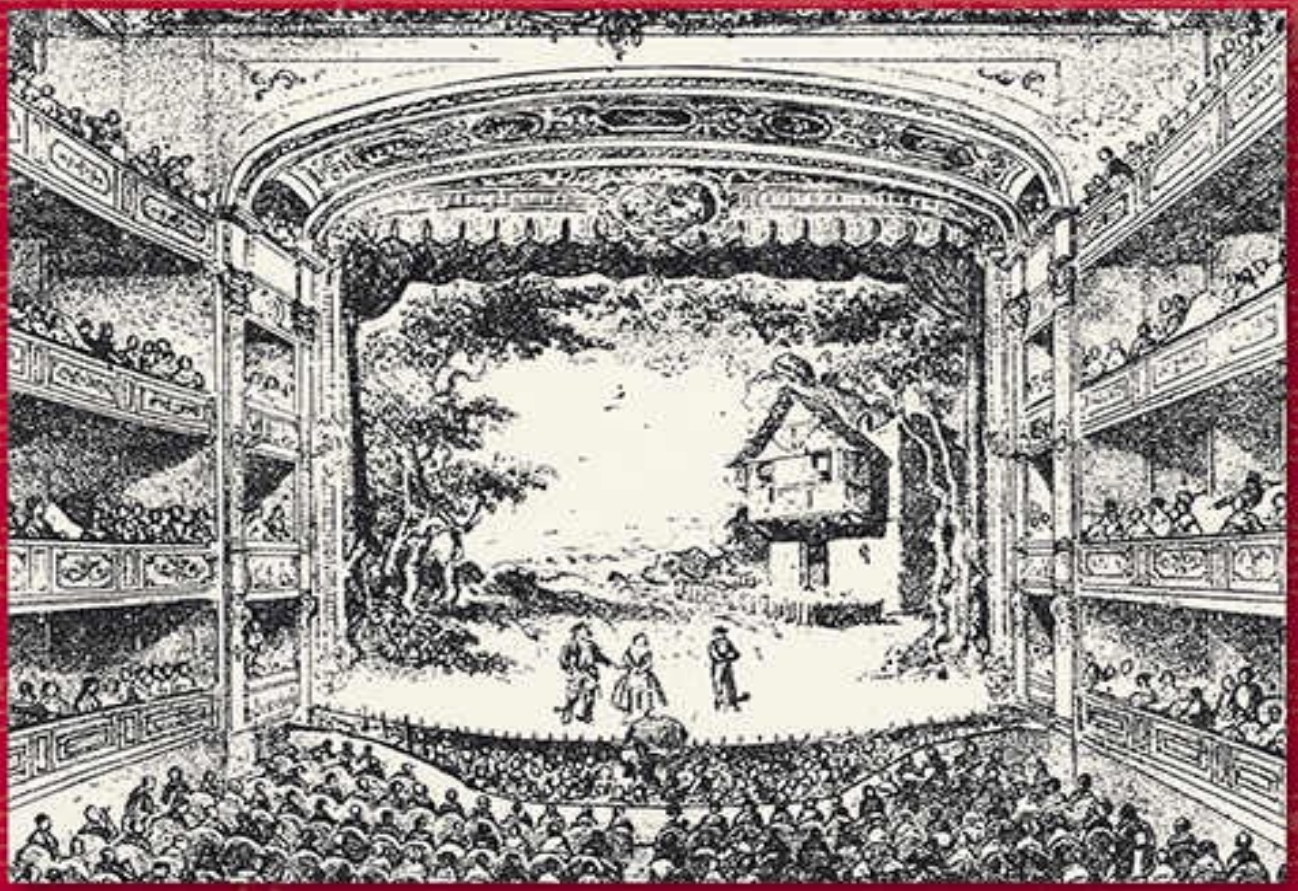
El Siglo de la Zarzuela

1850-1950

José Luis Temes



El Ojo del Tiempo Siruela

Table of Contents

PORTADILLA
EL SIGLO DE LA ZARZUELA. 1850-1950
PRELUDIO. (EN TRES TIEMPOS)
1. DOCE CUESTIONES PREVIAS
2. POR QUÉ, CUÁNDO Y DÓNDE NACIÓ LA ZARZUELA
3. UN SIGLO EN CUATRO ETAPAS
4. POR QUÉ, CUÁNDO Y DÓNDE MURIÓ LA ZARZUELA COMO GÉNERO VIVO
5. LO TEATRAL Y LO MUSICAL. LOS INTÉRPRETES
6. ALREDEDOR DE LA ZARZUELA
7. CUATRO GENERACIONES DE COMPOSITORES
8. CUATRO GENERACIONES DE LIBRETISTAS
9. LA ZARZUELA EN AMÉRICA Y LA ZARZUELA AMERICANA
10. MÁS ALLÁ DEL ESCENARIO
11. MONOGRAFÍAS
12. GLOSARIO
APÉNDICE. ¿UN CUADRO DE HONOR CON CIEN TÍTULOS?
FUENTES DOCUMENTALES
CODA. ¡PUES QUE VIVA CHUECA!
NOTAS
CRÉDITOS

José Luis Temes

El Siglo de la Zarzuela
1850-1950

Siruela

El Ojo del Tiempo

Índice

CUBIERTA
PORTADILLA
EL SIGLO DE LA ZARZUELA. 1850-1950
PRELUDIO. (EN TRES TIEMPOS)
1. DOCE CUESTIONES PREVIAS
2. POR QUÉ, CUÁNDO Y DÓNDE NACIÓ LA ZARZUELA
3. UN SIGLO EN CUATRO ETAPAS
4. POR QUÉ, CUÁNDO Y DÓNDE MURIÓ LA ZARZUELA COMO GÉNERO VIVO
5. LO TEATRAL Y LO MUSICAL. LOS INTÉRPRETES
6. ALREDEDOR DE LA ZARZUELA
7. CUATRO GENERACIONES DE COMPOSITORES
8. CUATRO GENERACIONES DE LIBRETISTAS
9. LA ZARZUELA EN AMÉRICA Y LA ZARZUELA AMERICANA
10. MÁS ALLÁ DEL ESCENARIO
11. MONOGRAFÍAS
12. GLOSARIO
APÉNDICE. ¿UN CUADRO DE HONOR CON CIEN TÍTULOS?
FUENTES DOCUMENTALES
CODA. ¡PUES QUE VIVA CHUECA!
NOTAS
CRÉDITOS

El Siglo de la Zarzuela
1850-1950

Para Alicia

PRELUDIO (en tres tiempos)
I

No creo exagerado afirmar que la zarzuela fue el movimiento artístico de mayor dimensión y arraigo social de la historia de la cultura española. Con esta aseveración no estoy diciendo, claro es, ni que la zarzuela haya sido el fruto artístico de mayor envergadura que haya dado España ni que otros movimientos no hayan aupado el arte español a cimas de mayor excelencia. Pero sí creo que, si el calado de un fenómeno cultural puede medirse por la manera en que lega para la historia una manera de sentir y pensar de un pueblo, y por la pervivencia en el tiempo de tal fenómeno, nunca antes ni después la sociedad española se ha visto mejor identificada en sus ideales y en sus modelos –para bien y para mal, no hay duda de ello– que como lo fue la España de la zarzuela.

A diferencia de otros géneros musicales de ámbito más restringido o excluyente –la ópera cortesana, el flamenco, el romancero popular, la polifonía renacentista…–, la zarzuela impregnó todas las clases sociales. Unió, como ningún otro y durante nada menos que cien años, a aristócratas y obreros; a monjas y anticlericales; a liberales y conservadores; a catalanes, extremeños, gallegos, madrileños o andaluces… Sirvió de reencuentro entre los «españoles de España» y los «españoles de América», hijos o nietos de aquellos en sus antiguas colonias ultramarinas. La zarzuela fue tomada como seña de identidad tanto por las monarquías de cuatro reinados (Isabel II, Amadeo de Saboya, Alfonso XII y Alfonso XIII) como por los gobiernos de las dos Repúblicas o por el régimen vencedor tras la guerra civil (en cuyo transcurso, por cierto, había sido asumida por ambos bandos –radicalmente enfrentados en todo lo demás– como algo propio, prácticamente idéntico en ambas carteleras). La zarzuela integró géneros musicales y literarios muy diversos, y a su desarrollo le debe mucho, aunque nos parezca paradójico, la liberación de la mujer en la España de su tiempo. Abierta a la sátira y crítica desde la ironía –nunca desde la amargura–, la zarzuela plasmó el mejor testimonio de la manera de sentir de un siglo de historia de los españoles e hispanos. Y es ese segmento de nuestra historia –1850-1950, aproximadamente– el que da título a nuestro libro: *El Siglo de la Zarzuela*.

Sé que algún lector pueda pensar, y con razón, que también las músicas ligeras recientes, desde la copla hasta el pop, han hundido muy marcadamente sus raíces en la cultura cotidiana de muchos millones de hispanos. Es cierto, pero estos géneros no han sido nunca ni tan interclasistas ni tan intergeneracionales como a primera vista parece: difícilmente en 1984, por ejemplo, veríamos a un grupo de abuelos de setenta años en un concierto del grupo Mecano; o rara vez quienes eran veinteañeros en 1995 comprarían discos de boleros de Antonio Machín. Y es que estos fueron grandes fenómenos de masas, sí, pero arropados en cada caso por sectores muy concretos de la población,

generalmente por segmentos de edades. No así la zarzuela, que acompañó desde la cuna hasta la tumba a los españoles de seis generaciones.

II

El español de hoy sabe muy poco sobre zarzuela.

Más aún: el español de hoy, el aficionado a la música, el músico profesional o el espectador teatral de nuestro tiempo… saben muy poco sobre zarzuela.

O incluso más aún: lo poco que el español medio de hoy sabe sobre zarzuela es una mezcolanza heterogénea –y en gran medida, equivocada– a partir del testimonio nostálgico de sus padres o abuelos, más una serie de tópicos sociológicos –sobre todo, en torno a «lo zarzuelero» como expresión de una España pretérita y cutre–, más una simplificación del repertorio en unas pocas melodías facilonas. También he constatado que buena parte de los jóvenes del presente asocia el vocablo «zarzuela» a la España del franquismo, asociación no solo falsa, sino incluso reversible: el régimen impuesto tras la guerra supuso, sin duda sin pretenderlo, el final de la zarzuela como género vivo.

O quizá la cosa es aún más sencilla: a la mayoría de los españoles de las últimas generaciones no les importa nada la zarzuela. Hay ya toda una generación de españoles que, por usar su propio lenguaje, pasa ampliamente de la zarzuela, vocablo que no ejerce para ellos el más mínimo atractivo ni artístico ni sociológico; o que apenas sabe siquiera que existe.

Pero creo que hay también, a pesar de lo anterior, un buen número de aficionados muy dispuestos a acercarse hoy, con actitud nueva, al género de la zarzuela y a curiosear sin prejuicios sobre aquellas músicas y libretos que hicieron las delicias de muchos millones de españoles e hispanos. Es esa certeza de que existe hoy ese público culto –llamo «culto» al sencillamente «curioso», pues la curiosidad es la madre de toda cultura–, dispuesto a redescubrir la zarzuela sin nostalgias apriorísticas pero también sin reparos intelectualoides, la que nos ha movido, a editorial y autor, a elaborar el libro que tienes en tus manos, querido lector.

Coincidimos, por ello, en que este debía de ser un libro de síntesis, más a lo ancho que en profundidad; condensatorio de las mil caras desde las que hoy debe ser considerada la zarzuela, pero reducido a conceptos claros, casi esquemáticos. Para que luego el lector, si lo desea, profundice en algún aspecto o autor en concreto.

III

Para quienes ya tengan un cierto conocimiento sobre la zarzuela, y para quien utilice

este libro como texto didáctico –no lo es específicamente, pero tampoco deja de serlo–, advierto cuatro criterios que se contienen en las siguientes páginas, que no son los habituales en la consideración musicológica de nuestro tema:

Primero: llamaremos «zarzuela», y ese será nuestro único objeto de estudio, al género lírico popular español que surge en torno a 1850, y que es lo que la inmensa mayoría de los españoles e hispanos entendemos por «zarzuela». Dejamos a un lado, pues, los antecedentes que se remontan a la denominada zarzuela barroca, la tonadilla escénica, etc.; y pensamos que la musicología pudiera buscar fórmulas futuras para no confundir al aficionado vinculando dos o incluso tres géneros tan distantes en su estética y en su sociología.

Segundo: consideramos normalizadamente como zarzuelas, puesto que sin duda lo son, las correspondientes a sus géneros derivados, como la opereta, la zarzuela catalana, la zarzuela hispanoamericana e incluso las que en forma de revistas o comedia musical se estrenaron después de la guerra civil.

Tercero: circunscribimos la historia de la zarzuela a los cien años que van desde 1850 hasta 1950; no solo las fechas coinciden casi al milímetro con la historia viva de la zarzuela (quizá, afinando, más cabría fijar de 1849 a 1948), sino que ese periodo, además, nos conforma un esquema facilísimo de estudio: los cincuenta años finales del siglo XIX y los cincuenta años primeros del siglo XX, tomando como vértice no solo el cambio de siglo en el sentido aritmético, sino la crisis de 1898, con lo que ello supone en la sociedad española.

Y cuarto: no dividiremos la historia de esos cien años en las habituales tres etapas (como se suele hacer en casi todos los textos), sino en cuatro; que resultan así coincidentes con las cuatro generaciones de españoles que se dan el relevo durante ese tiempo, si consideramos, como es habitual, que una generación, en cualquier tipo de estudio, corresponde a unos veinticinco años.

Sé que estos cuatro criterios son discutibles (especialmente el primero), pero son fruto de amplia reflexión y del principio de esquematismo que debe iluminar cualquier trabajo divulgativo. En el primer capítulo de este libro ampliaremos la razón de esos cuatro criterios.

Todo ello debería ir paralelo, en el lector inquieto, a la escucha de las músicas y los textos que son el eje de toda esta historia y que iremos citando en el libro. Es decir, al conocimiento y disfrute de las obras mayores del Siglo de la Zarzuela. Pero esto tiene algo de entelequia, pues no es fácil para el aficionado actual hacerse idea del valor real de aquellas obras músico-teatrales: las representaciones de zarzuela en vivo no son frecuentes hoy en los teatros españoles, y las grabaciones discográficas disponibles cubren solo una pequeña parte del repertorio. Además –digámoslo abiertamente, aunque nos duela–, una gran parte de estas grabaciones son de muy mala calidad artística y técnica, por lo que apenas podemos concederles un valor testimonial. La poca autocrítica artística que la zarzuela ha tenido –y tiene– consigo misma ha sido también un factor muy negativo para su propia historia: todos hemos presenciado a un cierto público acoger con vítores y lágrimas versiones objetivamente muy malas –tengo la tentación de escribir que «impresentables»–, que serían rechazadas en el género sinfónico, y no digamos en el de cámara. Es evidente que ese entusiasmo es más sentimental o sociológico que

propiamente artístico; no seré yo quien lo descalifique, pero una cosa es la legitimidad de esa nostalgia y otra el que la acumulada falta de exigencia artística para nuestro género lírico popular ha terminado perjudicando muy gravemente su propia imagen.

Así pues, en las siguientes páginas nos situaremos tan lejos del desaprecio hacia la zarzuela, como de la abundante bibliografía apasionada, hija de una añoranza tan comprensible como poco rigurosa. Queremos proporcionar al lector una perspectiva científica sobre «qué fue la zarzuela»: su peripecia, su dimensión musical, teatral, artística, económica, sociológica…, su difusión a través de las entonces nuevas tecnologías, su relación con la prensa, los derechos de autor, el diseño gráfico, las editoriales, la importancia de los intérpretes míticos, el impacto laboral del género lírico, su presencia en América… Todo ello a la luz de los datos contrastados, huyendo de los muchos lugares comunes que se han acumulado sobre estos temas. Afortunadamente, en el entorno de la musicología y la universidad, el interés por la zarzuela como objeto de estudio ha sido grande en las últimas décadas y ello ha impulsado multitud de investigaciones de primer orden, en las que nuestro libro ha podido beber.

Queremos, además, que ese recorrido sea muy poco «opinante», por lo que no habrá en él más valoraciones que las imprescindibles. Queden para otras voces los juicios artísticos y estéticos, con el riesgo que ello conlleva. Nosotros solo pretendemos –no sería poco conseguirlo– ayudar a comprender por qué gracias a la zarzuela muchos millones de españoles e hispanos de la segunda mitad del siglo XIX y primera del XX pudieron sobrellevar mejor, incluso con cierta alegría, las nada fáciles circunstancias vitales y sociales que les fueron contemporáneas.

JOSÉ LUIS TEMES, 2013

1. DOCE CUESTIONES PREVIAS

El objetivo de este libro es situar al ciudadano de hoy, de la manera más objetiva y sencilla posible, ante la globalidad de lo que fue el fenómeno de la zarzuela, un movimiento de la cultura española a caballo entre los siglos XIX y XX e indisociable de la vida cotidiana de muchos millones de españoles e hispanoamericanos. Pero solo podremos acercarnos a esta realidad si desde el primer momento establecemos algunas ideas básicas muy claras, sin los muchos tópicos e inexactitudes que hoy son lugar común al hablar de este género lírico español. Han pasado muchos años desde los acontecimientos que vamos a recoger en este libro y nuestra mentalidad ha cambiado considerablemente. Si la zarzuela consiguió identificarse de tal manera con un siglo de historia de los españoles fue porque, para bien o para mal –o quizá para las dos cosas–, las formas de vida, las ilusiones, la cotidianeidad e incluso la razón misma de lo que entendemos por cultura eran en aquel tiempo muy diferentes a como las vemos hoy. Y es necesario, desde el inicio de este libro, situarnos en aquella otra realidad.

Así que dedicamos este primer capítulo a formular al lector una docena de primeras reflexiones sintéticas y globales sobre la zarzuela. Sabemos que las ideas que expresamos a continuación son un poco simplistas, es cierto, y que todas ellas requerirán más de un matiz posterior. Pero lo hacemos deliberadamente, en la seguridad de que este esquematismo ayudará al lector a establecer sus nociones básicas, que luego, si desea profundizar en ellas, podrá completar y matizar por sí mismo.

1. Las dos acepciones del género «zarzuela». Como adelantábamos hace unos párrafos, la historia de la música teatral española denomina «zarzuela» a dos géneros musicales muy diferentes en todos los sentidos, que además están separados en el tiempo por nada menos que dos siglos. Así que es importante que los diferenciemos nosotros desde el primer momento:

A. La «zarzuela barroca». Fue un espectáculo músico-teatral de la segunda mitad del siglo XVII, en la corte de Felipe IV, y por tanto enmarcable dentro del Siglo de Oro español. Estas funciones de zarzuela, especialmente fomentadas por iniciativa de Fernando de Austria, hermano del rey, no se daban en el Palacio Real, sino en el Real Sitio de El Pardo (en las afueras de Madrid), dentro del Pabellón Real conocido como «de la Zarzuela», acaso por la abundancia de zarzas en los alrededores. Para situar en la historia cultural española esta primera etapa del género, recordemos que, por ejemplo, Lope de Vega o Calderón de la Barca escribieron libretos para este tipo de zarzuelas.

B. La «zarzuela romántica» o «zarzuela restaurada» (o a veces, «zarzuela moderna», aunque esta expresión es equívoca). Es sin duda la acepción del término con la que identifica «la zarzuela» el común de los ciudadanos actuales, por lo que en la práctica no necesita de más adjetivos. «La zarzuela» es un espectáculo ciudadano –o sea, no de

corte– de música y teatro, surgido a mediados del siglo XIX, que conocerá infinita difusión y desarrollo hasta mediados del siglo XX. Es, por tanto, unos doscientos años posterior a la definida en la primera acepción, y el objeto del libro que ahora comenzamos.

Debe quedar bien claro desde ahora que este libro está dedicado exclusivamente a esta segunda acepción del género de la zarzuela. Así que todo lo que aquí tratemos estará referido a la biografía de este género en la segunda mitad del siglo XIX y primera del XX.

(No obstante lo dicho, a ningún musicólogo se le escapa que estas dos acepciones están unidas entre sí por un largo cordón umbilical que las vincula a través de los siglos, y no solo por la coincidencia de denominación. Pues las primitivas zarzuelas barrocas evolucionaron al contacto con las óperas italianas, especialmente con el paso a la dinastía de Borbón –y más aún, ya avanzado en el siglo XVIII, a través de la «tonadilla escénica», omnipresente en el teatro lírico español hasta el final de la guerra de Independencia–, convirtiéndose en antecedente remoto de la zarzuela decimonónica.)

2. Qué es una Zarzuela. Es habitual que todo libro sobre una determinada materia comience por definir qué es esa materia que va a tratar. En nuestro caso, no es fácil definir exactamente qué es una zarzuela (como, en general, no es fácil definir ningún género artístico).

En términos elementales, una zarzuela –insistimos, en la acepción moderna del término, como hemos establecido– es una forma de espectáculo mixto de teatro y música. Su punto de partida es un texto teatral (creado ex profeso para esa zarzuela, o preexistente como obra escénica), para el que un compositor elabora una serie de ilustraciones musicales con orquesta: unas para ser cantadas por los personajes de la dramaturgia o el coro y otras para ser interpretadas por la orquesta sola. El número de estas ilustraciones musicales en cada obra es muy variable: como término medio, no suele haber menos de cuatro y rara vez más de veinte. Por lo común, y a diferencia de la ópera, no se pone música a los diálogos, que se declaman y representan como en una obra de teatro convencional.

3. Zarzuela y ópera. En términos generales, las diferencias fundamentales entre la zarzuela y la ópera son principalmente tres:

A. Estructural: como se ha dicho, en una ópera todo el texto está cantado, con lo que musicalmente resulta una unidad ininterrumpida; mientras que en una zarzuela, las ilustraciones musicales se articulan en números aislados, con su principio y su fin, intercalados en el diálogo declamado.

B. De objetivo socio-estético: la ópera suele suponer un reto intelectual, ambicioso, dentro de lo que solemos entender como un espectáculo «culto» (aun sabiendo que este término es también muy ambiguo); la zarzuela, en cambio, tiene su razón de ser como espectáculo de entretenimiento, liviano, ajeno a especulaciones estéticas e intelectuales. Lo cual no debe entenderse, claro es, como que la zarzuela no tenga sus propios códigos de belleza.

C. De extensión del discurso musical: como consecuencia de lo anterior, e independientemente de las duraciones totales de cada ópera y de cada zarzuela (hay óperas largas y breves, como hay zarzuelas largas y breves), cada uno de los números musicales de la zarzuela es, en principio, más breve que en la ópera. No solo porque «dure menos tiempo», sino porque, al ser la zarzuela ajena a desarrollos temáticos, contrapuntísticos y armónicos, la duración posible de sus números es mucho menor. De ello se deduce la necesidad de condensar al máximo la intencionalidad de cada número de una zarzuela.

4. Zarzuela y género chico. Es un error muy extendido creer que «zarzuela» y «género chico» son expresiones sinónimas, acaso porque piensen que el «género grande» fuera la ópera y el «chico», la zarzuela. En realidad no solo no son sinónimos, sino que en alguna medida son antónimos; pues ya veremos en su momento que el género chico surgió como alternativa de espectáculo breve al cansancio que comenzaban a causar en el público las primeras zarzuelas románticas, de amplia duración.

Más aún: como también veremos a su tiempo, se llama igualmente «género chico» al género teatral (o sea, declamado) de pequeño formato, que ni siquiera tiene por qué llevar música necesariamente; así que hubo muchas obras de género chico ajenas a la zarzuela. En consecuencia: ni toda zarzuela es de género chico, ni toda obra de género chico tiene por qué ser zarzuela.

5. El Siglo de la Zarzuela. La zarzuela nace, con casi total exactitud, en el año 1850, es decir, justo en la mitad del siglo XIX. Y su vida como género activo –es decir, el periodo en el que se estrenan obras nuevas como una evolución natural del género– se extiende aproximadamente hasta diez años después de la guerra civil española; o sea, más o menos hasta 1950.

De tal manera, el lector puede establecer mentalmente un esquema sencillo: que la historia de la zarzuela abarca cien años justos, de los que la primera mitad exacta corresponde al siglo XIX, y la segunda al siglo XX. Es lo que en este libro denominamos el Siglo de la Zarzuela, escrito así, con mayúsculas, como concepto unitario que es. Entendemos que el lector ya comprende que los límites de un movimiento artístico nunca son exactos, y que en nuestro caso, por ejemplo, ya desde unos años antes de 1850 se estrenaron ciertos títulos de teatro con música que preludiaban muy definidamente las zarzuelas como tales; y que algunos epígonos de la zarzuela se estrenaron después de 1950.

6. La zarzuela, un fenómeno dinámico expandido sobre cuatro generaciones. Pese a abarcar la zarzuela nada menos que cien años de vida de los españoles, según hemos recordado en el punto anterior, existe una equivocada tendencia entre los aficionados a considerar la zarzuela como un fenómeno estático en el tiempo; es decir, a pensar que todas las zarzuelas fueron creadas en un mismo momento del pasado, todas

ellas con los mismos objetivos, todas contemporáneas a una misma etapa de la historia de los españoles y todas en un entorno sociológico igual.

Como si *Jugar con fuego* (Barbieri)[1] fuera fruto del mismo momento histórico que *La tabernera del puerto* (Sorozábal), olvidando que entre ambas hay nueve décadas de distancia, y que Barbieri bien pudiera ser el bisabuelo de Sorozábal. Barbieri se alumbraba con petróleo o gas, viajaba en diligencia y escribía con pluma de ave; Sorozábal conoció la televisión en color y el avión. Equivocadamente se contempla con los mismos ojos *Marina* y *Luisa Fernanda*, cuando Arrieta fue confidente de Isabel II… y con Moreno Torroba he viajado yo –¡permítaseme la autocita!– en un taxi.

Con ello queremos decir que hemos de entender la zarzuela como un fenómeno dinámico y muy dilatado en el tiempo. La zarzuela recorre cien años de la historia de España; cien años, además, en los que España conoce una transformación enorme. Y cien años es mucho tiempo: nada menos que cuatro generaciones sucesivas.

7. El ámbito geográfico. España e Hispanoamérica. La zarzuela surge en 1850 en España y se expande casi instantáneamente por todo el país. Pero nunca logrará asiento en otros países europeos (y eso que sus presencias puntuales fueron más frecuentes de lo que a veces creemos). Ni siquiera en Francia, país con el que España mantenía en aquel tiempo fuertes vínculos culturales. París admirará a Sorolla, Falla o a Picasso, pero ignorará *El rey que rabió*. También es cierto que la diferente idiosincrasia y el diferente idioma serán dos escollos para la difusión europea del género lírico español.

Por el contrario, la expansión natural de la zarzuela estuvo en Hispanoamérica, adonde llegó desde el primerísimo momento y en donde se presentaban las grandes obras españolas apenas unos meses después de ser estrenadas en España; no fue obstáculo que en los primeros tiempos del Siglo de la Zarzuela –antes de la implantación de los barcos a de vapor–, una travesía de España a Argentina o Méjico duraba al menos tres semanas. Tiempo después, la zarzuela dejó allí de ser un mero eco de «la madre patria» (como veremos en el capítulo «La zarzuela en América…») y comenzó a generar su propio repertorio, que convivirá con el llegado de España. En síntesis, serán tres las causas por las que la zarzuela alcanzará también en la América hispana proporciones enormes: A) por la identidad de idioma, B)por el afecto y nostalgia con los que se seguía viendo en Ultramar la cultura que venía de España, y C) por coincidir el Siglo de la Zarzuela con años de muy numerosa emigración de españoles a Iberoamérica (especialmente a Cuba, Méjico y Argentina).

8. Madrid, capital de la zarzuela. Volvamos a España. La zarzuela fue, geográficamente, un género muy centralista. Pues aunque todos los rincones de nuestro país vivieron durante un siglo inundados por las músicas de zarzuela, la historia del género como creación viva se escribió muy mayoritariamente en Madrid.

Cierto que el movimiento fuera de Madrid en torno a la zarzuela fue inmenso; pero casi siempre como caja de resonancia de lo que sucedía en la capital. Por eso, en este libro nos situaremos con insistencia en Madrid y en lo madrileño como escenario del

género. Más aún: si nos parece natural que, en la época del género chico, en Madrid se estrenasen las numerosísimas obras de costumbrismo madrileño, más paradójico nos resulta –pero es igualmente cierto– que también en Madrid triunfasen las obras de costumbrismo andaluz, gallego o extremeño.

Ello no obsta para que también nos refiramos con todo merecimiento a estrenos que tuvieron lugar en Barcelona, Valencia, Sevilla, Zaragoza, etc., y a la zarzuela de otras regiones. También, al surgimiento en Barcelona, en torno a 1900, de un nuevo barrio de fuerte actividad teatral y musical –el denominado barrio del Paralelo–, que establecerá un núcleo alternativo muy significado de actividad lírica, aunque se escorará luego hacia el género de la revista.

9. «Lo español» como unidad. La zarzuela trasluce siempre un concepto unitario de «España» y de «lo español», sin los celos ni susceptibilidades entre regiones (en este libro hablaremos siempre de «regiones», pues el concepto de «Comunidad Autónoma» es muy posterior) de la sociología española reciente. La zarzuela debe ser inscrita en la oleada nacionalista europea de mediados-finales del siglo XIX, pero siempre en defensa de «lo español» como globalidad. Al igual que el catalán Albéniz cargaba su pincel en colores andaluces cuando escribía su *Iberia*, o al navarro Sarasate se le saltaban las lágrimas al interpretar su ¡*Viva Sevilla*!, la pluralidad de las tierras y las gentes de España no eran sino mil caras de una sola realidad.

Lo anterior es imprescindible para comprender ciertos rasgos sociológicos de la zarzuela. Porque cuando Chueca hacía cantar al coro de chulapos y chulapas un chotis madrileño, cualquier español de cualquier región se sentía identificado con esa música, que tiene más de universal de lo que parece. Entender «lo español» como unitario es una de las claves para comprender la fuerza enorme que alcanzó en su día la zarzuela. Ello con independencia de que, especialmente en la última etapa de su historia, surja con fuerza una zarzuela regional, que exalta la diversidad de la vida y costumbres de las tierras españolas. Rasgos especiales tuvo el intento de una zarzuela catalana y en lengua catalana, coincidente con el movimiento del Noucentisme, al que nos referiremos en su momento. En mucha menor medida cabe hablar de una zarzuela en lengua vasca, en valenciano o en gallego.

10. Los gustos del público como motor de la evolución de la zarzuela. Desde la perspectiva de la política cultural actual, otro dato que hoy puede sorprendernos es que el género lírico nacional no contara jamás, en sus cien años de vida creativa, con una sola peseta de subvención pública, ni directa ni indirecta[2]. Las compañías, los teatros, los autores, los copistas, los intérpretes… tuvieron que vivir siempre de los dineros que se dejaban los espectadores en la taquilla o los compradores de música impresa (y posteriormente de los discos y otros soportes de difusión). El Siglo de la Zarzuela se corresponde en lo económico con unas arcas públicas bajo mínimos; y las buenas intenciones de los políticos y la vida pública nunca fueron acompañadas de subvenciones a un género que se iba afirmando como patrimonio nacional. Por el contario, la constante

demanda de los empresarios de zarzuela fue, al menos, conseguir rebajas en los impuestos que pagaban por sus actividades. Y eso que los porcentajes que los teatros abonaban a Hacienda eran mínimos comparados con los de hoy día.

Si citamos este elemento económico entre las características fundamentales de la zarzuela es porque ese factor fue mucho más que un mero dato empresarial; y a la larga condicionaría su evolución artística. Pues si unas veces el público demandó el ingenio y el talento, otras solo buscó lo soez y lo chabacano, lo que a medio plazo degradaría irremisiblemente la primitiva dignidad de la zarzuela. Fue el gran precio que pagó la zarzuela por su única dependencia de la taquilla.

11. El teatro como hábito ciudadano. De los varios cambios de mentalidad a que el lector de hoy se ha de ver obligado en su recorrido por este libro, para sumergirse en la sociedad que fue contemporánea al Siglo de la Zarzuela, acaso el mayor sea el de comprender lo que para los españoles de 1850-1950 suponía cotidianamente el hecho de «ir al teatro». Nada que ver con lo que en la sociedad española actual supone ir a la ópera, o al teatro o a un concierto.

El teatro, en sus diferentes formas –teatro declamado, zarzuela, variedades, ópera…–, era en aquel tiempo la forma común e invariable de ocio de la clase media, alta y –en cierta medida– de la baja. Buena parte de la vida nacional transcurría en las butacas y plateas. Dos fueron las causas principales: por una parte, la ausencia de otras formas de cultura y ocio a nivel popular; estamos ante una España sin radio, televisión ni deportes; y el cine no hará su aparición hasta algo después de la mitad del Siglo de la Zarzuela. De hecho, la irrupción de estas alternativas de ocio en la oferta cultural española contribuirá al proceso de defunción de la zarzuela como género vivo.

El otro factor será el muy asequible precio de las localidades. En el mítico Teatro Apolo, por ejemplo, la butaca más cara para una función de género chico –una nueva obra de un Chueca o un Serrano, por ejemplo– costaba tres reales en 1900, equivalente al doble de un café con tostada en un velador de un café. A los anfiteatros se podía acceder por dos reales. Compárense estos precios con los que ha de afrontar el potencial espectador de hoy. Quede también claro que estamos hablando de la época del género chico, es decir, de funciones breves, que marcaron el abaratamiento más notable de los precios. En las funciones largas (extraordinarias, completas o dobles, como se llamaban entonces), los precios solían ser mayores de los antedichos, pero, en todo caso, muy moderados. También es cierto que con la alta inflación de los años veinte, los precios se fueron elevando, después de casi ocho décadas con muy poco encarecimiento.

12. ¿Cuántas zarzuelas se compusieron y estrenaron? Para terminar, una pregunta global, de muy difícil respuesta (o imposible, más bien): ¿cuántas obras, más o menos, integran el repertorio de la zarzuela?

Nunca ya tendremos respuesta a esta pregunta apasionante. No existe ni podrá existir un listado riguroso de títulos, autores y estrenos; y mucho menos, una biblioteca con las partituras y libretos de este tramo de nuestra historia. Así que tendremos que

contentarnos con algunos datos aproximativos.

El mayor archivo de zarzuela que existe en España es el de la Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), en cuyas tres sedes (Madrid, Barcelona y Valencia) se conservan unas 1.700 partituras (o guiones) orquestales y unos 8.000 juegos de partichelas (muchas de ellos, claro está, coincidentes con las antedichas partituras). Podemos considerar que otras 600 obras están en otros archivos públicos y privados. Ello conforma un total de unas 9.000 obras de las que conservamos partitura y/o partichelas orquestales.

Aproximadamente, otras 1.700 obras aparecen inscritas en su día por sus autores, pero no se conserva ni partitura ni texto.

Por otra parte, cuando hace años realizamos un laborioso estudio de las carteleras españolas en torno a 1910, observamos que a las obras registradas en la SGAE había que añadir un buen porcentaje de obras efímeras que no se llegaron a registrar. Si además consideramos que la SGAE[3] fue fundada cuando la zarzuela llevaba ya casi cincuenta años de actividad, no es exagerado afirmar que puede haber un listado de no menos de 1.000 obras no censadas. Más aún: si hablamos de libretos, habría que delimitar qué entendemos realmente por obra lírica o zarzuela, ya que muchas veces se consideró como zarzuela una obra teatral con dos o tres breves ilustraciones, a modo de canciones. Si consideramos también estas últimas, el listado de libretos conservados supera los 16.000 títulos.

Capítulo especial supone la zarzuela en Hispanoamérica, de aún más difícil catalogación. Por cálculos largos de detallar aquí, pudiéramos estar hablando de un repertorio de más de un millar de títulos.

A la luz de estos datos, comprenderá el lector que es muy difícil responder con rigor a la pregunta que encabeza este apartado. Pero delimitando genéricamente el concepto de zarzuela a la tipología que vamos a considerar en este libro, puede afirmarse que el Siglo de la Zarzuela generó un repertorio que puede oscilar entre las 12.000 y las 13.000 obras estrenadas, de los más diversos géneros. Está claro, pues, que estamos hablando de un repertorio de enorme magnitud.

2. POR QUÉ, CUÁNDO Y DÓNDE NACIÓ LA ZARZUELA

Ha sido siempre habitual en la historia del arte –tanto en música como en literatura, arquitectura, artes plásticas, etc.– que unas tendencias se hayan sucedido a otras en el tiempo de manera encadenada, al dictado tanto de los impulsos audaces de sus creadores como de los códigos de belleza –o de simple consumo y ocio– de los ciudadanos que disfrutaron de esos modelos artísticos. En consecuencia, los géneros del arte han sido y son como seres vivos que se desarrollan y transmutan por sí solos; y luego son sus estudiosos quienes los codifican, catalogan y etiquetan para su mejor comprensión posterior. Ningún artista de la Grecia de Pericles fue consciente de estar cimentando la cultura de lo que hoy llamamos pensamiento occidental; ni Beethoven supo nunca que con su *Sonata para piano, op. 13* abría la puerta al pianismo romántico.

Pero la zarzuela, tal y como la entendemos hoy, tuvo un origen diferente. Pues no fue fruto inconsciente de mil influencias –o al menos, no solo–, sino que surgió promovida por un puñado de artistas concretos, en un momento y un lugar concretos y con unas finalidades culturales concretas. Por supuesto, sería una tontería afirmar que estos músicos y libretistas «inventaron» la zarzuela desde la nada, pero es evidente que tuvieron la valentía de proponer un género específico, conscientemente elaborado y con unos fines muy precisos. Y hasta erigieron a sus expensas un gran teatro –el Teatro de la Zarzuela en Madrid, activo hoy, más de un siglo y medio después– para su óptimo desarrollo. A intentar clarificar esquemáticamente ese proceso de nacimiento de la zarzuela romántica dedicamos los siguientes párrafos.

1. Los antecedentes: la «colonización» italiana de la música en Europa y en España. Como nuestro lector bien sabe, el siglo XVIII fue para el arte en general el gran siglo del clasicismo. Y en música, ese clasicismo supuso la hegemonía indiscutible, en todos los países europeos, de la música y los músicos italianos. El clasicismo italiano lo inundó todo: desde los teatros de ópera hasta los centros de enseñanza o las músicas litúrgicas. Los cantantes, intérpretes, compositores y maestros italianos eran los preferidos en todas partes. Y hasta el lenguaje hablado del día a día de un músico «culto» pasó a ser necesariamente el italiano. En París, en Salzburgo o en Berlín los ensayos transcurrían en italiano, y el cantante o el compositor de cualquier otra nacionalidad que no conociera esa lengua estaba «fuera de juego». Si nosotros hoy seguimos utilizando en nuestros ensayos los términos *allegro*, *pizzicato*, *crescendo*, *andantino*, *aria*, *pianissimo*, *da capo*… es como pervivencia de esta costumbre dieciochesca[1].

Lo dicho es compatible con que los dos compositores más grandes del siglo, cima del

pensamiento clásico –Joseph Haydn y Wolfgang Amadeus Mozart–, fueran alemanes (o austro-alemanes, más exactamente). Pero todas las óperas de Haydn y casi todas las de Mozart están cantadas en italiano.

Con el tránsito al siglo XIX, el siglo romántico, las cosas cambiaron. Los sentimientos nacionales, tan exaltados tras las guerras napoleónicas, comenzaron a reflejarse también en la composición musical. Y si Alemania alzaba su voz propia en el nuevo siglo, con Beethoven o Schubert como puntas de lanza, también la música francesa, la inglesa o la rusa reclamaron sus sentimientos autónomos.

Por supuesto, España no fue una excepción a lo antedicho, y el peso del clasicismo italiano se hizo sentir en toda la música española del XVIII, al igual que en el resto de Europa. Después de la guerra de la Independencia (18081814), la cultura española entra en el Romanticismo –no solo en música, sino en la cultura en general– mucho más lentamente que otros países. Pues si en Europa el final de las guerras napoleónicas dio paso casi de inmediato a una nueva etapa –en términos generales, más próspera–, en España, la caótica situación sociopolítica y los penosos últimos años del reinado de Fernando VII estancarán aún más cualquier intento de progreso. Tras su muerte, la precaria estabilidad de la sociedad española no facilitará mucho el sosiego ni la cultura.

2. La ópera italiana en la España romántica. De tal manera, y volviendo a la música escénica, cuando entrado el siglo XIX en otros países europeos florecía ya un nacionalismo operístico de cierto calado –Beethoven componiendo su única ópera (*Fidelio*, 1805) con texto en alemán, será todo un símbolo–, España seguía «colonizada» por lo italiano. En nuestras ciudades solo se representaba repertorio italiano –Mercadante, Cimarosa, Pergolesi, Galuppi, Piccinni, el primer Donizetti…– y las compañías de italianos campaban por sus respetos, haciendo muy buenas recaudaciones, mientras que ni los mejores compositores y cantantes españoles lograban la supervivencia en su propio país.

Antes de seguir adelante, prevenimos al lector sobre lo que debe entender por «vida operística española» en los comienzos del XIX, pues poco se parecía aquello a lo que hoy es común. En aquella época, en efecto, la ópera estaba en manos de pequeñas compañías que viajaban –en diligencias y coches de caballos, obvio es decirlo– en permanente gira por el país. Tres o cuatro voces principales, una docena de cantantes de coro y un pequeño grupo instrumental a las órdenes de un concertador constituían la base permanente, que se ampliaba a un elenco más holgado cuando la ocasión lo permitía. Estas compañías arrendaban por un periodo concreto un teatro –o teatrito– con foso, de los muchos que había en España, y anunciaba su tanda de títulos, funciones y precios. En teatros de poblaciones pequeñas o medianas, rara vez se representaban enteras las obras de larga duración –lo que supondría recitativos y fragmentos más tediosos–, sino algunas de las escenas más brillantes; o bien, obras breves en uno o dos actos. En contra de lo habitual hoy en la ópera, los precios de las localidades eran necesariamente asequibles, pues de lo contrario el público llano no asistía. En estas condiciones se presentaba la ópera italiana no solo en las más grandes ciudades españolas, sino en ciudades de población media o pequeña, como Pontevedra, Palma de

Mallorca, Murcia, Elche, Linares, Vitoria o Medina del Campo.

En los teatros de más fuste –La Coruña, Cádiz (quizá la tercera ciudad española en actividad lírica entonces), Zaragoza, Valencia, Sevilla, y por supuesto Madrid y Barcelona–, los espectáculos eran de mayor calidad y las óperas solían darse completas, o casi. Aunque aquí las mejores localidades alcanzaban un cierto precio, siempre había entradas baratas para un público popular. Así que la ópera era un espectáculo de masas, al que podía asistir un amplio rango de clases sociales. Hoy nos asombra comprobar que, por ejemplo, aquel Madrid pequeñito –de calles embarradas y malolientes por los excrementos de animales, pésimamente alumbrado de noche y en el que más de la mitad de los ciudadanos no sabía leer ni escribir– llegó a tener simultáneamente cuatro teatros de ópera italiana en funcionamiento, a veces con llenos diarios. Años más tarde, cuando el fenómeno Rossini y el fenómeno Verdi lo invadan todo, su presencia en las carteleras españolas será asombrosa y nos dará toda una lección al presente. A mediados del siglo XIX, por ejemplo, no habrá temporada en la que en Madrid o en Barcelona no se represente *El barbero de Sevilla* o *La traviata* menos de diez veces en cada ciudad, y otras muchas en diversas poblaciones. Algo que ya quisiéramos hoy, en nuestra culta sociedad, siglo y medio después[2].

En Madrid, la ópera italiana tenía –hablamos de las décadas anteriores al Teatro Real, por supuesto– dos plataformas mayores: el Teatro de la Cruz (junto a la calle del mismo nombre, detrás de la Puerta del Sol) y el del Circo (en la actual plaza del Rey, donde hoy se encuentra el edificio central del Ministerio de Cultura); ambos, hoy desaparecidos. También había ópera italiana en el Teatro del Príncipe (actual Teatro Español, plaza de Santa Ana) o en el de los Caños del Peral (antecedente del actual Teatro Real), otrora muy activo difusor de la ópera italiana y cerrado por ruina en 1816. En Barcelona, hasta la apertura del Liceo, casi todo giró en torno al Coliseo de la Cruz (hoy, Teatro Principal, en la misma acera que el Liceo, pero más cerca del puerto), en donde las temporadas de ópera italiana tenían ya más de un siglo de historia ininterrumpida.

Otro dato importante, en relación a la italianización asfixiante de la música española en aquella época, es que en 1830 se fundaba el primer conservatorio oficial y civil de España: el Conservatorio de María Cristina, en Madrid[3]. A la alegría del mundo musical por disponer al fin de un gran centro de enseñanza reglada, como en las principales capitales europeas, se suma pronto el desencanto por el nombramiento del primer director del centro, que se hace venir de Italia: el cantante italiano Francesco Piermarini. (Por comparación, quizá consolaba un poco admirar el esplendor que el conservatorio de París alcanzaba con otro italiano al frente, Luigi Cherubini; o el de Viena con Antonio Salieri…)

Justo a mediados del siglo XIX, el mundo cultural y aristocrático saludará con alborozo la inauguración de dos grandes teatros de ópera en España, comparables –y aun superiores, en algún sentido– a algunos de los más importantes de Europa: en 1847 el Gran Teatro del Liceo de Barcelona; y en 1850 el Teatro Real de Madrid. Pero los músicos españoles no vieron en ello ninguna luz: sabían que ambos coliseos estarían, como todos los de España, al servicio de lo italiano. Y no se equivocaron.

3. El dilema de la «ópera española». En este contexto, no nos sorprende que muchos músicos españoles de la primera mitad del XIX se rebelaran contra esta «colonización» y abrieran un vehemente debate sobre sobre la necesidad de establecer un teatro lírico nacional, con estilo propio –o sea, desembarazado del estilo italianizante– y cantado en español. Era el inicio de la larga polémica sobre la viabilidad de un nuevo concepto de «ópera española», que se prolonga, en alguna medida, hasta nuestro presente. Se preguntaban no tanto si habría compositores y libretistas en España capaces de llevar adelante la empresa –esto parecía en buena medida garantizado–, cuanto si el público estaría dispuesto a otorgarles su confianza y aplauso. Pues para buena parte de los ciudadanos de entonces –especialmente, para los de más edad–, hablar de teatro lírico español les sonaba a hablar de aquellas piececitas breves que se representaban a finales del XVIII y principios del XIX en los intermedios de obras mayores y en otras ocasiones festivas, a las que se conocía como «tonadillas».

El debate se encarnizaba: de una parte, quienes no estaban dispuestos a renunciar a la alta superioridad de lo italiano; de otra, los que pugnaban por el establecimiento de una verdadera ópera española a partir de compositores que habían demostrado ya sobrado talento, aun bajo el peso de lo italiano: pues Ramón Carnicer, Hilarión Eslava, Baltasar Saldoni, Tomás Genovés, Mariano Rodríguez de Ledesma o Emilio Arrieta, entre otros, habían escrito ya –o estaban escribiendo– óperas en estilo italiano de nivel muy estimable, en algunos casos homologables a las mejores de Europa. Es curioso que incluso esta generación de compositores españoles tomaba con tal naturalidad el italianismo que, por poner un solo ejemplo, Carnicer había hecho varios viajes a Italia para reclutar cantantes italianos, con que dotar las mejores temporadas españolas.

4. Paréntesis: la fiebre por el nuevo teatro romántico español. Antes de seguir hablando de teatro lírico es imprescindible abrir un paréntesis. Pues fuera del ámbito propiamente musical, había otro factor nada desdeñable que animaba a los músicos españoles en la búsqueda de un teatro lírico propio: nos referimos al ejemplo que los dramaturgos habían ofrecido solo unos años atrás, dentro del teatro en verso. Y es que debe calificarse de verdadero acontecimiento para la cultura española el éxito arrollador de la nueva corriente de teatro romántico español: el duque de Rivas era aclamado hasta el delirio en el Teatro del Príncipe (actual Teatro Español) por su *Don Álvaro o la fuerza del sino* (1835), origen de *La fuerza del destino*, de Verdi; otro tanto cabe decir de Antonio García Gutiérrez, del que también Verdi tomará dos de sus novelas como punto de partida para dos óperas propias: *El trovador*[4] (1836) y *Simón Bocanegra* (1843); José Zorrilla se convertía en un héroe nacional, con estrenos de apoteosis con cada nuevo título, especialmente en el madrileño Teatro de la Cruz; y su *Don Juan Tenorio* (1844) se acababa de convertir en paradigma del nuevo arte español. Todo ello, paralelo a la popularidad –nunca antes ni después la poesía alcanzará tal difusión en España– que en aquellos días alcanzaban los poemas de José de Espronceda[5].

Este fenómeno teatral, que de la noche a la mañana convirtió a los nuevos dramaturgos en los nuevos héroes de la nación, tenía además un significado sociológico –casi sociopolítico– de primer orden. Pues el público español de todas las clases encontraba,

después de muchos años, un elemento común de entusiasmo en el resurgir de una identidad teatral de «lo español». Puede parecer exagerado, pero existen testimonios de esa época que consideraban que esta generación de dramaturgos consiguió aliar en las plateas de los teatros a quienes no cesaban de increparse en las tribunas políticas, en los ateneos o en los cafés.

Por tanto, si los dramaturgos y poetas habían conseguido un nuevo arte de identidad española, como no se veía desde el siglo XVII, ¿por qué no iban a ser capaces los músicos españoles de crear un género de teatro lírico nacional, en el que convergieran los entusiasmos de las distintas clases sociales, sin distinción? Ese iba a ser el reto.

Hay que reconocer, además, que en el fondo, la fórmula que aquellos dramaturgos habían seguido era bien sencilla: revivir y actualizar la pasión que los españoles de tres siglos antes habían sentido por las obras de los grandes del Siglo de Oro y por los temas inmortales: el honor, la nobleza, el amor apasionado, el campo idealizado, el sentimiento individualista… Zorrilla o el duque de Rivas habían resucitado estos asuntos, de fuerte raíz española y popular, convertidos ahora en paradigmas del Romanticismo; y además, abordados con un oficio literario espléndido para la rima fluida, que se hacía heredera de los Lope, Calderón o Cervantes. Es muy posible que esta literatura ampulosa se nos presente hoy como prematuramente envejecida, pero de ninguna manera fue esa la percepción que de ella tuvieron sus contemporáneos.

5. Nace una nueva generación. Los futuros «zarzueleros». Volvamos a la escena musical. En ese momento –situémonos en torno a 1845–, surge en el mundo musical español un grupo de jóvenes compositores que abrirá una «tercera vía» alternativa al dilema de la posible ópera española. Sus nombres: Rafael Hernando, Joaquín Gaztambide, Cristóbal Oudrid, José Inzenga… y, sobre todo, un clarinetista –también compositor– que tocaba en los fosos de ópera en Madrid (ópera italiana, por supuesto), llamado Francisco Asenjo, aunque todo el mundo le conoce por su segundo apellido: simplemente, Barbieri (por cierto, es curiosa paradoja que quien será reconocido como principal luchador contra el italianismo operístico fuera habitualmente conocido por el apellido italiano de su madre). Todos ellos eran veinteañeros y todos vivían en Madrid, aunque solo Hernando y Barbieri habían nacido en la capital. Desde Barcelona se une al grupo otro joven compositor –y contrabajista de foso en las óperas italianas– de apenas veinte años: Nicolás Manent. También catalán era Gabriel Balart, otro activo creador con este objetivo. Más paradójico aún es el entusiasmo con que se sumó a ellos el compositor italiano Basilio Basili, afincado en España y casado con la actriz Teodora Lamadrid (hermana de Bárbara Lamadrid, actriz mítica del teatro romántico español[6], y esposa del cantante Francisco Salas).

Hubo un primer conato de asociacionismo en este colectivo que cuajó en la fundación de La España Musical[7], una sociedad que pugnó por la instauración de una ópera española de carácter propio y diferenciado del que se dictaba desde Italia. Su presidente fue Hilarión Eslava, aunque más a título honorífico que ejecutivo. Pero gracias a su prestigio se pudo hacer llegar a la reina Isabel, en noviembre de 1847, un documento titulado «Informe a S.M. la Reina sobre la necesidad de crear un teatro para dar Ópera

en español», redactado en lenguaje vehemente, nada perifrástico. Esta asociación no pudo ser muy operativa, pero representó toda una corriente de opinión y una voluntad de un grupo de creadores muy bien preparados.

No nos engañemos, sin embargo: a diferencia de sus mayores, esta generación tenía asumido previamente que la pretensión de abordar un movimiento ambicioso de nueva ópera española, cantada en español y de formato comparable a las que en Europa triunfaban entonces –firmadas por los Bellini, Donizetti, Meyerbeer, Rossini o el entonces joven Verdi–, era algo condenado al fracaso: ni existía tradición de ello ni el público la iba a aceptar. Así que este colectivo renunciaba de entrada a ese propósito. O al menos, lo aplazaba hasta tiempos en los que el público tuviera mayor formación e información. Pero también tenían muy claro que la lírica española no podía seguir identificada con el minúsculo formato de la vieja tonadilla, nacida simplemente para amenizar los intermedios de las obras mayores, cuando no para ridiculizar los viejos tipos españoles del pasado. De ellas, si acaso, se podía tomar la utilización de danzas netamente españolas –boleros, seguidillas, tiranas…– como hacían sin rubor los italianos con sus barcarolas, sicilianas o pastorelas.

Así que frente a estas dos premisas negativas, se alzó una «hoja de ruta» alternativa: la creación de un nuevo género intermedio, sobre argumentos literarios que, por eternos, apasionaran al público; preferentemente en verso; y con números musicales brillantes, de raíz española, pero separados de los diálogos de la dramaturgia, lo que evitaría el tedio de los recitativos de la ópera. En otras palabras: un género de nuevo cuño, con dramaturgia renovada pero cuidada, y una música en números cerrados y breves que conectara con el sentimiento nacional del público español. Ese iba a ser el nuevo reto que se fijaran, aunque ello supusiera aplazar el objetivo de la gran ópera española. El compositor Rafael Hernando lo dejó escrito muchos años después, al recordar con nostalgia el camino recorrido: «Lo observado en el público demostraba patentemente que en España era preciso comenzar por la ópera cómica para llegar algún día a la ópera seria».

6. La *Opéra Comique* como modelo. Tampoco es un dato menor el que por aquellos años, tanto Rafael Hernando como José Inzenga, y algunos otros músicos españoles veinteañeros, habían viajado a París y sido testigos de primera mano de los triunfos populares de la denominada ópera cómica, [*Opéra Comique*], que al fin y al cabo no era sino un tipo de espectáculo lírico similar a lo que ellos querían para la lírica española. Cuando estos compositores regresaron a España, su objetivo era promover aquí, con sus nuevas obras, delirios similares a los que casi a diario registraban en París los teatros Favart o de la Opéra Comique. La diferencia de fondo era, no se olvide, que Francia –como Alemania, Inglaterra, y no digamos Italiaposeía una vida operística propia que además se iba acrecentando cada día, mientras que en España la gran ópera seguía siendo una asignatura pendiente.

Pero la importación de la *Opéra Comique*, sin más, tendría además que vencer un importante escollo sociopolítico: el previsible rechazo «visceral» del público español, a priori, a un género que llegaba de Francia. Pues aunque en aquel momento un sector de la población española contemplaba «lo francés» como un avance cultural y un modelo a

imitar, otros ciudadanos –especialmente entre las clases populares– seguían viendo a Francia como un potencial enemigo, tras las aún muy recientes guerras por la independencia. Así que era evidente que tomar la ópera cómica como modelo –al menos como modelo «confesado», porque la similitud tácita iba a ser evidente– supondría partir con un lastre considerable.

7. La década intermedia. La prehistoria de la zarzuela. Antes de continuar nuestro recorrido con la generación emergente, precisemos que en realidad su apuesta por un género nuevo, intermedio y dignificado no era enteramente nueva: tanto en Madrid y Barcelona como, en menor medida, también en Zaragoza, Sevilla, Valencia o Cádiz, ya en torno a 1840 –y aun antes– se venían representando pequeñas obras de teatro con música, cantadas en español, que tanteaban la aceptación del público de ese posible género intermedio, heredero de la tonadilla escénica. Fue una etapa breve, pero sirvió para allanar el camino a la primera generación propiamente de zarzueleros, y sus protagonistas merecen al menos un recuerdo en un libro como este.

Fue el caso, por ejemplo, del zaragozano Tomás Genovés, que había viajado por Italia empapándose en la lírica italiana y estrenando con éxito varias óperas en los principales teatros de aquel país; y que había sido quizá el único que tuvo la valentía de estrenar una ópera seria cantada en español (*El rapto*, 1832, con libreto de Mariano José de Larra, uno de los más populares escritores del siglo XIX español). Mariano Soriano Fuertes, nacido en Murcia, obtuvo gran éxito con *Jeroma la castañera* (1842) y *El tío Caniyitas* (1849). El catalán Baltasar Saldoni fue sobre todo un compositor de ópera (además de maestro de canto, historiador y director de orquesta), pero trabajó con entusiasmo en la difusión de la pre-zarzuela, y él mismo firmaría luego *El rey y la costurera* (1853). También un grande de la ópera italiana fue Ramón Carnicer, maestro de toda una generación; Saldoni y Carnicer compusieron juntos *La zarzuela improvisada* (1841). Ellos dos, más Mateo Albéniz, fueron los autores de la obra escénica con la que algunos años atrás se había inaugurado el Conservatorio de María Cristina en Madrid: *Los enredos de un curioso* (1832, texto de Félix Enciso); pero los autores evitaron denominarlo «zarzuela» –sin duda porque ese calificativo pudiera devaluar la imagen de la obra– y prefirieron la ambigüedad de «melodrama-lírico-jocoso».

Muchos españoles de hoy día aún recuerdan (quizá se la oyeron cantar a sus padres o abuelos) la popularísima habanera *La paloma*, de la que era autor Sebastián Iradier. Este compositor alavés no estrenó más que algún título escénico aislado y de no mucho éxito, pero su enorme popularidad como compositor de música vocal de salón le convirtió en uno de los más respetados compositores de la España romántica y, dada su amistad con Barbieri, Hernando, etc., su influencia quedará marcada en el vocalismo de la futura zarzuela.

8. ¡Esto es la verdadera zarzuela! Es ya, pues, momento de centrar nuestra mirada en el surgimiento de ese nuevo género que hoy conocemos como «zarzuela» (o «zarzuela moderna», según establecimos en el capítulo anterior), de manos de esta

generación de jóvenes compositores. Muy probablemente, de no haber sido ellos, hubieran sido otros los que finalmente impulsaran ese nuevo género, pues era evidente que el público español, de toda clase y condición, lo estaba tácitamente reclamando. Pero lo cierto es que los protagonistas del proceso fueron cinco compositores principales, a los que en este libro otorgamos el calificativo de «generación pionera» o «primera generación», que hicieron su irrupción en el teatro lírico español poco antes de ese año 1850, inicio del Siglo de la Zarzuela. Sus nombres: Joaquín Gaztambide, Rafael Hernando, Cristóbal Oudrid, Francisco Asenjo Barbieri y José Inzenga[8].

Todo este proceso, en torno a 1849-1850, está estupendamente documentado en un extenso texto autobiográfico que dejó escrito Barbieri. Es un texto apasionado y documental a partes iguales; y retrata paso a paso las grandezas y miserias del mundo artístico de la época. Por desgracia es poco conocido[9], pero arroja mucha luz sobre el nacimiento de la zarzuela, aun debiendo estar prevenido el lector de que, como todo texto autobiográfico, puede contener algunas subjetividades. [En los siguientes párrafos, tomamos literalmente, entrecomilladas, algunas frases de estos hoy denominados «papeles Barbieri».]

Aparte de otros estrenos con los que nuestros compositores tomaron el pulso del público, cronológicamente los dos primeros éxitos de esta generación se produjeron en 1849, y ambos de la mano de Rafael Hernando. Que en marzo de ese año estrena *Colegialas y soldados*, en el Teatro del Instituto[10]. Compuesta en dos actos y sobre libreto de Mariano Pina y Francisco Lumbreras, su simpática acción –una muy romántica defensa del matrimonio por amor– transcurre en un convento navarro durante la guerra de la independencia española. El éxito fue enorme y su construcción formal apunta ya lo que será la zarzuela romántica. De hecho, Hernando, en el precitado texto, reivindica, con ciertos celos, que aunque la historia consideró como primera zarzuela moderna *Jugar con fuego*, de Barbieri (y así lo haremos nosotros aquí), en realidad este honor debería ser compartido con *Colegialas y soldados*. Pero Barbieri no escatimó nunca elogios hacia su compañero: «Rafael Hernando fue el hombre que más contribuyó, con su entusiasmo y caballerosidad de verdadero amigo, al establecimiento definitivo de la zarzuela».

Otro tanto cabe decir del siguiente éxito del propio Hernando: *El duende*, estrenada en el Teatro Variedades, apenas tres meses después de *Colegialas*, y que obtuvo 126 representaciones seguidas, a teatro abarrotado; luego, con los años, sería una obra muy frecuentemente repuesta. Su libreto, de Luis Olona, también en dos actos, recoge una romántica historia de amor en la época contemporánea, con final feliz. En un escrito autobiográfico posterior, Hernando afirma que solo por esa primera tanda de funciones en el Variedades obtuvo unos ingresos netos de más de tres mil reales.

«Durante este verano, ya Salas, Gaztambide y yo nos agitábamos mucho para establecer la zarzuela bajo sólidas bases en el Teatro de la Cruz, que era nuestro sueño dorado. Para este objeto escribía yo *Gloria y peluca*; y Gaztambide, *La mensajera*.» En realidad, *Gloria y peluca* volvía sobre el esquema del pequeño formato –requiere dos únicos personajes, más un pequeño coro–, pero en *La mensajera* (dos actos, libro de Luis Olona, el mismo de *Colegialas y soldados*), Gaztambide ensanchaba aún más el género proyectado. Estrenada esta en la Nochebuena de 1849 (Teatro del Príncipe, de

cuya orquesta era director el propio Gaztambide), también conoció un gran éxito, especialmente por haber contado con uno de los máximos cantantes españoles del momento, el barítono Francisco Salas. En este caso, la historia de amor transcurre en torno a la Guardia Real de Felipe V (siglo XVIII), en el Real Sitio de Aranjuez.

Y llegamos a 1850, el año que consideramos como inicio del Siglo de la Zarzuela pese a que, como acabamos de ver, algunos estrenos premonitorios ya se habían producido en los meses anteriores. En este año sucede algo muy inhabitual en la historia del arte: un grupo de artistas se alían para formar una asociación, con validez jurídica, para sacar adelante un nuevo género. Después de varios acercamientos, los compositores Hernando, Barbieri, Gaztambide, Inzenga y Oudrid se van a asociar, en efecto, con el autor dramático Luis Olona (que ya les había proporcionado algunos valiosos libretos, como acabamos de ver) y con el barítono Francisco Salas para formar una entidad legal que llevara adelante el proyecto de la zarzuela. Barbieri lo recuerda así: «Después de tantas aisladas tentativas para establecer la zarzuela; después de tantas empresas teatrales que se habían interesado en ello, […] todos comprendíamos que no podríamos llegar a nuestro apetecido objeto de establecer la zarzuela sino por medio de la unión de los elementos zarzueleros en una Sociedad en donde se reunieran todos los que hasta el día se conocían útiles al fin apetecido».

Con la perspectiva del tiempo, pudiera parecer que el promotor de esta idea fuera Barbieri, pero este reconoce en sus memorias que: «La iniciativa de este pensamiento fue de Joaquín Gaztambide, quien después de haber comunicado con Salas y conmigo la idea de tomar el Teatro del Circo[11] y de establecernos en él por nuestra cuenta, convino, a propuesta mía, en la conveniencia de formar una Sociedad compuesta por nosotros tres, y además invitar para que formaran parte de ella al autor dramático Luis Olona y a los líricos [compositores] Hernando, Oudrid e Inzenga, que eran los que hasta el día habían escrito zarzuela con éxito. Invitó Gaztambide a todos para una reunión en su casa, calle de Santa Isabel, y allí nos juntamos por vez primera los siete individuos y empezamos a discutir las bases que más convenían al objeto».

La alianza con Salas era doblemente importante: primero, por ser un cantante de primer orden, muy querido del público (provenía del *bel canto* italianista), cuya presencia en los carteles suponía garantía de éxitos de taquilla; y segundo, porque por esa misma razón gozaba Salas de una desahogada posición económica y era el único que podía aportar un cierto dinero al proyecto. Hernando, que también redactó un texto autobiográfico evocando aquel periodo, escribía años después: «Recibí el encargo de ver a Salas, lo que inmediatamente efectué; recordando que la primera entrevista al objeto con este cantante fue en el Café del Príncipe[12] […]. Lo que yo deseaba vivamente era que estuviesen a mi lado mis amigos Gaztambide, Barbieri y demás que al objeto sirviesen».

Pero conforme comenzaron los trabajos de organización de la Sociedad, la carencia de un buen capital de partida se presentaba como escollo insalvable, así que los siete «zarzueleros» hubieron de lanzarse a buscar lo que hoy llamaríamos patrocinadores, o al menos prestamistas, para su proyecto. Barbieri escribía: «Después de esto, quedaba el rabo por desollar: y era el caso que no teníamos dinero para acometer la empresa. En vano llegamos por muchos caminos a muchos hombres adinerados; nadie quiso

prestarnos ni un maravedí para establecer nuestro teatro. En tales circunstancias se ofreció Salas a prestar a la Sociedad 40.000 reales. Luego repartímonos los trabajos preparatorios, comisionándose cada socio para aquello que estaba más al alcance de sus relaciones, sus talentos o sus relaciones especiales. […] Quien más trabajó fue Salas, luego Gaztambide y luego yo».

Como era de esperar, un punto polémico fue el del nombre que se le iba dar al nuevo género músico-teatral: «Sobre esto hubo grandes disputas, siendo yo el único que sostenía que debía llamarse "zarzuela". Los que en contra mía opinaban, lo hacían así, y Gaztambide en particular, porque creían que la palabra *zarzuela* rebajaba el espectáculo en la consideración del público. Pero en esta ocasión vencí».

Los aliados comenzaron sus colaboraciones en 1850, aunque la entidad no fue inscrita formalmente hasta julio de 1851. Por cierto, que esta Sociedad aparecerá denominada de maneras diferentes en los años posteriores:
Barbieri se refiere a ella como «Sociedad Artística», pero en el documento constituyente figura como «Sociedad Lírica Española»; y Hernando en sus papeles autobiográficos habla de «Asociación Artístico-Cooperativa». En otras ocasiones, y sin duda en referencia a la sede de la mayor parte de sus espectáculos, se habla de la «Sociedad del Circo».

Los asociados habían acordado adjudicarse cada uno un sueldo fijo –600 reales de vellón [150 pesetas] al mes, austero pero suficiente para viviry dejar lo sobrante para reinversión en nuevos proyectos de la asociación. El barítono Salas, acostumbrado a cobrar cachés de envergadura por sus intervenciones, sería siempre un problema en este sentido y, según Barbieri, llegaría a ingresar de la Sociedad la elevadísima cantidad de 8.000 reales al mes.

Pero regresemos a 1850-1851. Los inicios de la Sociedad fueron buenos, pero no lo suficiente como para hablar de éxito artístico ni económico. Los gastos se disparaban, los autores trabajaban en obras en colaboración –ya en noviembre de 1850 estrenaron en el Variedades *Escenas de Chamberí*, firmada por los cinco autores–, pero los éxitos eran tímidos y el préstamo de Francisco Salas daba para poco. No había sosiego para estrenar una obra de envergadura, exponente del verdadero talento de los siete aliados.

En busca de una octava columna para sostener el proyecto, acordaron intentar fichar para su causa a Vicente Caltañazor, cantante y actor cómico popularísimo, y «talismán» para llenar teatros. Barbieri fue el comisionado para convencerle de lo importante del proyecto que le ofrecían:«Recuerdo haber tenido que emplear toda mi argucia para convencer a […] Vicente Caltañazor, con quien estuve discutiendo en medio de la Puerta del Sol una noche desde las doce hasta las tres de la mañana. La dificultad de convencer a algunos [actores y cantantes famosos] no es de extrañar, porque estaban acostumbrados a que cuando se formaba una compañía se empezaba por asegurarles un sueldo… y nosotros no asegurábamos nada». Caltañazor cedió a las propuestas de Barbieri, y aunque no entró como miembro de la Sociedad, sería en lo sucesivo intérprete habitual en la primera época de la zarzuela y ganaría muchísimo dinero con el nuevo género. Recordando esta circunstancia, y con su habitual sentido irónico, Barbieri escribía: «¡Qué gran trabajo nos costó hacerle rico!».

El éxito, en efecto, les aguardaba a la vuelta de la esquina; y llegaría de la mano de

Barbieri. Puesto que Luis Olona estaba enfrascado en otros varios libretos, el compositor pensó encargar un nuevo texto a Ventura de la Vega, dramaturgo algo mayor que ellos y elegante en su versificación. Don Ventura le propuso un pequeño giro sobre las obras anteriores de este colectivo, argumentando que al fin y al cabo *Colegialas y soldados* o *El duende* no dejaban de ser tonadillas escénicas amplificadas. Él propuso extender el libreto a tres actos, con lo que cabría introducir una dramaturgia de cierta envergadura, seria y romántica a la vez, y sin renuncia a escenas cómicas laterales. También por ello, frente a los cinco o seis números musicales de obras anteriores, ahora cabría componer una docena o más. Entusiasmado Barbieri, ambos se pusieron manos a la obra febrilmente. Bien es verdad que por la premura, De la Vega no pudo abordar una obra de nuevo cuño, sino que planteó la reelaboración de una novela francesa preexistente (algo muy común en aquella época). El resultado será *Jugar con fuego*, la obra que, tras su éxito inmenso, consideramos la primera piedra del gran edificio de la zarzuela.

«El libro y la música la escribíamos al mismo tiempo –nos cuenta Barbieri–. Iba yo todos los días a casa de Vega, que vivía en la calle del Prado, frente a la del León. […] Empezamos a ensayarla sin haber todavía concluido de escribirse ni por el poeta ni por mí. […] Dos noches antes de estrenarse, estaba yo a las 3 de la mañana rodeado de copiantes, a quienes iba dando la partitura hoja por hoja.»

La noche del estreno, 6 de octubre de 1851, en efecto, *Jugar con fuego* pasaba a la mejor historia del teatro lírico español. «Se armó tal escándalo de risas y aplausos cual no recuerdo haber visto nunca en un teatro. El público a una voz decía: "¡Esto es la verdadera zarzuela!". […] Al día siguiente, mi pobre maestro Carnicer vino a mi casa, llorando de alegría, a dar la enhorabuena a mi madre y a asegurarla que yo era el discípulo que le hacía honor. […] En mucho tiempo lo retirado no bajó de una onza[13] para cada uno; lo cual, sabiendo que entones se cobraba solo el 3%, se puede calcular que pasaba la entrada de 10.000 reales cada noche. […] Para que se vea lo que es el mundo, después nos venían aquellos que nos habían negado un maravedí a ofrecernos todo el dinero que quisiéramos para sostener el teatro.»

Jugar con fuego demostraba que era posible una «tercera vía» entre la vieja tonadilla popular y la quimera de la gran ópera española, que quedaba una vez más aplazada. «*Jugar con fuego* no solo salvó el teatro, sino que marcó la senda que había de seguirse en adelante, por lo cual todo el mundo la considera la verdadera piedra angular de la zarzuela moderna.» Solo unos meses después se presentaba en Barcelona, Valencia, Sevilla, Cádiz… Llegó a estar en cartel en doce teatros españoles a la vez y, pese a lo mal documentada que está hoy la vida de la zarzuela en Hispanoamérica, sabemos que tres años después, o sea en 1854, ya había promovido grandes colas ante las taquillas de, al menos, Méjico capital, Veracruz, La Habana y Buenos Aires.

Los promotores de la Sociedad Lírica Española alcanzaban el éxito, y su sueño comenzaba su peripecia a través de un siglo de historia española. Pues ni ellos mismos imaginaban que a su recién nacida criatura le aguardaba una vida de cien años, con sus avatares, sus luces y sombras, sus grandezas y miserias. Como con razón le gritaban a Barbieri: «¡Esto es la verdadera zarzuela!».

3. UN SIGLO EN CUATRO ETAPAS

En torno a 1850, establecidos ya los fundamentos del nuevo género lírico español, inicia la zarzuela[1] su aventura de un siglo. A ese recorrido le dedicamos las siguientes páginas, que encuentran su complemento en el capítulo 7, «Cuatro generaciones de compositores», donde resumimos en pequeñas biografías muy sintéticas la vida y la obra de los principales compositores que protagonizaron ese recorrido; y del capítulo 8, «Cuatro generaciones de libretistas», en que hacemos lo mismo con los dramaturgos. Es inevitable que en esos tres estudios paralelos encuentre el lector algunas referencias repetidas, pues los tres son enfoques distintos de un mismo proceso[2].

Como ya dijimos, ha sido habitual dividir la historia de la zarzuela en tres etapas básicas. Pero me parece más real su división en cuatro periodos, que resultan así casi exactos de veinticinco años cada uno. Además, dado que una generación de ciudadanos equivale, en números redondos, a unos veinticinco años, la coincidencia de estas cuatro etapas zarzueleras con los cuatro relevos generacionales facilita mucho el estudio. Y a mayor abundamiento aún: esos cuatro periodos de veinticinco años resultan coincidentes, casi con exactitud, con otros cuatro periodos de la historia sociopolítica de la nación española.

De tal manera, tras el nacimiento de la zarzuela en 1850, su primer tramo –«Consolidación y difusión»– llegaría hasta 1875, en que comienza esa otra fase de la historia de España que conocemos como la Restauración. Esta segunda –«El relevo. El género chico»– es contemporánea a la alternativa del género por horas, propuesto ya por una nueva generación. Tras otros veinticinco años de convivencia entre ambas fórmulas, en torno a 1900 se inicia una tercera fase, que denominamos «La eclosión» porque confluyen en ella numerosos factores que acrecientan su envergadura como fenómeno de masas; su inicio es coincidente en lo sociopolítico –año más, año menoscon la crisis del 98 y el inicio del reinado de Alfonso XIII. Tras otros veinticinco años, alrededor de 1925 se abre la cuarta y última fase (paralela al cambio de régimen dentro de la monarquía, la II República, la guerra civil y la posguerra), que denominamos «En busca de la redefinición», pues tal fue el objetivo de sus heterogéneas propuestas.

3A. PRIMERA ETAPA.
Consolidación y difusión (1850-1875, aprox.)

En nuestro anterior capítulo no solo dejamos planteados los fundamentos y el paisaje

de fondo que en 1850 alumbraron el nacimiento de la zarzuela como género con personalidad propia, sino también los primeros pasos de su historia. Recordemos lo allí dicho: después de la excelente acogida del público a sus primeras piezas líricas, los siete miembros de la Sociedad Artística (o sea, los compositores Inzenga, Gaztambide, Hernando, Oudrid y Barbieri, más el libretista Olona y el cantante Salas) habían tomado en arriendo el Teatro del Circo y se comprometieron a ofrecer su producción futura para contribuir al establecimiento del nuevo género, al que ya denominaban «zarzuela». Un complicado documento interno regulaba los cuantiosos gastos de la aventura, así como su amortización con los ingresos que la iniciativa produjera.

La primera obra estrenada (septiembre de 1851) en esta etapa del Teatro del Circo fue *Tribulaciones*, de Gaztambide, que pasó sin pena ni gloria, consumiendo los escasos recursos de que disponían. Pero, como vimos, el éxito inmenso les esperaba con la segunda propuesta, *Jugar con fuego* (música de Francisco Asenjo Barbieri y libreto de Ventura de la Vega[3]), que determinó el punto de partida y el modelo a implantar.

1. Los primeros dieciséis años continuistas (1850-1866). A partir del momento en que queda fijada la formulación de la zarzuela romántica y el público responde con entusiasmo desbordado, comienza la historia normalizada de nuestro género: los compositores de la Sociedad del Circo, más algún otro que ahora referiremos, estrenarán nuevos trabajos, siempre muy esperados por unos ciudadanos ávidos de novedades, que otorgarán a determinadas obras el premio del triunfo enorme, y el inicio de una larga vida de centenares –en muchos casos, millares– de representaciones. Esta primera etapa de consolidación y difusión durará unos dieciséis años, que no es poco, especialmente si recordamos que estamos en una etapa muy convulsa en la vida de la nación, con una crisis económica galopante[4]. Pero de momento, la sociedad española había encontrado una nueva forma de teatro lírico que satisfacía a la perfección sus necesidades: obras amenas, temas inmortales (amor, lealtad, honor, desdén, celos, pasión…), músicas livianas pero admirablemente elaboradas, buena dosificación de humor y drama, una generación de intérpretes brillantes y una alternancia de números musicales con números declamados que hacía muy fluido el espectáculo. Durante más de tres lustros nada ni nadie demandó un cambio de rumbo, aunque, por supuesto, unas obras tuvieron mejor aceptación que otras.

Acabamos de mencionar los variados asuntos que fueron eje argumental de las zarzuelas de esta época. Ponemos énfasis en ello porque existe hoy la creencia de que la zarzuela se basó siempre en argumentos castizos, madrileñistas o andalucistas, siempre triviales, con escenas de corralas, chulapos y chulapas, verbenas y organillos. Es necesario borrar esa imagen –que corresponde, es cierto, al género chico posterior–, porque solo fue moda durante un tiempo muy limitado. La zarzuela grande romántica prefiere siempre los temas históricos, amorosos, fantásticos, ubicados en países extranjeros, la Edad Media, el pasado español más o menos remoto… Obsérvese que de las veinte obras mayores de esta etapa primera, que ahora citaremos, NI UNA SOLA transcurre en el Madrid contemporáneo y castizo.

Hablemos de ellas y de las características de estos primeros dieciséis años:

A. El Teatro del Circo, gestionado por la Sociedad Artística, seguirá siendo durante cinco temporadas (1851-1856), el escenario de la primera época de la zarzuela. El público acudía en masa, los intérpretes se hacían populares, las obras se mantenían en cartel… Las dificultades económicas de los primeros tiempos se fueron soslayando y la Empresa del Circo fue pudiendo ahorrar buenos dineros en esos cinco años, con los que abordar el magno proyecto al que pronto nos referiremos. Todos los grandes títulos de la historia de la zarzuela de estos años fueron estrenados en este teatro.

Para las Navidades de 1851, los cinco compositores del grupo firmaron una obra en colaboración, con la que agradecían al público de Madrid su respuesta entusiasta. Luis Olona elaboró para la ocasión un libreto disparatado, que viaja desde la madrileña Puerta del Sol hasta Málaga, el estrecho de Gibraltar y «un poblado moro». *Por seguir a una mujer*, título de esta obra colectiva, fue recibida con aplausos y carcajadas, y mostró el ángulo más disparatado del nuevo género. Uno de los papeles fue desarrollado por un entonces desconocido actor y cantante llamado Francisco Arderíus; recalcamos el dato porque dentro de unas páginas volveremos sobre este personaje.

Aunque en el capítulo 7, «Cuatro generaciones de compositores», puede el lector repasar la historia de la zarzuela por medio de cada compositor individualizado, adelantemos aquí que en estos años Barbieri estrenaría al menos otras cuatro obras con éxito grande, que redoblarían su popularidad: *Galanteos en Venecia* (1853), sobre una historia de honores y amores en la Venecia renacentista; *Los diamantes de la corona* (1854), una intriga en la corte de Portugal, en el siglo XVIII; *Mis dos mujeres* (1855), en La Granja (Segovia) durante el reinado de Carlos III; y *Los dos ciegos* (1855), una curiosa obra breve, en un solo acto y sin coro, que resulta del diálogo de dos mendigos callejeros. En 1852, Gaztambide empalmó casi seguidos dos títulos que en el futuro contarán sus representaciones por millares en todo el mundo: *El estreno de una artista* (en un solo acto) y *El valle de Andorra*. No menos importante sería la obra estrella de 1853: *Catalina*, que él consideró siempre su mejor partitura. Cristóbal Oudrid aportaría dos obras exitosas: primero *Buenas noches, señor don Simón* (1852, en un acto y sin coro) y el que sería último éxito de las cinco temporadas en el Teatro del Circo: *El postillón de la Rioja* (1856).

B. A todo esto, los acontecimientos que se estaban viviendo en el Teatro del Circo no eran sino el epicentro de toda una onda expansiva que en mínimo plazo alcanzó a las principales ciudades españolas, e incluso a las de medio tamaño. El proceso de difusión de las primeras zarzuelas superó todo lo imaginable, y solo la comprobación a través de los periódicos de la época nos desengaña de no estar leyendo un relato de ciencia ficción. Apenas una obra se ha estrenado en el Circo, varias compañías trabajan sobre ella, los copiantes elaboran nuevas partituras, se reproducen las decoraciones y en unas semanas las vemos ya cargadas en los coches de caballos para conquistar nuevas poblaciones: Barcelona –de manera casi simultánea a Madrid–, Valencia, Sevilla, Zaragoza, Albacete, Segovia, La Coruña, las islas Baleares y Canarias… renuevan el entusiasmo del público de la capital. Las compañías de la nueva zarzuela florecen por toda la geografía y constituyen lo más novedoso de la oferta cultural que se ha producido en España desde tiempo inmemorial. Varias empresas de ópera italiana se reciclan en compañías de

zarzuela. Algunos títulos pueden verse en seis o más teatros españoles simultáneamente.

Y lo que es más asombroso: sin dilación, la zarzuela española embarca rumbo a América, cosa especialmente admirable en aquella época y con aquellos transportes. Aunque en el capítulo 9, «La zarzuela en América…», nos ocupamos del tema, adelantemos que La Habana (recuérdese que Cuba era todavía provincia española, lo que facilitaba las tramitaciones), Méjico, Veracruz o Caracas estaban recibiendo cada nuevo título apenas unos meses después de su triunfal estreno en Madrid.

C. La profesión musical en España se enfrentó entonces a un problema insólito: de la noche a la mañana, y por vez primera en su historia, la oferta de puestos de trabajo pasó a superar con mucho la disponibilidad de profesionales cualificados. España se vio obligada a improvisar en brevísimo plazo decenas de cantantes, centenares de coristas de ambos sexos, gran cantidad de músicos de orquesta…; y también muchos profesionales asociados a ellos: copistas de música, fabricantes y comerciantes de instrumentos, etc. En la vida teatral, el impacto fue menor, puesto que la escenografía e infraestructuras que demandaba la nueva zarzuela no eran muy diferentes a las del teatro declamado.

Quizá la mayor transformación la vivió el mundo del canto. Hay que considerar que cada partitura de la nueva zarzuela –sin llegar a ser, obviamente, de dificultad vocal comparable a las óperas de Bellini o Donizetti o Rossini– suele contener al menos cuatro papeles que exigen muy buena preparación vocal, en absoluto al alcance de cualquier aficionado. España disponía de no pocos cantantes que provenían del repertorio de la ópera italiana, pero ni por número, ni por talante, ni por necesidad de ser además buenos actores dramáticos (recuérdese que el intérprete de zarzuela es la suma de un cantante más un actor) pudieron reconvertirse todos ellos. En cuanto a los músicos de orquesta, era sencillo conseguir ciertos instrumentistas de viento (trompetas, cornetines, figles o trombones, clarinetes, etc.), por su coincidencia con los de las bandas[5], pero había muchas ciudades en las que resultaba imposible reclutar una cuarentena de profesores cualificados, especialmente de cuerda. Y no se olvide –volveremos sobre ello más tarde– que la plantilla orquestal que requieren las zarzuelas es la misma que, por ejemplo, la de las óperas de Verdi; y muy superior a la de cualquier ópera de Mozart.

D. Cuando surge la zarzuela, y puesto que Ramón Carnicer estaba ya prácticamente retirado de la creación, Emilio Arrieta era el compositor lírico en activo de mayor reputación en España. Además, había sido nombrado profesor de música de la reina, con lo que ello conllevaba de influencia en la vida y las decisiones musicales del país. Reinstalado ya en España a su regreso de Italia –había vivido y estrenado con éxito en Milán–, su objetivo era situar la lírica española en los circuitos de la ópera italiana, de la que él siempre estuvo visceralmente impregnado.

Por eso, la aparición de aquel conjunto de jóvenes en 1850, reivindicando un género a medio camino entre la tonadilla histórica y la ópera, y aplazando *sine die* el dilema de la ópera española, cogió a Arrieta con el pie cambiado. Ello explica su nulo entusiasmo inicial ante las propuestas que Barbieri y su grupo le habían hecho para ingresar en el colectivo de la Sociedad Artística.

Sin embargo, todo cambió a partir del evidente éxito del colectivo. Arrieta veía cómo la zarzuela lograba lo que él y la ópera italianizante no iban a poder lograr nunca: el aplauso entusiasmado de todas las edades y clases sociales. Así que no solo mudó su actitud

respecto a la Sociedad Artística, sino que a comienzos de 1853 aceptó al fin la permanente invitación que le tenían formulada desde el Teatro del Circo. De ese modo, para febrero se anunciaba, con la expectación imaginable, la primera inmersión de Arrieta en la zarzuela: *El dominó azul* (1853), sobre libreto de Camprodón –en realidad, un libreto muy de ópera italiana, situado en la corte de España en el siglo XVII–. El éxito fue enorme. Revalidado, apenas cuatro meses después, por su segunda zarzuela, *El grumete* (1853), para la que había solicitado un libreto a su amigo Antonio García Gutiérrez (que había redactado, como dijimos, nada menos que dos obras luego musicadas por Verdi: *El trovador* y *Simón Bocanegra*).

A nadie le cabía duda, no obstante, de que fueran cuales fueren las razones que habían motivado la doble incursión zarzuelera de Arrieta en 1853 (pudieron ser varias: desde la sincera conversión hasta la perspectiva económica; o la suma de ambas, que es lo más probable), estas iban a ser consideradas por el navarro como excepciones puntuales, un paréntesis en su carrera operística de altos vuelos. Pero no fue así: Arrieta no volverá jamás a componer una sola ópera[6], algo que a él mismo le hubiera dejado absorto si alguna pitonisa se lo hubiera dicho en aquel momento. Más aún: entusiasmado con el género del que ya no se apartaría hasta su muerte –compondría unas cincuenta zarzuelas en los siguientes treinta años–, solicitó su ingreso, a través de unos amigos comunes, como octavo miembro de la Sociedad Artística, cosa que, tras embarazosa situación, le fue denegada[7].

Pese a este desencuentro, Arrieta y la Sociedad del Circo seguirían colaborando en el futuro, aunque la relación del navarro con los demás sería de respeto sin cordialidad. En 1855 Arrieta les entregaría su octava zarzuela, *Marina*, sobre libreto de Camprodón, que ha pervivido como su obra más popular. A partir de estos éxitos, y tras esta polémica incorporación, Arrieta se confirmaría como uno de los más grandes creadores líricos de su tiempo, dotado de un talento y un oficio excepcionales.

E. Entramos ahora en uno de los más admirables episodios del Siglo de la Zarzuela, surgido de la fe de la Sociedad Artística en sus propias posibilidades y en la capacidad de elevar su sueño a las últimas consecuencias. Si quedaba ya fijado un género y el público respondía a él con entusiasmo; y si ya tres años habían demostrado que no estaban ante una moda pasajera, ¿por qué no aventurarse a solucionar el último escollo que les quedaba? Que no era otro sino la poca adecuación del Teatro del Circo al género lírico que habían planteado. Los ciudadanos que a diario hacían cola ante el despacho de billetes y se dejaban muchos reales de vellón al mes en la caja, merecían algo mejor que aquel teatro prematuramente envejecido, fruto de varias reformas desafortunadas. Además, cómo negarlo, la reciente inauguración del Teatro Real –e incluso del Liceo en Barcelona, tres años antes, que muchos madrileños de cierto nivel económico habían ya visitado– les había hecho admirar y envidiar lo que era un gran teatro, tanto en su dotación técnica como suntuaria.

A ese pensamiento se añadía otro más prosaico: el Teatro del Circo era muy caro de alquiler (24.000 reales al mes), por lo que la mayor parte de los ingresos de la Sociedad Artística se perdían en pagar un coliseo que, sin ser malo, no satisfacía sus aspiraciones. La capacidad de soñar se disparó: ¿sería posible endeudarse y comprar un solar para edificar un teatro a medida de lo que quería ser –de hecho, ya lo era– la zarzuela? Habría

de ser un teatro grande pero no desmesurado, de escenario espacioso, con buenas áreas sociales comunes, salas de ensayo y decoración suntuosa, sin el lujo pretencioso de muchos de los teatros de ópera y de corte. Evidentemente el teatro se llamaría Teatro de la Zarzuela, y como es sabido se hará realidad muy poco después.

Llegados a este punto, remitimos a nuestro lector al capítulo 11A, dedicado monográficamente al Teatro de la Zarzuela, donde damos detalles sobre su génesis, su construcción y su trayectoria. Aquí nos situamos ya en la función inaugural, en octubre de 1856, en la que, como allí contamos, se llevó a cabo un programa mixto que incluía el estreno de una curiosa alegoría sobre la zarzuela con libreto de Luis Olona y Antonio Hurtado, en el que los protagonistas, Fígaro y Tacón[8], simbolizando los personajes de la zarzuela, luchan por desembarazarse del influjo de Arlequín y Pierrot, que encarnaban la ópera italiana y francesa, respectivamente. Todo un símbolo de la voluntad con que se había planteado el nuevo género. Y adelantemos que el Teatro de la Zarzuela será uno de los teatros más longevos de la historia escénica española, puesto que ha sobrepasado recientemente el siglo y medio de actividad (si bien un incendio en 1909 obligó a su reconstrucción total, realizada con respeto casi literal al modelo primitivo).

Con la inauguración del coliseo de la calle Jovellanos (octubre de 1856) se cerraban las cinco temporadas de la Sociedad Artística en el Teatro del Circo, en las que se había consolidado el nuevo género lírico español. En ellas no solo se representaron obras de los cinco compositores de dicho colectivo, sino también de otros muchos, aunque casi ninguna ha pervivido en el repertorio. De los miembros del grupo, el autor más representado fue Oudrid, del que subieron a escena veintiocho obras; después, Gaztambide y Barbieri, con dieciocho títulos cada uno; doce obras se estrenaron de Inzenga; y siete de Hernando. Arrieta presentó nada menos que diez zarzuelas en cuatro años[9]. Tras ser abandonado por la Sociedad Artística, el Teatro del Circo atravesó diversas fases posteriores (una de ellas muy importante, y la referiremos en este mismo capítulo), hasta que en 1876 fue reducido a escombros por un incendio. Una anécdota: Barbieri vivió casi toda esta etapa exactamente en la acera de enfrente del Teatro del Circo, así que no tenía más que cruzar la plaza del Rey para entrar en el teatro de sus primeros triunfos.

F. En los años inmediatos, los principales estrenos de zarzuelas imperecederas años verán la luz ya en Teatro de la Zarzuela (nos referimos a ello en los capítulos 7 y 11A), aunque el número de teatros de estreno de zarzuela en toda España irá aumentando considerablemente. Además, en los ocho años siguientes serán los mismos cinco compositores de la antigua Sociedad Artística, más Emilio Arrieta, los que produzcan en La Zarzuela estas obras mayores. Solo habrá un nuevo nombre importante para el futuro del género: el de Manuel Fernández Caballero, muy joven aún (veintiún años cuando se inaugura el teatro), pero que todavía no presentará ninguna de sus grandes obras en este periodo inmediato. Fuera de ello, ninguna incorporación novedosa, pese a que de las nada menos que 202 obras nuevas que se estrenaron en esos ocho años (1856-1864) en el Teatro de la Zarzuela, 98 fueron de compositores diferentes a los siete mencionados.

2. La primera diversificación. Arderíus y Los Bufos Madrileños. La Real

Academia define el verbo «diversificar» como «convertir en múltiple y diverso lo que era uniforme y único». Ese es, ni más ni menos, el proceso que a partir de 1866 le aguarda a la zarzuela. Si en el anterior apartado hemos admirado cómo durante quince años la zarzuela se reafirmó sobre un formato «uniforme y único», a partir de 1866 estos formatos comienzan a abrirse en abanico «múltiple y diverso», como bien define el diccionario. Proceso lógico, pues toda propuesta cultural debe ser viva, abierta y renovable. Lo contrario hubiera sido esclerotizar un género artístico.

Tras los referidos tres lustros de continuismo sobre las bases sentadas en 1850, la generación pionera verá con sorpresa cómo en 1866 surge una inesperada alternativa a sus formulaciones: la propuesta comenzará de manera humilde, y tendrá como marco el Teatro Variedades[10], en la calle de la Magdalena, cerca de la plaza de Antón Martín. No era la primera vez que este teatro protagoniza un momento clave de la lírica: en 1849 había acogido el estreno de *El duende*, de Rafael Hernando, fundamental en la protohistoria de la zarzuela; y al año siguiente, el de *Gloria y peluca*, de Barbieri.

Cambiemos ahora de escena. Y centremos nuestra mirada en un joven de veintiocho años, español pero nacido en Lisboa. Se llama Francisco Arderíus y es antiguo miembro del coro del Teatro de la Zarzuela, en el que había ingresado tras una audición, pese a que, al parecer, nunca tuvo voz sobresaliente. Hizo luego algún otro papel solista como actor y cantante, y ya le hemos citado unas páginas atrás al hablar de *Por seguir a una mujer*. Pero dio un giro a su actitud ante el teatro lírico cuando reunió un dinerillo para viajar en 1866 a París y asistir una y otra vez al espectáculo allí de moda: Les Bouffes Parisiens, fórmula mixta entre teatro convencional, teatro musical, improvisación, mimo, baile…; y sobre todo, un nuevo concepto de humor basado en la sátira, el retruécano y la frase de doble sentido. También, intercalados, algunos números de teatro dramático.

Al final del verano de dicho año, Arderíus vuelve impresionado a Madrid y concibe la idea de establecer algo parecido a lo que ha visto en París, adaptado al momento presente de España y a la idiosincrasia española. Recluta un pequeño conjunto de artistas amantes de lo informal y lo enloquecido (lo «alternativo», diríamos hoy), de preparación multidisciplinar, forma una mínima empresita y alquila el referido Teatro de Variedades. Simultáneamente solicita a su amigo Eusebio Blasco un libreto de un humor «diferente» (según escribió luego Blasco: «una cosa muy nueva, rara, estrafalaria, algo como lo que he visto en París este verano… ¡Pero me lo tienes que dar en diez días!»). El resultado es *El joven Telémaco*, una parodia de las tragedias clásicas griegas. Según Blasco le va dando las escenas, el nuevo empresario se las pasa al compositor que desde entonces será inseparable de Arderíus: el alicantino José Rogel. Por supuesto, en su proyecto jugaba un cierto papel la picardía femenina en forma de coro de señoritas; un elemento que en absoluto estaba en la formulación de la zarzuela romántica, pero que en lo sucesivo será indisociable de cierto tipo de subgéneros. La orquestación, sin embargo, era la de una orquesta sinfónica completa, por lo que no debemos hacernos una idea de una mera musiquilla de acompañamiento trivial.

En septiembre de 1866, Los Bufos Madrileños –Arderíus no evitó la referencia a su modelo parisino– abrían el teatro. Es difícil de explicar el éxito que cosecharon desde la primera función. Aquella «otra manera» de entender el espectáculo músico-teatral arrasó en la opinión pública. *El joven Telémaco*, del que se hacían dos pases diarios, fue visto

por todo Madrid[11]; el Teatro de Variedades tenía oficialmente 695 localidades, pero era habitual que hubiera casi un centenar de espectadores de pie en cada función (algo inverosímil hoy día por razones de seguridad, pero muy normal entonces). El «coro de suripantas» se hizo uno de los números más celebres[12].

Simultáneamente a este inesperado éxito, Arderíus contactó con los principales compositores y libretistas de zarzuela, invitándoles a subir al tren de Los Bufos. Lejos de cualquier prepotencia, Arderíus fue humilde en sus cartas, y formuló sus ruegos desde la modestia que siempre mantuvo para su género, que consideraba un pasatiempo y que nunca quiso comparar con la zarzuela de envergadura: Los Bufos no buscaban desacreditar a los zarzueleros de prestigio, sino simplemente plantear «otra» oferta popular. Él se limitó a presentar su alternativa, que –el lector ya lo está adivinando– supondría con el tiempo uno de los orígenes del futuro género chico, entendido este precedente en cuanto estilo desenfadado y cómico, todavía no en cuanto género por horas, pues Los Bufos no trabajarán necesariamente sobre obras breves; de hecho, muchas de sus propuestas serían en dos y tres actos.

Resulta increíble que la primera respuesta positiva a la invitación de Arderíus proviniera del «sesudo» Emilio Arrieta, que como vimos había tenido sus reticencias, doce años atrás, en acercarse a la zarzuela. Y así, tras otros títulos con partitura del mismo Rogel, la cuarta obra que presentaron Los Bufos Madrileños fue *El conjuro*, con música de Arrieta sobre una comedia de Calderón de la Barca, reelaborada por Adelardo López de Ayala. La partitura es soberbia. Y demostró a los aficionados que Los Bufos no eran una simple «gamberrada», y que se proponían hacer las cosas muy bien. Por cierto, que Arderíus hizo cambiar el nombre del hasta entonces Teatro de Variedades, que pasó a denominarse Teatro de Los Bufos Madrileños. Muy poco después, Barbieri, también lejos de sentirse «traicionado» por Arderíus, se sumó al nuevo género con dos títulos cómicos: *De tejas arriba* («bufonada gatuna», 1866) y *El pavo de Navidad* («asado de circunstancias», 1866). Este respaldo de dos de los prohombres de la música española de todos los tiempos cogió con el pie cambiado a muchos críticos, que habían sido demoledores con Los Bufos, a quienes consideraban simplemente una estupidez sin futuro.

Por supuesto, no todas las obras de los años siguientes fueron acogidas con igual éxito. La fiebre de Los Bufos pasaría por altibajos. Cada vez que se encadenaban tres títulos sin éxito –los cambios en la cartelera eran constantes, con una media de dos o tres títulos nuevos mensuales–, se hablaba del fin del *boom* de Arderíus y de su gente…, que pronto levantaban cabeza y volvían a convertirse en el centro de la opinión pública madrileña. Un año después de su aparición, y pese a haber recibido críticas de lo más contradictorias –o quizá por ello mismo–, el público seguía acudiendo en masa, por lo que tuvo que trasladarse a otro teatro mayor y mejor.

La segunda temporada (1867-1868), en efecto, se planteó ya en el Teatro del Circo, en la plaza del Rey (curiosamente Arderíus siguió el mismo recorrido –del Variedades al Circo– que los promotores de la zarzuela casi veinte años antes), un teatro mucho más grande de escenario y aforo. Lo primero le permitiría producciones de mayor ambición escénica, incluso grandes producciones futuras como *Robinson* (Barbieri) o *El potosí submarino* (Arrieta), ambas de 1870 y ambas en tres extensos actos. La necesidad de

llenar ahora un teatro enorme les hizo combinar su producción propia con la zarzuela convencional, aunque siguieron prefiriendo las obras fantásticas, de magia, las primeras operetas francesas (gracias a ellos y a su vinculación con París, se planteó Offenbach venir a Madrid, cosa que sucedió en el otoño de 1870, como relatamos en el capítulo 11A), etc.

Los Bufos se mantuvieron en primera línea durante al menos cinco temporadas. En ellas, además, la compañía se diversificó y multiplicó en varias subcompañías itinerantes, que recorrieron las principales ciudades españolas, en una «invasión» del fenómeno bufo (pasaron por Barcelona, Sevilla, Valencia, Zaragoza, Valladolid, etc.). En Barcelona se estableció una especie de subsede, tal fue el éxito permanente que obtuvieron[13]. También surgieron otros «bufos» que nada tenían que ver con los originales. Arderíus se confirmó también como un gran empresario, titular de un emporio músico-teatral, que reponía títulos constantemente, montaba nuevas compañías itinerantes y abordaba producciones costosísimas en nuevos teatros de Madrid, sin dejar él mismo de intervenir como protagonista en los estrenos más destacados. En 1871 llegaron a poner en marcha un periódico semanal propio (*La Correspondencia de Los Bufos*), en clave de humor, donde se defendían con ironía –nunca con desprecio– de algunas críticas feroces que recibían en algunos periódicos, anunciaban las nuevas obras, etc. E incluso sacaron dos colecciones de libritos en las que publicaban los textos completos de las obras que estrenaban o que habían encargado. Todo un fenómeno escénico y sociológico.

De su última etapa, sin duda su mayor macroproducción fue la que ofrecieron a Manuel Fernández Caballero para un espectáculo de viajes fantásticos, en el Teatro Príncipe Alfonso[14], un teatro de muchos recursos escénicos, y que devino en el estreno de *Los sobrinos del capitán Grant* (1876), fantasía a partir de Julio Verne, una de las obas que más dinero han dado en toda la historia de la zarzuela y cuyas representaciones se cuentan hoy por muchos millares. En 1877 Los Bufos de Arderíus pasaron al Teatro Apolo, por una sola temporada. Y finalmente, se disgregaron por varios teatros de Madrid (aunque su sede final estuvo en el Alhambra, en la esquina de la calle Libertad y San Marcos; que tomó además el nombre afrancesado de Teatro Follies Arderíus).

Como era de esperar, el fenómeno de Los Bufos fue perdiendo fuelle tras ocho o diez temporadas de locura. Durante otras tres, hasta 1880, languidecieron como una más de las compañías españolas, entre otras cosas porque habían sucedido ya otros fenómenos laterales a los que nos referiremos más adelante. El compositor habitual de la compañía, José Rogel, se retiró de los escenarios e inició una nueva vida en Cartagena, donde moriría veinte años después[15]. La historia de Los Bufos de Arderíus puede darse por liquidada en mayo de 1880, tras catorce temporadas (1866-1880) y unas noventa obras escritas ex profeso para ellos.

Pero en 1881, el impredecible Arderíus dio un nuevo giro a su trayectoria, cerró tras de sí la puerta del género bufo y, para sorpresa de la comunidad zarzuelística, organizó un movimiento de revitalización de la gran zarzuela primitiva. Reunió a Barbieri, Arrieta, Salas y otros mitos de entonces y alquiló a su costa el Teatro de la Zarzuela (temporada 1881-1882) para revivir los tiempos de tres décadas atrás. En el folletito de presentación del proyecto, escribe que durante el paréntesis que hizo en su carrera para «explotar el Género Bufo» [sic], «no olvidó ni un instante ni sus antecedentes artísticos ni el amor

que siempre ha profesado y profesa al arte lírico español en sus más legítimas y formales manifestaciones». Por supuesto, sus enemigos se indignaron ante su nueva actitud, acusándole de querer recomponer, tarde y mal, lo que él mismo había roto. El proyecto no funcionó. Sabemos de algunos viajes posteriores de Arderíus, y de su presencia en Milán poco después de esta temporada fallida, aunque desconocemos más detalles. Murió en Madrid en 1887 y su entierro movilizó a muchos miles de ciudadanos.

En aquellos catorce años, Arderíus había hecho muchísimo dinero, vivía en un palacete (sentimos no haber averiguado cuál o dónde) y disponía de coche de caballos propio, algo reservado a la alta aristocracia. Dio trabajo a centenares de familias –llegó a tener a cien artistas en nómina, más infinidad de colaboradores–, pues además cogió fama de pagar generosamente y ser muy considerado con su personal. Sentó toda una manera de entender el espectáculo escénico, a partir de una comicidad disparatada, el único ingrediente que –según él mismo escribió– había querido añadir a la zarzuela primitiva[16]. Fue blanco de infinitas iras, llegando a culpabilizársele poco menos que de la decadencia moral del país, pero otros muchos intelectuales salieron en su defensa –Pérez Galdós entre ellos–. El argumento de que había pegado una bofetada a la gran zarzuela no se sostiene, si recordamos que Arrieta, Oudrid, Barbieri o Caballero se contaron ente sus admiradores y compusieron partituras para él. Lo que queda claro es que su aportación no fue una mera patochada ni una ordinariez sin pies ni cabeza. Nadie negó a Arderíus la condición de un cómico excepcional –algunos testimonios de época le califican como un hombre «irrepetible»[17] sobre un escenario–, y no se olvide que Rogel, además de buen músico era un intelectual (y doctor en Derecho por la Universidad de Madrid).

Respecto al componente erótico de sus espectáculos y al uso provocativo de lo femenino en su compañía, él se defendió siempre diciendo que, en efecto, ese componente existió, dentro de un sano sentido del humor; que ninguna chica estuvo a disgusto en su compañía, que pagaba mucho mejor que todos los demás empresarios, que jamás existió el menor conflicto con ninguna corista y que, gracias a su empresa, centenares de chicas jóvenes y sus familias vivieron muy dignamente («mantenía con mi empresa a un centenar de familias, que sin mí acaso vivirían en la estrechez o en la miseria», escribió en sus memorias).

Por último, ya habrá observado el lector que el ámbito cronológico del *boom* de Los Bufos Madrileños coincide con los años de crisis de la monarquía de España: Los Bufos surgieron a finales de 1866 (momento crítico para Isabel II, que será obligada a exiliarse en 1868)[18]; encuentran su apoteosis en los años siguientes, la mantienen durante la breve I República (1873) y hasta la llegada al trono de Alfonso XII (1875), a partir de lo cual comienza su lento declive, contemporáneo a la sociedad de la Restauración. Por tanto, se ha dicho, y con razón, que el fenómeno de Los Bufos hizo reír a una España revuelta, crispada en extremo, violenta, fracturada en los cafés, en las calles, en los campos y por supuesto en los escaños del Congreso. Solo por eso, y aun admitiendo todas las críticas que se quiera, no se les puede negar un espacio de concordia en la sociedad española de su tiempo.

3. La segunda alternativa. La compañía de El Recreo. La de Los Bufos Madrileños fue la primera alternativa seria (¡nunca peor empleado este calificativo!) que el tiempo iba a plantear a la zarzuela grande romántica. Pero muy pronto, durante la segunda temporada de Los Bufos, el público madrileño va a conocer una nueva propuesta, también de influencia indudable a medio y largo plazo. En realidad surgió dentro del teatro declamado, pero inmediatamente se trasplantó al lírico. Advertimos también que si la aportación de Los Bufos fue en cuanto a la manera de concebir un espectáculo y su talante, la novedad que ahora referimos no es propiamente artística (o quizá también lo es, pero solo como consecuencia), sino de gestión, es decir, en cuanto a la manera de ofrecer al espectador las producciones teatrales y líricas.

La crisis institucional y de la monarquía de 1867-1868 había llevado aparejada una crisis económica profunda (y quizá también al revés). La incertidumbre, la falta de trabajo y el pésimo estado de las arcas públicas hicieron descender el consumo de manera alarmante en todos los sectores, y por supuesto en el teatral. Las producciones de las obras extensas, en tres actos, eran caras para las empresas y para los espectadores; y el poder ofrecer solo una sola función diaria, de no menos de tres horas de duración, era una mala fórmula. Los diez o doce reales por butaca en los teatros principales eran asequibles hacía unos años, pero ahora, en tiempo de crisis, los ciudadanos preferían ahorrarlos.

Surge entonces un colectivo joven –veinteañeros casi todos– que se erige en lo que hoy denominaríamos «emprendedores»; y de hecho difícilmente puede entenderse su propuesta si no es por su juventud y su posicionamiento ante la crisis. La idea es muy sencilla de explicar, pero no lo era tanto español, se interesó por la zarzuela y dejó una excelente impresión entre los zarzueleros. Desencantado Amadeo sobre sus intentos de reformas, abdicó en 1873. Literalmente al día siguiente de su renuncia, España abandonaba su tradición monárquica y proclamaba la I República. Pero ninguno de sus cuatro presidentes sucesivos (en menos de un año) logró el liderazgo deseado. A finales de 1874, se optó por una nueva solución inesperada: restaurar la dinastía monárquica de la Casa de Borbón, pero no en la figura de Isabel II, que continuaba exiliada, sino en la de su hijo Alfonso, que había sido formado en Francia, Suiza, Austria y Gran Bretaña, y que había prometido, desde este último país, reencaminar a España hacia la modernidad, dentro de una monarquía católica. En enero de 1875 llegaba a Madrid en olor de multitud y era coronado como Alfonso XII. Comienza una nueva época, conocida como «la Restauración»; en ese punto terminará nuestro primer recorrido de veinticinco años (1850-1875). de realizar: se trataba de aparcar las largas obras en tres actos (tanto dramáticas como líricas) y condensar la oferta en propuestas breves, sencillas, dinámicas y que no superasen –música incluida, en el caso de la zarzuelalos cincuenta minutos. Eso permitiría una programación corrida a lo largo de la tarde-noche, con un público que se renovaría entre obrita y obrita y pagaría solo por cada una de ellas, a su elección. La oferta se abarataba y se diversificaba en horarios: una primera función (hacia las seis de la tarde) para personas que se quisieran recoger pronto, una segunda a la hora habitual de los teatros (a las siete) y una tercera (hacia las diez de la noche) para los noctámbulos[19].

El local elegido para experimentar la idea fue el Teatro El Recreo, en la calle de la Flor Baja (entre San Bernardo y Leganitos; pero recuérdese que entonces no existía la Gran

Vía). Es difícil saber hoy cómo se gestó la puesta en marcha ni el listado real de quienes la llevaron a cabo. La historia nos ha dejado el liderazgo –y esto parece indiscutible– de tres actores que provenían del mundo de los cafés-teatro (cafés en los que por sesenta céntimos se podía tomar un café con tostada y ver una función teatral de pocos personajes): Antonio Riquelme (que trabajaba en aquel momento en el Café de Lozoya), célebre por su pésima memoria… y por el ingenio con el que salía de estos aprietos; se decía de él que después de cien representaciones de una función se le seguía viendo con el libreto, apurado, repasar su papel antes de salir a escena; todo lo contrario que José Vallés, un antiguo alumno de Julián Romea, riguroso y enemigo de efectismos, morcillas y gracia barata; y Juan José Luján, cuya enfermedad pulmonar le impedía respirar con normalidad y le provocaba una manera entrecortada de actuar en el escenario, que explotó una y mil veces en su efecto cómico. Ellos tres conformaron la empresa como tal (en algún documento aparece también otro actor, Ramón Mariscal, del que poco sabemos), pero también se fueron sumando al colectivo las actrices Juanita Espejo y Concha Rodríguez y los actores Salvador Lastra y Andrés Ruesga. Adelantemos que, con los años, todos ellos harán carrera en lo que será el vertiginoso mundo del género chico.

Los pocos gastos del teatrito de El Recreo –que debía estar en pésimo estado, según los testimonios de la época, con sillas de enea sobre piso de tierra– les permitió un alarde de abaratamiento de las localidades: de los diez reales que costaba una butaca para una obra dramática en tres actos[20], ahora cada una de las piececitas breves, divertidas y en un acto, será ofrecida a un real, un precio imbatible. La experiencia echó a andar en septiembre de 1867 con *La mujer de un artista*, una minicomedia de la que era autor el propio Pepe Vallés. Pero pronto incorporarán las piezas con música. Solo unas semanas después, el teatrito El Recreo –unas cuatrocientas localidades–[21] se les quedaba pequeño, tal fue la respuesta de un público que asumió instantáneamente las ventajas del nuevo sistema. Es cierto que con aquellos precios apenas podían cubrir gastos, pero la viabilidad de la fórmula era evidente. Pronto hubo que pensar en una sala en mejores condiciones.

En ese momento, a su vez y como ya vimos, Los Bufos Madrileños acababan de dejar el Teatro de Variedades para marcharse al del Circo. Es la temporada 1868-1869, de máxima tensión revolucionaria en toda España. La empresa Riquelme-Luján-Vallés ocupa el teatro de la calle de la Magdalena, alternando dos o tres pases diarios. Imposible seguir con los precios anteriores: aunque se mantiene el de un real para el anfiteatro, la butaca pasa a costar dos reales, en todo caso muy barata.

El éxito de esta nueva etapa fue acompañado de una mejora en la presentación de las obras, que comenzaron a tener cierta consistencia. La empresa del Variedades empezó a pedir a libretistas y compositores obras de zarzuela propiamente dicha, a condición de que fueran breves y en un acto. Aunque surgieron obras nuevas, a ellos dedicadas, otros prefirieron confiarles obras preexistentes: *Una vieja*, *El estreno de una artista* y *En las astas del toro* (las tres, de Gaztambide), *El loco de la buhardilla* (Caballero), *Los dos ciegos* (Barbieri), *El grumete* y *La vuelta del corsario*[22] (Arrieta), etc.

Así como el fenómeno de Los Bufos no tuvo imitadores directos –por supuesto, sí indirectos, pues su influencia en el género chico y la revista fue inmensa–, la propuesta del teatro por horas de la empresa de El Recreo los tuvo casi desde el primer momento

en que se demostró su viabilidad y perspectivas de negocio. Al fin y al cabo, ellos no innovaron nada más que la forma de estructurar una oferta. O mejor dicho, la adecuaron a la idiosincrasia madrileña –e inmediatamente española, porque sus consecuencias se harán sentir pronto en otras provincias–, que en aquel momento comenzaba ya a ser otra. En la segunda temporada de la compañía de Riquelme, Vallés y Luján en el Variedades, comenzaron ya los ecos: varios de los antiguos cafés-teatro modificaron sus instalaciones y se convirtieron en teatritos de pequeño aforo; otros más grandes hicieron también reformas para afrontar el nuevo reto, que se presentaba reñido. En 1870, el empresario y editor de música Casimiro Martín construyó a sus expensas el Teatro Martín, junto a la calle de Fuencarral, con entrada por Santa Brígida. Ese mismo año se inauguraba, con una decoración alhambresca que llama la atención al viandante, el precisamente denominado Teatro Alhambra. En septiembre de 1871 se abrió el Teatro Eslava, en la calle del Arenal (muy cerca, por tanto, del Teatro Real), pronto indisociable del género chico y la revista. En 1874 asombra a los madrileños el nuevo Teatro de la Comedia, en la calle del Príncipe, un soberbio teatro con cuatro pisos de localidades (aunque será sobre todo un teatro de verso, con dedicación menor a la zarzuela). Y dejamos para el final la inauguración (1873) del teatro que será fundamental para nuestro tema, y que tantas veces aparecerá por nuestras páginas, singularmente en referencia al género chico, aunque de momento se construye como teatro de verso, ópera y, excepcionalmente, de zarzuela grande: el Teatro Apolo, en la calle de Alcalá, ya cerca de Cibeles, en los confines del Madrid de entonces.

4. Hasta 1875. Desde la aparición de Los Bufos y la compañía de El Recreo, la normalidad de la zarzuela grande –que había ya acumulado más de quince años de continuidad– se vio seriamente trastocada, pero no por eso dejó de mantenerse viva, tanto en Madrid como en otras ciudades. Incluso en estos años futuros verían la luz obras fundamentales del género grande, impermeables a aquellas dos propuestas. Tal fue el caso, por ejemplo, de *El molinero de Subiza* (Oudrid, 1870), o *El barberillo de Lavapiés* (Barbieri, 1874), dos obras de primera magnitud –particularmente esta última, que para muchos es la cumbre del género en tres actos–, muy diferentes entre sí, y que demuestran que el género grande tenía mucho que decir todavía. Y de hecho nunca llegará a desaparecer de las carteleras.

Otro fenómeno muy de estos años es el inicio de una producción propia gestada en teatros y autores de otras ciudades, fuera de Madrid, aunque ya dijimos que para bien o para mal la historia de la zarzuela es una historia muy centralista. Más o menos después de los pioneros en Madrid, surgieron algunos otros nombres, de carreras más o menos locales. Nicolás Manent estrenó con éxito sus primeras zarzuelas en Barcelona (mayoritariamente en castellano, aunque alguna hubo en catalán, idioma que por entonces aún no estaba muy fijado literariamente), e igualmente Gabriel Balart, que logró su título más notable en *Amor y arte* (1862), sobre una novela de Zorrilla, en el Teatro Santa Cruz de Barcelona.

Antes de cerrar este primer tramo del Siglo de la Zarzuela, facilitamos al lector algunos datos numéricos que nos dejan, en su fría magnitud, asombrados y admirados. Primero:

que en los veinticinco primeros años del Siglo de la Zarzuela vieron la luz en España unas ochocientas zarzuelas diferentes. No se piense, además, que casi todas eran piececitas breves con un par de ilustraciones musicales: más de la mitad de ellas eran en dos o en tres actos.

El segundo dato está tomado de una de las primeras estadísticas que se realizaron en España sobre la oferta cultural de todo un año, y data de 1866 (recuérdese que España contaba entonces algo menos de dieciséis millones de habitantes)[23]. Pues bien, el número de locales activos con licencia de representaciones escénicas era en ese año de 293; con un total de 122.672 plazas sentadas, lo que ofrece una media de algo más de 400 localidades por sala. A lo largo de dicho año se ofrecieron en España un total de 7.977 funciones, de las que 2.837 fueron de zarzuela (el resto, de teatro convencional, ópera y variedades). Basta una división para deducir una media de más de siete funciones diarias de zarzuela en España (sabiendo además que los posibles errores en la elaboración estadística serían a la baja, es decir, que la cifra facilitada debe ser entendida como la mínima cierta). Son datos impresionantes, que por sí mismos demuestran la magnitud del nuevo teatro lírico español. Y aún queda muchísimo camino por delante.

3B. SEGUNDA ETAPA. El relevo. El género chico (1875-1900, aprox.)

1. El género chico. Cada etapa política y económica de la historia de un país ha conllevado siempre unas formas características de ocio y cultura de sus ciudadanos. Y más aún: con el paso del tiempo y el consiguiente olvido de las circunstancias que las generaron, aquellas formas de cultura han pervivido en la memoria mucho más que los avatares sociales de que fueron hijas. Aplicado esto a nuestro tema, si hemos visto que el origen de la zarzuela fue indisociable de la España romántica, ahora será evidente que la denominada España de la Restauración, surgida en 1875 con la llegada al trono de Alfonso XII, encontrará su forma más característica de ocio en el denominado género chico, tanto literario como lírico[24].

No obstante, hay una diferencia fundamental entre la génesis de ambas fórmulas: la zarzuela romántica surgió a partir de un grupo de autores músicos, como vía alternativa –pretendidamente provisional– al dilema de la ópera española. Pero el género chico partirá del mundo del teatro, como fórmula de comedia breve, a la que después, y solo opcionalmente, se le podrán añadir unas ilustraciones musicales. Inicialmente estas fueron mero adorno festivo, pero con el tiempo pasarán a manos de compositores muy preparados que impulsarán una nueva edad de oro del género lírico, ahora en pequeño formato. En otras palabras: el concepto de género chico, luego asimilado a la zarzuela, nació como un género literario sin música (o solo con alguna pieza musical ilustrativa).

Como ya vimos, el género chico tuvo uno de sus antecedentes en la compañía del teatrito de El Recreo, y luego del de Variedades. No dejan de ser raíces remotas, puesto que desde aquellas piececitas teatrales para un público muy popular –a un real la butaca–

hasta los estrenos triunfales de Chueca o Chapí en el Apolo –a veinte reales la butaca en la reventa, con orquesta de cuarenta profesores, coro de otros tantos, decorados de Amalio Fernández y dos mil espectadores–, hay un recorrido largo y casi veinte años de distancia.

Tras aquellas primeras tentativas teatrales, surgieron en muchas ciudades numerosos teatritos con funciones por horas, casi siempre a uno o dos reales por sección. En 1875, esta especialidad de teatro breve confluyó en el denominado «sainete», que pervivirá durante toda esta nueva etapa[25], mientras que el teatro o la zarzuela de larga duración se mantendrán solo en determinados teatros de mayor envergadura.

En ese momento surge una nueva generación de dramaturgos que encontrará en el teatro breve su forma natural de expresión. Son conocidos como los primeros «saineteros» y logran rápida popularidad en toda España. Entre ellos –y aunque tratamos este asunto con mayor extensión en el capítulo 8, «Cuatro generaciones de libretistas»–, los más populares son Ricardo de la Vega, Tomás Luceño, Javier de Burgos, Miguel Ramos Carrión, Miguel Echegaray, José Jackson Veyán, Vital Aza, Felipe Pérez y González, Sinesio Delgado, etc. Han nacido todos entre 1839 y 1854, y por tanto son treintañeros cuando saltan a la popularidad.

Hemos definido hasta el momento el género chico en cuanto que supone una alternativa de corta duración al drama (o comedia) en tres actos. Es cierto, pero eso no es lo único necesario para que quepa hablar de sainete; de hecho, el teatro breve existió desde los orígenes del teatro griego, pasando por nuestro Siglo de Oro, sin que por ello quepa calificarlo como de género chico. Incluso ya vimos cómo los promotores de la Sociedad del Circo hicieron alguna incursión en la zarzuela en un solo acto, veinte años antes del surgimiento del sainete propiamente dicho. Y es que los atributos del género chico son algunos más.

En primer lugar, el sainete del último tercio del siglo XIX suele estar impregnado del denominado «costumbrismo». Después de veinte años de temas fantásticos, históricos y ambientaciones remotas, el público español encontró gran placer en verse reflejado a sí mismo en el escenario. Hasta el momento se iba al teatro para admirar personajes históricos y de otras épocas, reyes y princesas, frías mazmorras, soldados valerosos…; y si aparecía el pueblo llano era en su ángulo más épico, en su reivindicación del honor y la patria… Porque solo esos personajes altisonantes parecían dignos de subir a un escenario. Y de la noche a la mañana, unos nuevos autores teatrales, herederos de los grandes del Romanticismo, nos muestran sobre las tablas al barbero de la esquina, al militar retirado, a nuestro propio padre, a la portera de la casa donde vive la señorita a la que pretendemos, al médico matasanos, al camarero que nos sirve café cada día o al político cacique. O sea, nos lleva a nosotros mismos al escenario más ilustre.

Esto, aparentemente tan natural, producía una fascinación inesperada: el público reía a mandíbula suelta y solo lamentaba que al cabo de menos de una hora hubiera terminado la función. De ahí la demanda constante de nuevas obras, como hoy sucede, por ejemplo, con la series de televisión de éxito[26]. Y eso explica también el número creciente de títulos inéditos que se estrenan en cascada. El costumbrismo es infinito, porque en realidad no es un género en sí mismo, sino un punto de partida para infinidad de historias, sobre el que existen ilimitadas posibilidades.

Evidentemente, el costumbrismo está siempre asociado a un colectivo concreto, en el tiempo y en la geografía. En España, se hizo casi sinónimo de madrileñismo, y es cierto que las obras que más han trascendido en la historia fueron las ambientadas en el Madrid contemporáneo. Pero existió un costumbrismo valenciano, un costumbrismo gallego, un costumbrismo catalán (las populares «gatadas»), etc. Quizá el costumbrismo no madrileño tuvo su mejor exponente en el andalucismo, gracias a una pléyade de saineteros andaluces, encabezados por los hermanos Álvarez Quintero, de la generación siguiente a la que ahora recorremos.

Si es cierto que el ciudadano pasó a entusiasmarse al verse a sí mismo reflejado en un escenario, no lo es menos que la temática que ahora le pide al sainete ya no es el honor, la gobernabilidad, la libertad, la venganza o el duelo, sino aquellos asuntos que le afectan a él cada día: las dificultades para llegar a fin de mes, los celos de la novia en la verbena o la angustia del cesante en permanente espera… No todos los argumentos fueron propiamente cómicos, aunque sí bañados por el sentido del humor. En los sainetes no se desdeñan las adversidades, pero estas no son amargas ni dramáticas. No se eluden los sinsabores de la vida, pero se presentan de una manera asumible, no trágica. Las diferencias de clases son evidentes, pero el rico es más bonachón que opresor, y el pobre es más ingenioso que reivindicativo.

Por ello, hay que ser prudentes con la tentación de tomar al pie de la letra los retratos de la sociedad española que nos ha legado el infinito corpus de sainetes costumbristas –con o sin música–, pues la fiabilidad sociológica no fue en absoluto su objetivo. Por supuesto que es una fuente de información valiosísima, pero solo útil si se sabe leer entre líneas. Es evidente –el académico Francisco Nieva lo ha señalado muy lúcidamente–[27] que el género chico creó un imaginario colectivo español, que terminó riéndose de su propia sombra; o sea, que sus personajes, más que caricaturizar la realidad, terminaron caricaturizándose a sí mismos.

Si fundamental en el sainete costumbrista era que los espectadores se deleitasen contemplándose en espejo; y si fundamental era que los impulsos que animaban a esos personajes fueran los que a ellos mismos les movían, había un tercer elemento no menos fundamental: que esos personajes hablasen y se expresasen según ellos hablaban y se expresaban en la calle cotidianamente. El habla es, pues, uno de los elementos más definitorios de cada personaje del género chico. Primeramente, en cuanto a su procedencia geográfica: el madrileño habla en estilo entrecortado y chulo[28], el andaluz basa sus chascarrillos en su inconfundible acento, el gallego en su estereotipado acento meloso… Pero también el lenguaje define las clases sociales: el intelectual es engolado, el obrerillo confunde concordancias y conjugaciones, el chulo equivoca las palabras o su pronunciación, el cura intercala latinismos, la suegra es ordinaria en el acento…

Todas las referidas fueron convenciones del género chico, que pueden hoy parecernos naftalínicas si nos empeñamos en asumirlas con mentalidad crítica actual. Pero ninguna época de la historia del teatro puede ser juzgada con criterios de otros siglos. El costumbrismo ha sido admirado y denostado, a partes iguales; se le ha considerado la quintaesencia de medio siglo de la historia de España… y se le ha acusado de haber entontecido a varias generaciones de españoles. No es nuestra intención valorarlo, sino facilitar elementos de juicio; e invitar a opinar solo desde el conocimiento de lo que fue y

de lo que quiso ser. Pues por supuesto que somos libres de criticar hoy, por ejemplo, a Michael Jackson, pero no es serio hacerlo basándonos en que ignoró las novedades armónicas de su contemporáneo Olivier Messiaen; las largas tiradas de versos de Calderón nos resultarán mortalmente aburridas hoy si las percibimos con los mismos criterios de una moderna serie de televisión; «¿Y dónde estará la gracia de esto?», se preguntará el espectador actual en una representación de *Mucho ruido y pocas nueces*, la cara más cómica de Shakespeare, si espera en ella el sentido del humor de los hermanos Marx…

Un epílogo a estas consideraciones sobre la difícil toma de postura ante el género chico: tampoco es justo asociar este género a un sentido conservador de la política o la historia; ni, por argumento contrario, pretender que un sentido progresista de la cultura lleva implícito denostarlo. Un musicógrafo como Adolfo Salazar –que si de algo no puede ser calificado es de hombre de derechas–[29] escribió, en referencia a la función nocturna del Teatro Apolo, máximo icono del género chico, que «el hecho histórico más importante de la última década del siglo XIX es "la cuarta de Apolo", que sirvió de antídoto de las amarguras de 1898». Ello sin olvidar que gracias al género chico muchos millares de españoles de clase media y media-baja se aficionaron por vez primera al teatro, pues encontraron en él brevedad, precio asequible, humor, ensueño y buena música… Jacinto Benavente vio en ello la anhelada socialización, al fin, del teatro; y fue más allá: «Afirmo muy seriamente que el teatro del porvenir, para acomodarse a la vida moderna, o será teatro chico o tendrá que renunciar a ser teatro».

2. La segunda generación de zarzueleros. Desde que el género chico teatral hizo su aparición en El Recreo –e inmediatamente en otros teatros de Madrid y provincias– hasta que se estrenaron los primeros sainetes en los que la música tenía un protagonismo equiparable al literario, transcurrieron no menos de diez años. Entre tanto, la zarzuela centraba su foco en el formato convencional (luego nos referiremos a los nuevos títulos de estos años, surgidos aún de los compositores protagonistas del periodo anterior) y en el fenómeno de Los Bufos, del que ya hemos hablado.

Es en torno a 1880 cuando al fin pide paso una nueva generación de compositores, dispuestos a tomar el relevo de los destinos de la zarzuela, de manos de la generación pionera, a la que, por supuesto, admiran (por cierto, Gaztambide y Oudrid habían fallecido ya). Ninguno había vivido los inicios de la zarzuela en el Teatro del Circo, pues habían nacido entre 1846 y 1852. El grupo puede considerarse de una docena de compositores, más o menos, pero la realidad es que hablar hoy de la primera generación de género chico es hablar de cuatro nombres principales: Federico Chueca, Ruperto Chapí, Tomás Bretón y Gerónimo Giménez. Remitimos al lector al capítulo 7, «Cuatro generaciones de compositores», en que nos referimos a cada uno individualizadamente.

De estos cuatro, fueron Chueca y Bretón los que más tempranamente se adentraron en el género chico con música; ya en 1875 estrenaron sus primeras partituras en este terreno (*El sobrino del difunto* y *Un chaparrón de maridos*, respectivamente), que fueron bien recibidas, pero no más que como las piezas «entretenidas» que pretendían ser. Hubo varias otras partituras, a la búsqueda de un estilo propio en este género… y de un cierto

dinerillo fácil. Bretón y Chueca eran dos personajes muy diferentes: Bretón se estaba labrando una formación académica de primer orden, como alumno de Emilio Arrieta que había sido, y sería uno de los compositores mejor preparados de su generación. Chueca estaba en las antípodas: carecía de estudios académicos, había aprendido a teclear el piano de manera autodidacta y aprendía armonía buscando él mismo los acordes, por mera intuición. Bretón nunca se sentiría un zarzuelero –su mundo estaba en la música de concierto y en la ópera–, aunque terminó escribiendo mucha zarzuela. A ambos les unió una amistad de por vida.

Tras otros títulos desenfadados a lo largo de cuatro años, Chueca alcanzó su primera diana importante: *La canción de la Lola* [30] (1880), compuesta en colaboración con su compañero Joaquín Valverde, sobre sainete del ya citado Ricardo de la Vega (hijo de Ventura de la Vega, autor del libreto de *Jugar con fuego*). El estreno tuvo lugar en el Teatro Alhambra, aunque luego pasó a otros espacios, donde se mantuvo más de dos años en cartel. La zarzuela encontraba su nuevo camino en el matrimonio con el género chico.

Cuatro meses después, un joven Ruperto Chapí, que acaba de regresar a España tras su estancia en Roma, presentaba *Música clásica* (1880), sobre sainete de José Estremera, en el Teatro de la Comedia. Obsérvese que el teatro por horas se instalaba ya, de la mano de Chapí, en aquel soberbio teatro, recientemente inaugurado (1875) por Alfonso XII; y pronto sucedería lo mismo con Apolo y La Zarzuela, los otros dos magníficos coliseos madrileños, aparte del Real. Todo un símbolo: lo que había surgido, como alternativa de crisis, en pequeños cafés y teatritos populares, iba a tomar el relevo de la zarzuela grande y a lanzar el género lírico a nuevos techos de popularidad y calidad.

De todas formas, no nos apresuremos: la instalación plena del género chico (en lo sucesivo sobreentenderemos que nos referimos al género chico con música) en las carteleras españolas no será en absoluto rápida. No es objetivamente cierta la supuesta «invasión inmediata» del género chico, de que se habla en varios textos indocumentados. Algunos de los grandes teatros prueban sin demasiado convencimiento la fórmula del teatro por horas, alternándola con la convencional de una función larga. Por ejemplo, en 1880 la cartelera madrileña estaba dividida prácticamente en dos, entre oferta convencional y oferta de género chico.

El problema de fondo era que no solo la cartelera estaba dividida en dos, sino que también lo estaba la valoración que el género por horas iba mereciendo a los artistas e intelectuales del momento: frente a quienes lo abrazaron por sus virtudes populares, económicas y democratizadoras, había muchos que seguían viendo el precipicio por el que se iban a despeñar tantos logros de la zarzuela en los treinta años anteriores.

Buena muestra de que el camino hacia el género chico no era nada fácil fue lo sucedido en Apolo tras la temporada 1882-1883. El hecho de que el único éxito del año en aquel teatro, en el que tantas esperanzas se habían puesto como local para el género grande y la ópera, hubiera sido el de Chueca con la reposición de *La canción de la Lola* fue considerado inaceptable para un grupo de artistas, liderado por Emilio Arrieta, que concibieron la idea de arrendar el teatro y programar una temporada del mayor nivel en el género grande (lo que no obstó para intercalar alguna piececita breve). Entre ellos figuraban Chapí, Fernández Caballero, Ramos Carrión, Estremera y otros[31] (como se ve,

todos serían luego pilares del género chico). Ante el alto coste del proyecto, cada uno se obligó a aportar cinco mil pesetas a título particular, una cantidad elevada para la época. La primera temporada (1883-1884) funciono muy bien en lo artístico, pero menos bien en lo económico: la segunda se mantuvo hasta Navidad, pero la tesorería era insostenible. Como última opción (enero de 1884) estrenaron una extensa obra en tres actos, en cuya partitura habían colaborado los principales compositores asociados, *El guerrillero* (hoy perdida), cuya tibia acogida clausuró el proyecto. Por cierto, que fue esta la última incursión de Arrieta en la zarzuela; era evidente que los tiempos iban por otros caminos, y el navarro dio por cerradas treinta y cuatro temporadas en primera línea del género lírico.

Entra ahora en escena un personaje fundamental en la vida madrileña de estos años: Felipe Ducazcal[32]. Quienes le conocieron le retratan como un personaje único, de iniciativas inigualables, generoso al límite, omnipresente, navegante por las más diversas opciones políticas –tanto del círculo íntimo de Alfonso XII como del de Pablo Iglesias–, empresario audaz, diputado en Cortes y, sobre todo, enamorado de la zarzuela y los zarzueleros, a quienes sentía depositarios del mayor legado cultural de la historia reciente de España. Promovió su divulgación en los bailes, verbenas, atracciones públicas y veraniegas que él organizaba, etc. Con motivo de su entierro[33] (1891) la prensa dice haber contabilizado más de quinientos coches acompañantes: desde el aristócrata hasta los obreros de la construcción, ya que el gremio de cocheros puso todo su parque a disposición gratuita del pueblo de Madrid[34].

Dentro de sus infinitas iniciativas, en 1884, Ducazcal se aventuró a construir un teatro de verano, al aire libre, al comienzo el paseo del Prado, frente a la plaza de Cibeles[35]. Era un teatro de madera, desmontable (de hecho, tendría otros dos emplazamientos futuros), que se situaría inmediatamente a la cabeza de las atracciones veraniegas madrileñas.

Ducazcal era muy amigo de Federico Chueca, además de su mentor y promotor. Y le propuso, para el verano de 1886, componer una partitura para su nuevo teatro. El tema elegido fue el macroproyecto que el ayuntamiento de Madrid había anunciado en aquel momento: una gran avenida que rodearía el centro de la capital, tras derribar decenas de manzanas de casas antiguas. El proyecto de la nueva Gran Vía fue el tema madrileño de conversación durante meses[36] (pese a que el proyecto no se llevaría a cabo como tal, y que el que lo sustituiría tardaría aún décadas en materializarse).

Todo se había aliado en aquella tarde de julio de 1886: un nuevo teatro de madera (casi «de cuento»), abarrotado en sus mil localidades, una partitura de Chueca en estado de gracia (con la colaboración con Joaquín Valverde) y un libreto de Felipe Pérez, que no es propiamente una trama sino un ingenioso desfile de las calles de Madrid. El periodista Ortega Munilla (padre del filósofo Ortega y Gasset), presente en la sala, escribió tiempo después: «Nadie se hará idea nunca de lo que era un éxito teatral si no asistió al estreno de *La Gran Vía*. Comenzó a las ocho y media de la tarde y salimos pasada la una y media de la madrugada» [la representación corrida de la obra dura unos cincuenta y cinco minutos]. Todos los números se repitieron una y otra vez.

La apoteosis continuó en semanas sucesivas, con una reventa que llegó a multiplicar por cinco el precio de una peseta que costaba la entrada (no barata, por cierto, para ser

género chico). El problema fue que al terminar el verano, y ante la imposibilidad de mantener este teatro estival, la demanda de entradas seguía siendo constante. Ducazcal pensó entonces en una alternativa audaz: hacerse con la explotación del Teatro Apolo, errático en aquel momento tras el fracaso de la operación liderada por Arrieta. Con rapidez insólita traslada a Apolo, prácticamente sin pausa, el espectáculo del teatro de verano, con tres secciones cada día, de las que en la primera y la tercera se presentaba *La Gran Vía*.

Ducazcal pidió a Chueca y Valverde una nueva obra inmediata para su enorme teatro, con vistas a que *La Gran Vía* saliera por provincias e Hispanoamérica lo antes posible. Así que en noviembre, todavía con *La Gran Vía* en ebullición, se presentó *Cádiz* (1886), que revalidaría el éxito anterior. Ahora la ambientación que plantea el sainete de Javier de Burgos es el Cádiz constitucional en lucha contra los franceses. El entusiasmo ante la obra se mezcló con un sentimiento españolista, muy especialmente ante la celebérrima marcha que cierra el primer acto[37]. Esta marcha patriótica (que en el original viene simplemente rotulada como «Pasodoble») fue mucho más que un número de zarzuela y dio origen a una larga historia agridulce[38].

Todavía un estreno histórico más aguardaría a Chueca (y de nuevo en colaboración con Joaquín Valverde) en las cuatro temporadas con Ducazcal al frente de Apolo: el que, sobre un informal libreto de Ricardo de la Vega, pasaba revista a un invierno que había sido especialmente lluvioso en Madrid: *El año pasado por agua* (1889), un nuevo desfile de calles, plazas, monumentos y cafés de Madrid. Pero Chueca continuó colaborando en los veranos con su inseparable Ducazcal para el Teatro Felipe. Con motivo de la Exposición Universal de París, en 1889, Chueca y Valverde musicaron un libreto divertidísimo de Jackson Veyán y Sierra (*De Madrid a París*), en el que un grupo de impostores españoles son comisionados oficialmente para llevar a París, desde la estación del Norte, a un grupo de nativos filipinos.

Por supuesto, no todos los estrenos importantes de género chico sucedían en el entorno de Ducazcal (que, de nuevo contra corriente, se trasladó al Teatro de la Zarzuela, con la esperanza de revivir allí viejos tiempos de la zarzuela grande): Caballero alcanzó uno de sus mayores éxitos en este terreno con *Chateau Margaux* (1887), que por su sencillez y comicidad es casi una zarzuela «de cámara». Y Manuel Nieto, en el Príncipe Alfonso, presentaría la que sería su obra más popular: *Certamen nacional* (1888), sobre un hilarante argumento de Guillermo Perrín y Miguel de Palacios: la mujer de un filántropo lleva al psiquiatra (un «alienista», en el libreto) a su marido porque este quiere organizar una exposición en Carabanchel en la que se exhiban todos los grandes motivos de orgullo nacional español. Aunque hoy sea obra olvidada, sus representaciones se contaron por millares en las décadas siguientes. A medio camino entre el género chico y la obra extensa, *Las hijas del Zebedeo* (en dos actos) fue otro éxito de Ruperto Chapí, esta vez en el Teatro Maravillas.

Como referiremos en el capítulo dedicado al Teatro Apolo, en 1889 acceden a su dirección la pareja de empresarios que sería indisociable de sus años de apoteosis del género chico: Luis Aruej y Enrique Arregui. Tras la lectura de ese capítulo deducirá el lector que ya no es posible detallar todos y cada uno de los éxitos que se presentaron en aquel escenario, pues fueron muy numerosos. De esa etapa será el esplendor de la

celebérrima «cuarta» sección, a última hora de la noche, sobre la que tanto se ha escrito, a partes iguales por su significado músico-teatral como por su reflejo –más o menos idealizado– de la sociología del Madrid nocturno de la Restauración[39]. Chueca, Valverde, Nieto, Caballero… seguirían dando a la luz títulos para la historia en ese escenario.

A partir de 1890, el género chico estaba instalado ya en las carteleras madrileñas y españolas, con una proliferación de nuevos títulos literalmente increíble. Porque increíble parece que en los veinticinco años de este segundo periodo que recorremos (1875-1900) se estrenaran en torno a 3.000 obras nuevas, un dato que nos abruma. Ni que decir tiene que al género chico llegaron infinidad de escritores aficionados, que devaluaron la trayectoria de la gran zarzuela; pero eso es un proceso lógico en todo género popular, y era algo muy previsible. En Madrid, los teatros Apolo, Zarzuela, Price, Felipe (en verano), Eslava, Capellanes, Maravillas, Martín… ofrecían constantes novedades. La década de los noventa será la del apogeo indiscutible del género chico. Como luego veremos, solo Ruperto Chapí –y en alguna medida, Miguel Marqués, aunque en títulos que no han pervivido– mantendrá éxitos en el gran formato.

Precisamente en el año 1891 obtendría Chapí su primer gran éxito en Apolo, en el género por horas: *La leyenda del monje*, donde el público saludó a un nuevo libretista pródigo en situaciones chistosas; y al que, desde entonces y durante tres décadas, la empresa de Apolo haría indisociable de su cartelera: Carlos Arniches. Mientras, Chueca daba un espaldarazo al desconcertado Teatro de la Zarzuela proporcionándole el éxito de *El arca de Noé*.

1893 sería sobre todo el año de *El dúo de «La africana»*, una de las obras que más dinero han dado en toda la historia de la zarzuela, gracias a la comicidad del libreto de Miguel Echegaray (hermano del premio Nobel de Literatura) y a la música de Fernández Caballero. El que su temática sea una caricatura de la cotidianeidad de una compañía de ópera italiana la ha hecho especialmente querida por la propia profesión.

Debemos ahora detenernos en 1894. Porque la tercera semana de febrero simboliza el relevo en los protagonistas y en las estéticas del Siglo de la Zarzuela, que había venido produciéndose lentamente: El 11 de febrero, domingo, fallece Emilio Arrieta en su casa, frente al Teatro Real. Las crónicas de prensa hablan de un final solitario y unos adversos acontecimientos personales en los últimos meses de su vida, cuya naturaleza es difícil averiguar hoy. Los honores oficiales en el cortejo fúnebre no están a la altura del personaje que fue: uno de los mayores nombres de la cultura española de la segunda mitad del siglo XIX. Salvo la presencia de Manuel Fernández Caballero, llevando una de las cintas del féretro en representación institucional de los maestros compositores, los periódicos no mencionan la presencia de ninguno de los grandes de su tiempo ni, singularmente, de sus alumnos Bretón, Chapí, etc. Y no ocultan la penuria de su entierro, pese a que el cortejo tuvo honores y formalidades de todo tipo (el coche fúnebre que recorrió los teatros de Madrid con sus restos mortales fue el mismo que el que había acogido los de José Zorrilla un año antes).

Mientras Madrid daba su adiós a Arrieta, Barbieri agonizaba en su casa de la plaza del Rey. Y fallecía el lunes 19 de febrero. Ocho días, pues, separaron las despedidas a los dos grandes pilares de la zarzuela romántica. Dos figuras enormes de la cultura española, aunque muy diferentes entre sí: probablemente la entidad de Arrieta fue mayor en cuanto

a su dominio académico del teatro lírico, pero Barbieri logró frutos más imperecederos y situó la música en una dimensión intelectual cuyos beneficios llegan hasta el presente.

Pero hay más: entre esas dos fechas luctuosas, en las que se entierra, literal y figuradamente, la primera etapa de la zarzuela, el sábado 17 se produce uno de los estrenos más emblemáticos de la historia del género chico: Bretón baja al foso de Apolo para presentar *La verbena de la Paloma* (1894), sobre libro de Ricardo de la Vega. Se ha escrito mil veces, pero hay que repetirlo: Bretón no creía en esta obra, que había compuesto por necesidad de mantener su nombre en el mundo lírico, mucho más rentable que el operístico o el de concierto. De hecho, el libreto estuvo pensado originalmente para Chapí, y como segunda opción para Chueca. El sainete de De la Vega reunía todos los ingredientes para pasar a la historia, y la música de Bretón aunaba como pocas su sabiduría, oficio, ritmo teatral y vena popular. Una confluencia de virtudes que harían de esta obra una de las cumbres –para muchos, la cumbre– del género chico. Sin lugar a dudas, *La verbena de la Paloma* es una de las obras más interpretadas del repertorio no solo español, sino universal. También se ha dicho muchas veces, y quizá es cruel pero es una gran evidencia: Tomás Bretón pasó a la historia de la zarzuela solo por esta partitura. *La verbena* enterró el resto de las casi cincuenta zarzuelas que compuso; y lo que es peor: ensombreció casi todas las demás óperas y obras de concierto de su catálogo.

Meses después, ya en 1896, se sumaba al panorama el cuarto compositor del que antes hablamos como indisociable del género chico de esta época: el andaluz Gerónimo Giménez. Había ya estrenado sus primeras obras generochiquistas, pero recibió el refrendo popular con *El baile de Luis Alonso* (1896), y su posterior segunda parte, *La boda de Luis Alonso* (1897), ambas estrenadas en La Zarzuela[40]; curiosamente, de esta última ha quedado en repertorio el celebérrimo *Interludio*, una de las obras orquestales más interpretadas de toda la música española.

Tres años después de *La verbena de la Paloma*, 1897 traerá otras dos obras míticas del género chico, y ambas presentadas en Apolo. La primera de ellas, en junio, cuando ya terminaba la temporada. Un libreto de Ramos Carrión sobre un episodio cotidiano en la vida de la clase media-baja de Madrid es el punto de partida de *Agua, azucarillos y aguardiente*, con una música breve –solo cinco números–, pero quintaesencia del mejor Chueca (que, por cierto, interviene ya en solitario, después de su maridaje compositivo con Joaquín Valverde).

A la vuelta del verano, mientras este sainete se reponía a teatro lleno, se preparaba con el mayor sigilo –parece ser que los ensayos se celebraron a puerta cerrada, para que no trascendiera ni el contenido de la obra ni la identidad de sus autores–[41] el que sería otro de los históricos estrenos de Apolo: *La Revoltosa*, el éxito definitivo e irrepetido de Ruperto Chapí en ese terreno, sobre una colaboración atípica en el libreto: Carlos FernándezShaw, escritor culto, abogado y miembro de la Academia Jurídico-Literaria de Madrid, junto a José López Silva, un periodista popular, antiguo tendero en los barrios bajos. Quizá eso explica la síntesis de elegancia y costumbrismo que caracteriza el texto. Chapí compuso una partitura con esas mismas virtudes, configurando finalmente una obra de perfecta adecuación entre lo pretendido y su resultado. Desde aquel estreno apoteósico, *La Revoltosa* no se ha apeado de los escenarios, sumando decenas de miles

de representaciones, al igual que sus cuatro ilustres compañeras en la cima del género chico[42].

Por supuesto que hubo luego, hasta 1900, otras muchas obras de claro éxito, pero difícilmente podrían ya superar el generado por estas piezas madrileñistas. Por razones de espacio no podemos detenernos en otros muchos escritores o compositores que presentaron todo tipo de obras, pero que la catarata de títulos producidos en aquellos años ha devorado por completo. El nombre, por ejemplo, de Ángel Rubio Laínez nos sale al paso una y mil veces en la cartelera, incluso en los teatros de prestigio, pero pese a sus más de trescientas (¡!) partituras estrenadas, algunas con cierto aplauso, ninguna entró en la memoria colectiva; lamentamos no conocer nada de su producción.

Ambientada en Zaragoza –y con cierto aire patriotero que le perjudicó a la larga– Caballero obtendría un éxito con *Gigantes y cabezudos* (1898); Chapí, con *Pepe Gallardo* (1898), una compleja trama a caballo entre Andalucía y Madrid; y Giménez, con *La Tempranica* (1900), una historia en la sierra de Granada. Incluso, Chueca repetiría triunfos con *La alegría de la huerta* (1900), que se desenvuelve en el campo murciano, por lo que es una de sus pocas obras no madrileñistas. Como se ve, dramaturgos y compositores comenzaban a buscar alternativas al costumbrismo madrileño, una opción que será más evidente ya entrado el nuevo siglo.

Aunque esta etapa que recorremos fue, sobre todo, la edad de oro del género chico, la zarzuela grande no desapareció del todo, e incluso vivió algunos momentos de gloria que debemos reflejar en estas páginas. Por ley de vida, el colectivo que en 1850 había sido promotor de la zarzuela, a través de la Sociedad Artística, fue desapareciendo de la primera línea de la historia: Gaztambide y Oudrid ya habían muerto (en 1870 y 1877, respectivamente); Hernando e Inzenga aún conocerían el género por horas (mueren en 1888 y 1891), pero ya cuando estaban retirados del mundo frenético de los estrenos; así que solo Barbieri y Arrieta (este último no era propiamente del grupo promotor, como vimos) tendrían una presencia real en esta segunda etapa. Además, recibirían en este tiempo todo tipo de reconocimientos, que los convertirían en dos patriarcas de la música española. Eran ya, por ejemplo, miembros de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando[43]; Arrieta había sido profesor de composición y director del Conservatorio de Madrid durante más de dos décadas[44]; Barbieri se dedicó preferentemente, en sus últimos años, a trabajos intelectuales, de investigación y literarios.

Pero no por ello cesaron en su defensa de la zarzuela de gran formato: Barbieri estrenó con buenos resultados *Chorizos y Polacos* (1876) y *Juan de Urbina* (1876), entre otras; a medio camino entre ambos formatos está *De Getafe al paraíso* (1884), en dos actos. En cuanto a Arrieta, compuso *El alcalde y el rey* (1875) y *La guerra santa* (1879); pero muy especialmente *San Franco de Sena* (1883), esta última como su aportación a la Sociedad que antes mencionamos, para relanzar la zarzuela grande a partir del Teatro Apolo. Quienes conocieron la producción del estreno de *San Franco de Sena* –que, por cierto, algunos reivindicaron como ópera, pese a contener fragmentos hablados– la consideraron como lo mejor que salió nunca de la pluma del compositor navarro[45].

También Fernández Caballero compaginó el género chico con el gran formato, y a los éxitos que hemos mencionado hay que añadir el de *La marsellesa* (1876, Teatro de la Zarzuela), una tragicómica historia de amor con el debate Monarquía-República como

telón de fondo (obra, por cierto, estrenada apenas un año después de la restauración monárquica en España). En el capítulo «Cuatro generaciones de libretistas» referiremos las vicisitudes del libreto de *El salto del pasiego*, debido a Luis de Eguílaz, que permaneció veinte años en el cajón del compositor murciano y que finalmente cautivó al público en el Teatro de la Zarzuela en su estreno en 1878.

En cuanto a Gerónimo Giménez, que fue fundamentalmente un generochiquista[46], su zarzuela *Trafalgar* (1890) es una de las más extensas de la época, con una localización en parajes muy inhabituales –la ciudad de Cádiz a vista de pájaro, una marejada en alta mar en noche sin luna, una playa con restos de embarcaciones destrozadas…–, todos ellos relacionados con la histórica batalla. Se estrenó en el Teatro de la Santa Cruz, en Barcelona (hoy, Teatro Principal), en un momento en que este teatro rivalizaba con el Liceo en cuanto a esplendor de las producciones, y ello explica el planteamiento de la obra. Desde Barcelona se encargó al taller de Jorge Busato en Madrid la realización de la compleja escenografía (luego realizada en colaboración con Ramón Fontán).

Un caso atípico en su relación con la zarzuela es el del balear Miguel Marqués. Puede tener puntos comunes con Tomás Bretón, en cuanto que cultivaron ambos la zarzuela sin mucho convencimiento artístico –su mundo era la música de concierto–, pero lo cierto es que cada uno estrenó medio centenar de obras, cuyo balance es muy diferente: en el caso del salmantino, éxito inmenso de *La verbena* y completo olvido de lo demás; mientras que de Marqués no pervive hoy ninguna obra escénica de los cuatro o cinco grandes éxitos que obtuvo en vida, a los que nos referimos en el capítulo 7B: *El anillo de hierro* (1878), *El reloj de Lucerna* (1884), *El diamante rosa* (1890), etc., todas ellas de gran formato (solo *El monaguillo* [1891], en Apolo, fue un éxito en el pequeño género). La historia de la zarzuela ha sido especialmente cruel con Marqués, un enorme compositor que apenas ha dejado huella hoy. De hecho, ya hace más de sesenta años que su producción fue marginada.

Puede decirse que, en plenos días de apoteosis del género chico, fue Ruperto Chapí el compositor más cotizado y solvente en el conjunto de todos los géneros: acreditó su presencia, incluso su magisterio, tanto en la ópera como en el género chico como en la zarzuela grande. Y como si tal cosa, no menos de cinco zarzuelas de gran formato jalonarán esta época: en el Teatro de la Zarzuela, *La tempestad* (1882), *La bruja* (1887) y *Mujer y reina* (1895), obras no propiamente cómicas, y hasta con su punto de intriga, que mantuvieron en esa sala la pervivencia del pasado romántico. También en ese escenario se estrenó la deliciosa partitura de *El rey que rabió* (1891), una obra que no envejece jamás, y que tiene el encanto del género chico pese a su larga duración y medios requeridos; en realidad, preludia lo que poco después va a ser la opereta. En las antípodas, por su dramatismo, se sitúa *Curro Vargas* (1898, Circo de Price, libreto de Joaquín Dicenta y Antonio Paso Cano)[47], muy influido por los dramas veristas del momento.

Esta última obra citada se enmarcaba en un intento del empresario de Price por empujar el renacer de la zarzuela grande; tras el éxito con esta propuesta de Chapí, se invitó a componer una obra similar a un joven catalán de veintidós años, recién llegado a Madrid pero ya muy estimado por Chapí: Amadeo Vives. El fruto de esta invitación fue *Don Lucas del cigarral* (1899), en tres actos, que hizo comenzar con el mejor pie a

Vives ante el público de la capital. En este relevo entre el triunfador Chapí y el novel Vives se simboliza el tránsito de esta segunda etapa a la tercera, que referiremos en breve, puesto que Vives será ya claramente un compositor del siglo XX.

Como no podía ser de otra forma, la huella de la generación de la Restauración, que en el caso de la zarzuela también podríamos llamar «generación del relevo», empezó también a quedar atrás. En torno a 1900, todos ellos habían estrenado ya sus partituras inmortales, tras veinte o veinticinco años de liderazgo en las carteleras. La crisis del 98, el fin de la regencia de María Cristina y otros factores sentarían las bases de una nueva etapa. Su característica: la diversificación en mil géneros, la llegada de nuevas tecnologías, los nuevos planeamientos legales sobre los autores… El Siglo de la Zarzuela llegaba a su ecuador, tras cincuenta años de historia, y se asomaba hacia su activísimo y plural tercer periodo, que, por lo dicho, bien puede calificarse como «la etapa de la eclosión».

3C. TERCERA ETAPA. La eclosión (1900-1925, aprox.)

La nueva conciencia de la cultura española que surgirá en torno a la crisis de 1898 dará por cerrado el paisaje social que había caracterizado nuestra anterior etapa de veinticinco años. En 1902, sobre el desencanto del 98, comienza el reinado efectivo de Alfonso XIII, y con él un nuevo periodo de la historia de España, que abre, cuando menos, un interrogante.

En cuanto a la zarzuela, esta tercera etapa es muy sencilla de historiar, pues una vez entendidas sus claves, hemos simplemente de multiplicar en espiral su actividad, que vivirá una verdadera eclosión de títulos, autores, intérpretes y teatros. El ya saneado negocio de la zarzuela se diversificará sin parar, bien es verdad que a costa –no podía ser de otra manera– de una sensación generalizada de que «todo vale» sobre un escenario. Por eso, de los más de dos mil libretos con música que verán la luz en este periodo, el filtro del tiempo ha sido arrollador, sin duda más que en ningún otro momento de la historia de nuestro género. Intentemos sistematizar las características básicas de estos veinticinco años:

1. La nueva generación del género chico. Ninguno de los cuatro compositores que protagonizaron la primera etapa del género chico –Chueca, Chapí, Bretón y Giménez– encontrará ya después de 1902 éxitos como los de antaño[48]. Pero adelantamos al lector que el género chico estará muy lejos de darse ya por vencido; por el contrario, entrará en una nueva época que le enseñoreará en las carteleras, desplazando sin piedad a la zarzuela grande. En tal medida que, desde el antes referido *Curro Vargas*, de Chapí, en 1898, la zarzuela de gran formato apenas conocerá un par de éxitos incontestables hasta más de veinte años después.

Y es que en torno a 1900 hace su irrupción una nueva pléyade de compositores y libretistas, en relevo a la generación de la Restauración. El primero, cronológicamente, será Amadeo Vives, de quien ya hemos hablado su presentación en el Circo de Parish. Si bien su primer éxito en el género chico –*Doloretes* (1901)– estuvo condicionado por la compleja trama de la creación de la Sociedad de Autores Españoles –luego hablaremos de ello–, su primer gran triunfo fue con *Bohemios* (1904), en el Teatro de la Zarzuela, con libreto de Perrín y Palacios.

También en el mismísimo 1900 irrumpe con fuerza otro joven de fuera del área madrileña –valenciano, en este caso–, cuyo primer estreno es en el Teatro Apolo: *El motete* inicia una serie de triunfos ininterrumpidos de José Serrano en el género chico, en el que siempre creyó con toda fe, y del que prácticamente nunca se apartará durante los siguientes treinta años: *La reina mora* (1903), *Alma de Dios* (1907), *La canción del olvido* (1918), etc. [en el capítulo 7, «Cuatro generaciones de compositores» nos referimos a él y a los demás compositores principales]. También valenciano fue Vicente Lleó, fundamental en este periodo como compositor director, empresario, introductor del repertorio no español, etc. Llamó la atención en 1905 con *El maestro Campanone*, al que siguieron otros títulos menores; pero tendría que esperar a *La corte de Faraón* (1910) para encontrar un éxito imperecedero, paradigma –en lo bueno y en lo malo– de toda una época de la zarzuela. Un poco más tardía es la aparición de Pablo Luna, aragonés, uno de los pocos casos en que un triunfo fuera de Madrid catapultó a un compositor hacia la capital: fue con *Molinos de viento* (1910), presentada en el Teatro Cervantes de Sevilla y luego en el Eslava madrileño. *Los cadetes de la reina* (1913) y otras varias han permanecido también en el repertorio durante muchas décadas.

A caballo entre esta generación y la siguiente (que prácticamente se solapan, tal es la cantidad de compositores que integran ambos colectivos) se encuentra el granadino Francisco Alonso, que comienza en 1919 su carrera de popularidad inmensa con un título de género chico arrevistado (*Las corsarias*)[49], y que extenderá su poderosa influencia especialmente en los años veinte, treinta y cuarenta.

Por supuesto, los cuatro referidos –un catalán, dos valencianos y un aragonés– son los más notables dentro de un grupo que es numerosísimo: Quinito [Joaquín] Valverde (hijo de Joaquín Valverde, colaborador del Chueca de los primeros tiempos), Rafael Calleja, Tomás López Torregrosa, Tomás Barrera, Manuel Quislant, Luis Foglietti, Fernando Díaz Giles, o dos de los principales impulsores de la zarzuela catalana de su tiempo: Enrique [o Enric] Morera y Rafael Martínez Valls (este último, balear de nacimiento).

2. Alternativas al costumbrismo madrileñista. La opereta. Aunque edificada sobre sus mismas premisas, esta nueva etapa del género chico no fue completamente continuista con la anterior. Sobre todo porque el costumbrismo madrileñista había saturado ya sus posibilidades. Tras las obras emblemáticas referidas (*La verbena*, *Gran Vía*, *La Revoltosa*…), era ya muy difícil dar en la diana reincidiendo en los mismos tipos y ambientes. Era necesario pensar en el cambio hacia nuevas temáticas, teatrales y musicales. Y eso que por esas fechas entraba en escena el que será uno de los dramaturgos madrileñistas más característicos de la historia: el alicantino Carlos Arniches,

paradigma del costumbrismo madrileño del siglo XX; pero que no será un mero calco del del XIX.

Una primera alternativa a lo dicho fue el costumbrismo andalucista, que tendrá una presencia enorme en la zarzuela de todos los tiempos (por cierto, llama singularmente la atención la cantidad de dramaturgos que han producido Sevilla y Cádiz). La clave de esta nueva etapa estará en los hermanos sevillanos Serafín y Joaquín Álvarez Quintero, que representan toda una etapa del género chico andalucista. En el capítulo 8, «Cuatro generaciones de libretistas», damos algunas pinceladas sobre ellos y sobre las connotaciones socio-teatrales que han subyacido siempre bajo su teatro, en una producción enorme (recopilada en nada menos que cuarenta y dos volúmenes). Su presencia en los teatros españoles entre 1900 y 1940 será de constante triunfo tanto en el teatro declamado como en el lírico.

Pero quizá la novedad que en mayor medida va a acusar la zarzuela española en esta tercera etapa, a partir de 1900, será la de la influencia, por vez primera en su historia, de otros géneros internacionales que le son paralelos, que identificamos en sentido genérico (aunque no muy científico) como «operetas»; y que pueden incluir, a su vez, tanto la opereta francesa como la alemana. La llegada de la opereta a España produjo verdadera admiración, y desde luego una polarización del público hacia nuevos temas y ambientes que le redimían del agotado casticismo.

En realidad, la opereta había tenido presencia en las carteleras españolas –especialmente en las grandes capitales, mucho menos en pequeñas provincias– desde el último tercio del siglo XIX; y ya mencionamos el furor que levantaron las primeras operetas de Offenbach presentadas en Madrid, potenciado por su presencia personal en 1870. Pero el auge de ese repertorio se produce con el inicio del siglo XX. Al aficionado de hoy le sorprenderá la manera en que esto sucedió, desde el punto de vista autoral y legal: las obras, obviamente, debían ser representadas en lengua española, pero si bien en unos casos se presentaron meras traducciones bajo el título y autoría de sus originales, en otros autores revisaron escenas, cortaron de aquí y de allá con pocos miramientos y firmaron las obras con sus nombres[50]. Lo cierto es que, de una u otra manera, España se convirtió en un excelente mercado para las operetas de Franz Lehár, Franz von Suppé, Leo Fall, Edmund Eysler, Johann Strauss (hijo), Gilbert y Sullivan o Leo Bard, muy aplaudidas en los teatros españoles.

Como era de esperar, nuestros libretistas y compositores tomaron buena nota de qué era lo que entusiasmaba de la opereta a los espectadores hispanos, dispuestos a incorporarlo a sus nuevas producciones. Esta es la razón por la que si repasamos los libretos de las zarzuelas españolas de éxito en las primeras tres décadas del siglo XX, el costumbrismo ha dado paso a parajes exóticos, príncipes imaginarios, castillos soñados, bosques encantados, amores estilizados e imposibles… Por supuesto, nada de esto podía transcurrir en suelo español, por lo que había que evadirse y situar la acción en lugares remotos, existentes o inventados. De nuevo los temas aristocráticos –duques, reyes, gnomos, damas de corte, condesas…– vuelven a ocupar los escenarios[51].

Como también era previsible, en España los temas de opereta no resultaron idénticos a sus modelos extranjeros, pues los autores españoles no renunciaron al talante cómico que había caracterizado el género chico casticista, lo que dio lugar a una comicidad muy

singular. Ramón Barce ha señalado, lúcidamente, que el sentido del humor de la opereta española es el mismo que el del sainete costumbrista, pero desplazado en su ubicación. Por ejemplo, fue muy del agrado de esa generación el tipo de personaje castizo que se ve desubicado en países y civilizaciones exóticas, lo que da siempre lugar a situaciones hilarantes. Este sentido de humor de opereta lo encontramos tanto en obras de género chico como en obras mayores. Por ejemplo, Pablo Luna encontró su gran filón en este género fantástico y, en su exitosa «trilogía oriental» –*El asombro de Damasco*, *El niño judío* y *Benamor*–, explota estas situaciones en partituras extensas.

En Madrid, el Teatro de la Zarzuela viró hacia la opereta con buenos resultados, especialmente desde que en 1907 se establecieron como empresarios Amadeo Vives y Vicente Lleó. Pero también el Price, el Cómico, Eslava, el Gran Teatro (del que pronto hablaremos), e incluso Apolo, se inclinaron hacia este novedoso género tanto en su vertiente de obras extranjeras traducidas, como en novedades operetísticas españolas. Lo mismo cabe decir de los teatros de las principales ciudades.

No es fácil recorrer con precisión la historia de las operetas españolas, sobre todo porque los límites no siempre están claros. Una obra tan firmemente acuñada en los moldes de la zarzuela como *El rey que rabió* (Chapí) pudiera también ser considerada opereta, pese a ser casi quince años anterior a las novedades que ahora referimos; e incluso, yendo mucho más atrás, también cabría afirmar lo mismo de *El juramento* (Gaztambide). Más aún: lo que en algunos libretos y partituras puede parecernos influencia operetística, más pudiera ser la huella de Los Bufos de Arderíus. En todo caso, *Bohemios* (1904), de Vives, situada en un París romántico idealizado, marca tempranamente una senda sobre la que incide después *Musetta* (1908), de Luna, quien basaría casi toda su carrera en ese género. Otro tanto cabe decir de Vicente Lleó, para el que la opereta representó un balón de oxígeno para la genuina zarzuela. Obtuvo numerosos éxitos en ese campo, pero ninguno como el tantas veces referido *La corte de Faraón* (1910), una opereta que es además una parodia (de *Aída*, de Verdi) y una revista. Por contra, su paisano José Serrano fue siempre refractario ante la opereta, a la que acusaba de contaminar «lo español» en la zarzuela, que era su principal seña de identidad. Quizá por ello –y pese a algún «desliz» operetístico, como en *La canción del olvido* (1918)se sintió mucho más a gusto en la pervivencia del casticismo, como el que le brindaban frecuentemente sus íntimos amigos y defensores, los hermanos Quintero.

Es curioso que cuando los compositores españoles se adentraron en la estética de la opereta, uno de los imanes más irresistibles pasó a ser el mundo árabe, símbolo para ellos de lo fantástico, sugerente y arcano. Más aún porque este movimiento de auge de la opereta coincide con el movimiento artístico denominado «alhambrismo», en que España busca en el arte –arquitectura, pintura, escultura, música, literatura…– sus raíces árabes. El alhambrismo y la opereta casaban a las mil maravillas con la fantasía del autor y el espectador de esta época.

No hace falta ser un experto en producción teatral para comprender que la opereta era un género mucho más caro empresarialmente que la zarzuela costumbrista española. Cualquier sainete castizo podía ser representado con medios materiales muy sencillos: la decoración, el atrezo o la maquinara no requerían ningún alarde; y menos aún el vestuario, prácticamente el común por la calle en aquel momento. Pero en la opereta –

tanto en la foránea como en la española–, los decorados vistosos, los efectos visuales, los paisajes soñados, el elemento sorpresa, las iluminaciones sugerentes… exigían producciones mucho más caras. Nada digamos del figurinismo, que alcanza ahora cotas que aún hoy nos admiran por imaginación, suntuosidad y coste. Era evidente que las operetas quedaban reservadas a empresas de solvencia económica y teatros de gran aforo, para amortizar sus muchos gastos.

Como era de esperar, tras unos años la influencia directa de la opereta sobre la zarzuela fue declinando. Pero no la indirecta, puesto que su secuela será muy evidente en libretos de la cuarta y última etapa. *Doña Francisquita* (Vives, 1923), sin ir más lejos, hubiera podido ser firmada por cualquiera de los grandes libretistas y compositores europeos de operetas.

Otra consideración importante: cuando hablamos de la opereta como «refresco» para la zarzuela, en riesgo de atrofia por abuso del españolismo costumbrista, no nos referimos solo al aspecto teatral y visual –ubicaciones, personajes, vestuario, tramas…–, sino también al musical: competir ya con el madrileñismo de Chueca o con el españolismo de Chapí o Giménez era ya imposible, al menos en el terreno de juego que estos habían marcado como propio. Pero los nuevos argumentos abrían las posibilidades hacia músicas novedosas, exóticas, tomadas de la tradición de otros países; eso sí, sin ningún rigor musicológico, pero eso era lo de menos. Las músicas de origen centroeuropeo invaden nuestros teatros líricos. Pero también esto debe ser relativizado, pues la música de zarzuela histórica, con algunas excepciones (Barbieri, especialmente, que bebió casi exclusivamente en la tradición hispana), ya se había movido a gusto entre músicas que no eran de origen español. De hecho, el compositor más madrileño de todos los madrileños, Federico Chueca, «convirtió» en indisociables de Madrid danzas importadas de otros países como el chotis, la mazurca, el vals, la polca, etc. Hay también una curiosa constante en la búsqueda de músicas «misteriosas», ya adelantada al hablar de las ubicaciones: para toda una generación de compositores, hablar de exotismo era necesariamente hablar de evocación árabe, por lo que ciertos recursos arabizantes fueron no solo recurso fácil del alhambrismo, como quedó dicho, sino en general para todo lo que tuviera que «sonar» a misterioso o fantástico.

3. Otras alternativas. La revista. El género ínfimo. Si el exhausto costumbrismo madrileñista encontró en la opereta su principal y más proteica alternativa, que lo engrandeció teatral y musicalmente, no es menos cierto que, por otro camino, sufrió un serio revés en su consideración como tal género artístico, por más que tuviera muy fácil –demasiado fácil– aceptación popular. Recurrimos para ello a la expresión genérica de «sicalipsis», que en su propia etimología no deja lugar a dudas sobre su finalidad exclusivamente de excitación erótica[52]. De tal manera, si siempre existió un tipo de teatro sicalíptico, en el que la provocación sexual era el objetivo más o menos declarado, ahora la zarzuela encontrará una serie de subgéneros que devaluarán la nobleza original del término. Pero me parece importante, sin embargo, dejar sentado que la descalificación que nos merece la inmensa mayoría de estos subproductos no lo será por su componente erótico en sí, sino por su mínima ambición en lo artístico. Estos centenares de piezas,

que pasarán a representarse en infinidad de los llamados cafés-teatro o salones-teatro de toda España, no pretenden ser obras artísticas con contenido erótico, sino una mera tontería para provocar situaciones poco menos que tabernarias entre el público y las actuantes; con frecuencia las actrices ni siquiera tenían un papel escrito previo. Evidentemente, no todo este género es descalificable a priori: entre el blanco y el negro hay siempre una escala de grises que merece la pena ser al menos considerada. Algunas de estas piezas contenían músicas de cierto valor. Al hablar de la siguiente etapa nos referiremos al género de la revista en cuanto a sus productos más considerables, que sin duda los hubo, y bien respetables.

Es frecuente ubicar aquellas piezas insignificantes y provocativas, propias de cafés poco prestigiosos, bajo el epígrafe de «género ínfimo», que es un infrasuperlativo de «género chico». La denominación de este subgénero está tomada del título de una ingeniosa obra de los hermanos Álvarez Quintero –*El género ínfimo* [53] (1901)–, puesta en música por Quinito Valverde y Tomás Barrera.

Este tipo de géneros tiene siempre un puente tendido al de las «variedades», en el que cabe todo, y no todo necesariamente sicalíptico. Cuadros de flamenco, de tangos (no se olvide el carácter suburbial que pesaba originalmente sobre ambos), magia, bailarinas, equilibristas, etc. Otro de los parámetros que marcaron su ruptura con el concepto original de zarzuela fue la pérdida de una orquesta como elemento acompañante: al género sicalíptico le basta –y le sobra– con un pianista, un guitarrista o un pequeño grupo de café.

El auge del género ínfimo es paralelo al del cuplé. En algunos casos, ambos están emparentados; pero no necesariamente, puesto que las grandes cupletistas justificaban su presencia por sí mismas, sin necesidad de intervenir en ningún espectáculo teatral. Cierto es que el género ínfimo fue origen y plataforma de muchas de aquellas cupletistas[54]. El cuplé es un género no escénico y solo lejanamente emparentado con la zarzuela, por lo que no entra dentro de la órbita de este libro (en todo caso, a él nos referimos en el Glosario del capítulo 12).

El balance que la historiografía cultural española ha hecho del género sicalíptico y del género ínfimo ha sido siempre malo, o pésimo. Sin duda hay razones para ello, pero no creo que sea justa la descalificación global sin mayor conocimiento de lo juzgado. Sobre él se han descargado una serie de infamias que muy difícilmente pueden explicarse sin haber vivido aquella época en primera persona. La tentación de etiquetarlo sencillamente como una estupidez choca con algunos testimonios de sus contemporáneos, entre ellos no pocos intelectuales. Tampoco creo razón suficiente achacar esas reivindicaciones al mero atractivo de las protagonistas, cupletistas y *vedettes*. Probablemente hubo mucho de ínfimo en ese género pero creo conveniente, cuando menos, una reflexión documentada sobre él. Ello además del aspecto meramente social, por el que muchas mujeres –generalmente de clase modesta o media-baja– encontraron en estos géneros una forma de legítimos ingresos que la vida de aquella España les negaba[55]. Y sin olvidar, como varias veces recordamos, que buena parte de los logros del feminismo de la época –la reconsideración social de la mujer, la igualdad de costumbres, el fin de la sumisión marital…– tienen su origen remoto en muchos de estos escenarios.

4. La nunca abandonada zarzuela grande. El eterno dilema de la ópera española. Como el lector irá comprobando, fue Ruperto Chapí el único compositor que se movió con idéntica solvencia por los diversos géneros de la lírica: dueño de una excelente formación académica, su figura queda tan asociada a la gran ópera española como a la zarzuela seria, a la zarzuela cómica, al género chico, a la opereta, etc. Con la única excepción de las variedades y el género ínfimo, al que su temperamento y su condición de intelectual le hicieron radicalmente refractario.

Sin duda por lo anterior, en los años de la crisis del 98, y tras el inicio de la nueva etapa coincidente con el reinado de Alfonso XIII, era la suya la voz más autorizada ante la opinión pública para pilotar los destinos de la lírica española. Sin duda también lo era Bretón, dos figuras muy paralelas, pero su fama era más introvertida, menos directa al ciudadano popular. Chapí no olvidaba que el origen de la zarzuela en tiempos de Barbieri, Gaztambide, etc., había sido establecer un grado intermedio, con cierto sentido transitorio, entre la vieja tonadilla y la gran ópera española, destino final del viaje. Lo que sucedió fue que ese supuesto grado intermedio obtuvo tal aceptación entre los españoles e hispanos que hizo olvidar cualquier proyecto final de ópera española. O incluso, siquiera, de zarzuela de mayor envergadura.

Estos pensamientos hicieron a Chapí sentirse en la obligación ética de liderar un nuevo movimiento –el enésimo hasta entonces, y aún vendrían muchos más– para restablecer los fines institucionales de la zarzuela. En ese momento, en torno a 1900, hay una amistad importante en su vida: la de Luciano Berriatúa, un empresario vasco de larga trayectoria –también en la lírica madrileña: regía el Teatro Español, el de la Zarzuela y el de la Comedia–, dispuesto a volcar todos sus recursos económicos, más un fuerte endeudamiento, en la construcción de un teatro modélico para ópera y zarzuela grande. Estaría ubicado en la calle del Marqués de la Ensenada[56]. La tercera pata del equipo fue el arquitecto José Grases Riera, de máximo prestigio en el sector y ya autor de varios edificios emblemáticos en Madrid[57], al que se le encomendaría el proyecto, sin reparar en gastos. Berriatúa, Chapí y Grases viajaron a París para conocer de cerca los últimos adelantos en materia de maquinaria escénica, que incorporaron al proyecto. Con insólita rapidez, todo salió adelante y en mayo de 1902 abría sus puertas el denominado Teatro Lírico. Tengo la impresión de que, a día de hoy, la historia musical española no ha valorado suficientemente aquel empeño: la sala tenía más de dos mil localidades (los documentos que hemos consultado son variables en ese punto); las butacas mantenían una distancia frontal de noventa centímetros (algo insólito entonces), el paraíso no era de bancos sino de confortables butacas, los espacios comunes eran cómodos y amplios… Y el foso orquestal tenía capacidad para noventa profesores, lo que solo encuentra explicación en la voluntad de presentar repertorio de Wagner –el wagnerismo estaba en plena ebullición entonces en España– en condiciones competitivas con el Real o el Liceo. Y más aún: se instaló un órgano de tubos, construido en Francia, de los más grandes que han existido en España. El enorme telón de boca –el escenario era mayor que los del Real y el Liceo– era obra de Cecilio Pla.

La idea era dedicar la primera temporada íntegramente a la ópera española, como reivindicación de un género. Y en lo sucesivo, compaginarla inteligentemente con

zarzuela de envergadura. Tres óperas nuevas, en efecto, constituyeron la temporada inaugural, firmadas por el propio Ruperto Chapí (*Circe*), Tomás Bretón (*Farinelli*) y Ricardo Villa (*Raimundo Lulio*). El éxito de público fue grande y, de hecho, estudios recientes confirman que el total de la taquilla superó a la del Real en esa misma temporada… pero el Real tenía una importante subvención oficial a fondo perdido; de modo que el balance fue catastrófico para Berriatúa. La idea era presentar una segunda temporada en defensa de la gran zarzuela –razón por la que esa iniciativa debe ser mencionada en nuestro libro–, pero las deudas de solo la primera temporada, añadidas a las de la construcción del edificio, atenazaron en tal manera a Berriatúa que todo su esfuerzo fue en vano. Se dijo que los acreedores llegaron a saquear el teatro, pero no es fácil documentarlo. Berriatúa intentó después rehacer su economía en Francia. El balance de aquella audacia fue desastroso[58]; Chapí consiguió, al menos, que el gran órgano se desmontase y se instalase en la iglesia de Santa Cruz (en la calle de Atocha)[59].

Tiempo después, reabrió el soberbio coliseo, con el nuevo nombre de Gran Teatro. El propio Chapí presentó allí, en 1904, tres obritas de género chico (¡!), que pasaron sin pena ni gloria. En años sucesivos la sala tendrá una vida convulsa, pero no faltaron estrenos notables: entre otros, *La generala* (1912), de Vives; *El carro del sol* (1911), de Serrano; *El amor en el teatro* (1914), de Penella; *El caballero Lobo* (1909), de López Torregrosa; y un largo etcétera. Durante un tiempo fue reacondicionada como cine. Y cerrando una vida desdichada, un incendio en 1920 redujo a cenizas el impresionante teatro; pero quedó en pie casi toda la fachada, que hoy podemos contemplar, al menos, como reliquia de uno de los grandes «sueños» de la lírica española.

Fuera de este magno proyecto frustrado, hubo algún éxito aislado en cuanto a zarzuela grande, pese a que corrían malos tiempos para la lírica[60], en su sentido histórico. A las antedichas hay que sumar una obra singular: *Maruxa* (1914), en la que Amadeo Vives y Luis Pascual plantearon una vía intermedia entre ópera (es de las poquísimas zarzuelas que no tienen partes declamadas, todo es cantado), zarzuela y opereta; los autores optaron por subtitularla «égloga lírica». En años de enorme emigración gallega a Hispanoamérica, la obra se convirtió en emblema de los gallegos emigrantes, por lo que sus representaciones trasatlánticas fueron incontables.

5. Nuevas tecnologías al servicio de la zarzuela. Esta tercera etapa del Siglo de la Zarzuela verá nacer tres recursos tecnológicos completamente nuevos, que con el tiempo se convertirían en un factor de primer orden en la difusión musical, especialmente dos de ellos. Nos referimos, en primer lugar, a los inicialmente denominados «pianos automáticos» o «pianos mecánicos», aunque posteriormente adoptaron el más genérico de «pianolas»[61]. En muy pocos años (desde 1902, aproximadamente) invadieron el mercado europeo y americano, y en España supusieron un vehículo inimaginable hoy para la difusión de la zarzuela.

El segundo elemento fue el sonido grabado, bien en soporte cilindro (fonógrafo), bien en soporte disco (gramófono). Aunque el sonido grabado se inició con el siglo XX, tardó cierto tiempo en ofrecer al oyente una calidad digna; pero una vez alcanzado ese mínimo, inició una carrera imparable de crecimiento en obras, estilos, intérpretes y calidad de

grabación. No es necesario recalcar la incidencia que el mercado del disco tendrá, en décadas sucesivas, en la difusión musical, y por supuesto en la de la zarzuela.

El tercer factor será el cinematógrafo, de inicio paralelo al del sonido grabado. Pero aunque durante toda esta segunda etapa del Siglo de la Zarzuela, el cine vivirá su época de cine mudo, su incidencia será notable en la divulgación de la zarzuela. Puede parecer una paradoja pero es así, por las razones que en su momento veremos.

No nos detendremos ahora en todo ello, puesto que en los capítulos 10A, 10B y 10C tratamos respectivamente los tres temas con cierto detalle.

6. La complejidad de los derechos de autor. La fundación de la S[G]AE. Fácilmente deducirá el lector que este periodo que hemos denominado de «La eclosión» llevó aparejado una complejidad enorme en cuanto a la propiedad intelectual de las obras, puesto que el género lírico se había convertido desde tiempo atrás en un sector económicamente muy importante. En realidad, el problema era patente desde el mismísimo inicio de los tiempos de la zarzuela, en 1850. Pero en el último lustro del siglo XIX habrá tomado tal magnitud que se situará en el centro de la polémica de la vida cultural nacional. La Sociedad de Autores Españoles (SAE, posteriormente rebautizada como SGAE) será la consecuencia de todo ello, en un proceso al que, para no desviarnos ahora de nuestro recorrido artístico, dedicaremos monográficamente el capítulo 11C.

3D. CUARTA ETAPA.
En busca de la redefinición (1925-1950, aprox.)

En torno a 1923 la vida pública española iniciaba un tramo pleno de convulsiones, que la historia hará desembocar, trece años después, en la guerra de 1936[62]. Paradójicamente, sin embargo, esta etapa será muy brillante cultural y artísticamente, y dará lugar a toda una generación de primer orden en la historia intelectual de España. Suele incluso afirmarse que desde el Siglo de Oro no había habido otra pléyade comparable a esa, en cantidad y calidad de sus propuestas, por lo que a veces es denominada como Edad de Plata; o también, generación del 27 o generación de la República[63]. De tal manera, en esos momentos, año más año menos (1923-1925), comienza el último tramo de nuestro Siglo de la Zarzuela, de unos veinticinco años, como los anteriores. Estas serán algunas de sus características:

A. La mayor parte de sus protagonistas nuevos –dejando aparte, claro, a quienes ya eran nombres de peso desde décadas anteriores– habían nacido en los ultimísimos años del siglo XIX, lo cual quiere decir que pudieran haber sido nietos o bisnietos de los fundadores de la zarzuela romántica. O lo que es lo mismo, que no habían vivido las etapas primeras del género, allá por 1850; y muchos de ellos ni siquiera la edad de oro

del género chico. Era, pues, una generación que se incorporaba «de nuevas» a la tradición zarzuelera.

B. Consecuencia de lo anterior, el repertorio histórico (o sea, el del siglo XIX) era ya para ellos objeto de un pasado casi «de museo». En términos generales, la estadística de las carteleras sigue hablando de un mayor interés por lo nuevo, aunque las obras míticas siguen presentes. Arrieta, Inzenga, Barbieri, Gaztambide… comienzan a quedarse en la cuneta; en muchos casos, hasta el día de hoy.

C. El ritmo de producción y estreno de nuevos títulos, que venía siendo frenético en las últimas décadas, se ralentiza ahora. Atrás quedan los tiempos de tres o cuatro estrenos semanales importantes en la cartelera de Madrid. A ello contribuye que el público selecciona mucho más adónde acude, y que los precios de las localidades se han encarecido mucho.

D. Las alternativas de ocio del ciudadano español se han multiplicado: el cine es el gran competidor del teatro (lírico o declamado), no solo porque puede incorporar novedad y fantasía, sino porque es mucho más barato. Pero además, los deportes (el *sport*, en terminología de la época) o los bailes de moda –entramos en la fiebre de los ritmos que llegaban de París, Berlín, Estados Unidos o Hispanoamérica– darán un aire mucho más cosmopolita a los felices años veinte.

E. A mayor abundamiento, y siguiendo con el cine, en torno a 1931 llegan a España las primeras películas sonoras, con lo que la industria cinematográfica aumenta su atractivo. Muchos de los antiguos grandes teatros se reconvierten en salas de cine.

También los últimos años veinte marcan el inicio de la industria discográfica normalizada, tras años de cierto experimentalismo; los discos de gramófono, vencedores sobre los cilindros de fonógrafo, se transforman en «discos eléctricos», y dan un salto formidable en fidelidad de reproducción. [Tanto al disco como al cine en relación a la zarzuela les dedicamos los capítulos 10B y 10C.]

F. Para la zarzuela, el auge de la industria discográfica será bueno y malo a la vez: bueno en cuanto a lo que hoy llamaríamos marketing, puesto que alimentará la presencia del género en los hogares, e incluso llevará músicas e intérpretes a lugares muy apartados; o sea, porque el repertorio encontrará una nueva fórmula de expansión, y eso siempre es positivo. Pero será malo desde tres puntos de vista: primero, porque conforme la calidad técnica vaya siendo mayor, el disco irá cubriendo la necesidad de escuchar los fragmentos e intérpretes de preferencia del consumidor. Segundo, porque polarizará el repertorio escénico hacia solo ciertos números escogidos, con progresivo abandono del contexto escénico que los generó (situación que pervive en nuestro presente), lo que a la larga será una de las causas de la muerte del género. Y tercero, porque dados los importantes beneficios económicos que el disco puede producir a autores e intérpretes, desde entonces será objetivo de los compositores la creación de números musicales condicionados por la duración máxima de un disco (dos caras de unos tres minutos y medio cada una), en busca del éxito discográfico. La nueva generación (Alonso, Guerrero…) verá esto como natural, pero la anterior (Vives, Serrano…) se rebelará contra ello, por considerarlo contrario al espíritu de globalidad escénica que alentó la zarzuela desde su fundación.

G. Justo a partir de esos años, 1923-1925, surge en España el fenómeno de la

radiodifusión, cuya incidencia en el mercado lírico será notable. Aunque quizá no tanto en un primer momento, pues hasta aproximadamente después de la guerra, la calidad sonora de la recepción en los hogares era muy baja. [A ello le dedicamos el capítulo 10D.]

H. Un dato importante para documentar esta época es la pérdida, en menos de cuatro años, de tres de los teatros históricos de Madrid: en noviembre de 1925 se cierra el Teatro Real por su mal estado de conservación; lo que iba a ser una comprobación puntual se convertirá en cuarenta y un años de clausura. Tres años después (septiembre de 1928), el incendio del Teatro de Novedades se salda con un centenar de muertos y la desaparición del propio teatro[64]. Y en junio de 1929, Apolo celebra su última función, antes de ser demolido para construir una central bancaria [ver capítulo 11B]. Tres emblemas del pasado lírico de Madrid que dicen adiós a una época.

I. Simultáneamente a ello, es muy apreciable el mayor protagonismo de Barcelona en esta última etapa. Los teatros barceloneses, singularmente los de la avenida del Paralelo[65], funcionan ahora a toda máquina, con un público fiel, especialmente –aunque no solo– al género ligero y la revista. Por ejemplo, alguien tan vinculado históricamente a Madrid como Jacinto Guerrero, hará de Barcelona su espacio natural para sus nuevas producciones, incluso pese a tener un fantástico teatro de su propiedad en la Gran Vía madrileña.

J. En este último periodo se produce por vez primera la toma de conciencia de los poderes públicos de la necesidad de proteger económica e institucionalmente a un género que ya es considerado un bien nacional.

Pese a que los empresarios solicitaban ventajas fiscales y económicas de apoyo, tanto el gobierno del Directorio[66] como el de la República optaron por la creación de un órgano ejecutor de algunas acciones concretas en dos teatros de Madrid. Aparte de que surgiera de ello alguna obra estimable, en términos generales, como ahora veremos, ni las medidas de la Dictadura ni las de la República tuvieron influencia significativa.

K. La gran cantidad de géneros en que se había ramificado el concepto global de zarzuela en los primeros años del siglo XX se concretará en este momento en dos líneas principales: de una parte, la conciencia de todo un sector de la vida lírica española de que o se le reinyectaba al género una categoría dramático-musical comparable a la de sus tiempos primeros, o el género se moría sin remedio; esa voluntad marcará esta nueva y última etapa con nuevos éxitos, que determinarán un nuevo apogeo de la zarzuela grande en tres actos (o en dos de mayor duración)[67]. Y de otra, la apoteosis de la revista musical, claramente influida ahora por lo que llegaba de París, Londres o Nueva York.

Cronológicamente hablando, este cuarto y último periodo de nuestro Siglo de la Zarzuela es a su vez subdivisible en tres etapas muy evidentes: la primera, desde 1923 (no tanto por ser el inicio de la Dictadura cuanto por ser de entonces los primeros nuevos hitos de la zarzuela grande) hasta el inicio de la guerra, en 1936; la segunda, los años de la propia guerra; y la tercera, la posguerra hasta, aproximadamente 1950, fin de nuestro recorrido.

1. El periodo 1923-1936. La profesión teatral y musical, y por supuesto su público,

tenían muy claro en torno a 1923, que la zarzuela se había convertido en el paraíso de lo efímero, de los títulos de mero consumo. No es de sorprender que en ese contexto surgiera una creencia generalizada de que el futuro de la zarzuela o era en su formato «grande», o no iba a haber tal futuro. El mundo teatral da por muerto el género chico en la década de los felices veinte –tras nada menos que medio siglo de hegemonía– y se lanza a la búsqueda del público ávido de propuestas de mayor envergadura. En trece años (1923-1936), más de veinte obras se incorporarán al listado de los hitos de la zarzuela grande. Desde el punto de vista argumental, esta futura etapa estará basada en la recuperación de los grandes temas, o temas eternos del pasado hispano: desde la España romántica (abiertamente idealizada) hasta el Siglo de Oro, o los misterios de la España árabe y exótica.

Iniciemos el recorrido. En ese mismísimo año 1923 en que la política española da un golpe de timón, verán la luz tres obras que sustentan el nuevo concepto de zarzuela grande, y las tres en tres actos: la primera de ellas, en mayo de ese año y en el Teatro de la Zarzuela, fue *Benamor* (1923), de Pablo Luna, que cerraba su trilogía árabe. Partitura extensa, orquestación detallista y una puesta en escena cuyas fotografías conservadas nos dejan asombrados. Una pena que haya desaparecido de los repertorios, porque, en lo que la conocemos, es una obra de envergadura.

La segunda, en julio siguiente, sirvió para cerrar la temporada de ese mismo teatro con un aldabonazo sobre hacia dónde se quería encaminar la zarzuela: Jacinto Guerrero ponía en música un libreto de José Ramos Martín sobre las luces y las sombras de la emigración, o mejor dicho, sobre el difícil regreso de los emigrantes, aun cuando hubieran hecho fortuna. Nacía así *Los gavilanes* (1923), que situaba al Teatro de la Zarzuela como líder de este movimiento regenerativo.

Como era de esperar, durante el verano la empresa de Apolo se rearmó para dar la respuesta a esa voluntad de «gran zarzuela». Y lo hizo con el mayor éxito imaginable: la empresa de Francisco Delgado y Guillermo Barinaga no escatimó gastos para la superproducción que se presentaría en octubre: *Doña Francisquita*, una doble historia de amor en el Madrid del primer Romanticismo, escrita por los infalibles Federico Romero y Guillermo Fernández-Shaw, para la que Amadeo Vives compuso una partitura extensísima, inhabitual para una zarzuela: veinte números (unos cien minutos de música, más diálogos) con nada menos que treinta papeles cantados (reducibles a veinte si se duplican algunos roles), más coro, orquesta y rondalla. El éxito fue inenarrable y Apolo saludó el inicio de una nueva edad de oro para la zarzuela en aquel coliseo[68]. Casi inmediatamente la obra estaba en la cartelera de Barcelona y de Valencia; y apenas un mes después llegaba a Buenos Aires (donde alcanzaría las mil representaciones en los años siguientes) y de ahí a otras ciudades hispanas. Sin duda, ha sido una de las obras más taquilleras de la historia, pese a sus muchos requerimientos, su gran dificultad vocal y su carestía de montaje.

Buena prueba del norte que supusieron estas tres obras referidas fue el que Francisco Alonso, que había ganado fortuna y popularidad con su primer gran éxito ya mencionado, *Las corsarias* –una obra de excelente género chico, a la que además siguieron otras también breves y de tema intrascendente–, dio un giro súbito en su producción y se sumó a la zarzuela grande con dos obras, en 1924: *La bejarana* (en

colaboración musical con Emilio Serrano)[69] y *La linda tapada*, que relanzaron su nombre con fuerza en este nuevo formato. Y más aún al año siguiente (1925) con *Curro el de Lora* y *La calesera*, una obra esta última que ya no se apeará de las carteleras.

Dos firmas novedosas o «de refresco» harán su aparición en esta etapa: una es doble, puesto que resulta de la unión entre el gallego Reveriano Soutullo y el valenciano Juan Vert; alianza musical que solo la muerte separó[70]: Apolo presentó en 1924 *La leyenda del beso*, una historia exótica de amor entre un noble y una gitana, lo que propiciaba que los autores crearan una música (pretendidamente) agitanada, o al menos arabizante. Más estereotipada en su tratamiento de la vida rural –segoviana en este caso– fue *La del Soto del Parral* (1927), con un melodismo de cierto vuelo.

La otra incorporación al devenir de la zarzuela grande, eufóricamente saludada en Madrid, fue la del vasco Jesús Guridi. La misma pareja de libretistas de *Doña Francisquita* viajaron con él por caseríos perdidos del País Vasco, tomando nota de costumbres, leyendas, tradiciones, giros, etc. Nació así *El caserío* (1926), de éxito inmenso en su estreno en La Zarzuela[71].

Solo cuatro semanas después, Apolo se vuelca en el esperado nuevo título de Jacinto Guerrero; el teatro de la calle de Alcalá quiere sacarse la espina de *Los gavilanes*, que aquel había presentado tres años antes en La Zarzuela. Apolo de nuevo acierta el disparo y *El huésped del sevillano* (1926), para el que el compositor había pedido un libreto en homenaje a su Toledo natal, desata el entusiasmo; alguno de los números llega a interpretarse ¡cinco veces! en el estreno. También en su natal tierra de La Mancha se ubica *La rosa del azafrán* (1930), de éxito equiparable a las anteriores. Fue sin duda esta etapa de euforia –y el muchísimo dinero consiguientemente ingresado– la que llevó a Guerrero a acariciar un asombroso proyecto: la construcción en la Gran Vía madrileña de un teatro lírico de primer nivel, con los últimos adelantos técnicos europeos y dedicado tanto a la zarzuela en general como a sus propias obras en particular. Lo conseguirá [ver el capítulo 7A] en 1932, aunque por varias razones el esfuerzo realizado no tuvo luego la repercusión en la historia de la zarzuela que él hubiera deseado.

Con la aportación de las obras antedichas, quedaba consolidada la voluntad de retomar la tradición de la zarzuela grande, pero en ese tiempo también se estrenaron con éxito algunas obras breves. Por ejemplo, Pepe Serrano, de fe inquebrantable en el género chico, volverá a entusiasmar a su público con *Los de Aragón* (1927) o *Los claveles* (1929); pero es curioso que en su última obra importante (*La Dolorosa*, 1930) ampliara a dos actos su formato, y que tras ello abandonara el teatro lírico. Su tiempo había pasado y quizá no quiso luchar más en un terreno que no era ya el suyo.

Por cierto, que esta última obra citada se estrenó en Valencia (Teatro Apolo), la tierra del compositor. Ya dijimos antes que serán varias provincias las que a veces acojan los estrenos importantes, cosa infrecuente en décadas anteriores. A ese estreno valenciano habría que añadir *La pícara molinera* (Luna, 1928), anteriormente citada, que se presentó en Zaragoza (Teatro Circo), ciudad en la que ya se había estrenado la primera obra de éxito del maestro Guerrero (*La montería*, 1922); o *La fama del tartanero* (también de Guerrero, 1932), estrenada en el Lope de Vega de Valladolid; o *El cantar del arriero* (Fernando Díaz Giles, 1930), en el Victoria de Barcelona. Hablando de Barcelona, es esta una época de varias y muy notables composiciones dentro de la

denominada zarzuela catalana, generalmente en lengua catalana, lo que obviamente les restó difusión. Quizá la de mayor éxito y una de las pocas que han quedado en el repertorio, fue *Cançó d'amor i de guerra*[72] (Martínez Valls, 1926).

Ya adelantamos antes que el Directorio de Primo de Rivera fue el primer gobierno que se planteó tomar medidas institucionales para defender la zarzuela y protegerla de la amenaza de los géneros frívolos. Este respaldo oficial tuvo dos nombres casi exclusivos: Pablo Luna, muy popular ya, y Federico Moreno Torroba, aún un desconocido y doce años más joven que Luna. Torroba narró mucho tiempo después el encuentro de ellos dos con el general en agosto de 1924, que tuvo un aire más «doméstico» que oficial[73]. Al parecer le expusieron la necesidad de un apoyo decidido del Directorio a la zarzuela y él les dijo que lo que podía ofrecerles era el Teatro de la Zarzuela para esos fines y a coste cero, y acaso alguna ayuda económica concreta.

Esa situación les permitió simultanear en el coliseo de Jovellanos algunas producciones de recuperación de títulos históricos con nuevos estrenos. A partir de la temporada 1926-1927, el referido convenio informal con estos dos compositores se amplió a un comité, con la incorporación de Antonio Boceta (antiguo empresario del Teatro Real), el libretista Luis Pascual Frutos y el también empresario Luis Parish. El proyecto tomó el nombre de Teatro Lírico Nacional y mantuvo la sede en el Teatro de la Zarzuela. En todo caso, sus acciones tuvieron muy poca incidencia. Luna estaba inmerso en un periodo de máxima fecundidad creadora, así que Torroba optó por abandonar el proyecto –y el Teatro de la Zarzuela– y establecerse como empresario en el Teatro Calderón, que iba a quedar como el teatro mejor dotado en Madrid tras la reforma que había realizado su nuevo propietario, el duque el Infantado.

Apenas tres meses después de proclamada la II República Española, la conciencia del nuevo Estado como protector de la cultura y de su difusión popular promovió la creación de la Junta Nacional de Música y Teatros Líricos, que agrupó a algunos de los principales músicos del momento, bajo la presidencia de Óscar Esplá, la vicepresidencia de Amadeo Vives y la secretaría general de Adolfo Salazar (que sin duda fue el más activo de todos, o en cualquier caso su principal estandarte, portavoz e ideólogo). En lo que se refiere a la zarzuela, su fórmula no fue muy diferente a la del Directorio de Primo de Rivera: tomar en arriendo un teatro de Madrid, desde el que producir cada año una temporada dosificada con recuperación de grandes títulos del pasado y presencia de nuevos títulos. Todo ello, asumiendo que iba a ser deficitario, ya que la orquesta, los coros y las puestas en escena iban a ser cuidadísimas. El teatro elegido fue el Teatro Calderón, que como vimos, acababa de tomar Moreno Torroba apenas hacía dos años.

La primera temporada promovida, gestionada y financiada por la Junta, en 1932, fue mixta de ópera y zarzuela; en cuanto a la ópera se programaron *Carmen* y *El barbero de Sevilla*[74], junto a *Las golondrinas* y *Marina* (ambas en versión operística). Se reprisaron[75] *Curro Vargas*, *Los sobrinos del capitán Grant*, *El tambor de granaderos*, etc. Un punto criticado fue el de los precios, que tenían poco de populares (seis pesetas butaca, más cara que en los teatros privados, si bien las producciones eran mucho más costosas). Se ofreció además el estreno de una zarzuela: *Talismán*, de Amadeo Vives, que vino precedido de una gran polémica, puesto que los sectores más progresistas no justificaban ni que la Junta hubiera encargado una obra a su propio vicepresidente, ni que

el elegido fuera un compositor que estaba manifiestamente a favor del reencuentro de la zarzuela con su pasado, en vez de abrirlo a lenguajes modernos y europeos, tal y como proclamaba el espíritu de la Junta. Pero todo ello se diluyó por el fallecimiento de Vives, cuatro días antes del estreno, por lo que este se convirtió en un homenaje póstumo a una figura que, polémicas aparte, todos reconocían como indiscutible.

Terminada la temporada de 1934, y establecida con ella el modelo de lo que a juicio de la Junta debería ser una programación lírica ejemplar –y sin duda lo era–, cometió el gobierno un error importante: acordar lo que hoy llamaríamos «privatización» del proyecto, para lo que sacó a concurso la concesión de la temporada siguiente. Aunque se ofrecía el teatro, una ayuda económica notable y otras ventajas[76], se exigía al ganador depositar inicialmente la cantidad de 120.000 pesetas como fianza, medida que suscitó la indignación y la sorna de los empresarios sobre la manera que tenía el gobierno de ayudar a la profesión. Por supuesto, no se presentó una sola oferta, ni a esta ni a las sucesivas convocatorias, en que se mejoraban las bases del concurso, que fue finalmente suspendido. Si a eso añadimos el malestar que habían creado los aires paternalistas de la Junta, tratando de tutelar y conducir los gustos de los ciudadanos hacia la modernidad (probablemente desde una ética irreprochable, pero nada bien recibida), y los malos resultados republicanos en las elecciones de noviembre de 1933, comprenderemos la dimisión en bloque de la Junta Nacional de Música en 1934.

Aunque hemos puesto énfasis en estos dos proyectos gubernamentales de ayudas a la zarzuela, su influencia real en la historia del género fue mínima. Dos conclusiones parecen claras: una, que dos gobiernos tan distanciados ideológicamente como la Dictadura y la República coincidieron en considerar la zarzuela como un bien patrimonial español, que era necesario proteger, reconducir y potenciar; y dos, que ambos optaron por canalizar ese respaldo no en estímulos o medidas generales y para toda España, sino arrendando un teatro en Madrid en el que organizar una serie de actos para el público de la capital, lo que aun siendo bienintencionado, limitó mucho la trascendencia de sus acciones.

Pero volvamos al libre mercado teatral de toda España, que por supuesto había seguido funcionando activamente, ajeno a estos movimientos en los despachos oficiales de Madrid. En el plazo de apenas quince meses, entre 1931 y 1932, tres estrenos triunfales se habían sumado a la etapa de la zarzuela grande. Además, en ese tiempo van a aparecer en la escena lírica los dos nombres jóvenes que protagonizarán el futuro de la zarzuela en su último tramo, por más que se trate de dos personajes completamente diferentes, incluso antagónicos.

La primera aparición será en el Paralelo de Barcelona (Teatro Victoria), pues allí la compañía de Marcos Redondo ha puesto su confianza en un joven vasco que estudia en Alemania, y que le había presentado su primerísima obra escénica: Pablo Sorozábal, de treinta y tres años, estrena así *Katiuska* (1931), sobre un libreto ambientado en la lejana Rusia y en París, en tiempo de los derrocados zares, lo que en aquel momento histórico-político no dejaba de tener su segunda lectura. No ha sido nada frecuente que un compositor escénico obtuviera su mayor éxito con la primera obra que componía, en una especialidad que suele requerir experiencia y unos cuantos fracasos previos.

La otra noticia, al año siguiente, fue el éxito que al fin sonrió a Federico Moreno

Torroba, de la mano de *Luisa Fernanda* (1932, Teatro Calderón), su desde entonces título estrella. En absoluto era Torroba un principiante –tenía ya cuarenta años y más de veinte zarzuelas estrenadas–, pero aunque había sido reconocido con aplauso, no había degustado aún el éxito inmenso. Un libreto de Romero y Guillermo Fernández-Shaw le posibilitó una partitura de la que prácticamente todos los números han quedado en la memoria colectiva, y de la que se han ofrecido desde entonces decenas de miles de representaciones en todo el mundo. Aunque hoy parezca irrelevante, aquel libreto, en torno a la división de sensibilidades en la España que había derrocado a Isabel II para proclamar la I República, contenía algunos guiños delicados a la situación que el país vivía.

También de 1931 es la revista de mayor éxito en la España de aquellos años –y acaso de todos los tiempos–, creadora de una imagen sonora del Madrid de la época que ha pervivido durante décadas. Me refiero a *Las leandras*, estrenada en el Teatro Pavón y elaborada por su compositor (Francisco Alonso) y sus libretistas (González del Castillo y Muñoz Román) a medida de una jovencita de veintitrés años que demostraba unas cualidades irrepetibles para la escena del teatro ligero: Celia Gámez. Había nacido en Buenos Aires, donde debutó con un papel de coro en *Las bribonas*. Con diecisiete años vino a Madrid y probó fortuna como bailarina de tangos, enrolándose en el grupo que acompañó a Carlos Gardel en su presentación en el Teatro Romea[77]. Aunque no tuvo fortuna en ese terreno, Paco Alonso se fijó en ella y le ofreció, apenas cumplidos los dieciocho años, el papel protagonista de *Las castigadoras* (1927). El éxito fue grande, pero nada comparable al que ahora nos referimos: *Las leandras* lanzaría a la *vedette* argentina (ya nacionalizada española) a ser una de las cumbres internacionales de la escena.

Dijimos antes, y es indudable, que el género chico pasaba ya a ser cosa del pasado. Pero eso no quiere decir que no permaneciera una nostalgia de aquella deliciosa ingenuidad de sus personajes y del costumbrismo madrileñista. Quizá por ello, pronto verán la luz dos libretos hermanos debidos a Anselmo Cuadrado Carreño y Francisco Ramos de Castro, cuyo objetivo era tantear la posible aceptación por el público de un tipo de zarzuela grande, por dimensiones y tramas, pero de ambiente en el Madrid generochiquista. Estas dos obras supondrán dos triunfos enormes: la primera (ubicada en una imaginaria plaza del Madrid castizo) fue *La del manojo de rosas* (1934), que confirmó a Sorozábal como uno de los grandes de la historia de la zarzuela. La segunda (localizada en el barrio de Chamberí) será *Me llaman la Presumida* (1935), con música de Francisco Alonso.

También de ambiente madrileño pero muy diferente es *La chulapona* (1934). Tanto el libreto (una vez más, de los mismos autores que *Luisa Fernanda*) como la música aciertan a pintar unos tipos madrileños reflexivos, tristes, sombríos, como si el tiempo transcurrido desde aquel alegre Madrid de Chueca hubiera desengañado a la ciudad y a sus ciudadanos. La obra no es en absoluto dramática, e incluso rezuma buen humor, pero el espectador inteligente adivina el desencanto tras esas planchadoras y esos enamorados nada confiados el uno en el otro.

Solo un estreno de envergadura nos falta por citar antes del estallido de la guerra: el que obtendría Sorozábal con *La tabernera del puerto*, subtitulada «romance marinero»

por sus autores –una vez más, Romero y FernándezShaw–, cuya presentación en Barcelona constituiría el último estreno importante antes de la guerra. Y cuya llegada a Madrid después de la guerra será el inicio de la última etapa del Siglo de la Zarzuela; es, pues, una obra marcada por la España desgarrada. El argumento, teñido por la tristeza, se ubica en una aldea pesquera imaginaria, a orillas del Cantábrico.

2. La zarzuela durante la guerra (1936-1939). La sublevación militar del 18 de julio de 1936 y la subsiguiente guerra que asoló España durante dos años y casi nueve meses fracturaron la geografía española y a sus habitantes en dos mitades antagónicas. Desde el punto de vista de nuestro tema, lo primero que nos asombra es que ambos bandos, cada uno a su manera, reivindicaron la zarzuela como espectáculo popular, convirtiéndose así en uno de los pocos elementos de entusiasmo común en «las dos Españas». Sabemos que alguna corriente de opinión hoy día pretende vincular la zarzuela mucho más con el bando nacional que con el republicano, especialmente por la visión tradicional y conservadora de España que se supone emanaba de la zarzuela (suposición nada rigurosa). Este intento no responde en absoluto a la realidad estadística: basta recorrer los periódicos de las ciudades de ambas zonas para verificar que los mismos títulos aparecen indistintamente en una y en otra. Quizá, es cierto, con algunas excepciones concretas: por ejemplo, la ausencia en el bando republicano de algunos títulos apologéticos de la fe cristiana; o la notoria ausencia de las obras de Pablo Sorozábal en el bando nacional.

La segunda observación objetiva de la zarzuela durante la guerra es que de todos los nombres clave en el desarrollo de nuestro género –compositores, libretistas, actores, cantantes…– que vivieron aquellos años en cualquiera de los dos bandos, ninguno de ellos murió víctima directa de la guerra. Algunos tuvieron riesgo de ello (Moreno Torroba, Francisco Alonso, Juan Tellería…), pero finalmente salvaron sus vidas[78]. (En algún texto sesgado hemos leído que Penella falleció en el exilio mejicano durante la guerra; es cierto que falleció en Méjico en enero de 1939, pero si se encontraba allí era porque estaba de gira con su *Don Gil de Alcalá*. También el tenor Miguel Fleta, que se distinguió en su apoyo al bando nacional, falleció en La Coruña durante la guerra, en mayo de 1938, pero fue por una enfermedad común.) En este hecho de «inmunidad» de las figuras de la zarzuela puede haber una buena parte de mera casualidad o fortuna, pero no puede olvidarse que se trataba de figuras muy populares entre los ciudadanos de uno y otro bando, probablemente las más populares del momento. Y que ningún gobierno hubiera estado dispuesto a pagar el precio de imagen que hubiera supuesto la desaparición o ejecución de ninguno de estos artistas, que gozaban del favor incondicional de los ciudadanos.

La vida zarzuelística en la España en guerra fue relativamente activa. Podemos preguntarnos cómo era posible que en aquellas terribles circunstancias pudieran organizarse compañías, orquestas, ensayos, publicitarse las obras…; e incluso nos sorprende que existiera un público para todo ello. Hay varias respuestas que lo explican; la primera, y quizá la más importante, es que por muy hundida que se tuviera la moral, si no se trabajaba, no se cobraba; y si no se cobraba, no se comía. Allá donde se habían destruido infraestructuras y/o empresas, los artistas tuvieron que organizarse en forma de

cooperativas o empresas de autogestión. La segunda causa es que los gobiernos de ambos bandos daban todo tipo de facilidades para intentar mantener una apariencia de normalidad en la vida cotidiana de sus respectivas zonas; mantener una actividad escénica era la mejor muestra de que la situación estaba controlada. En tercer lugar, existía un público que quería evadirse de la realidad y buscaba «otra cosa» en las butacas de los teatros, donde además coincidiría con otros conocidos en igual situación anímica. Como dijimos antes, el género de la revista añadirá a esta evasión un cierto grado de frivolidad y seducción erótica. Por último, había una gran cantidad de convocatorias líricas que aparecían en la prensa de ambos bandos, de festivales y funciones para recaudar fondos para la causa de la guerra, especialmente para los hospitales. Los ciudadanos respondían con solidaridad a esas llamadas.

Lógicamente, las representaciones de zarzuela en ambos bandos transcurrieron dentro de la general penuria de la vida ciudadana. Una dificultad añadida era la de encontrar cantantes varones, especialmente para los coros, puesto que casi todos los de ese tramo de edad estaban movilizados a filas. Igualmente, ante los problemas de circulación de nuevas partituras y libretos, las compañías subsistieron gracias a la repetición de títulos anteriores, es decir, de lo que estaba en la cartelera en 1936. Esto –la ocupación de la cartelera por obras del pasado– es algo que hoy nos parece normal en la zarzuela, pero en realidad era la primera vez que sucedía en un género que se nutría fundamentalmente de títulos nuevos, sobre todo en las grandes capitales.

En efecto, de los «pesos pesados» de la zarzuela que vivían en julio de 1936, ni Pablo Luna ni José Serrano ni Francisco Alonso estrenaron nada significativo en esos meses terribles. Pablo Sorozábal, el más joven de todos ellos –aún treintañero cuando comenzó la guerra–, desplegó una gran actividad musical, siempre de manera comprometida con el bando republicano y especialmente al frente de la Banda Municipal de Madrid, pero tampoco estrenó un solo título lírico.

Moreno Torroba mantuvo una actividad insólita durante la guerra: no solo estrenó en San Sebastián (diciembre de 1938) *Sor Navarra*, nada menos que en tres actos, sino que formó una compañía propia que cruzó el mapa para reponerla en Sevilla. Y aún presentó dos obras menores en Zaragoza y el País Vasco, en 1938-1939: el sainete *Oro de ley* y la zarzuelita infantil *Pepinillo y Garbancito*. Además, se alió con Jesús Guridi y con Jesús Cotarelo para estrenar juntos *Nacimiento* en los primeros días de 1938. En las Navidades del siguiente año, también San Sebastián vivía el estreno de *El retablo de Navidad*, con partitura firmada por Moreno Torroba y Cotarelo. Jesús Guridi, ahora en solitario, presentaría también *Colón* (1938) y *La bengala* (1939).

En cuanto a Jacinto Guerrero, las circunstancias le mantuvieron alejado de la escena española, pero su estrella renació en el Teatro San Fernando de Sevilla con *Los brillantes* (1938), uno de los pocos estrenos de apoteosis que registró la zarzuela durante la guerra. Él mismo dirigía la orquesta y su carismática presencia era un talismán para redoblar el éxito de sus títulos. En crónicas de la época leemos que algunas tardes, el terceto de esta obra llegaba a ser bisado hasta seis y ocho veces.

Quede claro que los estrenos referidos corresponden a la historia de la zarzuela como tal. Porque si nos desplazamos hacia la revista y el espectáculo frívolo, el panorama es más activo. No es difícil de comprender que los años de guerra fueran propicios al

género más desenfadado, donde la creación artística no era el principal objetivo. Los ciudadanos querían evadirse de la cruda realidad, y las masas acudían al teatro para vivir un sueño de un par de horas de frivolidad. La estadística nos confirma que de los diez espectáculos más programados en las dos zonas durante la guerra, seis fueron de revista, donde sí se produjeron numerosos estrenos; bien es verdad que de obras muy menores y de vida muy efímera.

Ya dijimos más arriba que, pasados los primeros momentos de enorme confusión, las compañías de teatro lírico se reorganizaron como pudieron para reanudar su actividad. Especial gravedad tuvo la situación de muchas compañías que, estando de gira en el momento en que España se partió en dos –muy numerosas por ser mediados de julio y estar en plena temporada de verano–, se vieron súbitamente en la zona contraria a la suya de origen y tuvieron muy difícil regresar a sus casas; algunas no lo lograrían hasta el final de la guerra.

En cuanto a los títulos programados, la información que hemos podido barajar nos muestra, como dijimos, prácticamente las mismas obras en un bando que en otro, con las salvedades también mencionadas. El resultado, con la perspectiva de la historia, es que parece que la guerra hubiese «congelado» durante tres años la cartelera inmediatamente anterior a julio de 1936. Y esa cartelera no difiere mucho de la que llegó a nosotros en el último tercio del siglo XX; y que contiene los títulos que se han hecho tópicos en el género.

Al hablar de la zarzuela durante la guerra española, surge un tema concreto que hoy nos puede sorprender –como sin duda sorprendió a los propios artistas de zarzuela en el año 1936– y que todavía hoy sigue siendo objeto de especulación. Nos referimos a la exigencia que en el bando republicano lograron imponer por ley los entonces muy poderosos sindicatos, según la cual en todos los espectáculos líricos las compañías debían pagar exactamente el mismo salario a todos sus integrantes: desde el electricista o el tramoyista hasta el primer barítono o la *vedette*. En algunos casos este salario diario se llegó a fijar en cinco pesetas por día. Pero era evidente que la cifra no se podía mantener de igual manera en empresas con teatros en capitales con más circulación de dinero que en plazas de medios rurales. De modo que se estableció después un baremo variable: inferior a esa cantidad en algunos casos y hasta quince pesetas diarias en ciudades principales. La medida fue muy polémica y aún hoy está por saber cuál fue su seguimiento real. Son varios los artistas de la época que en sus memorias y recuerdos han dejado escrito que, en sus compañías –está claro que estamos hablado de las que operaban en la denominada «zona roja»–, la medida realmente se cumplía a rajatabla.

Y un dato final: el gobierno de la República creó en 1938 el Consejo Central de la Música, heredero en tiempos de guerra de aquella Junta Nacional de Música y Teatros Líricos, que mencionamos al hablar de 1931. Pero prácticamente no tuvo ninguna relación con el devenir de la zarzuela.

3. La posguerra (1939-1950). El 1 de abril de 1939 termina la guerra. La sublevación liderada por el general Franco, que se había alzado contra la República, triunfa militarmente y se instala en el poder, que ejercerá monolíticamente durante los siguientes

treinta y seis años y medio, hasta 1975. Comienza la dura posguerra, mientras muchos miles de ciudadanos del bando perdedor huyen hacia el exilio. Entre los intelectuales y artistas, el porcentaje de desterrados es grande. Méjico, Cuba, Argentina, Puerto Rico, Inglaterra… son los destinos de muchas de nuestras cabezas más brillantes. Algunos, no todos, regresarán años o décadas después.

En el terreno de la composición musical el exilio fue toda una quiebra para la historia. España perdía a Rodolfo Halffter, Simón Tapia Colman, Jesús Bal y Gay, Adolfo Salazar, Julián Bautista, Manuel de Falla (este, unos años después, no en el primer momento), Roberto Gerhard, Pablo Casals, Ernesto Halffter, Óscar Esplá o María Rodrigo, por referirnos solo a aquella generación que, nacida en torno a 1900, había obtenido sus primeros éxitos hacia 1927.

Pero en relación a nuestro tema, nos encontramos con un dato tan sorprendente como estadísticamente comprobable: si antes afirmábamos que muy pocos, prácticamente ninguno, de los nombres fundamentales de la historia de la zarzuela fueron víctimas directas de la guerra, ahora nos sorprende igualmente que prácticamente ninguno de aquellos nombres principales se viera obligado a exiliarse; el mundo de la zarzuela no perdió, en efecto, a casi ninguno de sus protagonistas destacados[79]. ¿Casualidad? Es difícil responder. En una primera aproximación pudiéramos pensar que la ausencia de exiliados entre los profesionales de la zarzuela pudo deberse a un presunto carácter conservador del género y su entorno, al menos en aquella época. Quizás esto sea parcialmente cierto, pero no en términos absolutos. Más sólido parece volver sobre el antes referido argumento de que los artistas del género lírico eran personajes muy populares entre el pueblo español, a los que el régimen de los vencedores prefirió no represaliar –ni aun a quienes tuvieron colaboración manifiesta con los perdedores–, a cambio de no afrontar el deterioro de imagen que ello hubiera supuesto. La salida de Manuel de Falla de España –cuya realidad desfiguró laboriosamente el Régimen, a efectos de imagen–[80] fue claro ejemplo de cómo los vencedores no querían escándalos con personajes que gozaban del favor popular.

Hubo casos intermedios: como el de Pablo Sorozábal, manifiestamente significado en el bando perdedor, que pudo quedarse en España, si bien a costa de un obligado silencio y de aguantar infinitos agravios de las nuevas autoridades; estos desplantes fueron mucho más notables en la inmediata posguerra, pues posteriormente, y aunque nunca mantuvo la menor simpatía con el Régimen, pudo reinsertarse con cierta normalidad en la vida pública.

3A. **Los compositores «supervivientes» del periodo anterior**. Establecidas estas premisas, nuestro Siglo de la Zarzuela entra ya en su tramo final, que en términos simplistas no será de más de diez años –o sea, hasta 1950, año más, año menos–. Prácticamente ningún nuevo compositor se incorporará al «cuadro de honor» de creadores de la zarzuela, pues los protagonistas de las novedades del género serán los mismos que los celebrados anteriormente a 1936. Por supuesto, veremos en las carteleras algunos compositores y libretistas nuevos, pero ninguno alcanzará, ni de lejos, éxitos como los de antaño. Y es que la generación de los nacidos en torno a 1900, que

tomaba entonces el relevo musical en España –e incluyo a los que estaban en el exilio–, dará mayoritariamente la espalda a la zarzuela, por las razones que fácilmente cabía esperar y que luego sintetizaremos.

Al finalizar la guerra, son siete los compositores «supervivientes» de gran popularidad en el periodo anterior:

José Serrano y Pablo Luna tienen sesenta y seis y sesenta y un años respectivamente, pero ambos están ya apartados de la creación artística. El primero vivía retirado en su huerta valenciana y hacía ya más de diez años que no estrenaba un solo título. Luna presentaría alguna obra menor en 1939, pero sin el empuje de tiempos pasados. Además, ambos fallecerían en los tres años siguientes a la guerra (Serrano, en 1941; y Luna, en 1942).

En 1939, Jesús Guridi tiene cincuenta y tres años y vivirá aún otros veintidós tras las guerra. Pero en el mundo lírico quedará ya inamoviblemente como el autor de *El caserío* (1926), pese a que estrenará aún media docena de títulos, acogidos con respeto. Guridi dará a luz sobre todo música sinfónica, organística y de cámara en estas dos décadas últimas de su vida. Murió en 1961.

De modo que la última década del Siglo de la Zarzuela pivotará sobre los otros cuatro nombres de éxito popular antes de 1936: Francisco Alonso (que tiene cincuenta y tres años al terminar la guerra), Moreno Torroba (que tiene cuarenta y ocho), Jacinto Guerrero (cuarenta y cuatro) y Pablo Sorozábal, el más joven (cuarenta y dos años). Por cierto, los cuatro vivirán y morirán en Madrid, aunque de ellos solo Moreno Torroba era madrileño de nacimiento. Los más longevos serán Moreno Torroba (que morirá en 1982) y sobre todo Sorozábal (fallecido en 1988), contemplados por la nueva música española [si se me permite la autocita, yo mismo llegué a saludarles y a hablar con ambos] como los últimos supervivientes de un pasado remoto del género lírico.

Pero volvamos a la historia. Al hablar de los años anteriores a la guerra, pusimos el acento en las nuevas obras de zarzuela grande que entre 1923 y 1936 habían inyectado nueva savia a nuestro género. Pero aquellas expectativas del mundo de la zarzuela en esta línea de resurgimiento no se verán continuadas tras la guerra. De hecho, solo Sorozábal y Moreno Torroba volverán a intentar esta fórmula, que ya no les volverá a proporcionar los éxitos de antaño.

Federico Moreno Torroba llegó a estrenar más títulos después de la guerra que anteriormente, pese a que sus éxitos imperecederos los obtuvo en su primer periodo. Convertido en hombre popular e idolatrado, intentó mil veces, en los años cuarenta, cincuenta y sesenta, repetir el esquema y estilo que tan bien le había funcionado en *Luisa Fernanda* y *La chulapona*. ¿Por qué no lo consiguió? ¿Puede afirmarse que sus nuevos valses, dúos, chotis, mazurcas o romanzas eran inferiores a las de aquellas dos celebérrimas partituras? Personalmente creo que no, al menos en lo que hoy día podemos conocer de sus más de cuarenta obras posteriores a 1939. Las virtudes que encontramos en «La Luisa» o en *La chulapona* vuelven a estar en estos títulos desconocidos hoy; ¿por qué estos no han pasado a la memoria colectiva? Quizá Moreno Torroba pagó caro precisamente su fidelidad a un españolismo que creía inmutable y en el que no quiso introducir novedades significativas. En todo caso, *Monte Carmelo* (1939), estrenada muy poco después de la guerra, fue no solo un éxito notable en su

tiempo, sino la partitura más apreciada por su autor, aunque los problemas surgidos con la censura la hicieran retirar antes de tiempo y quizá precipitar su olvido.

Pero acaso la más sólida apuesta por la regeneración de la zarzuela tras la guerra vino de la mano de Pablo Sorozábal. Pues sus nuevas partituras sintetizaban lo mejor del pasado junto a algunas novedades que hubieran podido suponer alternativas muy válidas. Se ha dicho mil veces, y creo que con razón, que el que las obras de Sorozábal de los años cuarenta y cincuenta no reencontraran éxito apoteósico y abrieran una nueva senda para el género lírico era la mejor muestra de que la zarzuela era ya un enfermo que moría sin remisión, fuera cual fuere el tratamiento terapéutico que se le aplicase.

Sí es cierto que *Don Manolito* (1943), *La eterna canción* (1945) o *Las de Caín* (1958, en colaboración con su hijo, de igual nombre) fueron muy bien recibidas en sus respectivos estrenos; pero fueron éxitos efímeros, ante los que la historia de la zarzuela no quiso o no supo ver una puerta abierta. Son obras que mantienen la belleza inmutable del género, pero que huyen de los tópicos que lo habían asfixiado; equilibran los ritmos castizos españolistas con novedades de las músicas ligeras de moda internacionalmente; y se basan en libretos que, sin ser trascendentes, poseen cierta solidez teatral y se siguen con agrado.

3B. La revista de la posguerra. Junto al intento –infructuoso– de revivir el concepto de zarzuela grande que había primado en los trece años anteriores a la guerra, el gran eje de estos últimos años fue el género ligero y fantasioso, frívolo y sugerente, que denominamos «revista». Por supuesto, la revista había estado presente en la escena española desde muchos años atrás, pero siempre en convivencia con otros géneros, incluso con la zarzuela grande. Pero a partir de 1940 no solo se convertirá en el género de moda, sino que anulará cualquier otra tentativa de teatro lírico nacional; y sobre todo monopolizará la vía para las suculentas taquillas. También es cierto que no toda revista de esa época fue necesariamente un espectáculo procaz y ordinario; se cultivó a veces en ella un estilo más conservador y sanamente cómico. Suele olvidarse que, por ejemplo, actores luego de primera línea, y no solo en lo ligero, como José Luis Ozores, Tony Leblanc, Vicki Lagos, Concha Velasco, o el mítico y nada frívolo Fernando Fernán Gómez, surgieron de la compañía de Celia Gámez.

Tanto Francisco Alonso como Jacinto Guerrero evolucionaron rápidamente y sin retorno (alguna excepción hubo, como Alonso con *La zapaterita* y *Manuelita Rosas*, ambas de 1941 y ambas en reivindicación de la zarzuela grande) hacia los géneros debitarios de lo que en ese momento se estaba haciendo en París, Berlín o Londres, y por supuesto de los ritmos americanos que comenzaban a invadir Europa; lo cual no deja de admirarnos en músicos que si de algo habían pecado era de un cierto localismo endogámico y casticista. Unas treinta revistas musicales aparecieron en las carteleras españolas después de 1939 con partitura firmada por Jacinto Guerrero, y otras tantas con la de Francisco Alonso. La cosecha fue muy variada, y no es fácil saber hoy cuál es el valor estético de todos esos montones de música, entre otras cosas porque tenemos muy pocas fuentes de conocimiento. En el capítulo 7A hacemos referencia a algunas de estas obras, que van de la revista insinuante a la opereta «de gran espectáculo», por utilizar

una expresión de la época. Resumámoslas aquí recordando *Doña Mariquita de mi corazón* (1942) y *Luna de miel en El Cairo* (1943), o *Aquella noche azul* (1945, con la que se inauguró el madrileño Teatro Albéniz), de Paco Alonso; y *Carlo Monte en Montecarlo* (1939, estrenada apenas dos meses después de terminada la guerra), ¡*Cinco minutos nada menos*! (1944) y *La blanca doble* (1945), de Guerrero. Capítulo aparte merecería el de los intérpretes popularísimos de las revistas de esta época, algunos de los cuales ya quedaron citados antes por haber hecho incursiones en todo tipo de géneros, incluso el dramático. El popularísimo trío cómico de Tomás Zori, Fernando Santos y Manolo Codeso es ejemplo de cuatro décadas de fidelidad a un tipo de humor alegre e intrascendente, heredero de la escena española de finales del XIX.

Por supuesto, no solo Alonso y Guerrero protagonizaron los éxitos de la revista de la posguerra. Otros compositores brillaron en los luminosos de las carteleras. Por ejemplo, la esperadísima vuelta de Celia Gámez a los escenarios españoles no fue de la mano de su compositor «talismán», Francisco Alonso, sino de un entonces novel Fernando Moraleda, que compuso para ella *La cenicienta del Palace* (1940), y posteriormente *Si Fausto fuera Faustina* (1942, en colaboración con Juan Quintero) o *La estrella de Egipto* [81] (1947). Fernando Moraleda poseía una buena formación musical, fue profesor de solfeo del Conservatorio de Madrid, y un impecable oficio, al menos dentro del género en el que él creía.

Otro de los históricos de la revista en España fue el alicantino Ernesto Pérez Rosillo (o en las carteleras, Ernesto Rosillo), que firmó desde 1940 no menos de treinta partituras de éxito popular en teatros de Madrid, Barcelona, San Sebastián, Sevilla, Alicante y otras grandes ciudades. ¡*Qué sabes tú*! (1943), *Una noche en Constantinopla* (1944), *El año pasado sin agua* (1948) o *Los babilonios* (1949) fueron algunos de su éxitos de posguerra. En colaboración con Daniel Montorio compuso *Vampiresas* (1940), *Una noche contigo* (1943) y otros títulos muy populares entonces. Pese a su facilidad para el género ligero, en sus últimos años hizo algún intento por revivir la zarzuela tradicional, que no dejó mayor huella.

El precitado Daniel Montorio fue otro autor muy prolífico de zarzuelas arrevistadas. Consiguió siempre sus éxitos en colaboración con otros compositores, muy principalmente con Ernesto Rosillo y Francisco Alonso. En la última etapa de su vida colaboró con un entonces jovencísimo Augusto Algueró. Es curiosa anécdota el que Montorio pusiera música a la única incursión del humorista Miguel Gila en terreno de la revista (*Este y yo, Sociedad Limitada*, 1961, libro en colaboración con Tony Leblanc).

Como decimos en su lugar, el pasodoble *Valencia* (1924), de celebridad inmensa, hace pervivir hoy el nombre de José Padilla; también sus canciones *La violetera* [82] y *El relicario* (ambas de 1915, luego popularizadas por Raquel Meller). Pero en los años de posguerra, su nombre fue sinónimo de grandes éxitos en la revista, e incluso alguno en la zarzuela enraizada en la tradición. *La hechicera en palacio* (1950, para Celia Gámez), de la que solo en Madrid se dieron más de mil quinientas representaciones, es buena muestra de ello; o *La giralda* (1939, sobre los Quintero), otro gran éxito –singularmente en Barcelona– en la posguerra[83]. En la España de los años cuarenta se creó una cierta rivalidad entre quienes seguían a Padilla y quienes preferían a Jacinto Guerrero, seis años más joven que él. Rivalidad solo profesional, porque Jacinto Guerrero, José Padilla y

Paco Alonso mantuvieron una fuerte amistad mutua y coincidían en infinidad de tertulias y actos comunes.

Padilla representa la frontera entre la música escénica y la canción española, desgajada de un devenir argumental, o sea, algo parecido a lo que fue el cuplé a principios del siglo XX. De alguna manera, la canción española de posguerra, y con ella la copla, heredaban los valores e incluso la sociología del cuplé. Quizá con una diferencia: el cuplé conllevaba una carga de sensualidad y seducción femeninas que no está en absoluto –o lo está muy en segundo plano– en la canción española y la copla. Por el contrario, las coplas más celebres llevan sin excepción una letra cuidadísima, de valor literario innegable[84], y muy frecuentemente dramática. Hay quien ha dicho agudamente que las letras de las grandes coplas son «libretos de microóperas».

Aunque obviamente este no es un estudio sobre la copla, no podemos pasar por alto al histórico trío «Quintero, León y Quiroga», no solo en cuanto sinónimo de toda una época de la canción española (trabajaron para todos los mitos de su tiempo), sino porque el compositor de dichas coplas, Manuel López Quiroga hizo numerosas incursiones en la zarzuela. Si bien hay que matizar que no se trataba de zarzuelas en el sentido dramático habitual, sino de su apuesta muy personal por una variante del género: ya que él era autor de infinidad de canciones de éxito inmenso –firmó no menos de tres mil títulos (¡!)–, puso en escena las denominadas «fantasías líricas», es decir, unos soportes argumentales que hilaban un puñado de sus canciones en cada parte (como una docena por acto), pretexto para que su público incondicional disfrutara con las canciones de moda. Normalmente este hilo argumental estuvo elaborado por Antonio Quintero y Rafael de León[85]. Casi cien de estas fantasías líricas vieron la luz entre 1940 y 1970, aproximadamente.

Ya en la frontera final del género, otro nombre popularísimo fue Juan García Morcillo, que inició su carrera musical como músico de jazz, aunque el haber estudiado composición clásica con Conrado del Campo le dotó de una formación ambivalente, nada frecuente en aquella época. Desde que en 1943 compusiera su primera revista para Celia Gámez –*La voz amada*– no dejó de producir infinidad de partituras tanto para el teatro lírico como para el cine y la música ligera. Entre unas y otras, cerca de doscientos títulos[86], que llegan hasta nuestro pasado inmediato, pues estuvo presente en las carteleras hasta 1995, siendo ya casi octogenario.

No podemos hacer mención detallada a los no menos de cincuenta títulos de éxito enorme que se presentaron en el periodo 1939-1950, dentro del concepto genérico de revista, y por supuesto no todas con sentido transgresor. Algunos compositores, e incluso *vedettes*, defendieron el concepto de «revista blanca» para referirse a un género ligero, divertido, aun con cierta predominancia de «mujerío» –un término muy de la época–, pero que pudiera verse sin sonrojo por cualquier tipo de público. Aparte de varias de las citadas, un prototipo de esta modalidad de revista blanca sería *Yola* (Juan Quintero y José María Irueste, 1941), otra de las muchas revistas que sobrepasaron las mil funciones[87].

Desde el punto de vista de la historia de la zarzuela –porque no me cabe duda de que estas obras deben ser contempladas como zarzuelas–, la principal aportación de estas partituras fue la inclusión no solo de ritmos internacionales, especialmente sudamericanos, sino de instrumentaciones herederas del jazz y el género sincopado. Las

orquestas reducen sus dimensiones –algo que deberían haber procurado muchos compositores de décadas pasadas–, pero aparecen ahora la batería de jazz y las secciones ampliadas de viento-metal, con presencia frecuente de uno o varios saxofones.

Con la perspectiva del tiempo, creo que el tránsito de la zarzuela hacia la revista fue a la vez bueno y malo para el género: bueno porque no puede quitársele mérito a esta evolución que internacionalizó unas músicas que habían entrado en un callejón sin salida. Y malo porque llevaron el género lírico al borde del precipicio, al primar progresivamente el éxito facilón sobre la creación artística. La tentación de la taquilla a toda costa terminó prostituyendo la zarzuela y aceleró su fallecimiento en brazos del pésimo gusto y la grosería.

Me permito aconsejar al aficionado de hoy que trate de aislar su juicio artístico sobre estas revistas de la sociología que subyació tras ellas, e incluso de lo mucho, poco o nada que se sienta identificado con este género como tal. Invitamos al oyente de hoy y de mañana a reescuchar estas músicas por su valor –o por su no valor– en sí mismas, de manera diferente a como lo hicieron nuestros abuelos. No me cabe duda de que hoy, de cien juicios despreciativos sobre esta etapa final de la zarzuela, noventa y nueve provienen de quien no ha escuchado una sola nota de las revistas aquí citadas. No creo que ese sea un juicio justo, o al menos no antes de situarse ante estas músicas de manera conciliadora. Lo cual no va a ser fácil, porque carecemos de buenos elementos de juicio: las partituras no son fácilmente accesibles y las grabaciones de que disponemos son valiosas como testimonio documental, pero en general muy débiles artísticamente, cuando no impresentables.

Dicho de otra manera: una cosa es que nos distanciemos de la sociología de aquellos espectáculos y otra presuponer que musicalmente sean necesariamente infumables. Nos llevaríamos sorpresas. Porque también podríamos denigrar la sociología de la ópera cortesana del siglo XVII –compuesta para la diletante satisfacción de unos pocos aristócratas, mientras la inmensa mayoría de los ciudadanos se pudría en la miseria–, pero no por ello despreciar la belleza intrínseca que esa música pueda contener.

Además, si de sociología de la revista hablamos, tampoco se olviden otra verdades que puede parecer paradójica al ciudadano actual, que ya mencionamos antes: que aunque algunos de estos espectáculos nos puedan parecer recalcitrantes y denigrantes, en su contexto tuvieron una interpretación más progresista y liberal para la mujer de lo que hoy parece: la moral conservadora concedía a la mujer un papel sumiso, plegado siempre al hogar y a la voluntad del padre y/o el marido. Cualquier intento de complacencia o mínima vanidad eran severamente juzgados por el entorno social. Así que el teatro frívolo rompía esa imagen y reivindicaba una mujer independizada, liberal, consciente de sus encantos. Detalles anecdóticos como el vestir pantalón, fumar o cruzar las piernas se convertían en símbolos de una incipiente liberalización de las costumbres, tras haber roto moldes en los escenarios. Muchos de los logros de la emancipación de la mujer que hoy nos parecen naturales tienen su punto de partida –con todos los errores que se quiera– en unas cuantas mujeres que desafiaron en los escenarios usos y costumbres, jugándose no pocas veces su reputación. Personalmente creo que nuestra sociedad actual está muy en deuda con ellas.

Francisco Alonso fallece en 1948; Jacinto Guerrero, en 1951. Con ellos muere toda

una época de la revista, aunque ya hemos visto que no faltaron continuadores, algunos de los cuales ya han quedado citados. Por enésima vez volvieron a surgir voces que clamaban por recuperar la vía de la zarzuela grande. Pero ya no habrá éxito, aunque sí respeto y hasta admiración por algunas obras que eran objetivamente muy sólidas. Fue el caso de Jesús García Leoz, popular entonces gracias al cine (pese a que escribió excelente música de concierto), que en 1949 estrenó *La duquesa del candil*, en tres actos, con libro de los hermanos Fernández-Shaw. Fue saludada por la crítica como un camino a seguir, con abundancia de números coreográficos, pero inmediatamente quedó olvidada.

Si esta obra había surgido, de manera indirecta, gracias a un concurso convocado por el Ministerio de Educación Nacional para una temporada lírica de revitalización del género español (se otorgaron varias ayudas similares en aquellos años, que no detallamos por tener un carácter más empresarial que artístico), en 1951 dicho ministerio convocó un premio para una zarzuela nueva. Recayó en una reelaboración de *La Lola se va a Los Puertos* (1929), de los hermanos Machado, con libreto de Guillermo y Rafael Fernández-Shaw y música de Ángel Barrios. Fue estrenada en el Teatro Albéniz de Madrid y dos años después se representó, ampliada como ópera, en el Liceo de Barcelona.

En 1954 volvió el ministerio a convocar un premio similar, ahora con dotación de cien mil pesetas, pero sin garantías de estreno. Fue otorgado a *Contigo siempre* (1954), un argumento juvenil de atípica localización: el mundo de los colegios mayores universitarios. La partitura era de Manuel Parada y el libreto de los hermanos Fernández-Shaw; nunca llegó a subir a un escenario. A esa convocatoria se había presentado, sin recibir premio alguno, la segunda y última incursión de Joaquín Rodrigo en el terreno lírico: *El hijo fingido* (1954), que tras algunas modificaciones –la primera versión no llevaba coro y eso quizá obró en su contra– se estrenó por todo lo alto en La Zarzuela en 1964.

Con ello hemos sobrepasado el límite temporal de nuestro recorrido, establecido en 1950. Por supuesto que siguió habiendo intentos –tan numerosos como aislados, y en general bien recibidos por el público y la crítica–[88] de incorporar nuevos argumentos, líneas estéticas, replanteamientos, relecturas, y renovaciones… en un género que era ya cosa del pasado. En las próximas páginas analizamos brevemente por qué aquel público que se lamentaba de la muerte de la zarzuela negaba al mismo tiempo el paso a cualquier nueva propuesta, por sólida que fuera. Quizá entonces no era fácil encontrar una explicación a esta paradoja, pero hoy, con la perspectiva del tiempo comprendemos –y tratamos de explicarlo en el siguiente capítulo– por qué la historia no quería ni podía ya dar marcha atrás.

4. POR QUÉ, CUÁNDO Y DÓNDE MURIÓ LA ZARZUELA COMO GÉNERO VIVO

Si unos capítulos atrás, y antes de abordar la historia de cien años de zarzuela, ya dedicamos un apartado a explicar los factores sociológicos y artísticos que propiciaron el surgimiento de nuestro género a mediados del siglo XIX, en los siguientes párrafos, simétricos a aquellos, estudiaremos el porqué de su muerte a mediados del XX, tras un siglo de vida. Por supuesto, nos referimos a su muerte en cuanto género vivo, que se nutría del estreno constante de nuevos títulos y masiva aceptación popular; pues desde entonces hasta hoy la zarzuela sigue presente a través de su propia memoria, como lo puede seguir el teatro del Siglo de Oro o la poesía mística.

Antes de exponer las causas de esa muerte, observemos que, así como los albores de la zarzuela encontraron su partida de nacimiento en un lugar concreto, una fecha concreta y unas personas concretas –Madrid, alrededor de 1850, entorno de Barbieri, Gaztambide, etc.–, su desaparición no tuvo nunca un certificado de defunción con fecha, lugar y circunstancias determinadas. De hecho, los aficionados de mediados del siglo XX no llegaron a ser conscientes hasta muchos años después de que «su» género había fallecido años atrás. La zarzuela no murió en un instante y lugar precisos, como muere un animal, sino que se marchitó como un vegetal, en lenta agonía, dejando paulatinamente de emitir signos de vida. Así que la fecha de 1950, que venimos considerando en este libro como la del fin del Siglo de la Zarzuela, no deja de ser una mera estimación a efectos de estudio, puesto que alguna fecha hemos de establecer como término de nuestro recorrido.

¿Cuáles fueron las causas de esta lenta agonía y muerte de la zarzuela? ¿Por qué mientras todos los actores de esta trama –artistas, creadores, empresarios, cantantes, público…– repetían unánimemente que era necesario revitalizar la zarzuela… la zarzuela se moría irremisiblemente? El fenómeno es complejo y subjetivo, pero pudiéramos condensarlo de la siguiente manera:

1. La saturación del repertorio. La primera causa es endógena a la propia zarzuela; es decir, contenida en su misma evolución: después de cien años de historia, la zarzuela había producido un número muy elevado de iconos u obras emblemáticas, más que suficientes para «sacralizar» en el futuro la historia del género. Por ello, ¿tenía sentido aupar a la categoría de mito una nueva *Verbena de la Paloma* o una nueva *Katiuska*, cuando ya existían aquellos modelos imperecederos? Ningún título nuevo hubiera sido capaz de competir con los anteriores en la memoria de los españoles de entonces.

Dicho de otra manera: el ciclo se había agotado. Y la zarzuela había contado ya todo lo que podía haber contado.

2. España era ya otra. Entremos en las causas exógenas. La primera hace referencia al inconsciente colectivo del español en aquella época: lo que llamaríamos «la imposible vuelta atrás de la historia». Es cierto que el régimen político surgido tras la guerra civil exaltó la zarzuela como parte de su identidad nacionalista –también lo había hecho la España republicana–; y que la sociología política asentada a partir de 1939 fue muy proclive a la revitalización del género. Pero ello no sucedió en absoluto: los españoles de la posguerra permanecieron inmóviles en su entusiasmo por las viejas zarzuelas del pasado, y solo se abrieron hacia espectáculos sustancialmente diferentes, como la nueva revista. España era ya otra y la historia no da nunca marcha atrás.

3. Las otras ofertas de ocio. La zarzuela tenía que competir, y en inferioridad de condiciones, con los nuevos atractivos para el ocio. A la cabeza, el cinematógrafo –sonoro ya– y el fútbol, que pasarán a ser fenómenos de masas. Por supuesto, ambas opciones estaban ya presentes en la vida de los españoles antes de 1936, pero ahora se disparan en su poder de convocatoria. Pese a la intransigencia de la nueva censura, el cine sonoro pondrá en contacto a los españoles de posguerra con el cosmopolitismo internacional. Los grandes nombres extranjeros de la gran pantalla –también algunos españoles– sustituirán a los vetustos de la zarzuela. Nada decimos de los toros, el otro gran espectáculo de la España de los años cuarenta y cincuenta, porque desde antiguo estuvieron muy presentes en las diversiones de los españoles.

4. La generación del 27 dio la espalda a la zarzuela. La nueva generación de creadores que debería haber tomado el relevo natural de la escena lírica en los años cincuenta rechazó visceralmente la zarzuela. No hubo recambio. Los músicos y libretistas de la que solemos denominar generación del 27 no compusieron prácticamente ninguna zarzuela. Hay alguna pequeña excepción: Arturo Dúo Vital y Joaquín Rodrigo hicieron tímidas incursiones en ella, con afán de reconducir el género; Evaristo Fernández Blanco probó fortuna, en su juventud, como autor de revista. Pero son meras anécdotas: la puesta al día de nuestra música con los lenguajes europeos que aquella generación pretendió –y, en buena medida, logró– casaba poco o nada con el panorama que ofrecía la escena lírica española en aquellos años.

¿Qué hubiera sucedido si esta generación, magníficamente preparada musical e intelectualmente, hubiera pretendido dignificar la decadencia de la zarzuela, no dándole la espalda sino inyectándole talento y savia nueva? Me atrevo aventurar una respuesta: que esa acción no hubiera tenido éxito resonante, porque la situación sociológica española era ya muy diferente. Creo que, sin perjuicio de que alguno de los nombres mayores hubieran acertado en una obra musical y teatralmente de primer orden, las razones antes apuntadas para explicar el estrangulamiento de la zarzuela habrían podido más que el buen hacer de esta –potencialmente– quinta generación. De hecho, recordemos que compositores preparadísimos como Conrado del Campo o Julio Gómez –ya hemos citado el caso de Rodrigo, aliado nada menos que con Moreno Torroba– intentaron el camino de la zarzuela, encontrando respeto pero poco éxito popular.

Por cierto, tampoco es dato a olvidar que, en pura cronología, Guridi, Moreno Torroba o Sorozábal pudieran considerarse como generación del 27 (¡e incluso, casi también a Jacinto Guerrero!), y de hecho todos ellos habían obtenido sus primeros éxitos, año más año menos, en torno a dicha fecha.

5. La saturación de la revista. No es fácil valorar qué porcentaje de «culpa» tuvo en esta agonía de la zarzuela la invasión de la revista en la casi totalidad de teatros líricos españoles. Porque la revista –o, al menos, la zarzuela arrevistada– había convivido siempre, y sin conflicto, con la zarzuela tradicional en las carteleras de España e Hispanoamérica. Al fin y al cabo, *La Gran Vía*, *El año pasado por agua* o *El sobre verde* participaban ya de las características de la revista. Era este un género todo lo ligero que se quiera pero aún regido por los mismos códigos de la mejor zarzuela: un argumento dramático –liviano, pero bien trazado– apoyado por una música inspirada, sugerente y fácil de memorizar por el espectador. Pero esta consideración de la revista como una variante de la zarzuela se tambalea cuando aquella deja de ser una obra teatral dignamente articulada con apoyo de música de creación artística y pasa a ser un mero soporte de una serie de intervenciones de lucimiento espectacular y seductor de *vedettes* y grupos de baile. Quede claro, pues, que no se descalifica mucha parte de este repertorio revisteril por su carácter de seducción erótica –o al menos, no solo por ello–, sino porque la creación musical y la dramática menguaron mucho su dimensión.

6. Las nuevas «estrellas», ahora fuera de lo escénico. Hasta entrado el siglo XX, toda cantante de «gancho» popular necesitaba de un texto teatral –a veces, meramente «pretexto»– como punto de partida para sus músicas y para el desenvolvimiento de sus habilidades. No había lucimiento posible sin una zarzuela más o menos frívola, generalmente hecha como traje a medida para cada una de estas primeras figuras: Blanca Pinillos, Blanca Pozas o la mítica Celia Gámez –hablamos siempre de mujeres, nunca de hombres– fueron ejemplos notabilísimos.

Las cupletistas habían tenido su apogeo entre 1900 y 1936. Tras la guerra, fueron sustituidas por una nueva generación, que tampoco se apoyaba en músicas escénicas ni en revistas, sino en pequeñas coplas de sello español –andalucista, muy preferentemente– que hacían las delicias del público. La sociología del franquismo casaba perfectamente con esta visión de España y de «lo español», y ello fue determinante en su expansión. Entre estos nuevos iconos, que no necesitaban ya de un soporte dramático, sobresalieron, entre otras, Conchita Piquer, Estrellita Castro, Imperio Argentina, Juanita Reina; poco después, Lola Flores, Antoñita Moreno, Carmen Sevilla… Hubo ya también algún nombre masculino: Antonio Molina, Pepe Blanco; ya recientemente, Manolo Escobar… Eran los nuevos mitos de la copla española. Casi todos vieron muy reforzada su difusión gracias a sus trabajos discográficos y el cine. Incluso, para alguno, el punto de partida fue el triunfo cinematográfico, muy por encima de su carrera específicamente como cantante. Las nuevas estrellas del cine musical español ganaron inmediatamente el favor popular, sustituyendo a los antiguos mitos de la zarzuela y el género chico. Sara Montiel fue uno de los ejemplos más notables. El sentimiento andalucista de la música española, convertido en copla, lo invadió todo y desplazó en los gustos populares a la antigua música de zarzuela.

7. La fragmentación y «desteatralización» de los títulos históricos. A partir de los años cuarenta comenzó a ser frecuente una costumbre en relación a la zarzuela, que hoy puede parecernos de lo más normal, pero que en su tiempo supuso una novedad –una negativa novedad, por cierto, desde el punto de vista de la pervivencia del género–: me refiero al progresivo olvido de las obras de zarzuela en su sentido primigenio de «obra

teatral con música», para ir conformando poco a poco un repertorio de fragmentos recordables y pegadizos, a modo de antología. Así, se daban en concierto, o en reducción para canto y piano, primero un dúo de esta obra, luego una romanza de otra, un interludio de otra y un terceto de aquella.

Por supuesto, desde el mismísimo inicio del Siglo de la Zarzuela, a mediados del siglo XIX, había existido este tipo de convocatoria basada en fragmentos aislados; pero solo en sesiones de tipo festivo, benéfico o conmemorativo. Se sabía que aquello era una excepción por una circunstancia concreta, y que la verdadera vida del género era la indisolubilidad de un texto con los números musicales que lo apoyaban. Pero a partir de los años cuarenta, esta desnaturalización se hizo hábito, hasta nuestros días. Habrá quien piense que con esta progresiva costumbre simplemente se rendía justicia a la tópica superioridad de las músicas sobre los libretos, pues se demostraba así que el tiempo preservaba los fragmentos musicales sobre la dramaturgia. Puede ser parcialmente cierta esta afirmación, pero de esta manera se fosilizaba el género, convirtiéndolo en un catálogo de fragmentos aislados del devenir de la acción en la que se producían; y eso arruinó la zarzuela en general y cada uno de los títulos en particular. La historia de la zarzuela, como género que llenó un siglo de historia, no puede en modo alguno reducirse a una ristra de fragmentos descontextualizados.

El disco fue especialmente cruel, en ese sentido, con la zarzuela; puesto que si es cierto que contribuyó a su difusión y demanda, también perpetuó la afición a solo unos fragmentos concretos, estelares, desgajados de su contexto teatral. Y relegó al olvido –incluso al desprecio– los argumentos originales en que las músicas iban insertas. Igualmente, creó un tipo de intérprete de zarzuela sin precedentes: el intérprete discográfico y de fragmentos aislados: primeras figuras del canto –generalmente de la óperaque asociaron su nombre a los de los mejores intérpretes históricos de la zarzuela… sin haber escenificado casi nunca o nunca ninguna de sus obras mayores.

8. España se abre a la música ligera internacional. La agonía de la zarzuela fue acelerada también por la apertura de la sociedad española, con todas las limitaciones sociopolíticas que se quiera, hacia el nuevo concepto de la canción, más o menos ligera, muy distante del de romanza para un espectáculo lírico. Tímidamente fueron llegando a España, desde los años cuarenta y cincuenta, los exitosos cantantes internacionales del cine y el disco. Desde Maurice Chevalier a Marlene Dietrich, pasando por Bing Crosby, Nat King Cole, Amália Rodrigues o Edith Piaf, España era colonizada por el foxtrot, la balada, el charlestón, el *boogie-woggie*, el *slow*…

Y por supuesto, por los ritmos hispanoamericanos: España, que durante un siglo había «exportado» a Hispanoamérica su zarzuela como identidad de lo hispano, recibe ahora como retorno un inmenso abanico de ritmos y melodías, a cuyos sones comienza a bailar una nueva generación de españoles: la cumbia, la rumba, el son, el mambo, el calipso, la pachanga… Pero sin duda el de más éxito fue el bolero[1], que caló profundamente en la sociedad musical española: la figura de Antonio Machín se hizo mítica. También, Olga Guillot o el español Xavier Cugat (hijo de emigrantes españoles en Cuba), que sería el mejor embajador en España de la música afrocubana, tras muchos años de éxito con su orquesta en el Caribe. Otros hispanos que se convirtieron en mitos para los españoles de los cuarenta y cincuenta, gracias al cine y el disco, fueron los mejicanos Jorge Negrete y

Agustín Lara, el franco-argentino Carlos Gardel, el cubano Dámaso Pérez Prado, el venezolano Lorenzo González, el chileno Lucho Gatica… o el grupo plurinacional Los Panchos.

A su vez, y como era de esperar, pronto emergieron en nuestro país los primeros cantantes españoles de música ligera que ya no procedían ni de la zarzuela ni de la copla. Fueron los primeros solistas –ahora sí, hombres y mujeres– de nuestra historia de la música popular, a semejanza de los cantantes internacionales. Recordemos a Jorge Sepúlveda, Bonet San Pedro, Luis Mariano, Lolita Garrido, Gloria Lasso, o el grupo Los Xey, todos ellos antecedentes, más o menos remotos, del pop español de finales de los cincuenta.

Para que el lector compruebe la velocidad con la que se producía el relevo de los gustos artísticos en la sociedad española, baste decir que si entendemos que en 1950 cerramos el Siglo de la Zarzuela –y aún se celebraría después algún estreno aislado de éxito, como el de *Las de Caín* (Sorozábal padre e hijo, 1954)–, apenas unos años después (1958) comienza el fenómeno de El Dúo Dinámico, y al año siguiente se celebra la primera edición del Festival de la Canción de Benidorm (1959), a imitación de su homólogo de San Remo, en Italia. O que en 1957 tenemos ya a Elvis Presley como estrella discográfica y con un nutrido grupo de seguidores en España. O más aún: que en 1954 se funda en Barcelona el primer sello discográfico español –Discos Belter, SL–, dedicado a la nueva música española de masas; su éxito será inmediato, alcanzando una popularidad enorme… sin que en su catálogo haya nunca un solo número de zarzuela; algo impensable solo unos años atrás. En apenas unos meses, el mueblecito de los discos de muchos hogares de clase media española pasa de acoger *La tabernera del puerto* a acoger *El rock de la cárcel* [2].

9. «La zarzuela nació en Madrid y fue a morir a Hispanoamérica». Se atribuye esta frase a Federico Moreno Torroba, con motivo de una de sus numerosísimas giras americanas. En ella se lamenta el compositor de la pasión que todavía levantaba la zarzuela en aquellas tierras en los años sesenta y aun en los setenta del siglo XX, mientras que en España era ya un simple eco del pasado. La afirmación puede parecer derrotista, pero quizá no le faltaba razón a don Federico. Además, la fuerte ola de emigración española en aquellos años creó un enorme sustrato de afición en Hispanoamérica, que se sumaba –con lágrimas en los ojos, por la ausencia y la distancia– al de la población autóctona. Así que cuando nuestros teatros enmudecieron en su algarabía hacia el género lírico, el público hispano aún lo aplaudía con pasión. Finalmente, y como era esperable, también Hispanoamérica sucumbió a admirar la zarzuela solo como un ejercicio de nostalgia, por razones no muy diferentes a las apuntadas para España.

10. La degradación final. Digámoslo abiertamente, aunque nos apene: salvo raras y admirables excepciones, hasta hace unos años, asistir a una función de zarzuela en cualquier lugar de España suponía un triste espectáculo. En lo teatral, las escenografías, figurines y coreografías daban cierta pena, y la dirección y dicción de actores sencillamente no existían. En lo musical, las orquestas, famélicas, rivalizaban con los cantantes y el coro en falta de nivel y criterio musicales. Pero tampoco cabía la crítica despiadada: cada uno hacía lo que podía, generalmente con muy pocos medios, y suplía con voluntarismo la falta objetiva de preparación. Las obras se presentaban con

cortes arbitrarios, basándose en las limitaciones de cada caso… y en las necesidad de buenas taquillas. Y lo que era más característico: el público acogía estas representaciones con gran aplauso y entusiasmo, sin duda mucho más en base a lo que le evocaban aquellas músicas que por el nivel artístico objetivo de lo ofrecido.

No debe sorprendernos, por ello, que los resultados no invitasen a profundizar mucho más en un género maltratado por casi todos[3]. España comenzó en los años setenta a internacionalizar su vida cultural, y poco a poco se fue situando en los circuitos de los mejores espectáculos líricos; nos visitaban con frecuencia las grandes orquestas internacionales… La zarzuela se fue convirtiendo en un reducto del pasado, y a veces hasta en sinónimo de «lo cutre», con expresiones como: «Un cantante zarzuelero», «Aquella orquesta era un desastre, parecía una orquesta de zarzuela», y cosas parecidas. Algunas personas se referían a «la España de zarzuela» con el mismo sentido despectivo de «la España de charanga y pandereta»[4]. Doy fe de que en los círculos intelectuales de los setenta y los ochenta del pasado siglo, la zarzuela llegó a ser vista con verdadero desprecio[5]. Un desprecio que el propio género había terminado ganándose a pulso; aunque en realidad era injusto, por estar basado en la ignorancia de su historia verdadera.

5. LO TEATRAL Y LO MUSICAL. LOS INTÉRPRETES

5A. LO TEATRAL Y LO MUSICAL

Nos hemos referido hasta el momento a la zarzuela como hecho artístico, cultural y sociológico. En este capítulo nos centramos en el sentido morfológico del propio género, es decir, en cuanto teatro y música que constituyen su esencia. ¿Qué es una zarzuela desde el punto de vista teatral? ¿Cómo se estructura una partitura de zarzuela?

El aficionado de hoy da por evidente que el mayor protagonismo –a veces, casi exclusivo– de una zarzuela recae en su valor musical, con olvido del libreto. (No entraremos en la consideración, casi comúnmente aceptada, de que «en zarzuela las músicas fueron siempre muy superiores a los libretos», lo que aun en el caso de que sea cierto, requeriría muchos matices.) Pero hemos de resaltar de entrada, porque al espectador de hoy puede sorprenderle, que en sus inicios la zarzuela concedía su mayor importancia a la historia argumental, por encima incluso de los números musicales. Al menos, en cuanto punto de partida, puesto que el objetivo de la música era subrayar los puntos clave de la obra teatral, nunca abrumarla, ni siquiera ensombrecerla. No cabía una buena partitura sobre un mal libreto; o sobre un libreto literariamente bueno pero inadecuado para poner en música. Por ello, veremos luego que fue objetivo de muchos compositores de zarzuela implicar a los principales dramaturgos de cada momento en escribir teatro para ser puesto en música.

Quede claro, pues, que en su sentido histórico, una zarzuela es la suma de un texto dramático, llamado libreto, más una partitura con los números musicales que lo ilustran, ensanchan y engrandecen. Tratémoslos por separado:

1. Lo teatral

A. El libreto. El libreto de una zarzuela es el conjunto intercalado de dos elementos: el texto que recitan los intérpretes en cuanto teatro convencional (o sea, declamado) y el texto de las partes cantadas, que denominamos «cantables». Por lo general, ambos textos son debidos al mismo autor, pero a veces el trabajo se lo reparten entre dos (en ese caso, normalmente un escritor realiza los textos declamados y otro los versos en música, pero puede existir otro tipo de reparto). Es entonces cuando hablamos de libreto «en colaboración». Alguna rara vez encontramos incluso libretos firmados por tres autores (por ejemplo, *La leyenda del beso*)[1].

Cuando leemos un libreto de zarzuela impreso, el editor nos indica «HABLADO» o «CANTADO» (o en algunas ediciones posteriores, «MÚSICA»), antecediendo a los textos respectivos.

En realidad, un libreto lírico no se diferencia de un texto teatral, a excepción de dos elementos: primero, que normalmente los textos que irán cantados deben plantearse en función de su musicalidad potencial y con un cierto encanto poético. Por ello es frecuente que vayan en verso, aun cuando el resto de la obra esté en prosa [ver apartado siguiente]. Y segundo, que casi toda obra lírica utiliza el recurso de un coro, que no tiene su equivalencia en el teatro declamado. El coro solo interviene en pasajes cantados, y por supuesto en cuanto movimiento coreográfico de grupo. Argumentalmente hablando, el coro suele corresponder a un colectivo con un eje común: coro de doctores, coro de organilleros, coro de soldados, coro de peregrinos, coro de fumadoras, coro de monjes, coro de planchadoras, etc.[2]

En un libreto lírico, los principales actores son a la vez cantantes (o a la inversa, como se prefiera plantear). Pero existen algunos papeles, generalmente secundarios, que son solo actorales. En el teatro de la época se empleaban para ellos varias denominaciones, según el tipo de rol que desempeñasen: caricato, gracioso o cómico, característica, de barba, de carácter, etc. (en el glosario –capítulo 12– nos referimos a esta terminología).

Un dilema que pesa hoy sobre la zarzuela costumbrista, desde el punto de vista actoral, es la sistemática manía de representar todo lo madrileño con un acento cadencial chulesco, muy amanerado y despectivo, cuya verosimilitud histórica no está en absoluto documentada. El hábito de exagerar el habla madrileña ha dañado el posible valor de muchos libretos. No sabemos de dónde ni de cuándo procede, ni si era habitual en los actores históricos del casticismo. Enrique Fernández Arbós se refiere a ello en algún momento en sus memorias y denuncia, indirectamente, que es un vicio que se impuso, sin tradición anterior, a comienzos de los años veinte. En algún otro texto de época hemos leído que fue algo que nació con los sainetes madrileñistas de Carlos Arniches.

B. Verso y/o prosa. Como regla general, la mayoría de los textos cantados en la zarzuela están en verso; si bien, con una rima que oscila entre el rigor de los cánones clásicos y la libertad del verso más o menos asonante. Pero en los textos hablados el tipo de escritura es muy variable: en algunos casos (especialmente en los primeros tiempos de la zarzuela) también están versificados íntegramente (*El dominó azul*, *La corte de Faraón*…); en otros están todos en prosa (*Las golondrinas*, *La del Soto del Parral*…) y en otros hay alternancia de verso y prosa (*La venta de Don Quijote, Katiuska*…).

C. Actos. Como todo texto teatral, los libretos están divididos en unidades dramáticas que denominamos «actos». Lo normal es que una obra conste de uno, dos o tres actos; excepcionalmente, cuatro o cinco (o más)[3].

La zarzuela en un solo acto se desarrolla, aproximadamente, en una hora de espectáculo, o poco menos. Aunque en todas las épocas y culturas ha existido el teatro breve, hablando de la zarzuela corta solemos referirnos al género chico, planteado como parte de la programación corrida de un teatro, en varias sesiones a lo largo de la tarde/noche (o sea, lo que en el cine, muy posteriormente, se denominó sesión continua). Alcanzó cotas desbordantes en su aceptación a finales del siglo XIX y principios del XX. Entre los infinitos citables, *El dúo de «La africana»*, *La canción del olvido* o *El puñao de rosas* son tres hitos de la de zarzuela en un acto.

En cuanto género literario, el teatro en un acto requiere una condensación de acción –con solo un argumento principal y como mucho uno secundario– de nada fácil factura.

Exige fino oficio en el escritor para que el resultado sea sencillo y lineal, pero no simple ni torpe. Grandes dramaturgos de todas las lenguas y épocas han sentido respeto hacia este género, aparentemente menor pero contra el que se han estrellado muchas plumas brillantes. Bien es cierto que, por el contrario, muchos dramaturgos de éxito en este pequeño género han naufragado cuando han abordado el teatro de gran formato. En cuanto a su talante, las zarzuelas en un acto se nutren de argumentos ingenuos, simpáticos, o abiertamente cómicos; no es frecuente el género dramático en un acto, pero algunas muestras hay (como *Cecilia Valdés*, la desgraciada historia de una mulata caribeña).

Por el contrario, el prototipo fundacional de la zarzuela era de obras en tres actos, es decir, lo que llamamos hoy zarzuela grande. Su representación suele alcanzar hora y media o dos horas de duración, con uno o dos descansos, por lo que ocupan toda una sesión. En zarzuela es frecuente que el primer acto contenga menos música, porque en él se presenta la base argumental y la caracterización de los personajes; el segundo suele ser el más complejo, pues desarrolla la trama y sus posibles ramificaciones; el tercero ofrece la resolución del conflicto, generalmente con mayor contenido musical. Como es sabido, los tres actos de una obra dramática corresponden, según los cánones clásicos, a su planteamiento (primer acto), nudo (segundo) y desenlace (tercer acto). En principio, la obra extensa, en tres actos, es el canal adecuado para los dramas de mayor enjundia, o sea, obras con un argumento complejo (*El juramento*, *El molinero de Subiza* o *Curro Vargas* son ejemplos de ello).

A medio camino entre el género breve y la zarzuela grande, las obras en dos actos pueden tener dos consideraciones: en el caso de las obras antiguas, buscaban simplemente el medio formato (*De Getafe al paraíso*, *Cádiz*…). Pero desde que se hizo habitual en los teatros el realizar un solo descanso en vez de dos (costumbre vigente hoy día), el formato ideal pasó a ser una obra en dos partes, cada una de ellas un poco más larga de lo que era normal en un acto tradicional; por ejemplo, dos mitades de unos cincuenta minutos cada una es un estándar muy habitual para el ritmo de vida moderno[4]; resulta ser el mismo minutaje total de una obra en tres actos pero con una distribución más operativa. *Katiuska* o *El sobre verde* se basan en este concepto más moderno de zarzuela en dos actos amplios.

Muy excepcionalmente encontraremos zarzuelas en cuatro actos, cuya duración parece ser excesiva en un género ligero como es la zarzuela. No obstante, *Los magyares*, *El sargento Federico* (Barbieri/Gaztambide) o *Los sobrinos del Capitán Grant* son excepciones ilustres.

En ocasiones, a los actos propiamente dichos (ya sean uno, dos o tres) hay que añadir algún episodio escénico aislado y breve, que no supone un acto en sí mismo. En función de que este apéndice aparezca al principio –preparando la acción– o al final –como colofón–, se le suele llamar prólogo o epílogo, respetivamente. *Black, el payaso* se desarrolla «en un prólogo y tres actos»; *Luna de miel en El Cairo* (Alonso)[5] se desarrolla «en dos actos y un epílogo».

No debe confundirse un prólogo, que aunque breve posee su propia sustancia escénica y forma parte de la dramaturgia, con el preludio de la obra, cuya naturaleza es solo musical y no afecta a la trama teatral. Tampoco debe considerarse como parte dramática

el interludio (o intermedio) musical que a veces separa dos escenas o dos actos consecutivos.

D. Cuadros y escenas. A su vez, cada acto (o el acto único, en el género chico) suele estar dividido en subunidades que denominamos «cuadros», delimitadas por los cambios de decoraciones. Así, por ejemplo, decimos que una obra se desarrolla «en un acto y dos cuadros»; o «en tres actos, de los que el primero contiene tres cuadros, el segundo uno y el tercero tres». En este caso, el segundo acto se desarrolla entero en la misma ubicación. También cada acto se divide en «escenas», marcadas por las entradas o salidas de uno o más personajes.

E. El entreacto. Normalmente, entre cada acto de una obra dramática o lírica se interrumpe el curso normal de la función y se da un descanso a los artistas y los espectadores. En obras de varios actos, a veces se representan dos sin interrupción, para no hacer demasiadas pausas en el espectáculo.

Desde tiempo inmemorial, el entreacto ha tenido y tiene una fuerte significación social, pues es el momento en que los espectadores se saludan, charlan entre sí, comentan, etc. En el mundo operístico es parte consustancial al rito de «ir a la ópera». Pero al margen de ese aspecto social, para los artistas y autores tiene otras connotaciones, especialmente en sesiones de estreno. Pues ha sido opinión generalizada que en el entreacto se disipan buena parte de las «buenas vibraciones» que hubiera generado el acto anterior, por lo que con el inicio del nuevo acto casi hay que empezar de nuevo. Cuando al libretista Federico Romero se le preguntaba a qué temía más una noche de estreno, si al público, a los reventadores o al nerviosismo de los intérpretes, él respondía que… ¡al entreacto! También, con motivo del estreno de *La Dolorosa* (que por su duración está en el punto medio de requerir descanso entre los dos actos o poderse interpretar sin interrupción), Pepe Serrano escribía: «El entreacto es el mayor enemigo de los autores. Durante ese intervalo el público cambia impresiones, se rehace para defenderse de la emoción que iba ganándole…».

F. Rango o género. Los títulos de las obras y/o libretos suelen ir seguidos de un breve epíteto (o «rango», o «género») en el que el autor predefine su libreto (sainete lírico, opereta, juguete…)[6], e indica el número de actos. En algunos casos, esta precisión de género es meramente técnica: «*El dominó azul*, zarzuela en tres actos»; «*Los claveles*, sainete lírico en un acto»; «*La leyenda del monje*, zarzuela cómica en un acto» (Chapí). Otras veces es más imaginativa: «*La Dolorosa*, zarzuela de costumbres aragonesas en tres actos»; «*La blanca doble*, humorada cómico-lírica en dos actos» (Guerrero); «*El año pasado por agua*, revista general de 1888 en un acto»; «*La corte de Faraón*, opereta bíblica en un acto». Y a veces contiene un guiño cómico: «*Agua, azucarillos y aguardiente*, pasillo veraniego en un acto»; «¡*Cuba libre*!, sainete lírico y casi histórico en dos actos» (Fernández Caballero); «*El centro de la tierra*, viaje cómico-lírico-fantástico-inverosímil en tres actos» (Fernández Arbós); «*El arca de Noé*, problema cómico-lírico-social en un acto» (Chueca); o más aún: «*El pavo de Navidad*, asado de circunstancias en un acto, trufado en verso por don Ricardo Puente y relleno de música por don Francisco Asenjo Barbieri».

G. Ambientaciones y argumentos. Un repertorio que sobrepasa los diez mil libretos es demasiado variopinto como para intentar establecer rasgos temáticos comunes a todos

ellos. Pero si consideramos solo aquellos que tuvieron un cierto calado en los gustos de la sociedad española e hispana, sí podemos establecer algunos temas y ambientaciones predominantes:

La vida cotidiana en el Madrid contemporáneo. No es cierta la imagen que a veces se tiene de la zarzuela de que su casi permanente ambientación es la del Madrid casticista. A lo largo de nuestro libro queda claro que esa es una parte de la temática, pero en absoluto la única, ni siquiera la predominante[7]. Pero sí es cierto que esa ambientación lo es de gran número de zarzuelas de pequeño formato o género chico. Ya dijimos que la zarzuela fue un fenómeno muy centralista y que la ciudad de Madrid ejerció de imán poderoso a la hora de elegir temática para los libretos. El hecho de ser lugar del asiento de la corte y el gobierno de la nación hacía aún más golosa su vida urbana, pues los contrastes entre clase trabajadora, clase media y aristocracia, así como los avatares de los funcionarios públicos y los políticos fueron también motivo de infinidad de tramas, principales o secundarias. Es también el lugar de confluencia de los más diversos tipos populares llegados de otros lugares de España.

Los ejemplos de zarzuelas cuyo libreto transcurre en Madrid presentan un argumentario costumbrista inagotable: desde de mundo de las corralas (*La Revoltosa*) a la vida cotidiana y los paseos (*Agua, azucarillos y aguardiente*); desde la heterogeneidad sociológica de una familia (*El bateo*) hasta el mundo de las planchadoras (*La chulapona*); desde la lotería (*El chaleco blanco*) hasta las buhardillas donde malvivían los artistas (*La eterna canción*).

La vida cotidiana en otras ciudades españolas es un tema mucho menos tratado, aunque por supuesto hay algunos ejemplos (como *Gigantes y cabezudos*, en Zaragoza). Pues cuando se quiere evocar el encanto de otras regiones españolas –normalmente, de manera estereotipada y poco realista– se prefiere recurrir a su vida rural[8].

La vida rural española. Frente al alboroto de la vida urbana se opone el encanto de la vida rural, generalmente referida a una región concreta. Téngase presente la fuerte inmigración que las principales ciudades españolas recibieron durante el Siglo de la Zarzuela. Este público se emocionaba en los teatros con los retratos de sus tierras de origen y aprendía y coreaba las mil danzas locales que estos títulos contenían[9]. *El cantar del arriero* transcurre en la Zamora rural; *Doloretes*, en la huerta alicantina; *Maruxa*, en el campo gallego; *El caserío*, en el País Vasco; *Curro el de Lora*, en la sierra de Córdoba; *La pícara molinera*, en la Asturias campesina…

Por supuesto, aunque estamos hablando del campo como sinónimo de vida rural, lo dicho es aplicable también a la vida marinera en las localidades de tradición pesquera. Además, los libretos con protagonismo de los pescadores tienen un recurso argumental añadido: lo arriesgado de las salidas al mar y los dramas humanos ante las galernas y naufragios, aunque solo excepcionalmente se presentan en las zarzuelas estas tragedias de manera descarnada. *Marina, Molinos de viento, El joven piloto* (Tellería) o *La tabernera del puerto* son ejemplos de zarzuelas de tema marinero.

En general, los libretistas tendieron, conscientemente o no, a presentar la vida rural española en su versión más idealizada. Rarísima vez encontraremos miseria, reivindicación social ni lucha de clases[10] en estas ambientaciones. Por supuesto que a veces encontramos la crudeza del denominado «drama rural» –generalmente,

consecuencia de los vicios y celos de los propios personajes (*Luisa Fernanda*)–, pero apenas existe asomo de denuncia social en ellos, como sí ocurre en la literatura realista de Pío Baroja, Blasco Ibáñez, Alejandro Casona, etc.

La vida en el campo español es, para los libretistas de zarzuela, alegre y sana; los campesinos rezan, bailan, aman y son relativamente felices; y aunque no se niega lo esforzado de su día a día, la bondad propia y del entorno lo compensa todo. Y por supuesto, se vive la vida cristiana de una manera ejemplar: las festividades religiosas impregnan el calendario –desde las danzas populares hasta los dulces típicos– y la devoción cristiana encuentra siempre su recompensa.

La España del pasado histórico. El objetivo primigenio de la zarzuela fue, como dijimos, configurar un género español frente a la abrumadora presencia de ópera italiana que se ofrecía en España en el siglo XIX. Era lógico, pues, que para caracterizar como español el género naciente resultara muy eficaz ambientar los libretos líricos en épocas de la historia española, más o menos idealizada.

Así por ejemplo, *Jugar con fuego*, la primera zarzuela de éxito arrollador, transcurre en el Madrid de Felipe V; *Pan y Toros*, en el Madrid goyesco (el propio Goya aparece como personaje); *El juramento*, en la España de comienzos del XVIII; *Los comuneros* (Gaztambide), en la Castilla del siglo XVI. Aunque por el carácter del libreto, el inmortal *El barberillo de Lavapiés* se asocie al Madrid castizo, en realidad transcurre en el Madrid ilustrado de la época de Carlos III.

Con el paso de los años, el público fue prefiriendo argumentos más inmediatos, de su tiempo, en los que pudiera verse retratado y hasta ridiculizado; así que los argumentos costumbristas y casticistas fueron invadiendo los escenarios. Pero nunca desaparecieron del todo los éxitos sobre libretos de épocas pasadas, nadando a contracorriente en pleno auge del género chico: de esa segunda época son, por ejemplo, *Cádiz*, que se desarrolla en la España de la guerra de la Independencia; *La bruja*, que transcurre en el siglo XVII, en los últimos años de la casa de los Austria; o *Trafalgar* (Giménez), en el entorno de la batalla homónima contra los ingleses (1805).

Cuando ya en el siglo XX renazca un género de zarzuela ambicioso en argumento y estructura teatrales, muchos ojos volverán sobre el pasado histórico, dejando para el género chico –incluso para el ínfimo– el costumbrismo contemporáneo, que había entrado en franca decadencia. Así, de esta última época, *El huésped del sevillano* transcurre en el Toledo de Cervantes; *La calesera*, en la España del primer Romanticismo; *La leyenda del beso*, en la España medieval; *Don Gil de Alcalá* confronta la España del XVIII con el virreinato de Méjico.

Otros países y civilizaciones. Aunque la vida española (contemporánea o pretérita) centra los argumentos de buena parte de las zarzuelas, también abundan las localizaciones argumentales en otros países[11]. Suele decirse que estas evocaciones se realizan siempre de manera muy rocambolesca y tópica; es cierto, pero lo mismo cabría argumentar de buena parte de las ambientaciones en España. El libretista de zarzuela casi nunca pretende el rigor en la reconstrucción histórica, ajeno a los fines del género lírico, sino un soporte, más o menos reconocible por el espectador, para el desarrollo de la trama. Por poner solo unos ejemplos: *Los diamantes de la corona* transcurre en el Portugal del siglo XVIII; *La canción del olvido*, en la Italia renacentista[12]; *Katiuska*, en la

Rusia posterior a la revolución bolchevique; etc.

Precisamente en el deliberado disparate de la mutación escénica de unos países a otros –especialmente de los más lejanos, que muchos espectadores ni sabrían localizar en un mapamundi– reside la gracia de algunos libretos que hicieron las delicias de varias generaciones de españoles. Estos enloquecidos viajes han convertido algunas zarzuelas en muy adecuadas para los niños, sobre todo en un género que no fue nada pródigo en títulos pensados para ellos[13]. Es el caso de *El potosí submarino* (Arrieta), *Los sobrinos del Capitán Grant*, *El niño judío, Robinsón* (Barbieri), *La vuelta al mundo* (Barbieri), etc.

Localizaciones pintorescas. La fantasía de los libretistas, a la búsqueda de ambientaciones diferentes a las habituales, los llevó a idear a veces las más disparatadas localizaciones para sus textos. No se trata ya de buscar otros países, sino de distorsionar la historia de esos países hasta crear, muchas veces en mixtificación con la época actual, los entornos más inverosímiles. Por ejemplo, aunque *La corte de Faraón* transcurre en el Egipto bíblico, la fantasía con que está tratado el texto lo convierte en una civilización hipotética. *El centro de la tierra* (Fernández Arbós) es una lucidísima mezcla entre personajes actuales y una civilización de minerales que habita la sima terrestre. Con *El diamante rosa* (Marqués) nos vamos hasta el extremo sur de África. Y una obra como *El arca de Noé*, se desarrolla de manera tan disparatada y simbólica que pierde todo su aparente naturalismo.

H. Dobles títulos. Algunas zarzuelas no son solo denominadas por su título principal, sino por otro secundario que apunta algún carácter singular del libreto o de algún personaje. Esta costumbre es común con el teatro español de la época, así que no es privativo de la zarzuela. Suele considerarse a Ricardo de la Vega como el iniciador de esta fórmula, luego frecuente. Algunos ejemplos: *El baile de Luis Alonso o El mundo comedia es*, *De Getafe al paraíso o La familia del tío Maroma*, *Las cortes del amor o El trovador Lisardo* (Bretón), *La revista nueva o La tienda de comestibles* (Chueca), ¡*A casarse tocan*! o *La misa a grande orquesta* (Chapí).

En algún caso llegamos a ver hasta algún triple título: *Amor engendra desdichas o El guapo y el feo o Las verduleras honradas* (Giménez). *La verbena de la Paloma o El boticario y las chulapas y/o Celos mal reprimidos*[14] es sin duda el triple título más célebre.

I. Edición. Desde la noche del estreno, en casi todos los buenos teatros el espectador podía adquirir un librito con el texto impreso de la obra, con el que seguir la función en su localidad, y/o disfrutar luego tranquilamente en casa. Estos libritos se vendían también en las librerías especializadas. Suponían un medio de difusión no solo del argumento, sino de los fragmentos cantables, cuyas letras se conservaban luego en la biblioteca familiar para reuniones y diversiones. Además, teatros como el madrileño Apolo o el de la Zarzuela tenían un punto de venta con gran cantidad de estos libretos de obras anteriormente presentadas. Su precio, casi estándar durante décadas, era de diez céntimos.

Como alrededor de la zarzuela siempre se generó un picaresco anecdotario, no es superficial apuntar que en una época en la que la autoridad vigilaba constantemente el nivel de las sátiras políticas o los diálogos subidos de tono, la edición del libreto constituía

un parapeto muy valioso cuando el señor delegado de la Autoridad denunciaba haber oído en una función textos censurables, o incluso delictivos: al empresario le bastaba mostrar la edición del texto «oficial» para documentar el error del inspector, pues lo que él decía no figuraba en el libreto; así que o él lo debió oír mal o fue un ripio involuntario de algún actor, con lo que la inocencia quedaba salvaguardada; y la posible multa, soslayada[15]. (¡Evidentemente, al final todo dependía de lo «buenazo» que fuera el inspector!)

En las primeras páginas de la edición de los libretos solía indicarse el reparto completo de actores y cantantes que desempeñaron el estreno, así como el teatro y fecha en el que este tuvo lugar –costumbre común a los textos de teatro declamado–, por lo que hoy nos son también muy útiles documentalmente.

Si estas pequeñas ediciones presentaban un verdadero valor literario, pues estaban hechas con todo rigor, en otros teatros de menor fuste, y sobre todo conforme el género se fue degradando hacia producciones más ligeras, era frecuente la impresión de un pequeño opúsculo –a veces simplemente un par de cuartillas– con solo la letra de los números cantados, y singularmente la de aquellos que el público podía corear. Este folletito era comúnmente denominado «los cantables». Otras veces, en algunas provincias era la prensa local quien publicaba los cantables de las zarzuelas que la compañía en gira estaba representando. Suponía un reclamo de venta de los diarios, y sus lectores podían recortarlos y solazarse luego cantando los números más característicos.

2. Lo musical. La música de una zarzuela, es decir la partitura de esa obra, es el conjunto de sus números musicales, tanto vocales como instrumentales, con su orquestación correspondiente. Aunque cabría hablar de obra lírica a partir de solo un par de números con música, lo normal es que una zarzuela contenga al menos cuatro o cinco fragmentos musicales y hasta dieciocho o veinte (aunque hay zarzuelas con treinta o más).

El protagonismo musical de una zarzuela recae sobre tres elementos: las voces solistas, el coro y la orquesta (aparte de alguna otra ocasional: banda, rondalla, etc.).

A. Las voces. Puede escribirse todo un libro sobre la morfología y estudio de las voces de zarzuela (de hecho hay más de uno), puesto que el tema es complejo, y en buena medida distante al de las voces de ópera. Esta especificidad se basa en que el intérprete auténtico de zarzuela era y es, en realidad, la síntesis de dos especialistas en uno: un actor y un cantante, dos artes que exigen adiestramientos muy diferentes. Sin duda, las grandes voces actuales que cantan y graban zarzuela pueden admirarnos por su altísima calidad vocal, como divos de la gran ópera que son, pero su «perfil» interpretativo nada tiene que ver con el del intérprete histórico de zarzuela. ¿Cómo cantaban los grandes que la historia considera hitos de la interpretación zarzuelística? No lo sabremos nunca[16]. Más adelante haremos referencia a algunos de los nombres más prestigiosos a lo largo de un siglo.

Estas son algunas consideraciones básicas sobre las voces en la zarzuela:

1. Es cierto que muchas de las obras, especialmente del género chico, no ofrecen,

sobre el papel, mayor dificultad técnica: son líneas melódicas sencillas, sus tesituras están muy centradas, rara vez aparecen melismas complicados y no suele haber grandes saltos interválicos, pues están pensadas para «actores o actrices que cantan», con no mucha mejor voz que la de cualquier cantante aficionado. Pero ello no es en absoluto extrapolable a todo el repertorio: muchos roles de zarzuela, especialmente de la zarzuela grande (o sea, de la primera época y de la última), están escritos pensando en cantantes muy bien dotados técnicamente, y son inabordables por actores o actrices sin preparación específica en el canto. Con cierto simplismo –que admite muchas excepciones– puede afirmarse que en la zarzuela grande prima la figura del cantante, con una cantidad menor de texto declamado; y en el género chico el intérprete histórico era más un actor, con mucho papel textual, que cantaba aceptablemente bien, o al menos con un cierto sello particular.

2. Un rasgo muy frecuente en las voces de zarzuela ha sido y es el que, aun las más cualificadas, suelen ser más limitadas de volumen que las habituales en ópera. Y sin embargo, el peso sonoro de una orquesta completa de zarzuela es el mismo que el que acompaña a las voces de ópera, por lo que el dilema del equilibrio (hablamos de la función en vivo, no de la grabación, claro está) no tiene fácil solución. Quizá en la época histórica de la zarzuela se disipaba por sí solo, puesto que, salvo raras excepciones, las orquestas eran en la práctica mucho más pequeñas (hablaremos de ello dentro de unos párrafos) de lo que la partitura pedía.

3. Dada la no profesionalidad como cantantes de muchos de los intérpretes históricos, era lo más frecuente que, en el transcurso de las intervenciones vocales solistas, hubiera siempre uno o varios instrumentos de la orquesta doblando la línea vocal para evitar despistes. Hoy día, en que normalmente las voces son muy profesionales, esto no solo es ya innecesario, sino que supone un incordio permanente: una voz doblada sin tregua por los instrumentos resulta muy tosco. Pero no parece riguroso eliminar hoy de las partituras estas duplicidades, ya que en general intentamos conseguir una sonoridad zarzuelística lo más parecida a la original de época.

4. Era muy frecuente que las líneas vocales de determinados papeles estuvieran pensadas para el o la cantante concreto que lo iba a estrenar, e igualmente su parte textual. Así, hubo obras escritas específicamente, texto y canto, para Teodora Lamadrid, o para Francisco Salas, o para Leocadia Alba, o para Julio Ruiz, o para José Riquelme. Y nada digamos del repertorio compuesto para una *vedette* determinada, en la época de la revista. Por cierto, si bien los grandes cantantes que simultaneaban la zarzuela con la ópera tenían una buena formación solfística, la mayor parte de los intérpretes populares no leían música, por lo que el aprendizaje tenía que ser a fuerza de repetir «de oído»[17].

5. En teoría, las voces femeninas mantienen en zarzuela su clasificación habitual de otros géneros (básicamente: soprano, *mezzosoprano* y contralto, con sus respectivas variantes), pero muy a menudo aparecen denominadas todas como tiples (tiple I, tiple II, etc.). Es más frecuente hablar de voz de tiple en referencia a voces no profesionales, como sinónimo de voz en registro medio, en el que canta cualquier aficionado. Las llamadas segundas tiples (o más frecuentemente vicetiples) eran en general intérpretes vocalmente secundarias, más requeridas por su imagen en escena que por sus facultades vocales.

6. Igualmente, las voces masculinas mantienen las tesituras de otros géneros (tenor, barítono y bajo, con sus respectivas variantes). En términos simplistas cabe decir que la primera época de la zarzuela vive el protagonismo mayor de la voz de barítono, quizá por su proximidad a la voz varonil convencional o, quizá más certeramente, por la tradición rossiniana imperante en la ópera cuando nació la zarzuela. Luego tuvieron que compartir su protagonismo con los tenores, más solicitados desde las últimas décadas de la zarzuela.

7. Con independencia de las condiciones vocales que cada cantante histórico de zarzuela pudiera o no poseer, hay otros dos méritos que hacen que hoy nos merezcan un respeto añadido: primero, su asombrosa memoria, que les permitía, por ejemplo, montar una obra nueva de hora y media de duración –¡ojo!: el texto teatral más la música, con su letra– en apenas tres o cuatro días; y simultanear en repertorio no menos de veinte o treinta obras memorizadas. Nos deja boquiabiertos que Enrique Chicote, por ejemplo, representara en su vida teatral más de mil títulos; o que Marcos Redondo simultaneara diez zarzuelas en cartel en Barcelona en un mismo mes, la mitad de ellas en tres actos. Por supuesto, en aquellas condiciones de trabajo, la figura del apuntador se hacía indispensable.

Y segunda admiración: un cantante de la época podía aproximarse a trescientas funciones cada año; así que por mucho que los requerimientos vocales no fueran, obviamente, los de la ópera, estamos hablando de voces de una enorme resistencia. Más aun si después de infinitas horas buceando por las carteleras y críticas de la época apenas hemos encontrado una docena de casos de cancelación de una actuación por problemas vocales de los cantantes.

B. El coro. Para un teatro de tamaño medio y con una orquesta bien dimensionada, un coro de zarzuela debe constar de unas cuarenta voces, de ambos sexos (por mitades, aproximadamente). De hecho en las propagandas de los principales teatros españoles, normalmente al comienzo de cada temporada, las nuevas empresas se comprometen a mantener ese número de cantores en el coro.

Por supuesto, y aunque la realidad diaria de los coros de zarzuela es un elemento mal documentado, todo hace pensar que la mayoría de las funciones se daban en España e Hispanoamérica con coros que quizá no llegaran ni a la mitad de esa dotación. Hay dos motivos para esa devaluación: uno, el encarecimiento para el empresario que supone un coro numeroso, no solo por lo que se paga a cada elemento, sino además por los gastos que implica para las compañías en viaje (traslados, alojamientos, etc.); e incluso por la necesidad de un mayor número de trajes y otros complementos. Y el otro, la dificultad de conseguir cantores, más aún en el caso de las compañías itinerantes: en cuanto a las mujeres, porque en aquella época muy pocos padres de familia autorizarían a sus hijas a ingresar como coristas en una compañía viajera, con el ritmo de vida que ello implicaba (de hecho, el solo término «corista» adquirió una connotación extramusical); pero tampoco era fácil conseguir varones, pues dedicarse a cantar en un coro de zarzuela no tenía fácil encaje en la sociología de la época. Si bien pudiera ser una posibilidad de dar luego el salto a la carrera solística, como a veces sucedió (no se olvide que Julián

Gayarre, la Fornarina o Carlos Álvarez, por poner tres ejemplos de carreras internacionales bien dispares, partieron de cantar en coros de zarzuela).

A la singularidad del mundo coral lírico se añadía otro factor: muchas compañías se preocupaban poco por el resultado musical del coro y mucho por la imagen presuntamente atractiva de sus integrantes femeninas. Por supuesto que esto era consustancial a las compañías de revista, o de zarzuela ligera e insinuante, pero también era un criterio general en todo tipo de colectivo –desde las operadoras de las centrales telefónicas, hasta las enfermeras de un hospital, o las internadas en un hospicio–, donde la belleza en la mujer era considerada un valor objetivo más, incluso artístico y no necesariamente con connotación machista. De hecho, existió también esta búsqueda del atractivo femenino en los coros cuando la responsabilidad de esos colectivos era de una mujer, como en las revistas de avanzado el siglo XX (sabidas son, por ejemplo, las exigencias de Celia Gámez, Julia Fons o la Goya sobre el atractivo de todas las mujeres que aparecían en sus espectáculos).

Todos estos condicionantes motivaron que la selección de voces para los coros de zarzuela fuera uno de los mayores escollos para toda empresa. Por supuesto, se daba ya por asumido que muy pocos integrantes conocían los rudimentos del solfeo, por lo que los ensayos habían de ser «de oído» (cierto es que esto sucedía también con no pocas primeras figuras). Loreto Prado y Enrique Chicote, que no solo formaban una de las parejas míticas de la escena española, sino que se establecieron varias temporadas como empresarios líricos, nos han dejado algunos testimonios tristemente significativos[18].

E incluso añadiremos un factor más por el que el elemento coral era frecuentemente distorsionado en su función polifónica primigenia: a falta de un cuerpo de baile profesionalizado, muchas producciones daban por supuesto que las posibles coreografías de una obra iban a ser realizadas por el coro, por lo que a sus integrantes se les exigía, además, una mínima (a veces, muy mínima, en efecto) agilidad física para los bailes. Sin duda por la suma de todo ello tenemos noticia de una temprana Asociación General de Coristas –muy apoyada por Sinesio Delgado–, que intentaba velar ante los empresarios por la dignidad del colectivo.

Es evidente, pues, que la misión estrictamente musical del coro, con los criterios que hoy entendemos como artísticos o profesionales, quedaban muy desvirtuados en muchas producciones. Sin embargo, en la zarzuela auténtica, a la luz de las partituras más significativas del género, el coro es un elemento musical de primer orden, muchas veces admirablemente tratado, cuyo papel no debería haberse mixtificado con estas distracciones que lo degradaban. Afortunadamente las cosas han cambiado completamente hoy.

La escritura coral en zarzuela no suele presentar líneas complicadas, ni afinaciones arriesgadas, ni *fugatos* elaborados, pues suele ser muy homofónica. En las obras más profesionalizadas se suele escribir para las cuatro voces clásicas, e incluso son muy frecuentes los *divisi*[19]; pero en el repertorio menos complejo, o cantos de origen popular, la escritura suele reducirse a tres, o incluso a solo dos voces.

C. La orquesta. La sección instrumental de una zarzuela, como de una ópera, recae en

la orquesta, habitualmente situada en una zona frontal del escenario, y a nivel más bajo que este, denominada «foso» (o «fosa», en Hispanoamérica).

La plantilla normal de una orquesta de zarzuela es la misma que la de la ópera clásica y del primer Romanticismo. Es decir, la siguiente:

Viento madera: el estándar es de dos flautas, dos oboes, dos clarinetes y dos fagotes. Frecuentemente la flauta II muta a flautín. Pocas veces se emplea el corno inglés, pero a veces sí es necesario. El clarinete bajo y el contrafagot son muy excepcionales. En algunos casos encontramos aún partes de sarrusofón, que modernamente son encomendadas al fagot. Muchas partituras requieren solo un oboe y/o un solo fagot (manteniendo, sin embargo, parejas de flautas y de clarinetes). Creo que no existe otra razón para ello que la dificultad de conseguir en aquellas épocas quienes tocaran estos instrumentos, nada comunes en las bandas militares de entonces.

Viento metal: es más variable; las trompas pueden ser o dos o cuatro; las trompetas, generalmente dos, pero el uso muy frecuente de cornetines en aquella época (hoy, sustituidos por trompetas) nos obliga a hacer algunos arreglos. Los trombones suelen ser tres, y la tuba aparece solo ocasionalmente. Cuando nos encontramos papeles para los antiguos figles se pasan actualmente a los trombones (o excepcionalmente, a un bombardino o tuba).

Piano y arpa. Rara vez las orquestaciones originales requieren piano. El arpa, en cambio, es de uso común en los fosos de zarzuela, sin duda a imitación de la ópera italiana. En teatros menos importantes y en giras, lo normal era sustituirla por un piano; no solo por la dificultad, en la España de la época, de encontrar arpistas y arpas, sino por la negativa de la mayor parte de las instrumentistas[20] a enrolarse en una orquesta de zarzuela, con las connotaciones que eso podía conllevar (entre otras cosas, y aun en los teatros «serios», a salir a la una de la madrugada, los siete días de la semana, tras ocho horas de foso).

Percusión: era conocida entonces como el «ruido» (pero no de manera bromista, ese era realmente el vocablo empleado, incluso por escrito); lo integraban básicamente los timbales (de llaves y parches de piel animal, en aquel momento, claro está), el bombo, la caja, los platillos y el triángulo. En algún momento se podían añadir campanas, pandereta, crótalos, yunque, gong, castañuelas, güiro[21]… Las láminas solían estar limitadas al *glockenspiel* (entonces denominado «lira» o «campanillas»).

A veces, sobre los antedichos estándares de viento y percusión hay algunos aditamentos ocasionales. Por ejemplo, en zarzuelas arrevistadas, de cierto corte internacional, o en algunas zarzuelas de autor hispano fue frecuente añadir uno o varios saxofones. La batería tipo jazz aparece en obras españolas de los años treinta y cuarenta, y por supuesto en algunas zarzuelas americanas. A veces también, el banjo[22].

La cuerda: requiere su formación ordinaria (violines en dos secciones, violas, violonchelos y contrabajos), aunque la dotación numérica varió muchísimo. Hoy día es frecuente acompañar zarzuela con 8.6.4.4.2, o similar[23]; pero cuando se tocan fragmentos instrumentales en concierto se aspira a llegar a 12.10.8.6.4, conveniente para equilibrar los instrumentos actuales de viento metal, cuya rotundidad es mayor a la de los antiguos.

En definitiva, cabe resumir que una orquesta de zarzuela, según las instrumentaciones

originales, corresponde a seis u ocho maderas, a entre siete y diez metales, tres percusionistas, arpa y de veinte a veinticuatro cuerdas; o sea, un total en torno a los cuarenta profesores.

Dicho todo lo anterior, es evidente que estos requerimientos ideales distaron mucho de la realidad. Formaciones así solo se conseguían en los principales teatros, y no siempre. En los demás, y por supuesto en giras, lo normal debía ser la mitad de esos efectivos, y muchas veces ni eso. No hace falta más que ver el foso de la mayor parte de los teatros en los que se celebraban normalmente funciones de zarzuela en los siglos XIX-XX para comprender que ni siquiera por espacio disponible podían tocar allí mucho más quince músicos.

Esta drástica reducción de los efectivos orquestales tenía dos causas. Una, la más evidente: que los presupuestos que se manejaban en estos teatros menores eran muy reducidos, y no se podía pagar más que a un puñado de músicos de orquesta. Otra era la carencia de profesionales cualificados en muchas zonas de España en las que la zarzuela tuvo presencia y éxito continuados. Obtener cuatro buenos violas (¡o incluso malos!) en Linares en 1882, o tres trompas en Burgos en 1891, o dos contrabajos en Lugo en 1902 debía de ser objetivo asaz dificultoso.

Otra reflexión, con la perspectiva del tiempo, fue el innecesario obstáculo que los autores se plantearon a sí mismos componiendo sin excepción para estas formaciones orquestales tan grandes. ¿Le era imprescindible a Fernández Caballero una orquesta de esa dotación para acompañar *El dúo de «La africana»*? ¿Necesitaba Giménez para *La Tempranica* una orquesta mayor que la de Verdi para su *Otelo*? ¿Qué voces aspiraba Lleó a que cantasen *La corte de Faraón* cuando las hace acompañar de una orquestación más densa que la del *Fidelio* de Beethoven? No olvide nuestro lector que cualquiera de las óperas de Mozart requiere menos orquesta que las que demanda Chueca para cualquiera de sus zarzuelas (¡!). ¿Era imprescindible? Algunos compositores hispanoamericanos nos dan un ejemplo de pragmatismo al componer sus zarzuelas con un efectivo orquestal mucho menor (a veces, doce o quince músicos), que sabiamente utilizado puede dar mucho juego.

D. Otros elementos instrumentales. Además de los tres elementos básicos referidos, algunas obras incorporan ocasionalmente algunos otros:

A veces, por ejemplo, una banda militar se suma a la acción, generalmente para subrayar situaciones militares, patrióticas o festivas. El sonido resonante de una banda, colectivo pensado para el aire libre, en el interior de un teatro es atronador, por lo que tiene un poder enervante añadido; además, casi nunca se situaba en el foso, sino en el escenario, lo que, por la vistosidad de los uniformes que suelen ser habituales, añade brillantez al momento.

No era difícil en la época contar con una banda militar en los teatros, prácticamente con coste cero. Pues en general, las instituciones militares eran muy colaboradoras, y si no tenían las tropas otra ocupación, los cuarteles cedían gustosos sus bandas. Piénsese que la zarzuela tenía para el Estado un cierto valor de patrimonio y causa nacionales, por lo que esas aportaciones de recursos públicos –aunque fuera para teatros privados– eran

muy bien vistas y aplaudidas por los ciudadanos. No obstante, esto no es ya hoy así y no es viable conseguir una banda militar para un teatro privado de zarzuela, por lo que, en aras del ahorro, lo más frecuente es que se renuncie al aspecto visual y de la banda y se haga un pequeño arreglo para los propios instrumentos de la orquesta (generalmente, para las secciones de metal y percusión, pero eventualmente para flautas y clarinetes). *El juramento*, *El sargento Federico* (Barbieri/Gaztambide), *Amar sin conocer* (Barbieri), *La canción de la Lola*, *Cádiz*, *La alegría del batallón* (Serrano)… forman parte de la larga nómina de zarzuelas que requieren una banda en escena.

A veces, el conjunto que salía al escenario era una rondalla o estudiantina. Aunque hoy hayan quedado relegadas, como mucho, al ámbito universitario (en el que, por desgracia, también parecen perderse), en su momento fueron una agrupación muy típicamente española. Y de hecho representaron mil veces a la música hispana en ferias artísticas y exposiciones internacionales de hace un siglo. Suelen integrarlas bandurrias, guitarras y laudes, y su composición en zarzuela es muy variable, por lo que el compositor suele limitarse a escribir unos papeles básicos. Un mínimo de cinco o seis instrumentistas parece razonable, aunque a veces entran en escena hasta veinte o más músicos. La rondalla sale a escena, por ejemplo, en *La bruja*, *La canción del olvido*, *La zapaterita* (Alonso) o *Doña Francisquita*. Y aunque sea en el terreno de la ópera, recordemos que de toda *La Dolores* (1895), de Tomás Bretón, el único pasaje que ha quedado en la memoria colectiva ha sido la popular jota, interpretada con colaboración de una rondalla sobre el escenario.

Otras veces son, por ejemplo, un pequeño grupo, o un piano, o un guitarrista que actúan en un café, o en la calle, quienes toman el protagonismo, con una música compuesta por el autor de la propia partitura general. El caso más célebre se da en el Café de Melilla en *La verbena de la Paloma*, donde la cantaora, junto con un violinista y un pianista se suman al diálogo de los personajes principales[24], en una doble escena que hizo historia.

E. La danza. Aunque no es estrictamente un contenido musical, no podemos pasar por alto la presencia de la danza y el *ballet* en la historia de la zarzuela. Si bien, salvo algunas excepciones ilustres, su presencia fue solo complementaria a la música, siendo raros –aunque los hay– los números pensados específicamente como *ballets*.

Otra cosa es que las producciones de época cuidaran más o menos las coreografías de determinados números que admitían cuadros de baile. Por desgracia, como ya dijimos, la realización de estas coreografías recaía casi siempre en los propios cantantes del coro, más algún bailarín o bailarina profesional, que actuaban en primer término de la escena, intentando polarizar las miradas de los espectadores. Solo en alguna producción de primera categoría hemos visto algún nombre como responsable de los bailes (el término «coreografía« no es común hasta tiempo después). Sabemos, por ejemplo, el celo que puso el madrileño Apolo en el estreno de *La venta de Don Quijote* (Chapí, 1902) para que las danzas manchegas de la partitura resultaran cuidadosamente coreografiadas, y así lo elogió la crítica.

También aparece citada en algunas convocatorias la pareja flamenca de Alfredo

Medina y Matilde Prada, no solo como bailarines ellos mismos, sino como maestros de cuerpos de baile; al parecer actuaron por muchas capitales europeas. María Esparza y Luisa Campos fueron también figuras pioneras en el baile y la coreografía zarzuelística, con montajes en varios teatros de España. En la época mítica de Apolo, con Aruej y Arregui como empresarios, el bailarín Vicente Carrión figura repetidas veces como responsable de los bailes[25]. Por los datos que hemos podido barajar, en los años treinta trabajaban en España una gran cantidad de bailarines (hombres y mujeres) extranjeros; franceses, principalmente. Son datos algo inconexos, a partir de los cuales podrá reconstruirse el tema.

Una mínima muestra de las muchas sorpresas que nos depara la historia de la coreografía de zarzuela y revista es la figura poco conocida de Sacha Goudine, un bailarín ruso que vino a España con los Ballets Rusos de Serge Diaghilev en 1917 –junto a Nijinski, Stravinski, etc.–, y que se quedó a vivir en Barcelona, en donde su excepcional nivel, en la élite del *ballet* mundial, convirtió sus trabajos en la zarzuela y revista en referentes de alta calidad dentro del género.

5B. LA PUESTA EN ESCENA. LOS INTÉRPRETES

La historia del género lírico es más que la historia de unos libretos y unas partituras. Porque esos documentos inertes originales han de ser luego subidos a un escenario y dotados de vida. Así que la memoria de la zarzuela es también la historia de sus puestas en escena, sus decoraciones, sus figurines, su dirección actoral…, y por supuesto la de sus intérpretes, que escribieron toda una época del arte español y encarnaron día a día centenares y centenares de roles.

1. La puesta en escena. El concepto actual de «puesta en escena», en cuanto trabajo de un responsable artístico para la traslación de un original a la realidad viva que percibe finalmente el espectador en el teatro, es un concepto con pocos antecedentes en la etapa primera de la historia de la zarzuela. En general, era simplemente el empresario o el primer actor (que, además, muchas veces eran la misma persona) quien se responsabilizaba de los aspectos meramente prácticos de ese proceso.

Decidida la obra que la empresa iba a montar, todo comenzaba por la denominada «lectura» en alguna sala del teatro. Hay numerosas referencias, y algunas muy pintorescas, sobre este primer paso. Si la obra iba a ser estreno, se hacía en presencia –e incluso con participación– de los autores. Los miembros de la compañía, con las sillas en círculo (y, según la tradición, alrededor de un brasero en invierno), leían el libreto con su futura distribución de papeles y se hacían las observaciones pertinentes, sabiendo que después, en los ensayos, no iba a haber una figura específica para la dirección de escena. El jefe técnico preparaba, de común acuerdo con el empresario o primer actor, el plan de

decoraciones y utilería que iban a ser necesarios para cada escena. Tanto los autores como los intérpretes nos han dejado testimonio unánime de lo tedioso de estas inacabables lecturas. Personaje ya importante era el apuntador (más frecuentemente llamado entonces «traspunte»), que luego tendrá no solo que refrescar desde su concha[26] la memoria de los intérpretes, sino anticipar algunos inicios de frases, sobre todo en pasajes cantados.

Imaginamos que habría luego alguna sesión de ensayo musical con piano, pero no hemos encontrado un solo dato sobre ello. Sí alguno en el que, en referencia a los ensayos del coro, se habla de «el brasero de las señoras» y «el brasero de los hombres», lo que evidencia los ensayos por separado. Las pruebas de vestuario se hacían al final, sobre la marcha, a veces en tiempos muertos en el curso de otras funciones. El que en algunas críticas, elogiando la seriedad de algunos teatros, se cite como excepcional que en esa compañía «hasta los coros habían participado en los ensayos», apunta a que, sin duda por falta de tiempo y de dinero, este colectivo se debía incorporar muy al final del periodo de preparación. En cuanto a su movimiento escénico, todavía mi generación recuerda la temida indicación al coro –a apenas unas horas de levantar el telón– de que «en esta escena ustedes limítense a imitar lo que hagan los demás» o «en la escena final sigan ustedes siempre al protagonista y salgan del escenario con él», lo que daba lugar a situaciones dubitativas, de las que salir airosos formaba parte del oficio[27].

En unas «factorías de hacer zarzuela» como eran los teatros líricos de estreno en los años del cambio de siglo, la actividad era frenética, y se simultaneaban los ensayos con las representaciones ordinarias y las pruebas de vestuario entre cajas[28].

Cuando ya se tenía un cierto conocimiento de los papeles se pasaba a los ensayos de escena, acompañados por el pianista. En el teatro de entonces, las puestas en escena eran naturalistas y no suponían más que el seguimiento de las indicaciones fijadas en el libreto, meramente funcionales: por dónde entran y hacen mutis[29] los personajes, si se sientan o están de pie, a dónde se dirigen, cuál es la intención de cada parlamento (colérico, sorprendido, temeroso, conciliador…), etc. En caso de duda, era el primer actor quien tomaba las decisiones y corregía detalles. Puede afirmarse que cada actor y cantante «se autodirigía» en su evolución en el escenario. Una mítica frase que decían los viejos intérpretes de zarzuela a los más jóvenes era que «para ser un buen actor lo único que hay que hacer es: saberte bien el papel, que te oigan en la última fila y no tropezarte con las alfombras»; todo un resumen de una época en la que el oficio se aprendía a fuerza de infinitas horas en el escenario[30], infinitos papeles aprendidos y naturalidad en el curso de la acción. Tampoco se olvide que desde 1831 el Real Conservatorio de Madrid impartía declamación como una de las asignaturas del futuro artista escénico; fue un paso fundamental en la dignificación de la profesión de actor.

No obstante lo anterior, conforme pasaron los años encontramos un creciente celo en cuanto a las puestas en escena, tanto en el teatro de verso como en el lírico. Poco a poco afloraba la figura del director escénico, que casi siempre, sin embargo, seguía siendo un elemento del propio reparto. En 1890, con motivo del estreno de *El diamante rosa* (Marqués) se cita que la obra ha sido «ensayada y puesta en escena» por José Mesejo (como tantas veces, un actor del elenco). Del alicantino Miguel Soler es de quien hemos visto la referencia más antigua (pudiera haber otras anteriores) a una puesta en escena

como tal, en su trabajo para *Curro Vargas* (Chapí, 1898), en el Teatro Circo. Soler triunfó primeramente como bajo cantante, pero poco a poco se escoró hacia la dirección teatral de zarzuela; un proceso que también se dio en el tenor Emilio Carratalá. El escritor Sinesio Delgado trabajó en este tipo de tareas en ciertas producciones del Apolo de la etapa AruejArregui; e incluso en algunas temporadas le vemos anunciado como director artístico, lo que muestra la fe que le tenían los dos empresarios citados, que llevaban el día a día del teatro con un control permanente.

También aparecieron los primeros figurinistas y responsables de vestuario, casi siempre bajo el sencillo epígrafe de «sastre». José Vila fue un histórico del oficio, y llegó a convertirse en empresario de Apolo tras el fin de la etapa Aruej-Arregui. Son numerosísimas las obras que se anunciaron íntegramente vestidas con sus figurines; y no se olvide que en producciones denominadas «de gran espectáculo» –las de viajes exóticos, lugares fantásticos…– podían verse en escena más de doscientos trajes.

En cuanto a la iluminación, también es común con la habitual en el teatro declamado: mecheros de gas desde comienzos del Siglo de la Zarzuela y eléctrica en su segunda mitad (siempre hablando en términos simplistas). La iluminación a gas en el escenario se conseguía llevando este combustible por unos conductos de distribución hasta los mecheros situados longitudinalmente en las candilejas, protegidos por una tulipa y apuntando hacia la escena. Por arriba, colgados de un telar, otros mecheros alineados. En total, entre sesenta y ochenta puntos de luz en un escenario grande. La ventaja que tenía el gas sobre la etapa anterior de los quinqués de petróleo era que la cantidad de gas enviado a las luminarias podía ser regulada con una llave, durante la acción o en los cambios de escena, con lo que se conseguían, al menos relativamente, efectos de plenitud luminosa, de atardecer, de nocturnidad, etc. Para ello se disponía un cuadro de mandos con las llaves que abrían o cerraban el paso del gas hacia los tres o cuatro circuitos principales. Este panel solía estar junto a la concha del apuntador, desde donde el operador podía contemplar el efecto luminoso que percibía el público. Solo excepcionalmente este operador se situaba en uno de los hombros del escenario.

En torno a 1890 ya todos los teatros de España instalaron luz eléctrica, y desde cinco años después fue obligatorio contar con ella, quedando prohibido por las ordenanzas el mantener la iluminación con llama viva a gas. Pero entiéndase que ello está referido a la luz de sala y espacios comunes, pues los estudios de la materia señalan que la luz eléctrica tardó en aceptarse en España como elemento escenográfico hasta pasado 1900. Por cierto, que suele considerarse que la prestigiosa compañía de María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza fue la pionera en apagar la luz de sala para concentrar la atención en el escenario; otros teatros de géneros ligeros no se sumaron a esa costumbre por entender que la oscuridad propiciaba los pateos y voceríos de los espectadores en caso de descontento.

El control de luces eléctricas era muy elemental, puesto que inicialmente existía solo el apagado/encendido (en esto hubo un cierto atraso con respecto al gas, pues el reostato eléctrico no aparecería como recurso escénico hasta finales de los años veinte); el electricista (así llamado siempre entonces; el término «iluminador» es más tardío) se situaba igualmente junto a la concha del apuntador. También de los años veinte son las luces eléctricas de colores, cuyo progreso está más asociado al carácter festivo de la

revista musical.

Con la iluminación eléctrica surge el «foco»: una cápsula cúbica que envuelve la bombilla y que por un elemental procedimiento óptico de espejos condensa y dirige el haz de luz. Esto supuso no solo un progreso propiamente luminotécnico, sino también en el concepto de la escenografía, pues desde ese momento, el tradicional decorado en dos dimensiones –es decir, el telón pintado– entra en crisis, ya que la iluminación desde diversos ángulos, la luz cenital, el contraluz, etc., abren la vía a la decoración de corpóreos, o sea, de grandes decorados construidos en tres dimensiones. Pero ello no sucederá hasta mediados del siglo XX, y por tanto en el límite cronológico de nuestro Siglo de la Zarzuela.

2. La escenografía. Hasta ahora hemos hablado solo tangencialmente de las escenografías de los espectáculos líricos, y es momento de centrarnos en este aspecto. Eran caras y dificultaban los montajes, pero enriquecían mucho el resultado visual, así que los principales teatros pugnaban por ellas.

Todo el Siglo de la Zarzuela corresponde a decoraciones con grandes telones pintados. En términos generales, los teatros podían contar con dos tipos de decorados para sus producciones: las genéricas, que fácilmente podían valer para casi todos los ambientes (un paisaje sombrío, una huerta, un palacio, un castillo, una plaza de pueblo, el interior de una iglesia…) y aquellas que correspondían a obras concretas, realizadas expresamente para un acto determinado de una obra determinada. Los teatros punteros de toda España, además, se permitían encargar nuevos decorados ex profeso para sus producciones. Por supuesto, estas últimas –muy caras, pues al coste del escenógrafo había que añadir el del taller realizador, y a medida– se amortizaban luego al ser reutilizadas para otras obras. La casuística era enorme, en función de la buena administración de una compañía: generalmente en una obra se usaban algunas de «fondo de teatro», pero se anunciaba en la prensa, por ejemplo, que «en esta nueva producción se presentarán dos nuevas decoraciones del señor Muriel». Solo en producciones excepcionales se presentaban todas las decoraciones nuevas; como en el estreno de *Los sobrinos del capitán Grant*, en que la empresa del Teatro Príncipe Alfonso presentó nada menos que veintidós decorados para la ocasión (desde paisajes de Nueva Zelanda hasta el fondo del mar, pasando por las estribaciones de los Andes), originales de tres cotizados escenógrafos[31] y sus respectivos equipos. Un caso curioso lo constituye *El diamante rosa* (Marqués), única obra que hemos encontrado en la que la edición del libreto incluye dibujos y fotos de algunas escenografías, elementos de maquinaria y trucos teatrales que habían diseñado Luis Muriel y Amalio Fernández, con un aviso «para los empresarios de provincias y Ultramar» de que seis de ellas son imprescindibles si se quiere programar esa obra.

La pintura de telones en la segunda mitad del XIX y primera del XX fue toda una especialidad de las bellas artes, que alcanzó gran desarrollo y que tenía una técnica muy específica. Sobre todo, por tres elementos: por la importancia de la perspectiva en relación a la posterior incorporación de los actores en el plano horizontal; por los juegos de luces que contuviera o insinuara (pues las posibilidades de posteriores efectos de

iluminación –que tantos «milagros» pueden hacer hoy día– iban a ser mínimas); y por la capacidad de condensar en sí misma, al golpe de vista, el contenido dramático del texto que se iba a representar luego sobre cada una. Muchas veces la prensa señala que «apenas se abrió el telón para el siguiente acto, el público estalló en una ovación admirativa hacia la escenografía». Por poner un ejemplo, obviamente en otro terreno, las escenografías históricas para las óperas de Wagner llegaron a tener un poder evocador tal que cupo hablar en su tiempo de un cierto tipo de paisaje «de escenografía wagneriana».

Volviendo a España, los mejores escenógrafos de cada época pintaban sus grandes telones en sus propias naves-estudio, pero a veces en el piso superior de los grandes teatros, que solían contar una nave abuhardillada denominada «salón de telares»[32], diáfana y de gran tamaño, en cuyo suelo se extendían los enormes lienzos. Un tamaño medio de decoración de los teatros de zarzuela rondaba los 11 x 7 metros (en la ópera era muy superior: unos 16 x 11 metros el Teatro Real, y unos 14 x 10 metros el Liceo barcelonés).

Tanto en ópera como en verso o en zarzuela, la escenografía en España dio algunos nombres que hicieron historia. No son los únicos, pero sí los más unánimemente valorados en las crónicas de la época:

Probablemente el punto de partida deba ser considerado el italiano Jorge Busato[33], llegado de París para trabajar en el Teatro Real (hacia 1848), en los días de su apertura. Viene acompañado de su condiscípulo Bernardo Bonardi; ambos se enamoran de España y aquí se quedan formando una pareja escenográfica que sentará toda una escuela: Busato y Bonardi Asociados. No solo trabajarán para la escena española sino también para París, Lisboa, Buenos Aires, La Habana o El Cairo. Tras el regreso de Bonardi a Italia, Busato quedará como patriarca de la escenografía en España, y en su taller trabajarán los grandes de la generación siguiente. Cuál no será la devoción que suscitó su arte, que cuando hubo de abandonar España y regresar a Italia, por asuntos familiares, se le organizaron actos honoríficos en varios teatros, una exposición antológica de sus bocetos y hasta una función extraordinaria en el Teatro Real (marzo de 1899). Aún regresó alguna vez después, para trabajar en algún proyecto concreto.

Uno de los jóvenes que trabajaban desde años atrás en el taller de Busato descolló siendo aún casi adolescente; había nacido en La Gineta (Albacete), traía una excelente formación y estudiaba en la Academia de Bellas Artes con José María Avrial. Se llamaba Amalio Fernández y no exageramos si afirmamos que estaba llamado a ser un coloso de la escenografía nacional e internacional. Con treinta años había colaborado ya en grandes proyectos escenográficos de teatro, zarzuela y ópera. En 1890 se independizó de su maestro, por el que siempre mantuvo devoción. Amalio (como firmaba habitualmente) se lanzó a una investigación sobre recursos teatrales, incluso de maquinarias en relación a las escenografías; consiguió perspectivas asombrosas y engaños visuales de iluminación que aún hoy nos asombran.

Fue todo un genio de la pintura escenográfica: viajes sin número, colaboraciones con teatros europeos y americanos…, y hasta doce proyectos simultáneos en su taller, que él mismo atendía en jornadas de trabajo de catorce horas diarias.

Su prodigiosa facilidad le llevó a diseñar, en caso de emergencia, hasta dos decoraciones diarias. La empresa de Apolo encargaba al tándem Busato-Amalio

Fernández las decoraciones nuevas para las obras de éxito predecible; *La Revoltosa* o *La verbena de la Paloma*, entre ellas. En un intento de no depender solo de encargos externos, sino de su propio teatro, se asoció con Berriatúa y Chapí para la proyección y realización del nuevo Teatro Lírico en Madrid. No solo realizó infinidad de decoraciones para el Teatro Real, sino que rehízo los decorados históricos que había realizado su maestro Busato décadas antes (lo cual, según él declaró, fue más complicado que pintarlas de nuevo). Se adaptó a las estéticas modernistas wagnerianas que llegaban de Europa. Después de innumerables viajes, marchó a América, y tras mil trabajos para los principales teatros líricos hispanos, se estableció en Nueva York en 1919; pero fue solicitado en los estudios de Hollywood para la nueva y potentísima industria cinematográfica. Y allí viviría los siete últimos años de su vida, con más encargos que los que podía atender (pese a lo cual las últimas noticias que tenemos de él indican que murió en la miseria y alojado de caridad en la casa de un compañero; algo extraño). Planeaba regresar a España[34] cuando la muerte le sorprendió en el mismo Hollywood.

Contemporáneos a la referida línea anterior (o sea, a Busato, Bonardi, Amalio) fueron los dos escenógrafos Luis Muriel, padre e hijo. El padre fue figura clave en los primeros años de la zarzuela romántica. Íntimo amigo de Arrieta, Gaztambide, Barbieri o Inzenga, sus trabajos crearon toda una estética escenográfica de lo que luego sería la zarzuela. Complica el estudio de sus trabajos el que su hijo, de igual nombre (Luis Muriel Amador) comenzó a trabajar en su taller, y luego terminó siendo aún más requerido que su padre; entre los dos bien pudieron pintar unos dos mil decorados de gran formato. Imposible resumir siquiera los títulos más importantes de su taller; entre ellos estaría *Jugar con fuego*, *El juramento*, *El sargento Federico* (Barbieri/Gaztambide), *Catalina*, *El valle de Andorra*, *Los magyares*, *Robinson, Gigantes y cabezudos, El santo de la Isidra, El asombro de Damasco*…

Hay paralelamente una notable escuela valenciana, a partir de Ricardo Alós, que realiza decoraciones para los principales teatros locales hasta que se presenta en Madrid en los primeros años del siglo XX. Buen amigo del también levantino Vicente Lleó, es su trabajo para *La corte de Faraón* el que en 1910 le abrió las puertas de los teatros de la capital. Siguió trabajando para los teatros Ruzafa y Principal, de Valencia. Tomó el relevo uno de sus ayudantes de taller, el alicantino José Martínez Garí; tras independizase en 1884, trabajó para teatros locales y luego se instaló en Madrid. Los técnicos señalan que su innovadora técnica le permitía pintar sobre papel, con el consiguiente ahorro en los costes. El número de sus trabajos es enorme y muy diseminado por teatros españoles. No solo el género lírico, sino el prestigio de las compañías de verso con las que trabajó –María Guerrero, Calvo, Vico…– le convirtieron en uno de los más codiciados de la época y le llevaron a ser un colaborador habitual del Teatro Real en la última década antes de su cierre.

Manuel Amorós y Julio Blancas se independizaron del taller de su maestro, Amalio Fernández, y tuvieron una amplia presencia no solo en España, sino también en Hispanoamérica. En el área catalana realizaron trabajos espléndidos los varios miembros de la familia Alarma, especialmente Salvador Alarma, el más vinculado con la zarzuela; y el pintor escenógrafo Adrià Gual, tan próximo a los movimientos modernistas y a la zarzuela catalana (ver capítulo 11D, «La zarzuela en Cataluña»). Manuel Fontanals fue

un imprescindible en la historia de la escenografía española en cuanto puesta al día en las corrientes europeas –fue constante viajero por Europa y América–, pero su dedicación a la zarzuela fue pequeña; no obstante, hizo algunos trabajos históricos, como la escenografía para el estreno de *Doña Francisquita*, sin duda por su amistad con Amadeo Vives.

Dos cosas llaman la atención repasando las aportaciones de estos nombres mayores de la escenografía de las zarzuelas: primera, que así como en algunas provincias o teatros menores se producían a veces críticas despiadadas a algunas decoraciones encomendadas a aficionados locales, de las que se hacían burlas y chascarrillos, el trabajo del antedicho grupo de figuras mayores recibe siempre los elogios más encendidos, sin excepción posible. Da la sensación de que los cronistas les tienen situados en otro nivel artístico superior e «intocable». Incluso cuando la crítica es mala para libreto, música o intérpretes, se hace la salvedad de «las decoraciones admirables» de los Muriel, Amalio, Garí, etc.

Y segunda: que pese a que en teoría los talleres de los artistas citados constituían competencia entre ellos para ganarse el mercado teatral, en la práctica las colaboraciones mutuas fueron constantes; si por agobio de trabajo uno no podía realizar la escenografía completa de un espectáculo, le ofrecía a otro realizarla a medias; así que las puestas en escena con escenografías compartidas eran frecuentísimas. Muy probablemente se debía a que era este un arte que requería tal maestría artística y tales medios de realización (talleres, oficiales, auxiliares, transporte…) que solo los primeras figuras podían mantenerse, por lo que las demandas de los trabajos saturaban constantemente sus posibilidades de realización.

3. Los intérpretes. Cuando evocamos hoy cualquier zarzuela de las que hicieron historia, tenemos presente, obviamente, el autor de su libreto y el compositor de la partitura. Pero pasamos por alto algo que en su día fue importantísimo, indisociable de la génesis de cada obra y a menudo responsable de que una composición pasara o no a la historia: me refiero a los intérpretes que primero dieron vida a esa obra, o incluso, para los que fue expresamente compuesta. Y es que los intérpretes de zarzuela gozaron de igual o a veces mayor popularidad que los propios autores, y la gente iba a verlos a ellos, muchas veces sin prestar atención a la obra que interpretaran. Además, determinados intérpretes habían popularizado un cierto tipo de personaje, de voz o de actitud escénica que generó a su vez un cierto repertorio.

Lo anterior no es exclusivo de la zarzuela, ni siquiera del teatro de la época: muchísimas músicas populares –desde las tonadillas del siglo XVIII hasta la copla de la posguerra; desde los boleros cubanos hasta los temas del pop español– surgieron en su día para unos intérpretes determinados (en los ejemplos anteriores, pudieron ser, respectivamente, la Caramba, Lola Flores, Pedro Machín o Los Brincos) que las fijaron en la memoria colectiva. La diferencia es que en las músicas populares recientes, el disco las ha inmortalizado en tales versiones; pero ya nadie puede hoy escuchar y ver a Francisco Salas en el cabo Peralta de *El juramento*, o a Joaquina Pino en la Antonelli de *El dúo de «La africana»*, o a Luisa Vela en la Herminia de *Los cadetes de la reina*, por

citar tres de los papeles que en su día fueron indisociables de otros tantos cantantes concretos.

La historia de la zarzuela estuvo jalonada de decenas de actores-cantantes de ambos sexos, cuya influencia la evolución del género fue decisiva. Lo que sucede es que, al carecer hoy de medio alguno para disfrutar, o siquiera conocer, las características de sus trabajos, no podríamos hacer mucho más en su memoria que confeccionar un listado de los títulos que cada uno estrenó y/o que le fueron afines en su carrera, junto a una retahíla de elogios tomados de las críticas de su tiempo. Y al cabo de una docena de referencias de este tipo habríamos aburrido mortalmente al lector (que si desea investigar sobre nombres en concreto tiene abundante bibliografía sobre la que hacerlo).

No obstante, y aunque no nos extendamos en esa relación de intérpretes, cantantes y actores, biografías, obras y características, no podemos omitir siquiera la mención a algunos nombres míticos de la escena lírica española entre 1850 y 1950. Es bueno observar en relación a la zarzuela grande que sus intérpretes son principalmente cantantes con buenas dotes actorales; mientras que en el género chico primaron los actores que, con voz más o menos aceptable, hacían sus incursiones cada día en el arte del canto. Por supuesto, entre ambos extremos hubo toda una escala de grados intermedios.

En los primeros tiempos de nuestro recorrido, las cantantes Carlota Jiménez y Adelaida Latorre fueron fundamentales entre las voces femeninas. Como entre las masculinas lo fueran los tantas veces citados Francisco Salas y Vicente Caltañazor (a este último, Emilio Cotarelo lo define como «el *sine qua non* del género»); también Amalia Ramírez, Carolina di Franco, Dolores Fernández, María Bardán, Trinidad Ramos, los hermanos Elisa y Ricardo Zamacois, Manuel Sanz de los Terreros, Tirso de Obregón, Ramón Cubero, Emilio Carratalá o José Carbonell.

Grandes mitos de esa nueva generación fueron Lucrecia Arana (esposa de Mariano Benlliure, uno de los más grandes escultores españoles de todos los tiempos) y Balbina Valverde. Muy diferentes pero contemporáneos son quienes pasaron por la experiencia de Los Bufos, encabezados, obvio es, por su fundador Francisco Arderíus; pero también Teresa Rivas, Concha Ruiz o Ramón Rosell. De alguna manera «hijos artísticos» del modelo que ellos implantaron fueron los mitos que encarnaron a los protagonistas del género chico. La lista es larguísima. En cuanto a los varones, José Riquelme, Manuel Rodríguez, José Mesejo y su hijo Emilio (que tantas veces aparecen juntos como «los Mesejo»), Enrique Chicote, Julián Romea, Miguel Ligero o Julio Ruiz. Entre las mujeres, Leocadia Alba, Isabel Bru, Loreto Prado, María Montes, Pilar Vidal, Joaquina Pino o Lola Membrives.

El agotamiento del género chico pareció encontrar una válvula de escape en la revista frívola; y a sus protagonistas, siempre femeninas, nos referimos ya en su lugar. Pero paralelamente surgió una nueva generación de cantantes de muy buena formación, algunos de los cuales simultanearon la zarzuela con la ópera, y que asumieron los papeles protagonistas de la segunda era de la zarzuela grande, de notables exigencias vocales. Surgen así Cora Raga, María Isaura, Selica Pérez Carpio, Enriqueta Serrano (esposa de Pablo Sorozábal), Felisa Herrero, José Luis Lloret, Antonio Palacios, Pedro Terol, Manuel Gas, Marcos Redondo y Emilio Sagi Barba (este, a su vez, casado con Luisa Vela y padre de Emilio Sagi Vela); también, la pareja inseparable de Pepita Embil y

Plácido Domingo (padre). La lista sería interminable, así que los antedichos deben tomarse solo como una pequeña selección, en la seguridad de que son todos los citados, pero no han sido citados ni una mínima parte de los que son.

6. ALREDEDOR DE LA ZARZUELA

Desde el punto de vista propiamente artístico, para adentrarnos en el mundo de la zarzuela, quizá nos baste conocer y degustar las obras más logradas de su historia; o como mucho, estudiar la evolución natural que, a lo largo de cien años, fue experimentando el género. Pero en un sentido intelectual amplio, el fenómeno de la zarzuela fue mucho más allá que las propias obras concretas a que su historia dio lugar. Pues alrededor de ellas se generó todo un fenómeno sociológico, económico y cultural que explica el calado que nuestro género lírico ejerció durante un siglo en la historia de los españoles. Así, por ejemplo, no entenderemos la peripecia de libretos y partituras si desconocemos cuáles eran las actitudes y querencias del público de entonces, ese ente colectivo y anónimo, de veredicto inapelable; o los fundamentos económicos en que se sustentaba el negocio empresarial en torno a obras, teatros e intérpretes; o si ignoramos el eco que aquellas músicas, nacidas para la escena, tenían luego en sus transcripciones para el piano del salón, el hogar, el café o las bandas de música. A esos epifenómenos que se generaron alrededor de la zarzuela, y agrupados en seis apartados –el público, las ediciones, las bandas, la economía, el diseño gráfico y la crítica–, dedicamos el presente capítulo.

6A. EL PÚBLICO Y LAS FUNCIONES

1. El público, el eterno olvidado. La gran mayoría de los estudios sobre cualquier movimiento literario o musical de cualquier época y país, y por supuesto los referidos a España, están siempre centrados, como es lógico, en ese hecho artístico en sí mismo, objeto de estudio a veces hasta la exhaustividad. Pero suelen subestimar un aspecto sin el cual quedan incompletos: me refiero al olvido al que suele condenarse eso que llamamos «el público», razón última de ser de cualquier hecho artístico.

Existen, por ejemplo, cientos y cientos de monografías sobre Cervantes. Pero es rarísimo encontrar informaciones serias sobre el «para quién» escribía sus obras el genial complutense; quién era su «clientela», la que leía sus libros por millares. Hay decenas de estudios sobre la historia de las grandes orquestas sinfónicas de España y del mundo, con abrumadora documentación sobre programas, solistas, directores… y sin prácticamente una sola reflexión sobre los seres humanos que durante décadas se sentaron frente al escenario, y que fueron el objetivo y esencia de cada orquesta y cada auditorio. Todo lo más, eso sí, algunas referencias meramente estadísticas y asépticas sobre número de

abonados y ocupación de salas. ¿Cómo era y cómo se comportaba –realmente y sin tópicos a posteriori–, el público de los autos sacramentales, o el de los corrales de comedias que aplaudía a Calderón? Muy difícil va a ser ya hoy la elaboración de estudios verdaderamente fiables.

Lo mismo sucede con la documentación gráfica. Ni el uno por ciento de las añejas fotografías que se conservan sobre, por ejemplo, la historia de un teatro o de una compañía dramática, contiene imágenes del público; de «su» público, del que dio vida al teatro y sustentó todo ese historial cuya documentación se aporta exhaustivamente. Podemos admirar decenas y decenas de fotos antiguas del acontecer artístico del Teatro Real o del Liceo de Barcelona, pero hemos de renunciar a testimonios gráficos sobre cómo se situaban los espectadores, cómo vestían, qué tipo de grupos formaban, cómo se manifestaban, cómo eran los ambigús, cuál era la actitud, el talante, el ambiente que se respiraba antes, a lo largo y después de un espectáculo en butacas, palcos y paraíso.

Por supuesto, y para nuestra desgracia, lo antedicho es también aplicable a la historia de la zarzuela: los mejores tratados históricos sobre la materia son pobres en referencias fiables sobre el público. Y eso que hablamos de uno de los espectáculos más populares de la historia de la cultura española; quizá el que más. También es triste la carencia de documentación gráfica: baste recordar que cuando en 2010 el madrileño Teatro de la Zarzuela preparó varias publicaciones con motivo de su 150 aniversario, no pudo ofrecer ni una sola foto –literalmente: ni una sola– de todo el Siglo de la Zarzuela referida a sus espectadores, las localidades, las plateas, el paraíso… Decenas de referencias a noches históricas, estrenos apoteósicos o pateos furibundos con el público enardecido…, pero todas las fotografías recogían lo que sucedía en el escenario; ni un testimonio de los millares de personas que protagonizaban ese éxito o ese fracaso.

Además, y volviendo a las referencias literarias al público de la época, hay que tener hoy una precaución añadida: que solo debemos fiarnos ya de los estudios basados en testimonios de quienes lo vieron con sus ojos y lo vivieron en primera persona. Pues los supuestos testimonios posteriores están manifiestamente adulterados por los tópicos y la tradición, cuando no por la mera invención del escritor. Desconfiemos de las aportaciones recientes –muchas veces, meras invenciones– sobre, por ejemplo, el público de la cuarta sección de Apolo de la propia cosecha de quien la haya escrito en época reciente o en la actualidad. Por eso es urgente una recopilación de cuantas alusiones al tema se contienen en testimonios antiguos, prensa, epistolarios, memorias[1] o literatura de su propio tiempo. Todo lo demás debe ser puesto en cuarentena.

¿Quién fue «el público» de la zarzuela? ¡Apasionante pregunta! A la que, claro, resulta difícil responder aquí. Pero no dejaremos al lector sin algunas reflexiones generales que quizá puedan resultarle curiosas, especialmente porque algunas de ellas reflejan actitudes bien diferentes a las del público actual. Las presentamos con deliberada falta de sistematización, como divertimento o aperitivo a lo que en el futuro pueda ser una recopilación científica de testimonios de quienes vivieron aquella realidad, colorista y vital, que se reavivaba cada día, con cada función, de este lado del escenario:

1. «Empleados que perciben seis u ocho mil reales, patronas de casas de huéspedes, oficiales retirados, funcionarios cesantes de la administración pública, estudiantes de todas las facultades, criados que llevan a los niños de la casa a esparcir el ánimo, viudas

de incógnito, solteras talludas, familias honradas a quienes guía el deseo de premiar la laboriosidad del joven escolar, viejos verdes, […] matrimonios aristocráticos –él, con elegante bastón–, bellas jóvenes casaderas, asiduos a los cafés, *dilettanti* de la ópera italiana y hasta algún pobre desempleado en bancos de paraíso.»

Lo que antecede es un curioso texto del periodista Gil Osorio, en el que recorre con su mirada, para la revista *La Correspondencia Musical*, los espectadores de una función de zarzuela en un teatro de cualquier ciudad española en torno a 1881.

2. El siguiente, no muy diferente al anterior, es un recorrido visual del libretista Federico Romero por las localidades del madrileño Teatro Apolo, antes de una función:

«De arriba abajo, en Apolo podía verse, por las alturas del paraíso, a la juventud poco estudiosa, a la grey horteril que sacrificaba el sueño por la evasión hacia un mundo fantasmagórico, mediante el desembolso modestísimo de un real. En el anfiteatro principal, a la representación de la burocracia, que hasta principios del siglo actual [s. XX] podía permitirse ese lujo noctívago, porque su jornada en el Ministerio cumplíase de once de la mañana a cinco de la tarde; a las señoritas del Pan Pringao, a las de Gómez, las de Sicur, con sus mamás y sus martelos[2], para poder contar lo sucedido en Apolo como si fueran a palco. En la herradura de sillones, a las señoras orondas y los caballeros comodones, que no querían sufrir la angustia de la estrechez en las butacas de patio. En estas se veía a "lo mejor de Madrid" o al "todo Madrid" masculino, con algunas salpicaduras del sexo contrario; esposas complacidas por una vez, para convencerlas ellos de que allí no ocurría nada pecaminoso. En los palcos, plateas y entresuelos se exhibía la belleza y la elegancia de las madrileñas alcurniosas y también la ostentosa jactancia de las "entretenidas", con pretensión de aristócratas temporeras[3]. En los proscenios de los dos pisos, el abono permanente de las Sociedades de Palcos –la Antigua y la Nueva [nos referiremos a ellas en breve]– y del Casino y la Gran Peña. Por ellos desfilaban los políticos más afamados –si no estaban en el Poder–, los literatos de mucha categoría social, los artistas plásticos célebres y enriquecidos… […] En definitiva, Apolo está constituido por un conjunto de individuos que destina alguna hora de su jornada, por costumbre, a la expansión del ánimo, en un lugar donde sabe de antemano que encontrará a sus correligionarios de este rito.»

3. A la vista de los dos textos precedentes, y de cuantos pudiéramos consultar a lo largo de un siglo, la respuesta a la pregunta que encabeza este epígrafe pudiera ser muy sintética: el público de la zarzuela fue… ¡toda la sociedad española! O quizá, matizando, toda la sociedad española que tenía un cierto acceso a la cultura: pues, por desgracia, y como ha ocurrido siempre –¿dejará alguna vez de ser así en algún tiempo futuro?–, había bolsas enteras de población, generalmente de medios rurales y suburbiales, que vivía en la miseria; y para la que conseguir un trozo de pan y unas patatas para ellos y sus hijos ya era objetivo más que sobrado de toda una jornada. Era la triste realidad, común a tantos siglos de historia universal. Pero poco podemos hacer aquí más que lamentar que mientras una parte de los españoles reían y polemizaban sobre estrenos y cantables, otra gran porción de seres humanos sufría su tragedia sin apenas posibilidad de redención. Las estadísticas de la sociedad del inicio del Siglo de la Zarzuela nos confirman que un tercio de la sociedad española vivía en la miseria, o al borde de ella; si bien la situación mejorará algo a lo largo de esos cien años. En la sociedad romántica española, tres de

cada cinco españoles de vida urbana no sabían leer ni escribir; y en el entorno rural –que acogía nada menos que al setenta por ciento de la población–, el porcentaje de analfabetos era de casi cuatro de cada cinco. De cada diez nacimientos, cinco niños morirían en el parto o en los seis primeros años de vida. No nos consuela nada el que muy parecida –o acaso levemente mejor– era la realidad de la llamada progresista sociedad victoriana británica, o de la Francia posrevolucionaria; o de tantos periodos de la historia que en los libros de arte consideramos como «cultos y prósperos».

4. Bien es cierto que dentro de la limitación antedicha, ninguna forma de cultura, anterior ni posterior, ha sido tan interclasista como la zarzuela, pues incluso supuso un paño de lágrimas para tantos seres humanos abandonados de la fortuna que, cuando tenían tiempos de diversión, en fiestas y bodas, en bailes y festividades religiosas, su principal fuente musical era nuestro género lírico. La zarzuela sustituirá, progresivamente, a folclores y romances en los medios rurales de toda España. Cuando los segadores castellanos de 1899 o los olivareros jienenses de 1906 celebren sus santos o bailen en sus bodas, lo harán con las músicas de Barbieri, de Bretón o de Chapí, que triunfaban en Apolo o en Novedades. Ese fue el gran milagro de la zarzuela.

5. Ya adelantamos en el primer capítulo que la producción zarzuelística no tuvo nunca –salvo algún caso aislado e irrelevante en sus últimos años–[4] otra financiación que las taquillas de los espectáculos (o, como consecuencia, la venta de sus partituras, discos y rollos de pianola). Pero estos ingresos aportados por los consumidores suponían un montante tan elevado que por sí mismos sustentaron una enorme industria cultural, sin duda la mayor de su tiempo. De modo que, carente de cualquier ayuda o subvención públicas, y pese a ser un espectáculo considerado de interés nacional, en la práctica solo los dineros que se dejaban los espectadores en los despachos de billetes de toda España e Hispanoamérica marcaron los destinos de nuestro género lírico.

6. Esta sumisión a la taquilla fue buena y mala a la vez: buena porque dotó a la historia de la zarzuela de una admirable independencia, alejándola de los avatares políticos y el tráfico de influencias a que hubiera conllevado su sumisión a subvenciones públicas. Pero fue también muy mala porque abandonó la grandeza del género al albur de los dictados de un púbico no siempre guiado por criterios elevados. Pues si admirable fue, por un lado, su demanda de unas músicas y unos textos de alto nivel artístico, por otro, algunos teatros se transformaron en algo tabernario, donde solo importaba llenar las butacas a toda costa, con un público que buscaba cualquier cosa menos una manifestación cultural. Admitamos, a regañadientes, que esa lacra –fácilmente olvidable hoy, por otra partetambién formó parte de la historia de un género que no fue sino espejo de un pueblo y una época.

7. Otra observación general, ya recordada anteriormente: el hábito de acudir regularmente a los teatros –en sesiones vespertinas o nocturnas, según edad, sexo, familia…– formaba entonces parte de las costumbres urbanas más arraigadas, por lo que el público potencial para los espectáculos teatrales era numéricamente enorme, incomparablemente mayor que hoy día. La clase media y alta pasaba, como hábito casi cotidiano, una gran parte de su tiempo en los teatros. La demanda escénica (y consecuentemente, la oferta para satisfacerla) era constante y variada. Olvidémonos del planteamiento actual de que, de vez en cuando, una pareja, o unos amigos, o una familia,

sacan entradas para acudir a un espectáculo un determinado día, de forma más o menos excepcional. No: desde mediados del siglo XIX los españoles –también los europeos, claro– de las ciudades medias y grandes acudían al teatro, solos o acompañados, como hoy acudimos a tomar café a un bar. Cada teatro tenía su público, que a veces sacaba entradas para «pasar la tarde», sin saber a ciencia cierta qué espectáculo iba a ver, pero confiado en encontrar una compañía determinada, unos protagonistas de su agrado y una obra que le hiciera pasar un buen rato. A veces se iba al teatro «a ver qué representan hoy», como a veces se pone la televisión por la noche, sin certeza del programa o la película que se está emitiendo.

8. Sobre esta costumbre de acudir al teatro con enorme frecuencia, como seña de identidad de una época –finales del siglo XIX–, Serge Salaün[5] ha escrito que «fue un motor de cohesión social para los grupos dominantes españoles. Desde la aristocracia […] hasta los sectores periféricos de la burguesía baja que aspiraban a subirse al carro de la identidad burguesa. Ir a Apolo […] era un acto social, un acto de afirmación identitaria. Para un público que acude casi a diario al teatro, que conoce las obras de memoria, la Sala es un inmenso *lieu de vie* [espacio de vida]. En una sala que no se apaga nunca, incluso durante la representación, […], se va al teatro para ver y ser visto, asociarse a un rito social que, más allá de las diferencias entre los grupos, celebra una cohesión social».

9. A diferencia de lo que es habitual en otras artes –y singularmente en la ópera–, el público de zarzuela estaba siempre ávido por las novedades y acudía muy principalmente a ver las obras que no conocía; sin perjuicio, claro está, de que gustara de vez en cuando recordar obras que ya vio y que le satisficieron, o le entusiasmaron, en su tiempo. En este sentido, la demanda del público de la zarzuela se asemeja más a la hoy habitual, por ejemplo, en el cine: mayor interés por la novedad, por «lo último de…», y solo de vez en cuando, reposiciones de éxitos históricos.

La estadística no deja lugar a dudas sobre el interés por lo nuevo del público de entonces: en Madrid, por ejemplo, en la temporada 1883-1884, el Teatro de Lara estrena 32 títulos; el Eslava, 29; y un teatro menor como el Martín presenta 21 nuevas obras. El de la Zarzuela estrena nada menos que 25 títulos en la temporada 1904-1905. Otro dato: en la última década del siglo XIX se presentaron en los teatros de España más de mil quinientos títulos diferentes de género chico (lírico o de verso); de ellos, unos mil cien en Madrid.

10. La zarzuela (y el teatro en general) era un espectáculo muy asequible de precio; especialmente el género chico, gracias a las sesiones breves, de una hora de duración. Un par de buenas localidades en un teatro lírico de prestigio era algo al alcance de una familia media; más aún las de pisos superiores; nada digamos de los paraísos, donde se podía presenciar una función por lo que costaba un café. También es cierto que las cosas cambian a partir de los años veinte: las reivindicaciones salariales, la alta inflación y el encarecimiento general de la vida ciudadana, junto con el fin del género chico y la vuelta a espectáculos mayores, alzaron sensiblemente los precios.

11. Tenemos muy pocos datos sobre la asistencia de niños y menores a los espectáculos de zarzuela. Ni siquiera en los teatros mejor documentados hay datos sobre su presencia; pero tampoco sobre su ausencia, en cumplimiento de algún criterio o

prohibición concretos. Nos referimos, claro está, a las funciones ordinarias, no a funciones específicas para familias y jóvenes (generalmente los domingos, pues recuérdese que los sábados eran lectivos entonces)[6].

12. Nunca en las butacas de un teatro –ni de verso, ni de ópera, ni de zarzuela– veríamos en aquel tiempo a sacerdotes, monjas ni eclesiásticos, por muy serias que fueran las funciones. Cualquier espectáculo escénico era considerado profano, y por tanto ajeno a la vida religiosa[7]. (No sucedía lo mismo con los conciertos sinfónicos y de cámara, en los que era habitual en toda España la presencia de representantes del clero, que entendían esta acción como espiritual, lejos de las connotaciones mundanas que parecía tener el teatro de cualquier tipo.) Quizá quepa hacer una curiosa excepción a lo dicho: la presencia, en las primeras décadas de nuestra historia, del «censor eclesiástico», que ostentaba en los teatros la representación de los poderes eclesiásticos, a efectos de velar por la «moral pública».

Caso singular –lo citamos como anecdótico– fue el de Hilarión Eslava, que era sacerdote y compositor operístico. Algo muy atípico, puesto que los sacerdotes compositores –hubo muchos– tenían por ámbito hasta entonces la música religiosa, o eventualmente la música instrumental no escénica. Eslava asistía discretamente a sus obras, sin apenas dejarse ver, pero jamás salía a recibir los aplausos al final de las representaciones –éxito mundano por definición–, ni siquiera en los estrenos.

13. Como regla habitual, las señoras y señoritas siempre iban a las sesiones de tarde, no a las nocturnas. Recuérdese el pésimo alumbrado de las vías públicas para regresar a casa de noche (especialmente antes de la generalización de la electricidad, hacia 1880) y el barrizal habitual de las calles, salvo en algunas avenidas principales. Además, en general, las señoras y/o señoritas no iban nunca solas a un espectáculo. Y en los intermedios no salían a los vestíbulos, algo reservado para los varones, especialmente con el fin de fumar.

14. Y hablando de fumar: en todos los teatros españoles, tanto de verso como de zarzuela, se permitía fumar normalmente en el interior de la sala y durante la representación, lo que motivaba en el ambiente una humareda característica de los espectáculos de aquella época. Más aun: en los tiempos del género chico, en los que pasaban tres o cuatro tandas de espectadores por día, la falta de renovación de aire motivaba una sala cada vez más brumosa conforme transcurría la jornada; así que la última función parecía representarse entre el *fog* londinense. Sin embargo, el personal artístico y laboral tenía prohibido fumar en el escenario y espacios aledaños, dada la abundancia de decorados, maderas, etc., altamente inflamables[8]. Tenemos constancia de que rara vez se cumplía esa prohibición (de hecho, hasta hace pocos años, toda mi generación recuerda al personal laboral de los teatros fumando durante los trabajos de montaje, en el escenario y en los talleres).

Al fin, tan tardíamente como en noviembre de 1891, se modificó la Ley de Espectáculos Públicos, prohibiendo fumar en el interior de las salas, aunque, por supuesto, se siguió permitiendo en los intermedios y los pasillos[9]. La ley fue poco cumplida y solo se seguía en los teatros «serios» de las grandes ciudades; en los menores se siguió fumando durante las representaciones –si bien tenemos noticia de alguna multa aislada por dicho incumplimiento–, hasta casi dos décadas después.

15. A mediados del siglo XIX, época primera de la zarzuela, muchos teatros españoles no disponían todavía de agua corriente potable. Así que en los textos de la época se ven referencias a los «puestos de aguas» para los intermedios, que proporcionaban agua fresca para beber a los espectadores, por unos céntimos. Eran una versión interior de las «vaseras» (mujeres que llevaban un cántaro y unas bandejas con vasos y que vendían agua en parques y paseos). En torno a 1875, en el interior de algunos teatros de Madrid y Barcelona comienzan a florecer los «ambigús», en los que se sirven bebidas o refrescos en los intermedios (o al comienzo o final de las secciones de género chico). Suele considerarse que fue el Salón Capellanes en Madrid (junto a la Puerta del Sol) el primero que abrió un ambigú para disfrute de sus espectadores, lujo del mayor glamur para la época. En estos espacios se servía principalmente grosella, limonada, agua de cebada y zarzaparrilla. El café, la moca y el chocolate fueron posteriores; y más aún la cerveza, que no se popularizó en España hasta entrado el siglo XX[10]. Ya avanzado dicho siglo, en algunos ambigús de teatros «respetables» comenzó a reservarse una zona para señoras y señoritas, que podían así abandonar sus butacas y palcos durante los intermedios.

16. Todavía fue habitual en los primeros años de la zarzuela el interrumpir la representación cuando por el exterior del teatro pasaba un cortejo fúnebre, o el viático, o una procesión religiosa. El público, al recibir esta información, se ponía de pie; los actores y la orquesta interrumpían el curso de la obra, y durante unos minutos todos aguardaban, en posición respetuosa, el aviso del alejamiento del cortejo y la inmediata reanudación de la función.

17. La costumbre, muy extendida, de acudir a la ópera con gemelos no fue habitual en la zarzuela. Algunos teatros elegantes ofrecían alquiler de gemelos, simplemente por una propina al empleado, pero era un servicio muy poco utilizado. Téngase presente a ese respecto que frecuentemente, en la ópera –espectáculo aristocrático por antonomasia–, los gemelos no se usaban tanto para una mejor visión de la escena cuanto para observar lo que sucedía en butacas, palcos y plateas: el espectáculo estaba tanto en los espectadores –generalmente, clase pudiente y pretenciosa– como en la obra misma. Pero el público de zarzuela era muy diferente. Si acaso, parece ser que solo en el Apolo madrileño este espectáculo «cortesano» pudo verse durante algún tiempo, en funciones más señaladas.

18. La denominada Sociedad de Palcos nos revela una curiosa actitud de los aristócratas de Madrid, no tanto ante la zarzuela como género artístico, sino ante el hecho social de asistir a los teatros. Si bien era el Teatro Real, obviamente, el epicentro de su vida lírica como tales prohombres de la corte, todos ellos se entusiasmaron con la zarzuela. Pero esta carecía del «rito» de la ópera. El Real era de titularidad estatal y ellos tenían acceso por sus títulos nobiliarios a reserva de palcos y otros privilegios. Pero hacer cola ante un despacho de cualquier teatro popular era ya otra cosa, aunque no la hiciesen ellos, sino su servidumbre. Además, ante las obras de éxito, los llenos eran constantes y resultaba muy difícil encontrar buenas localidades.

De tal manera, los duques de Tamames, de Fernán Núñez, de Sesto, de Arión, de Bivona…, los marqueses de Fontanar, Tavara, Larios…, el conde de Heredia Espínola, y otros varios, fundaron la denominada Sociedad de Palcos, por la que abonaban una cuota muy alta para poder asistir en cualquier momento, y sin previo aviso, a los mejores

palcos de cuatro de los teatros más distinguidos del género, que estaban permanentemente adquiridos a nombre de la Sociedad, se ocuparan o no: Apolo, Eslava, Comedia y Princesa [el actual María Guerrero]. Es difícil saber por qué La Zarzuela quedó inicialmente fuera de esta Sociedad, siendo tan emblemático. Por otra parte, como los espectadores sabían cuáles eran esos palcos en cada uno de los teatros citados, era curiosidad habitual dirigir la mirada hacia ellos para cotillear la presencia de dichos personajes, populares en la sociedad madrileña.

Unos años después, se creó una segunda sociedad similar a la anterior, pero acaso menos «exclusiva», aunque en todo caso solo para aristócratas (al menos en los puestos directivos). Pasó a denominarse Nueva Sociedad de Palcos, por lo que la primitiva tuvo que pasar a ser la Antigua Sociedad de Palcos. La nueva entidad amplió el convenio de sus mejores localidades a los teatros Lara, Parish, Gran Teatro, La Zarzuela y otros.

Aunque estas fueron las dos Sociedades de Palcos por antonomasia, hubo algunos intentos de crear algo similar en algunas otras grandes ciudades, pero con poca fortuna. Incluso en Madrid se fundaron otras dos: la Moderna Sociedad y la Gran Peña; así que momento hubo en que la capital llegó a contar con cuatro Sociedades elitistas de este tipo. Las Sociedades de Palcos se disolvieron, por causas obvias, con los últimos años de la monarquía alfonsina y la proclamación de la II República.

19. En los primeros tiempos, y en las obras en varios actos, fue frecuente que en los intermedios amenizaran los descansos un pianista o un pequeño grupo de cámara. Era una costumbre heredada de las larguísimas obras del teatro romántico de verso. La llegada del género chico (por definición sin intermedios y con el tiempo justo para que el público se renovara entre sección y sección) supuso un contratiempo laboral muy serio para estos pianistas y grupos, que perdieron sus puestos de trabajo. Luego, cuando en torno a 1900, o poco más, las salas de cine mudo requieran un pianista durante las proyecciones, muchos de ellos procederán aún del pianismo de los intermedios líricos.

En realidad, la presencia del pianista había tenido otro origen: cuando la zarzuela comenzó a ser un espectáculo habitual, y los empresarios pidieron a las orquestas que amenizaran también los entreactos con músicas ligeras, como reclamo añadido para sus teatros (al igual que había sucedido en los viejos tiempos de las óperas italianas), los profesores de foso se sublevaron, alegando que ese era su tiempo de descanso y que no podían estar varias horas seguidas tocando, sin levantarse de la silla[11]. Así que las empresas tuvieron que recurrir a los pianistas como solución.

20. La entrada y salida del público durante las representaciones eran permitidas en cualquier momento, pues no se cerraban las puertas, como hoy, una vez comenzada la función. Y es que el llegar al teatro más tarde de la hora de inicio, o marcharse antes del final, era una normalidad, no un accidente ni mucho menos una descortesía. Al teatro se asistía como se asiste a una tertulia, en la que cada cual se incorpora y se retira en el momento que puede o prefiere. De hecho, por ejemplo, cuando una función era presidida por algún prohombre ilustre, la representación comenzaba normalmente aun sin la presencia de dicha personalidad, que se incorporaba cuando llegara. Sin embargo, si la presidencia era de los reyes, a su llegada la función se interrumpía brevemente, el público aplaudía y se reanudaba la representación. No era una excepción, sino parte de la normalidad. Esto sucedía así incluso también en el Teatro Real. Será el Liceo de

Barcelona el que comience a cambiar los hábitos indicados y a dotar a las representaciones de una «respetabilidad», insólita en otros coliseos españoles.

Cuando comiencen en España los conciertos sinfónicos y de cámara, será considerada «una excentricidad, a la moda europea» el impedir la entrada y salida de la sala durante la ejecución. Y la coletilla «Se ruega al respetable público se abstenga de entrar y salir de la sala, excepto en los intermedios» fue inicialmente vista como una exquisitez excesiva y «finolis».

21. En consonancia con lo anterior, el silencio total en la sala, que hoy nos parece lo normal y deseable durante las funciones, era excepción entonces, y muy especialmente en el siglo XIX y primeras décadas del XX. Sí es cierto que los espectáculos teatrales en España habían dejado ya de ser lugares a donde se iba con embutido y vino –comer en las localidades fue normal hasta bien entrado el siglo XIX–, pero se estaba lejos aún del silencio característico del presente. De hecho, es normal encontrar en crónicas de la época frases como: «La interpretación del tenor X fue tan admirable que el público guardó silencio para escuchar su romanza». O bien: «La expectación por el estreno era grande, y ya el preludio fue seguido en silencio por la sala». Recuérdese a este respecto que muchas veces el preludio de una zarzuela era simplemente un fragmento previo mientras los espectadores disolvían sus tertulias, terminaban de entrar en la sala y cesaban de carcajear con sus vecinos[12].

22. Los reyes de España y sus familias intentaron solemnizar cuantas representaciones pudieron. Había en ello un interés y gusto personales, pero sobre todo una consideración de la zarzuela como bien cultural español, que debía ser conservado y potenciado como tal patrimonio. Quizá en esto fuera excepción la reina madre, María Cristina de Habsburgo (viuda de Alfonso XII y regente [1885-1902] hasta la mayoría de edad de su hijo Alfonso XIII), que aunque otorgaba a la zarzuela alta consideración en cuanto reina, sus gustos personales estaban posiblemente lejanos (recuérdese su educación musical en la corte de Viena). En los diecisiete años de su regencia veremos muchas más veces a su cuñada, la infanta Isabel –madrileña y madrileñista–, en los palcos de las representaciones de zarzuela.

23. Algo parecido sucedió con las tres etapas no monárquicas del Siglo de la Zarzuela[13], en las que ningún gobernante dejó de prestar máxima atención a la zarzuela, bien por afición personal, bien por necesidad política de afinidad con un público popular muy mayoritariamente volcado en los teatros.

24. Era muy frecuente a comienzos del XX que el en otro tiempo solemne telón principal del escenario contuviese anuncios publicitarios, en forma de viñetas. Algo que hoy nos asombraría, pese a que vivimos en un mundo dominado por la publicidad.

25. Obsesión de las empresas teatrales era el alto riesgo de incendio en los teatros, y de hecho, fueron muchos los coliseos españoles que fueron pasto, total o parcialmente, de las llamas, a veces con terrible balance de muertos y/o heridos. Téngase presente que toda la primera etapa de la iluminación teatral es con aceite o con gas, pero en ambos casos con llama en los pebeteros, mecheros, linternas y lámparas. La llegada de la electricidad eliminó las llamas vivas de los mecheros, es cierto, pero añadió riesgo de fuego eléctrico, pues el cableado y los registros estaban entonces muy débilmente protegidos.

26. Consecuente con lo anterior es la severidad de las ordenanzas públicas en materia de protección de incendios (que contrasta, por cierto, con la permisividad de fumar en las salas): bomberos, depósitos de agua, mangueras… Por supuesto, las ordenanzas rara vez se cumplían, pero en los teatros era imagen habitual la de los bomberos de sala, cuya única misión era recorrer ojo avizor las instalaciones, tanto en la zona de público como en el escenario, donde la abundancia de maderas, decoraciones, telas, serrería, etc., elevaban mucho el riesgo. Cuando se fundó el Teatro Real, el número de bomberos era de ciento cuarenta (¡!), aunque nos cuesta creer que este número se mantuviera habitualmente, sabiendo que los acomodadores, por ejemplo, eran solo treinta y seis.

Un dato que hoy nos produce risa, pero de cuya veracidad no hay duda (otra cosa es si fue algo habitual o excepcional en los teatros de toda España): nos consta que muchos empresarios presumían de cumplir rigurosamente con las ordenanzas de seguridad, y contrataban el alto número de bomberos que estas marcaban…, que luego aparecían como figurantes en las representaciones. Es decir, que los soldados con la lanza de la zarzuela tal, o los mozos del sainete cuál eran los bomberos de servicio. De que esto sucedía no hay la menor duda –se conservan documentos de litigios del municipio con los teatros prohibiéndolo una y otra vez–, pero es difícil saber si fueron o no hechos aislados.

27. Los músicos del foso iban vestidos, en los teatros principales, con traje de corbata. El uso del frac estaba reservado al Teatro Real y al del Liceo de Barcelona.

28. De los primeros años del siglo XX data la celebración de los denominados «Días de Moda» en los teatros (tanto de verso como de zarzuela). La programación solía ser la misma que estaba ya en cartel, pero el precio se incrementaba y se infundía un cierto glamur a la jornada. Era como el día elegante de la semana, los descansos eran más dilatados y en algunos teatros había obsequios para las damas. Siempre que era posible se solicitaba a alguno de los autores del programa representado que prestigiara la sesión con su presencia y saludo al final. Los Días de Moda tuvieron más arraigo en las poblaciones de tamaño intermedio –o sea, «en provincias», según denominación de la época– que en Madrid o Barcelona.

29. El hecho, gestual y sonoro, tantas veces caricaturizado luego, de golpear el director de la orquesta el atril con la batuta para marcar el inicio de la interpretación era algo habitual en los teatros del género. El público sabía que podía hablar tranquilamente hasta escuchar el «tic tic» del director en el pódium. Era un código establecido, aunque ya quedó dicho que el silencio total rara vez se producía.

Los siguientes epígrafes causarán sorpresa al espectador de hoy, ya que muestran un hábito insólito para los usos teatrales de hoy día:

30. En los tiempos del género chico, era muy frecuente que ante las obras de estreno no se anunciara previamente el nombre de sus autores: ni del texto ni de la partitura. Estaba tácitamente prohibido por la ética del género que se conocieran con antelación. Así, la prensa, por ejemplo, anunciaba: «Mañana, en Apolo, en tercera sección, estreno del sainete lírico *Amores que matan*, original de dos laureados autores». O bien: «Mucha expectación ha levantado el nuevo título que estrenará el jueves el Teatro de la Zarzuela, en el que se presentarán tres nuevas decoraciones del señor Busato. Aunque en los círculos teatrales se daba por hecho que el texto era de don Ricardo de la Vega, el

popular autor lo desmintió ayer tajantemente». O bien esto otro: «Aunque este diario cree conocer los nombres de los autores de la partitura de la obra *Celos y desvelos*, que se estrenará esta noche en el Teatro Calderón de Valladolid, a falta de certeza total, preferimos no arriesgar nuestra intuición». Un estreno como este último, por ejemplo, encontraría en la cartelera la siguiente referencia: «Teatro Calderón. Hoy, en segunda sección, estreno de *Celos y desvelos*, juguete cómico original y en prosa, debido a la pluma de tres acreditados autores. Billetes en contaduría, Y desde las tres, en el despacho».

31. La explicación de tan insólita costumbre, desde el punto de vista actual, hay que buscarla en la condición de «tribunal supremo» que se concedía tácitamente al público de un estreno. Su veredicto no era solo orientativo o artístico, como lo fue después (o lo puede ser hoy), sino que de él dependía que la obra continuase o no en cartel. Por ejemplo, si la obra era aplaudida moderadamente, aunque no alcanzara éxito grande, seguiría su curso en días sucesivos, mientras los ciudadanos acudieran a verla. Un mal resultado era permanecer, por ejemplo, menos de cinco días en cartel; a partir de una semana cabía hablar de cierto éxito, hasta cumplir las veinte, treinta, o más funciones, lo que suponía éxito notable. Si el triunfo en el estreno fue grande –en los principales teatros, en que había hasta cuatro secciones, los estrenos solían ir en la tercera– era frecuente que pasaran luego a la cuarta, porque con la última función del día la empresa quería siempre ir sobre seguro, con obras de éxito garantizado. Las obras que luego serían míticas aguantaban en cartel meses enteros, incluso duplicadas en varias secciones en el mismo día, con lo que podían llegar a las sesenta funciones mensuales. Si el éxito continuaba, lo normal era que además pasaran a otros teatros, y, por supuesto, a otras ciudades y a Hispanoamérica.

32. Pero por el contrario, el público del estreno se reservaba el derecho de «enviar la obra al foso», según expresión habitual entonces. Si ya los primeros números no gustaban al respetable –que, por cierto, no siempre se comportaba como tal–, este no escatimaba abucheos; y si el desagrado iba en aumento, la obra era acogida a su término con un verdadero escándalo. En ese caso, de lo que se trataba era, aunque hoy nos parezca increíble, de conseguir que los autores y/o la compañía retiraran la obra de cartel, lo que suponía que el estreno había sido también la tumba de la obra.

Más aún: la crueldad del público podía llegar a extremos de conseguir que la representación no llegara a término en su estreno; es decir, que al cabo de uno o dos cuadros, se interrumpiera su curso definitivamente. Algunos reventadores no quedaban tranquilos si no conseguían humillar de tal manera a los autores (que continuaban en el anonimato, no se olvide); e incluso a los intérpretes, que habían montado un espectáculo… que ni siquiera en su estreno se iba a dar completo.

33. Término medio se producía cuando, siendo inminente la interrupción definitiva de la obra, los intérpretes (¡nunca los autores, porque el efecto hubiera sido contraproducente!) salían a la batería[14] y negociaban con los espectadores que se permitiese llegar al final de la representación, aunque con compromiso de retirarla luego y de conservar el anonimato de sus autores. Al menos conseguían que la obra concluyese en relativo silencio, sin pateos, puesto que ya había sido pactada su retirada inmediata del cartel. De ahí deducirá el lector la importancia de los primeros cuadros de las zarzuelas

chicas, o del primer acto de las grandes, puesto que de ellos dependerá en buena medida que la obra triunfe o no.

34. A mayor abundamiento es fundamental otro dato: que en el género chico, los derechos de autor solo se cobraban a partir de la tercera función. Así que si la obra se retiraba de cartel en el estreno, se conseguía además que los autores no cobraran un real por su trabajo.

También parece estadísticamente demostrable que lo más frecuente era que la culpa del estrepitoso pateo en un estreno fuera mucho más del libreto que de la música. Frases como «Los autores de la letra arrastraron en su caída al compositor y no hubo salvación para nadie», eran frecuentes en las críticas del día siguiente.

Una vez dicho lo anterior, es necesario buscar una explicación a estas costumbres zarzueleras. En realidad, la explicación es doble:

35. La primera razón es que el público de la zarzuela estaba muy desengañado de la ramplonería en la que había caído buena parte del género chico. Pues una cosa era la deliberada liviandad de temas y músicas, consustancial a este género, y otra la vacuidad de decenas y decenas de estrenos de obras de aficionados sin la menor preparación artística. Así que, como en un jurado popular, el público de los estrenos se constituyó en –según ellos– salvaguarda de los valores mínimos de lo que debía ser representado en un escenario.

Probablemente este objetivo no fuera disparatado en su intención; y hasta en último extremo, fuera beneficioso. Pero ni sus medios ni sus frutos fueron los deseables. Aquellos, porque desde ningún punto de vista eran justificables los escándalos que se armaban en algunos estrenos, que llegaban a la violencia y a los bastonazos (los testimonios de algunos pateos agresivos nos hacen enrojecer todavía hoy, y nos refieren la intervención de las fuerzas del orden en los teatros)[15]. En cuanto a las consecuencias de esta severidad, con la perspectiva del tiempo sabemos que aquellos veredictos del público distaron de ser infalibles, pues arrojaron al foso obras muy valiosas[16], y fueron transigentes con piezas deleznables, si estas estaban presentadas con cierta picardía machista.

36. La otra razón se deriva de la antedicha y quizá ofrece una mayor ética: que los grandes pateos buscaban hundir las obras, no a las personas; es decir, se pretendía que las piezas que enviaban al foso muriesen sin haberse sabido siquiera el nombre de sus autores; que bien podían ser, por ejemplo, un abogado de prestigio, un periodista popular o un músico de la propia orquesta del teatro[17].

37. Quede claro, por supuesto, que en los principales teatros de las grandes ciudades, no eran muchas las obras que iban al foso tras la primera representación. Lo lógico es que la mayor parte obtuvieran al menos un cierto éxito, o cuando menos respeto, con lo que al final salían los primeros actores de la compañía a desvelar el nombre de los autores, que subían a escena a recibir los aplausos, más o menos de cortesía.

38. Resumiendo: el anonimato hacia los estrenos era en realidad un derecho que se irrogaban los libretistas, compositores y empresarios, especialmente en teatros de segunda y tercera categoría, para que en caso de desastre de una obra no resultara dañada la reputación personal y profesional de sus autores[18]. Quizá pueda establecerse una comparación con los concursos de cualquier naturaleza a los que los aspirantes

deben presentarse bajo plica: no solo se pretenden que el jurado obre con desconocimiento de las autorías, sino que los eliminados no sientan perjudicada su reputación.

39. Puede imaginar el lector de hoy que, con las premisas antedichas, el autor que afrontaba un estreno lo hacía en un estado de tensión extremo, puesto que la reacción del público era impredecible. El libretista Federico Romero –y eso que él fue todo un triunfador– escribía lo siguiente, recordando sus estrenos en «la catedral del género chico»: «Un estreno en Apolo no era en realidad una función lírica: era toda una batalla a librar. Pero con lealtades y liberalidades tan ciertas que el derrotado podía marcharse a dormir tranquilo, aunque triste, si tenía el pudor de retirar la obra del cartel; mientras el victorioso estaba seguro de que la ovación del público equivalía a un billete de libre circulación por los caminos de la gloria y la fortuna». (Obsérvese, por cierto, que Romero se declara tácitamente partidario de que los autores noveles retirasen voluntariamente la obra durante el estreno, antes de que fuera arrasada por el público.)

40. En alguna crónica de prensa, y aunque no sea un término muy extendido, nos llama la atención el simpático neologismo utilizado con motivo de los atronadores pateos con los que a veces era acogida una obra: los periodistas se refieren a los espectadores «patifestantes» (en lugar de «manifestantes»). Por ejemplo: «El público patifestó su rechazo a la obra desde el primer acto».

41. De todas formas, el lector debe estar bien informado de que el anunciar el nombre del autor o los autores en una obra teatral había sido una costumbre relativamente reciente, propia del Romanticismo, sin antecedentes en el teatro –de verso o lírico– de tiempos anteriores. Por ejemplo, en los anuncios de las tonadillas escénicas del XVIII jamás se anunciaban los autores. Los estudiosos del teatro romántico nos informan que probablemente fue José Zorrilla el primer autor cuya popularidad llegó a ser tal que los teatros comenzaron a incluir la autoría de sus obras como reclamo publicitario previo a un estreno, a partir de *El zapatero y el rey*, de 1840.

42. Todo lo dicho en referencia a los estrenos, y singularmente a los que tenían lugar en Madrid, no es extrapolable en absoluto a la inmensa mayoría de las funciones de zarzuela, que, obviamente, transcurrían sin incidencias y en clima de entusiasmo. También sabe ya el lector que buena parte del público no eran tan seguidor de tal o cual autor teatral o musical, sino de tal o cual intérprete o cantante. Se iba a ver al tenor Fulanito, que había obtenido unas críticas estupendas con la obra tal; o a la tiple Menganita en la nueva obra en el teatro cual. El público solía ser muy entusiasta con sus autores e intérpretes preferidos.

43. En este apartado hemos utilizado por simple convención la frase «el público de la zarzuela», pero evidentemente es esta una expresión inadecuada. Pues en absoluto existió nunca «un público» para la zarzuela, sino muchos y muy heterogéneos. Por tres razones elementales: primera, por la distancia que separaba entonces –infinitamente mayor que hoy– la actitud de las diferentes clases socioculturales y económicas, y sus preferencias a la hora de elegir sus escenarios y sus formas de diversión. Segunda, por la diferencia, desde todo punto de vista, entre los teatros de prestigio de las grandes ciudades y los de las poblaciones apartadas o de medios rurales. Y tercera, porque el Siglo de la Zarzuela contempló en cien años una transformación enorme de la sociedad

española: son nada menos que cuatro generaciones, que partieron de una España anclada en el Viejo Régimen y la Ilustración, para llegar –a trancas y barrancas, ciertamente– a un intento de asomo a la modernidad (muy tímido y circunscrito a ciertos sectores de la población), en los años veinte y treinta. Incluso habría que añadir un cuarto factor, basado en los infinitos condicionantes de la guerra de 1936, y la difícil posguerra, que marcó trágicamente los anhelos y los hábitos de la sociedad española. Así que cualquier estudio futuro sobre los espectadores de la zarzuela tendrá que diferenciar muy claramente entre estos comportamientos de públicos heterogéneos, tan distantes en el tiempo, la geografía, la economía y la sociología.

6B. LAS REDUCCIONES PARA EL HOGAR Y EL CAFÉ. LAS EDICIONES

Hoy nos parece normal que una vez que un compositor concluye una obra musical, entregue su partitura a una editorial, previa firma de contrato, para su edición y venta a un público que la demanda para su disfrute doméstico o profesional[19]. Pero esta fórmula de difusión es relativamente moderna en la historia: ni la música religiosa ni la nobiliaria, anteriores al siglo XVIII, siguieron estos canales; ni las primeras músicas civiles del clasicismo pretendieron, al menos en principio, llegar al ciudadano medio. Las músicas religiosas tenían como objeto el culto, y como tales se conservaban en los archivos de catedrales y monasterios; las que procedían de las capillas nobiliarias circulaban por estas de manera muy restringida. Y esto es aplicable tanto a la música europea como a la española en concreto.

1. La edición musical para la clase media: el hogar, el salón, el café… Aunque la aparición de la calcografía y la litografía musicales en el segundo tercio del siglo XIX propició técnicamente la copia mecanizada de la música, hay que esperar al acceso de las clases medias a la cultura para que el fenómeno de la edición pública de partituras comience su despegue, ya que será ese nuevo ciudadano pequeñoburgués el consumidor final de las partituras de uso doméstico. En España, aun habiendo antecedentes previos, este fenómeno no es notable hasta bien entrado el siglo XIX, en que queda establecida la cadena básica del mercado: primero, el compositor (o compositores), que entrega su original al editor, que manda pasar el manuscrito a imprenta musical y obtener las planchas correspondientes; luego, a partir de ellas, el editor imprime un número determinado de copias, que distribuirá para su venta entre los almacenes destinados al efecto en toda España (eventualmente también de América), para su compra por el consumidor final, que las necesita para interpretarlas en su hogar, sus fiestas de salón, sus reuniones familiares, los pequeños colectivos institucionales, los cafés, los colegios, etc.

Toda esta cadena está debidamente reglada por un contrato que regula los derechos y deberes económicos de cada parte. En una época aún sin discos ni radio, la aparición de cada nueva partitura de un autor de éxito será muy esperada tanto por familias de las grandes ciudades como por las de pequeñas poblaciones, para quienes esos cuadernillos impresos supondrán la única vía para escuchar estas músicas fuera de sus entornos escénicos.

Además, el auge de la edición musical a disposición de la clase media y media-alta es contemporánea de otros dos factores indispensables para ese fin:

Primero, la lenta normalización de la enseñanza musical en el entorno burgués, puesto que esas músicas impresas requieren luego un intérprete que las cante, las toque en el piano de casa (o en la guitarra) o las ponga sobre los atriles del pequeño grupo del café. Y ello solo será posible, por muy facilitadas que estén las transcripciones, si existen unas instituciones de enseñanza de la música y/o unos profesores particulares que difundan el arte de interpretación entre las clases medias; hasta entonces esa enseñanza solo podía recibirse en las capillas al servicio de la Iglesia o de la nobleza, más alguna otra institución tan aislada como admirable. A su vez, la progresiva normalización de la enseñanza reclamaba el acceso de los alumnos a los métodos impresos para el aprendizaje de los distintos instrumentos, que será otro filón para los editores musicales. Las obras didácticas ocuparán, en efecto, buena parte de sus catálogos; y las grandes obras de referencia –sobre todo para la enseñanza del piano, el instrumento burgués y doméstico por antonomasia– venderán miles de copias. Tampoco se olvide la alta demanda de métodos para instrumentos de viento, tan difundidos a través de las bandas militares y civiles, como en su lugar indicamos.

Segundo, la proliferación en progresión geométrica de los cafés y sus tertulias como casi prolongación del comedor familiar. Las casas de la clase media de entonces no eran cómodas, en ellas vivían más personas de las que hoy consideramos normal; eran frías en invierno y calurosas en verano; y eran, además, microcosmos demasiado cerrados para un pueblo como el español, que necesita hablar de todo, polemizar sobre todo… El café ofrece un cierto confort, consumiciones a un precio razonable, compañías afines…, e infaliblemente un solista o un pequeño grupo –a veces, una verdadera orquestinaque hace la estancia más agradable. El café con música no fue una excepción como lo es hoy; era una constante a cada esquina. Si a ello añadimos sus amplísimos horarios de apertura –algunos no cerraban por las noches–, en los que se turnaban constantemente los intérpretes, comprenderemos que los cafés eran unas «máquinas de difundir música» a todas horas. Un café prestigioso del centro de una gran ciudad podía mantener más de una docena de músicos a salario fijo para cumplir los amplísimos horarios. Y estos músicos necesitaban, por vez primera en la historia, una gran cantidad de partituras sobre sus atriles, para ofrecer al público desde fantasías, romanzas, preludios o intermedios de las zarzuelas de moda, hasta músicas de salón, bailables o transcripciones de músicas populares. El café y los muchos cientos de músicos que en toda España vivían de tocar en ellos constituyeron una demanda, enorme y sostenida, de nuevas publicaciones editoriales y especialmente de novedades.

En cuanto a las obras editadas, llaman la atención dos cosas: primera, la mínima presencia del repertorio extranjero en las editoriales españolas, excepto de aquellas obras

que pudieran tener una utilidad didáctica, en relación a los planes de los conservatorios. Pero en cuanto a obras de creación, las editoriales españolas no se interesaron por las novedades de autores extranjeros. Y segunda, que dentro del repertorio español se edita casi exclusivamente la música nueva, es decir, de autores vivos; el mercado parece tener muy poco interés por la recuperación de músicas pretéritas, por importantes que estas fueran.

2. La zarzuela y la edición musical. En ese contexto de proliferación editorial de mediados del siglo XIX surge la zarzuela romántica. Algunas ideas básicas y generales sobre la edición de partituras de zarzuela son las siguientes:

A. La edición musical de las zarzuelas estuvo siempre dirigida al consumo de los particulares, nunca al servicio de la ejecución de las obras en los teatros y por profesionales. Para estos estaban los talleres de copistería de los denominados «archivos» –y posteriormente de la S(G)AE–, que no editaban ni imprimían obras para su venta publica, sino que alquilaban las copias manuscritas y las partichelas de ejecución.

B. Al estar dirigidos al consumo particular, didáctico y recreativo, los editores de partituras de zarzuela no publicaron nunca las partituras generales, es decir las de orquesta y voces. Siempre se publicaban las reducciones para canto y piano; o para piano solo, en el caso de los números instrumentales (preludios, intermedios, etc).

C. Consecuentemente con lo anterior, el lector ha de saber que, por mucho que le sorprenda, durante todo el Siglo de la Zarzuela nunca se publicaron impresas las partituras generales ni siquiera de las obras celebérrimas. Parece increíble, pero un siglo después de su estreno, ni la partitura de *El barberillo de Lavapiés*, ni de *La Revoltosa*, ni de *La verbena de la Paloma*, ni de *La Gran Vía*, ni de ninguno de los títulos míticos estaban disponibles para el estudioso o el aficionado[20].

D. Las ediciones para canto y piano se publicaban en cuadernillos sueltos, número a número, e igualmente en libritos con la obra completa, lo que suponía un considerable volumen de música en caso de obras en tres o más actos. En la medida de lo posible, se intentaba que el acompañamiento pianístico fuera de dificultad moderada, puesto que iba dirigido a un público aficionado y doméstico. Por supuesto, se incluían también todas las letras de los números cantados.

E. Rara vez eran los propios compositores quienes realizaban las reducciones para piano, tarea para la que las editoriales disponían de transcriptores especializados. La reducción pianística era –y sigue siendo– toda una especialidad musical[21]. Un buen transcriptor era muy codiciado por una editorial, más aún si no solo trabajaba bien, sino, además, rápido; pues la inmediatez de la publicación de un nuevo título tras un estreno exitoso era una baza importante para su venta. Entre los pioneros de este arte de la transcripción en la primera época de la zarzuela descollaron los hermanos salmantinos Ricardo y Martín Sánchez Allú, el aragonés Florencio Lahoz o el sevillano Isidoro Hernández.

F. Las ediciones de partituras de canto y piano, incluso las de la obra musical completa, no contenían las partes habladas del libreto, que se publicaban en edición aparte, en

forma de pequeño librito, y por editoriales –generalmente las mismas que las de teatro declamado– distintas a las de la música. No les dedicamos capítulo específico por no guardar mayor diferencia con las ediciones de obras teatrales de la época.

G. La gran mayoría de las ediciones líricas de la época no están fechadas, lo que complica mucho hoy su datación. Más aún si tenemos presente que muchas de ellas se reimprimían constantemente y que pasaban de unos editores a otros. Así que solo la numeración original de las planchas nos sirve hoy como referencia para el estudioso[22].

Desde el punto de vista cronológico, el repaso a las ediciones y editores del Siglo de la Zarzuela presenta dos mitades muy claramente diferenciadas, con punto de inflexión en el mismísimo centro del siglo, es decir en el año 1900, por la razón que luego veremos. La característica de la primera mitad será la atomización de las publicaciones en torno a pequeñas –pero muy competentes– empresas, a partir de editores muy esforzados en su trabajo, casi artesanal. Luego, en la segunda mitad, asistiremos a la concentración de la mayor parte de la actividad en torno a un solo catálogo, que casi monopolizará la edición y difusión de las reducciones de zarzuela.

3. La edición en la primera mitad del Siglo de la Zarzuela. Cuando surge la zarzuela en 1850, la edición musical española está comenzando su andadura, puesto que los dos factores antedichos como determinantes de su apertura de mercado –una sociedad burguesa que desea comprar partituras para su ocio y la relativa posibilidad de acceso de los ciudadanos de clase media al aprendizaje de la técnica de ejecución musical– estaban entonces en sus albores. Una docena de editoriales musicales tenían ya una cierta implantación en ese momento, con marcado epicentro en Madrid, y aumentarán en número y volumen de negocio hasta el fin del siglo. Eran pequeños almacenes de música que realizaban inversiones moderadas para imprimir canciones sueltas, música de baile y de salón, métodos de enseñanza y música didáctica, que distribuían posteriormente en España e Hispanoamérica. La edición musical era entonces muy laboriosa por la necesidad de «dibujar» la música con una técnica específica y cara; aparece así la figura del «calcógrafo musical», altamente especializado y cotizado. Tenemos muchos testimonios de que la calidad de los trabajos de calcografía y obtención de planchas con la que se trabajaba en España eran comparables a la de los países más desarrollados en estas tecnologías. De hecho, las planchas que elaboraron estas pequeñas editoriales, a mediados o finales del siglo XIX, siguieron en servicio hasta hace bien poco[23].

La más importante de todas aquellas editoriales pioneras fue quizá la Casa Editorial Romero Andía. No tanto porque fuera la más potente empresarialmente cuanto porque fue capaz de desarrollar todo un proyecto paralelo, que hoy denominaríamos integral. Antonio Romero fue uno de los mejores instrumentistas de su tiempo, clarinetista famoso y virtuoso, que creó toda una escuela de aprendizaje no solo de su instrumento, sino de otros de viento, a los que «exportó» su manera de enseñar el clarinete. Ello le permitió escribir, aun sin dominarlos él mismo, métodos para diversos instrumentos de viento, difundidísimos en su época. Pero su labor didáctica fue más allá de sus propias enseñanzas y de su trabajo interpretativo, puesto que abrió en Madrid un amplio local

para la difusión de la música de cámara («música de salón», según la denominación de entones): el Salón Romero, junto a la Puerta del Sol[24]. Romero encarna una visión moderna de la difusión musical a través de un negocio, lucrativo sí, pero altamente entusiasta, e incluso con un cierto afán de mecenazgo, lo que hace muy atractiva su figura. Del nivel de sus ediciones, comparables a las mejores del panorama mundial, hablan claro las dos medallas recibidas en las Exposiciones Internacionales de Viena (1873) y Filadelfia (1876).

Por supuesto, existieron otras varias editoriales muy activas; incluso alguna más que la de Romero en el terreno específico de la zarzuela. Entre ellas, las dos que en Madrid inauguraron catálogo en 1852, el mismo año que Romero: Bonifacio Eslava y Casimiro Martín. El primero, excelente violonchelista y sobrino del maestro Hilarión Eslava, apoyó también su actividad con boletines internos, actuaciones musicales y la inauguración posterior del teatro que lleva su apellido. Don Casimiro, francés de nacimiento, estableció una editorial importante, pero lo sería aun más cuando unos años después le suceda su hijo, Pablo Martín. Otro histórico fue Benito Zozaya, un verdadero intelectual, del círculo amistoso de los principales compositores de su tiempo, que influyó mucho en la vida musical española desde su editorial[25] y como promotor de eventos y corrientes de opinión; también abrió en 1883 su propia sala de conciertos de cámara (el Salón Zozaya), en la que cantó, entre otros muchos, Julián Gayarre. Zozaya encargó a Antonio Peña y Goñi un extenso estudio sobre la ópera y la zarzuela en el siglo XIX, que sigue siendo hoy libro de referencia sobre la materia. Y llegó a publicar –algo insólito no solo en España, sino en Europa– una edición de lujo de la ópera *Baldassarre*, del cubano Gaspar Villate, en la mismísima noche de su estreno en el Teatro Real, en 1885 (téngase presente que entonces un compositor nacido en La Habana era considerado español). El antedicho Peña y Goñi escribió en 1881 sobre Zozaya: «Si el cáncer de la política cediese un tanto y diera a España un periodo de calma no más que relativa, es seguro que los editores todos, y en particular Zozaya, llevarían a cabo importantísimas mejoras […]. [Zozaya] estaría llamado a transformar la industria musical en España y a colocar al alcance de todos los aficionados las partituras de nuestras más populares zarzuelas, cuyo exorbitante precio actual las condena a un verdadero ostracismo».

En Barcelona la actividad fue también importante, aunque los estudiosos la consideran algo menor que la de la capital (cosa rara en un momento de tanta efervescencia cultural por parte de la burguesía catalana finisecular), con editores como Juan Budó (quizá el más antiguo de esta época), Andrés Vidal, Juan Bautista Pujol, Llimona, o Ediciones Ferrer de Climent.

Aunque los primeros estudios sobre los editores musicales de la época marginaban casi completamente a los de otros lugares distintos a Madrid y Barcelona, estudios recientes señalan la envergadura de catálogos como los de Canuto Berea (en La Coruña, activo durante casi cuarenta años, 1853-1891)[26], Salvador Prósper (en Valencia) o Sanz y Navarro (en Zaragoza). Un caso curioso de editor «viajero» fue el de José de Erviti, que inició la andadura editorial en Madrid –había vivido de cerca la efervescencia de la zarzuela en cuanto alumno de Arrieta, y condiscípulo de Bretón y Chapí–, pero la trasladó luego a Extremadura y luego a San Sebastián[27]. Otro hecho del que conocemos pocos datos es la existencia de algunas partituras de zarzuela editadas en París por el

editor Emile Gallet, activo desde 1892.

Un dato sorprendente, pese a la dificultad de una evaluación fiable hoy sobre la magnitud de aquel mercado, es que la facturación por venta de partituras de música llegó a suponer en el cambio de siglo alrededor de la quinta parte del total del mercado editorial español general, algo que hoy resultaría impensable.

4. La edición en la segunda mitad del Siglo de la Zarzuela. Coincidiendo con la justa mitad del Siglo de la Zarzuela, en el año 1900 sucede un hecho que va a trastocar buena parte del panorama editorial de la música española en lo referente a las reducciones para canto y piano de las zarzuelas, tanto históricas como de nueva creación (y, por supuesto, también en otros géneros distintos al aquí tratado: canción española, música para piano, música didáctica, etc).

Ese hecho tiene un nombre propio: el de Ernesto Dotesio (1855-1915). Había nacido en París[28] y era químico de profesión, aunque con cierta formación musical. Vino a Bilbao en 1882 para instalar un taller de industrias químicas, pero en 1885, y debido a su pasión por la música, abrió una pequeña editorial para divulgación del trabajo de algunos compositores vascos de su entorno. Su trabajo editorial adquirió prestigio y en poco más de una década su catálogo incluía ya más de mil títulos. En 1898 Dotesio decidió abandonar sus otros negocios y lanzarse de lleno al liderazgo del mundo de la edición musical en España. Compró todo el catálogo editorial al hasta entonces primer editor español, el citado Romero Andía, que en aquel momento sobrepasaba los ocho mil títulos, lo que le convirtió automáticamente en líder del sector.

Para articular esa febril actividad, en 1900 fundó Casa Dotesio, una empresa que, al decir de su biógrafo José Gosálvez, «cambió radicalmente la configuración del negocio editorial [musical] español». La empresa se lanzó a la compra de los fondos de la mayor parte de los editores importantes de Madrid, Barcelona y otras ciudades: Benito Zozaya, Pablo Martín, Bonifacio Eslava, Fuentes y Asensio, Almagro, Ramón Fornell, Casimiro Martín, Rafael Guardia, Ildefonso Alier, etc. Convertido en líder indiscutible y monopolizador del mercado, Casa Dotesio instaló su central en Madrid y abrió sucesivamente hasta once sucursales en otras tantas ciudades españolas[29]. Además, sería la única empresa editorial española que llegará a tener representación propia –es decir, además de puntos de venta por importación– en París, Berlín, Londres y Méjico. Puede decirse sin exageración que la zarzuela llegó a todos los rincones de España e Iberoamérica, a muchos colegios, cafés, instituciones y colectivos de todo tipo, gracias a las ediciones de Casa Dotesio, que en 1914, y además de su producción propia –que se acercaba a las tres mil referencias nuevas–, había aglutinado más de cincuenta fondos preexistentes de otras tantas editoras españolas; bien es cierto que, como es lógico, no reeditó ni puso en circulación todas las obras que existían en cuantos catálogos adquirió; y eso que las planchas –lo más caro entonces para la edición musical– estaban ya amortizadas. Paralelamente, Casa Dotesio se había hecho también con una buena cuota de mercado en la venta de instrumentos musicales, pianos y accesorios.

En 1914, y en la cresta de la ola de su éxito, Luis Ernesto Dotesio quiso poner fin a un cuarto de siglo de trabajo agotador en pro de la edición musical española, para retirarse a

su País Vasco adoptivo. Muy preocupado por la posteridad de su labor al frente de Casa Dotesio, promovió la fundación de una nueva empresa que continuara su labor, aunque él ya no pilotara la nave. Constituida en mayo de 1914, y denominada Unión Musical Española, heredó sus enormes fondos y quedó comprometida a hacer figurar siempre junto al nombre del nuevo editor la leyenda «Antigua Casa Dotesio». Su sede central en la Carrera de San Jerónimo madrileña, decorada en estilo *art nouveau*, pasó a ser todo un punto de referencia en la España musical[30]. Tras ello, Luis Dotesio se recluyó en Guernica, donde vivió no mucho más, pues falleció en 1915; probablemente su aparentemente inexplicada retirada se deberá a sospechas de la gravedad de su estado de salud.

Tras la muerte del fundador, Unión Musical Española lideró, con fuerza renovada, el mercado español, reeditando sus fondos heredados y publicando novedades a ritmo constante, pues hubo años de una media de veinte novedades mensuales (¡una cada día laborable, más o menos!). Tras la guerra, no solo mantuvo su peso en el sector, sino que lo aumentó, gracias a su apertura hacia géneros como la canción española o la copla y los ritmos que llegaban de América o París; también, posteriormente, hacia las primeras músicas ligeras españolas, e incluso temas de jazz y de pop. Pero desde 1970, la competencia feroz del mercado discográfico, la pérdida de hábito de interpretar música en las casas –era más sencillo comprar los discos de las piezas de éxito–, la falta de mercado para la zarzuela y muy especialmente la generalización delictiva de la fotocopia, frenaron en seco este tipo de mercado, que se desplomó a partir de 1980. En aquel momento estaban activos unos veintitrés mil títulos de su catálogo, un fondo editorial de incalculable valor para nuestro patrimonio musical, sabiendo que la inmensa mayoría eran de música española. Por poner un solo ejemplo, un autor como Isaac Albéniz estaba representado por más de trescientas referencias diferentes. El fondo histórico de Unión Musical Española había constituido toda una época de la historia de la música en España[31].

6C. LAS BANDAS Y LAS TRANSCRIPCIONES

Existe hoy una amplia polémica sobre el papel que puedan desempañar las bandas de música en la vida musical de nuestro tiempo. Sus defensores entienden que una banda es un excelente dinamizador de la cultura musical, con un espacio propio y diferenciado del de las orquestas. Pero sus detractores le niegan una identidad musical de envergadura, que consideran privativa de las orquestas sinfónicas. Estos últimos llegan incluso a culpar a las bandas, al menos hasta cierto punto, de un empobrecimiento de los gustos musicales de una parte de los aficionados en las últimas décadas. Por supuesto, entre estas dos posturas extremas se balancean la mayoría de las opiniones.

Pero si la utilidad actual de las bandas es, en efecto, debatible, nadie pone en duda el importantísimo papel que ejercieron en el pasado. En el caso español, en una época y en

unas ciudades sin apenas orquestas, sin acceso de la población rural a los espectáculos y por supuesto sin discos, radio ni televisión, solo las bandas, de mayor o menor calidad, mantuvieron a millones de ciudadanos en contacto con la belleza musical. Era, pues, explicable que la intervención pública de cualquier banda, aun la del pueblecito más recóndito, fuera acogida con emoción por nuestros antepasados. Y que sus músicos y el director llegaran a ser a figuras idolatradas. Los ciudadanos sentían hacia ellos admiración y gratitud, porque sabían que generalmente desarrollaban su trabajo no solo de manera altruista, sino con la mayor precariedad de medios, robando horas al sueño o al descanso familiar; en épocas, además, en las que las condiciones de vida laboral o rural eran muy penosas, y el tiempo libre era mínimo.

Aunque las bandas militares son casi tan antiguas como la vida misma –pues de siempre se supo de la fuerza de los instrumentos de viento y percusión como forma de exaltación de la bravura de los ejércitos–, hay que esperar al siglo XVIII, al menos en España, para tener noticias de que, en tiempo de paz, estas bandas militares interviniesen en las plazas de las localidades en las que cada guarnición tenía asiento, con un repertorio para solaz de los ciudadanos. Encontramos referencias en prensa de que, por ejemplo, en tal o cual solemnidad, «la Banda del 4.º Regimiento de Caballería amenizó el baile de la tarde, con inenarrable aplauso de los ciudadanos». Sobre sus atriles, las propias marchas militares y, según las épocas, pasodobles, pasacalles, rigodones, contradanzas, valses, polcas, mazurcas, etc. Otra frecuente misión era la amenización de espectáculos taurinos.

Justo cuando comienza el Siglo de la Zarzuela, en torno a 1850, se inicia también en España el lento tránsito entre las bandas militares y las civiles, que en otros países europeos se había producido décadas atrás, como un fenómeno más de la sociedad ilustrada, es decir, dieciochesca. El proceso es lento, y nada fácil de historiar hoy, sobre todo porque en casi todos los casos eran los mismos músicos los que tocaban en las bandas militares y en las bandas civiles.

Existe entre las bandas españolas una comprensible «guerra de fechas» fundacionales, a la búsqueda de establecer un listado cronológico de las bandas civiles más antiguas del país. En realidad, es muy difícil establecer esa ordenación, pues buena parte de ellas enraízan con bandas militares de siglos pasados. Varias bandas españolas consideran en su historial fechas de fundación en torno a 1850 y aún anteriores, pero en muchos casos estas fechas deben ser tomadas con precaución. Si el mayor número de bandas se constituyeron, como era esperable, en torno a capitales como Barcelona, Madrid o Valencia, no deben olvidarse otras muy antiguas como las de Palencia, Las Palmas de Gran Canaria, Salamanca (en torno al colegio de San Eloy), Sevilla (con su histórica Banda del Asilo de Mendicidad), Málaga, Albacete, Santander, Cáceres o Gijón; e incluso las de pequeñas poblaciones como Campo de Criptana (Ciudad Real), Mérida (Badajoz) o Moaña (Pontevedra).

Si regresamos a 1850, observamos que el auge de las apariciones públicas de las bandas militares y la creación de las primeras bandas de finalidad civil son fenómenos contemporáneos al del nacimiento de la zarzuela como género. En esa década las bandas ejercen una completa hegemonía en la vida de la música española, ya que las agrupaciones orquestales existentes estaban solo al servicio de los fosos de los espectáculos líricos[32]. Buena prueba es que cuando Barbieri piensa en la música para la

ceremonia de inauguración del Teatro de la Zarzuela (1856), compone una obra para una orquesta en el foso y una banda sobre el escenario[33]; no cabe mejor muestra de la admiración de Barbieri hacia la labor de las bandas como elemento de divulgación musical entre los españoles de su tiempo.

El naciente género de la zarzuela surtirá de infinitas partituras nuevas a todas las bandas de España. Gaztambide, Oudrid, Arrieta, Barbieri… pasarán a ser nombres familiares en los nuevos repertorios. Con el apogeo del género chico, el fenómeno crecerá en progresión geométrica: Chapí, Bretón, Chueca, Valverde… sonarán una y otra vez en las plazas de toda España. Después, Vives, Luna, Serrano… Las estanterías de los archivos de las bandas tendrán que ampliarse para dar cabida a este inagotable repertorio. Casi todos estos autores de zarzuela, además, habían velado sus primeras armas como músicos en su agrupación local. Sin la minúscula banda de Ajofrín (Toledo), Jacinto Guerrero no hubiera llegado a ser uno de los personajes más queridos de la España de su tiempo; como sucedió con Chapí en la banda de su natal Villena (Alicante). Pablo Sorozábal, ya muy entrado el siglo XX, será director de la Banda Municipal de Madrid. Serrano será toda una figura en la de Valencia, como el popularísimo Vives en la Municipal de Barcelona.

Si los músicos de cualquier banda española, y de cualquier época, recuerdan el éxito de las obras clásicas transcritas para estas formaciones, o de las piezas más populares del repertorio bailable, o incluso el entusiasmo popular que levantaban las marchas patrióticas o los pasodobles taurinos, todos serán coincidentes en que la verdadera emoción y los mayores aplausos de todo un siglo llegaban de la mano de la zarzuela: el preludio de *La Revoltosa*, las seguidillas de *La verbena de la Paloma* o el dúo de *El barberillo de Lavapiés* quintaesenciaron durante décadas –hoy, en mucha menor medida– la memoria musical colectiva de los españoles. No es literatura vacua ni nostalgia edulcorada afirmar que estos pentagramas, desde los templetes de todas las plazas de España –e Hispanoamérica–, sin una sola excepción, hicieron más llevadera la vida de muchos millones de hispanos durante más de un siglo. Las bandas solían tocar en matinales de festivos, tardes de domingos, festividades religiosas, a veces un día entre semana por las tardes (frecuentemente, los miércoles), en las noches de verbenas en verano, en honor de un visitante ilustre o con motivo de un acto popular…

No debemos confundir el concepto de banda civil con el de banda profesional, pues no son necesariamente lo mismo. Una banda civil, como dijimos, es simplemente aquella que no es militar y que tiene como fin la cultura y esparcimiento de los ciudadanos; como también vimos, surgen en España a partir del segundo tercio del siglo XIX. La banda civil profesional es aquella en la que además los músicos son seleccionados por oposición, cobran un sueldo fijo y llevan a cabo una programación regular, a las órdenes de un maestro solvente e igualmente profesional. Bandas de este tipo no surgen en España –y muy pocas– hasta la Banda Municipal de Valencia (en 1907) y la de Madrid, dos años posterior (1909).

Basta repasar las condiciones de oposición o el listado de instrumentos que conforman estas nuevas grandes bandas civiles profesionales del siglo XX para advertir que estamos ante un fenómeno diferente. Los alrededor de setenta músicos de las de Valencia y Barcelona y los casi noventa de la de Madrid permitían una riqueza instrumental (no solo

en cuanto a número de instrumentistas por voz, sino en cuanto a la variedad de su orgánico) que explica la fascinación que ejercieron sobre sus públicos, en comparación con las bandas anteriores. Por ejemplo, se incorporaron los diversos tipos de la familia de clarinetes, así como una sección de saxofones (instrumento novedoso entonces); desaparecieron poco a poco los antiguos figles y sarrusofones en beneficio de los modernos trombones, bombardinos y fagotes; las flautas, oboes y corno inglés tendieron un puente con la orquesta sinfónica. En algunos casos, los contrabajos (y eventualmente, los violonchelos) dotaron a las bandas de una tímbrica aún más especial.

La Banda Municipal de Madrid fue más allá. Para ponerla en marcha se aunó la experiencia de dos maestros muy diferentes: Ricardo Villa y José Garay: el primero era un exigente director de orquesta; el segundo procedía del mundo de las bandas y conocía bien las especificidades de estas. No cabe duda que estuvieron bien documentados sobre las innovaciones que el entorno de Adolph Sax había introducido en las bandas internacionales, así como de las nuevas familias de fliscornos y tubas. El orgánico fue finalmente consensuado, con éxito enorme: allí estaría toda la familia de clarinetes, más una decena de saxofones (incluido el saxofón contrabajo, la «estrella» de la formación), más la gama de fliscornos y una pareja de onóvenes, instrumento a medio camino entre aquellos y las trompas.

El resultado de todo ello, servido por músicos excelentes, sorprendió a los más exigentes. No era un remedo de la orquesta; era «otra cosa», y en algún sentido, más brillante. Ninguna orquesta española podía en aquel momento sonar con la riqueza de una banda como la que acabamos de describir. Un hombre nada sospechoso de trivialidad como Tomás Bretón dejó constancia de su deslumbramiento las primeras veces que escuchó la Banda Municipal de Madrid. En Barcelona, Juan Lamote de Grignon hará de su Banda Municipal la razón de ser de un cuarto de siglo de su vida, «tuteando» con este privilegiado instrumento a cualquiera de los afamados directores de orquesta.

Las grandes bandas españolas de comienzos del siglo XX pondrán en marcha un nuevo capítulo de la historia de la difusión de la zarzuela: el de los excelentes transcriptores para banda. Una partitura de orquesta tocada sin más por los instrumentos de la banda suena muy pobre. Es necesaria una transcripción específica que, a partir de la orquesta, realce la tímbrica para el nuevo medio bandístico. Rara vez –por no decir nunca– los mejores compositores del genero orquestal han sido buenos transcriptores para bandas. Con la segunda década del siglo XX, cuando el género de la zarzuela tiene ya sesenta años de historia, nacen las transcripciones de zarzuela para gran banda.

Surge también paralelamente una forma musical que tendrá gran auge: la «fantasía» sobre una zarzuela determinada. Por supuesto que en toda época ha existido la costumbre de aunar, en una sola obra breve, motivos diversos de otra mayor. Con la zarzuela esta fórmula será especialmente fecunda. Y si, por supuesto, seguirá perviviendo en el repertorio el número completo, la obertura, el dúo, el chotis o la mazurca de tal o cual obra, ahora además se anunciará, por ejemplo, la *Fantasía sobre «El rey que rabió»*, la *Fantasía sobre «Doña Francisquita»*, o incluso, sin referencia a una obra concreta, *Fantasía sobre motivos de Serrano*, etc. Estas fantasías requieren una habilidad compositiva para la selección de los fragmentos más brillantes, para su

ordenación más eficaz para el oyente y para la construcción de pequeños puentes que engarcen con habilidad los diversos fragmentos, generalmente con un cierto factor de sorpresa entre unos y otros.

Aunque creemos que está aún por hacerse un estudio a fondo sobre los grandes transcriptores bandísticos de comienzos del siglo XX, queden estos resumidos aquí bajo los históricos de Miguel Yuste, Juan Lamote de Grignon, José María Martín Domingo, Julián Menéndez, Luis Oliva[34], y un largo etcétera.

6D. EL DISEÑO GRÁFICO

Desde mediados del siglo XIX, casi toda la Europa artística conoce un auge del hoy denominado diseño gráfico; es decir, del arte pictórico entendido no como mero ejercicio intelectual, sino aplicado a una finalidad práctica: ilustración de libros, carteles anunciadores, publicidad comercial, portadas de publicaciones, pendolismo[35], diplomas y orlas, etc. En aquella época, esta actividad se entendió dentro del concepto general de artes aplicadas, junto con especialidades como la escultura decorativa, la forja, el diseño de lápidas y medallas, el figurinismo, la cerámica, el estucado, etc. Con ello, nace –o, mejor, se potencia, puesto que el arte práctico es tan antiguo como la cultura misma– el concepto de «artes decorativas», aunque en el lenguaje coloquial de hoy es más frecuente hablar de «diseño».

En España ese auge es quizá más tardío, pero no menos brillante: desde finales del siglo XIX, el cartelismo y el diseño gráfico fueron adquiriendo una cada vez mayor personalidad, que, en torno a los años veinte y treinta del nuevo siglo, alcanzaron un nivel de primer orden, con productos comparables con los de autores internacionales de primera fila. Después, el diseño gráfico español sufrió un gran parón con la guerra de 1936 y la dura posguerra.

Lamentablemente, si comparamos esta trayectoria con la de la zarzuela, observamos que ambas siguen un proceso contrario: el aclamado surgimiento de la zarzuela, a mediados del siglo XIX, coincide con una fase incipiente de la ilustración gráfica española. Mientras que cuando se produce la eclosión de los mejores diseñadores, dibujantes y grafistas, a partir de 1910, nuestro género lírico inicia su dispersión, abierto en buena medida hacia la revista frívola. Así que, en términos simplistas, cabe afirmar que los mejores diseños gráficos corresponden a las obras más intrascendentes de la última época, mientras que la primera mitad del Siglo de la Zarzuela rara vez pudo servirse del apoyo de los grandes ilustradores. Por supuesto, estas afirmaciones son genéricas, pues existieron muchas y afortunadas excepciones.

1. Cartelería. El cartel anunciador es el elemento más lucido del diseño gráfico desde

finales del siglo XIX. En España, como en Europa, el avance en las técnicas de impresión de las artes gráficas, que permitió no solo una reproducción rápida y relativamente barata, sino además los formatos de enorme tamaño, propició un auge admirable, que tentó a los grandes pintores del siglo. Pues los cartelistas del siglo XX serán los continuadores de las bases que habían sentado en este género los pintores y grabadores de finales del XIX: Joaquín Sorolla, Agustín Lhardy, Anglada Camarasa, García Ramos, Cecilio Pla, Augusto Comas, Ramón Casas, Moreno Carbonero, Alfredo Perea, Méndez Bringa… Los carteles de grandes ferias, exposiciones, fiestas, corridas de toros, carnavales y en general cualquier acontecimiento público adquirían con ellos perfección y originalidad. Luego, sí, llegará la primera gran generación de cartelistas especializados –Penagos, Llimona, Mallafré, Riquer, Utrillo, José Renau, Emilio Ferrer, Bartolozzi,…–, que crearían toda una estética indisociable de su época: desde los rostros a los peinados, desde las actitudes al mobiliario y desde la femineidad seductora hasta la masculinidad estilizada.

Pero volviendo a la zarzuela, su primera época no se sirvió casi nunca –o nunca– de cartelería artística en sus convocatorias. Es fácil comprender por qué: los carteles anunciadores requieren tiempo, antelación, previsión. Pero cada título de zarzuela se montaba y se retiraba de los teatros con una gran inmediatez, a veces de solo un par de días. Hoy se anuncia un estreno para dentro de cuatro días, la obra fracasa y es sustituida por otra, mientras que esta pasa a otro teatro con otra compañía. En tales condiciones, el sentido práctico e informativo de los carteles anunciadores no posibilitaba otra cosa que el uso de pasquines de medio formato, imprimidos sobre la marcha, sin ningún concepto de diseño gráfico –todo lo más, una greca, una orla, un motivo estándar…– con las obras, los autores y las horas de representación. Hay algunas excepciones, especialmente en el entorno de Barcelona

Como ya adelantamos, con el paso de las décadas y el florecimiento de la ilustración, sí encontramos ya algunos carteles muy genéricos, anunciadores de una obra determinada, aunque comúnmente sin referencia a teatro concreto, fechas, horas ni precios. La revista frívola de tiempos de la República, por ejemplo, fue más proclive a este tipo de cartelismo.

2. Entradas, programas de mano y libretos. Otro tanto cabe decir de estos tres elementos. Su sentido práctico y la premura con la que debían imprimirse les alejaban de cualquier sentido artístico en su concepción gráfica. Ya dijimos, además, que el concepto «programa de mano», en su sentido actual –folletito con detalles sobre la obra, los autores, los intérpretes…–, es ajeno al mundo de la zarzuela. Todo lo más, los espectadores recibían una hojita con algunos datos o algún aviso, a través de los llamados «sueltos de contaduría», que solían carecer de elementos artísticos de diseño.

Más frecuente era que en el propio teatro se vendieran, como también vimos, unos sencillos libritos con el texto de la obra y las letras de los cantables, para que el público los pudiera seguir. Estos libretitos solían estar impresos –la mayor parte, en plazos verdaderamente récord- con mera finalidad literaria, sin el menor concepto de diseño gráfico.

3. Portadas de partituras. Sin la menor duda, lo mejor del diseño gráfico español de finales del XIX y principios del XX, en lo que a la zarzuela se refiere, se volcó en las portadas de las partituras. Por supuesto, no en las partituras completas u orquestales, que jamás se editaron, sino en sus reducciones para canto y piano (o eventualmente para otras formaciones: quintetos, sextetos…) para uso doméstico, que adquirieron una enorme difusión[36].

Lo primero que hay que decir es que el entorno de estos diseños estuvo siempre asociado a las editoriales y a sus talleres de litografía e impresión, nunca a los propios autores. Los dibujantes (el término «diseñador» es muy posterior) trabajaban para las editoriales de música, que ponían a su disposición unos medios concretos y una remuneración fija. Todo un siglo de historia del diseño gráfico de las portadas de partituras de zarzuela se atiene a un mismo formato, que permaneció invariable, por ser el razonable para las partituras pensadas para ser colocadas sobre el atril (casi siempre de un piano). Las dimensiones de cada página oscilan, con pocas variantes, en torno a los 24 x 32 centímetros. Y en ese tamaño constante evolucionará todo un estilo gráfico de cien años.

En los primeros tiempos, con las primeras zarzuelas, los diseños de portada eran simples montajes tipográficos, que hacía el propio impresor con más o menos gusto, a partir del título de la obra y los nombres de los autores, así como ocasionalmente el listado de contenidos y los precios. Son portadas meramente funcionales, aunque con cierto cuidado en la selección y distribución de las tipografías. Otras veces, las portadas estaban simplemente caligrafiadas por un pendolista, a mano alzada. Por supuesto, estamos hablando de impresiones a una sola tinta plana.

Luego comenzó a combinarse esta composición tipográfica con algún motivo o dibujo; a veces era una escena de la obra, a veces un retrato del autor o los autores. Ese dibujo aislado se incorporaba a una portada meramente informativa: título, autores, contenido y precio –que suele aparecer de manera destacada, como un elemento más– de la partitura. Frecuentemente no era un solo dibujo sino dos o más, en forma de *collage*; pero siempre como complemento a los rótulos propiamente dichos, de gran tamaño. Hay algunos dibujos muy simpáticos en estas portadas.

Avanzando el siglo, las portadas incluyen ya no uno, sino varios dibujos, que recrean ambientes y tipos del tema de la obra, generalmente desenfadados o abiertamente cómicos. Los artistas que firman estos trabajos son los mismos que destacan en el dibujo gráfico y el caricaturismo de los periódicos españoles. Con el auge del género chico, en las últimas décadas del siglo XIX, se incorporó a estas portadas el elemento más característico de lo que será el diseño gráfico de la época: los denominados «alfabetos artísticos» de los dibujantes. O sea, que cada dibujante no realizará solo los antes referidos dibujo o dibujos de escenas de la obra, sino también los tipos de letras del título de la zarzuela, los nombres de los autores, etc. (seguimos hablando de impresión a una sola tinta plana). La utilización artística de letras no tipográficas sino dibujadas por un creativo es un arte que llega hasta nuestros días: el Modernismo o el *pop-art* serán indisociables de sus tipos de alfabetos característicos.

Así que, poco a poco, las portadas de las partituras fueron tomando un concepto

integrador, unitario: los rótulos y los dibujos se agrupaban formando un todo; los contornos de las letras se adecúan ahora a los contornos de los dibujos. Incluso a veces, el índice de contenidos –muy largo en el caso de una partitura con una docena o más de fragmentos, cada uno con un precio diferente– se integra en el propio dibujo, como si estuviera escrito en un pergamino, en un papel de carta, etc. En definitiva, se tiende ya a un sentido publicitario o de marketing de la composición gráfica, pues se sabe que el atractivo de la portada será un aliciente añadido para el posible comprador.

Desde finales del XIX, los editores compiten por ofrecer una imagen atractiva de sus portadas. Por ello no las diseñan e imprimen en sus propios talleres, sino que las ponen en manos de talleres de litografía de primer nivel. Y solicitan el trabajo de estupendos dibujantes del momento, casi todos también primeras firmas del periodismo gráfico español. Vistas con la perspectiva del tiempo, los cientos de portadas de partituras de zarzuela, a lo largo de todo un siglo, conforman una colección de diseño de envergadura difícilmente comparable a ninguna otra en la historia de la música española[37]. Por desgracia, no todos los grandes ilustradores españoles fueron habituales en las portadas de partituras de zarzuelas; por ejemplo, los geniales Francisco Sancha o Rafael Penagos apenas dejaron su arte en este soporte. Desde finales de los años veinte y entrados los treinta, encontramos ya numerosas portadas en color, en tintas planas, lo que nos permite encontrarnos con algunas piezas en verdad magistrales como testimonio gráfico de un género.

Sin ánimo exhaustivo, recordemos a algunos de los ilustradores españoles que crearon toda una historia de las portadas de las partituras de la zarzuela:

De la primera etapa, es decir, de los activos en los últimos años del siglo XIX –ya dijimos que anteriormente a ellos las portadas se conformaban de manera simplemente tipográfica– fueron pioneros: José Cuevas, asturiano, director artístico de la revista ilustrada *La Ilustración Gallega y Asturiana*. Ramón Cilla, cacereño aunque valenciano de adopción, era íntimo amigo de Sinesio Delgado, quien muy probablemente le vinculó al entorno de los autores y editores de zarzuelas; sus caricaturas alcanzaron una popularidad enorme. También gran caricaturista fue Luis Taberner, madrileño, pintor agudísimo de tipos de la época, paralelos al costumbrismo teatral.

Ya entrado el siglo XX, las portadas de las partituras líricas son asimiladas al concepto de cartel anunciador, lo que supone una estética similar a la de los nacientes carteles cinematográficos o las portadas de revistas ilustradas. En esta época son ya muchos los dibujantes que colaboran asiduamente con las editoriales de zarzuelas: Jaime Llongueras, barcelonés, exponente del Modernismo catalán, y colaborador eventual de Gaudí. Llorenç Brunet, dibujante y acuarelista también catalán. José Dhoy (José María del Hoyo), figurinista habitual para el teatro, muy cotizado, verdadero intelectual de su tiempo y de estética muy avanzada. El sevillano Helios (Helios Gómez Rodríguez), vanguardista, próximo al cubismo, viajero por Europa, e intelectual del círculo de García Lorca y Buñuel. Augusto (Augusto Fernández Sastre) fue Medalla de Oro en la Exposición Internacional de Arte Decorativo de París en 1925. Francisco López Rubio (hermano de José, popular autor teatral), también medalla en la Exposición de París de 1925 y presidente de la Unión de Dibujantes Españoles. También Santiago Pelegrín, Federico Ribas, Antonio Orbegozo, BON (Román Bonet), Rodio (Luis Sanz), Serny

(Ricardo Summers) y un largo etcétera.

Quizá el más popular de todos fuera el madrileño Fernando Fresno, que además había sido actor, por lo que desde su adolescencia fue amigo de toda su generación de artistas escénicos y líricos. Le fue concedida la Cruz de Alfonso X el Sabio por su reflejo de la sociedad española a través de sus dibujos y caricaturas. Sus portadas de partituras de zarzuelas son joyas del género.

Ni que decir tiene que todos los dibujantes precitados fueron colaboradores habituales de las revistas ilustradas españolas, y muy especialmente de *Blanco y Negro*, todo un hito en el diseño gráfico de su tiempo, y revista nunca superada en este sentido.

4. Portadas de discos. Como veremos más adelante, la segunda mitad del Siglo de la Zarzuela conocerá la difusión casi masiva del género lírico a través del disco de gramófono. Y sabido es que, en las últimas décadas de nuestro tiempo, el diseño de las carátulas de los discos ha sido una de las principales plataformas de diseño gráfico, con frutos muy atractivos, tanto artística como comercialmente.

Pero no en la época que ahora recorremos: aquellos discos de pizarra, tan importantes para la difusión de la zarzuela en los años veinte, treinta o cuarenta del siglo XX, carecían del menor diseño en sus carpetas: se comercializaban en unos sobres de cartulina tosca, de color liso, con un troquel central que dejaba ver la denominada «galleta», en la que figuraban los créditos. No contenía, pues, el menor elemento gráfico ni de diseño. Hay que esperar a avanzados los años cuarenta para que estas fundas contengan alguna indicación tipográfica; y al disco microsurco –ya sobrepasado el término cronológico de este libro– para que comience la edad de oro del diseño de carátulas.

5. Cartelería de cine. No tengo noticia de que exista un inventario riguroso de los carteles anunciadores de las películas españolas que tomaron como base las grandes zarzuelas, a las que nos referiremos con amplitud dentro de unos capítulos. Es cierto que su estudio corresponde más a la historia del cartelismo cinematográfico que a la de la zarzuela propiamente dicha, pero su catalogación supondría un buen complemento a la documentación sobre la historia de la zarzuela y su incidencia en un siglo de vida de los españoles.

Tal estudio no sería, además, complejo, pues el total de carteles con esta finalidad no supera, como mucho, el medio centenar de piezas. Eso sí, alcanzaron gran difusión, pues las tiradas eran enormes, algunas superiores a quince mil ejemplares. Por cierto que, por lo que hemos podido consultar, muchos no están firmados. En todo caso, nos consta que fueron realizados por los mismos artistas habituales en cada productora –Diana, Cifesa, Atlántida, Ibérica, CEA…– y con formatos en todo similares a las películas de otro tipo.

Hay alguna excepción, como el tantas veces reproducido cartel de la película *La bejarana*, de 1925, que presenta un atípico formato apaisado. Está firmado por Vinfer, al igual que otros varios carteles célebres (*La Revoltosa*, *La reina mora*…), seudónimo de César Fernández Ardavín (hermano de Luis y Eusebio, libretista y director de cine, respectivamente). Otro histórico en el terreno de la zarzuela en la gran pantalla fue el

valenciano José Peris Aragó, cuya producción se acerca a los setecientos carteles cinematográficos. También valenciano fue José Arnau, cuyo trabajo para *La verbena de la Paloma*, de Benito Perojo (1935), es hoy un clásico del género; e igualmente su discípulo Rafael Raga, autor de los carteles de zarzuelas que vemos firmados con el seudónimo de Ramón.

6E. LOS DINEROS DE LA ZARZUELA

La zarzuela movió a su alrededor grandes cantidades de dinero; dio empleo a muchos miles de españoles e hispanos; supuso el modus vivendi de infinitos artistas, músicos y trabajadores especializados; enriqueció a muchos empresarios, autores e intérpretes… y arruinó a no pocos. Como actividad económica, de ella se dijo que fue una de las más saneadas de la España de su época. Y desde luego, fue la industria cultural más sólida y prolongada en el tiempo de cuantas se puedan documentar e historiar hoy día.

Una visión global del Siglo de la Zarzuela no puede omitir esta dimensión; así que, aun de manera muy elemental, en las próximas páginas facilitamos algunas pistas sobre su entramado económico, que va desde las remuneraciones de los autores, de los actores y cantantes, de los músicos… hasta los hábitos laborales de los trabajadores, los precios de las localidades, los cachés de las figuras populares, etcétera.

Primeramente recordamos algunos datos genéricos sobre el marco económico y laboral en el que se desenvolvió el Siglo de la Zarzuela, que nos permitirán luego comprender mejor los datos específicos sobre la economía de nuestro género lírico:

1. El marco económico y laboral contemporáneo al Siglo de la Zarzuela

A. El Siglo de la Zarzuela conocerá sucesivamente dos unidades monetarias oficiales en España: primeramente, cuando la zarzuela haga su aparición en 1850, la unidad era el «real»[38], vigente hasta la expulsión de Isabel II en 1868. Luego, desde finales de ese año, lo será la «peseta», que se mantendrá ciento treinta y un años, hasta que en 1999 sea sustituida por el «euro».

El cambio del real a la peseta, en 1868, fue muy sencillo, pues la peseta equivalía a cuatro reales. En la práctica cotidiana casi nada cambió: simplemente apareció una «supraunidad». De hecho, durante muchísimo tiempo (¡casi un siglo!), el español siguió hablando en reales y en pesetas, indistintamente. Por ejemplo, hasta bien entrado el siglo XX se decía comúnmente que una butaca en Apolo costaba tres reales. O que una entrada de paraíso en el Liceo costaba seis reales (nunca se diría «1,5 pesetas»).

Entre las muchas denominaciones populares para la «peseta» figura también la de «leandra», muy habitual antes de la guerra (y origen, por ejemplo, del equivoco título de la zarzuela *Las leandras*)[39]. En el habla popular surgieron pronto otras unidades

derivadas de la peseta, que vemos muy frecuentemente en los libretos de zarzuela: la «perra gorda» (moneda de diez céntimos de peseta) y la «perra chica»[40] (moneda de cinco céntimos). Una perra chica será durante muchos años el precio, por ejemplo, de un viaje en tranvía, o de un periódico, o la propina a un acomodador en un teatro lírico. También se hablará del «duro» (moneda de cinco pesetas), o «machacante», o «pavo»[41], en el lenguaje costumbrista del género chico.

B. Durante los casi dos primeros tercios del Siglo de la Zarzuela, el alza de precios y salarios en España fue muy pequeño, lo que nos facilita el estudio. O sea, que los costes de producción, precios de las localidades, pago a los músicos, caché de los artistas, etc. entre 1850 y 1913 no se encarecieron muy notablemente. Lo que un español de 1900 podía comprar con cinco pesetas no era mucho menos –algo sí, por supuesto– de lo que había podido comprar en 1870.

Sin embargo, a partir de 1915, aproximadamente (o sea, coincidiendo con la guerra europea), el aumento de la inflación, las reivindicaciones sociales y otros factores macroeconómicos supusieron un aumento muy significativo del coste de vida en España, que se manifestó especialmente a partir de los años veinte y primeros treinta, con una conflictividad social creciente. Para nuestro estudio, ello supone que el último tercio del Siglo de la Zarzuela conocerá un encarecimiento enorme de los costes de producción de los espectáculos y la consiguiente alza de los precios de las localidades; un duro golpe para empresas y teatros, en un momento muy delicado para la zarzuela, que libraba al mismo tiempo una difícil batalla contra el cine, mucho más barato.

En resumen, un esquema muy sencillo para seguir el devenir económico del Siglo de la Zarzuela es el siguiente: durante sus primeros dos tercios (1850-1914), los precios, salarios y costes fueron casi constantes; en el último tercio sufrieron un ascenso muy marcado.

C. En 1860 la jornada laboral media de los trabajadores de los sectores de servicios –en los que, en líneas generales, se incluía el personal de los teatros, tanto laboral como artístico– era de 66 horas semanales; en 1914 continuaba muy elevada: 53 horas; al concluir nuestro periodo de estudio (1950), tras la posguerra, se había logrado rebajar hasta 45 horas a la semana. Esta era la jornada, más o menos, de un profesor de una orquesta. Si lograba ser habitual en uno de los grandes teatros de España, en los tiempos del género chico, bien pudiera dedicar tres horas diarias a ensayos, además de hacer tres o cuatro funciones públicas; lo que suponía, por ejemplo, sentarse al atril a las dos de la tarde y levantarse a la una de la madrugada, con algunas pausas. Lo mismo cabe decir del personal laboral de los teatros; o de los talleres de copistería de música, verdaderas «fábricas» de miles y miles de páginas de música.

D. El sistema de contratación en los teatros de la época era siempre por día trabajado, no por meses, ni por obra representada ni por periodos largos. Desde el acomodador hasta el cantante, desde el primer actor hasta el timbalero, desde la tiple idolatrada hasta el apuntador, todos percibían sus emolumentos según una tarifa diaria de ensayo y otra de jornada de función[42]. Por supuesto, quien por enfermedad u otra contingencia no pudiera trabajar un día, no cobraba esa jornada. Si en cartel había una sola obra, cuya partitura, por ejemplo, requería un solo fagot, el segundo fagotista habitual había de buscar otro trabajo durante esas semanas.

Esta era una buena razón para que muchos trabajadores del entorno teatral y musical se las tuvieran que ingeniar para mantener más de un puesto de trabajo, aunque de vez en cuando tuvieran que dejar uno de ellos al cargo de un suplente; de tal manera, cuando había días vacíos en un teatro, raro sería que en el otro no se demandasen sus servicios.

E. La semana laboral de un teatro se entendió siempre como los siete días a la semana, sin jornada de descanso. Primero, porque ningún teatro de España interrumpía su actividad por descanso semanal; y segundo, porque la denominada Ley del Descanso Dominical no se promulgó en España hasta 1904[43], y no se aplicó a los teatros hasta bastante tiempo después (el Teatro Real tuvo que dar ejemplo, como oficial que era, y eso desde dos años después de promulgada la ley), entendiendo que los espectáculos no eran propiamente una actividad industrial, y que por su naturaleza necesitaban mantenerse en domingo, día de descanso de muchos ciudadanos. Bien es verdad que cuando el entorno laboral de los teatros y músicos logre un día de descanso, será siempre entre semana (criterio razonable, y habitual hoy).

La aplicación de dicha ley al mundo teatral fue muy polémica, incluso entre los trabajadores, pues no todos la recibieron con alegría unánime: comoquiera que, según lo dicho, solo se cobraba por día trabajado, la pérdida obligatoria del salario de un día a la semana era un contratiempo serio. Un músico o un actor que, por ejemplo, se encontraba ocioso un martes por la tarde, tomando unos vinos en una taberna, se lamentaría de no estar mejor en ese momento tocando o declamando y, con ello, ganando unos dineros bien necesarios para la economía doméstica. No se olvide que la sociedad obrera, tristemente habituada a la rutina del trabajo agotador, tardó mucho tiempo en integrar el ocio en su vida personal y familiar[44].

Una conclusión general de todo lo anterior: tan cierto es que el entramado de la zarzuela generó muchísimos puestos de trabajo, como que en general estos fueron muy precarios y mal pagados, como por otra parte lo eran la inmensa mayoría de los puestos de trabajo de la España de aquella época. Ambas características marcarán el desarrollo y los hábitos de los muchos miles de artistas y trabajadores que protagonizaron este entorno a lo largo de cien años.

F. Lo hemos dicho mil veces, pero es necesario repetirlo aquí: en cuanto a los ingresos que generó el entorno de la zarzuela, tanto los teatros como los autores, los artistas y las empresas líricas vivieron exclusivamente de los ingresos por venta de localidades. Los autores, intérpretes y editores, además, lo hicieron de las ventas de partituras de música, discos y rollos de pianola. Ni el mecenazgo privado ni las subvenciones públicas tuvieron la más mínima incidencia en el desarrollo de la zarzuela. Todos los teatros españoles eran privados, salvo el Teatro Real (adscrito al Ministerio de Hacienda) y algún otro en que el ayuntamiento local mantenía algún tipo de tipo de protección[45].

2. Los autores y sus derechos. Comencemos por la economía en torno a los autores de las obras, es decir, por los hoy denominados «derechos de autor». El Siglo de la Zarzuela está separado geométricamente en dos mitades muy diferentes por la fundación de la Sociedad de Autores Españoles, justo en su centro exacto. Pues dicha asociación, fundada a finales de 1899, supone un antes y un después en la consideración de estos

derechos.
En el capítulo 11C, «La S[G]AE», encontrará el lector bien detallado este proceso.

Desde los comienzos de la zarzuela, si un autor deseaba explotar una obra propia, muy difícilmente podía hacerlo por sus medios. Debía ponerse en manos de las galerías o archivos, que se encargaban de las copias, las partichelas y su distribución por los teatros. Pero muy rara vez estas galerías liquidaban al autor parte de los frutos de su obra, sino que al recibir la obra le entregaban –normalmente, tras fuerte regateo– una estimación de lo que pudiera generar esa obra en el futuro, renunciando el autor a otros derechos de propiedad. Es como si el galerista le comprara al autor la explotación de la obra, a perpetuidad. Ni que decir tiene que esta fórmula se prestó a mil abusos de los editores, aunque no es menos cierto que el hecho de que generalmente abonaran estas cantidades al contado suponía un alivio para los artistas, especialmente los noveles, que podían percibir un cierto dinero en efectivo apenas habían concluido una obra.

Muy frecuentemente los archivos establecían convenios con los autores para obras futuras, incluso a veces abonándoles por adelantado sus futuros derechos, si el autor andaba muy apurado de recursos. Se convertían en algo así como «avalistas» de los éxitos posteriores de sus autores. Este sistema tuvo detractores y defensores, según explicamos en el capítulo referido. Pero el monopolio que sobre la lírica española llegó a ejercer el Archivo de Florencio Fiscowich colmó el vaso de la paciencia de los autores, que fundaron su propia sociedad gestora, la Sociedad de Autores Españoles (la actual SGAE, pues en 1932 por las razones que allí apuntamos añadió el calificativo de «General»). Su vida activa comenzó en verdad con el siglo XX.

Al no estar entonces acogida la normativa española a ninguna otra de tipo supranacional (como sucede en la actualidad con la Comunidad Europea), la SAE tuvo que ir improvisando fórmulas de recaudación y reparto de los derechos de autor, generalmente tras negociaciones arduas con las empresas de los teatros. Se trataba de organizar un concepto nuevo, inexplorado, pues nunca antes en España (en realidad, tampoco en otros países) se habían repartido derechos proporcionales a los que generara la explotación de una obra teatral o lírica. Así que cada nueva normativa suponía una incógnita[46].

A. Los ingresos: el «canon de autores». Las formas de ingreso de derechos y de reparto de beneficios que la SAE fue pactando entre los teatros y los autores variaron mucho con el tiempo, y podrían dar lugar a todo un libro. Pero en cuando a los porcentajes sobre los ingresos por explotación del repertorio SAE, en términos simplistas fueron muy estables: giraron siempre en torno a un canon para la SAE del diez por ciento de lo ingresado por taquilla, y no ha sufrido muchas variaciones con las décadas; de hecho, aunque la forma de tarifación actual es más compleja, su resultado final no dista mucho de aquel.

Más polémicos fueron los otros aspectos laterales a este canon. Sobre todo, por cuatro puntos conflictivos. El primero, la relación entre el canon de derechos de autor de una obra y el pago del alquiler de las partituras de esa obra, que son dos conceptos diferentes (este último se realizaba a través de una tarifa fija por acto y representación, no

porcentual a los ingresos por taquilla)[47]. Dos, el cobro o no de dicho canon en determinadas funciones especiales, institucionales o benéficas. Tres, la implantación de la denominada «butaca de autor», por la que, además del porcentaje indicado, las empresas habían de abonar el equivalente a una butaca de patio, con destino al Montepío dependiente de la SAE (en un primer momento esta medida fue bien acogida por la profesión, pero después fue blanco de las iras de los empresarios). Y cuatro, la difícil interlocución de la SAE con los teatros de Hispanoamérica, dada la lentitud de las comunicaciones de entonces. Difícilmente en la oficina de la Sociedad en Madrid se podían controlar y cobrar los porcentajes de representaciones en Veracruz, Cali o Salta, a muchos miles de kilómetros, donde se movían muchos ingresos con el repertorio lírico español; y en el mejor de los casos, los gastos de corretaje eran enormes[48].

Capítulo especial en la historia de la SAE/SGAE, y especialmente en sus primeros años, fue el de su copistería. Puesto que como sociedad de gestión sustituyó a todos los archivos y galerías que le precedieron, tuvo que hacerse cargo de un inmenso archivo editorial vivo, sobre el que comenzaron a surgir, por centenares, pedidos de copias y juegos de materiales. Añadido a esto la urgencia en las nuevas obras que se iban dando de alta en SAE, muchas veces con apenas unos días de antelación para sacar todas las partichelas, comprenderemos el carácter de «taller a destajo» que tuvo este departamento, y sus implicaciones económicas.

Los copistas de SAE/SGAE formaron una casta aparte dentro de la casa, pues, en último extremo, de ellos dependía el funcionamiento de la lírica en España e Hispanoamérica. Se trabajaba sin tregua, en turnos por relevos. Aunque originalmente se prefirió mantener un alto número de copistas en nómina –unos cuarenta– y de vez en cuando contratar colaboradores por jornadas, posteriormente se prefirió reducir a una docena los copistas fijos; pero el inmenso volumen de trabajo motivaba épocas al año con más de cien copistas temporales. Había grandes salas de copia, con tableros ad hoc, reposición constante de papel pautado y tinta, y cuerdas longitudinales para «tender» cada página copiada mientras se secaba al aire. Los contratados temporalmente tarifaban por página copiada, a razón primero de 0,70 pesetas y luego –en la época vertiginosa de los primeros años treinta– de 0,90 pesetas por cara.

Este panorama de verdadera factoría nos ofrece resultados asombrosos: se llegan a sacar materiales completos de una obra en apenas cuarenta y ocho horas, de cara al inicio de los ensayos. Algún número añadido a última hora por los autores se entrega en copistería la mañana del estreno para que estén listas esa misma tarde. No tenemos noticia de suspensión de estrenos por no llegar a tiempo con los materiales en la copistería de SGAE; si era necesario, se ponían diez amanuenses a trabajar en una misma obra. Téngase presente, además, que al no existir fotocopias, no solo era necesario obtener cada papel de cada instrumento de la orquesta o solista –flauta I, trompeta II, violas…–, sino que había que copiar a mano de nuevo cada parte para cada atril de instrumento de cuerda. O sea, que, por ejemplo, cada partichela de violines I debía ser copiada a mano cinco veces, y así sucesivamente con toda la cuerda[49].

La SGAE llegaba a obtener hasta cincuenta juegos de materiales de las obras de gran éxito, puesto que también surtía de partituras al mercado hispanoamericano. Las facturas por las enormes resmas de papel pautado que entraban en aquellos talleres son un

referente de su envergadura. De los pagos de sus trabajos a los copistas a destajo se deduce que hay años de noventa mil páginas de música manuscrita. Magnitudes todas ellas que incluso hoy, en la época de la informática, nos dejan boquiabiertos.

La fundación de la SAE es contemporánea del conflicto surgido por los derechos de autor en los soportes grabados (para gramófono y fonógrafo en aquel momento), en soporte rollo de pianola (que movió mucho más dinero del que nos puede parecer) y en el naciente cinematógrafo. A ellos nos referimos en sus capítulos respectivos, dejando estas líneas para la zarzuela en su medio original, es decir, el escénico en vivo.

B. Los repartos. Pactado, no sin dificultad, el canon del autor con los teatros y los empresarios, el siguiente punto que la SAE tuvo que consensuar sobre la marcha fue la fórmula de reparto de ese canon entre los varios autores de cada obra, que eran siempre al menos dos (libreto y partitura), y frecuentemente tres o cuatro. Existían algunos precedentes internacionales en la ópera, pero no eran muy extrapolables a la zarzuela.

La SAE dejó libertad a los creadores para dar de alta cada obra con un porcentaje de autoría por ellos pactado previamente. Lo más frecuente fue de participación por mitades (o sea, el cincuenta por ciento para el compositor y el cincuenta por ciento para el libretista). Es importante esta precisión porque en tiempos posteriores fue y es muy frecuente que el compositor reciba una parte muy superior del total (60% - 40%; e incluso 70% - 30%). La participación por mitades nos revela muy claramente que la zarzuela se entendió siempre como un género teatral con música, en el que ambas partes son fundamentales, por más que la posteridad haya postergado casi completamente el trabajo del libretista[50]. Si, a su vez, había dos compositores o dos libretistas, igualmente quedaban en libertad para pactar sus respectivos porcentajes, pero lo más frecuente fue igualmente la participación de cada uno con el veinticinco por ciento (del total, se entiende).

Otro aspecto polémico del reparto fue –y sigue siendo– el concepto de «indisolubilidad» de la obra lírica. En su virtud, la obra músico-teatral se considera una sola unidad, por lo que, por ejemplo, cualquier número solo orquestal de cualquier zarzuela mantiene la autoría de todos los firmantes de la obra, en sus porcentajes acordados. De tal manera, cuando, por ejemplo, se interpretaba en concierto el preludio de *La Revoltosa*, percibía sus derechos legales tanto Ruperto Chapí (autor de la música) como Carlos Fernández-Shaw y José López Silva (autores del libreto), aunque lo interpretado no contuviese ni rastro del libreto. Este criterio (hoy internacional) sigue vigente actualmente.

En cuanto a los derechos post mórtem, se establecieron hasta los ochenta años de fallecido el autor de la obra; después, esta pasaría a dominio público, y por tanto estaría libre de derechos[51]. Pero como una obra lírica reclama al menos dos autores, basándonos en el antedicho concepto de «indisolubilidad», se entenderá como protegida hasta ochenta años después del fallecimiento del último superviviente del conjunto de sus autores. Quede claro en ese caso que los herederos del autor de más edad de la obra continúan también percibiendo su porcentaje autoral hasta los ochenta del fallecimiento del último en morir. Por eso, es frecuente que aunque un autor haya fallecido más de ochenta años atrás, y ya sea de dominio público en sus obras exclusivas, sus herederos aún perciban derechos de cuantas obras firmara con colaboradores que le sobrevivieran.

Por este sentido previsor muy de la época, era frecuente que un autor de prestigio se asociara para firmar una obra con otro notablemente más joven que él, lo que garantizaba –previsiblemente– más años de percepción de derechos a sus descendientes. Existen hoy algunos autores que fallecieron hace más de un siglo y todavía tienen alguna obra lírica protegida[52].

(Aunque posterior al ámbito del Siglo de la Zarzuela, informamos al lector que con la nueva Ley de Propiedad Intelectual en España, elaborada en 1987 con vistas a su homologación europea, los derechos post mórtem de los autores se redujeron a setenta años. Por supuesto, esta modificación no tuvo carácter retroactivo, así que los fallecidos antes de 1987 siguen manteniendo su condición de «protegidos» durante ochenta años.)

Volvamos a los autores vivos. Si en unas épocas la SAE/SGAE optó por el reparto directo del canon para los autores, sean cuales fueren las características de la obra, más adelante, con la crisis del género chico se optó por una cantidad invariable por acto, con lo que se jerarquizaban las obras según su mayor o menor ambición, estimulando la creación de obras de envergadura, en varios actos. También nos referimos antes a la etapa en la que los derechos de autor sobre una obra solo comenzaban a percibirse si al menos se ofrecían tres representaciones consecutivas de esa obra, con lo que se pretendía paliar el intrusismo que en buena medida estaba dejando la creación lírica en manos de aficionados.

Intentando ya ofrecer magnitudes concretas, cuando se fundó SAE, justo en el ecuador del Siglo de la Zarzuela, una noche de éxito lírico podía traducirse, más o menos, en unas 14 o 16 ptas. para cada autor (suponiendo que fueran solo dos). En cuanto a los grandes títulos, que se mantenían varios meses en cartel, generaban unas 450 ptas. en un mes, un beneficio no solo tres veces superior a, por ejemplo, un empleado público medio (que ganaba unas 150 ptas. al mes), sino por encima de los altos cargos de las empresas o la banca (350/400 ptas. mensuales).

En algunas épocas, además, los autores de alguna obra de impacto popular tenían derecho a una función en su beneficio (ver «Beneficio», en el glosario del final de este libro), al llegar a las cien representaciones. Como era este un día especial y «de gala» para artistas y público, el papel solía volar pronto[53], y cada autor podía embolsarse no menos de 800 o 900 pesetas.

Claro que estamos hablando solo de los grandes éxitos; lo habitual no era esto, pues difícilmente una producción solía estar en cartel más de doce o quince días consecutivos, a teatro terciado, con un beneficio para cada autor de no más de 8 o 10 ptas. diarias.

Durante muchos años, la Sociedad de Autores Españoles hacía públicos en sus boletines los datos –hoy considerados privados– sobre derechos de autor de cada periodo en los teatros españoles. En los años veinte, en plena época de eclosión de la zarzuela y ramificación en mil géneros, la constante era que estos datos estuvieran encabezados por Jacinto Guerrero, Pablo Luna, Amadeo Vives y Francisco Alonso, en orden intercambiable en función de qué obras estuviesen en cartel en ese momento. La irrupción, por ejemplo, de *Luisa Fernanda* en los teatros españoles e hispanos situó de la noche a la mañana el nombre de Moreno Torroba entre ese grupo de élite. En 1932, por ejemplo, las dos obras más taquilleras fueron, con mucha diferencia y por este orden, la mencionada *Luisa Fernanda* y la revista *Las leandras*. Citamos estos datos al azar,

como mera anécdota, para que el lector comprenda que los boletines de la SAE/SGAE contienen magnitudes fundamentales para conocer la cuantificación real del impacto económico (y laboral, en consecuencia) de las obras líricas en la sociedad española.

Si algo queda claro, al repasar este apartado de beneficios autorales de la época de eclosión del mundo de la lírica, es que existía una diferencia abismal entre las muchísimas obras que pasaban sin pena ni gloria, ruinosas para los autores, y las que el público consagraba como obras de éxito, que podían aupar a sus autores a vivir muy holgadamente durante años. De ahí que en general los autores probaran fortuna una y otra vez, disparando a la diana casi sin parar, en busca de un «éxito imperecedero» para la lírica… y para sus cuentas corrientes.

3. Empresas, compañías y teatros. La difusión artística y la explotación económica de las obras líricas mientras la zarzuela existió como tal género vivo se entendió siempre en cuanto obras completas y originales, representadas escénicamente en un teatro, cantadas por los mismos actores que las representaban y con intervención de una orquesta; todo lo cual constituye la razón de ser del género lírico. Olvidémonos, pues, de sucedáneos posteriores como antologías, fragmentos aislados, versiones de concierto, acompañamientos de piano, supresión de fragmentos escénicos, etc. Consecuentemente, la zarzuela vivió siempre a partir de un teatro como espacio, unos intérpretes músico-teatrales, una orquesta, un coro y eventualmente un cuerpo de baile y figuración; más, claro está, la infraestructura que todo ello llevaba aparejado: selección de obras, alquiler de partituras, escenografía, vestuarios, peluquería y sastrería, ensayos, publicidad, personal de sala, etc. En definitiva, toda una maquinaria de consumir dinero, a la espera de recuperarlo con los ingresos por taquilla, y aún conseguir un margen de beneficio. Así que la historia del género lírico en cuanto arte es al mismo tiempo la historia de los empresarios, las compañías y los teatros.

Casi nunca un teatro, como tal edificio adecuado para representaciones teatrales o líricas, tenía su propia empresa artística que lo explotara. Lo habitual era que una empresa lírica llegara a un acuerdo con el propietario de un teatro y firmara un contrato por la siguiente temporada, a cambio a veces de un fijo –un alquiler, en realidad– o de un porcentaje en beneficios, o por una fórmula mixta de ambas. Rara vez, sin embargo, los propietarios aceptaban entrar en la empresa artística, pues estaban muy escarmentados de los malos resultados y la ruina de las compañías. Poco hay que decir sobre los propietarios de teatros, simples arrendadores de espacios. Así que todo el interés de la historia de la zarzuela en cuanto actividad económica se centra en los empresarios de compañías líricas. Un tema no solo poco estudiado, sino ya muy difícil de historiar hoy en su globalidad, por haberse destruido para siempre la mayor parte de la documentación al respecto. Pero algunas líneas generales sí podemos referir aquí:

A. Existía una enorme diferencia entre las pequeñas empresitas ambulantes –de mínimos medios económicos y artísticos– y las empresas de los principales teatros españoles –que pugnaban por incorporar a sus filas a los primeros actores y cantantes del género, algunos de ellos acostumbrados a cobrar cachés muy elevados– . De modo que la heterogeneidad fue la principal característica de este sector de compañías líricas de la

España de su tiempo.

B. Una división muy elemental entre las empresas líricas es su diferenciación entre las empresas adscritas a un teatro durante al menos una temporada y las compañías itinerantes. Los modos de funcionamiento de ambas eran distintos; en general tenían más nivel las primeras, pues los principales artistas difícilmente aceptaban vivir mudando de plaza constantemente, en una época de pésimas y azarosas comunicaciones y alojamientos[54]. Las compañías itinerantes tenían además un problema añadido, casi una pesadilla: que era impensable viajar con orquesta y coro propios, por lo que habían de ser reclutados y ensayados en cada lugar de destino, misión a veces imposible.

C. Centrémonos en las empresas de los teatros estables. Si consideramos que existía al menos una por cada teatro importante de España, concluimos que podían funcionar no menos de treinta compañías líricas en todo el país. Generalmente, cada compañía, tras contratar con los propietarios del teatro durante el verano, reunía un elenco de cantantes y actores, que se anunciaba a principios de otoño a bombo y platillo. Era frecuente contar al menos con ocho o nueve artistas de escenario, más otros tantos de infraestructura y escenografía, director musical, etc. La orquesta y el coro solían quedar bajo el epígrafe de «un selecto coro de ambos sexos y una orquesta de más de cuarenta destacados profesores», o algo parecido.

D. Cada elemento de la compañía ajustaba individualmente su remuneración con la empresa, a excepción de orquesta y coro –eventualmente, baile y figurantes, si la compañía tenía mayor ambición–, que lo hacían colectivamente. Los siguientes ejemplos de emolumentos están referidos, orientativamente, a la compañía de cualquier teatro de una ciudad española, en torno a 1870-1880, una época muy estable de precios y salarios, como antes dijimos:

El coro fue siempre una entidad conflictiva de contratación, pues la cualificación de sus elementos era muy variable; desde alumnos de canto con una cierta preparación musical hasta desempleados/as al borde de la indigencia, pasando por tiples que solo pretendían aportar su imagen. Una buena remuneración eran 3 ptas. diarias (salario habitual, por ejemplo, en la compañía de Arderíus, que pasaba por ser una de las más consideradas con su personal), aunque lo frecuente estaba entre 2 y 2,50 pesetas. Era muy rentable para estos cantores lograr algún papelito solista, porque entonces el salto llegaba a las 4 o 5 ptas. diarias. El cuerpo de baile cobraba más o menos lo mismo, excepto los papeles principales

En cuanto a la orquesta, los contratos iban desde las 8 ptas. por día de función de los *tutti*, a las 14 ptas. habituales para el concertino. Los percusionistas cobraban menos: en torno a 6 ptas. el timbalero y 4 o 4,50 ptas. los demás. En aquellos años, un albañil cobraba 2 ptas. diarias y un obrero cualificado o jefe de taller unas 4 pesetas (salario, por ejemplo, que gana el Julián de *La verbena de la Paloma* como cajista de imprenta, según él mismo indica en su texto, de 1894). En ese mismo año, un jornalero del campo gana 1,90 ptas. diarias.

No es baladí tomar en cuenta la oferta que muchos empresarios hacían a los miembros de estos tres colectivos (cuerpo de baile, coro y orquesta) de un salario más bajo pero que incluía la cena en una casa de comidas próxima al teatro. En una época en la que una sopa, un par de huevos con patatas y un postre, con un vaso de vino, costaba 1 o 1,20

ptas., para muchos de aquellos asalariados suponía un ahorro importante. Incluso el glamuroso Teatro Real tenía un convenio con Casa Eladio[55] para la cena de figurantes («comparsas» se les denominaba entonces), que se reclutaban como refuerzo entre los obreros desempleados. Casi todas las fondas próximas a los históricos teatros líricos tenían memoria de esta costumbre, que les hacía la meca de los «obreros de la zarzuela», con un anecdotario infinito. Una cena en una taberna próxima, más dos reales (0,50 pesetas) de propina, era una oferta común en muchos teatros menores, para comparsas e incluso para coristas.

El director de la orquesta no tenía entonces la consideración de figura que suele tener hoy; así que no aspiraba a ganar más de unas 15 ptas. por día; por supuesto, había excepciones: Gaztambide cobraba exactamente el doble de esta cantidad en el madrileño Teatro de la Zarzuela. Salvo cuando el podio era ocupado por el autor de la obra, en general el público no prestaba especial atención a esta figura, que respondía más a lo que solemos entender hoy por un concertador. Así que los empresarios preferían ahorrar en este elemento de la compañía. En alguna nómina que hemos consultado de teatros menores, el director de orquesta cobra lo mismo que un *tutti*.

Otro colectivo nada desdeñable en las compañías era el de los tramoyistas y maquinaria. Un operario de este grupo solía cobrar unas 8 ptas., pero todo empresario teatral ha sabido siempre lo importante que ha sido (¡y es!) disponer de un jefe técnico de alta cualificación, así que en algún caso estos empleados llegaban a las 15 ptas. diarias, muy similar al director de la orquesta.

Pero el esfuerzo económico de los empresarios se centraba en los actores y cantantes, y, si sus previsiones de ingresos se lo permitían, en la contratación de alguna figura popular de la escena. Para los primeros teatros de toda España, y especialmente de Madrid y Barcelona, ese fue el gran reto y en el que rivalizaban unos con otros.

Ya imagina el lector que ante estas figuras la negociación era leonina por ambas partes: los artistas sabían que de su presencia dependía el impacto popular de la temporada, y los empresarios intentaban moderarlos en sus pretensiones. Tan tempranamente como en 1857, el barítono Francisco Salas ya cobraba la friolera de 85 ptas. por día de función en la compañía del Teatro de la Zarzuela, lo que indignaba a su por otra parte admirador y correligionario Barbieri[56]. En 1880, los buenos cantantes-actores podían moverse en torno a 30 o 40 ptas. diarias. Las primeras figuras doblaban esa cantidad. Si en 1873 el Teatro Real y el del Liceo coordinaron sus criterios para no pagar nunca más de 100 ptas. por noche, ni siquiera a los grandes divos, en la zarzuela esa limitación –no escrita– rondaba las 60 pesetas. En torno a 1905-1910 se había disparado exponencialmente este baremo, pues una figura de la escena cobraba en ese año no menos de 200 ptas. diarias, por una media de veinticinco días de funciones al mes; o sea, por encima de 5.000 ptas. mensuales; estamos hablando de una época en la que un maestro de escuela cobraba alrededor de 650 ptas. al mes y un ministro del gobierno, 2.600 ptas.

Las cantidades referidas corresponden a los cantantes para un espectáculo escénico, que sabían que su caché debía integrarse en un contexto de los demás artistas, orquesta y coro. Porque las atracciones que solo necesitaban un pequeño grupo o incluso un piano y/o una guitarra disparaban los cachés astronómicamente. El transformista Frégoli, por ejemplo, fue el primer artista en España en alcanzar las 500 ptas. diarias (Apolo, 1897), y

aun así la empresa obtuvo un estupendo beneficio. Otro factor importante desde 1900 era que las tiples de éxito tenían una fuerte tentación económica en el mundo del cuplé –en 1925, Julia Fons y Consuelo Hidalgo superaban las 1.000 ptas. por actuación; y Raquel Meller, las 1.500 ptas.–, por lo que las ofertas para retenerlas en los escenarios de zarzuela habían de ser muy sustanciosas (algo muy parecido a lo que ocurre actualmente con los artistas escénicos en relación al cine y, más aún, a las series de televisión).

Una eterna aspiración de los empresarios era conseguir que estas primeras figuras –volvemos a la zarzuela–, muy caras de pagar por cachés fijos, se incorporaran a la empresa con participación en riesgos y beneficios, o sea a lo que desde la fundación del género se había denominado contratación «a partido». Ya Barbieri, en los primeros pasos de la zarzuela, se lamentaba de que figuras como Francisco Salas o Vicente Caltañazor no cediesen en sus reivindicaciones de sus muy altos cachés fijos, abordables si las obras resultaban un éxito, pero capaces de arruinar a una compañía en caso contrario. Con el alza de precios y costes de los años veinte y treinta, al fin estas figuras aceptaron este tipo de contratación. En sus memorias, Celia Gámez dejó escrito, hablando de *Las leandras*, que sus empresarios (los hermanos Pavón) le ofrecieron un contrato de un fijo de 200 ptas. diarias –una cantidad muy por debajo de su rango–, pero un importante porcentaje de taquilla. El éxito histórico de la obra, los precios francamente elevados (butaca, 5 ptas.) y las dos funciones diarias hicieron que lo que en principio fuera un contrato «de circunstancias» se tradujera en ningún día menos de 1.500 ptas., casi lo que ganaba un alto cargo del gobierno en un mes. Y la obra estuvo dos años en cartel.

Otras nóminas a pagar eran las del personal auxiliar, atrezo, apuntador, pianista repetidor, peluquería, sastrería, traspunte (actual regidor), etc. Cuando la iluminación comience a ser un factor de interés escenográfico, esta recaerá en manos de un «electricista», pues más que la habilidad artística se buscaba en ese trabajador el conocimiento de tan novedosa tecnología (y de las reparaciones que fueran menester). En cuanto a las decoraciones o escenografías y los figurines, solo los principales teatros las encargaban ex profeso para las diferentes obras, lo que suponía desembolsos enormes. Lo normal era que las compañías o los teatros tuvieran un fondo de decorados «multiusos», de todo tipo –un paisaje rural, una plaza de pueblo, un interior de un palacio, un salón real, un ambiente árabe…–, y sacasen unos u otros para cada acto de la obra representada; en cuanto al vestuario, o bien se hacía algo parecido, a partir de un fondo de sastrería, o bien se alquilaba el conjunto de trajes al teatro principal en el que se había estrenado la obra.

4. Temporadas y funciones. En los teatros estables, el periodo de la temporada teatral y lírica no difería del común hoy día: comenzaba a finales de septiembre, con la moderación de los calores estivales, y se extendía hasta junio. Era obligado el parón durante la Semana Santa, hasta el Sábado de Gloria, día tradicional, desde tiempos inmemoriales, de grandes y esperados estrenos. En Navidades no se interrumpía la actividad; por el contrario, días como los de Inocentes, Nochevieja o Reyes eran ocasión de funciones especiales, muy esperadas y siempre abarrotadas.

Normalmente las temporadas de cada teatro alternaban zarzuela con teatro de verso. E incluso a veces con ópera, bailes y variedades. En estas últimas se incluían los géneros más diversos: circo, magia, concursos, conferencias, proyección de transparencias, conciertos instrumentales, cuplés (no antes de 1900) e incluso competiciones gimnásticas y deportivas. Pero obviamente, el eje de la programación de un teatro y lo que le confería su prestigio o desprestigio era el teatro lírico y de verso. Nosotros nos centramos, claro está, en el lírico.

Cada empresario comenzaba por publicitar la composición de su empresa, así como los títulos que se verían en su escenario. Solo algunos teatros grandes anunciaban algún estreno, pues el resto no podían asumir montajes nuevos para obras que pudieran ir directas al foso. Así que, salvo los denominados «teatros de estreno» (los siete u ocho principales de Madrid más alguno concreto de Barcelona, Valencia, Sevilla, Valladolid y otras ciudades), difundían un repertorio ya preexistente.

Las publicidades dejan siempre abiertas posibles nuevas funciones especiales, que tenían mucha aceptación: los domingos eran los días para los programas familiares, con precios más bajos; casi todos los empresarios consideraban muy rentables estas funciones dominicales, en que el «ambiente» del teatro se transformaba completamente. De hecho, el Apolo de los últimos años de crisis del género chico decía vivir principalmente de las funciones de los domingos. También cualquier festividad local era buen pretexto para anunciar atractivos suplementarios. O los Días de Moda, de los que ya hablamos anteriormente. Por Carnaval y el Día de Inocentes eran habituales funciones con bromas inesperadas.

Necesitados de hacer caja desde el primer día, los empresarios solían poner a la venta abonos para toda la temporada, a mejores precios que luego por localidades sueltas. Pero el público español fue siempre reacio a obtener abonos: estaba ya muy escarmentado de la gran cantidad de compañías que, al no obtener los resultados económicos esperados, un buen día levantaban vuelo sin posibilidad de reclamación. Ya dijimos que los billetes (el término «entrada» no era de uso entonces) se solían obtener en el mismo día, pero por un poco más de dinero se podían conseguir anticipadamente en la contaduría.

Los empresarios necesitaban dar el mayor número posible de funciones, pues los días de ensayos no había ningún ingreso. Cualquier periodo de suspensión suponía un grave revés para las economías teatrales. Casos especialmente penosos fueron algunos tiempos en que, por epidemias o enfermedades contagiosas –principalmente la gripe[57], a veces mortal en una época sin antibióticos–, las autoridades sanitarias decretaban el cierre inmediato de los teatros –el temido «trancazo»–[58], con prohibición de toda actividad hasta nueva orden.

Otra de las pesadillas de los empresarios eran los impuestos, cobrados a través de los respectivos municipios. No se trataba solo del gravamen específico sobre la actividad teatral (denominado entonces Impuesto Municipal del Timbre sobre los Billetes de Espectáculos Públicos), que suponía en torno al 2% de la facturación, sino las varias aportaciones obligatorias que los teatros tenían que realizar a los centros de beneficencia de la ciudad[59]; la principal era la denominada Aportación para la Protección de la Infancia[60]. En total, la presión fiscal sobre los teatros era de casi el 5% sobre la recaudación bruta, que los empresarios consideraban abusiva (¡!).

Ninguna empresa ni artista podía permitirse el lujo de interrumpir su actividad durante los meses de julio, agosto y septiembre, en que los principales teatros estaban cerrados (eran excepción, claro, los teatros de localidades costeras y de verano, singularmente las del norte de España en época estival, y muy especialmente el País Vasco y Cantabria). En casi todas las ciudades la demanda de espectáculos se trasladaba a los teatros de verano, más frescos y frecuentemente instalados en jardines de recreo.

No todas las compañías de los grandes teatros pasaban sin más a los de verano, pues algunas preferían girar por provincias durante ese periodo, a sabiendas de que las figuras popularísimas de Madrid generaban gran expectación en los teatros de poblaciones menores. En general, el mes de agosto era la oportunidad de admirar en teatros periféricos a las estrellas de la zarzuela de Apolo, Novedades, Eslava, etc., a las que el público conocía bien. Fue precisamente del mundo del espectáculo y de los toros de donde surgió la expresión coloquial de «hacer el agosto» como sinónimo de tener un mes de altos ingresos. Aunque en estas sesiones estivales lo frecuente era reponer éxitos seguros, especialmente de género chico –mucho más divertido y liviano que las largas obras en tres actos–, también se celebraban algunos estrenos.

El verano era también el momento para replantear los elencos de cada compañía, de pelear por un mejor contrato, de contraofertar a los artistas de otras empresas, de renovar o no los contratos con las salas, etc. También, expirados los contratos de la temporada, muchos artistas recibían en el verano atractivas propuestas para viajar a Hispanoamérica, acogidas de forma muy desigual.

Puesto que la oferta artística de los teatros de zarzuela se tenía que dirigir mayoritariamente a un espectador de clase media –a diferencia de la ópera, fundamentalmente aristocrática–, las empresas tenían que afinar mucho los precios de las localidades. Si cierto era que sus gastos de producción eran elevados, también lo era que unos precios excesivos harían retraer al público. En consecuencia, y en términos generales, las localidades de zarzuela fueron siempre muy accesibles de precio, de modo que un ciudadano o un matrimonio de clase media de 1870 o de 1902 podían mantener el hábito de acudir al teatro sin deterioro de su economía familiar.

Cuando se inició el Siglo de la Zarzuela, la localidad más cara de un espectáculo no pasaba de 50 o 60 céntimos[61]; que en sesiones especiales o de gala llegaban a 1 peseta. Por supuesto había localidades más baratas para el público popular. El Teatro Real abrió con una tabla de precios en la que la butaca costaba de 4 a 5 pesetas. El Real, en efecto, mantendría en sus primeros años una proporcionalidad nueve o diez veces más cara que un teatro de zarzuela de la capital. En los tiempos del género chico, en que los precios se abarataron gracias al descenso de costes que conllevó el teatro por secciones, Apolo mantendrá el estándar de 0,75 ptas. butaca, frente a las 7 u 8 pesetas del Real[62] (aunque en este, las funciones de estreno y de gala se dispararán hasta nada menos que 15 pesetas). Más significativo que comparar los precios de las butacas es el dato de que, por ejemplo, en 1905, la entrada más barata del Real (1,75 ptas.) costaba más del doble que la más cara en La Zarzuela o Apolo (0,75 ptas.). Se citan estos datos como referentes, pero el lector ya entiende que los precios de zarzuela están referidos a funciones breves, de una hora de duración, por lo que hablamos de magnitudes no contrastables: comparar los precios de las localidades para *Vivitos y coleando* con los de *El ocaso de los dioses*

es sencillamente una tontería.

La posterior alza de los precios y las reivindicaciones laborales (a partir de 1915, aproximadamente) producirá un imparable aumento de los costes de las compañías, con lo que la tabla de precios de los teatros se disparará. En poco más de diez años, las históricas 0,75 ptas. de una butaca para el género chico se habrán convertido en 4 ptas. En las zarzuelas de estreno de antes de la guerra, 6 o 6,50 ptas. por butaca (ocho veces su precio quince años antes) ya no era exorbitante. Y lo que era más grave, por competencia con la zarzuela: el cinematógrafo mantenía en esas mismas salas un precio de 1,50 ptas. la entrada más cara. Cuando años después, en 1932, tras la enorme alza de precios de los años veinte, abra sus puertas el Teatro Coliseum, gran sueño del maestro Jacinto Guerrero, lo hará con 5 ptas. por una butaca para zarzuela, frente a 2,50 ptas. esa misma localidad para cinematógrafo.

Después de todos los referidos condicionantes, al final de cada campaña o temporada llegaba el momento de hacer balance. Arruinarse era algo relativamente normal, pero aquella era una época de gran movilidad económica –especialmente en el mundo teatral–, y quien había cerrado esta temporada con un fracaso estrepitoso podía ganar mucho dinero en la siguiente. De hecho, siempre se dijo que un empresario teatral no tenía ni idea de la profesión hasta que no lo había perdido todo –y recuperado, claro está– unas cuantas veces. En otros casos –la mayoría–, simplemente se habían cubierto gastos y se había «sobrevivido», que no era poco.

6F. CRÍTICA, REVISTAS Y MUSICÓGRAFOS

1. Crítica y periodismo musicales. Desde que a comienzos del siglo XIX la prensa escrita se constituyera en el gran medio de comunicación entre y para los españoles –no mucho más tarde que para otros ciudadanos europeos–, las reseñas de los espectáculos públicos pasaron a ser unas de las secciones más esperadas en los periódicos. Por supuesto, en ese concepto incluimos no solo los que hoy entendemos como espectáculos artísticos, sino otros como los toros, las exposiciones, las fiestas, los bailes públicos, las procesiones, etc., cuya referencia solía encomendarse casi siempre a una misma persona en cada periódico. Surge así la figura poliédrica del «crítico» de prensa, cuya misión es no solo informar de lo que sucede en los teatros y espacios públicos de la ciudad, sino con frecuencia opinar sobre ello, lo que generará constantes polémicas. Desde entonces hasta hoy, la tarea del crítico será siempre debatida: desde la burla y la sátira hasta la convicción –que comparto– de que una buena crítica periodística, cualificada y objetiva, es un eslabón imprescindible en la cadena de la vida cultural y artística[63].

Hoy nos sorprende el alto número de cabeceras y la pluralidad ideológica de la prensa que es contemporánea al Siglo de la Zarzuela, especialmente si tenemos presente lo rudimentario de las tecnologías de entonces, que complicaba mucho el proceso de montaje, impresión y difusión de un periódico. Pero el periodismo español, tanto

generalista como especializado, del siglo XIX y primera mitad del XX fue admirable por voluntad, pluralidad y eficacia. Virtudes muy evidentes en el caso concreto de los espectáculos, cuyo eco en la prensa escrita vivió una envidiable edad de oro (que hoy añoramos, por cierto). No era raro que un estreno de zarzuela encontrara cuatro, cinco o más referencias, algunas de ellas muy prolijas. Además, la crítica era muy rápida en su gestión, tanto que hoy nos sigue asombrando, pese a la abismal diferencia de tecnologías entre entonces y ahora.

Imaginemos, por ejemplo, un estreno en un teatro madrileño en la época del género chico. Estos solían ir, como dijimos, en la tercera sección, lo que teniendo presentes los bises y las algarabías finales (supongamos que el estreno fue todo un éxito), implica que el crítico sale del teatro no antes de las once de la noche (a veces, más tarde). Se dirige a la redacción del periódico (o a un café de su preferencia), donde escribe apresuradamente y a mano la crónica del estreno, que entrega al cajista hacia la una de la mañana. El cajista lo compone –tipo a tipo, recuérdese– y el montador acopla la caja en la página correspondiente. A las tres de la mañana, los correctores supervisan y corrigen las planchas, que pasan a ser imprimidas. A las siete, los periódicos son plegados y entregados, en grandes fajos, a una serie de muchachos que esperan a la puerta de la calle. Media hora después, las calles de Madrid son tomadas por una legión de estos jóvenes, muchos menores de edad, que vocean el nombre del periódico que cada uno reparte: «¡*La Iberia*, ha salido *La Iberia*…!», «¡*El Debate*…!», «¡*El Imparcial*…!», «¡*Abc*…!», «¡*El Heraldo*…!»… Desde la última bajada de telón hasta que puede leerse la crítica en el velador de un café han transcurrido… ¡apenas ocho horas!, algo que hoy, con nuestras tecnologías digitales, no parecemos capaces de hacer con los espectáculos culturales. Era muy frecuente que los autores e intérpretes del referido estreno, que no salían del teatro hasta las dos de la mañana, fueran a algún café de los que abrían toda la noche, o a una entidad como el Círculo de Bellas Artes, el Ateneo o el Casino, a esperar en tertulia la aparición de estos muchachos por las calles y leer las críticas a su estreno.

Este fenómeno referido se multiplicaba simultáneamente, y con horario similar, por no menos de tres, cuatro o cinco periódicos, ya que los editores rivalizaban entre sí para ofrecer la crónica más puntual y detallada (como sucede actualmente, por ejemplo, tras los partidos de fútbol). Sin olvidar la entonces gran aceptación que tenía la prensa vespertina, que aparecía al caer de la tarde. De hecho, el periódico más popular de estos últimos, *La Correspondencia de España*, apuraba al máximo el cierre de edición «para contar a los españoles al ponerse el sol lo que ha sucedido en el mundo desde el amanecer», según rezaba su ideario; a veces algún domingo recogía incluso algún espectáculo musical de esa misma mañana (¡!). «*La Corres*»[64] mantenía una sección de crítica teatral y lírica fundamental hoy para seguir el devenir de los espectáculos de su tiempo. Por cierto, que casi todos estos periódicos informaban también, de cuando en cuando, del devenir teatral y lírico en Hispanoamérica –singularmente en Cuba, Méjico, Uruguay y Argentina–, gracias a su red de corresponsales en Ultramar.

Como dijimos, si bien en un principio los periodistas de estas secciones eran meros informadores de espectáculos públicos, con el tiempo se fueron convirtiendo en opinantes, y a veces beligerantes, sobre la calidad de lo presentado en los escenarios, llegando a ser casi pilares del mundo del espectáculo; e incluso, en alguna medida, a

condicionar el devenir de esa vida artística pública. Era frecuente que tomaran partido a favor o en contra de tal o cual autor[65], o de tal o cual tendencia, y ello suponía un dato muy a tomar en cuenta, tanto por los profesionales como por los espectadores.

En cuanto a las críticas de zarzuela, en la mayor parte de los casos los periódicos se las encomendaban a los mismos reporteros que las de teatro, ópera y toros. Pero algunos periódicos de categoría contaban con críticos especializados. En Madrid, hicieron historia las crónicas líricas de Esperanza y Sola y de Gutiérrez Gamero en *La Ilustración Española y Americana*; las de Alejandro Saint Aubin para *El Heraldo de Madrid*; las de Eduardo Muñoz en *El Imparcial*; Joaquín Arión en *El Liberal*; Cecilio de Roda, y Peña y Goñi para *La Época*; y un largo etcétera. También fueron muchos los libretistas de zarzuela que ejercieron como escritores en los periódicos: Sinesio Delgado, en *Madrid Cómico*; Ricardo de la Vega en *El Liberal*; Enrique García Álvarez en *Nuevo Mundo*; Carlos Fernández-Shaw y su hijo Guillermo, en *La Época*; etcétera. En Cataluña, Pablo Piferrer y Antonio Fargas fueron voces muy cualificadas en *El Diario de Barcelona*; y Francisco Virella en *La Vanguardia*. Ya entrado el siglo XX, Eduardo López-Chavarri (excelente compositor, poco reconocido hoy) creó escuela en sus trabajos para el diario valenciano *Las Provincias*. También cultivaron el periodismo algunos de los grandes zarzueleros de que hablamos en este libro: Barbieri, Arrieta, Inzenga, Penella, Moreno Torroba… Felipe Pedrell no fue propiamente compositor de zarzuelas –sí un creador lírico–, pero no se puede omitir aquí la enorme tarea como escritor y crítico realizada a lo largo de casi toda su vida para diversos medios escritos: *Diario de Barcelona*, *La Ilustración Musical Hispanoamericana* (que fundó él mismo), *La Vanguardia*, etc.

2. Las revistas musicales y la zarzuela. Desde la segunda mitad del siglo XX, y hasta el presente, circularán por España e Iberoamérica una gran cantidad de revistas periódicas de información musical, algunas de ellas de verdadera categoría, y comparables a sus hermanas de Italia o Inglaterra (no tanto a Alemania y Francia, punteras en este tipo de publicaciones). Aunque nos parezca mentira, el Siglo de la Zarzuela contemplará la aparición, más o menos efímera, de más de un centenar de publicaciones periódicas sobre música, que serán muy buenas fuentes de información sobre el devenir de la zarzuela.

Solemos entender que la primera revista musical española, cronológicamente hablando, fue *La Iberia Musical* [66], fundada en 1842, y que permaneció activa casi cinco años, con números semanales y publicación también de algunas partituras[67] y estudios complementarios. Se debió a un empeño personal del compositor Juan Espín, y su influencia fue enorme en toda España. Sobre su nivel de colaboraciones literarias baste decir que en ella escribieron Zorrilla, Campoamor, García Gutiérrez, Bretón de los Herreros o Hartzenbusch. Fuera de Madrid, las pioneras fueron *El Orfeón Andaluz* (Sevilla, 1842, muy poco posterior a *La Iberia*) y *El Filarmónico* (Barcelona, 1845). Bien es verdad que apenas nos son útiles desde el estudio de la zarzuela, por ser anteriores a la formulación del género.

Más próxima a nuestro tema fue *La Gaceta Musical de Madrid*, fundada por Hilarión Eslava en 1854, y en la que ya vemos vinculados a Barbieri, Inzenga, Espín, Soriano

Fuertes, Arrieta, etc. Llegaron a editarse 102 números, que aparecían cada domingo, adquiridos por suscripción. Pero la dificultad económica de mantener la revista hizo a sus responsables proponer a Barbieri unir sus fuerzas ante la nueva publicación que los promotores del Teatro de la Zarzuela pretendían fundar paralelamente a la inauguración de dicho coliseo. Nació así la revista precisamente denominada *La Zarzuela*, que vio la luz en febrero de 1856, es decir, antes de la inauguración del teatro. Sus responsables fueron los mismos cuatro promotores, es decir, Gaztambide, Olona, Salas y Barbieri; si bien para su dirección ejecutiva nombraron a Eduardo Velaz de Medrano. Aunque su punto de partida era, obviamente, el mundo y el entorno zarzuelero, compartía su espacio con referencias a músicas de otro tipo, e incluso con informaciones y ensayos no específicamente musicales, sino de corte más intelectual; de hecho, el subtítulo de su cabecera era «Revista de Teatros, Literatura y Nobles Artes». La suscripción anual costaba 57 reales (casi 15 pesetas) y llegó a publicar 77 números, hasta julio de 1857, ya con el teatro a pleno rendimiento. Tras una multa gubernamental nunca bien aclarada, sus responsables acordaron su desaparición; o mejor dicho, su transformación en una nueva revista, ya no bajo su responsabilidad, que pasaría a denominarse *La España Artística*. Entre medias, con cierto sentido del humor, publicaron un curioso número de tránsito, que denominaron *La Zambomba* (agosto de 1857). En *La España Artística* –que duró un solo año, con un total de 48 números aparecidos–, no encontramos ya la colaboración habitual de los anteriores nombres clave en el establecimiento de la zarzuela.

Un intento bien curioso lo supone la revista musical y satírica que puso en marcha el actor, compositor y empresario Francisco Arderíus, promotor, como repetidas veces hemos dicho, de la compañía de Los Bufos Madrileños. Se trataba de un moderno concepto de marketing, según diríamos hoy, en el que un movimiento teatral que revolucionaba la cartelera española –el teatro bufo– era apoyado por un órgano de prensa escrita, que no solo difundía sus actividades, sino que releía los acontecimientos de actualidad pública en la misma clave de humor que mostraba en los escenarios. Este periódico semanal se denominó *La Correspondencia de los Bufos*, y publicó un total de 25 números. El polémico actor y empresario puso al frente de esta publicación a su sobrino Alfredo Guerra Arderíus.

También notable vinculación al devenir de la zarzuela tuvo *La Crónica de la Música*, fundado en 1878 por Andrés Vidal y Llimona. No fue poca su constancia: 223 números, de aparición semanal, hasta 1882; luego pasó a repartirse como suplemento artístico de *La Correspondencia de España*. Partió de manera modesta, como un boletín de solo cuatro páginas, pero luego llegó a ocho, e incluso editaba de continuo separatas con partituras musicales, como era tan frecuente en la época. Los compositores Rafael Hernando, José Inzenga o Gabriel Rodríguez figuraron entre sus colaboradores.

Más longeva aun fue *La Correspondencia Musical*, gracias a la tenacidad de su fundador y director, Benito Zozaya, del que varias veces hemos hablado en este libro. Apareció por vez primera en 1881 y se mantuvo durante casi ocho años, totalizando nada menos que 330 números. Supone una fuente de primer orden para el conocimiento no solo de la zarzuela y la música lírica española, sino de otros géneros de todo tipo y de la recepción entre la afición española de las novedades musicales que llegaban de Europa;

y por supuesto de las polémicas sobre Wagner, que traspasaban el ámbito estrictamente musical para suponer toda una reflexión acerca de la modernidad en todos los ámbitos. Una gran parte de los músicos y musicógrafos de la zarzuela colaboraron con mayor o menor asiduidad en *La Correspondencia Musical*.

También mucha información y polémica sobre el arte lírico nacional encontramos en una revista barcelonesa de gran raigambre, *La Ilustración Musical Hispanoamericana*, activa durante ocho años: 1888-1896. En su nacimiento y dirección posterior fue fundamental la figura de Felipe Pedrell, que ya había promovido mucho antes, en 1882, una primera revista catalana llamada *Notas Musicales y Literarias*, que sobrevivió un solo año. En 1904, el Orfeó Català tomaría su testigo, poniendo en marcha una revista de información, actualidad y debate, con el nombre de *Revista Musical Catalana*. Vivirá nada menos que treinta y dos años, hasta la guerra de 1936, con un excelente nivel intelectual y musical, aunque el hecho de estar en lengua catalana le restó difusión. Llegó a casi cuatrocientos números.

Bilbao se sumó a la geografía de las revisas líricas y musicales españolas con una publicación de gran calado: la denominada *Revisa Musical*, cuya vida activa fue de cinco años (1909-1913), con periodicidad mensual[68]. La revista presumió, y con justicia, de internacional y nada localista –una actitud infrecuente en las publicaciones artísticas de la época–, lo que le llevó a veces a cierto rechazo hacia la zarzuela, con frecuentes polémicas; entre ellas, la que involucró a Ruperto Chapí, una de las figuras más unánimemente respetadas entonces. Más de corte intelectual e internacional, y por tanto menos centradas en la zarzuela, fueron la *Revista Musical Hispanoamericana* (activa entre 1914 y 1918) y la titulada simplemente *Música* (1938), muy influyente, pese a sus únicos ocho números, en plena guerra y en el bando republicano. En cuanto a las de música religiosa, *El Tesoro Musical* alcanzó una pervivencia insólita: 61 años (1917-1978), aunque evidentemente poco nos aporta a nuestro tema.

Hispanoamérica conoció también un florecimiento de las revistas musicales en esta época. La más prestigiosa fue *Musicalia*, fundada en Cuba en 1927 (y desaparecida en 1946, aunque en una época intermedia no se publicó), que algunos expertos sitúan entre las mejores del mundo en su especialidad.

Volviendo a España, en 1929 vio la luz la revista *Ritmo*, a día de hoy y con mucha diferencia la decana de las publicaciones musicales escritas en España, pues acumula ya más de ochenta años de historia (¡!), aun con etapas verdaderamente complicadas en su supervivencia (la actual, sin ir más lejos). Supone una herramienta de primer orden para el conocimiento de la zarzuela: primero, porque en sus veinte primeros años todavía el Siglo de la Zarzuela estaba vivo, con novedades constantes y éxitos clamorosos; y segundo, porque, consciente del interés que despertaban siempre entre sus lectores los asuntos de la zarzuela, con posterioridad dedicó muchísima atención a estos temas.

Dos observaciones finales sobre el tema de las revistas musicales como fuente de información zarzuelística: primera, que como género teatral que al fin y al cabo es, también las revistas teatrales de la época –algunas de ellas eran excelentes– dedicaron mucha atención a la zarzuela: *El Teatro*, *Comedias y Comediantes*, *El Arte del Teatro*, etc. Nos resulta muy útil que estas revistas ofrezcan al lector perspectivas de la zarzuela desde el punto de vista escénico, ya que la inmensa mayoría de la crítica en torno a la

zarzuela ha procedido siempre de sectores musicales. Y segunda, que algunas publicaciones ilustradas generalistas de la época, aun no siendo específicas de información musical, suponen una fuente excelente de conocimiento de la zarzuela, mayor en muchos casos que la de las revistas especializadas. El mejor ejemplo, sin duda, fue *Blanco y Negro* (nacida en 1891, y vinculada al diario *Abc*)[69], que ofrece, además de los textos, una documentación fotográfica sobre la actualidad de la zarzuela, verdaderamente insuperada. En menor medida, también los semanarios *Nuevo Mundo* (desde 1894), *Mundo Gráfico* (desde 1911) o *La Esfera* (desde 1931).

3. Musicógrafos[70] del Siglo de la Zarzuela. Sobre zarzuela se ha escrito muchísimo. Se escribió en su siglo y se ha escrito después. No tendría sentido en un libro como este intentar siquiera un resumen bibliográfico, más propio de un estudio científico. Pero sí puede resultar curioso al lector un repaso por los principales personajes de la musicografía española que fueron cronistas de primera mano del acontecer de nuestro género lírico.

Fueron más que periodistas y más que musicólogos, pues vivieron, disfrutaron y hasta se enfrentaron con los aciertos y desvíos de un género poliédrico como pocos. Algunos compaginaron la crónica del día a día con la escritura de textos musicológicos o libros de compendio. Elijamos los siguientes como los más significativos:

Mariano Soriano Fuertes (1817-1880) fue, junto con Barbieri –a quien habría que incluir en este grupo, puesto que escribió sobre zarzuela tanto o más que muchos musicógrafos– uno de los primeros cronistas del género lírico popular español. Compaginó su labor de musicólogo con la composición y promovió innumerables iniciativas en las varias ciudades en las que vivió (Madrid, Córdoba, Sevilla, Cádiz, Barcelona, París…). Fue polemista constante, en algunos casos con agrios enfrentamientos, como el muy vehemente con Eslava. Abordó una complejísima *Historia de la música española desde la venida de los fenicios hasta nuestros días*. En su etapa andaluza (él era murciano, pero viajó constantemente por toda España) escribió ensayos sobre la influencia de la música árabe en la española, y fue uno de los primeros en tratar el flamenco con criterio musicológico.

José María Esperanza y Sola (1834-1905) tenía una buena formación musical, como alumno que había sido de Hilarión Eslava. Fue un verdadero profesional de la crítica en el sentido moderno; escribió muchísimo, en crónicas muy extensas (quizá a veces excesivas). Durante dos décadas, sus columnas en *La Ilustración Española y Americana* eran esperadas por toda la afición hispana y constituyen un referente de la época. Su defensa de músicos como Arrieta, Chapí o Bretón fue vehementísima. Muestra del aprecio intelectual que le tenían sus contemporáneos fueron sus colaboraciones sobre lírica para la revista española de filosofía más importante de entonces, la *Revista Europea* (1874-1880). Fue el primer crítico de prensa elegido como tal para formar parte de la Academia de Bellas Artes (1888). Al año siguiente de su muerte se publicó una antología de sus escritos musicales, en tres volúmenes, bajo el título de *Treinta años de crítica musical* (1906).

Antonio Peña y Goñi (1846-1896) era de la misma generación que los grandes

generochiquistas: Chueca, Chapí, Bretón… y su talante vivaz, algo ingenuo y cascarrabias, pero sin maldad, encajaba perfectamente con la idiosincrasia de aquella pléyade de artistas, que para él encarnaba lo mejor y más genuino del arte musical español. Vivió con pasión el acontecer diario de la zarzuela de su tiempo y escribió en no menos de una docena de periódicos y revistas (aunque su punto de partida fue principalmente *El Imparcial*). Compaginaba la crítica zarzuelera en la prensa con sus críticas taurinas, e incluso con las de pelota vasca (él era donostiarra de nacimiento). Cuando fue elegido académico de la Real de Bellas Artes, su discurso de ingreso fue «Creación y desarrollo de la zarzuela española». Aunque escribió trabajos de cierta envergadura, Peña no fue hombre científico ni erudito; responde más a la figura de un divulgador, defensor apasionado de aquello en lo que creía. Y creía fervientemente en la zarzuela, para la que toda atención le resultaba poca, pues se preguntaba por qué se regateaban esfuerzos hacia nuestro «hijo legítimo, propio», mientras todo se volvían favores hacia «ese otro hijo adoptivo, ajeno» (en relación a la ópera extranjera).

Si los anteriores deben ser considerados los nombres mayores de la primitiva musicografía sobre la zarzuela –alguien ha propuesto el neologismo de «zarzuelógrafo»–, la lista de los antiguos escritores sobre lírica popular española es muy larga: el barcelonés Baltasar Saldoni combinó su carrera como compositor con su vocación de documentalista, y fue un pionero de la exhaustiva recopilación de datos sobre el acontecer musical español. Los cuatro tomos de su imprescindible *Diccionario de efemérides de músicos españoles* fue publicado a lo largo de veinte años (1860-1880). Luis Carmena y Millán fue todo un personaje en el Madrid lírico de su tiempo, y su documentadísima *Crónica de la ópera italiana en Madrid* (1878) sigue siendo un texto de referencia. Su amistad con Barbieri le hizo conocedor desde dentro del mundo de la primera etapa de la zarzuela. Por eso sus testimonios, humanos y vividos, sobre aquellos avatares, fueron y son muy valiosos. Polemizó constantemente con el precitado Peña y Goñi, pero siempre en términos amistosos y fértiles. Rafael Mitjana, malagueño, fue quizá el más internacional de todos, viajero incansable y también polemista vehemente. En 1907 localizó en Suecia el *Cancionero de Upsala*, con músicas inéditas del siglo XVI español. Defendió con entusiasmo a la primera generación de zarzuelistas, pero luego fue crítico con el giro hacia formas cada vez más livianas, por lo que se manifestó refractario al género chico. El *Ensayo histórico sobre la zarzuela* (1932), del asturiano Emilio Cotarelo, sigue siendo hoy un texto fundamental para nuestro estudio. Pero no estamos ante un cronista específico de la zarzuela, sino ante un erudito en mil temas de la historia humanística de España, que escribió mucho sobre zarzuela, entroncándola en su contexto histórico. José Subirá fue otro de los pioneros de la musicología científica y rigurosa. Su larga vida (casi setenta años de actividad profesional) le hicieron conocer desde el Apolo del cambio de siglo hasta el ocaso de la zarzuela, ya tras la guerra. Su *Historia de la música teatral en España* (1945) es un texto obligado para el estudio histórico de la zarzuela. Ya avanzado el siglo XX, los hermanos José y Félix Borrell, Eduardo Muñoz y su hija Matilde Muñoz –todos ellos wagnerianos furibundos–, fueron otros escritores de obligada consulta. Por último, y retrocediendo unos años, poco sabemos de María Luisa Lacal, una de las primerísimas musicólogas españolas, sobre la que sería necesaria una investigación biográfica. Su *Diccionario de la Música*, publicado en 1899, fue una obra

de referencia durante décadas.

7. CUATRO GENERACIONES DE COMPOSITORES

7A. VEINTE COMPOSITORES FUNDAMENTALES

Tanto en términos de demografía como de historia del arte, solemos entender que el concepto de generación supone unos veinticinco años, distancia en el tiempo que convencionalmente separa, por término medio, a padres e hijos. Por ello, si estamos considerando la historia de la zarzuela como un fenómeno de unos cien años, deducimos aritméticamente que sus protagonistas constituyen un flujo total de cuatro generaciones, hablando siempre en términos aproximados.

Ello queda confirmado si estudiamos los años de vida de quienes podemos considerar los veinte compositores fundamentales del género. Con dos observaciones: una, que entre las generaciones primera y segunda aparece un compositor «puente» o intergeneracional: Manuel Fernández Caballero. Y otra, que así como los límites de las generaciones primera, segunda y tercera son relativamente apreciables, la frontera entre la tercera y cuarta es muy difusa, pues los autores que mencionamos se relevan sin interrupción en el tiempo; así que en realidad, estas dos últimas generaciones funcionan como una continuidad.

Recorreremos ahora estas cuatro generaciones a través de sus compositores fundamentales, entendiendo este adjetivo en su sentido etimológico, pues son estos veinte autores quienes fundamentaron las características de cada etapa sucesiva de la zarzuela. Y en el siguiente apartado –que denominaremos «Otros veinte compositores a recordar»–, nos referimos a quienes, sin haber sido pilares del género, escribieron también páginas brillantes para su historia. Es evidente que esta división entre quiénes consideramos fundamentales y quiénes secundarios es muy simplista, y como tal muy opinable, pero es el riesgo de toda selección. La principal razón de esta subjetividad no es tanto de juicio de calidad como de las variables de popularidad y pervivencia en el repertorio que el tiempo ha establecido, y no siempre justamente, entre unos autores y otros, como entre unas obras y otras. Por poner solo dos ejemplos: Rafael Hernando y Cristóbal Oudrid fueron en su día pilares de la zarzuela romántica, pero hace décadas que su memoria fue borrada de la tradición popular zarzuelística.

Obviamente, todo este capítulo y el siguiente son complementarios al recorrido histórico que hemos hecho hasta el momento, por lo que serán inevitables algunas repeticiones de conceptos o datos ya dichos, pero vistos ahora desde la perspectiva de la referencia individualizada, autor por autor.

1. La primera generación. Los pioneros. Los primeros pasos de la zarzuela se fundamentaron en tres compositores pioneros (que además habían nacido a distancia de solo unos meses, en 1822-1823): Francisco Asenjo Barbieri, Joaquín Gaztambide y

Emilio Arrieta; como vimos, este último, aunque se movió siempre en otro entorno (era el único que procedía del mundo de la ópera italiana de gran formato), se sumó casi desde el comienzo a la causa de la zarzuela. También dentro de esta primera generación fueron sobresalientes Rafael Hernando, Cristóbal Oudrid, Nicolás Manent y José Inzenga, que escribieron muy tempranamente zarzuelas excelentes y de éxito (incluso, algunas más tempranamente que el propio Barbieri, a quien solemos considerar como punto de partida), pero su estrella se eclipsó pronto, sin duda de manera injusta. Por este motivo los tratamos en el apartado de «Otros veinte compositores», aunque ojalá una pronta recuperación de su obra los devuelva a la primera línea de la memoria de la zarzuela.

(FRANCISCO ASENJO) BARBIERI. Barbieri es no solo un compositor fundamental en la historia de la zarzuela, sino que, como repetidas veces hemos afirmado a lo largo de este libro, suele ser considerado como el pilar y promotor del género.

Porque Barbieri fue más que un brillante compositor lírico: sentó las bases de la zarzuela, estableció sus objetivos como alternativa a la ópera española, compuso sus obras pioneras, embarcó a otros compositores de la época en la nave de la zarzuela, movió a muchos escritores a escribir libretos de zarzuela, fue su primer empresario y comandó la fundación del primer teatro de zarzuela del mundo. Paralelamente, recopiló una infinidad de músicas –populares y cultas– de la tradición española que luego él mismo y otros creadores utilizaron en sus partituras y dirigió las principales orquestas de los teatros de Madrid. Lo que unido a su amplia cultura, su facilidad para la literatura y su permanente –y cáustico– sentido del humor, convierten su biografía toda en la encarnación del genero zarzuelístico. Cabe afirmar que Barbieri «es» la zarzuela misma.

Prácticamente todo su catálogo fue para el teatro lírico, pues apenas compuso obra sinfónica ni de cámara. Estrenó unos sesenta títulos escénicos, de los que aproximadamente la mitad son zarzuelas de gran formato y la otra mitad piezas en un acto.

Barbieri nació en Madrid en 1823. Su madre era de ascendencia italiana y él firmaba habitualmente como «Barbieri», el apellido materno. Es paradójica esta voluntad de cultismo italianófilo en un compositor que batalló siempre contra el italianismo imperante en la música española. Su padre era jefe de sala del Teatro de la Cruz (uno de los principales teatros operísticos en Madrid, hasta la apertura del Teatro Real), por lo que su familia vivía en el propio teatro. Así, Barbieri pasó su infancia «metido» literalmente a diario en un teatro de ópera italiana, por lo que mamó desde la cuna el mundo de la escena musical por dentro.

En el primitivo Conservatorio de María Cristina[1] estudió piano, clarinete y composición (esta última materia, como alumno de Ramón Carnicer, maestro de toda su generación). Fue clarinetista en varios fosos de ópera –entre otros, el del Teatro Real–, lo que le familiarizó aún más con el repertorio italiano. Después, y en base a su amplia cultura, fue llamado a escribir colaboraciones en varios periódicos y trabajó como archivero en el Liceo Artístico y Literario. Simultáneamente fue creando algunas músicas que le proporcionaron muy buen oficio armónico y de instrumentador.

Pero encontró su espacio en la vida musical española al intuir la posibilidad de que los compositores y libretistas –incluido él mismo, por supuesto– volcasen su talento en la creación de obras con «lo español» como punto de partida, moviéndose musical y teatralmente en un entorno no mixtificado por el italianismo y enraizado en las músicas españolas y en los gustos del espectador medio. Este objetivo, como alternativa al de una verdadera ópera española, que defendían algunos de sus colegas, incluso Carnicer o Arrieta, se convertiría en la obsesión de su vida. Ya expusimos con algún detalle este proceso de establecimiento de la zarzuela en los primeros capítulos de este libro.

Si ya su simpática *Gloria y peluca* (de 1850, el mismísimo año que consideramos inicial del Siglo de la Zarzuela) le otorgó el favor del público madrileño, el título que consagraría popularmente el nuevo género sería *Jugar con fuego* (1851, libro de Ventura de la Vega), que alcanzó centenares de representaciones tras el éxito de su estreno y que rodó después por toda España e Hispanoamérica. Barbieri entró en una verdadera fiebre creadora en esa línea estilística, y obtuvo con varias de sus obras –no con todas, obviamente– el beneplácito de un público entusiasmado que le reclamaba constantemente nuevos títulos. De estos años inmediatos su obra más celebrada fue *Los diamantes de la corona* (1854) que abría su colaboración con el libretista catalán Francisco Camprodón.

Sus viajes por Europa y sus trabajos empresariales de difusión y explotación del nuevo género –incluida la fundación en Madrid del Teatro de la Zarzuela– se sumaron ahora a su incesante actividad creadora, que encontró un nuevo hito en la que para muchos es su obra maestra: *Pan y toros* (1864, libreto de José Picón), sobre los turbulentos sucesos de la vida española del final del reinado de Carlos IV. El hecho de estar ambientada en España y la utilización magistral que el compositor hace de la música histórica española –más evidente, sin duda, que en *Jugar con fuego*– nos confirman que Barbieri maduró mucho en estos años últimos hacia una liberación del italianismo «involuntario» que aún rezumaba en sus primeras obras, por más que apareciera enmascarado por el casticismo españolista. En este sentido, *Pan y toros* es la primera obra completamente personal, que encarna el ideal de la zarzuela española según se formula en la era romántica.

Como en su lugar detallamos, unos veinte años después de haber puesto en marcha la nueva y moderna etapa de la zarzuela, el público comenzó a demandar otro tipo de espectáculo, más breve y conciso, mientras que los empresarios se replanteaban los altos costes de las zarzuelas en una sola sesión de larga duración; iba abriéndose paso el luego llamado género chico, que quizá desbarataba la línea trazada por Barbieri. Pero supo él mismo adaptarse a la nueva demanda, con un torrente de obras de pequeño formato que, pese a sus menores dimensiones, mantenían intacto el buen hacer y el rigor –tanto en los libretos como en la factura musical– de sus obras mayores. *El hombre es débil* (1871), *Robinson* (1879) o *De Getafe al paraíso* (1883) son ejemplos de obras en un solo acto que obtuvieron enorme éxito, aunque luego hayan caído en un injusto olvido. Precisemos que una de ellas, *Revista de un muerto*[2] (1866), fue probablemente la primera revista musical que se compuso en España, en el sentido original del término, es decir, como repaso a los acontecimientos de la vida pública española de un año concreto.

Pero aunque las referidas puedan aparecernos hoy como sus obras más redondas, sin duda su obra cumbre para la historia de la zarzuela es considerada *El barberillo de Lavapiés* (1874), en tres actos, con texto de Mariano de Larra (por cierto,

frecuentemente confundido con su padre, el célebre Fígaro). Obra inatacable e inatacada, para muchos sigue siendo hoy, con la perspectiva de sus ya más de trece décadas, la obra que mejor define las virtudes de lo que fue, o de lo que quiso ser, el género de la zarzuela. También acaso por ello, sigue siendo hoy, quizá junto con *Marina* (Arrieta), la única obra de la historia primera del género que nunca ha dejado de representarse[3].

Después de estos éxitos, su velocidad de producción musical se reduce mucho, como sintiendo que ya ha dejado escrito lo que quería; a partir de entonces preferirá dedicarse a otras tareas musicales e intelectuales. No obstante, siguió estrenando hasta 1890 (cuatro años antes de su muerte), principalmente obras de género chico. Pero volverá eventualmente sobre los tres actos en obras espléndidas como *Chorizos y Polacos* (1876), una sátira de las rivalidades entre bandos teatrales y musicales, a través de los furibundos partidarios, en el siglo XVIII, de las tonadilleras del Teatro de la Cruz y las del Teatro del Príncipe, en Madrid.

Francisco Asenjo Barbieri murió en 1894, ocho días después que su colega generacional Emilio Arrieta, entre el unánime respeto de la cultura española. Estaba casado con Joaquina Peñalver –que, por cierto, falleció a la semana siguiente que el maestro–, con quien no tuvo hijos.

Barbieri fue viajero por España, pero también visitó otros países europeos: Inglaterra, Alemania, Austria y Francia. Fue muy importante el viaje que en 1862 realizó a París, invitado por el Teatro de la Ópera Cómica, para presentar allí una de sus zarzuelas, a su elección[4]. Llama la atención que para esta estupenda plataforma para su música, Barbieri eligiese *Entre mi mujer y el negro* (en dos actos, 1859), lo que deja bien claro la estima que sentía por ella, pese a que hoy esté olvidada. Barbieri tuvo fuertes discrepancias con el teatro y retiró su obra, regresando a España orgulloso, pero sin haber podido aprovechar esta oportunidad de primer orden para la difusión de la zarzuela. En varios textos antiguos sobre Barbieri se achaca este incidente a una supuesta discusión violenta con Jacques Offenbach, responsable del citado teatro, pero hoy no parece verosímil esa razón.

Además de su trabajo como creador, Barbieri fue uno de los pioneros de la musicología en España, junto con Felipe Pedrell (pese a ser dos figuras muy diferentes, casi antagónicas). Recuperó infinidad de músicas y romances de la tradición oral española, que le sirvieron además de manantial inagotable para sus propias obras; no tanto como fuente de melodías textuales como de modelos de ritmos y fórmulas armónicas. Publicó diversos trabajos de investigación y crítica, que hoy siguen conservando plena vigencia. Fue el principal promotor de la Sociedad Artística que, como repetimos varias veces en este libro, estableció los cimientos de la zarzuela. En cuanto empresario impulsó infinidad de iniciativas, entre ellas la construcción del Teatro de la Zarzuela en Madrid, aunque se desvinculó de él apenas dos años después de inaugurado. Y defendió desde varias plataformas la presencia de «lo español» en los más diversos foros de cultura, no solo musicales.

Dijimos arriba, y es cierto, que Barbieri fue un compositor teatral, con muy escasa obra de otros géneros. Pero fue, sin embargo, un excelente director de orquesta y promotor de la Sociedad de Conciertos de Madrid, que durante cuarenta años (1866-1906, aproximadamente) tendría un papel muy activo en la historia musical española.

Barbieri fue su primer director musical, hasta que en 1868 cediera la titularidad a Joaquín Gaztambide.

Fue también uno de los primeros músicos académicos de la Real Academia de Bellas Artes (1873), tras crearse su Sección de Música. Desde allí defendió la dignificación de la música dentro de la cultura, lo que le costó no pocas polémicas. Menos conocida es su dimensión literaria como académico de la Real Academia Española de la Lengua, en la que ingresó ya de avanzada edad; no han sido muchos los casos de pertenencia de un mismo intelectual a más de una real academia. Publicó numerosos libros y ensayos e hizo sus pinitos como poeta. Ya en lo anecdótico, fue siempre recordado como un virtuoso de la bandurria, y le gustaba firmar algunos de sus escritos personales como «el maestro Bandurria».

Su biógrafo Emilio Casares afirma, con lúcido criterio, que Barbieri encarnó la grandeza ética del intelectual de verdad: pues lejos de limitar su sabiduría a la especulación narcisista y para expertos, la canalizó para el mayor disfrute y educación de sus conciudadanos, especialmente de las clases menos favorecidas, de donde él provenía. Cada vez que escuchamos *El barberillo de Lavapiés*, debemos recordar que tras esa música, nacida desde y para el pueblo llano, está uno de los mayores intelectuales de la España de su tiempo.

JOAQUÍN GAZTAMBIDE. Para el público español de hoy, incluso para el aficionado a la música, el nombre de Joaquín Gaztambide dice poco. Solo el rótulo de alguna calle en algunas poblaciones españolas mantiene vivo si no su legado musical, sí al menos su nombre. Pero pocos ciudadanos conocen quién es el personaje al que honran esas vías públicas.

Y sin embargo, Gaztambide es uno de los compositores a los que más debe la historia de la zarzuela. Íntimo amigo y colaborador de Barbieri y Hernando, su labor en los albores del genero fue impagable, y su música, excelente y de gran oficio. Cuando los cronistas de la época hicieron balance de los primeros años de la zarzuela romántica, citaban hasta una docena de títulos de Gaztambide que habían alcanzado centenares de representaciones por toda España e Hispanoamérica, un logro similar –si no superior– a los de Arrieta o Barbieri. Este último llegó a escribir, al recordar los primeros pasos del nuevo género, que «sin duda, Gaztambide era el mejor compositor de todos nosotros».

Nació Gaztambide en Tudela (Navarra) en 1822, por lo que era solo unos meses mayor que Barbieri y Arrieta. Estudió contrabajo y piano, además de composición (como alumno de Ramón Carnicer) en Madrid. Tras varios estrenos de juventud, se integró en La España Musical, asociación de la que ya hablamos en su momento, y luego fue uno de los siete miembros de la Sociedad Artística para el establecimiento de la zarzuela. Fue, además, el primer director de orquesta de dicha sociedad; y después, de otras orquestas de otros muchos teatros. Trabajó activamente en la constitución de la madrileña Sociedad de Conciertos, en la que en 1868 sucedió a Barbieri como director titular.

Sus dos primeros éxitos en la zarzuela fueron *El estreno de una artista* y *El Valle de Andorra* (ambas de 1852), que se repusieron infinidad de veces, pues repetimos que, aunque hoy olvidadas, muchas de sus obras alcanzaron inmensa popularidad y

garantizaban el lleno de las salas. Las dos citadas llevaban libro, respetivamente, de Ventura de la Vega y Luis Olona, dos autores muy queridos por el público. Con texto de este último, *Catalina* (1854) sería no solo un nuevo hito sino la obra más apreciada por el propio compositor. Luego, y dada la amistad de Gaztambide con el también navarro Arrieta, sus compañeros de la Sociedad Artística le comisionaron para involucrar a este en el nuevo género, lo que consiguió, aunque con matices y no desde el primer momento. Fue también uno de los cuatro promotores de la construcción e inauguración del madrileño Teatro de la Zarzuela.

Como «embajador» de la naciente zarzuela, viajó a Barcelona en 1858 para buscar apoyos al nuevo género entre músicos, libretistas y empresarios catalanes; el compositor Nicolás Manent sería su principal interlocutor en Cataluña. De nuevo en Madrid, ese mismo año obtuvo una nueva diana con *Un pleito* (1858), sobre libro de Camprodón, de gran fama en su tiempo y luego popularísima en Hispanoamérica. Los años finales de esa década fueron los de la ruptura, más o menos amistosa, con la Sociedad Artística y sus polémicas por el recién inaugurado Teatro de la Zarzuela. Pese a su distanciamiento de la empresa, Gaztambide quedó como director de la orquesta del teatro, en el que estrenó varias obras para la historia: primero *Los magyares* [*sic*] (1857, libro de Olona), que sería en los años sucesivos la zarzuela más veces repuesta en la cartelera de Madrid, lo que llevó a Barbieri a calificarla como «un río de oro»; luego, *El juramento* (1858), de nuevo sobre libreto de Luis Olona, para muchos la obra cumbre de sus autores; y *Una vieja* (1860), esta vez sobre Camprodón, cuyo argumento se desarrolla en Méjico durante su proceso de independencia (un tema, sin duda, elegido por el éxito que las zarzuelas de Gaztambide estaban obteniendo en aquel país).

Compaginó siempre su trabajo de creador con el de director de orquesta y empresario. Fue director, como vimos, de la Sociedad de Conciertos de Madrid, a cuyo frente cosechó excelentes críticas y ayudó a muchos compositores españoles. Como empresario de zarzuela apadrinó infinitas iniciativas, con éxito económico variable. Reclamado una y otra vez desde América, en vista del éxito que sus partituras obtenían allí, en 1868 viajó con su propia compañía a Cuba (gira desafortunada, por haber coincidido con el Grito de Yara, origen de la revolución independentista cubana) y Méjico, donde obtuvo un buen éxito. Pero tras contraer una infección grave, hubo de abandonar la compañía y regresar a España en penosa travesía (marzo de 1870). Tras desembarcar en Cádiz, fue recibido en Madrid casi como un héroe, pero murió muy poco después. Quizá todas aquellas ocupaciones complementarias le habían mermado la salud y le restaron energías en cuanto compositor.

EMILIO ARRIETA[5]**.** Arrieta es hoy uno de los grandes desconocidos de la música española del siglo XIX. Todo aficionado cita su nombre como principalísimo en su época, todas las enciclopedias le dedican espacio destacado…, y ni un solo compás de su extensísimo catálogo ha pervivido entre nosotros, a excepción de algunos fragmentos de *Marina* (1854), una zarzuela muy popular en décadas pasadas, que además dista mucho de ser su mejor obra. Pero cada vez que por una u otra razón tenemos acceso a la música de Arrieta –y concretamente a sus zarzuelas, que es lo que nos interesa en este

libro–, nos asombramos de cómo la memoria musical española parece resignada a perder uno de sus elementos más valiosos.

Nació Emilio Arrieta en 1823 en Puente la Reina (Navarra, cerca de Pamplona). Después de sus primeros estudios musicales marchó a Milán, donde adquirió una excelente formación técnica, obviamente en el más puro estilo italiano, que le marcó de por vida. De regreso a España, la reina Isabel II le nombró no solo su profesor particular de música –en documento escrito de propio puño y letra de la reina, algo muy inusual–, sino que le encomendó la puesta en marcha de un pequeño teatro en palacio para representaciones de ópera. Para su inauguración (1849), Arrieta presentó su ópera *Ildegonda*. La admiración suscitada propició un segundo estreno meses después, en el mismo teatro: *La conquista di Granata* (1850). Ambas son de estilo italianizante y además íntegramente en lengua italiana. Arrieta era ya por entonces hombre habitual en el círculo particular de la reina, con quien le unía una gran amistad, objeto de no pocas murmuraciones. No obstante, años después, tras la expulsión de la reina (1868), el compositor se autodeclararía vehemente detractor «de toda la vida» de la familia Borbón.

Como hombre de alta posición social e intelectual que era Arrieta a mediados del XIX, mantuvo inicialmente un prudente distanciamiento del grupo de artistas jóvenes que, en torno a 1850 y encabezados por Barbieri, puso en marcha en España el género zarzuelístico. Pero muy pronto –sobre todo, como hemos visto, por insistencia de su amigo y paisano Joaquín Gaztambide– se sumó al entusiasmo que dicho género estaba suscitando y estrenó con enorme éxito nada menos que una docena de títulos en los años inmediatos; entre ellos, *El grumete* y *El dominó azul* (ambos de 1853), por más que solo *Marina*, del año siguiente, haya llegado hasta nosotros; quince años después, en 1871, Arrieta realizó una segunda versión de esta obra, con vistas a su reestreno como ópera en el Teatro Real. Ya quedó claro, por tanto, que Arrieta no fue uno de los promotores del género de la zarzuela, y que se subió en marcha a un carro que ya caminaba con paso firme. Barbieri cuenta en sus escritos que en 1853 quiso el navarro ingresar como octavo miembro en la Sociedad Artística del Teatro Circo, y que sus siete miembros mantuvieron opiniones encontradas sobre su solicitud; finalmente no le admitieron, lo que, como vimos, no sentó nada bien a Arrieta[6].

Su puesto de profesor de composición en el recién inaugurado Conservatorio de Madrid (del que luego sería además su director, durante veinticinco años), su antigua influencia en Palacio y sus éxitos en la ópera y la zarzuela hacían de Arrieta el centro de lo que hoy llamaríamos el *establishment* musical español de aquel momento. Pero Barbieri era el preferido en las clases medias y populares. Se ha especulado mucho sobre la dicotomía Barbieri-Arrieta, y es difícil hoy reconstruir cuál fue la realidad de su relación personal. Probablemente se respetaban mutuamente, pero sus actitudes vitales eran demasiado diferentes. Arrieta era adusto y distante, y aunque volcó su mejor oficio en la composición de zarzuelas, seguía prevaleciendo en ellas el eco de los maestros italianos y la lírica belcantista, mientras que en Barbieri el núcleo de su inspiración es el alma del pueblo español, sus tangos, valses, seguidillas… Pese a esta evidente distancia, no parecen ser ciertas las anécdotas sobre el desprecio y casi odio que se dijo que se profesaban: Arrieta y Barbieri fueron dos caras de la misma moneda del teatro lírico

español del Romanticismo.

Arrieta fue uno de los primeros compositores que intuyeron que el futuro de la zarzuela pasaba por las obras breves, de pequeño formato, incluso antes de que se estableciese como tal el luego llamado género chico. Y sorprendió a sus coetáneos con una vena desenfadada y cómica, inesperada tras su severa producción anterior. Por desgracia, ninguno de esta docena de títulos, entonces de enorme éxito –*Un sarao y una soirée* (1866), *Sol y sombra* (1867), *El figle enamorado* (1867)…–, ha pervivido en el repertorio.

Ya en tiempos de Alfonso XII, o sea, en su última etapa creadora, volvió Arrieta sobre la zarzuela de gran formato, sin duda en un intento de reencauzar la mayor ambición del género. Sus obras de esta época, de nuevo en tres actos, son las de un maestro de la escena, aunque a cambio obtuvieron menos popularidad. Sin embargo, el estreno de su última gran obra, *San Franco de Sena* (1883) –a medio camino entre una ópera y una zarzuela, pero con un argumento altamente dramático–, suscitó entusiasmo unánime, a partir del cual le diluviaron todo tipo de reconocimientos y homenajes. Falleció en Madrid en 1894.

En las más de tres décadas que Emilio Arrieta enseñó composición en el Conservatorio de Madrid, ejerció una labor inmensa, con docenas de alumnos que conformaron una pléyade muy bien preparada y llamada a continuar en la zarzuela el camino que abrió esta generación pionera: sus alumnos Ruperto Chapí, Tomás Bretón o Emilio Serrano son solo tres de una lista interminable. En honor a la verdad hay que decir que es frecuente encontrar en estos discípulos una posterior actitud dual hacia su maestro: entre la admiración y la fuerte crítica; esta última, más en el terreno personal que musical. Arrieta fue, no hay duda, hombre polémico y poliédrico. Su extraña relación con el poeta y político Adelardo López de Ayala, con el que convivió durante décadas –en la calle de San Quintín, junto al Teatro Real, lo que convirtió el exterior de su vivienda no pocas veces en punto de referencia de manifestaciones y «peregrinaciones» por mil temas musicales–, fue otro factor que alimentó lo singular de su perfil personal.

No es fácil establecer hoy si el que un hombre tan sesudo e italianizante como Arrieta cultivara tan acertadamente la zarzuela fue una actitud sincera o simplemente una manera de alcanzar una popularidad –y unos ingresos– que nunca logró con sus obras de altos vuelos. Lo cierto es que en sus escritos constató repetidas veces su pasión por la zarzuela; e incluso reivindicó desenfadadamente que, tras su muerte, en su tumba se inscribiese el epitafio «Aquí yace Arrieta, el zarzuelero»[7].

MANUEL FERNÁNDEZ CABALLERO, un autor «puente». Aunque Fernández Caballero no protagonizó los intentos pioneros de Barbieri y su entorno por establecer a partir de 1850 las bases de la zarzuela –pues apenas tenía entonces veinte años–, sí se incorporó casi inmediatamente al devenir del género. También había sido este, como acabamos de ver, el caso de Arrieta; pero el hecho de ser Caballero doce años más joven que el navarro y los varios años que pasó en Cuba al comienzo de su carrera, nos impide situar a Caballero en la misma generación que Arrieta o Barbieri; más bien debe ser considerado como un autor «puente» entre la primera y la segunda generación. En lúcida

frase de su biógrafo Luis Iberni, Caballero «rápidamente se instaló en las faldas de la generación anterior» .

A partir de ahí dedicó a la zarzuela más de cincuenta años de su vida, pues su longevidad le permitió vivir tanto las primeras obras maestras de gran formato como su primer declive y la simultánea ascensión del género chico; e incluso las ramificaciones estilísticas que vivió la zarzuela en el siglo XX. Caballero permaneció siempre fiel a su estilo españolista, con pocas innovaciones a lo largo de las más de doscientas zarzuelas que firmó. Algunas de ellas (*El dúo de* «*La africana*»*, Chateau Margaux, Los sobrinos del capitán Grant*…) permanecen hoy como obras de éxito infalible y cuentan ya por muchos millares el número de sus representaciones.

Caballero (generalmente se le conocía por su segundo apellido) nació en Murcia en 1835 y estudió principalmente con Hilarión Eslava, que influyó de manera decisiva en su hacer musical. Trabajó como violinista en muchos fosos de la capital, y eventualmente también como director de orquesta.

Pero entusiasmado con el naciente género de la zarzuela, descubrió que su futuro estaba como compositor de teatro musical. Apenas veinteañero pidió consejo a Barbieri, Arrieta y Gaztambide –quienes, además, le presentaron a algunos de sus libretistas habituales–, y poco después logó estrenar algunos primeros títulos. Cuando comenzaba a adquirir un cierto nombre, él mismo abandonó ese camino en 1864, al optar por marcharse a Cuba (recuérdese, todavía colonia española). Allí participó activamente del *boom* del género zarzuelístico que llegaba de España y estrenó algún título con éxito; aunque esta etapa de su vida, unos siete años en la isla caribeña, está poco documentada.

Reinstalado en España en 1871, y pese a que en esa década comenzará el gusto del público por el género chico, obtiene grandes éxitos con obras de larga duración: primeramente con *La marsellesa* y *Las nueve de la noche* (ambas de 1875), pero sobre todo con *Los sobrinos del capitán Grant* (1877).

Miguel Ramos Carrión le había brindado para esta última un libreto de aventuras que se desmarcaba de la temática habitual del género, y que le permitió un brillante despliegue geográfico de estilos y danzas, abriendo para la zarzuela el camino de los espectáculos de fantasías, viajes y vistosos montajes escénicos. Con sus muchos cuadros cambiantes y disparatados, y sus más de veinte decoraciones necesarias, *Los sobrinos* ha hecho las delicias de cientos de miles de niños y grandes hasta hoy. Se creó entonces una tradición (que hoy continúa) de representarla en la temporada de Navidad para un público infantil.

Ya dentro del género chico, y entre otros muchísimos títulos que salían de su pluma como de una verdadera factoría, en 1887 obtuvo dos grandes éxitos, artísticos y económicos, sobre libretos de Jackson Veyán: *Chateau Margaux* y ¡*Cuba libre*! A partir de aquellos años comenzó a perder paulatinamente la vista, hasta quedar prácticamente ciego al final de sus días.

El escritor Miguel Echegaray (hermano –y no hijo, como a veces se ve erróneamente indicado– del premio Nobel José Echegaray) le facilitó los libretos de los que serían los tres grandes éxitos de la última etapa de su vida: el ingenioso enredo de una compañía operística de *El dúo de* «*La africana*» (1893), la ingenua peripecia de un militar disfrazado de anciana (*La viejecita*, 1897) y el aragonesismo estereotipado en torno a la Virgen del Pilar, de *Gigantes y cabezudos* (1898, coincidente con el sentimiento

patriótico de aquel año tan significado).

De manera más o menos refinada, el canto popular español fue siempre una constante en la música de Caballero. Para su reputación esto ha sido bueno y malo a la vez, pues si en vida pudo atraerle un entusiasmo españolista a raudales, la posteridad puede criticarle un cierto localismo de poco vuelo. Fue un defensor convencido de la utilización de la música folclórica española como material de base para la zarzuela, y de hecho su discurso de toma de posesión en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1902) versó sobre los cantos populares españoles como fuente de inspiración.

Fue ajeno a cualquier tipo de envidias y enfrentamientos, y eso que le tocó vivir en primera línea las polémicas entre la Sociedad de Autores Españoles y el archivo Fiscowich, al que estaba vinculado. Tampoco en sus años al frente del Teatro de la Zarzuela –otro de los ejes de su vida, pues de alguna manera puede este teatro ser considerado como «su feudo», frente a Chapí o Chueca, mucho más vinculados a Apolo– mantuvo otro comportamiento que el de la generosidad y el dejar hacer. A esa imagen estereotipada de «bonachón» contribuía su aspecto físico, corpulento, de enorme barba y gran panza, como corresponde a su nada oculta pasión por la buena mesa[8]. Pese a su ya referida ceguera (en los últimos años tenía que dictar su música a los copistas; entre ellos, el luego célebre José Serrano), no dejó de componer hasta el último día de su vida, y de hecho sus últimas obras se estrenaron póstumamente. Murió en Madrid en 1906.

2. La segunda generación. El relevo. El género chico. La generación de Barbieri y Arrieta protagonizó los primeros veinticinco años (1850-1875, aproximadamente) del Siglo de la Zarzuela. Pero como un relevo natural, en torno a 1875 comenzaron a aparecer en los carteles de los teatros algunos autores noveles, que consideraremos la segunda generación, llamados con el tiempo a continuar el trabajo de aquellos pioneros. Esta generación tendrá cuatro nombres mayores, de los que dos (Ruperto Chapí y Tomás Bretón) habían adquirido una profunda formación como alumnos de Arrieta en el conservatorio; otro (Federico Chueca) era un madrileño de chispa infinita pero incapaz de someterse al rigor de los estudios académicos; el cuarto (Gerónimo Giménez) era un joven llegado desde Cádiz, inicialmente dispuesto a hacer carrera como director de orquesta. Los cuatro se deberán a un público y unos empresarios que se decantaban incontestablemente hacia el género chico, pero no por ello abandonarán (excepto Chueca, que nunca la cultivó) la zarzuela de altos vuelos.

Por supuesto, esta generación presenta muchos más compositores notables que los cuatro citados. A unos cuantos más, también importantes pero menos fundamentales (Joaquín Valverde [padre], Miguel Marqués, Manuel Nieto, Enric Morera, etc.), nos referiremos en el siguiente apartado de «Otros veinte compositores a recordar».

Ya dijimos en su lugar que es frecuente denominar a esta segunda generación como «generación de la Restauración», por coincidir su aparición en los teatros con la reinstauración de la monarquía en España (1874), en la figura de Alfonso XII. Su hegemonía en el teatro lírico español fue indiscutible hasta los primeros años del siglo XX, contemporáneos en lo político con la mayoría de edad del nuevo rey Alfonso XIII

(1902).

RUPERTO CHAPÍ. En 1851, el mismo año en que Barbieri estrenaba en Madrid su *Jugar con fuego*, nacía en Villena (pueblecito del interior de la provincia de Alicante) el futuro compositor Ruperto Chapí. Así que está claro que esta nueva generación que Chapí encarnaba, destinada a tomar el relevo de los pioneros, no había vivido en edad consciente el surgimiento de la zarzuela.

La conocida afición a la música de su tierra natal (una tierra en la que los niños aprenden solfeo casi antes que a leer y escribir) hace que su familiarización con la música fuera grande desde la cuna. A los dieciséis años, siendo ya un trompetista más que regular, marcha a Madrid, dispuesto a trabajar a fondo la composición y a entrar en los círculos musicales de la capital. Se gana la vida tocando en diversos teatros, entre ellos –es un dato muy importante para su carrera posterior– en la orquesta de Los Bufos Madrileños, donde se empapa en la «carpintería teatral» del embrionario género chico.

Mientras, en el conservatorio, su maestro Arrieta le tendrá singular aprecio y, como dijimos, le otorgará el premio extraordinario al fin de sus estudios (1873), cuando Ruperto contaba veintiún años de edad. Dos años después se instala en Roma, como pensionado en la Academia de España, y después en París, donde entra en contacto con las nuevas músicas europeas. A su vuelta, el estreno de su primera ópera, *La hija de Jefté* (1876), en el Teatro Real (algo insólito para un español veinteañero), supone su primer éxito escénico.

Establecido definitivamente en Madrid y paulatinamente introducido en los círculos teatrales, logró Chapí algunos estrenos de sus primeras zarzuelas, entre las que el desenfado de *Música clásica* (1880) le hizo querido por el público y le posibilitó su primer estreno en Apolo (*La calle de Carretas*, 1880), teatro que será ya indisociable de su vida futura. Pero su consagración llegará con *La tempestad* (1881), sobre un complejo argumento dramático de Miguel Ramos Carrión, todo un reto en un momento en que el público se decantaba abiertamente por las obras ligeras de género chico. Tras algunos éxitos pasajeros en este género breve, *La bruja* (1887), de nuevo en tres actos y con el mismo libretista que aquella, consagró a Chapí como un compositor original, no debitario ni siquiera de los primeros zarzuelistas; se mantuvo meses en cartel y se presentó por toda la geografía de España e Iberoamérica.

No cabe duda de que estos éxitos mayores de Chapí le alejaban del espíritu ligero, divertido, ingenioso y mordaz que caracterizaba al género chico, aunque ya entonces había dado a luz no menos de treinta títulos breves, bien acogidos. Quizá por eso buscaba un gran éxito «de síntesis», o sea, en tres actos pero sobre un libreto desenfadado y caricaturesco. Por tercera vez será Ramos Carrión quien le proporcione el libreto de éxito, ahora en colaboración con Vital Aza, ingenioso escritor y médico asturiano, que le brindaría, entre otros, un número coral de sátira de los doctores, llamado a ser icono de toda una época (¡y de la profesión médica!); *El rey que rabió* (1891), que aúna brillantemente la obra de envergadura –nada menos que veinte números musicales para tres actos de libreto– con la liviandad del teatro por horas, es una obra maestra del género lírico, heredera por planteamiento y excelencia de *El*

barberillo de Lavapiés.

Saludado ya como uno de los grandes de la lírica española, los siguientes años serán muy complicados personalmente para Chapí por causas no artísticas: el malestar que entre compositores y libretistas se había ido generando en torno a la explotación de las obras líricas y la obtención de los materiales orquestales irá en aumento, y en los próximos años las posiciones se crisparán; Chapí, junto con Sinesio Delgado y otros autores, se enfrentará a teatros, empresarios, a algunos colegas… y por supuesto a Florencio Fiscowich, que será su antagonista. En otro lugar exponemos las causas de este enconamiento, que motivó un boicot casi generalizado a algunos autores, y muy especialmente al propio Chapí. Así las cosas, a don Ruperto no le quedará otra alternativa que constituirse en su propia empresa y alquilar un teatro, si quería dar salida a sus obras pasadas y a futuros estrenos.

Lanzado a esta huida hacia delante, alquiló el Teatro Eslava, no lejos del Teatro Real (y, por cierto, justo enfrente de su propia casa, en la calle del Arenal), en cuya sala comenzó por hacer importantes reformas. Chapí sería empresario de dicho teatro durante dos temporadas (1894 a 1896), y allí estrenaría seis títulos. De los cuales, es sin duda *El tambor de granaderos* (1894) el que ha perdurado en el repertorio.

Al término de aquellos dos años, la presión sobre él se relajó, especialmente porque las iras comenzaron a centrarse en Fiscowich, que a la larga, como sabemos, será el gran perdedor. Fueron entonces Arregui y Aruej, los empresarios de Apolo, quienes ofrecieron al compositor trasladar a «la catedral» las obras que Chapí tenía en cartel en Eslava, y así se hizo. La reposición de *El tambor de granaderos* en Apolo fue una apoteosis tanto por la obra en sí como por la mucho más brillante puesta en escena; pero sobre todo, por saludar la «vuelta a casa» de un compositor tan arraigado en aquel teatro.

Pero lo mejor de dicho arraigo estaba aún por llegar. Nada menos que ocho estrenos sucesivos de Chapí en Apolo iban a redoblar la relación entre el compositor y «su» teatro; y por supuesto, con su público. Si ya fue apoteósico el éxito de *Las bravías* (1896), en que Chapí se puso en manos del tándem Carlos Fernández-Shaw y José López Silva, este mismo trío alcanzaría un hito con el estreno de *La Revoltosa* (Apolo, 1897), una de las cumbres de la historia de la zarzuela. Música espléndida, espontánea, fruto de un gran orquestador, y a la vez solidísima al servicio de un libreto popular sin chabacanería, localista y universal a la vez. Las mismas virtudes que admiraron al mundo hispánico tres años antes con *La verbena de la Paloma*, su obra hermana en la historia del género chico (a la que en breve nos referiremos). Para entender lo que fue en los años inmediatos el éxito de *La Revoltosa*, baste decir que cuando Chapí haga inventario de los materiales de orquesta que posee en 1900, de esta obra afirma tener cuarenta y un juegos de partituras circulando por otros tantos teatros de España; ello sin contar otra cifra parecida –y muy difícilmente controlable– por Hispanoamérica.

Era lógico que Chapí intentara repetir el éxito popular de *La Revoltosa* encargando nuevos textos a sus mismos dos libretistas. No lo consiguió en la misma medida, pero *La chavala* (1898), una obra muy elaborada, en la que Chapí puso especial empeño[9], fue considerada por muchos expertos de su tiempo como la mejor música que salió de la pluma del alicantino, por más que hoy sea una obra olvidada. Se sumaron a esta opinión voces tan autorizadas como el wagneriano Félix Borrell, Manuel Manrique de Lara[10] –el

único discípulo que tuvo Chapí–, José Deleito o recientemente (y quizá con algún matiz) su biógrafo Luis G. Iberni.

Muy fácil le hubiera sido al Chapí de 1900 explotar económicamente su popularidad y venderse a manos de un éxito fácil en el terreno ligero, que suponía siempre un negocio muy rentable. Pero, verdadero «caballero de la lírica», puso su objetivo en la antítesis de esa tentación y quiso aprovechar su popularidad y peso en la vida cultural española para liderar la regeneración del teatro lírico hacia elevados objetivos, herederos de los que medio siglo atrás habían planteado Barbieri y sus colegas generacionales.

En esa línea se inscribe la vuelta de Chapí al drama lírico en tres actos en *Curro Vargas* (1898), una obra de envergadura. E igualmente su asociación empresarial con Luciano Berriatúa para un movimiento de rescate de la lírica española a través de un nuevo teatro, en la calle del Marqués de la Ensenada, que tomará el nombre de Teatro Lírico. Para su inauguración compondrá el villenense una ópera inspirada en *La odisea*, de Homero: *Circe* (1902) sobre libro de Ramos Carrión. Su aventura con el nuevo teatro no será satisfactoria, y por si hubiera sido causa de pocas frustraciones –incluso la de haber caído en la tentación de componer la música de una obra frívola (*El triunfo de Venus*, 1905)–, la sala sería destruida casi totalmente por un incendio en enero de 1920 (aunque Chapí había fallecido mucho antes).

También en ese objetivo de redignificar el género, se aliará Chapí con Enrique Morera, tan reputado en Madrid como en su Cataluña natal, para componer en 1902 la zarzuela *El tío Juan*. Del mismo año serán los éxitos de *El puñao de rosas* y *La venta de Don Quijote*, inspirada esta en el mundo cervantino. Otro intento por todo lo alto fue el de asociarse con Jacinto Benavente y con la actriz María Guerrero para un nuevo título de la mayor exigencia artística; nacerá así *La sobresalienta* (1905), recibida con el respeto que requerían tan ilustres nombres, pero poco más, lo que demuestra por enésima vez que, aunque parezca paradójico, un buen espectáculo lírico no es necesariamente la suma de un buen dramaturgo, un buen compositor y una buena interpretación. De esos años, y aunque sea un tema ajeno a nuestro recorrido, datan sus cuatro cuartetos de cuerda.

Tras su última aventura en el terreno de la ópera –*Margarita, la tornera* (1909), estrenada en el Teatro Real–, Chapí moría en 1909, a los cincuenta y ocho años, solo ocho meses después del fallecimiento de Federico Chueca. Su entierro fue una manifestación de luto de todas las clases sociales. Aunque haya que entenderla en su contexto emocional, la afirmación de algún periódico de que había fallecido «la mayor gloria de nuestra nación», nos da idea de en qué medida su integridad ética, su profesionalidad y su popularidad configuraron un personaje modélico en la España de su tiempo, tan condicionada por el pesimismo y la falta de nortes de verdadera altura.

Aunque sin duda Chapí circunscribió su fama a España e Hispanoamérica, nos consta que su música llegó a algunos foros internacionales ajenos a lo hispano, y de hecho, algunos de los grandes del último Romanticismo europeos sintieron a través de él curiosidad por la zarzuela. Es conocido el dato de que Saint-Saëns asistió, y al parecer con nada disimulado entusiasmo, al estreno en Apolo de *La Revoltosa* (1897); pero lo es menos el que Chapí había conversado ampliamente con Puccini en 1892, en el curso de una comida con Agustín Lhardy (en el restaurante de este); o que Strauss se interesó por sus zarzuelas en su visita a Madrid de 1898.

TOMÁS BRETÓN. En un libro dedicado a la zarzuela, el caso de Tomás Bretón es muy singular por dos razones: la primera, porque aunque todos los aficionados al género reconozcan en él a uno de los máximos exponentes de la historia de la zarzuela, casi ninguno sabrá citar el título de una sola de sus obras que no sea su mítica *La verbena de la Paloma*. Dicho de otra manera: Bretón es un autor fundamental en el género zarzuelístico a través, hoy día, de una sola partitura de apenas una hora de duración. Pero no se olvide que Bretón estrenó unas cuarenta zarzuelas, de las que al menos diez alcanzaron en su tiempo cierto éxito popular.

Y la segunda particularidad: que pese a la fama que Bretón obtuvo como autor de zarzuelas, él se sintió siempre distante de este género, al que culpaba de haber sepultado buena parte del talento de los compositores españoles de su época, que abandonaron una carrera de potencial envergadura para buscar el éxito inmediato y material de la zarzuela de moda. Bretón manifestó repetidas veces que consideraba la zarzuela como un género menor –o al menos, no mucho más que recreativo–, y que él lo cultivaba solo como fórmula de obtener ingresos con los que poderse dedicar a la composición de la música que él entendía de verdadera categoría. Y aunque probablemente ni siquiera él mismo estaba convencido al cien por cien de esta afirmación –que tiene algo de «pose» intelectualista–, cabe afirmar que Bretón fue un gran zarzuelero… a su pesar.

Había nacido Tomás Bretón en Salamanca en 1850. Adquirió una excelente formación académica en el Conservatorio de Madrid, como alumno de Emilio Arrieta, en cuya clase fue condiscípulo e íntimo amigo de Ruperto Chapí: tres grandes nombres de la zarzuela, juntos diariamente y en la misma aula.

Dispuesto a conocer las corrientes musicales europeas de la época, y desafiando su falta de medios económicos, viajó por Europa (Roma, Venecia, Milán, Viena, París…) entre 1881 y 1884; periplos de los que nos dejó interesantísimos testimonios en su *Diario*. Luego, y culminando una primera etapa de compositor del mayor nivel –aunque ya había compuesto unas cuantas zarzuelas de juventud–, se consagró como operista de alto vuelo con el éxito de *Los amantes de Teruel* en el Teatro Real, en 1889. Esta y otras óperas posteriores (*Garín*, *La Dolores*, *Farinelli*, *Tabaré*…), le confirmaron como un hombre de teatro musical, mientras que sus tres sinfonías, sus cuatro cuartetos y otras obras sinfónicas situarán su nombre a la altura de los grandes compositores españoles de la historia.

Pero todo ello quedará eclipsado por el arrollador estreno en 1894 de *La verbena de la Paloma* (Teatro Apolo, libreto de Ricardo de la Vega), una de las cumbres del género chico. Puede afirmarse que el nombre de Bretón quedó ya perpetuado en lo sucesivo gracias a los réditos de *La verbena*, que hoy día suma decenas de miles de funciones en todo el mundo y que la sitúa como una de las obras más representadas de la historia del teatro lírico universal.

Además de compositor y profesor de composición, Bretón fue un intelectual de amplia cultura, conferenciante y apasionado defensor de la potencialidad y dignificación de la música española. Su aversión hacia la «colonización» por la música italiana en la que vivía España (cierto es que, en alguna medida, también el resto de Europa) le llevó, por ejemplo –y por citar un solo rasgo anecdótico– a sustituir en sus partituras y ensayos las

tradicionales indicaciones en italiano (*adagio*, *allegro*, *crescendo*…) por sus equivalentes en español (lento, alegre, aumentando…). Los músicos de orquesta le recordaban pidiendo en los ensayos matiz «suave» (por *piano*) o «engordando» (por *crescendo*). Pueden parecer detalles irrelevantes, pero son significativos de una actitud. Batalló también por la independencia de la música española como directivo en Madrid del Círculo de Bellas Artes, del Círculo Artístico y Literario, o como miembro de la Real Academia de Bellas Artes.

Fue dieciocho años director del Conservatorio de Madrid, y cuando fue cesado por culpa de los cambios políticos, se organizaron tales manifestaciones en su defensa, en Madrid y en su natal Salamanca, que fue repuesto en el cargo ante la presión ciudadana; ello nos da idea de la popularidad y prestigio que llegó a alcanzar. Desarrolló también una amplia tarea como director de orquesta –no solo en España– y como cofundador de la Unión Artístico-Musical, la orquesta de la Asociación de Socorros Mutuos (pionera de las orquestas españolas) y la Sociedad de Conciertos de Madrid.

Además de la mítica *La verbena de la Paloma*, el aficionado debe conocer otras zarzuelas que también proporcionaron a Bretón éxitos en este género: *El campanero de Begoña* (1878) o *Don Gil de las calzas verdes* (1914), entre las zarzuelas de gran formato; y *El Domingo de Ramos* (1895), *Al fin se casa la Nieves* (1895) o *El guardia de Corps* (1897), entre las de género chico. Todas ellas han caído hoy en un injusto olvido.

A los antedichos viajes de juventud hay que añadir una importante gira por Inglaterra como director de orquesta y otros viajes a Milán, Praga y Viena, siempre para la presentación de sus propias obras. En 1910 viajó a Hispanoamérica, con resultado desigual: fue recibido con infinitos honores, dada su popularidad allí, pero la temporada de ópera española en el Colón de Buenos Aires no obtuvo la resonancia esperada.

Se casó con Dolores Matheu, su remanso en una vida de lucha y de ética insobornable. De sus cuatro hijos, María fue una notable arpista, Abelardo hizo una cierta carrera como director y compositor y Mario fue también músico. Tomás Bretón falleció en Madrid en 1923, a los setenta y dos años de edad.

La familia vivió siempre, independientemente de las épocas de mayor o menor desahogo económico, en un modesto piso interior de la casa número 3 de la calle Campomanes de Madrid, muy cerca del Teatro Real. Una lápida señala hoy esta fachada al viandante, recordando que entre aquellos muros nacieron sus grandes partituras; y muy especialmente *La verbena de la Paloma*, hito musical desde entonces en la memoria de muchos millones de españoles e hispanos.

FEDERICO CHUECA. Puede afirmarse que Federico Chueca fue uno de los músicos más inatacables de la historia musical española. Obviamente esta afirmación no implica en absoluto que fuera el mejor compositor, ni por supuesto que no existan otros muchos ejemplos admirables de honestidad y fe en el trabajo bien hecho. Pero sí que nunca pudo nadie, o casi nadie, atacar ni su actitud ética –más propia de un niño grande, dispuesto a alegrar la vida a millones de ciudadanos de su tiempo y posteriores– ni la chispa de su música –inimitable, jovial, fraternal y nunca vulgar–, ni su desprendimiento

material. Como compositor lírico –no compuso casi nada que no fuera para el teatro– jamás escribió una sola corchea al servicio de la ordinariez que tanto menudeaba en el teatro musical de su tiempo y a la que su mente, popular pero exquisita a la vez, era visceralmente refractario.

No contaba Chueca con una sólida formación musical académica como la de sus contemporáneos Bretón o Chapí. Bien al contrario, sus conocimientos del piano o de la armonía eran limitados, pues no fue un perseverante estudiante de conservatorio. Pero nunca echó en falta mayor formación que la suficiente para lo que él quería hacer: transcribir sus melodías y sus armonías –inseparables unas de otras– y ser fiel a su inagotable vena melódica. Creo que no es disparatada la comparación con ciertos artistas actuales de música ligera y pop, ajenos a premios de contrapuntos en los conservatorios, pero directos a la sensibilidad del ser humano de su tiempo.

Tampoco presumió Chueca de ninguna virtud que no le correspondiera: por ello admiraba sin reservas a Barbieri, a Arrieta, a Bretón o a Chapí, sobre cuyos altos vuelos se deshizo en elogios, nada envidiosos. Ajeno a cualquier polémica o crispación, no se constató nunca un solo caso de enfrentamiento con él por motivos musicales ni personales[11].

Nació Federico Chueca en Madrid –en la mismísima torre de los Lujanes, junto a la castiza plaza de la Villa– en 1846. Su currículum como compositor fue atípico: hizo algunos estudios breves en el Conservatorio de María Cristina, pero dejó de asistir pronto a las clases. Prefería pasar muchas horas experimentando al piano, buscando armonías, aprendiendo como autodidacta…

Después, una juventud bohemia y nada metódica, con infinidad de amigos y tertulias, espectador de todo lo que sucedía en el Madrid popular de su tiempo, conversador y observador. Son los años convulsos que llevarán a la expulsión de Isabel II (1868), y Madrid era un hervidero de tertulias, tipos pintorescos y camarillas. Chueca se apasiona por la zarzuela, que por entones vive el dilema entre el formato primitivo y el del naciente género chico. Obtiene sus ingresos como pianista de café, principalmente el de Zaragoza (junto a la calle del León, en la plaza de Antón Martín), donde se vale mucho más de su oído e intuición que de su técnica pianística, muy rudimentaria. Los testimonios recuerdan que rara vez tocaba piezas de autor ajeno: iba construyéndose su propio repertorio con números alegres, polcas y pasacalles de su invención, antecedentes de su posterior música escénica.

Con más de veinte años vuelve a intentar cursar estudios reglados y regresa al Conservatorio de María Cristina, pero de nuevo dura poco. Está visto que el método académico no es su mundo. Pero por sus muchas amistades, su carisma personal y su intuición musical, comienzan a ofrecerle dirigir algunas orquestitas modestas de zarzuela. Se granjea el respeto por sus dotes innatas, mientras suple con estudios autodidactas sus carencias académicas. Aprende por sí mismo armonía y algo de contrapunto, y con veintisiete años se le ofrece asumir la dirección de la orquesta del Teatro Variedades, una de las cunas del género chico; un verdadero sueño para él, enamorado de la música teatral. Pero Chueca llegará a cumplir casi treinta años sin haber estrenado absolutamente nada; un caso muy atípico en un compositor.

Las cosas cambian cuando en 1875 se le ofrece la posibilidad de poner música a algún

sainete en el teatro de verano del Jardín del Buen Retiro. Barbieri, que le admiraba de veras y se convertirá en su protector y mentor –en algunos escritos Chueca se dirigirá a él como «querido papá»–, le animaba a ello. Y surge su primera partitura teatral: *El sobrino del difunto* (1875), a la que seguirán otras obritas breves. Felipe Ducazcal, empresario, promotor y muñidor de tantas iniciativas del Madrid castizo (entre ellas, el Teatro Felipe, ya mencionado teatro de verano construido en madera, a las puertas del parque del Retiro), se pone a su disposición y será uno de sus valedores.

Pero Chueca se sabe limitado en el terreno de la composición vocal y orquestal, pues su vena intuitiva necesita de alguien que fije sus ideas, les otorgue una corrección académica y las orqueste adecuadamente. Nadie mejor para esa tarea que su antiguo compañero del conservatorio Joaquín Valverde, exactamente de su misma edad y compañero de andanzas y bohemia. En 1877 estrenan la primera de sus nada menos que treinta futuras zarzuelas en colaboración: *Un maestro de obra prima*. La razón «Chueca y Valverde» funcionará a las mil maravillas durante doce años. También es cierto que el que su colaborador fuese hermano de una de las actrices más respetadas de la escena española de aquella época, Balbina Valverde, les abrió a ambos muchas puertas. Por ejemplo, las de Apolo: *Los barrios bajos* (1878) fue su primer estreno en el mítico teatro (y por cierto, la única obra en tres actos del catálogo de Chueca, siempre más a gusto en el pequeño formato). También gracias a la hermana de su colaborador, el éxito de *La canción de la Lola* (1880) lo fue con un reparto difícilmente superable en la historia de la escena española: la propia Balbina Valverde, María Tubau, Ramón Rosell y Julián Romea; como se ve, un reparto procedente del teatro dramático, no del entorno lírico. Años antes, Chueca y Valverde habían invitado también a colaborar con ellos a otro madrileñista ilustre: Tomás Bretón, con el que firmarían ¡*Bonito país*! (1877).

Pero si ya en *Vivitos y coleando* (1884) habían puesto música a una sátira política –sacando a escena algunos de los principales ríos del mundo, que tomaban personificación en seres humanos–, el mismo artificio, ahora protagonizado por las calles y barrios de Madrid, dará lugar al mayor éxito del género chico hasta entonces: *La Gran Vía* (1886, libro de Felipe Pérez y González), que, estrenada en el antedicho teatro de verano de Felipe Ducazcal, pasaría luego a Apolo. A los cuarenta años, Chueca entraba no solo en la historia de la zarzuela, sino en la memoria colectiva española e hispanoamericana. Solo unos meses después, en Apolo, *Cádiz* (1886, libro de Javier de Burgos) se convertiría en todo un símbolo de su tiempo; y la celebérrima «Marcha», en un himno oficioso del ejército español; las butacas en Apolo se vendían en la reventa a 15 pesetas, veinte veces su precio en taquilla. Súmesele a esta racha el estreno de *El año pasado por agua* (1888, sobre Ricardo de la Vega) y comprenderemos el éxito de la pareja Chueca y Valverde. Baste decir que obras como *El año pasado por agua* estuvo durante tres años ininterrumpidos en diferentes teatros españoles, lo mismo que *La canción de la Lola*. *La Gran Vía* llegó a representarse simultáneamente en más de treinta teatros españoles y americanos, sus representaciones se contaron por decenas de millares[12] y se tradujo a al menos nueve idiomas[13].

Pero poco a poco Joaquín Valverde se vio oscurecido por la figura estelar de Chueca. Era ya un dúo excesivamente desigual que finalmente optó por disolverse amistosamente en 1890. Valverde seguiría escribiendo casi siempre en colaboración, pero no volvería a

revalidar su popularidad alcanzada junto a Chueca. Desde entonces, este no formará tándem habitual con nadie, pero con pocas excepciones seguirá trabajando frecuentemente en colaboración. No obstante, en varios de sus mayores éxitos futuros nadie figurará oficialmente como su colaborador. Esto constituye hoy un cierto misterio en torno a Chueca, pues parece claro que trabajaron para él algunos compositores que pidieron no aparecer en los créditos de las partituras ni en la inscripción legal de las obras; pudiera ser segura la colaboración, entre otros, del excelente director de orquesta Arturo Saco del Valle, así como de un tal maestro Úbeda, del que sabemos muy poco; y ha sido siempre un misterio la posible colaboración de Manuel de Falla, que sentía profunda admiración por Chueca: algunos estudiosos del compositor gaditano lo niegan rotundamente, pero algunos cronistas de la época, amigos personales de Chueca, lo dieron por seguro.

Solo unos meses después de su «divorcio» de Valverde, fallecía en Madrid Felipe Ducazcal, el audaz empresario y hombre de teatro que había estado detrás de casi todos sus éxitos anteriores. Con él moría parte del pasado de Chueca. Este, por su parte, no había modificado absolutamente nada en sus hábitos de vida, pese a haber ganado mucho dinero y ser uno de los hombres más populares de Madrid –lo que equivale a decir que de España–. Compone menos a partir de entonces. Pasea por bulevares y avenidas en la recién nacida «bicicleta», juega a las chapas con los chiquillos de los barrios bajos, sale a volar sus cometas o juega con Bretón al billar en el Círculo de Bellas Artes, mientras degusta su inseparable cigarro (sus compañeros le recuerdan con el bigote amarillento por el tabaco; incluso salía fumando a saludar al escenario tras los estrenos), forma tertulia veraniega a la puerta de su casa en la calle de Alcalá y, sobre todo, se pierde de incógnito por los barrios bajos, a cantar y reír con planchadoras y albañiles. No disimula su personal admiración por Chapí y Bretón, aunque suele caricaturizar su semblante siempre severo y lo «en serio que se tomaban» eso de componer música.

Es imposible detallar todos los éxitos que empalmó el Chueca de aquellos años en el terreno del género chico. Muchos de ellos lo fueron con obras hoy olvidadas, como *Las zapatillas* (1895, libreto de Jackson Veyán), calificada en la época como «río de oro para la empresa de Apolo». Pero aún le quedarían otros dos éxitos para la historia: *Agua, azucarillos y aguardiente* (1897, libreto de Ramos Carrión) y *El bateo* (1901, Antonio Paso y Antonio Domínguez). Esta última es una visión desenfadada y chusca del movimiento obrero –o «cuestión social», como se la denominaba entonces–, pero sin dejar de ser nunca una zarzuela de Chueca, es decir, impermeable a cualquier amargura. Por cierto, que fue su único estreno memorable en el Teatro de la Zarzuela, toda vez que «su teatro», el de las grandes noches, fue casi siempre Apolo, del otro lado de la calle de Alcalá.

Chueca tenía un método muy personal de composición: aunque algunas pocas veces componía específicamente para un texto concreto, lo más frecuente es que le vinieran a la cabeza mil melodías de su inconfundible sello, que escribía y conservaba a la espera de texto y sainete a que aplicarlas. Constituía así lo que él llamaba «sus ahorrillos»: en su cajón mantenía a la espera, por ejemplo, tres mazurcas, cuatro pasacalles, un dueto… De tal manera, cuando recibía un texto que pensaba podía cuadrar con algo de lo ya escrito, sacaba «sus ahorrillos» y lo aplicaba a sus músicas preexistentes, generalmente

con ingeniosos artificios para acoplar el texto. Estos artificios, que no dejan de ser pequeñas «chapuzas», suelen estar hechos con tal ingenio que a veces constituyen uno de sus rasgos más característicos; y lo mismo sucede cuando prefiere dejar, de común acuerdo con el libretista, algunos versos del monstruo original y sin sentido[14].

En 1908, conforme terminaba un himno al centenario del inicio de la guerra de la Independencia (uno de sus pocos trabajos no escénicos, aunque en realidad «suena» al teatro lírico de Chueca), una infección intestinal le retuvo muchos días en su domicilio, ante la preocupación de todo Madrid, alarmado por la salud de don Federico. Las crónicas de la época precisan que ni un día dejó el rey Alfonso XIII de llamar a su casa por teléfono –invento recién surgido entones–, interesándose por aquel pianista de café que había retratado como nadie el alma del pueblo español de su tiempo. Murió ese mismo año de 1908, ante el duelo popular de Madrid.

Un epílogo que me parece muy importante: se ha repetido hasta la saciedad que Chueca es el madrileñismo en estado puro, que supo captar como nadie la esencia del pueblo de Madrid, que era «el cantor de Madrid»… Como literatura pueden funcionar estas admiraciones, que sin duda al propio don Federico llenarían de orgullo, pero musicológicamente no está nada claro qué quiere decir eso. Ni por motivos, ni por temas, ni por ritmos (se apoyó especialmente en polcas, chotis, mazurcas y valses, todo ello completamente ajeno a la tradición madrileña) puede justificarse ningún madrileñismo objetivo en su obra. Y es que más bien cabe afirmar lo contrario: que la música de Chueca ha terminado siendo, a posteriori, el retrato sonoro de Madrid. Obsérvese que mientras los gallegos bailan muñeiras, los andaluces cantan fandangos o los vascos zorcicos, que son danzas ancestrales, anónimas, rurales y seculares…, los madrileños bailan con Chueca, que es autor bien reciente y concreto (o sea, no anónimo), y su música es absolutamente urbana.

GERÓNIMO GIMÉNEZ. El inicio de la carrera musical de Gerónimo Giménez (que, como dijimos, reivindicaba que tanto su nombre como su apellido se escribieran con ge, y así lo hacemos nosotros en todo este libro) no fue como compositor, sino como intérprete: Giménez llegó a Madrid a abrirse camino como director de orquesta y concertador. Piénsese que en aquel tiempo estos trabajos eran considerados aún como complementarios de los de compositor o instrumentista, y no existía especialización en ellos. Evidentemente, este conocimiento de la orquesta y las voces «desde dentro» influyó mucho en su posterior oficio de compositor.

Había nacido en Sevilla en 1852, aunque desde niño vivió y estudió en Cádiz, y de hecho es frecuente considerarlo como gaditano. Tanto en Andalucía como luego en Madrid se interesó especialmente por la dirección orquestal. Su mayor hito en este terreno sería, años después, la dirección del estreno español de *Carmen*, de Bizet, en Barcelona (Teatro Lírico, 1881). Ejercerá varias temporadas como director musical del Teatro de la Zarzuela, y otras del Teatro Apolo. Ya en la década de los ochenta, Ruperto Chapí le encomendó la dirección musical de algunos de sus primeros títulos más importantes, entre ellos los de *La tempestad* (1881) o *La bruja* (1887).

Como era de esperar, estos trabajos privilegiados como director de foso le fueron

tentando hacia el terreno de la creación lírica. Bien es verdad que ya en sus primeros años había compuesto música de cámara y orquestal, de indudable buena factura.

Se inició como compositor de zarzuelas en 1885, pero no le fue fácil conectar con los gustos del público; lo que demuestra que la zarzuela fue siempre un género muy difícil, con especificidades muy determinadas, para bien y/o para mal. Tuvo quizá también poca fortuna con los libretos.

Su primer éxito no le aguardaba en las carteleras de Madrid, sino al estrenar en Barcelona *Trafalgar* (1890), sobre el homónimo Episodio nacional de Pérez Galdós. En cuanto a la capital, hay que esperar hasta 1896 para que los madrileños le premien con un éxito perdurable. O mejor dicho, con dos escalonados. Pues si *El baile de Luis Alonso* (1896, libro de Javier de Burgos) fue un éxito tan grande como inesperado, su segunda parte, titulada *La boda de Luis Alonso* (1897, mismo libretista), se erigirá en una obra cumbre del género chico. Y muy especialmente su intermedio entre el primer y el segundo cuadro, que desde el día de su estreno hasta hoy no ha dejado de interpretarse como pieza aislada, convertida en uno de los iconos de la música española de todos los tiempos. Se ha dicho que el intermedio de *La boda de Luis Alonso* es a la música hispana lo que *El Danubio azul* a la germana.

Giménez mantuvo su interés por la dirección de orquesta de repertorio sinfónico, aun cuando ya estaba metido de lleno en la música teatral. Había sido director muy próximo a la Sociedad de Conciertos, que fundara Barbieri, y llegó a ser su titular en 1893.

La Tempranica (1900) y *El barbero de Sevilla* (1901, en colaboración con Manuel Nieto) serán dos títulos notables en el género chico del cambio de siglo. También gran éxito de público –y de taquilla, que era el único fin perseguido– tuvo *Enseñanza libre*, sobre un libreto machista y de ínfimo gusto de Perrín y Palacios, que Giménez no debió aceptar. Por lo demás, su alianza con dicha pareja de libretistas fructificará en unos treinta títulos, casi siempre en un acto y de nivel artístico variable. También ellos presentaron a Giménez al joven Amadeo Vives, con quien iniciaría el andaluz una fructífera colaboración de una docena de obras en un acto; de ellas, los mayores logros serían *El húsar de la guardia* (1904) y *La gatita blanca* (1905).

Los títulos citados corresponden a obras que obtuvieron éxito incontestable como tales obras escénicas, pero Giménez firmó muchos fragmentos orquestales que han pervivido en la memoria de los españoles durante generaciones, aunque desgajados de la obra matriz. Al ya citado de *La boda de Luis Alonso* y al intermedio de su obra hermana *El bale de Luis Alonso,* hay que añadir el pasodoble de *Los voluntarios* (1893, himno oficioso de las guerras de África, y posteriormente marcha indisociable de las paradas militares españolas) o el preludio de *La Torre del Oro* (1902). Sin duda, estas brillantes páginas son deudoras del Giménez director de orquesta en su juventud.

Falleció en Madrid en 1923, aunque llevaba ya mucho tiempo fuera de la primera línea de los estrenos; algo paradójico, porque tras la muerte de Caballero (1906), Chueca (1908) y Chapí (1909), él había quedado como único superviviente de su generación musical (Bretón vivía aún, pero muy dedicado a otros empeños). Según quienes le conocieron, en sus últimos años, con estrecheces económicas y cierto sentido de frustración por la carrera que hubiera podido hacer, se vio presa de una cierta depresión anímica. Ello es explicable y paradigma de cómo la tentación del éxito inmediato

condicionó la carrera de tantos compositores españoles de aquel tiempo; en unos casos, el saldo de este condicionamiento fue positivo, pero en otros, como en el de Giménez, devaluó un evidente talento creativo e intuición natural, dejándolos limitados a algunas páginas tan brillantes como aisladas.

3. La tercera generación. La eclosión. El año 1900, eje del cambio de siglo, es también el punto medio de nuestro Siglo de la Zarzuela. Pues en efecto, en torno a 1900 la zarzuela acumula ya cincuenta años de vida, y tiene por delante otros cincuenta como fenómeno creativo. Resulta difícil al aficionado de hoy imaginar la magnitud de la ebullición que, desde ese 1900 aproximadamente, vivió la zarzuela en España e Hispanoamérica. Tal fue la fiebre por la zarzuela en esa época que, si Madrid o Barcelona llegaron a tener simultáneamente más de diez salas dedicadas al género, cualquier otra capital de provincia contaba también con dos, cuatro o más teatros que son eco de la vida de la capital; e incluso algunos de ellos –el Lírico, el Apolo o el Ruzafa en Valencia; el Calderón en Valladolid; el Principal en Zaragoza; y otros de Sevilla, Cádiz, Bilbao…– convocan de vez en cuando algún estreno de resonancia no solo local. Hay teatros y funciones de zarzuela regulares en decenas de poblaciones muy secundarias entonces: Bailén, Elche, Cariñena, Medina del Campo, Zafra, Manresa, Miranda de Ebro, El Ferrol, Linares… En América se dispara también el fenómeno de la zarzuela, que si bien tenía ya buen calado desde décadas atrás, ahora se convierte en un fenómeno de significado histórico y sociológico, que además coincide con la segunda oleada de emigración de españoles a Hispanoamérica.

Cuando, en torno a 1900, la segunda generación de zarzueleros –los Chapí, Chueca, etc.– estaba en la cumbre de su popularidad, hace su aparición una tercera pléyade de autores que ni siquiera habían nacido cuando Barbieri y sus gentes pusieron los cimientos de la zarzuela, y que apenas habían vivido el nacimiento del género chico. Los primeros, cronológicamente hablando, de esta tercera generación fueron Vicente Lleó y Amadeo Vives, que ya en el cambio de siglo habían estrenado títulos relevantes. De 1900 es el primer éxito de José Serrano. Inmediatamente se incorporan Pablo Luna, Manuel Penella y Francisco Alonso, encabezando la lista numerosísima de autores que ramificarán los géneros afines a la zarzuela: opereta, género ínfimo, revista, variedades… Dos notables compositores de teatro lírico en catalán son también contemporáneos a este grupo: Enric Morera y Rafael Martínez Valls, a los que nos referimos más específicamente en el capítulo 11D, «La zarzuela en Cataluña». Por el contrario, Jesús Guridi y José María Usandizaga fueron dos autores vascos cuyos trabajos enraízan con la línea de la zarzuela española y en castellano, lo que les valió amplia presencia en las programaciones de España e Hispanoamérica. Tan numerosa es esta generación que, como luego veremos, se prolongará sin interrupción hasta la cuarta y última. De hecho, por ejemplo, Francisco Alonso mantiene una actividad tan prolongada que se suma de lleno a los estrenos de los últimos años del Siglo de la Zarzuela.

Por cronología, esta tercera generación de zarzuelistas corre paralela a la de los escritores e intelectuales que comúnmente denominamos generación del 98 (Unamuno, Benavente, Baroja, los hermanos Machado, Ortega y Gasset, Azorín…). Aunque ambas

representan dos actitudes culturales muy diferentes –incluso, en cierto sentido, antagónicas–, un estudio más en profundidad revela que pudo haber más sensibilidades comunes de lo que a primera vista hoy nos puede parecer.

VICENTE LLEÓ. Estamos de nuevo ante un autor que pervive en la memoria a través de un solo título popularísimo: en este caso, la zarzuela cómica (u «opereta bíblica» según la denominan desenfadadamente de los libretistas) titulada *La corte de Faraón* (1910). Y eso que Lleó fue uno de los compositores más prolíficos de la historia de zarzuela: no es exagerado afirmar que, si bien algunos títulos son realmente reelaboraciones de obras ya existentes, Lleó firmó unas doscientas zarzuelas de los más diversos tipos.

Nacido en Torrente (Valencia) en 1870, estrenó su primera zarzuela con dieciocho años y no dejó de producir obras líricas hasta su muerte en Madrid en 1922. Cultivó desde el sainete a la opereta y desde el gran formato en tres actos hasta el género sicalíptico. Su abultado catálogo le convierte también en el introductor de la opereta en los gustos del público español, especialmente por su querencia hacia los temas fantásticos y remotos. En la citada opereta *La corte de Faraón* (sobre libreto de Guillermo Perrín y Miguel de Palacios), Lleó relee en clave cómica el episodio del Génesis sobre el esclavo José en el Egipto faraónico; hay implícito un guiño paródico a *Aída*, de Verdi.

Vicente Lleó fue también director de orquesta y uno de los más activos empresarios de zarzuela, con incansables iniciativas en su haber –en una época fue socio empresarial de Amadeo Vives– y resultados muy variables en lo económico. Si los españoles de su tiempo pudieron degustar los principales títulos de la opereta centroeuropea, se debe principalmente a la iniciativa de Lleó, quien desde su Teatro Eslava, del que fue muchos años empresario, ejerció de puente hacia el repertorio internacional que en aquel momento se estaba presentando en París o Viena: *La princesa del dólar* (Leo Fall), *El conde de Luxemburgo*, *La viuda alegre* (ambas de Franz Lehár), etc.

Diríamos que con Lleó la escena lírica española se internacionaliza: primero, porque dio la oportunidad al público de conocer este repertorio europeo; y segundo, porque estas obras importadas influyeron no poco en las nuevas obras de los autores españoles, incluido él mismo. Al final de su vida, en 1918, se lanzó a un largo periplo de tres años por Hispanoamérica, como autor y empresario, al que nos referimos al hablar de la zarzuela española en América.

Aunque mucho menos populares hoy, merecen también un recuerdo sus partituras para *El maestro Campanone* (1905) y *Episodios nacionales* (1908, en colaboración con Vives). Invitó Lleó por dos veces a su amigo Jacinto Benavente, habitual de las tertulias de su casa, a colaborar en proyectos comunes; nacieron así *La copa encantada* y *Todos somos unos* (ambas de 1907). Otro habitual de sus tertulias era Pepe Serrano, con quien mantenía en común la misma patria chica, una fuerte amistad… y una visceral discrepancia lírica: Serrano se distanciaba del entusiasmo de Lleó por la opereta importada, y defendía que los autores españoles se comprometieran con la zarzuela como tal, sin imitar guiños extranjerizantes.

Pero por encima de todo, Lleó mantuvo siempre pasión admirativa por su casi paisano

Ruperto Chapí, veinte años mayor que él, a quien consideraba un segundo padre. De hecho, Lleó fue la única persona ajena a la familia que acompañó en su agonía final al autor de *La Revoltosa*, junto a su cama y hasta su última noche.

En el terreno de la anécdota recordaremos que en 1907 puso música a un *Tenorio feminista*, en el que el don Juan es una mujer conquistadora.

AMADEO VIVES. Es Amadeo Vives el único compositor catalán que incluimos en esta selección de los veinte autores fundamentales de la historia de la zarzuela. Puede esto resultar extraño si recordamos, primero, que Cataluña –Barcelona, singularmente– vivió la zarzuela con fiebre casi comparable a la de Madrid; y segundo, que Cataluña quiso sumarse con características propias a la corriente del teatro lírico español, en la manera en la que nos referimos en el capítulo 11D, «La zarzuela en Cataluña». Por esto mismo, los intentos de crear una zarzuela catalana y en catalán fueron sin duda valiosos, pero, como era previsible, no traspasaron el ámbito catalanoparlante.

Vives no fue solo catalán, sino además catalanista, entendiendo por tal su adscripción a los movimientos culturales nacionalistas de comienzos del siglo XX. Fue pieza indispensable en la intelectualidad de la época y mantuvo intensa relación con nombres tan significados como Maragall, Guimerà, Gual, Morera, Clavé, Millet… Pero al mismo tiempo se sumergió hasta la médula en un madrileñismo de adopción: Madrid trató a Vives como a uno de sus paisanos ilustres y Vives escribió para Madrid páginas del más puro casticismo madrileñista. Federico Romero, uno de sus libretistas habituales, escribió, con literatura muy de la época, que «para Vives, Cataluña fue como su madre; y Madrid, como su novia».

A diferencia de otros varios autores de esta tercera generación, Vives fue un intelectual, de amplia formación humanística. Es cierto que coqueteó con el género ligero, pero nunca fue ordinario. Pidió siempre a sus libretistas un humor inteligente y un teatro serio, profesional, bien es verdad que dentro de un concepto marcadamente conservador. Algunos de sus contemporáneos se lamentaban a veces de que un hombre de su formación no hubiera procurado un punto más de modernidad en sus propuestas; quizá hubiera sido él uno de los pocos grandes nombres de la zarzuela que hubieran podido hacerlo, si es que tal cosa hubiera sido posible y deseable (y ambas cosas son muy discutibles, con la perspectiva del tiempo). De hecho, su zarzuela póstuma –*Talismán* (1932)– había sido un reto en esa dirección de apertura de horizontes. Hizo muchísimo dinero con sus partituras teatrales, pero también lo perdió en grandes cantidades, especialmente en sus aventuras como empresario.

Amadeo Vives nació en 1871 en Collbató (Barcelona), en el seno de una familia muy pobre; tendrá nada menos que otros dieciséis hermanos, así que el futuro compositor conocerá la miseria desde la cuna[15]. Si al cuadro familiar trazado añadimos que nuestro protagonista sufrirá pronto una parálisis infantil –luego parcialmente recuperada, aunque toda su vida caminará con dificultad y apenas podrá mover un brazo, lo que le dificultará para tocar el piano–, entenderemos como muy meritorio que el niño sacara tiempo y afición para estudiar solfeo, piano y violín en su infancia. Pasa su adolescencia y juventud en Barcelona, donde estudia música con pasión y traba amistad especial con

Luis Millet, el futuro fundador del Orfeó Català, agrupación para la que Vives compondría sus páginas corales. Una primera obra lírica (*Arthus*, 1897) verá la luz en el Teatro Novedades, de Barcelona, gracias a cuyos beneficios pudo trasladarse a Madrid a probar fortuna.

Coincidiendo con la gran crisis nacional del 98, Vives se sumerge en el mundo del teatro lírico madrileño, y se relaciona con Tomás Luceño y Carlos Fernández-Shaw, que le proporcionan el libreto de su primer éxito importante: *Don Lucas del cigarral* (1899), al que seguirán nada menos que veinticuatro títulos en cinco años, de la mano de los grandes madrileñistas: Tomás Luceño, Celso Lucio, Carlos Arniches… Este último le escribirá el libreto de *Doloretes* (1901), que Vives compondrá en colaboración con el alicantino Manuel Quislant, y cuyo éxito en Apolo resultó clave en la complicada controversia de la recién nacida Sociedad de Autores Españoles.

Pero el primero de sus grandes éxitos le llegaría de la mano de la pareja de libretistas Perrín y Palacios: pues *Bohemios* (1904), guiño a la ópera pucciniana de similar título (apenas ocho años anterior, téngase presente), contaría en lo sucesivo sus representaciones por millares en todo el mundo. Solo unos meses después, el mismo trío de autores, más Gerónimo Giménez, y en el mismo teatro, obtendrán otra diana con *El húsar de la guardia* (1904).

Nada menos que diez años transcurrirán ahora con estrenos sin mayor acierto y, eso sí, reposiciones constantes de *Bohemios*. Hasta que en 1914 estrene, sobre libro de Luis Pascual Frutos, la que por muchos años será emblema de la vida rural en Galicia –a partir de un esquema operístico, pues carece de partes habladas–: *Maruxa* (1914). Nacida de un libretista murciano y un compositor catalán, se convirtió desde el primer día no solo en paradigma de Galicia –altamente estereotipado, claro está, como casi toda la literatura que le es paralela en el tiempo y en los gustos del público[16]–, sino en estandarte de millares y millares de emigrantes gallegos en Hispanoamérica. Desde aquellos éxitos, comenzó a generarse una evidente –a la par que cordial– rivalidad entre los partidarios de Vives y los de Serrano.

Cuando Vives era ya una celebridad en toda España e Hispanoamérica, el empresario Francisco Delgado le ofreció un contrato bien goloso para viajar a Argentina a finales de 1923, a condición de que la gira llevara como atractivo añadido una nueva obra en tres actos desconocida en América, que se acabase de estrenar con éxito en el madrileño Apolo, que ya tenía concertado. La vida lírica española andaba a la búsqueda de una nueva etapa para la zarzuela, reverdecedora de las grandes obras extensas de su primera etapa, después de la fiebre enloquecida de más de medio siglo de género chico. Vives quería componer «un gran canto a su Madrid adoptivo», y para ello confió en la pareja de libretistas Federico Romero y Guillermo FernándezShaw. Los reunió en un salón del Círculo de Bellas Artes y les pidió con urgencia un libreto de envergadura a partir de *La discreta enamorada*, de Lope de Vega. Nacería así *Doña Francisquita* (1923), una de las cumbres del Siglo de la Zarzuela y un homenaje al Madrid romántico[17]. Tras el éxito inenarrable de su estreno en Apolo –al que Vives no pudo asistir, por estar convaleciente de una aparatosa caída durante los ensayos, que, de hecho, le impidió terminar la orquestación de la obra–[18], se convirtió en todo un estandarte de una época y pórtico de una nueva etapa en la historia de la zarzuela. Después, la gira argentina fue clamorosa,

pero Vives regresó a España muy deteriorado por su mala salud crónica, y de hecho levantó su domicilio en Madrid para vivir la última etapa de su vida en Barcelona, cuidado por su familia. Entre tanto, la compañía de Delgado siguió triunfante su gira con *Doña Francisquita* por Uruguay, Chile, Perú, Colombia, Venezuela, Cuba, Méjico… En cuanto al número de funciones que en los años siguientes se dieron de *Francisquita* en España e Hispanoamérica, las fuentes consultadas son muy divergentes, pero en todo caso se cuentan por muchos millares. Algo muy significativo, porque *Doña Francisquita* es obra nada sencilla, que requiere voces de primera categoría y una puesta en escena muy laboriosa.

Con el paso de los años, Amadeo Vives pasó a ser, sobre todo, el autor de *Doña Francisquita*. Y eso que, como ha sucedido siempre tras un éxito grande en la historia de la zarzuela, intentó revalidar nuevos éxitos de la mano de los mismos libretistas: *La villana* (1927) lo fue en alguna medida. La antes mencionada *Talismán* (1932) fue su último trabajo en el teatro, pues Vives se sintió indispuesto en uno de sus ensayos y falleció poco después (en diciembre de 1932), en la habitación que ocupaba en el hotel Alfonso de la Gran Vía madrileña[19]. Probablemente su esfuerzo en los últimos meses, con una campaña electoral por medio –se había presentado candidato al Parlamento de Cataluña por la Liga Regionalista–[20], le quebró su debilitada salud. Inmediatamente, miles de madrileños pasaron por su capilla ardiente, instalada en la recién inaugurada nueva sede de la SGAE (en la plaza de Cánovas del Castillo); e igualmente al día siguiente, en la sede del Orfeó Català, en Barcelona[21].

Además de un centenar de zarzuelas, Vives dejó algunos escritos humanísticos de cierto interés literario –pese a que apenas había cursado en su infancia más que los estudios primarios–, así como una obra de teatro sin música (*Jo no savia que el món era així*, *[Yo no sabía que el mundo era así]*, 1929) y un libro de ensayos (*Sofía*, 1923).

JOSÉ SERRANO. Durante unos treinta años, entre 1900 y 1930, la estrella de José Serrano –o comúnmente, Pepe Serrano, como él quería ser llamado– brilló, un estreno tras otro, en el sainete musical de breve duración, heredero de aquella generación de los Chueca, Chapí, Caballero, etc. Unas cincuenta obras de género chico, de las que al menos la mitad fueron notable éxito popular, le aúpan como uno de los nombres clave en la segunda etapa del género breve en el que este se diversifica y mixtifica. Al igual que Chueca, prácticamente no estrenó nada que no fuera género chico.

Nació en Sueca (Valencia) en 1873. Sus comienzos musicales fueron los habituales en los músicos no madrileños que luego fueron notables compositores en los círculos de Madrid. Pues trabajó primero el violín y el piano –también la composición (rudimentariamente, ya que la carencia de una buena formación académica fue siempre su eterna desventaja, lo que también le emparenta con Chueca)– y comenzó a hacerse un pequeño hueco en el entorno local valenciano. Pero en cuanto encaminó su vocación por el teatro musical, tuvo que desplazarse a Madrid, a donde llegó con veintidós años. Aun así, no perderá nunca contacto con su huerta valenciana, en donde se refugiaría en el último tramo de su vida, un tanto agotado de la vorágine del mundo teatral madrileño.

Recién llegado a la capital, entabló amistad con Fernández Caballero, de quien además

fue su copista, dada la práctica ceguera que padecía ya el compositor murciano. Esta amistad y el apoyo de los hermanos Álvarez Quintero le posibilitaron su primer estreno en Apolo, con solo veintisiete años: *El motete* (1900). Desde entonces Serrano sería un habitual de los teatros musicales de Madrid y estrenaría prácticamente sin pausa sainetes en un acto, sobre libretos de los «generochiquistas» de esta segunda etapa dorada del género: Arniches, los citados Quintero, García Álvarez, Sinesio Delgado, etc. La velocidad de producción de Serrano era asombrosa, con temporadas de cinco estrenos. Por supuesto, en toda esta producción hay niveles de resultados muy diferentes, pero sin bajar nunca del buen oficio que la firma del valenciano garantizaba. Entre los éxitos de esta etapa, coincidente con los quince primeros años del siglo, destacan: *La reina mora* (1903), sobre un sainete de los Quintero; *Alma de Dios* (1907), que contó por millares sus representaciones en España y América[22]; *La alegría del batallón* (1909); *El trust de los tenorios* (1910); *El carro del sol* (1914) o *El amigo Melquiades* (1914, en colaboración con Quinito Valverde). También de esa época es la revista *El Príncipe Carnaval* (1914, también en colaboración con Valverde hijo), la única obra no en un acto, sino pensada para llenar toda una sesión, puesto que fue un encargo del empresario Eulogio Velasco para una gira por Hispanoamérica –a la que Serrano finalmente no se alistó–, que duró varios años[23].

Pero, paradójicamente, pese a ser ya él un compositor admirado, serían dos libretistas entonces principiantes –Federico Romero y Guillermo Fernández-Shaw– quienes le proporcionarían «el libreto perfecto». Pues el éxito colosal de *La canción del olvido* (1916), una mini-opereta estrenada en el Teatro Lírico de Valencia y luego difundida por toda España y América, supuso la coronación de la popularidad de Serrano. También fue este éxito causa de que nuestro compositor cerrara la anterior etapa frenética en su carrera. Ya era imposible seguir produciendo a esa velocidad y con esas características. En *La canción del olvido*, en efecto, se estilizaba más la melodía, la armonía estaba muy cuidada. Es una obra más «reposada», por así decir, y esa línea marcará el futuro del catálogo de Serrano. *Los claveles* (1929) y *La Dolorosa* (1930) son dos buenos ejemplos de ello. En *Los de Aragón* (1927) intentó una apoteosis de la jota, aunque la temática localista y tópica no ha ayudado a la pervivencia de la obra global.

Pese a su fertilidad creadora, Serrano tenía fama de dubitativo hasta no ver clara una frase, un pasaje o un ritmo adecuado, lo que ralentizaba su inspiración. Dicho de otra manera: si se le «atragantaba» un número era incapaz de «despacharlo» con lo primero que le viniese a la cabeza. Como muestra, sabemos que *La canción del olvido* fue estrenada sin el preludio, que Serrano no tuvo listo hasta la tercera representación; o que su célebre intermedio (que le había sido rogado a Serrano desde el principio por libretistas y maquinaria para facilitar la transición al último largo cuadro) no brotó de este hasta transcurridas más de cien funciones (¡!). Otro dato no muy conocido, y que puede tener un punto de paradójico en un compositor tan poco dado a intelectualismos, es la pasión de Serrano por Wagner, que llegó al punto de que su hijo varón se llamara Lohengrin Serrano[24].

Después de 1930, es decir de sus cincuenta y siete años de edad, no compuso prácticamente nada, y eso que recibió ofertas muy tentadoras y libretos muy sugerentes. Razones artísticas aparte, ayudó a ello el cansancio de su disidencia constante con la

Sociedad de Autores, que le llevó a fundar su propia entidad de gestión de derechos, secesión en la que no solamente fracasó, sino en la que acumuló fatigas y frustración. Fue también muy discrepante con los objetivos músico-teatrales del gobierno de la República: su mundo era el género chico y él creía en esa forma de popularizar el teatro lírico. De alguna manera puede decirse que con los últimos éxitos de Serrano –*Los claveles* (1929), *La Dolorosa* (1930)…– termina la historia del género chico como tal.

Tras la guerra, fueron muchos los que intentaron animarle a retomar un cierto liderazgo en el género, tan necesitado de fuerza renovada. Pero ya se había retirado a El Perelló, muy distante de los círculos musicales. Además, ya no viviría mucho más, pues falleció en Madrid en 1941.

Sus detractores –que los tuvo, pese a ser un personaje popularmente muy querido– ironizaron mucho sobre su supuesta carencia de formación musical; es célebre la frase que sobre él dijo Amadeo Vives, en un alarde de ambigüedad: «Si Serrano supiera de música algo más que solfeo, aquí solo comería él». Parece cierto que apenas tecleaba el piano, y que componía a la guitarra, hecho nada frecuente. Pero aun con esas limitaciones, sus melodías espontáneas quedarán siempre en la memoria del género chico, quizá porque supo siempre medir sus posibilidades, y porque su honestidad le desaconsejó adentrarse en complicaciones de obras de altos vuelos, que hubieran requerido otro tipo de adiestramiento.

PABLO LUNA. No es fácil escribir hoy sobre la obra global de Pablo Luna. A la generación actual ha llegado poca música de su autoría –entre las casi ciento treinta obras líricas que firmó–, y las obras de gran popularidad en su tiempo han pervivido en limitada medida: *Benamor*, por ejemplo, fue su mayor éxito hace casi un siglo, pero apenas hay manera de escucharla hoy. Por supuesto que conocemos sus cuatro o cinco obras más notables, de música de muy buen oficio; y cada reposición ocasional nos explica la alta estima en que fue tenido en su tiempo. Cualquier historiador de la zarzuela le concederá un lugar indiscutible; pero, como de otros varios autores zarzueleros, será necesaria una amplia revisión de su obra para poder conocerla, valorarla y disfrutarla con mayor conocimiento de causa.

Luna era aragonés (nació en Alhama de Aragón [Zaragoza], en 1879) y aunque vivió casi toda su vida en Madrid, nunca perdió el vínculo con su tierra natal, a la que además dedicaría varias partituras. Como Chueca o como Vives, fue prácticamente un autodidacta, aunque tempranamente había recibido clases de solfeo y violín. De joven le encontramos como concertino en la orquesta de zarzuela del Teatro Principal de Zaragoza. En Madrid será Chapí quien le introduzca en los círculos líricos. Aún veinteañero se vinculará al Teatro de la Zarzuela como maestro repetidor, y luego como director de su orquesta. Más adelante llegará a ser empresario de ese coliseo, aunque todo parece indicar que perdió mucho dinero en su voluntad de regenerar el entorno lírico español, muy entregado en brazos del género ínfimo. Entre tanto, había conseguido estrenar varias obras en Apolo y en otros teatros madrileños, sin mucho éxito. Con el tiempo, la reposición de *Musetta* (1908, que había pasado desapercibido en su estreno en el Ideal Polistilo, un teatro en la calle de Villanueva, cerca de Velázquez, muy alejado del

centro urbano de entonces) descubrió a posteriori una de las más tempranas operetas españolas. Pero el estreno de *Molinos de viento* (1910, libro de Luis Pascual Frutos) en el Teatro Cervantes de Sevilla le hizo saltar a la primera fila. Suele considerarse esta obra como una opereta, pero en realidad su exotismo empieza y termina en que transcurre en Holanda, en un paisaje con molinos de viento. Su estreno en Madrid fue muy atípico: en versión de concierto, dentro de una función benéfica (enero de 1914) en el Teatro Real, con cantantes de primera categoría internacional, de paso por la capital para las funciones de *Tosca*. También ha pervivido en el repertorio la opereta *Los cadetes de la reina* (1917), sobre un libro de Julián Moyrón, un periodista madrileño y amigo del compositor, que hizo algunas incursiones como dramaturgo.

El buen hacer de Luna, con su eficacia orquestadora, y un libreto bien simpático de Antonio Paso (hijo) y Joaquín Abati hicieron de *El asombro de Damasco* (1916) una de sus obras más justamente taquilleras desde entonces. Hay que entender esta obra en un momento en que el arte español había sido subyugado por el alhambrismo, que se presenta ahora en su cara más disparatada. Llegaba también a España por entonces mucha literatura fantástica, lo que explica, por ejemplo, el éxito editorial de *Las mil y una noches* en español. También en Apolo, también de la mano de Antonio Paso (ahora en colaboración con García Álvarez) y también ubicada en lugares remotos, *El niño judío* (1918) hará reír desde entonces a millones de españoles e hispanos. La misma fórmula arabizante funcionará por tercera vez en la antes citada *Benamor* (1923), en tres actos, estreno glorioso de la historia del Teatro de la Zarzuela, y de nuevo con Antonio Paso, esta vez en colaboración con González del Toro. Hoy es una partitura olvidada –muy larga y elaborada, nada que ver con el «usar y tirar» de muchos títulos contemporáneos de sus colegas–, pero fue probablemente el mayor éxito de la vida artística del maestro Luna.

Tras esta «trilogía oriental», como él la llamaba, sus últimos éxitos mayores serían de 1928: *La pícara molinera*, una zarzuela rural ambientada en Asturias, y *La chula de Pontevedra* (en colaboración con Enrique Bru), curiosa síntesis de costumbrismo gallego y madrileño. Siguió componiendo hasta 1939, y es curioso que nada más terminar la guerra vieran la luz nada menos que tres zarzuelas suyas en cuatro meses. También en su última época se introdujo en la música cinematográfica, género para el que creó algunas bandas sonoras. Pero los tiempos eran otros y Luna sería ya un personaje popularísimo pero considerado sobreviviente del pasado. Falleció en enero de 1942.

MANUEL PENELLA. Es Penella un personaje riquísimo en experiencias dentro de la historia de la zarzuela. Pues a su faceta de compositor –la principal, claro está– añade la de libretista de muchos de sus propios títulos (algo muy inusual en la historia del género lírico español), la de cotizado director y concertador y la de haber sido uno de los empresarios más lúcidos que tuvo el género en el primer tercio del siglo XX, especialmente por tierras de América.

Nació en Valencia en 1880. Adquirida una cierta formación musical –había sido organista de la catedral valenciana siendo aún adolescente–, con diecisiete años marchó a América como violinista, donde tocó en infinidad de fosos y cafés por diversos países.

Estos casi diez años de su vida generarán un aprendizaje y un anecdotario que serán referencia inexcusable en toda su vida posterior. De nuevo en España, fue hombre de teatro musical en todas sus variantes. Su amistad con Arniches y Mihura le posibilitó estrenar algunas exitosas obras de género chico: *Gracia y justicia* (1910), *La niña de los besos* (1911), etc. Pero también obras mayores en tres actos, como *La niña mimada* (1910). Entre el género breve y la obra de larga duración se balanceará indistintamente su catálogo.

Vuelve a Argentina, donde *Las musas latinas* (1914) se convierte en el espectáculo de moda en Buenos Aires; tiempo después será presentado en Apolo, por lo que fue uno de los pocos títulos que llegaron a «la catedral» precedidos de un éxito americano (el proceso habitual era casi siempre el contario, claro está). En España, el público saludó *El gato montés* (1916, con libreto del propio compositor) como una obra espléndida (a medio camino entre la zarzuela y la ópera), que de alguna manera preludia la regeneración del teatro lírico español de mayor ambición. Es una pena que la popularidad de su pasodoble torero haya oscurecido la globalidad dramática de la obra escénica.

Pero su mayor éxito y su obra más original (el foso está ocupado solo por pequeña orquesta de cuerda y dos arpas) fue sin duda *Don Gil de Alcalá* (1932), en la que el valenciano rendía tributo al Méjico colonial español. *Don Gil de Alcalá* es una pequeña obra maestra de nuestra historia musical, todo un norte hacia un potencial nuevo filón para un género que comenzaba su agonía.

Aunque Penella volvió sobre el género breve, el éxito de *El gato montés* le animó a perseverar en las obras de mayor envergadura, por lo que disminuyó mucho su producción posterior. Además, la dirección y sus giras americanas (sobre ellas volvemos en el capítulo de «La zarzuela en América…») le impedían dedicar tiempo a la creación. A la búsqueda de un texto óptimo para una zarzuela de altura, colaboró con el futuro premio Nobel Jacinto Benavente, estrenando en versión zarzuela *La malquerida* (1935), con poco éxito, lo que demuestra una vez más que no siempre un gran texto teatral de partida funciona bien como libreto lírico.

Falleció en Cuernavaca (Méjico) en 1939, durante el rodaje de la versión cinematográfica de *Don Gil de Alcalá*.

JESÚS GURIDI. Jesús Guridi y José María Usandizaga fueron los compositores vascos más relevantes de esta generación, si bien sus biografías son muy disímiles. Guridi nació en Vitoria en 1886. Estudió música en Bilbao y Madrid, pero con apenas dieciocho años decidió marchar a estudiar a otras ciudades europeas: París (fue alumno de Vincent D'Indy en la Schola Cantorum), Bruselas, Colonia, etc. Cinco años después regresó a España.

En el terreno de la ópera, junto a Santos Inchausti y el citado Usandizaga, había liderado un vehemente esfuerzo por crear una ópera nacional vasca, tanto en contenidos como en ambientación y música. *Mirentxu* (1910) y *Amaya* (1920) fueron las dos óperas aportadas por Guridi en ese objetivo.

Pero este proyecto se recondujo pronto hacia un intento algo diferente: Guridi optó por un vasquismo asociado a la zarzuela castellana. Por ello, es de los pocos compositores

que triunfaron en el ámbito español a partir de una reivindicación nacionalista. Además, su mayor éxito en la zarzuela fue el primer título que estrenó: *El caserío* (1926, libro de Guillermo FernándezShaw y Federico Romero), que convirtió a Guridi súbitamente en uno de los grandes del género. El trío autor de esta obra había viajado por tierras del País Vasco para empaparse de las tradiciones y habla característicos, tejiendo luego una historia local relacionada con la emigración vasca en América.

Tras el éxito de *El caserío*, los mismos tres autores repetirían el esquema de trabajo, con sus viajes rurales correspondientes, pero pensando ahora en una réplica en Galicia. El resultado será *La meiga* (1928), de éxito menor que su homóloga vasca, aunque con el tiempo formará, junto con *Maruxa* (Vives), una pareja de entusiasmo asegurado en Hispanoamérica entre la numerosísima colonia gallega allí emigrada. En 1930 viajó a Argentina, donde fue aclamado por la numerosa colonia de emigrantes vascos y gallegos. No solo el Teatro Colón –en la cumbre de su protagonismo internacionalmontó su *Amaya*, con gran éxito, sino que el Teatro Avenida aprovechó la presencia del compositor para reponer *El caserío* y *La meiga*. Solo la coincidencia con los disturbios callejeros del golpe de Estado que derribó al presidente Hipólito Yrigoyen ensombrecieron este apoteósico viaje, muestra colectiva de admiración por el músico de Vitoria, tan ajeno, dicho sea de paso, a vanidades ni egocentrismos.

Nunca en sus más de treinta años de creación que aún le restarían (murió en Madrid en 1961), volvió Guridi a dar tan abiertamente en la diana de los gustos populares. Y eso que compuso otras obras muy estimables y en direcciones muy diversas, incluido el madrileñismo castizo. Tanto en los títulos de aquella época como en los posteriores a la guerra (continuó estrenando teatro lírico hasta los años cincuenta, aunque ya muy espaciadamente), mostró Guridi su voluntad obsesiva de huir no solo de la chabacanería –y, por descontado, de la provocación erótica–, sino incluso de cualquier tema que pudiera ser ni lejanamente controvertido o escabroso.

Es de los pocos compositores que aquí tratamos que cultivaron otros géneros, paralelamente al teatro lírico, pues compuso muy estimable música sinfónica, concertante, cinematográfica y cuartetística. Fue organista muy cualificado, profesor y director del Conservatorio de Madrid.

JOSÉ MARÍA USANDIZAGA. El fallecimiento en plena juventud –apenas veintiocho años– de este excelente compositor vasco dejó en suspenso una carrera prometedora, tanto en el terreno de la zarzuela como en la ópera y lo sinfónico. Su zarzuela dramática *Las golondrinas* (1914) es una de las piezas clave de la última etapa de nuestro género.

Nacido y muerto en San Sebastián, José María Usandizaga (1887-1915) fue un talento musical muy precoz. Aún adolescente ingresó en la Schola Cantorum de París. En la capital francesa vivió y estudió durante cinco años, empapándose del riquísimo movimiento musical de comienzos del siglo XX. De regreso a España, la Sociedad Coral de Bilbao le encargó una zarzuela de gran formato y ambiente vasco, en la que el coro había de tener especial protagonismo. Surgirá así *Mendi mendiyan* [*En la montaña*] (1910), saludada con gran éxito como prototipo de la nueva zarzuela vasca, pese a los

apenas veintitrés años de su compositor.

Tras algunos otros trabajos menores, el éxito inmenso le llegará en 1914 con el estreno de *Las golondrinas* en el Teatro Price de Madrid. El autor se basó en un libreto dramático del matrimonio María Lejárraga-Gregorio Martínez Sierra, de similitud con la historia a la que puso música Leoncavallo en su ópera *Payasos*, doce años anterior. Usandizaga fue aclamado como una de las esperanzas para que la zarzuela volviera a encontrar su esplendor de otros tiempos, y en el País Vasco recibió honores de gloria. *Las golondrinas* es, en efecto, una obra irreprochable por oficio, lirismo y trama, y desde entonces ha permanecido en el repertorio como una obra de referencia, a la vez que aupaba a Usandizaga en el cuadro de honor del género lírico español, por más que su catálogo fuera brevísimo. Una versión operística de *Las golondrinas*, debida a su hermano Ramón, fue estrenada póstumamente (1929, Liceo de Barcelona), aunque en las obras líricas de Usandizaga nunca están claras las fronteras entre zarzuela y ópera.

El destino fue cruel con él: la mala salud que había padecido desde su infancia acabó con su vida cuando tenía adelantado ya un nuevo título dramático (*La llama*), ambientada no en su tierra vasca, sino en el fantástico Oriente. Apenas compuso cinco obras líricas, pero su éxito y su posicionamiento como dignificador del género le confieren nombre propio en cualquier historia de la zarzuela.

FRANCISCO ALONSO. Nació en Granada en 1887. Estudió música en su tierra natal y participó después en varios proyectos de dirección coral y de bandas, dentro del auge que estas agrupaciones tomaron a principios del siglo XX. También, en los célebres Conciertos del Corpus granadinos, antecesores del Festival Internacional de Música y Danza de Granada, que hoy pervive.

Pero su objetivo, como el de casi toda aquella generación, fue la zarzuela; así que con veinticuatro años se instaló en Madrid, donde fue introducido en los ambientes músico-teatrales: Alfonso Paso (también granadino), Enrique García Álvarez y López Torregrosa creyeron en su talento, e incluso firmaron algunas primeras colaboraciones con él, con éxito irregular. Hasta que *La boda de la Farruca* (1913) y *Música, luz y alegría* (1916) se instalaron en la cartelera madrileña durante varios meses consecutivos, lanzando su nombre dentro del género por horas.

Pero el éxito popular y económico le llegaría en 1919 de la mano de *Las corsarias*; no tanto por la globalidad de la obra cuanto por el pasodoble de «La banderita», cuyo éxito traspasó con mucho el terreno de lo musical para convertirse en un fenómeno sociológico y en símbolo sonoro de la identidad española de varias generaciones. El éxito fue colosal, el número de funciones se llegó a contar por millares, y no solo en todas las ciudades españolas, sino también en América: en Buenos Aires, la obra superó las tres mil representaciones. Fue en una de estas producciones bonaerenses en donde una jovencísima Celia Gámez tomará contacto con la música de Alonso; trasladada luego a Madrid, sería indisociable, en años posteriores, de la música del granadino.

Alonso llevaba estrenados entonces no menos de cuarenta títulos breves y arrevistados, casi todos exitosos. En un momento en que la zarzuela se debatía entre caer definitivamente en manos de la revista frívola o relanzar el género hacia nuevas metas de

calidad, Alonso intentó compatibilizar sus triunfos en el género ligero con algunos títulos de mayor ambición. Y aunque el público parecía demandar de él solo pequeños sainetes de consumo fácil, obtuvo éxitos resonantes también en el género grande. *La linda tapada* y *La bejarana* (esta, en colaboración con Emilio Serrano), ambas de 1924, demostraron que Alonso también podía ser reconocido por sus obras mayores. Otros grandes aciertos en este terreno serían *La calesera* (1925) y *La parranda* (1928). Decisiva en ese objetivo sería su colaboración con el barítono Marcos Redondo, que se convertiría en intérprete fundamental para la aceptación popular de sus obras. Sin embargo, Alonso quedó muy contrariado por no haber podido situar entre sus obras más populares *Curro el de Lora* (1925), partitura que estimaba especialmente y que pasó casi desapercibida tras su estreno en un ya decadente Apolo.

Como dijimos en su momento, algunos compositores pretendieron, a partir de los años treinta, una especie de fusión entre el encanto y sencillez de los sainetes breves y la ambición de obras de larga duración, como fórmula para llenar toda una sesión, con pluralidad de números vocales, instrumentales, corales, etc. A veces vemos denominado este género como «sainete expandido». Alonso intentó esta vía en los felices años veinte y treinta, favorecido por ese sentido alegre, extrovertido y frívolo de la España de la época. Estrenaría unos veinte títulos con esas características. Y si muchos de ellos lograron éxitos resonantes –*La picarona* (1930) o *Me llaman la presumida* (1935)–, nada comparable al éxito inenarrable que obtuvo con *Las leandras* (Teatro Pavón, 1931), con texto de González del Castillo y Muñoz Román. Sus dos números estelares (el chotis «Pichi» y el pasacalle «Los nardos») fueron símbolos de toda una época de la historia de los españoles. La figura de la antedicha Celia Gámez fue también clave en el éxito de esta obra emblemática.

Después de la guerra, Alonso mantuvo una enorme popularidad. Estrenó muchas obras de éxito, hoy olvidadas, en las que incorporó con habilidad bailes internacionales, que independientemente de su contexto frívolo suponen un hallazgo para la música ligera española, y que a nuestro juicio bien merecerían una re-escucha, en la seguridad de que nos depararían sorpresas muy positivas: *Doña Mariquita de mi corazón* (1942), *Luna de miel en El Cairo* (1943), *Aquella noche azul* (1945), *24 horas mintiendo* (1947), etc. En esas músicas hoy menospreciadas (o sencillamente, ignoradas, más o menos deliberadamente) hunde sus raíces la música ligera –y hasta diríamos que la primitiva música pop– española. Intentó también algunos balones de oxígeno para la zarzuela grande con *La zapaterita* o *Manuelita Rosas* (ambas de 1941). En 1947, en la cima de su popularidad, fue elegido presidente de la Sociedad General de Autores de España, pero falleció solo unos meses después, en mayo de 1948.

SOUTULLO y VERT. Puesto que este capítulo no es en realidad un diccionario de compositores, sino un recorrido por los grandes autores del Siglo de la Zarzuela, incluimos aquí como una unidad la firma de dos compositores distintos, pero que nunca cuando trabajaron en solitario (muy pocas veces, por cierto) consiguieron los éxitos que les deparó su trabajo en colaboración. Nos referimos al tándem que durante una docena de años formaron el gallego Reveriano Soutullo y el valenciano Juan Vert. Tan sólida fue

la imagen de este dúo compositivo que algunos aficionados pensaban que Soutullo y Vert era el nombre de un solo compositor.

Reveriano Soutullo (Puenteareas [Pontevedra], 1880) era diez años mayor que su colega. Terminó estudios de composición en el Conservatorio de Madrid y antes de conocer a Vert había estrenado alguna obra menor en solitario, y alguna en colaboración con Pablo Luna. Por su parte, Juan Vert (Carcagente [Valencia], 1890) había estrenado solo un par de obras antes de iniciar su colaboración con Soutullo.

La primera obra de la factoría Soutullo y Vert (*El capricho de una reina*, en dos actos) data de 1919 y fue estrenada en Apolo con éxito efímero. Tras otros títulos menores, el gran éxito les llegó con una obra de tema muy distante de los habituales zarzueleros, pues *La leyenda del beso* (1924) desarrolla un argumento dramático en un entorno gitano; su éxito en Apolo confirmó la línea de reencuentro de la historia de la zarzuela con el género grande, en duración y ambición, que *Doña Francisquita* (1923) acababa de marcar solo hacía unos meses, en aquel mismo escenario. Tres años después, de nuevo dentro del giro de la zarzuela grande hacia otros temas alternativos al casticismo madrileñista, *La del Soto del Parral* (1927) les brindó un éxito claro[25], al igual que *El último romántico* (1928), ambientada en el Madrid de la Restauración.

Pues cuando se hallaban en la cima de su popularidad, inesperadamente la muerte les alcanzó a ambos, con diferencia de solo unos meses: Vert fallecía en Madrid en 1931, con apenas cuarenta años; y Soutullo al año siguiente (1932), también en la capital. Quedaban atrás doce años de colaboración –atípica, en cuanto suma de un gallego y un valenciano– y más de treinta títulos en común.

4. La cuarta generación. La generación rota. En torno a 1900 nacieron en España una pléyade de brillantes compositores –no hablamos ahora solo de zarzuela– que, tanto por su elevado número como por su alta calidad, nos permitirán hablar de una verdadera Edad de Plata de la música española. Darán sus primeros frutos importantes en torno a 1924-1927, y por ello han sido también conocidos como generación del 27, en paralelismo con sus colegas dramaturgos y poetas. Será además la generación que luego sufrirá la dispersión tras la guerra. Cada uno tomará caminos muy diferentes: unos en el exilio, otros en España… pero ya nada será igual. Por ello, quien esto escribe aportó una denominación que luego ha sido en buena medida aceptada: la de «generación rota».

La zarzuela será uno de los grandes dilemas de esta generación: todos la amarán como pasado remoto, con especial cariño hacia las dos primeras generaciones de compositores. Pero la degradación que había tomado el género en las últimas décadas los disuadirá de seguir escribiendo para los escenarios líricos. Tampoco habrá otra alternativa escénica: simplemente, la generación del 27 escribirá muy poco, o nada, para el teatro musical. Así que de todos ellos, solo tres optarán por una línea continuista con el pasado de la zarzuela: Federico Moreno Torroba, Jacinto Guerrero y Pablo Sorozábal. ¿Pueden los citados ser considerados generación del 27? Cronológicamente, sí; ideológicamente, no tanto, pero hoy día estos conceptos están muy sujetos a revisión.

Luna y Serrano morirán poco después de terminada la guerra; Alonso y Guerrero se adentrarán en una nueva etapa, extrovertida y ligera, hasta su muerte en 1948 y 1951,

respectivamente; Guridi vivirá hasta 1961, pero ya muy alejado de los estrenos de antaño. Así que Moreno Torroba y Sorozábal serán, con mucho, los últimos eslabones del Siglo de la Zarzuela, pues vivirán hasta 1982 y 1988, respectivamente.

FEDERICO MORENO TORROBA. Dos únicos títulos –*Luisa Fernanda* y *La chulapona*– han hecho de Federico Moreno Torroba uno de los nombres indispensables de la historia de la zarzuela. Pero, aun reconociendo la valía intrínseca de esas obras y su popularidad inmensa en España e Iberoamérica, no debemos circunscribir a esas dos partituras los más de setenta años de vida de su autor dedicados a la zarzuela en todas sus vertientes: promotor, empresario, viajero incansable por América –hizo unos treinta viajes al Nuevo Continente, algunos de ellos con giras de varios meses–, director de orquesta, presidente de la SGAE y, por supuesto, compositor de un catálogo de unas cien obras líricas (además de su producción orquestal y guitarrística).

Nacido en Madrid en 1891, su padre (José Moreno Ballesteros) fue un director de orquesta notable[26]. Federico estudió piano y composición en el conservatorio de la capital; esta última con Conrado del Campo, referente de toda una generación. Los maestros Benedito, Arbós y Pérez Casas dirigieron las composiciones sinfónicas primeras del joven Torroba. El inicio de su carrera como autor lírico no pudo ser más atípico, puesto que su primera obra notable fue una ópera altamente dramática (*La virgen de mayo*, 1925), estrenada en el Teatro Real, justo antes de su cierre[27], con presidencia de Alfonso XIII.

En 1924 se había casado con Pilar Larregla, hija del popular compositor navarro Joaquín Larregla. Así que, abocado a la zarzuela por temperamento y familia, sus primeros estrenos importantes fueron *La mesonera de Tordesillas* (1926) y *La marchenera* (1928), ambos en el Teatro de la Zarzuela, en la época en la que Luna y él fueron responsables de la nueva línea que quiso dársele a dicho teatro desde el Directorio Civil de Primo de Rivera.

Federico Romero y Guillermo Fernández-Shaw pergeñaban por entonces un libreto que, sin ser propiamente la segunda parte de *Doña Francisquita*, sirviera de segundo elemento de un proyectado tríptico sobre tres mujeres madrileñas –o, para ser exactos, sobre tres parejas de mujeres madrileñas– de otras tantas épocas de la historia de España. Su título sería *Luisa Fernanda*. No querían volver a ponerla en manos de Vives, pues preferían conseguir variedad estilística a partir de un trío de autores diferentes. Entablada en aquel momento relación con Moreno Torroba, le brindaron este libreto madrileñista, que unos meses después, en su estreno en el Teatro Calderón (1932) le alzaría a la cumbre de la fama[28]. Desde aquella tarde y hasta hoy –y presumiblemente hasta dentro de muchos años–, Torroba sería, por encima de todo, el autor de *Luisa Fernanda*. (En 1972, al cumplirse los cuarenta años de su estreno, Torroba reconoció que no había habido un solo mes en esas cuatro décadas en que no hubiera recibido una liquidación de SGAE sin réditos por representaciones de «La Luisa» –como se la conocía coloquialmente en la profesión– en algún lugar del mundo.)

Entretanto, los dos mismos libretistas habían terminado el tercer libreto de la, llamémosla así, trilogía sobre parejas de mujeres madrileñas de tres siglos sucesivos.

Siguiendo su criterio de variar de autor, se lo ofrecieron a Francisco Alonso, que aceptó y propuso el título: *La chulapona*[29]. Pero comoquiera que se demorara en la composición, al cabo de un año volvieron a ofrecérselo a Moreno Torroba, al que entusiasmó la idea de repetir libretistas y teatro. Estrenada apenas dos años después de *Luisa Fernanda*, *La chulapona* (1934) sería el segundo título emblemático de Torroba, que le daría fama y buenos dineros.

Ese mismo año sería nombrado académico de la Real de San Fernando. En su discurso de ingreso resumió su credo estético asentado sobre dos tesis: la, para él, personalidad única de la música española; y en cómo esta singularidad reside en su origen árabe, que la convierte en «total, absoluta y definidamente distinta a la de los demás países europeos», según afirma categóricamente.

Los mismos tres autores volvieron a probar fortuna. La nueva tentativa se tituló *Monte Carmelo*, pero cuando más entregados estaban en su creación, el estallido de la guerra del 36 los separará durante casi tres años. Luego, los tres afirmarían que la elaboración de esta obra les redimió durante muchas horas de tristezas y angustias. Obviamente, ya en la posguerra su mayor ilusión fue terminarla y estrenarla. Su presentación (1939) no respondió a las expectativas de sus autores, que mantendrían de por vida la espina agridulce de esta obra, a la que Torroba solía considerar su mejor partitura.

Es frecuente leer que Moreno Torroba estrenó poco después de la guerra y que se dedicó casi exclusivamente a sus obras anteriores y a sus trabajos como empresario. Nada más lejos de la realidad: Torroba estrenó después de la guerra un número aún mayor de obras que en su etapa anterior, a la búsqueda de revalidar un triunfo como los de los años treinta. Y aunque encontró muy buenas respuestas en un público que le admiraba, nunca volvió a conseguir un éxito como los reseñados. Probablemente porque era ya imposible encontrarlo y el mundo musical era ya otro. Pero estamos convencidos, por lo no mucho que hoy nos es posible conocer, de que la música de estas obras de madurez no es en absoluto inferior a la anterior. Por ejemplo, voces muy cualificadas saludaron *María Manuela*, estrenada en el Teatro Avenida de Buenos Aires, como uno de los mejores logros de la última etapa de la zarzuela, pero se olvidó pronto tras su estreno madrileño. Esta obra es de 1955, cinco años posterior a lo que estamos entendiendo como el fin del Siglo de la Zarzuela, aunque ya dijimos que estos límites deben tomarse con flexibilidad.

Llegó Torroba a aliarse con Joaquín Rodrigo, para abordar juntos una obra de envergadura: *El duende azul* (1946), estrenado en su escenario fetiche del Teatro Calderón de Madrid. Pese a lo ilustre de sus firmas, pasó con respeto y elogios, pero sin entusiasmo popular[30].

Su capacidad de trabajo fue enorme y pocos currículums podrán comparársele en la historia toda de la zarzuela: a su propia actividad creadora súmense innumerables viajes, la dirección musical de incontables títulos propios y ajenos, unos treinta viajes a América[31], grabaciones discográficas, una actividad incansable como empresario, la presidencia de la Sociedad General de Autores de España y la vicepresidencia de la Confederación Internacional de Sociedades de Autores y Compositores (CISAC), lo que le obligó a numerosos viajes internacionales, entre ellos a Japón, Brasil, Miami o Viena, siempre como embajador de la zarzuela española. Además de sus éxitos en el mítico

Teatro Colón de Buenos Aires, recibió una invitación para estrenar allí una nueva zarzuela (*Paloma Moreno*, 1935), y así un larguísimo etcétera.

Sobrepasados los ochenta y cinco años de edad y atendiendo ruegos de Plácido Domingo, abordó una ópera (*El poeta*, Teatro de la Zarzuela, 1980) con libro de José Méndez Herrera, sobre la vida de Espronceda. Fue también autor de un extenso corpus de música para guitarra, muy valorada en los circuitos guitarrísticos, especialmente a partir de su amistad con Andrés Segovia. Falleció en Madrid (en 1982) a los noventa y un años, de los que setenta habían girado en torno al género lírico.

JACINTO GUERRERO. Cuando contemplamos las fotografías del multitudinario cortejo fúnebre tras la muerte de Jacinto Guerrero en Madrid, en septiembre de 1951, nos preguntamos si corresponden a una manifestación por un héroe nacional, un militar que salvó la patria o un líder político de inmenso calado en el pueblo. Pero la realidad es que esa infinita multitud que en ese día –declarado de luto en Madrid– alfombra toda la Gran Vía y llora emocionada, está ahí para despedir el féretro… ¡de un compositor de zarzuelas!

Para buena parte de una generación de españoles, el maestro Guerrero fue, en efecto, un mito nacional. Sus producciones de juventud habían alcanzado inmensa popularidad y sus nuevos estrenos eran esperados como acontecimientos. A esta reputación contribuyó también no poco su propia personalidad extrovertida, chistosa, su simpatía personal, su gusto por los baños de multitudes, incluso hasta su propia vida privada (era el eterno «incasable» de los reportajes desenfadados en las revistas ilustradas) y sus éxitos o fracasos como empresario. Y es que su alegría era la que necesitaba la sociedad española que le fue contemporánea, como la sociedad de fines del XIX necesitó a un Federico Chueca. Cuando Guerrero dirigía la orquesta en sus zarzuelas, a menudo se volvía hacia el público y cantaba a voces sus propias melodías mientras reía a carcajadas; o repetía una y otra vez sus números más populares, enardeciendo a sus devotos…

No hay duda de que sus partituras presentan carencias académicas evidentes, de que sus orquestaciones son a menudo muy rudimentarias y de que su inspiración melódica se balancea entre lo chispeante y lo abiertamente ramplón. Pero en vida del maestro Guerrero pocos podían ni querían reparar en estos fríos juicios, porque lo que su ídolo se proponía era un melodismo colectivo y popular, en el que –no se le puede negarcasi nunca erró el disparo. Y no seremos nosotros quienes ensombrezcamos la memoria de un compositor que hizo felices a tantos miles y miles de españoles e hispanos.

Había nacido Guerrero en Ajofrín (Toledo), en 1895. Estudió piano, violín y órgano, y de hecho en su juventud le vemos ganándose la vida indistintamente como pianista y como violinista. En el Conservatorio de Madrid estudió composición con Conrado del Campo, un maestro cuya actitud vital –severo, austero, intelectual– se sitúa en las antípodas de la de su alumno; pero ambos se profesaron siempre veneración mutua, desde sus dos atalayas tan distantes.

Tras algunos primeros éxitos menores, obtiene Guerrero su primer triunfo en Barcelona, con el estreno de *La alsaciana* (1921) sobre libreto de Ramos Martín (hijo del histórico Ramos Carrión). Será este mismo libretista quien le proporcione los dos

primeros de los cuatro grandes títulos sobre los que Jacinto Guerrero asentará su fama dentro de la zarzuela de corte tradicional: *La montería* (1922) y muy especialmente *Los gavilanes* (1923), sobre el tema del emigrante que regresa a su tierra, al que tan sensible era la sociedad española de su tiempo. Ya en 1926, el Teatro Apolo fue escenario del entusiasmo con *El huésped del sevillano*; su «Romanza de la espada» y su «Coro de lagarteranas» fueron indisociables de toda una época de la sociología musical española. *La rosa del azafrán* (1930), sobre libro del infalible tándem Federico Romero/Guillermo Fernández-Shaw, es un homenaje al mundo rural toledano, la tierra en la que nació el compositor (y la patria chica de la familia de Romero).

Los cuatro títulos referidos se inscribieron en la voluntad de esta generación por resucitar la adormecida zarzuela grande, con obras de toda una sesión de duración, con argumento dramático consistente y no simplemente pintoresquista; un objetivo, por cierto, bien diferente al camino por el que luego transitaría el propio Guerrero. De hecho, intercalado con este cuarteto de obras mayores, se estrenó en Barcelona –desde donde inmediatamente pasó a Madrid y otras provincias– un «sainete con gotas de revista» (según indicaba la partitura) que marcó su confirmación en el género ligero: *El sobre verde* (1927). Don Jacinto era ya por entonces un hombre de alta consideración social y económica, empresario de éxito con varias compañías de zarzuela simultáneas.

Pero su proyecto empresarial de mayor alcance fue el de construir en Madrid un gran teatro, moderno, espacioso y bien dotado, para la zarzuela y la revista, que llenara el vacío que acababa de dejar el Teatro Apolo, derribado en 1929. Y así, se lanzó a la aventura de construir el que se denominó Teatro Coliseum, al final de la Gran Vía, ya junto a la plaza de España, aún hoy activo como sala de cine y musicales. Confió el proyecto arquitectónico a Casto Fernández-Shaw, hermano de su tantas veces libretista, que compartiría el trabajo con Pedro Muguruza. El Coliseum hizo realidad el sueño de Guerrero: entre otras novedades, y por vez primera, un escenario multiusos con plataformas automáticas para los recursos escenográficos propios de la gran revista. Además, la familia Guerrero ocupó una de las viviendas anejas al teatro… ¡con comunicación directa con el escenario! De tal manera, don Jacinto se pondría en el futuro el traje de concierto en su casa y por un pasillo saldría directamente al foso.

Al fin, en 1932 abrió sus puertas el Coliseum… como sala para cine. Dificultades de todo tipo con el nuevo paisaje sociopolítico de la República impidieron al compositor tener remontada su compañía de zarzuela para entones. Pero era solo un retraso en su objetivo: dos años después, en septiembre de 1934, estrenaba al fin su teatro como espacio lírico, con el nuevo sainete *Colores y barro*, sobre libro de los hermanos Quintero.

Jacinto Guerrero viviría aún casi veinte años más, pero siempre sobre los presupuestos ya trazados: uno de los hombres más populares e «imprescindibles» en el Madrid de la posguerra, fortuna alternante como empresario, y estreno de nuevas partituras –irregulares y poco elaboradas, pero sumamente eficaces–, que renovaban una y otra vez su popularidad. En Barcelona era todo un personaje público, tanto o más que en Madrid; incluso él afirmó repetidas veces que había ganado más dinero en Cataluña que en la capital. Merecen recordarse de esta última etapa: *Carlo Monte en Montecarlo* (1939), por estar compuesta sobre un texto insólito de Enrique Jardiel Poncela[32]; o *Cinco*

minutos nada menos (1944), por haber alcanzado tras el estreno ¡cerca de dos mil representaciones ininterrumpidas! Por cierto, que su sesudo maestro Conrado del Campo dejó escrito que la mejor música de Jacinto Guerrero se encuentra en una de estas obras, aparentemente menores, de la posguerra: *Loza lozana* (1942). Como dijimos al hablar de Moreno Torroba o de Paco Alonso, mucho nos gustaría poder acercarnos a este repertorio y volver a escucharlo con otra perspectiva sociológica que la que lo generó. El que estas músicas solo sean accesibles hoy día a través de grabaciones de época, de muy escasa calidad artística y técnica, tampoco ha favorecido su reputación posterior.

Jacinto Guerrero estuvo también muy vinculado a los primeros pasos del cine musical en España, tanto compositiva como empresarialmente. Entre su docena de bandas sonoras alcanzó especial popularidad *Rumbo a El Cairo* (1935). Fue también presidente de la SGAE, en la que sus principales logros fueron la adquisición de la nueva y actual sede central del Palacio de Longoria (en la madrileña calle de Fernando VI) y el establecimiento de sólidos convenios con los autores americanos (hasta entonces existentes pero muy poco operativos), lo que le llevó varias veces a reuniones en Nueva York. Con su propia compañía viajó dos veces a Hispanoamérica.

«He trabajado mucho, muchísimo, y he sufrido también mucho. He ganado muchísimo dinero y he perdido mucho. Entre tanto, cada día yo me divierto y vivo muy bien. Pero gracias a ello también viven bien a mi alrededor los artistas, los empresarios del local, los tramoyistas, los apuntadores, las vicetiples…, y hasta se "hincha" a ganar dinero la mujer que vende tabaco y cerillas en la puerta, ¡que también la pobre tiene que vivir!.» Difícilmente puede condensarse mejor que en estas declaraciones en prensa la filosofía de bolsillo de este infalible melodista, ajeno a todo intelectualismo, y directo siempre a la sensibilidad popular.

PABLO SOROZÁBAL. Si repasamos el catálogo de los cuarenta compositores a los que hacemos referencia en estos capítulos, algunos de los cuales sobrepasan el centenar de obras –llegando algunos incluso a los doscientos títulos–, nos sorprenderá ver ahora el catálogo de Pablo Sorozábal, que apenas compuso veinte zarzuelas en toda su vida –resumen de más de medio siglo como compositor–, de las que además solo tres o cuatro son en un acto.

Detrás de este dato objetivo hay una diferencia de actitud artística ante la zarzuela: Sorozábal rechazaba visceralmente la manera mercantil, y a veces trivial, de componer de muchos de sus antecesores: no tenía ya sentido, según él, seguir produciendo febrilmente un título tras otro si con ello solo se apilaban partituras sin reflexión, nacidas a la búsqueda de un éxito fácil y efímero. Para Sorozábal, la dignidad del compositor de zarzuela era la de «la obra bien hecha», reflexiva, tan valiosa como cualquier otra manifestación superior del arte. Sorozábal elegía con lupa sus libretos, los modificaba, meditaba mucho el acto creativo, cuidaba todos los detalles… Así que es fácil deducir que chocó una y mil veces contra el sentido consumista de la zarzuela de los años anteriores a la guerra, época en la que, por otra parte, obtendría sus mejores éxitos. Luego, desde 1939, su difícil posición sociopolítica le hizo desconfiar del entorno, y probablemente no pudo trabajar a gusto; por todo ello, en definitiva, siempre se

consideró un compositor «a contracorriente».

Nació en San Sebastián en 1897, en una familia muy humilde. La tradicional afición por la música del País Vasco propició sus primeros pasos en el solfeo, el piano y el violín. Formó parte del Orfeón Donostiarra (que años después dirigiría durante un tiempo) y fundó una pequeña orquesta vinculada a los músicos que en verano iban a San Sebastián desde Madrid para los conciertos estivales, potenciados estos por el traslado de la familia real a San Sebastián en esos meses. Ahí conocería a Enrique Fernández Arbós, bajo cuya batuta tocó repetidas veces y a quien rindió profunda admiración. Arbós le sugirió trasladarse a Madrid.

En la capital ingresó como violinista en la Orquesta Filarmónica, bajo la batuta de Bartolomé Pérez Casas, y tocó en trío en el Café Comercial de la glorieta de Bilbao (uno de los pocos cafés históricos de Madrid que hoy subsisten), donde se sumó a la tertulia de Gerónimo Giménez, ya alejado de sus días de gloria en el género chico. Como a todos sus colegas, la tentación invitaba a Sorozábal a dedicarse al teatro musical, pero él prefirió ampliar sus estudios y marchar a Alemania a continuar su formación.

En 1920 llega a Leipzig, con una beca del ayuntamiento de San Sebastián; después pasará a Berlín. En estos años alemanes perfecciona el contrapunto, la composición y, sobre todo, hace sus pinitos con la dirección orquestal. Logra dirigir allí sus primeros conciertos profesionales, con repertorio internacional; y también estrenar algunas obras suyas tempranas.

De regreso a España, se establece en Madrid y se introduce en los circuitos músico-teatrales. El libretista González del Castillo, uno de los habituales de Francisco Alonso, se interesa por él y le presenta al también escritor Manuel Martí. Juntos deciden poner en marcha una zarzuela de ambiente exótico, a caballo entre Francia y la lejana Rusia, con un guiño a la opereta que la distancia del localismo regional que imperaba en la escena española. Sorozábal compaginó la composición de esta partitura con su última etapa en Alemania, por lo que la gestación fue lenta y laboriosa. La vinculación con Marcos Redondo, el barítono de moda y siempre promotor de nuevo repertorio lírico, para liderar el cartel del estreno, fue como un sueño para el novel compositor. Nació así *Katiuska* [33] (1931), estrenada con éxito relativo en el Teatro Victoria del Paralelo barcelonés, pero luego convertida en gran éxito nacional desde que para la presentación en Madrid se incorporara como protagonista la tiple cómica Enriqueta Serrano, futura esposa del compositor.

Entusiasmado Sorozábal con su vena lírica, y queriendo redimir a la zarzuela de sus endémicas debilidades en lo teatral, buscó implicar al también vasco Pío Baroja en la elaboración de un libreto de zarzuela. Ese es el origen de *Adiós a la bohemia* (1932), una obra que Sorozábal reconocía como «de minorías», por su construcción selecta y nada populista. Se estrenó en el madrileño Teatro Calderón, pero en condiciones muy limitadas; siempre le quedó al compositor la espina clavada de volver a reestrenarla en mejores condiciones[34]. Paradójicamente, y así lo reconoció Sorozábal, *Adiós a la bohemia* es un canto de dos vascos… al Madrid del siglo XIX.

Pero Sorozábal querrá cantar ahora al Madrid del género chico… a través del género grande; o sea, aunando el gracejo del sainete con la ambición de una obra extensa. Lo recalca en sus memorias: «Quería demostrar que el sainete madrileño estaba todavía ahí,

al alcance de la mano, en plena calle, y que se podían hacer sainetes en dos actos. ¡Qué osadía la mía!». El resultado de tal «atrevimiento» será *La del manojo de rosas* (1934, libreto de Carreño y Ramos de Castro), sin duda la obra más popular del compositor y que por muchas razones hunde sus raíces en *El barberillo de Lavapiés*, exactamente sesenta años anterior.

La trilogía de «las tres mujeres que me han dado de comer durante medio siglo», como humorísticamente decía el maestro[35], se cerraría con *La tabernera del puerto* (1936). Sorozábal se puso en manos de Federico Romero y Guillermo Fernández-Shaw para un libreto de sabor cántabro, con pescadores, galernas, alijos de contrabando y tabernas marineras. Música muy original y espléndidamente construida, con algunas modernidades de ritmos caribeños; todo un muestrario de lo que hubiera podido ser un nuevo norte para la zarzuela. Se estrenó en Barcelona, unas semanas antes de la guerra, en lo que algunos cronistas han entendido como el último estreno verdaderamente clamoroso, el que cerró la historia de la zarzuela en su sentido popular. La presentación de la obra en Madrid, en la inmediata posguerra, estuvo comprometida por la crispación sociopolítica, pero luego retomó su vida normalizada, como la espléndida obra que es.

Durante la guerra, Sorozábal había realizado una tenaz tarea al frente de la Banda Municipal de Madrid: por una parte al llevar la música a tantas ciudades necesitadas de unas horas de disfrute, y por otra al conseguir fondos para los hospitales del bando republicano. Esta significación a favor de quienes resultarían perdedores le crearía una situación muy difícil a partir de 1939, aunque no quiso exiliarse fuera de España. Tampoco el nuevo Régimen quiso cargar notoriamente contra él, por tratarse de un personaje muy popular. Pasados los primeros años, volvió a ser, a nivel de calle, el hombre querido que siempre fue, aunque oficialmente le siguieron cerradas algunas puertas. En el futuro sus colisiones con los gobiernos sucesivos y las instituciones serán una constante.

Tres obras de la posguerra recibieron una acogida entusiasta, pero como tantas veces hemos dicho, ya nada era igual y ninguna de las tres revalidó, ni con mucho, el éxito de sus obras de los años treinta. Nos referimos a *Black, el payaso* (1942), *Don Manolito* (1943) y *La eterna canción* (1945), tres zarzuelas que en otro contexto hubieran supuesto hitos del género. Los años siguientes le propiciarán, por una parte, una triunfal gira por América en 1946 (donde coincidió con la muerte de Manuel de Falla, por lo que Sorozábal fue el único compositor español que asistió al entierro del autor de *La vida breve*); pero también el que en sus memorias califica como «el golpe más grande de mi vida»: el fallecimiento en 1958 de su esposa Enriqueta Serrano, excepcional actriz y cantante lírica, para la que había escrito casi todos sus últimos papeles protagonistas femeninos.

Ya en colaboración con su hijo (de igual nombre: Pablo Sorozábal), el estreno en el Teatro de la Zarzuela de *Las de Caín* (1958), sobre libreto de los hermanos Quintero, despertó gran expectación, tras muchos años sin estrenos del maestro vasco. Hubo éxito, pero una vez más sin clima de entusiasmo. Desde entonces, con una amarga sensación de frustración, se refugió Sorozábal en la composición de una ópera en tres actos que sería su «testamento» vital: *Juan José* (concluida en 1968), un drama sobre la novela homónima de Joaquín Dicenta. Esta ópera pasaría después al cajón de su mesa, en

espera de un estreno escénico que aún no ha sucedido[36], puesto que en 1979, instaurada ya la democracia, su prevista presentación en La Zarzuela fue suspendida a última hora por razones muy polémicas[37]. Esta frustración acrecentó aún más la que fue su característica vital: el desengaño del entorno en el que le tocó vivir. Y eso que recibió, ya anciano, todo tipo de distinciones y homenajes, convertido –muy a su pesar– en la última estrella superviviente del Siglo de la Zarzuela. Falleció en Madrid en 1988.

Una reflexión final, al hilo de esta «supervivencia» de Pablo Sorozábal y Federico Moreno Torroba, últimos eslabones del Siglo de la Zarzuela: resulta curioso que la memoria popular haya emparejado a estos dos compositores, cuando se trata de dos personalidades tan diametralmente opuestas, en lo personal y en lo humano, cuyo distanciamiento, además, fue en aumento con los años[38]. Sí es cierto que, con la perspectiva de la historia, les tocó compartir dos circunstancias muy claras: la primera, que, dada la longevidad de ambos, y muertos no muy mayores Francisco Alonso (en 1948) y Jacinto Guerrero (en 1951), quedarían ellos dos durante más de treinta años como pervivencia del pasado de la zarzuela, venerados (de manera muy diferente ambos) por los aficionados y los medios de comunicación, como se veneran dos reliquias.

Y segunda: que ambos asistirían desencantados a la negativa –quizá no deliberada, pero evidente– del mundo lírico español a aupar como nuevos hitos del género a ninguna de sus obras de madurez; ello por más que sus obras de última etapa no eran, en absoluto, inferiores a las de juventud. Pero los españoles habían cerrado ya para siempre la ventanilla del registro de obras consideradas míticas, y no iban a aceptar nuevos *Barberillos*, *Revoltosas*, *Bateos* ni *Luisas Fernandas*, por muy logrados que fueran los nuevos libretos y partituras. La zarzuela había pasado a ser un género para la nostalgia, alimentando la idealización de un pasado, que ahora se consideraba mejor solo por el hecho de serlo.

7B. OTROS VEINTE COMPOSITORES A RECORDAR

Los veinte compositores a los que nos hemos referido en el anterior apartado fueron los que, con la perspectiva del tiempo, vertebraron la historia mayor de la zarzuela. Pero obviamente fueron muchos más los que en esos cien años estrenaron obras líricas con éxito, consiguiendo también la admiración de sus contemporáneos. Como la historia es siempre selectiva, no todos pueden ser considerados hoy autores principales. Así que en este segundo apartado recogemos otra veintena de autores que, sin haber llegado quizá a la categoría de fundamentales, jugaron en su momento un papel importante y deben ocupar un lugar en nuestra memoria. Por eso, titulamos este subcapítulo como «Otros veinte compositores a recordar».

Evidentemente, entre los nombres del anterior apartado y los de este, las fronteras no siempre están claras. A buen seguro que más de un historiador realizaría algunas modificaciones a nuestros listados. Es lógico, en función de los criterios diferentes sobre qué entendemos por «fundamental» en la historia del género y, en consecuencia, qué lo fue menos. Así que la división entre estos dos apartados se expone sabiendo que bien pudieran adoptarse criterios diferentes. También es evidente que en esta segunda tanda de referencias biográficas figuran algunos músicos excelentes, quizá incluso alguno –Hernando, Marqués…– de categoría objetiva mayor que la de los que citamos en el apartado anterior.

Volvemos en la siguiente lista al orden cronológico de nacimiento, lo que facilita la perspectiva histórica, mucho mejor que la fría ordenación alfabética.

RAFAEL HERNANDO. Fue en su día un nombre fundamental entre los primitivos compositores zarzueleros, incuso en la pre-historia de la zarzuela, pero por desgracia está hoy muy olvidado. Aunque habría que precisar «olvidado por el público», pues la musicología española le mantiene en lugar bien importante. Somos conscientes de que muchos historiadores no dudarían en incluir a Hernando en el apartado «Veinte compositores fundamentales».

Había nacido en Madrid (1822), donde alcanzó una amplia formación en el recién creado Conservatorio de María Cristina, principalmente como alumno de Ramón Carnicer, al igual que Barbieri y Gaztambide. Con apenas veinte años marchó a París, junto a otros dos españoles: José Inzenga y Gabriel Balart. Allí vivió in situ el mundo musico-teatral de la *Opéra Comique* –incluso llego a ser director del coro del Teatro de la Ópera Cómica–, que pensó trasladar a España. A su vuelta, ya nombrado director del Teatro Variedades, cuna madrileña de este proyecto y germen de la futura zarzuela, sus aspiraciones fructificaron en la magnífica acogida a *Colegialas y soldados* (1849), con libro de Mariano Pina y Francisco Lumbreras. Esta obra y la inmediata *El duende*, también en dos actos y con libro de Luis Olona, que tuvo centenares de representaciones, fueron los éxitos que impulsaron a la Sociedad Artística Española a fundar un nuevo género que denominarían zarzuela, con los objetivos de que tantas veces hemos hablado en este libro. Por ello, Hernando fue fundamentalísimo entre los pioneros de la zarzuela, y hay quien le concede un papel aún superior al de Gaztambide o Barbieri en el establecimiento de sus bases.

Asentada la referida asociación, Hernando estrenó obras en colaboración con sus colegas Barbieri, Oudrid, etc.; pero no parece que llegara a superar el éxito de sus obras anteriores. Se volcó en la enseñanza y en la canalización de muchas iniciativas musicales, algunas de ellas meramente altruistas. Por ejemplo, la Sociedad de Socorros Mutuos (pionera en España de tantos y tan buenos objetivos musicales y sociales) tuvo en él uno de sus principales promotores. También desde la secretaría del Conservatorio de Madrid trabajó por las mejoras en las condiciones de trabajo de profesores y alumnos. Y fue uno de los primeros académicos de la recién creada Sección de Música de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en la que ingresó precisamente con un discurso sobre la enseñanza musical.

Nunca abandonó la composición, pero el no haber revalidado en su madurez los éxitos de juventud, junto a no poder ver estrenados sus títulos últimos de mayor envergadura, le hicieron apartarse de la escena musical. Murió en 1888, entre el unánime respeto de la profesión, aunque hacía ya treinta años que no protagonizaba ningún estreno triunfal.

CRISTÓBAL OUDRID. Descendiente de militares franco-flamencos llegados a España por las guerras napoleónicas, nació el futuro compositor en Badajoz en 1825. Estudió con su padre, músico militar, y luego en Madrid con diversos maestros, de manera no reglada, por lo que su formación tuvo algo de autodidacta. Establecido en la capital, estrenó algunas obras escénicas ligeras dentro de lo que pudiéramos considerar la pre-historia de la zarzuela. Tras algunos primeros éxitos en el Teatro Variedades y trabar amistad con Rafael Hernando, se asoció con este, con Barbieri, con Gaztambide, etc. para la formación de la Sociedad Artística que promovería la nueva zarzuela. *Buenas noches, señor don Simón* (1852, libreto de Luis Olona) fue el mayor acierto de esta época, con centenares de funciones en España e Hispanoamérica. Oudrid, que combinó siempre su trabajo de composición con la dirección orquestal, ocupó el podio del foso del Teatro Circo durante varias temporadas, y posteriormente el del Teatro de la Zarzuela.

Pero su pertenencia a la citada sociedad no fue larga, y algunas desavenencias motivaron su renuncia en 1856, para intentar fortuna desde otras plataformas. *El postillón de La Rioja* (1856, de nuevo sobre libreto de Olona), cuya jota quedó en la memoria de varias generaciones de españoles, había marcado el fin de esa etapa con la Sociedad. En todo caso, pasadas las primeras desavenencias, hubo colaboraciones mutuas posteriores, e incluso volvió a firmar algún título junto con Barbieri.

Sus biógrafos señalan *El molinero de Subiza* (1870) como el mayor acierto de su carrera y le valió la concesión de la Orden de Carlos III. El escritor gaditano Luis de Eguílaz –heredero de la grandilocuencia de un Zorrilla o un García Gutiérrez– le había proporcionado un libreto de tema histórico (ubicado en Navarra, en el siglo XII), rico en situaciones dramático-musicales. La obra recorrió buena parte de Hispanoamérica hasta bien entrado el siglo XX.

A su muerte (Madrid, 1877), Oudrid dejó un legado de casi un centenar de títulos, de los que al menos una tercera parte habían obtenido notable éxito. Aunque su fama se eclipsó luego, la historia de la zarzuela le otorga un lugar por derecho propio en el establecimiento de las bases del género.

NICOLÁS MANENT[39]. Manent fue la voz catalana de la primera generación de zarzuelistas. A medio camino entre la zarzuela española y en castellano y la zarzuela catalana y en catalán, este balear (Mahón, 1827) de excelente formación académica, maestro de capilla de varias iglesias catalanas, fue en los primeros momentos del Siglo de la Zarzuela un «corresponsal en Barcelona», por así decirlo, de los intentos que en Madrid se libraban por establecer un teatro musical ligero pero de calidad, que Manent, que había compuesto ya alguna ópera de éxito, creía también posible. Mantuvo amistad con Camprodón, a través de quien se relacionó con el entorno de Barbieri o Arrieta. Y

participó en el estreno inmediato en Barcelona de las primeras zarzuelas que triunfaban en Madrid, inaugurando la historia del género.

Como compositor lírico, Manent obtuvo éxitos importantes en el área catalana, aunque pocos traspasaron ese entorno. Tras unos primeros títulos con libreto en castellano, *Maria* (1866) es una temprana muestra de zarzuela en catalán, género en que *Lo cant de La Marsellesa [El canto de La Marsellesa]* (1877) y *Lo rellotge del Montseny [El reloj del Montseny]* (1878) serán sus títulos más populares. Es un dato curioso el que, en base a su amistad con el entonces celebérrimo José Zorrilla, pidió a este su colaboración para trabajar juntos en una adaptación zarzuelística de *Don Juan Tenorio*, que se estrenó con idéntico título en el Teatro de la Zarzuela de Madrid, en 1877; Zorrilla realizó personalmente (y según dijo, con gran dificultad) el nuevo libreto. Se aplaudió respetuosamente a Zorrilla al saludar con el compositor, pero la zarzuela no prosperó y fue retirada a los ocho días. Manent murió en Barcelona en 1887 y es extraña la rapidez con la que su figura y su música cayeron en el olvido.

JOSÉ INZENGA. Ninguna obra de José Inzenga pervive hoy en los repertorios ni en grabaciones comerciales. Y es injusto porque su nombre debe ir unido al de los grandes entre los pioneros del género; no solo en cuanto compositor, sino en cuanto músico concienciado con su entorno –defendió afanosamente la necesidad de una sólida base pedagógica de formación de nuevos músicos– y con la dimensión intelectual de la música.

Nació en Madrid en 1828, por lo que era ligeramente más joven que sus colegas Barbieri, Arrieta o Gaztambide. Aún adolescente marchó a estudiar a París, junto a Rafael Hernando y Daniel Balart, y obtuvo excelentes calificaciones, sobre todo como pianista. De regreso a España formó parte del grupo que promovió la creación del género de zarzuela, tanto con sus composiciones como en cuanto maestro de canto de toda una generación, pianista acompañante, teórico, etc. Inzenga era un intelectual, con una formación muy superior a la común en los músicos españoles de la época. Fue miembro formal de la Sociedad Artística para el Teatro Lírico Español, pero luego siguió colaborando intermitentemente –y no solo como compositorcon sus antiguos colegas y con el Teatro de la Zarzuela.

Su producción no es grande. Curiosamente, su mayor éxito lo obtuvo con un título de juventud (*El campamento*, 1851, sobre libro de Olona), que renovó en 1862 con ¡*Si yo fuera rey*!, con libreto de Pina y Pastorfido. En las dos últimas décadas de su vida no compuso prácticamente nada y estuvo dedicado a la formación de gran número de cantantes, luego de presencia diaria en los teatros de toda España y otros países. Murió en Madrid en 1891.

MIGUEL MARQUÉS. Miguel Marqués fue un caso paralelo a su contemporáneo y amigo Tomás Bretón: nunca tuvo especial apego a la zarzuela, género que contemplaba con distanciamiento, pero que cultivó para obtener un nombre y unos ingresos con los que dedicarse paralelamente a sus composiciones no zarzuelísticas. La diferencia, muy

importante, fue que, aun dentro de sus reservas sobre este género, Bretón alcanzó una diana insuperable (*La verbena de la Paloma*), mientras que Marqués obtuvo varios éxitos notables, que le hicieron mantenerse muy vivo en las carteleras, pero ninguno apoteósico.

Nacido en Valldemosa (Mallorca) en 1843, fue autor del mayor corpus sinfónico romántico español (compuso cinco sinfonías de envergadura); estudió violín y composición en el Conservatorio de París; aprendió orquestación con Berlioz, quien al parecer le consideraba entre sus alumnos mejor dotados. Fue violinista de foso en varios teatros de París, entre ellos el de la Ópera, lo que le permitió conocer «desde dentro» lo mejor del repertorio de la época. De regreso a España, revalidó y perfeccionó sus estudios en el Conservatorio de Madrid. Hasta avanzada edad no abandonaría su desempeño como violinista, tanto sinfónico como teatral.

Si Marqués estrenaba su *Primera sinfonía* en 1869, dos años después presentaba su primera obra escénica en el Teatro de la Zarzuela (*Los hijos de la costa*, 1871). Pero ni este ni sucesivos títulos le valdrían un triunfo notable hasta *El anillo de hierro* (1878, libro de Marcos Zapata), la obra de su firma que más veces se ha representado. Seis años después, tras otros títulos efímeros, el mismo tándem obtuvo otro acierto con *El reloj de Lucerna* (1884), para muchos, la mejor obra de Marqués, que con *El diamante rosa* (1890) formará la trilogía de sus éxitos escénicos, todos ellos en tres actos. Las tres obras fueron muy interpretadas en aquellos años, tanto en España como en Hispanoamérica.

Marqués se dedicó también al género chico, cuyo apogeo vivió de lleno. Sus dos títulos de mayor éxito en este terreno fueron *El plato del día* (1889) y *El monaguillo* (1891). Disponemos del dato de que a finales de la vida de Marqués cada una de estas dos obras citadas se había representado más de dos mil veces, lo que nos da idea de la magnitud del género chico en la España de la época, sabiendo que ninguna de las dos eran de las denominadas «de gran éxito».

En sus últimos años no compuso prácticamente nada escénico, dejando atrás un catálogo de medio centenar de zarzuelas. Murió en Palma de Mallorca (1918), completamente retirado de la escena, pues el temprano fallecimiento de su hija le había alejado de la vida social.

MANUEL NIETO. No es autor Manuel Nieto de ningún éxito rotundo que haya pervivido en el repertorio hasta hoy, y por eso su popularidad ha decrecido mucho en las últimas décadas. Pero a finales del siglo XIX y comienzos del XX gozó de gran aceptación, tanto del público como de sus colegas autores. Sobrepasó con mucho el centenar de obras estrenadas, casi todas en un acto y casi todas en teatros madrileños de primera línea: Apolo, La Zarzuela, Novedades, etc.

Obtuvo notables éxitos en solitario, como *Certamen nacional* o *El gorro frigio*, ambas de 1888; y más aún con *Cuadros disolventes* (1896), cuyo chotis pervivió durante décadas. Pero también firmó colaboraciones importantes con los principales compositores de su tiempo: Bretón, Giménez, Fernández Caballero, Marqués, etc. En cuanto a los libretistas, colaboró con la práctica totalidad de sus contemporáneos, pero

fue el dúo Perrín y Palacios quien le facilitó sus textos más populares. Como el de *El barbero de Sevilla* (1901, en colaboración con Gerónimo Giménez), que plantea un enredo amoroso en el seno de una compañía de ópera que ensaya la obra homónima de Rossini –una temática paralela a *El dúo de La Africana* (Caballero, 1893), ocho años anterior–.

Aunque nacido en Reus (Tarragona), en 1844, su vinculación a Cataluña fue pequeña. Participó activamente en la fundación de la Sociedad de Autores y realizó una gran tarea de difusión y debate como directivo del Círculo de Bellas Artes de Madrid. Murió en Madrid en 1915.

APOLINAR BRULL. Nacido en 1845 en San Martín de Unx (Navarra), Brull estrenó unas cincuenta zarzuelas, algunas muy estimadas en su tiempo. Su primer éxito notable fue de la mano de Carlos Arniches (*Panorama nacional*, 1889). Luego, los hermanos Álvarez Quintero le ofrecieron algunos de sus primeros textos teatrales, cuando aún eran unos desconocidos, y juntos firmaron títulos como *La buena sombra* (1898), uno de los primeros éxitos de los hermanos sevillanos.

Llama la atención el que, pese a haberse movido siempre en repertorios ligeros, fuera uno de los autores nominados por el entorno de Chapí para componer una de las seis óperas españolas que debían ser estrenadas en el marco del gran proyecto operístico del Teatro Lírico, en Madrid. Brull eligió como fundamento dramático la novela *Tierra baja*, del canario Ángel Guimerá; pero no volvemos a tener noticia de este trabajo. Falleció en Madrid en 1905.

JOAQUÍN VALVERDE, padre. Joaquín Valverde –de igual nombre que su hijo, también notable zarzuelista de la generación siguiente, aunque el hijo es más frecuentemente conocido como Quinito Valverde– fue uno de los más celebrados compositores de género chico en los años de esplendor del teatro por horas. Y especialmente en el género madrileñista, pese a ser extremeño. Era hermano menor de Balbina Valverde, «dama» de la escena española durante casi medio siglo.

Nacido en Badajoz en 1846, llegó a la capital con un cierto bagaje de compositor, pero su objetivo, como el de casi toda su generación, era el teatro musical. En Madrid conoció a su «alma gemela», Federico Chueca, exactamente de su misma edad y de su mismo talante jovial y festivo. Pronto los vemos abordando sus primeras zarzuelas en colaboración, siempre en un acto. Entre la primera (*Los sobrinos del difunto*, 1875) y el último éxito inenarrable (*El año pasado por agua*, 1889) transcurren quince años y una treintena de obras, en trabajo conjunto y lealtad a toda prueba, pese a que algunas lenguas acusaban a uno o a otro de aprovecharse del talento del contrario. Pero es inverosímil que así fuera, cuando la unión era libre y voluntaria por ambas partes. Entre los memorables títulos que saldrían del taller «Chueca y Valverde» se cuentan, además de los antedichos, *Vivitos y coleando* (1884), *Cádiz*, *La Gran Vía* (ambas, de 1886), etc.

Casi todo apunta a que Chueca suponía en este tándem la inspiración, la espontaneidad, el torrente melódico-armónico que caracteriza la producción de la pareja;

y que era Valverde quien luego ordenaba las ideas académicamente, las armonizaba y las orquestaba. Esta hipótesis tiene, no obstante, algunas contradicciones, como el que cuando Chueca dejó de colaborar con Valverde (por cierto, sin que sea fácil saber por qué), no se produjo un cambio sustancial en la música posterior de Chueca. En todo caso, a partir de 1887 cada uno siguió su carrera por sendas diferentes, aunque mantuvieron amistad de por vida.

Luego Valverde colaboró con otros muchos compositores –entre ellos, con su propio hijo, Quinito Valverde– y fue unánimemente respetado por el mundo escénico español. Pero, salvo el triunfo de *El barquillero* (1900) en colaboración con Ruperto Chapí, nunca volvió a alcanzar un éxito histórico como en su época con Chueca. Falleció en Madrid en 1910. Su curiosa necesidad de componer casi siempre en colaboración le perjudicó mucho y dejó en incógnita cuál era su verdadero talento.

TOMÁS (LÓPEZ) TORREGROSA. Un repaso a los principales compositores de zarzuelas no puede olvidar a Tomás López Torregrosa, pese a que, hablando en rigor, no fue autor de ninguna de las obras que hoy consideramos clave en la historia del género. El maestro Torregrosa (solía ser conocido por su segundo apellido) fue un valor seguro en la cartelera de finales del siglo XIX y comienzos del XX y firmó más de un centenar de títulos, en solitario o en colaboración con otros autores, y eso que murió antes de cumplir los cincuenta años.

Nació en Alicante en 1863, pero como Chapí o Arniches sería un alicantino enamorado del casticismo madrileño. Precisamente con Arniches colaboraría Torregrosa en varias obras de gran éxito en Apolo: *La banda de trompetas* (1897) y, más especialmente, *El santo de la Isidra* (1898) y *La fiesta de San Antón* (1899), sainetes todos ellos de corte madrileñista. Unos años después, con este exitoso equipo de trabajo ampliado a cuatro (con Quinito Valverde en la música y Enrique García Álvarez colaborando con Arniches), se estrenarían dos obras emparentadas entre sí como «frescos» de tipos madrileños de la época. Las crónicas de entonces nos hablan de estos éxitos como apoteósicos en la España teatral: *El terrible Pérez* (1903) y *El pobre Valbuena* (1904).

Torregrosa vivió casi toda su vida en Madrid, donde moriría en 1913. La posteridad le ha pasado factura por haber volcado su innegable talento en obras breves, poco ambiciosas, un poco «de usar y tirar»; sin una sola obra de altos vuelos en su catálogo, que nos pudiera haber dado la verdadera medida de su valía.

ENRIQUE [ENRIC] MORERA. Como en su lugar decimos –véase «La zarzuela en Cataluña»–, desde los últimos años del siglo XIX, y más marcadamente en los primeros del XX, Cataluña intentó promover un teatro lírico de calidad, a medio camino entre la ópera y la zarzuela que llegaba del resto de España, principalmente de Madrid. Este intento, paralelo en todo al Modernismo catalán y al Noucentisme, implicó tanto a compositores como a libretistas. Entre los compositores fue sin duda Enric Morera (en su época firmaba indistintamente con el nombre en catalán o en castellano) el más activo y vehemente en esa reivindicación; sin olvidar al valenciano Rafael Martínez Valls, veintidós años más joven, del que hablaremos luego.

El resultado de ese empeño fue desigual en cuanto a resultados: Morera consiguió

éxitos importantes y alguna de sus obras superó las doscientas representaciones, lo que no es poco sabiendo, en primer lugar, que se dirigían solo a un público catalanoparlante; y en segundo, que se trataba de producciones muy costosas musical y teatralmente. En cuanto a sus cualidades musicales no es nada fácil opinar hoy, pues disponemos de muy poca documentación sonora de su producción.

Nacido en Barcelona en 1865, Morera obtuvo buena formación técnica. Pasó muchos años juveniles como músico en Argentina. De nuevo en Barcelona se convirtió en punta de lanza del catalanismo literario y musical y estrenó diversas obras líricas. Pero su gran acierto fue asociarse con el pintor (y ocasionalmente escritor) Santiago Rusiñol, con vistas a la miniatura teatral *L'alegria que passa* (1899), una obra con encanto; en 1906 se estrenaría la versión en castellano con traducción de Vital Aza.

Muy diferente fue *El comte Arnau* [*El conde Arnau*], de 1905, en cuatro actos, sobre texto de Carner; también contó por centenares sus representaciones en Cataluña. Sobre el mismo dramaturgo, fue grande el éxito de *La santa espina* (1907), cuya sardana ha quedado como la pieza más popular de toda la producción de Morera y símbolo de un cierto nacionalismo catalán popular. En realidad, y como detallamos en el capítulo «La zarzuela en Cataluña», su proyecto generacional fue el de establecer un *teatre líric català*, objetivo por el que batalló una y otra vez, con éxito variable, como el de sus colegas generacionales catalanes. *El castell dels tres dragons* [*El castillo de los tres dragones*] (1922), es una divertida relectura de las obras grandilocuentes de capa y espada.

Su catalanismo no fue óbice para que pasara largas temporadas en Madrid, y se imbricara en el ambiente de sus colegas del entorno madrileñista. Muy especialmente con Ruperto Chapí, en cuya colaboración compuso la música para *El tío Juan* (1902). En estas épocas era un habitual de los teatros Apolo y La Zarzuela y de la tertulia del Café de Saboya, en los bajos de «la catedral». Dejó un pequeño libro autobiográfico, titulado *Moments viscuts* [*Momentos vividos*] (1936), que rezuma desencanto y no poco resentimiento contra buena parte del mundo intelectual catalán de la época. Murió también en Barcelona, en 1942. Su catálogo contiene unas cuarenta obras líricas, que pudieran ser clasificadas genéricamente como zarzuelas, aunque, claro es, con muchos matices.

TOMÁS BARRERA. Nació en La Solana (Ciudad Real), en 1870. Pese a la popularidad de que disfrutó en vida, no es fácil ubicar hoy su música, ya que carecemos de grabaciones discográficas, ni siquiera antiguas, de sus obras, excepto algún número suelto. Nos quedan, aisladas, su «Adiós, Granada» (romanza de la zarzuela *Emigrantes*, 1905, en colaboración con Rafael Calleja), y la reposición reciente de *La señora capitana* (1900, en colaboración con Quinito Valverde). Y es que, como en otros músicos que incluimos en este apartado, la falta de algún éxito de los que hicieron época ha hecho ir olvidando progresivamente su nombre. Pero dejamos sentado que en el primer tercio del siglo XX fue un compositor de prestigio, al menos en el entorno del género chico de carácter casticista. Trabajó muy activamente en la Sociedad General de Autores, e incluso fue designado interinamente durante la guerra como máximo

representante de la entidad en el Madrid sitiado (murió en la capital en 1938).

Colaboró muy frecuentemente con los primeros nombres del género, como Giménez, Luna, Alonso, Vives y Serrano; y fue muy apreciado en los entornos literarios de los Arniches, Muñoz Seca, Perrín y Palacios, etc. Se implicó solidariamente con sus colegas en asuntos legales sobre archivos, partituras y derechos. Su catálogo de zarzuelas, casi todas de género chico, comprende no menos de ochenta títulos estrenados. Algunos de sus contemporáneos lamentaron –y él mismo lo reconoció– que su producción estuviera tan condicionada por lo que el género, ya en decadencia, demandaba en el mercado teatral, pues acaso tenía talento para haber dado frutos de mayor envergadura.

RAFAEL CALLEJA. Estamos de nuevo ante otro compositor al que difícilmente podemos considerar entre los grandes de la historia de la zarzuela, como género de mayores vuelos, pero que en su tiempo (primer tercio del siglo XX) fue un autor solicitadísimo y de éxito seguro. Su facilidad para la composición, y en especial para la melodía pegadiza, posibilitaron un catálogo de cerca de trescientos títulos, una cantidad difícilmente superada.

Fue una pena que este buen oficio estuviera siempre al servicio de géneros menores, de zarzuelas compuestas a todo correr para satisfacer la demanda de un empresario o la inmediatez de un estreno. El chiste fácil y las situaciones provocativas, el número para la pícara exhibición de las coristas o el bailable con letra de doble sentido tienen amplio acomodo en los libretos en que se apoya su música. Por supuesto, casi todas estas referencias las recogemos de críticas de la época, porque no es fácil saber hoy si sus muchos miles de páginas de música ya empolvadas pudieran ofrecer otros valores. *El mozo crúo* (1903), en colaboración con Lleó, fue un éxito aún en el terreno del costumbrismo madrileño; *Las bribonas* (1908) –una divertida sátira de la mojigatería de las beatas de la época, debida al periodista liberal Antonio Martínez Viérgol– fue el mayor éxito de su temporada en Apolo, y luego alcanzó larga supervivencia. Mayor envergadura pareció tener su colaboración con Tomás Barrera para la antedicha *Emigrantes* (1905), una obra sobre el drama de la emigración a América (a Cuba, en este caso).

Como empresario fue también uno de los más activos de su tiempo. Fuera de su dedicación escénica, realizó una notable tarea de recopilación de melodías folclóricas españolas. Había nacido en Burgos en 1870 y murió en Madrid (1938), en plena guerra española.

MANUEL QUISLANT. Estrenó más de doscientas partituras teatrales a lo largo de treinta años. Muchas están firmadas en colaboración con otro autor, y aunque en estos casos siempre es difícil saber cuál es mérito diferenciado de cada uno de los compositores, sus biógrafos consideran que Quislant era experto en centrar, armonizar y orquestar las ideas más lúcidas de otros colegas. Es decir, que fue enormemente valorado por su trabajo técnico de fondo, más que por su inspiración creadora.

Desde que llegó a Madrid (había nacido en Santa Pola, Alicante, en 1871) fue apadrinado por su paisano Ruperto Chapí. Junto a Tomás Barrera, Manuel Quislant fue

uno de los colaboradores del músico de Villena que más trabajaron en el proceso de la luego denominada S(G)AE. Fue durante muchos años jefe de la sección de copistería de dicha sociedad.

Aunque su mayor acierto fue el éxito en Apolo de su temprano *Doloretes* (1901, en colaboración con Vives, sobre texto de Arniches), Quislant vivió numerosas noches de triunfo. Y gozó de la amistad de sus colegas, pues nunca fue hombre pretencioso ni prepotente. En una entrevista de la época encontramos una frase sobre sí mismo que autodefine admirablemente a este corredor de fondo: «No he pretendido nunca subirme a ningún pedestal. Me dediqué desde niño a la música, por fervorosa vocación. Mi única aspiración ha sido vivir entre músicos, de la música y para la música. Lo he conseguido y por eso me considero muy feliz». Murió en Madrid en 1949.

JOAQUÍN «QUINITO» VALVERDE. Nacido en Madrid en 1875, Joaquín Valverde Sanjuán era conocido como Quinito Valverde, e incluso muchas veces simplemente como Quinito (sin el apellido), para diferenciarlo de su padre, de quien ya hablamos antes. Otras veces firmaba con sus dos apellidos, sin el nombre: Valverde Sanjuán. Bien es verdad que a él le divertían mucho los equívocos con su padre, e incluso reconoció que en más de una ocasión se benefició de ellos, singularmente en París y en América, donde le consideraban el colaborador inseparable de Chueca. Estos equívocos se multiplicaron por haber comenzado a estrenar muy precozmente, cuando aún su padre estaba en pleno éxito. De hecho, los triunfos de uno y otro son contemporáneos; e incluso fallecieron con sólo ocho años de diferencia.

Quinito Valverde estudió con su padre, de quien heredó la facilidad, la chispa y el desenfado. Viajó varias veces a París y otras ciudades europeas, donde se sumergió en la bohemia finisecular. En un momento determinado –y como detallamos en el capítulo de «La zarzuela en América»– rompió con su pasado madrileño e inició una larga gira de varios años por América, que incluyó un triunfo sin precedentes en Broadway, algo insólito en una empresa lírica española. Esta etapa de madurez fue la más atípica de las cuarenta que recorremos en estos capítulos, si bien su fama, su fortuna y su repertorio americanos murieron con él mismo, sin la menor estela para la posteridad. Cuando acariciaba la idea de abrir en Nueva York un teatro dedicado exclusivamente a la zarzuela, le sorprendió la muerte en un viaje a Méjico, en 1918.

Siempre se dijo de él que carecía del oficio de su padre, pero su facilidad de creación le convirtió en otro de los autores extremadamente fértiles del género. Tenemos noticia de unas doscientas obras por él compuestas, casi todas de género chico y un buen número en colaboración con otros autores. Compuso también canciones a modo de cuplés, entre ellos, varios para la Fornarina.

Imposible enumerar el listado de sus títulos más populares, puesto que fue uno de los hombres más infalibles en los gustos del público y, consecuentemente, en las taquillas. Pero quizá por ello mismo ninguna de sus obras ha permanecido en el cuadro de honor de las inmortales del género, al menos hoy por hoy. *La marcha de Cádiz* (1896, en colaboración con Ramón Estellés) fue uno de sus éxitos primeros. Puso música a varios de los libretos de género chico que escribieron Arniches y García Álvarez en forma de

«frescos» de tipos de la época: *El terrible Pérez* (1903) y *El pobre Valbuena* (1904), en colaboración con López Torregrosa; *El iluso Cañizares* (1905), en colaboración con Calleja (y Casero como tercer libretista); y *El pollo Tejada* (1906), en colaboración con Serrano; todos ellos, para la memoria del Teatro Apolo.

Con el mucho dinero que ganó gracias al género chico, se compró y restauró un edificio que era una fortaleza medieval en Tarancón (Cuenca), al que llamó La Quinita (hoy ya demolido), y allí se retiraba a componer a ritmo febril. Téngase presente que en algunas épocas de su vida su catálogo arroja una media de ocho estrenos por temporada.

LUIS FOGLIETTI. Foglietti nació en Alicante en 1877 y fue otro de los muchos nombres que dio la hoy denominada Comunidad Valenciana al Siglo de la Zarzuela. Además, y pese a que murió con apenas cuarenta años, las más de ciento cincuenta obras que estrenó le convierten en otro de los compositores más fecundos de su historia. Solo o en colaboración con otros colegas, sus éxitos en el terreno de lo ligero, en plena decadencia del género chico, salpicaron sin tregua las carteleras españolas de las primeras dos décadas del siglo XX.

Quizá ese sentido de la música práctica y de fácil aplauso le impidió pasar a la historia de la zarzuela con algún título redondo. Y eso que fueron varias las obras de su catálogo que sobrepasaron el millar de representaciones, como *El club de las solteras* (1909, en colaboración con Luna) o *Serafín el pinturero* (1916, en colaboración con Roig). Por cierto, que la primera de ellas era la obra en cartel en el Teatro de la Zarzuela cuando el 8 de noviembre de 1909 se declaró el incendio que devoraría totalmente el teatro.

Luis Foglietti compatibilizó su trabajo de compositor con la dirección musical en los principales teatros de Madrid. Este trabajo le hizo intérprete de centenares de títulos, propios y ajenos. Entre ensayos, funciones y composición, de él se dijo (tomamos de un recorte de prensa, sin firma, de los días de su muerte, en Madrid en 1918) que «pocos músicos habrán dedicado doce horas diarias al teatro musical durante tres décadas como este alicantino, nacido para vivir en un foso de teatro de zarzuela».

RAFAEL MARTÍNEZ VALLS. Valenciano de nacimiento e infancia, Martínez Valls encabeza, junto a Enric Morera, el esfuerzo del nacionalismo catalán de principios del siglo XX por establecer un teatro lírico en lengua catalana, con personalidad propia diferenciada de la corriente de zarzuela española que entusiasmaba al público catalán y especialmente barcelonés. Pero es un hecho objetivo el que la lengua catalana restringió mucho su circulación, por lo que en algunos casos se optó por poner en circulación una versión alternativa en castellano.

No obstante, al menos dos de sus obras adquirieron gran popularidad en su ámbito: *Cançó d'amor i de guerra* [*Canción de amor y de guerra*] (1926, libro de Lluís Capdevila y Víctor Mora) –una obra irreprochable que al fin y al cabo debe ser incluida en el intento general español de redignificación de la zarzuela grande– y *La legió d ,honor* (1930, libro de Víctor Mora), también en dos extensos actos. Tanto *La cançó* como *La legió* (como abreviadamente fueron siempre conocidas) continuaron

reponiéndose numerosas veces en Cataluña, y en catalán, tras la guerra civil. También circuló en versión en castellano.

En lo no mucho que podemos conocer de sus más o menos cuarenta obras escénicas, Martínez Valls es autor muy sólido e impermeable a la banalidad de muchos contemporáneos que buscaron solo el éxito fácil y rápido. Nació en Onteniente (Valencia) en 1887 y murió en Barcelona en 1946.

FERNANDO DÍAZ GILES. *El cantar del arriero* (1930) es una zarzuela de ambiente rural (zamorano, más concretamente), muy del gusto de cierto público de los años treinta: un drama campesino mezclado con números cómicos, todo ello teñido de un popularismo quizá hoy arcaico pero en aquel momento muy emotivo. El resultado fue una obra que en el segundo tercio de aquel siglo se contó entre lo más representado en España e Hispanoamérica.

A esta obra debe su fama el compositor Fernando Díaz Giles (Sevilla, 1887–Barcelona, 1960), que produjo unos cuarenta títulos escénicos y alguna ópera. Paralelamente, sus numerosos cuplés y canciones ligeras, que cantaron y llevaron al gramófono Celia Gámez o Raquel Meller, le granjearon aún mayor popularidad e ingresos.

ERNESTO (PÉREZ) ROSILLO. El maestro Rosillo, como se le conocía habitualmente, fue otro de los numerosos autores de género chico que ha ofrecido Alicante a la historia de la zarzuela, junto con Chapí, Arniches, Torregrosa, Quislant, etc. Nació en 1893 y marchó a Madrid, donde fue alumno de composición de Pérez Casas y Conrado del Campo. Perteneció a la copistería de la SGAE, lo que le puso en contacto con el género y la vida diaria del teatro lírico. Fue uno de los pioneros –no el único, claro– en la introducción de instrumentos de la música ligera internacional en las plantillas de las orquestas de zarzuela, especialmente grupos de saxofones y eventualmente batería de jazz.

Aunque inicialmente pudo caminar por senderos de mayor calado tradicional, a partir de colaboraciones con Moreno Torroba, Fernández-Shaw (Guillermo) y Muñoz Seca, pronto mostró una singular habilidad para los temas frívolos y los nuevos bailes de moda, de éxito internacional: charlestón, foxtrot, incluso algún blues…, etc. Su talento para el manejo de las orquestinas y su inspiración fácil le decantó hacia este género ligero, a veces sobre libretos muy subidos de tono, a veces parodiando obras líricas célebres del pasado. Si ya en los felices años veinte cosechó algún éxito en Apolo (*La rubia del Far-West*, 1922), en los treinta, sobre todo tras el éxito de la revista *La pipa de oro* (1932) se abrió hacia el género en el que libretistas como Muñoz Román o González del Castillo aseguraban muy buenas taquillas (*Las mimosas* [1931], *Las vampiresas* [1935], etc.). Por ese camino siguió transitando hasta después de la guerra, pues sus aplaudidos estrenos llegan hasta bien entrados los años sesenta.

Tenía su público habitual, que no le demandaba ni más ni menos que lo que él hacía. Ningún título, entre los más de ciento treinta que firmó, ha quedado para la historia selectiva de la zarzuela, pero decenas de ellos le proporcionaron celebridad y buenos

dineros. Murió en Madrid en 1968.

RAFAEL MILLÁN. En los años veinte y treinta del pasado siglo, los espectáculos de Rafael Millán tenían amplia aceptación y un público muy fiel que encontraba en sus zarzuelas una forma de diversión sin la chabacanería que se había adueñado de la cartelera, con honrosas excepciones. Es curioso que esta clientela de Millán fuera mucho más numerosa en Barcelona que en Madrid, fenómeno al que ni él mismo ni sus intérpretes encontraban explicación. Lo cierto es que en 1920 se trasladó a vivir a Barcelona, donde era un personaje muy querido.

Por lo que sabemos de él, sus obras entroncan con la tradición y el costumbrismo, pero sin caer en un españolismo estereotipado, ni en la música castiza sin más, ni en un andalucismo de fácil éxito (él era andaluz de Algeciras, nacido en 1894). De hecho, prefirió el calificativo de operetas para muchas de sus obras. Colaboró con los mejores libretistas de su tiempo –García Álvarez, Romero y Guillermo Fernández-Shaw…–, a los que solicitaba siempre textos de consistencia dramática, lo cual no quiere decir que no fueran a veces ligeros y desenfadados. Sin duda, las dos obras que más pervivencia alcanzaron fueron *La dogaresa* (1920, ambientada en una Venecia legendaria) y su inmediata *El pájaro azul* (1921, en la corte portuguesa del siglo XVI), dos operetas extensas y dramáticas dedicadas respectivamente a Emilio Sagi Barba y a su esposa Luisa Vela. También otras como *Las alegres chicas de Berlín* (1916) o *Blanco y negro* (1920) fueron en su día muy aplaudidas. *El príncipe bohemio* (1914), su primera partitura teatral, fue uno de los más taquilleros estrenos en el Teatro de la Zarzuela.

Una súbita enfermedad mental le retiró de los escenarios cuando estaba en la cima de su carrera, pero no fallecería hasta más de treinta años después (en Madrid, 1957). Pese a ser hoy Millán un compositor olvidado, Guillermo Fernández-Shaw dejó escrito en sus memorias que esta larguísima enfermedad «cortó en seco una de las más brillantes carreras de composición teatral que se han visto en los últimos tiempos en España».

ERNESTO LECUONA. De cuantos compositores hispanoamericanos tuvieron un cierto éxito con sus zarzuelas en sus respetivos países, casi ninguno logró traspasar sus propias fronteras, por razones largas de analizar. Una de las pocas excepciones fue Ernesto Lecuona, nacido en la isla de Cuba, cuya popularidad se extendió a Méjico, Argentina, Chile y otros países americanos, y también a España. Obraron a favor de ello –aparte, claro, de la propia calidad y personalidad de su música– la popularidad que alcanzó su obra no escénica (principalmente sus partituras para piano y sus canciones) y el hecho de que oficialmente deba ser considerado compositor español, ya que a día de su nacimiento (Guabanacoa, 1895) la isla de Cuba era territorio español.

Su actividad como compositor y empresario comienza muy tempranamente, pues con poco más de veinte años había ya estrenado media docena de zarzuelas locales en el teatro Martí de La Habana, en el entorno del empresario Eulogio Velasco, artífice de tantas aventuras zarzueleras en Hispanoamérica. Dicho empresario le ofreció viajar a España, donde entre 1924 y 1926 obtuvo éxitos notables en Valencia (*Al caer la nieve*,

Teatro Ruzafa) y Madrid (*Radiomanía*, *La revista del Eslava*, etc.). De vuelta a Cuba comenzaron sus años triunfales, asociado a cantantes como Rita Montaner o Ester Borja, y al dramaturgo Gustavo Sánchez Galarraga. Este último le proporcionaría los libretos de sus nuevos éxitos enormes: *El cafetal* (1928), *María la O* (1930), *Rosa la China* (1932) o *Lola Cruz* (1935), entre otras. Por cierto, que en el libreto de *María la O* intervendría Guillermo FernándezShaw desde España.

Aunque en las dos siguientes décadas Lecuona siguió estrenando con éxito nuevos títulos, las obras citadas le habían aupado ya como todo un símbolo de la música cubana de su tiempo, y fueron repuestas una y otra vez en distintos países y con distintos intérpretes. Quizá la deuda pendiente era el éxito de estas obras en la propia España, injustamente reacia a las zarzuelas que venían de América. Pero la deuda se saldó con creces, a partir del viaje del compositor a España en 1953. Supervisó también la grabación discográfica de sus obras en Madrid, que pasaron a venderse en millares de copias.

Su choque ideológico con el régimen impuesto por Fidel Castro le hizo exiliarse en Estados Unidos, donde vivió sus últimos años. Ya enfermo, hizo un viaje a España para conocer las Islas Canarias, de donde procedía su familia (era hijo de un periodista tinerfeño, emigrado en 1880), y allí le sorprendió la muerte en 1963. Había testamentado no ser enterrado en Cuba mientras continuara el régimen de Castro, así que sus restos fueron inhumados en Nueva York.

7C. SIETE COMPOSITORES PARALELOS AL SIGLO DE LA ZARZUELA

Habrá observado el lector que de los cuarenta nombres que incluimos en los dos apartados precedentes como de los compositores mayores de zarzuelas, solo dos de ellos –Tomás Bretón y Miguel Marqués– ocupan además un lugar propio en la música española al margen del género lírico; si bien es cierto que también algunos otros –Arrieta, Chapí, Sorozábal…– compusieron alguna música no escénica estimable, pero de menor relevancia. Y es que el teatro musical tiene sus propias claves, y el tipo de talento que demanda no es el mismo que el necesario para la creación musical en general. Aunque huyamos siempre de paralelismos entre zarzuela y ópera, no hay duda de que lo antedicho es aplicable a ambos géneros; pues, por ejemplo, ni Donizetti, ni Bellini, ni Verdi, ni Wagner, ni Puccini, ni tantos otros (con la colosal excepción de Mozart) brillaron en la música sinfónica ni camerística. Por contra, ni Bach, ni Brahms, ni Mahler, ni Bruckner, ni otros muchos, se adentraron en el género escénico.

Para bien o para mal –o para las dos cosas, como tantas veces sucede–, la zarzuela fue el imán que atrajo con fuerza inexorable a los grandes talentos de la creación musical (y literaria, por supuesto) de todo un siglo español. O más justamente habría que decir «la

zarzuela y el dinero que a su alrededor se movía», puesto que los recursos en torno al género lírico multiplicaban por mil a los que se barajaban alrededor de la música de cámara y orquestal. ¿Cuál hubiera sido la producción orquestal, coral o de cámara de los Barbieri, Arrieta, Chapí, Giménez o Penella si hubieran podido dedicarse simultáneamente a la creación abstracta, no lírica? ¿Se hubieran dejado seducir por las novedades de lenguaje que relucían en la Europa de su tiempo, e incluso, muy tímidamente, en España? Por poner un solo ejemplo, no se olvide que el populista Jacinto Guerrero había sido alumno aventajado de composición de alguien tan sesudo y puesto al día en las corrientes internacionales como Conrado del Campo, que le tenía en gran estima, y acaso el toledano hubiera podido hacer otro tipo de carrera. En todo caso, tal elucubración es hoy completamente estéril.

Así que, paralelamente a estos cuarenta compositores de zarzuela que hemos repasado, corren la vida y la obra de unos cuantos compositores españoles de primera línea que, sin embargo, no alcanzaron éxitos en el teatro lírico ligero. Ante la imposibilidad de ser exhaustivos, hablaremos primero –y siempre ordenados del mayor al más joven– de los hoy más internacionales: Isaac Albéniz, Enrique Granados y Manuel de Falla; luego, de tres autores fundamentales de la denominada generación de maestros[40]: Conrado del Campo, Joaquín Turina y Julio Gómez; y por último, de Joaquín Rodrigo, el compositor español de la siguiente generación más reconocido fuera de nuestras fronteras.

Pero nos apresuramos a decir que si el aficionado piensa que estos creadores de envergadura no están entre los grandes zarzueleros porque consideraban su categoría musical por encima del género lírico, al que menospreciaban, se equivoca mucho. Albéniz, por ejemplo, se lamentaba de no haber logrado un gran éxito con ninguna de las varias zarzuelas que estrenó; y Falla, que compuso cinco, habló siempre con toda admiración de sus colegas que habían triunfado en este campo. Incluso cabe afirmar que fue precisamente el fracaso por no obtener el favor del público el que les hizo encaminarse –quizá para su bien, es cierto– hacia otros derroteros de la creación.

Así que, por lo antedicho, acaso le resulte curioso al lector que recordemos ahora la relación que tuvieron con la zarzuela los compositores que escribieron las páginas mayores, y más internacionales, de la música española de su tiempo.

No fue nada fácil la relación de **Isaac Albéniz** (Camprodón [Barcelona], 1860–Cambo-les-Bains [Francia], 1909) con la zarzuela. Como antes dijimos, pudiéramos pensar que su ausencia entre los grandes del género se debe a que se consideraba creador de más altos vuelos; y que un músico de su talla, triunfante en Francia, Bélgica e Inglaterra, no se sentía atraído por este género «menor». Nada más lejos de la realidad, como hemos adelantado: Albéniz sintió siempre como una frustración el no haber alcanzado ningún éxito grande en la zarzuela. Pues la suma de su españolismo –sincrético entre las diversas tierras de España, como demostró en su música para piano–; su disparatado sentido del humor, corroborado por cuantos le conocieron (baste hojear las referencias que de él hace su amigo Arbós en sus *Memorias*); su gusto por lo popular, la tertulia de café y lo bohemio y callejero; más, por supuesto, su enrome talento musical, pudo haber dado como resultado un zarzuelista de primera categoría. Por desgracia no

fue así.

Albéniz buscó desde sus comienzos el éxito en este campo. Nada más regresar a España tras sus estudios en Bruselas, con apenas veintidós años, se enroló como concertador en una compañía de zarzuela, y compuso tres títulos, que se sumarían al repertorio de esta compañía. No se conservan las partituras, aunque sus biógrafos nos proporcionan al menos sus títulos: *Cuanto más viejo…*, *Catalanes de Gracia* y *El canto de salvación* (las tres, de 1882).

Luego, durante sus años de Londres, se adentró en la opereta, estrenando en la capital inglesa *The Magic Opal* [*El ópalo mágico*] (1893), que se presentó luego en el Teatro de la Zarzuela con el título de *La sortija*. Su estreno pasó desapercibido. Solo unos meses después, Albéniz estrenaría la que en realidad sería su única –y relativa– diana en nuestro campo: *San Antonio de la Florida* (1894), con libreto de Eusebio Sierra, estrenada en Apolo nada menos que con Arbós en el foso. Es una zarzuela cómica ambientada en el Madrid conspirativo de comienzos del siglo XIX. Se representó también en Barcelona, en Bruselas y en Cuba, pero después cayó en el olvido, entre otras cosas porque las partituras se perdieron. Sesenta años después, en 1954, Pablo Sorozábal se enamoraría de esta obra, en su reducción para canto y piano (lo único que entonces se conservaba de ella)[41] y solicitó permiso a los herederos para su reorquestación, que fue presentada en Madrid. Incluso, Sorozábal elaboró en 1959 una obra orquestal propia (la suite *Comedieta*[42]), a partir de motivos de dicha zarzuela.

Albéniz no llegó a realizar un ambicioso proyecto de colaboración con Juan Valera (que ya le había provisto del drama para la ópera *Pepita Jiménez*), con vistas a una zarzuela de gran formato, a partir de *Lo mejor del tesoro*, que abandonó, desanimado por su poca fortuna en este campo[43].

Sabido es que **Enrique Granados** (Lérida, 1867-Canal de la Mancha, 1916) fue sobre todo compositor para piano y ocasionalmente para voz y piano; pero a veces se olvida que, como gran melodista y conocedor de la tradición vocal española que también fue, buscó en diversas etapas de su vida un gran éxito escénico. Pero, salvo la relativa popularidad que alcanzó su ópera *Goyescas* (1916), nunca lo consiguió de pleno.

Su catálogo lírico consta de una decena de títulos, aunque en realidad ninguno puede ser considerado propiamente una zarzuela. Pues tanto su colaboración con Feliú y Codina (*María del Carmen*, 1898) como las varios textos dramáticos de Apeles Mestres (*Picarol, Follet, Gaziel, Liliana…*) parecen situarse más cerca de lo que entendemos como característico de la ópera; estamos en géneros fronterizos, en todo caso.

En teoría, difícilmente pudiéramos imaginar un compositor de talante más ajeno a la zarzuela y su entorno que **Manuel de Falla** (Cádiz, 1876-Alta Gracia [Argentina], 1946). Su concepto del arte como sublimación, casi como apostolado, muy difícilmente pudiera casar con la deliberada ligereza de la zarzuela, incluso entendida en su sentido más elevado y comedido. Su obsesión, casi enfermiza, por el perfeccionismo, fue también un factor muy alejado de un género en el que la inmediatez era exigencia y virtud

imprescindibles.

Pero una vez recordadas estas evidencias, y aunque sonará a paradójico a muchos lectores, hay que decir dos cosas: primera, que Falla fue un gran admirador de la zarzuela y que escribió en no pocas ocasiones elogios sinceros hacia las de Barbieri, Bretón, Chueca o Chapí. Sin duda no era su campo, pero él era suficientemente generoso como para alabar los logros de sus colegas en ese terreno: «Siempre he declarado mi admiración para no pocas obras del género llamado zarzuela, grande o chica, que por tanto tiempo ha ocupado nuestra actividad musical. Muchas de estas obras perduran como timbres gloriosos del arte español, y su gracia y melodía serán difícilmente sobrepujadas por nuestros compositores del presente y del porvenir», dejó escrito en 1917 en un artículo para la revista *Nueva Música*. Y eso que Falla había sido discípulo de un detractor de la zarzuela: Felipe Pedrell, cuyos escritos furibundos, por cierto, hay que tomar también con reservas.

Y la segunda, que Falla compuso cinco zarzuelas, aunque solo llegara a estrenar una. Sucedió en el breve periodo de cuatro años (1900-1904), entre el fin de los estudios académicos y su marcha a París. Son, por tanto, paralelas a la composición de *La vida breve*.

Esa única zarzuela estrenada fue *Los amores de la Inés* (1902, Teatro Cómico, Madrid), un sainete de costumbres del Madrid barriobajero; el texto es de Manuel Osorio (aunque firmado con el seudónimo de Emilio Dugi). Fue protagonizada por Loreto Prado y Enrique Chicote, una de las parejas cómicas más celebradas del Madrid de la época. Obtuvo un éxito mediano, pese a lo que Falla recuerda como una interpretación horrorosa, no tanto vocalmente cuanto por lo que sucedía en el foso.

En cuanto a las otras cuatro, *La casa de* «*Tócame Roque*» (¿1901?) está perdida, aunque parece ser que Falla salvó de ella una danza, origen de la «Danza del corregidor» de *El sombrero de tres picos*. Al decir de su confidente y biógrafo Jaime Pahissa, era la única hacia la que el Falla de los últimos años conservaba un cierto aprecio, e incluso le reconoció que había pedido la influencia de Chueca para hacerla subir a un escenario. Es sabida la admiración que Falla sintió toda su vida hacia la música de Chueca, especialmente hacia su «ritmo interno y unidad de construcción tonal, que le confiere un aspecto clásico»; en sus últimos años, el ilustre gaditano cantaba y tocaba «con verdadera delectación» la música de don Federico en su exilio americano de Alta Gracia.

Consecuencia de la colaboración de Falla con su paisano el libretista José Jackson Veyán –mucho mayor que el músico y ya popular, mientras que el compositor aún era un joven principiante–, fue *Limosna de amor* (1902), que se conserva fragmentariamente; ignoramos por qué se abortó su estreno apenas unos días antes de la fecha anunciada.

Las otras dos fueron compuestas en colaboración con Amadeo Vives, cinco años mayor que Falla. Ambos acababan de llegar a Madrid, comenzaban sus respectivas carreras y mantendrían una admiración mutua de por vida. Los títulos de sus colaboraciones fueron *El cornetín de órdenes*[44] y *La Cruz de Malta*, de cuyas partituras no se ha encontrado rastro. Recientemente se ha establecido la posibilidad de un tercer proyecto en colaboración, bajo el título de *Prisionero de guerra*.

Si nos adentramos en la denominada generación de los maestros, la figura sobresaliente de **Conrado del Campo** (Madrid, 1878-1953) mantuvo una apasionada relación con la zarzuela, aunque para su desgracia no consiguió un solo título para la posteridad. Del Campo fue un talento de primer orden –su figura se agranda cada día conforme vamos recuperando su música– e hizo oír su voz en el eterno dilema de la ópera española; y eso que las fronteras entre ópera, drama lírico y zarzuela no están nada claras en su catálogo. Por lo que de él conocemos (no está grabado prácticamente nada de su obra escénica), pueden considerarse unas siete óperas españolas y una veintena de zarzuelas.

De estas últimas, paradójicamente –pues Del Campo fue uno de nuestros compositores técnicamente más preparados de la primera mitad del siglo XX–, la única que constituyó un franco éxito fue una revista ligera en colaboración con Juan Tellería, con destino a los espectáculos de Celia Gámez en Eslava (*El cabaret de la academia*, 1927), que superó las cien representaciones. Muy diferente fue *Fantochines* (1923, texto de Tomás Borrás), una pequeña obra maestra, a medio camino entre una zarzuela y una operita (quizá está más cerca de lo primero); fue de los pocos casos en los que una zarzuela triunfó primero en un teatro privado de Madrid y pasó luego al Teatro Real. También entre la zarzuela y la ópera se sitúa *La flor del agua* (1909), que estaba en ensayo en el Teatro de la Zarzuela cuando se declaró el incendio que lo asoló; fue estrenada en 1914, tras la reconstrucción del teatro. Sus otras zarzuelas obtuvieron menor resonancia, como *La romería* (1916, en colaboración con Ángel Barrios); y aunque parezca mentira, algunas permanecen sin estrenar a día de hoy.

Tres datos más sobre la relación de Del Campo con la zarzuela: primero, que entre sus primeros discípulos más aventajados de composición se contó –ya lo hemos dicho– Jacinto Guerrero, un talante musical en las antípodas de don Conrado, pese a lo cual mantuvieron siempre verdadera veneración mutua. Segundo, que Del Campo abordó la reorquestación y transformación de *Bohemios*, de su amigo Amadeo Vives, para convertirla en ópera de gran formato (trabajo que luego apenas fue divulgado). No se olvide tampoco que la orquestación que habitualmente se toca del quinteto final del segundo acto de *Doña Francisquita*, y del dúo de Aurora y Fernando de la misma obra, son también debidos a Conrado del Campo. Y tercero, que uno de sus primeros trabajos de juventud en el terreno lírico (1901) fue poner nueva música a *Una vieja*, libreto de Francisco Camprodón que había conseguido gran éxito en 1860 con música de Joaquín Gaztambide; es el único caso que recordamos (puede haber alguno más, claro) en que un mismo libreto ha sido puesto en música por dos autores diferentes.

Tiene difícil explicación la mínima presencia de la zarzuela en el catálogo de **Joaquín Turina** (Sevilla, 1882-Madrid, 1949), puesto que en él se daban todos los ingredientes necesarios para haber sido un compositor de éxito en este terreno; en primer lugar, por la espontaneidad de su inspiración, que junto a su dominio del oficio le proporcionaba una insuperable facilidad de escritura. En segundo lugar, por su predisposición para el casticismo musical, singularmente el andalucista, que brotaba en él de manera innata pero despejada de toda vulgaridad. Y en tercer lugar, por su amistad con los hermanos Serafín y Joaquín Álvarez Quintero, también sevillanos y sevillanistas. De hecho, el autor de *La*

oración del torero puso en contacto a varios compositores amigos con los populares saineteros. Cabría añadir aún una razón más, no artística: las dificultades económicas con las que tuvo que luchar en vida Turina, que nunca disimuló, y que hubieran encontrado alivio en la zarzuela, género que además admiraba sin reservas.

Pues bien, pese a lo que antecede, Turina firmó solo dos partituras de zarzuela en el sentido propio del género: *La copla* (1904) y *Fea y con gracia* (1905, con libro de los Quintero), compuestas en su juventud, recién llegado a Madrid. A medio camino entre la zarzuela y la ilustración musical a obras teatrales se encuentran *La mujer del héroe* (1916) y *La adúltera penitente* (1917), sobre textos del matrimonio Martínez Sierra. Su breve catálogo escénico se completa con *Margot* (1914) y *Jardín de Oriente* (1923), que aunque contienen partes habladas están más próximas al talante de la ópera.

El caso de **Julio Gómez** (Madrid, 1886-1973) no es muy diferente al del citado Conrado del Campo: entusiasmo por el género en su estado más puro, especialmente por la primera generación de zarzuelistas, pero desencanto por la época de la lírica que les tocó vivir, que consideraban solo un mercado para el consumo inmediato. Quizá no fueron capaces de ver que en ese mercado sí supieron navegar algunos otros creadores, de fuerte vena escénica, que mantuvieron muy alta la histórica dignidad del género. Don Julio era hombre de gran cultura –doctor en Historia, especializado en Archivos y Bibliotecas–, y se deshacía en elogios hacia Chapí, Barbieri o la primitiva tonadilla escénica, pero escribió durísimas frases contra algunos trabajos zarzueleros que se estrenaron contemporáneamente a su labor como crítico.

Sus primeros títulos escénicos no fueron mal recibidos; incluso conoció, aún principiante, las mieles del éxito en Apolo, con *Himno al amor* (1917), sobre libreto de Sinesio Delgado, casi treinta años mayor que él (y ya muy escéptico, lo que desconcertó al compositor). Sin embargo, su principal aportación fueron dos obras líricas en colaboración con el muy cualificado escritor y director de escena Cipriano Rivas Cherif (uno de los dignificadores del teatro español de su tiempo, importador para España de algunos movimientos teatrales europeos contemporáneos)[45]: *El pelele* (1924) y *Los dengues* (1927). La primera era heredera directa de la tonadilla del siglo XVIII, y su partitura fue refundida luego en una hermosa suite para orquesta que se contó entre lo más popular de su autor. Unos años antes, Julio Gómez y Conrado del Campo habían aunado sus fuerzas para componer la partitura de *El carillón* (1922).

Por ser una figura de gran difusión fuera de España, hablemos brevemente del maestro **Joaquín Rodrigo** (Sagunto [Valencia], 1901-Madrid, 1999), pese a que su vinculación con la lírica fue pequeña. En realidad forma parte de la cuarta y última generación de compositores –junto a Moreno Torroba o Sorozábal–, y gozó del mayor prestigio en la España posterior a los años cincuenta. Incluso cabe afirmar que heredó la consideración de ser el músico más respetado del país, tras la muerte de Falla y Turina, muy singularmente por el éxito internacional del *Concierto de Aranjuez* (1939), para guitarra y orquesta, sin duda y durante décadas la obra de concierto española más veces interpretada en todo el mundo. Pero realizó solo dos incursiones en el teatro lírico: la primera, en la posguerra, fue fruto de una alianza estratégica difícilmente superable de

cara a la consideración popular, pues compuso la zarzuela ligera *El duende azul* (1946) en colaboración con Moreno Torroba y con destino al barítono Marcos Redondo; un trío de nombres que parecieran garantizar a priori el triunfo del espectáculo. Pero no fue así, y la acogida fue más respetuosa que entusiasta.

Ocho años después, Rodrigo compuso *El hijo fingido* (1953), de mayor envergadura, sobre libreto de José María de Arozamena. El estreno tuvo que esperar once años y fue recibido como todo un acontecimiento en la reivindicación de un nuevo aliento para la zarzuela grande. El elogio de público y crítica fue unánime, puesto que la factura de la obra es modélica, pero obviamente la resurrección del género era ya tarea imposible.

8. CUATRO GENERACIONES DE LIBRETISTAS

Cuando en los estudios escolares de literatura, o luego en la especialidad universitaria de Letras, pasamos revista a los diferentes géneros literarios y a los nombres de quienes los cultivaron con éxito, rara vez vemos considerado como tal género literario el de la elaboración de libretos para el teatro lírico. En consecuencia, tampoco se concede consideración de verdaderos literatos a quienes en el pasado escribieron los grandes libretos de la ópera ni de la zarzuela. Incluso, etimológicamente hablando, es curioso que la especialidad de escritura de libretos carece de un término específico en el idioma español: se habla, por ejemplo, de «poesía», o de «narrativa», o de «periodismo»; el *Diccionario de la Real Academia* reconoce incluso el «articulismo» como género literario, pero niega carta de naturaleza al «libretismo», vocablo que reivindicamos desde aquí y que empleamos nosotros en este libro más de una vez.

Esta desconsideración hacia el género lírico-dramático es injusta, porque el arte de la elaboración de un buen libreto, adecuado para ser luego puesto en música, fue y es una de las especialidades literarias más complicadas. Todo músico que se haya enfrentado a la composición escénica sabe bien que un buen libreto es un tesoro como punto de partida. El teatro lírico –como en general todo tipo de literatura destinada a ser puesta en música, incluidos el oratorio, la cantata o la simple canción ligera– tiene sus propios códigos, nada sencillos, y muy diferentes a los de la literatura convencional. Pese a lo dicho, ¿quién concede hoy en los estudios sobre literatura europea una alta consideración a Raniero di Calzabigi, a Joseph Sonnleithner o a Antonio Ghislanzoni? Pues hemos de saber que son, nada menos, los respectivos autores de los libretos de *Orfeo y Eurídice* (Gluck, 1762), *Fidelio* (Beethoven, 1805) y *Aída* (Verdi, 1871), tres cumbres de la historia de la ópera, admiradas y recordadas hoy por muchos millones de personas; quizá más incluso que la mayor parte de las obras célebres del teatro de verso, ya que cualquiera de las óperas citadas se reproduce en nuestra sociedad contemporánea mucho más que, por ejemplo, cualquier drama de Lope de Vega o de Shakespeare.

Y si nos apartamos levemente de lo escénico, el poeta alemán Christian Friedrich Henrici, por ejemplo, tendría justos motivos para estar enojado con la crítica literaria, puesto que a él se deben los textos poéticos de una de las obras más colosales de la historia del arte universal, como es *La Pasión según san Mateo*, cuya autoría, en la memoria colectiva de millones de personas durante siglos, atribuimos en exclusiva a Johann Sebastian Bach.

Bien es cierto, imposible negarlo, que estos literatos deben su presencia hoy en los repertorios a los compositores que encumbraron sus libretos; y que sin aquellos pentagramas, sus textos habrían fallecido inmediatamente.

Pero no nos vayamos tan lejos: volviendo a la zarzuela, es evidente que su memoria está ligada en su casi totalidad a los nombres de los autores de las músicas, con progresivo olvido de los libretos, de las situaciones teatrales que dieron lugar a esas

músicas y por supuesto de los nombres de los libretistas. No olvidemos que Barbieri, o Chapí, o Vives, o Sorozábal, cuidaron mucho la elección de sus libretistas, con quienes colaboraban estrechamente en la búsqueda de un espectáculo tan teatral como musical. Barbieri dejó de componer zarzuela a partir de 1885 por no encontrar buenos libretos que le estimularan; y eso que estaba rodeado de una corte de dramaturgos de todo tipo.

Por todo ello, en este capítulo nos referimos, para el lector que quiera acercarse al Siglo de la Zarzuela con curiosidad intelectual, a los libretistas que dieron a luz las dramaturgias que sustentan las obras más populares del género. También, a la relación que mantuvieron con la zarzuela los nombres principales de la literatura española de su tiempo. Observará el lector que casi ninguno de estos grandes dramaturgos obtuvo ningún éxito sonado cuando intentó la aventura de la zarzuela (por cierto, que esto mismo es aplicable a la gran ópera internacional). Lo cual nos confirma, una vez más, que el libretismo es una especialidad con sus propios códigos, muy diferentes a los del teatro declamado: no toda gran obra teatral es un buen libreto en potencia, y muy pocos libretos excelentes resisten el análisis con los mismos criterios que una obra teatral.

Seguiremos, como hicimos con los compositores, un orden cronológico en torno a las cuatro generaciones básicas que vertebraron el Siglo de la Zarzuela.

1. Dramaturgos y libretistas del Romanticismo español. Desde el punto de vista teatral, cuando en 1850 comenzó el Siglo de la Zarzuela, los españoles –entiéndase, claro, los españoles de clase media y la aristocracia, que podían tener acceso a los bienes de la cultura– estaban deslumbrados por los grandes títulos del nuevo teatro romántico en verso. Los nombres mayores de este género fueron sin duda (citados del mayor al más joven): Francisco Martínez de la Rosa, el duque de Rivas, Eugenio Hartzenbusch, Antonio García Gutiérrez, José Zorrilla y Ramón de Campoamor. José Espronceda alcanzó también popularidad enorme, pero había fallecido tempranamente (con solo 34 años) en 1842, y por tanto no conoció el movimiento de la zarzuela romántica[1]. Todos ellos fueron saludados como glorias nacionales, sus retratos eran habituales en las revistas ilustradas y consiguieron una vibrante regeneración de la vida artística española. Era la denominada «fiebre romántica», que empapó todos los aspectos de la vida cotidiana.

Este resurgir del teatro español en verso tuvo una trascendencia más que simplemente escénica, pues supuso un reencuentro de los ciudadanos con una identidad de «lo español» –el Siglo de Oro, el pasado histórico, el valor y la justicia, las grandes hazañas de honor y el amor, la muerte como redención…–, al igual que poco después lo será la instauración de la zarzuela romántica objeto de este libro. Es curioso que hasta se sentía con orgullo viril la apoteosis del mito más internacional de la literatura española, el mito de «don Juan» –que precisamente con *Don Juan Tenorio* (Zorrilla, 1844) alcanza popularidad inmensa–, por más que fuera diametralmente opuesto a las virtudes del cristianismo tradicional español.

Si recordamos aquí todo esto es porque este paisaje teatral de fondo será el que herede la instauración de la zarzuela en España en torno a 1850. Pero tiene algo de paradójico –Barbieri ya lo señaló en su tiempo– que este grupo de nombres mayores del teatro romántico español se implicara tan poco en la creación de libretos para la naciente

zarzuela. El surgimiento del género lírico español, que les llegó en la cúspide de su fama, debería haberlos invitado a trabajar al servicio de sus músicos contemporáneos. No fue así y, por ejemplo, ni Martínez de la Rosa ni el duque de Rivas escribieron un solo libreto de zarzuela, cosa de lamentar; especialmente si recordamos que de este último fue, entre otras, el drama original de *Don Álvaro o la fuerza del sino*, que Verdi inmortalizara en su ópera de similar título.

Barbieri afirmó, sin embargo, que algunos de estos dramaturgos románticos «elaboraron, sin ser conscientes de ello, magníficos libretos de zarzuela». Pese a que muchos aficionados sigan creyendo que la zarzuela se apoyó siempre solo en el casticismo o el costumbrismo, hay que recordar que en aquellos primeros momentos el género lírico español quería nutrirse sobre todo de libretos fantásticos, románticos, imaginativos…, de lo que hoy llamaríamos novelación histórica. Incluso el futuro autor de *El barberillo de Lavapiés* dejó escrito que, por ejemplo, modificando solo algunos fragmentos, *La fuerza del sino* sería un prototipo perfecto de libreto de zarzuela[2].

Por ello, resultará interesante para el lector que comencemos acercándonos, como primer apartado de este capítulo, al escaso repertorio zarzuelero al que dieron lugar los cuatro grandes grandes nombres del teatro romántico español (puesto que, como se ha dicho, Espronceda, el duque de Rivas y Martínez de la Rosa no escribieron nada para el género lírico).

EUGENIO HARTZENBUSCH (Madrid, 1806-1880). Aunque su obra hoy sea muy poco conocida, en su tiempo fue admirado como uno de los más grandes dramaturgos españoles. El éxito de *Los amantes de Teruel* (1837) le consagró, con solo treinta y un años, ante un público dispuesto a dejarse seducir con cada uno de sus nuevos títulos. Nueve años después de su muerte, Tomás Bretón tomaría dicha novela como base de su ópera del mismo título. Pero poco tiene que ver esta ópera de gran formato con la historia de la zarzuela.

Asombra la poca atracción que ejerció, para un escritor de su prestigio, el poder vincular su inspiración al nuevo género lírico nacional; y por supuesto, los ingresos adicionales que ello hubiera podido suponer. Más aun en su caso, que mantuvo muchos años de amistad con Emilio Arrieta. Pero solo una vez, y a edad muy avanzada para su tiempo, se acercó Hartzenbusch al teatro lírico: fue con *Heliodora o El amor enamorado* (1880, en tres actos, música de Arrieta), que pasó sin pena ni gloria tras su estreno en Apolo.

ANTONIO GARCÍA GUTIÉRREZ (Chiclana [Cádiz], 1813-Madrid, 1884). Disfrutó de respeto y admiración enormes en la España de su tiempo. Hoy su memoria se basa, casi exclusivamente en su drama *El trovador* (1836), por haber sido origen de la celebérrima ópera homónima de Verdi, estrenada en 1853. Menos conocido es el dato de que, seis años antes que Verdi, el compositor mallorquín Francisco Porcell había ya compuesto y estrenado una extensa partitura para este drama.

Como libretista, colaboró eventualmente con sus amigos Barbieri y Arrieta, más

jóvenes que él. Con Barbieri, dejando de lado algún rifirrafe que mantuvieron con escritos polémicos sobre la naciente zarzuela, hay una temprana colaboración en 1853, titulada *La espada de Bernardo*, de éxito en su estreno en el Teatro del Circo. Después, *El robo de las Sabinas* (1858), a cuyo estreno en el Teatro de la Zarzuela asistió Isabel II y la familia real, sin duda por el peso específico de García Gutiérrez como hombre público, casi una gloria nacional.

La publicación en 1859 de *Cegar para ver*, otro texto teatral de García Gutiérrez, en cuya portada se indica que la música era de Barbieri, hizo pensar que esa partitura estaba extraviada. Pero el profesor Emilio Casares ha localizado recientemente cartas que confirman que esa obra nunca se compuso, y que el libretista pidió finalmente autorización a Barbieri para ofrecérsela a otro compositor: Salvador Ruiz.

En cuanto a Arrieta, con quien compartió durante años amistad y tertulia en el Café Suizo, es curioso que, siendo ambos artistas más propicios a la obra ambiciosa, el gran éxito les llegara gracias a su casi única propuesta breve, en un acto –aunque no cabe hablar aún de género chico como tal–, acogida con entusiasmo desde su estreno en el Teatro del Circo: *El grumete* (1853), una de las piezas breves que más se interpretaron en su tiempo, tanto en España como en Hispanoamérica. Este drama ligero y con final feliz encontró su segunda parte diez años después en *La vuelta del corsario* (1863), pero con tibio resultado. Las citadas y *Un ayo para el niño* (1861), de carácter cómico, fueron sus incursiones en el género breve. El resto de sus trabajos en colaboración, otras seis obras de gran formato, no han pervivido en el repertorio, pero por lo que podemos conocer de ellas nos consta que encierran páginas muy logradas: *La cacería real* (1854), *Azón Visconti* (1858), *Llamada y tropa* (1861), *Dos coronas* (1861), *La tabernera de Londres* (1862) y *El capitán negrero* (1865).

JOSÉ ZORRILLA (Valladolid, 1817-Madrid, 1893). Fue quizá este vallisoletano de rima tan fácil como brillante el poeta que alcanzó mayor popularidad en su generación, aunque solo sea por la incombustibilidad de su obra principal, *Don Juan Tenorio* (1844), de la que se hizo costumbre su reposición en torno al Día de los Difuntos (2 de noviembre), en que en algunas capitales españolas llegaba a representarse en dos y tres teatros a la vez, por distintas compañías. Fueron varias las voces que invitaron a Zorrilla a convertir en zarzuela esta obra mítica. Finalmente lo hizo a requerimientos del compositor balear Nicolás Manent. El dramaturgo asumió personalmente este reto, que se tomó muy en serio, pues es sabido el celo con el que durante más de cuarenta años trató el vallisoletano todo lo referente a su personaje.

Realizada la tarea, que supuso la condensación en tres actos del original en siete, Zorrilla escribió un prólogo al libreto confesando –¡en heroica prosa!– el esfuerzo que le había supuesto este trabajo, en cuyo transcurso había visto «batallar a don Juan contra don Juan; a mí contra mí mismo». Con presencia de dramaturgo y compositor se produjo el esperado estreno en el madrileño Teatro de la Zarzuela en 1877, es decir, treinta y tres años después del original teatral. La obra apenas duró una semana en cartel, pues curiosamente fueron los aficionados y la crítica quienes consideraron aquella zarzuela un desprestigio al mito del personaje; no tanto porque lo que se cantara fuera

bueno o malo, sino por el hecho mismo de ver cantar a don Juan o a doña Inés (¡!).

Anteriormente a esto, en 1862, se había estrenado como zarzuela –en Barcelona y luego en Madrid– su drama *Amor y arte*, con música de Gabriel Balart, que no era en realidad un libreto, sino la adaptación de una obra dramática preexistente, titulada *La rosa de Alejandría*; de hecho, Zorrilla hacía ya años ya vivía en América. También su texto dramático *La Creación y el Diluvio* se estrenó en el Teatro de la Cruz de Madrid en 1848, con música de Rafael Martín Sánchez.

A más de lo dicho, tras su muerte (1893) fueron varias las obras de su catálogo que se llevaron al teatro lírico por otros autores. Por ejemplo, su drama *A buen juez, mejor testigo* es la raíz de la principal zarzuela de Ricardo Villa: *El Cristo de la Vega* (1915).

RAMÓN DE CAMPOAMOR (Navia [Asturias], 1817-Madrid, 1901). Fue uno de los poetas más difundidos en su tiempo. En menor medida cultivó también el teatro. Sus estudiosos refieren una única incursión como libretista de zarzuela: *Jorge, el guerrillero* (1871), en colaboración con Calixto Navarro y con música de Antonio Rovira, un compositor del que sabemos muy poco.

A los cuatro nombres referidos hay que añadir el de Bretón de los Herreros, mayor que ellos, y uno de los más activos comediógrafos del Romanticismo español, por más que sus temas livianos –o aparentemente livianosle distancien de lo que solemos conocer como el grandilocuente teatro romántico; de hecho, muchos teóricos le niegan por ello un puesto junto a los grandes del teatro isabelino:

MANUEL BRETÓN DE LOS HERREROS (Quel [La Rioja], 1796-Madrid, 1873). Su teatro costumbrista, irónicamente crítico, divertido y sarcástico, no casa con el teatro épico romántico que le fue contemporáneo, pero gozó de popularidad enorme en su tiempo. La efigie del escritor, o al menos su nombre, no falta nunca en los frisos decorativos de los teatros decimonónicos, como forjador del teatro español de la época. Incluso cabe decir que, por la siempre mayor perdurabilidad de lo cómico sobre lo trágico, su teatro ha resistido el paso del tiempo mejor que el de sus colegas más circunspectos.

La actriz Teodora Lamadrid fue intérprete habitual de sus obras teatrales, y sin duda fue ella quien le introdujo en el entorno de su esposo, el compositor Basilio Basili. Este le encargaría dos piezas en un acto para ser puestas en música: *El novio y el concierto* (1839), sobre la eterna oposición entre el canto español y el italiano, y *Los solitarios* (1842). Sin duda por la presencia de Teodora Lamadrid en los teatros hispanoamericanos, vemos estos títulos representados con frecuencia en América.

En cuanto a sus dos zarzuelas extensas, en tres actos, fueron puestas en música por Rafael Hernando, como su contribución a la Sociedad del Teatro del Circo, en los años entre la constitución del género hasta la inauguración del Teatro de la Zarzuela: *El novio pasado por agua* (1852) y *Cosas de don Juan* (1854). Además, Ramón Carnicer escribió la música para ilustrar su ambiciosa comedia de magia *La pluma prodigiosa* (1841), con nada menos que doce escenarios diferentes.

Fuera de estos nombres principales del teatro romántico en verso, la literatura española conoció otros prosistas, novelistas y ensayistas muy populares en su tiempo, pero casi todos arrinconados hoy por el paso del tiempo. De los muchos que se acercaron esporádicamente al mundo teatral de la naciente zarzuela, traeremos aquí cuatro nombres ilustres: el muy sesudo López de Ayala y tres poetas herederos de la generación romántica: Tamayo y Baus, Eguílaz y Núñez de Arce. Frente al apasionado teatro romántico, la propuesta de estos dramaturgos es el reflejo de la sociedad a través de la denominada «alta comedia», más cercana a la sensibilidad del ciudadano de a pie.

ADELARDO LÓPEZ DE AYALA (Guadalcanal [hoy Sevilla; entonces Badajoz], 1828-Madrid, 1879). Aunque él se consideraba fundamentalmente escritor, su rango de hombre público se vio muy reforzado por haber sido varias veces ministro, e incluso presidente del Congreso de los Diputados (cargo que ocupaba cuando falleció, por lo que sus honras fúnebres tuvieron carácter de acto de Estado). Ya tempranamente se introdujo en la zarzuela grande, escribiendo algunos libretos para Oudrid (*El hijo de familia*, 1853) y Gaztambide (*Los comuneros*, 1855). Pero lo mejor de su carrera en la zarzuela corrió de la mano de su íntimo amigo Emilio Arrieta, con quien convivía en su casa de Madrid. Aunque este tándem sería autor de media docena de títulos, con éxitos como *La estrella de Madrid* (1853) o *El conjuro* (1866), la obra en que pusieron mayor empeño fue *San Franco de Sena*. Por desgracia, el fallecimiento de López de Ayala en 1879 dejó inconcluso el proyecto. Poco después, Arrieta pediría a José Estremera que concluyera aquel trabajo literario, que finalmente constituiría el mayor triunfo de la carrera de Arrieta (Apolo, 1883); así que su alegría se vio empañada porque su tantos años compañero no viviera ya para compartirlo.

MANUEL TAMAYO Y BAUS (Madrid, 1829-1998). Fue muy popular en la segunda mitad del siglo XIX. Mantuvo amistad personal con cuatro de los grandes pioneros de la zarzuela –Barbieri, Inzenga, Hernando y Gaztambide–, lo que hace más incomprensible su distanciamiento del género lírico. Su única incursión en el libretismo fue con una obra cuya partitura se repartieron los cuatro maestros citados; el libreto (firmado en colaboración con su hermano Victorino) es una divertida historia de fantasía y magia, a partir del naufragio de un amante despechado por su pretendida y su encuentro con el dios Pan. Se tituló *Don Simplicio Bobadilla* (1853) y parece muy dirigida a un público infantil.

LUIS DE EGUÍLAZ (Sanlúcar de Barrameda [Cádiz], 1830-Madrid, 1874). Con veintidós años era ya uno de los escritores más seguidos de su tiempo. Se acercó a la zarzuela a esa edad, de la mano de Fernández Caballero, que en 1855 puso música a *El vergonzoso en palacio*, y al año siguiente a *Cuando ahorcaron a Quevedo* (1856), esta vez en colaboración con Gaztambide.

Luego, Eguílaz proporcionó a Caballero un libreto muy diferente a lo habitual en zarzuela, puesto que, aunque con final feliz, contiene elementos siniestros en su dramaturgia: *El salto del pasiego*, un drama rural que transcurre en el Valle del Pas (hoy Cantabria), de donde es ancestral esa forma de salto con una especie de pértiga. Caballero no debió encontrar fácil el reto y no terminaría la partitura –quizá la más larga de cuantas compusiera, con nada menos que treinta y seis números musicales–, hasta veinte años después. Así que su estreno (1878) fue ya posterior a la muerte del libretista. Aunque no es en absoluto la más popular, algunos cronistas la consideraron la mejor obra de Caballero.

La inmersión más afortunada de Eguílaz en la zarzuela fue *El molinero de Subiza*, una historia épica en la Navarra del siglo XII. La música que para ella compuso Cristóbal Oudrid obtuvo éxito enorme desde su estreno (1870) en el Teatro de la Zarzuela hasta medio siglo después, y giró una y mil veces por tierras hispanoamericanas, siendo habitual en las referencias que encontramos a la zarzuela en Argentina, Colombia, Méjico, Cuba, etc.; pero después se cayó del repertorio. Puede decirse que es el único caso en que un título clave de la zarzuela tiene por libretista a uno de los principales dramaturgos románticos. *Los encantos de Briján* (1866), de los mismos dos autores, es muy diferente: una pieza de magia y encantamientos, que hoy resultaría muy brillante por los efectos visuales a que invita.

Su valiente rebeldía, sobre todo en relación a la injusta venta a los editores de los derechos de autor a perpetuidad, convierte a Eguílaz en un antecedente remoto del sistema moderno de derechos y de quienes establecieron la Sociedad de Autores Españoles.

GASPAR NÚÑEZ DE ARCE (Valladolid, 1834-Madrid, 1903). Culto, intelectual y buen orador, además de su trabajo como escritor se acercó a la política varias veces, como ministro del gobierno de Sagasta. Pese a su abundante producción y a su facilidad para la dramaturgia, su única vinculación con la zarzuela fue a través de un libreto para su amigo Emilio Arrieta: *Entre el alcalde y el rey* (1875), de altos vuelos y en tres actos, cuyo estreno en el madrileño Teatro de la Zarzuela fue un acontecimiento social y cultural, pero duró poco en cartel.

Si los antedichos fueron todos nombres de peso en las letras españolas de su tiempo, los libretistas de las más perdurables zarzuelas románticas no serían estos líderes del teatro declamado (con las pocas excepciones que hemos visto), sino una serie de escritores, acaso menores en su consideración en la historia de la literatura, pero que conocían a fondo la «carpintería» teatral, el control de las situaciones de mayor interés lírico y la construcción de escenas luego sugerentes para el compositor. Así que la primera generación de compositores de zarzuelas –Gaztambide, Arrieta, Hernando, Barbieri…– encontró sus mejores colaboradores en autores como los que siguen:

VENTURA DE LA VEGA (Buenos Aires, 1807-Madrid, 1865). Nació en la actual Argentina, pero oficialmente era español, ya que en aquel momento aquella tierra formaba parte del virreinato español del Río de la Plata. De joven fue enviado a Madrid, donde estudió con los jesuitas y en el colegio de San Mateo, célebre por su excelente formación literaria. En estos centros trabó amistad duradera con Espronceda, Lista, Escosura, etc. Desde entonces su vida artística fue en ascenso constante, no solo por el éxito de sus propias obras –poéticas y dramáticas–, sino en cuanto a puestos y dignidades: desde profesor particular de la reina Isabel II, hasta nueve años (1856-1865) director del Conservatorio de Música y Declamación.

En cuanto a su relación con lo lírico, es curioso que para la inauguración en 1847 del Gran Teatro del Liceo de Barcelona se eligiera un drama suyo –sin música, en la apertura de un teatro de ópera (¡!)– titulado *Don Fernando de Antequera*. Pero si Ventura de la Vega tiene un lugar propio en la historia del libretismo es sobre todo por su autoría del texto de *Jugar con fuego* (1851), con música de Francisco Asenjo Barbieri, piedra angular en el establecimiento de la zarzuela romántica. Sin duda el acierto de don Ventura estuvo en plantear una acción en tres actos, expandiendo los usos anteriores en uno o dos, a partir de un argumento muy bien dosificado entre una historia de amor, el pueblo llano, el brillo de la corte o los disparates de un manicomio. Como tantas obras de aquella época, era en realidad una adaptación al gusto español de una comedia francesa preexistente. El éxito fue inmenso y de inmediato comenzó a circular por toda España e Hispanoamérica, convirtiéndose en una de las obras más taquilleras del Siglo de la Zarzuela. De la Vega ganó con esta obra más dinero que con todo el resto de su extensa producción.

Ambos autores escribieron luego una segunda parte de la obra, cuyo título procede del protagonista masculino de la obra antedicha. De tal modo, *El marqués de Caravaca* (1853) fue recibida con expectación y aplauso, pero como suele suceder en estos casos, no alcanzó ni con mucho el éxito de su predecesora. Años después, Ventura de la Vega y Barbieri coincidieron en un viaje a París, en el que pergeñaron *Un tesoro escondido* (1861), estrenado al año siguiente en La Zarzuela. Las tres zarzuelas referidas son en tres actos, pero también Ventura de la Vega escribió alguna pieza lírica breve, en un acto. Tal es el caso de la simpática trama de *El estreno de una artista* (1852), a la que puso música Gaztambide, en una partitura que contó por millares sus funciones en la segunda mitad del siglo XIX.

FRANCISCO CAMPRODÓN (Vich [Barcelona], 1816-La Habana, 1870). Sus primeros acercamientos a la literatura fueron como poeta y ensayista, dentro del movimiento intelectual del pleno Romanticismo español, de tintes revolucionarios, lo que le costó enfrentamientos con las autoridades. Mantuvo amistad juvenil con Jaime Balmes, otra figura intelectual del momento, nacido en la misma localidad barcelonesa y seis años mayor que él. Posteriormente estrenó varias obras dramáticas que le dieron una cierta notoriedad y marchó a Madrid. Por casualidad se hospedó en la misma casa que Adelardo López de Ayala, intelectual de perfil próximo al suyo, que a su vez le presentó a su amigo Emilio Arrieta, lo que equivale a decir que conoció al entorno que estaba

triunfando con la nueva zarzuela romántica. También el cantante Salas se sumó pronto al círculo de Camprodón, que se entusiasmó con la aventura del nuevo género lírico.

La amistad entre Camprodón y Arrieta se canalizaría pronto hacia una verdadera «conversión» a la zarzuela, pues su primer estreno conjunto suponía también el bautismo de ambos en este género recién nacido: fue, como dijimos, con *El dominó azul* [3] (1853), de éxito grande y perdurable. Dos años después vería la luz *Marina* (1855), una historia en las costas de Lloret de Mar, tributo de Camprodón al lugar en donde pasó su infancia. Tuvo una buena recepción, sin más; pero quince años después, a instancias del tenor Enrico Tamberlick, habitual en las programaciones del Teatro Real, se estrenó *Marina* en versión operística, tras una revisión del libreto por Miguel Ramos Carrión (Camprodón había fallecido el año anterior). Lo curioso es que esta versión como ópera revitalizó el interés por el original de zarzuela, que comenzó entonces una etapa de éxito, mucho mayor que tras su verdadero estreno.

Por supuesto, también colaboró Camprodón con Francisco Asenjo Barbieri. El principal título de tal alianza fue sin duda *Los diamantes de la corona* (1854), una historia en la corte de Portugal en el siglo XVII, que preludia cierto tipo de opereta europea. También en tres actos es *El relámpago* (1857, ya inaugurado el Teatro de la Zarzuela), con una simpática acción situada en Cuba; es curioso que con solo cuatro personajes, más un coro masculino, resuelva una acción de casi dos horas. Para Joaquín Gaztambide escribió *Una vieja* (1860), obra breve, en un acto, que se interpretaría miles de veces durante las décadas siguientes.

Fue muy polémico Camprodón en su tiempo por su habilidad para trasladar a la escena española obras dramáticas de autores de otros países, contemporáneos o de tiempos pasados; incluso tomando casi literalmente fragmentos enteros de otros escritores. Camprodón entendía estas adaptaciones de manera muy libre y fantaseaba, desde la perspectiva española, sobre los temas de los originales en que se basaba.

Aunque desarrolló en Madrid la mayor parte de su vida artística, en una época escribió algunas obras en catalán, su lengua de cuna. Tras la caída de Isabel II fue designado para un cargo político en Cuba (por entonces, recuérdese, aún «provincia de Ultramar»), pero falleció poco después de llegar a la isla.

LUIS DE OLONA (Málaga, 1823-San Vicente de Sarriá [Barcelona], 1863). Por lo no mucho que sabemos de su biografía personal, estamos ante un personaje de la bohemia literaria romántica: fantástico, independiente y apasionado. Este carácter anárquico le trajo problemas con sus colaboradores, al no ajustarse casi nunca a los plazos convenidos de entrega de los libretos. Él se defendía afirmando que no podía escribir por mero oficio, si no se encontraba motivado[4].

Hay poca información sobre sus actividades anteriores a la zarzuela. Lo cierto es que ya en 1849 tenía un cierto nombre como autor de comedias. En aquel momento, Rafael Hernando, que acababa de estrenar *Colegialas y soldados* (1849), encargó a Olona un nuevo libro. Aunque este cumplió el encargo, lo hizo con tal retraso que obligó a Hernando a incluso empezar los ensayos sin haber terminado la partitura, que hubo de componer en dos semanas. Pese a ello, el estreno de *El duende* (1849), en el Teatro de

Variedades, fue un paso definitivo no solo en la carrera de ellos dos, sino hacia el establecimiento del estilo y forma de la zarzuela en el sentido moderno.

Olona era el único libretista entre los siete artistas fundadores de la Sociedad Artística (o Sociedad del Circo). Además, será nombrado el presidente de dicha asociación, a efectos de inscripción legal. Fruto de esta alianza con los cinco compositores promotores será *Por seguir a una mujer* (1851), en un solo acto (aunque con nada menos que once números musicales), que se repartieron sus compañeros «constituyentes»: Inzenga, Oudrid, Barbieri, Hernando y Gaztambide, que en adelante serán sus músicos no exclusivos pero sí principalísimos. De los escritos autobiográficos de Barbieri parece deducirse que Olona fue su mejor confidente en esta sociedad, y el único con el que no le surgieron roces significativos.

Una obra de Luis Olona hoy olvidada pero celebérrima en su tiempo, y un constante éxito de taquilla durante medio siglo, fue *Buenas noches, señor don Simón* (1852), con música de Oudrid, de gran difusión también en Hispanoamérica. Casos similares fueron *El postillón de La Rioja* (1856), también para Oudrid; y *Catalina* (1854), para Gaztambide, ambas con cientos de representaciones en Méjico y Cuba. Para *Los dos ciegos* (1855) Barbieri compuso una música espléndida; es obra curiosa porque requiere solo dos cantantes; y es incomprensible que no sea hoy obra de repertorio, no solo por su belleza sino por la mínima infraestructura teatral que requiere.

La inauguración del Teatro de la Zarzuela, con la consiguiente facilidad de disponer de una sede propia, multiplicó sus trabajos y sus éxitos. Al menos tres de ellos fueron históricos: *El juramento* (1858) y *Los magyares* (1857), con música de Gaztambide; y *Entre mi mujer y el negro* (1859), con partitura de Barbieri. Esta última, pese a estar hoy olvidada, gozaba de especial estima por Barbieri, quizá por la originalidad de la trama, que transcurre en Nueva Orleans. Tanto fue así que cuando en 1862 el compositor madrileño fue invitado a presentar una zarzuela propia en el Teatro de la Ópera Cómica de París, Barbieri eligió esta como su muestra más representativa; por desgracia, como decimos en su lugar, las representaciones se suspendieron finalmente por un enfrentamiento de Barbieri con los organizadores.

Entre los compositores ajenos a la Sociedad Artística con los que colaboró Olona, recordemos el éxito que proporcionó a Arrieta con la extensa obra *Los circasianos* (1860). Más de treinta años después de su muerte, un todavía veinteañero Tomás Bretón utilizó un libreto de Olona –*El capitán Mendoza* (1843, estrenado en 1876)–, acaso en homenaje a quien tan fundamental fue para la generación de sus maestros.

[Aunque cuando nos referimos al libretista Olona sobreentendemos que hablamos del antedicho Luis Olona, sepamos que también su hermano José –dos años mayor e igualmente malagueño– cultivó el libretismo con algún título de éxito, en partituras de Oudrid, Barbieri, Soriano Fuertes, etc.]

JOSÉ PICÓN (Madrid, 1829-Valladolid, 1873). Libretista y arquitecto. Ocupa un lugar propio en el libretismo del siglo XIX en cuanto autor del texto de *Pan y toros* (1864), obra fundamentalísima de Barbieri, ambientada en la España de Goya, Godoy y Jovellanos. Bien es cierto que Picón se vio envuelto en una tortuosa y larga polémica

institucional sobre las presuntas intenciones antimonárquicas de dicho libreto, que en su día interfirieron muy seriamente en el éxito artístico de la obra. Otro libreto suyo anterior, *La corte de los milagros*[5] (1862), ya había tenido problemas similares.

Escribió otros libretos para Barbieri (*Gibraltar en 1890* [1966]), Caballero (*La guerra de los sombreros* [1859]), Oudrid (*Memorias de un estudiante* [1860]), etc.

LUIS MARIANO DE LARRA (Madrid, 1830-1901). Es frecuente ver confundido a Mariano José de Larra, uno de los grandes articulistas y escritores románticos en España –que solía firmar como Fígaro–, con su hijo Luis Mariano de Larra. Difícilmente hubiera podido escribir el padre ningún libreto de zarzuela, puesto que falleció en 1837, a los 28 años, mucho antes de que Barbieri y su entorno pusieran en marcha el concepto moderno de zarzuela[6].

Luis Mariano de Larra ocupa en nuestro recorrido un lugar similar al de José Picón: colaboró con varios compositores de la primera época de la zarzuela romántica, pero quedará siempre en el recuerdo por ser autor de un libreto histórico; en este caso, el de *El barberillo de Lavapiés* (1874), inmortalizado con música de Francisco Asenjo Barbieri. Probablemente este título fuera sugerido por el propio Barbieri, en evidente guiño a *El barbero de Sevilla* rossiniano, ya que el original de Larra era *Lavapiés y Las Vistillas,* dos barrios castizos madrileños. La correspondencia entre Barbieri y Larra revela hasta qué punto intervino el compositor en las directrices del libreto, con cierta obsesión por rehuir las similitudes iniciales con *Pan y toros*, diez años anterior. Luego, Larra repitió colaboración con Barbieri en *Chorizos y Polacos* (1876), ambientada en el mundo de las tonadilleras del siglo XVIII.

2. Escritores de la Restauración. El género chico

La escena española del último cuarto del siglo XX –coincidente en lo político con la restauración de la monarquía, y por ello denominada generación de la Restauración– está dominada por dos escritores muy diferentes literaria y sociológicamente: José Echegaray, primer premio Nobel español (que en realidad ya había comenzado su trayectoria en años anteriores, aunque por su longevidad extenderá su producción sobre el siglo XX); y Benito Pérez Galdós, que simultaneará sus novelas mayores con una modernización de la escena teatral. Pero ambos tuvieron poca relación con la zarzuela:

JOSÉ ECHEGARAY (Madrid, 1832-1916). No debe ser confundido con su hermano Miguel Echegaray, que sí hizo varias incursiones exitosas en la zarzuela. Fue hombre lúcido y polifacético, un ser literalmente excepcional: difícilmente pueden aunarse en la misma persona ser uno de los principales matemáticos y físicos de su tiempo y a la vez dramaturgo, poeta, hombre de confianza de Alfonso XII, fundador del Banco de España, ingeniero de caminos, ministro en varios gobiernos y premio Nobel de Literatura. Este último galardón lo fue, probablemente, más que a un gran literato –que no lo era, y él mismo lo reconoció repetidas veces– en reconocimiento a una vida intelectual y honesta

como pocas[7].

Su única incursión significativa en el terreno lírico fue el libro de *Irene de Otranto*, una de las cinco óperas de Emilio Serrano; fue estrenada en el Teatro Real en 1891.

BENITO PÉREZ GALDÓS (Las Palmas de Gran Canaria, 1843-Madrid, 1920). Es una pena que don Benito no cultivara el género zarzuelístico, pues seguramente, y gracias a su insuperable habilidad para el retrato de los tipos populares –singularmente, madrileños–, hubiera aportado mucha categoría a esta especialidad literaria, que no anduvo sobrada de grandes dramaturgos.

Casi medio siglo después de su muerte, sus biógrafos documentaron un libreto de zarzuela, inédito, que Galdós había escrito en sus años de juventud en Canarias, con el título de *Clavellina*, del que se sabe poco. Fuera de esta anécdota, se limitó a autorizar la conversión de alguna de sus obras en libreto de zarzuela; la más notables fue la que a partir de uno de sus *Episodios nacionales* realizaron Ricardo Catarineu y Cristóbal de Castro, y que, con música de Ruperto Chapí, se estrenó en 1903 con el nombre de *El equipaje del rey José*. Antes, Javier de Burgos ya había recreado otros dos episodios de esta serie como telón de fondo de *Cádiz* (Chueca y Valverde, 1886) y *Trafalgar* (Giménez, 1890)

Pero por encima de todo, el último cuarto del siglo XX será en la escena española el momento de la irrupción de una primera generación de saineteros, cultivadores todos del género chico, aunque ocasionalmente renueven experiencias en piezas de larga duración. Los generochiquistas (neologismo a veces empleado por crónicas de la época) huirán de la gran forma, de la complejidad en la trama, y preferirán un solo hilo conductor, con detalle en la caricatura de tipos populares, singularmente de la clase media y baja, y de Madrid (en menor medida, también de otras regiones). Es lo que conocemos como «costumbrismo», omnipresente no solo en los escenarios, sino en la novela, el periodismo, las bellas artes, etc.

El núcleo de esta primera generación del género chico lo constituyen Ricardo de la Vega (hijo de Ventura, antes citado), Javier de Burgos y Tomás Luceño, pero pronto se añadirían otros de igual relieve y popularidad, a los que también mencionaremos siquiera brevemente[8]:

RICARDO DE LA VEGA (Madrid, 1839-1910). Ventura de la Vega, a quien nos referimos párrafos atrás, contrajo matrimonio con la cantante Manuela Oreiro Lema, estrella de la ópera italiana de su tiempo. Tuvieron dos hijos, de los que Ricardo estaría llamado a continuar la trayectoria teatral de su padre. Bien es verdad que de manera diferente, puesto que el terreno de Ricardo será el pequeño sainete costumbrista, ajeno a cualquier complicación dramática.

Sin embargo, sus inicios en la lírica no fueron tempranos. Pese a haber vivido su infancia rodeado por los compositores zarzueleros más importantes de su tiempo, amigos

de su padre, pareció atraerle más el periodismo y otras formas literarias. Su primer libreto de éxito no llegará hasta 1880: fue *La canción de la Lola*, música de Chueca y Valverde. Y si Barbieri había establecido con su padre todo un modelo nuevo de obra lírica, en tres actos, con *Jugar con fuego* (1851), ahora, tres décadas después estrenará con su hijo Ricardo *De Getafe al paraíso*[9] *o La familia del tío Maroma* (1883), una obra con el espíritu del género chico, aunque no lo sea en propiedad, por constar de dos actos. Por cierto, que en ella vemos ya el gusto de Ricardo de la Vega por aplicar dobles títulos a sus sainetes, algo que será luego muy común en otros autores. Ocho años después, De la Vega (hijo) será el autor de la última obra escénica de Barbieri, también con doble título: *El señor Luis el Tumbón o Despacho de huevos frescos* (1891).

De 1889 fue su principal texto para Chueca y Valverde: un conjunto de escenas con historietas sucedidas en Madrid en dicho año, en que al parecer no paró de llover pertinazmente sobre la capital. *El año pasado por agua* (1889), en efecto, fue una de las más hermosas obras del género chico y preludió el posterior concepto de «revista».

Pero sobre todo, en la memoria de la cultura española, Ricardo de la Vega quedará siempre por su autoría del libreto de *La verbena de la Paloma o El boticario y las chulapas y Celos mal reprimidos* [10], estrenado en Apolo en febrero de 1894, con música de Tomás Bretón (pese a que en principio estaba destinado a Ruperto Chapí). Quizá jamás antes ni después una obra lírica de apenas una hora de duración haya tenido una incidencia mayor en la memoria de tantos millones de personas en España e Hispanoamérica, a lo largo ya de un siglo y dos décadas. Poco después Ricardo de la Vega se distanció voluntariamente de la vorágine de los escenarios, y cuando murió llevaba casi quince años sin nuevos estrenos.

JAVIER DE BURGOS (Puerto de Santa María [Cádiz], 1842-Madrid, 1902). Impregnado del costumbrismo de su Cádiz natal, viajó a Madrid a probar fortuna como sainetero. Tras diversos éxitos tanto en el teatro de verso como en el lírico, obtuvo fortuna con *Fiesta nacional* (1882, en colaboración con Tomás Luceño, música de Chueca y Valverde). A estos autores se les sumará el gran Barbieri para repetir diana dos años después con *Hoy sale, hoy* (1884).

Como ya adelantamos al hablar de Pérez Galdós, dos temas históricos relacionados con su patria chica y con la independencia española le proporcionarían enorme popularidad: primeramente *Cádiz* (1886, con música de Chueca y Valverde), cuya «Marcha» se convertiría en un símbolo de la identidad nacional; y cuatro años después, *Trafalgar* (1890, música de Giménez).

Animados por el éxito de esta última, Giménez y De Burgos estrenaron *El baile de Luis Alonso* (1896) y su posterior segunda parte *La boda de Luis Alonso* (1897). Independientemente de la popularidad que como obras escénicas obtuvieron en su tiempo, el intermedio de esta segunda (en menor medida, también el de la primera) se convirtió, desgajado del original, en una de las piezas sinfónicas españolas más interpretadas en todo el mundo, y símbolo de toda un sentimiento musical de una época.

TOMÁS LUCEÑO (Madrid, 1844-1931). Político, escritor y periodista. Entusiasta de la literatura clásica española, intentó asumir en sus libretos las estructuras del teatro clásico. Fue durante décadas taquígrafo del Senado. Por ello, tras su jubilación presumía de ser, con un humor muy de la época, «el escritor que había escrito más tonterías en su vida». Trabajó para Chueca (*Fiesta nacional*, 1882), para Barbieri y Chueca (*Hoy sale, hoy*, 1884, ambas en colaboración con Javier de Burgos), Bretón (*El fraile fingido*, 1911), Chapí (*La niña del estanquero*, 1897), Vives y Guervós (*A estudiar a Salamanca*, 1901), etc. Quizá su aportación principal a la dramaturgia del sainete fue la de su deliberada carencia de acción en algunos momentos, en los que simplemente se recrea en la mera plasmación de los personajes, con sus grandezas y miserias; su sainete *Cuadros al fresco* (1870) inaugura esta técnica de los «frescos», insuperable retrato de la clase media y baja de la España del último tercio del siglo XIX, que luego cuajará en otras zarzuelas, especialmente con libretos de Arniches y su escuela.

Aparte de su facilidad cómica y de su vena literaria costumbrista, era un intelectual y pensador, que escribió muy estimables ensayos sociales y políticos; los que hemos podido conocer son de admirable lucidez, muy inesperables de quien cimentó su fama sobre el chascarrillo y el chiste popular.

MIGUEL RAMOS CARRIÓN (Zamora, 1848-Madrid, 1915). Fue un referente de éxito en el libretismo humorístico, a caballo entre los siglos XIX y XX. Escribió numerosas comedias, pero obtuvo su perdurabilidad hasta hoy a través de la zarzuela. Su aparición en la escena lírica fue muy temprana, puesto que apenas tenía dieciocho años cuando Arrieta musicó su *Un sarao y una soirée* (1866, en colaboración con Eduardo Lustonó), una de las primeras obras que estrenaron Los Bufos Madrileños, de Arderíus.

Tras otras colaboraciones menores, el Teatro Príncipe Alfonso de Madrid presenció en el verano de 1877 el estreno de una de las obras consideradas más taquilleras de la historia de la lírica española: *Los sobrinos del capitán Grant*, en nada menos que cuatro actos y dieciocho cuadros, con música de Fernández Caballero. Por supuesto, la disparatada historia está tomada de *Los hijos del capitán Grant*, de Julio Verne, muy popular en la época; pero la transcripción de Ramos Carrión es impecable. Pese a la longitud inhabitual del libreto – una versión completa y con cierto énfasis en decorados y situaciones alanza las tres horas de duración–, fue durante décadas un título de éxito infalible, y un recurso muy socorrido para levantar temporadas flojas de taquilla. Su carácter fantástico lo hizo desde el primer día muy adecuado para un público juvenil, y de ahí su habitual reposición en tiempo de Navidades. El mismo dúo de autores había sorprendido el año anterior con una obra muy diferente, *La marsellesa* (1876), un tanto ridiculizadora de la República, justo al año siguiente de la Restauración monárquica en España.

Posteriormente elaboró Ramos Carrión los tres libretos que situaron a Ruperto Chapí entre los grandes de la nueva generación lírica española. Se trataba de demostrar, en pleno auge del género chico, que la zarzuela grande podía seguir vigente y podía no resultar aburrida si era inteligentemente tratada: los dos primeros fueron *La tempestad* (1882) y *La bruja* (1887), tramas de cierta herencia operística y enigmática; el tercero,

muy diferente y en colaboración con Vital Aza, fue *El rey que rabió* (1891), un modelo de humor consistente, sobre una trama leve pero muy bien llevada, que preludió muchos argumentos de operetas posteriores.

Con Chueca, obviamente, desarrolló su vena más desenfadada y madrileñista; pues como tantos otros, se consideraba madrileño de adopción, pese a ser zamorano. Si ya *El chaleco blanco* (1890) entusiasmó por su ingenuidad, con *Agua, azucarillos y aguardiente* (1897) conseguiría una de las piezas costumbristas más imperecederas del género chico.

MIGUEL ECHEGARAY (Quintanar de la Orden [Toledo][11], 1848-Madrid, 1927). Era hermano menor del premio Nobel José Echegaray. Al parecer fue Miguel quien acercó a José al terreno de la zarzuela. Abogado, filólogo y traductor de hebrero, estrenó numerosas comedias breves, algunas de las cuales alcanzaron buen éxito. Era muy aficionado a la ópera, polemista habitual en el Teatro Real, y ello explica que su salto a la popularidad se produjera con *El dúo de* «*La Africana*», una caricatura del mundo empresarial de la ópera, que demuestra buen conocimiento del género «por dentro». Su estreno en Apolo, en 1893, con música de Manuel Fernández Caballero inició el éxito de esta breve obra que no ha cesado hasta hoy. También lo consiguieron los mismos autores con *Gigantes y cabezudos* (1898), aunque el carácter localista aragonés y su vinculación al momento histórico de 1898 la hicieron más vulnerable al paso del tiempo. También de ese año y de los mismos autores sería *La viejecita* (1898).

Tomás Bretón puso en sus manos su esperada reaparición en Apolo después del éxito infinito de *La verbena de la Paloma* (1894), y juntos presentaron *El Domingo de Ramos* (1895); pero por esos misterios de los triunfos y fracasos del género chico –y singularmente, de los estrenos del Apolo–, la obra fue un fracaso. Con Chapí estrenó, entre otras obras, *La gitanilla* (1896); con Vives, *Juegos malabares* (1910), etc.

JOSÉ JACKSON VEYÁN (Cádiz, 1852-Madrid, 1935). Personaje en verdad curioso y queridísimo por la profesión escénica. Nieto de un marino inglés establecido en Cádiz, vivió cotidianamente como funcionario del Cuerpo de Telégrafos. Y, según contaba con humor, escribía sus piezas teatrales entre un telegrama y otro; por eso –decía–, su producción fue mayor en las etapas en que fue destinado a poblaciones pequeñas en que la gente ponía pocos telegramas. Fue también periodista independiente y articulista brillante (sus artículos en *La Ilustración Española y Americana* siguen siendo hoy de referencia para determinados temas).

Estrenó gran cantidad de sainetes cómicos, o al menos ligeros, que con pocas pretensiones hacían las delicias del público. Varios de sus más de ciento cincuenta títulos registrados –a veces para teatro declamado, a veces como libretos de zarzuela– fueron llevados a la escena sobre pentagramas de creadores ilustres; entre ellos, varios por Chueca (*El capote de paseo*, 1901), Chapí (*El barquillero*, 1900), Bretón (*La cariñosa*, 1899) o Vives (*La gatita blanca*, 1906, en colaboración con Giménez); pero su mayor éxito popular y económico fue sin duda *Chateau Margaux* (1887), con música de

Fernández Caballero.

Gracias a su condición de paisano de Manuel de Falla, colaboró con este compositor en el libreto de una zarzuela que, como dijimos, nunca llegó a ser estrenada, pues su presentación se suspendió a última hora: se titulaba *Limosna de amor* (1902); bien es verdad que Falla era entonces un veinteañero casi completamente desconocido.

VITAL AZA (Pola de Lena [Asturias], 1852-Madrid, 1912). La alegre comicidad de este médico asturiano metido a dramaturgo fue siempre buena muestra de cómo el género cómico podía ser inteligente y nada chabacano; y de cómo la sencillez de objetivos puede ser digna de admiración sin rubor. Las obras de Vital Aza podrán o no gustarnos, pero rezuman siempre, en su deliberada sencillez, una comicidad franca y sana, claro antecedente de las de Carlos Arniches, los hermanos Quintero, Mihura o Jardiel.

Ese humor inteligente surgía de un hombre muy culto, delineante (participó en el ambicioso proyecto de vía férrea sobre el puerto de Pajares) y médico (por ello, rara es su obra teatral en la que no aparece algún doctor, más o menos caricaturizado). Fue también empresario, mucho tiempo de la mano de Miguel Ramos Carrión, especialmente en el madrileño Teatro de Lara, que acogió el estreno de muchos de sus sainetes. En los últimos años del siglo XIX luchó por la fundación de la Sociedad de Autores Españoles, de la que fue su primer presidente.

Sus obras fueron puestas en música por los grandes zarzuelistas de su tiempo, especialmente por Ruperto Chapí, de quien era fraternal amigo. De su colaboración con Ramos Carrión surgieron varios títulos de enorme éxito, pero ninguno tan perdurable como *El rey que rabió* (1891, también con música de Chapí), una obra maestra del género grande (aunque con el encanto del chico).

FELIPE PÉREZ Y GONZÁLEZ (Sevilla, 1854-Madrid, 1910). Fue un periodista de éxito, con numerosos lectores en sus colaboraciones como columnista y cronista, siempre desenfadadas y chispeantes. Hizo en su juventud numerosas incursiones en el teatro cómico, terreno al que se consagró en exclusiva en los años siguientes.

Pero su nombre ha permanecido en la memoria de la zarzuela gracias al ruego que le formuló Federico Chueca para componer una obra sobre el proyecto del ayuntamiento de Madrid para abrir una gran avenida que rodease la ciudad por detrás de la Puerta del Sol: nació así *La Gran Vía*, paradigma del mejor género chico, que no ha dejado de representarse desde su estreno en 1886. (Por cierto, desde el éxito de la zarzuela hasta que apareció la primera cuadrilla de obreros a iniciar las obras de la Gran Vía transcurrieron nada menos que veinticuatro años [¡!], y casi otros tantos más hasta que se finalizaron las obras.) Sus representaciones a día de hoy se cuentan por decenas de millares en todo el mundo.

Después obtuvo otros éxitos menores en la zarzuela por horas, pero no pudo evitar pasar a la historia del género como autor de una sola obra, que le proporcionó enorme fama e ingresos.

SINESIO DELGADO (Tamara de Campos [Palencia], 1854-Madrid, 1928). Probablemente no fue un dramaturgo de primer orden, pero por varias razones ocupa lugar importante en la historia de la zarzuela. Primero, como libretista de algunas obras que llegaron a ser muy populares; segundo, como periodista difusor de los valores primigenios de la zarzuela, apasionado defensor de la honestidad en el trabajo lírico bien hecho y lejos de tentaciones de que «todo vale» para llenar un teatro; y tercero, y quizá principal, como adalid de los derechos de los artistas, compositores y libretistas, canalizados muy especialmente a través de la Sociedad de Autores de España, a cuya articulación solidaria dedicó sacrificios sin límite durante más de veinte años de su vida[12].

En todo caso, él se consideraba por encima de todo periodista, apasionado de la inmediatez del género, de la urgencia de la crónica o la reflexión sobre la noticia. Aunque no es nuestro tema en este capítulo, su nombre es sinónimo de la revista *Madrid Cómico*, publicación de referencia en la época, que dirigió durante quince años.

Desde el punto de vista del libretismo, estrenó unos sesenta títulos, con música de todos los maestros notables de su tiempo, con cuya amistad siempre se honró, no obstante las durísimas polémicas legales antedichas, de las que fue víctima muchos años. Su principal aliado, tanto artístico como personal y en la gestión de la SAE, fue Ruperto Chapí (pese a que también con él tuvo algún desencuentro, luego superado); de los títulos que firmaron juntos, triunfaron especialmente dos: *Quo vadis* (1901) y su segunda parte, *Plus Ultra* (1902). *La leyenda dorada* (1903) fue un trabajo muy estimable, pero inoportuno: la exaltación de los valores históricos españoles de la época de los Reyes Católicos, en contraste con la crisis española del cambio de siglo. Otros tantos sainetes fueron llevados al pentagrama por Apolinar Brull, Lleó, Serrano, Luna, etc.

Sinesio Delgado estaba casado con Julia Lara, hija de la mítica actriz Balbina Valverde, por lo que Sinesio era sobrino político del compositor Joaquín Valverde. Para los amantes de lo anecdótico: resulta muy curioso que la ciudad de Madrid dedique a Sinesio Delgado la calle más larga y ancha, con mucha diferencia, de todas cuantas llevan los nombres de los protagonistas del Siglo de la Zarzuela, y actualmente una de las más largas de la capital (si bien es verdad que fuera del casco histórico).

«PERRÍN Y PALACIOS». Para muchos españoles del tránsito del siglo XIX al XX, la firma Perrín y Palacios era sinónimo de textos teatrales simpáticos, divertidos, con buen conocimiento de la carpintería teatral; o sea, de textos destinados a gozar del favor del gran público. Muchos eran objeto de lecturas familiares o de pequeñas representaciones por grupos de aficionados (el movimiento de teatro *amateur* era entones mucho más activo que hoy día, lo que es una pena).

Tras esa firma doble había dos escritores altamente compenetrados. Por una parte, Guillermo Perrín (Málaga, 1857-Madrid, 1923), licenciado en Derecho, aunque desde la infancia vivió impregnado del mundo del teatro, por ser sobrino del popular actor Antonio Vico y miembro de una amplísima familia de actores. Quizá de ahí le viniera su intuitiva fluidez en los diálogos sobre el escenario. Siete años más joven que él, Miguel de Palacios (Gijón [Asturias], 1863-Covadonga [id.], 1920) era licenciado en Medicina, y

al igual que su paisano –y también médico– Vital Aza, gustaba de los chascarrillos y caricaturas sobre los médicos. Conoció a Perrín con apenas veinte años y desde entonces fueron como «hermanos siameses», según ellos mismos solían bromear. En alguna de sus entrevistas, al ser interrogados sobre la recepción de que eran objeto entre el público, reconocieron que los espectadores estaban muy divididos sobre ellos, ya que «unos odiaban más a Perrín y otros a Palacios».

Los dos dramaturgos protagonizan juntos un cuarto de siglo de género chico en España, tanto en el teatro declamado o de verso como en el lírico, con un total de casi doscientos títulos conjuntos. De ellos, unos ciento treinta se musicaron como zarzuelas: *Certamen nacional* (1888, con música de Nieto), *Pepe Gallardo* (1898, Chapí), *La Torre del Oro* (1902, Giménez), *Bohemios* (1904, Vives) *El húsar de la guardia* (1904, Vives y Giménez), *La corte de Faraón* (1910, Lleó), *La generala* (1912, Vives), etc. Como se verá, esta lista incluye dos títulos –*Bohemios* y *La corte de Faraón*– que se cuentan entre los más duraderos (y taquilleros) de la historia de la zarzuela.

3. Los libretistas y la generación del 98

En torno a 1900 se inicia la que denominamos tercera etapa o tercera generación del Siglo de la Zarzuela, que coincide en lo literario y teatral con la denominada generación del 98. Hace algunos años se identificaba necesariamente esta generación con la reflexión severa sobre España, su crisis de identidad y el desengaño que subsiguió a la depresión social, militar y económica de aquel año. Pío Baroja, Azorín, Ramiro de Maeztu, ValleInclán o Miguel de Unamuno encarnaban el «núcleo amargo» de dicha generación. Pero una visión más moderna de aquella etapa intelectual nos hace hoy ampliarla a otros creadores, que supusieron el contrapunto al desengaño de todo aquello. Carlos Arniches o los hermanos Quintero deben hoy ser considerados dentro de aquella generación, pues no por escribir una literatura «sonriente» dejaron de ser fundamentales en aquella etapa de la historia. Más aun: muchos españoles de su tiempo encontraron más consuelo intelectual en la desenfadada visión que de ellos mismos les proporcionaban en los teatros aquellos sainetes, que en las teorías reflexivas del regeneracionismo o el krausismo. La valoración que de la zarzuela y el género chico harán los nombres más sesudos del 98 fue muy variable: para Benavente, el buen género chico era el exponente mayor de la popularización –casi de la socialización– del teatro, mientras que ValleInclán lo consideraba el mayor mal de la vida pública española; y llegó a declarar que el futuro del teatro español pasaba por asesinar a los hermanos Quintero, frase que a los dos saineteros de Utrera les hacía mucha gracia y sobre la que, al parecer, quisieron escribir un sainete.

Entre los dramaturgos del 98 que cultivaron el realismo social, hubo cuatro –de mayor a menor, Joaquín Dicenta, Benavente, Blasco Ibáñez y Pío Baroja– que tuvieron alguna relación, aunque siempre pequeña, con la zarzuela[13].

JOAQUÍN DICENTA (Calatayud [Zaragoza], 1863-Alicante, 1917). En sus dramas son habituales los temas desgarrados y de crítica social y los enfrentamientos por la lucha

de clases. Fueron tomados como un estandarte de su llamada a la socialización de la vida pública, a veces de manera desgarrada. Sus pocas incursiones en la zarzuela fueron sobre todo junto a Ruperto Chapí, a quien proporcionó –en colaboración con Manuel Paso– el libreto de *Curro Vargas*, una historia trágica en la sierra andaluza, estrenada en el tan significado 1898. Para el magno proyecto del Gran Teatro, varias veces referido, Chapí y Dicenta escribieron *Entre rocas* (1908), en un solo acto.

Su drama *Juan José* (1895) fue tomado, setenta años después de su estreno, por Pablo Sorozábal como argumento para su ópera del mismo título, concluida en 1968. También su hijo, Joaquín Dicenta Sánchez, hizo alguna incursión en el libretismo de zarzuela.

JACINTO BENAVENTE (Madrid, 1866-1954). Nuestro premio Nobel de Literatura de 1922 fue un gran defensor de la zarzuela. Y singularmente del género chico, en cuya concisión veía un aliciente para el público que no quería o no podía dedicar dos o más horas a una función que, según él, solía estar artificialmente «hinchada» en duración para alcanzar los tres o cuatro actos. Por ello resulta un poco decepcionante que él mismo no cultivara con mayor fe su faceta de libretista. Benavente puede ser todo lo discutible que se quiera en algunos aspectos, pero ni sus detractores pueden negar su impecable oficio.

En todo caso, el balance no es pobre, puesto que realizó varias incursiones en el género chico. La primera, *Teatro feminista*, fue con música de un compositor aficionado, Pablo Barbero, instrumentista del madrileño Teatro de la Comedia. Pero las cuatro siguientes fueron de la mano de compositores de primera fila: con música de Ruperto Chapí estrenó *La sobresalienta* (1905); con Amadeo Vives, *Viaje de instrucción* (1900); y con Vicente Lleó, *La copa encantada* y *Todos somos unos* (ambas en 1907).

Posteriormente hizo Benavente dos acercamientos a la zarzuela de gran formato. Es difícil saber por qué se rodeó para ello de dos compositores poco experimentados: *Mefistófela* (1918, música de Prudencio Muñoz) y *La fuerza bruta* (1919, música de Federico Chaves). Ambas fracasaron. Quizá por ello no quiso nuestro autor volver sobre el género lírico. Sí autorizó, sin embargo, algunas adaptaciones de sus obras teatrales anteriores, pero ya elaboradas por otros libretistas: entre otras, *La malquerida*, presentada en 1935 con música de Manuel Penella; o *Los cachorros*, en 1945, con música de Jesús Romo.

VICENTE BLASCO IBÁÑEZ (Valencia, 1867-Menton [Francia], 1928). Los biógrafos de Blasco Ibáñez dejan constancia de la afición musical del escritor valenciano, e incluso de su interés por la ópera. Pese a ello, Blasco Ibáñez no escribió nunca un libreto de zarzuela. Él no era hombre de teatro, y si le traemos a este listado es porque autorizó a otros libretistas la reelaboración de algunas de sus novelas con destino a representaciones de zarzuela. Por ejemplo, su célebre *Sangre y arena* (1911, música de Pablo Luna y Pascual Marquina), *La horda* (1913, Rafael Calleja) o *Los enemigos de la mujer*, puesta en música por un creador tan alejado sociológicamente del realismo de la literatura del valenciano como fue Jacinto Guerrero (con la colaboración de Manuel Quislant).

PÍO BAROJA (San Sebastián [Guipúzcoa], 1872-Madrid, 1956). Sabemos poco sobre el interés o desinterés por la zarzuela del gran escritor vasco. Mucho nos tememos que su carácter introvertido y su querencia a la visión pesimista de la existencia sintonizaban poco con nuestro género lírico. Lo cierto es que, en su extensa producción anterior a los años treinta del siglo XX, no encontramos ninguna aportación a la zarzuela.

La cosa cambia cuando en 1931 se dirige a él su paisano Pablo Sorozábal (de treinta y tres años entonces; veinticinco menos que el novelista) y le solicita su autorización para convertir en zarzuela (o en «ópera chica», como luego fue denominada) su breve pieza dramática ¡*Adiós a la bohemia*!, en cuya representación teatral había participado Sorozábal, desempeñando el papel del violinista del café. Contra pronóstico, Baroja se entusiasma con el proyecto y realiza él mismo una nueva versión de esta pieza –incluyendo algún número nuevo–, sobre las sugerencias musicales del ya reputado autor de *Katiuska*.

Esta única incursión de Baroja en el género lírico se estrenó en Madrid en 1933. Pero el público de entonces, ya en el ocaso del género, buscaba otro tipo de entretenimiento menos elaborado; la zarzuela de alto nivel estaba ya herida de muerte y la obra pasó desapercibida. Hoy no nos cabe duda de que ¡*Adiós a la bohemia!* es una espléndida zarzuela, por más que nunca alcanzara mayor popularidad. En sus memorias, Sorozábal nos informa de otro proyecto de colaboración futura entre los dos guipuzcoanos: Baroja le había propuesto musicar el relato *Locuras de carnaval*, escrito durante la guerra, que quedó finalmente abandonado.

Contemporáneos a la generación del 98, aunque de muy difícil adscripción a ella fueron Apeles Mestres y Santiago Rusiñol, en el área catalana, y el granadino Manuel Paso.

APELES MESTRES (Barcelona, 1854-1936). Fue un personaje singular dentro del renacimiento cultural catalán de comienzos del siglo XX. Alcanzó popularidad como dibujante humorístico de prensa, pero también cultivó con éxito su vena teatral. Muy distante del popularismo de los géneros ligeros, sus libretos son intimistas y más elaborados de lo que era común en su época. No alcanzó nunca un éxito de masas, pero sus contemporáneos le respetaron siempre como un libretista concienzudo. Mantuvo amistad con Enrique Granados, que llevo a la escena su *Follet* (1903) y *Gaziel* (1906), entre otras; Enric Morera puso música a *La Viola d'or* [*La Violeta de Oro*] (1914), una curiosa obra lírica para niños y jóvenes, preferentemente para ser representada al aire libre.

SANTIAGO RUSIÑOL (Barcelona, 1861-Aranjuez [Madrid], 1931). Sorprenderá a más de un aficionado ver citado al gran pintor y paisajista Santiago Rusiñol entre los libretistas de su tiempo. Pero no debe olvidarse que, paralelamente a su trayectoria en las

bellas artes, el pintor barcelonés desarrolló una cierta labor como escritor y dramaturgo, tanto en prosa como en verso, y casi siempre en lengua catalana. Combinó indistintamente literatura modernista, fina y de altos vuelos con una especie de género chico ligero y con simple finalidad cómica.

En realidad no redactó libretos líricos como tales, pero Enric Morera convirtió en libretos algunas obras teatrales suyas: *L'alegria que passa* (1899), *Cigales i formigues* [*Cigarras y hormigas*] (1901) y *La nit de l'amor* [*La noche del amor*] (1905). En 1926 el compositor Cassià Casademont estrenó una versión musical de su drama en tres actos *La mare* [*La madre*] (1907).

MANUEL PASO (Granada, 1864-Madrid, 1901). La fuerza que en épocas recientes tuvo el apellido Paso dentro del teatro español ligero y humorístico puede hacernos pensar que Manuel Paso Cano (tío del popular Alfonso Paso Gil) es su antecedente cómico y mordaz. Nada más lejos de la realidad: Manuel Paso fue un poeta finísimo, de alta sensibilidad, introvertido y colega estético de su amigo Juan Ramón Jiménez, más joven que él. Quienes le conocieron recuerdan su carácter heterodoxo, marginal. Se dedicó también al teatro de verso y elaboró algunos libretos de zarzuela, por iniciativa de su amigo Ruperto Chapí. Sin duda, el más importante fue el de *Curro Vargas* (1898), de alta fuerza dramática, en colaboración con Joaquín Dicenta.

Pero 1900 es sobre todo el momento en que emerge una segunda generación de saineteros que conocerán popularidad sin límites. El costumbrismo sigue cautivando a españoles de todas las clases, que disfrutan y ríen al verse reflejados a sí mismos –y a sus hijos, y a sus políticos, y a sus curas, y a sus obreros…– sobre los escenarios. Si los autores pioneros fueron, en la generación anterior, Tomás Luceño, Javier de Burgos o Ricardo de la Vega, ahora Carlos Arniches, los hermanos Álvarez Quintero o López Silva conectarán a diario con un público que hará colas allá donde se representen sus comedias o ante sus estrenos de zarzuela. Aunque en todos estos saineteros los rasgos teatrales y de lenguaje son muy similares –cada uno buscó un terreno de personalidad diferencial, con mayor o menor éxito–, es quizá Carlos Arniches la figura de mayor alcance, no en cuanto que sea mejor o peor, sino en cuanto que su teatro va más allá de la simple comicidad, con un lúcido componente de crítica social barnizada de ironía.

Relacionamos a los siguientes autores partiendo del de mayor edad, aunque sus éxitos en la escena lírica española son más o menos simultáneos, a partir de 1900.

JOSÉ LÓPEZ SILVA (Madrid, 1861-Buenos Aires, 1925). Hay un evidente paralelismo entre Carlos Arniches y José López Silva. Ambos son contemporáneos –con una gran amistad personal por medio– y ambos retrataron magistralmente la clase media española del cambio de siglo, a través de piezas teatrales sencillas y llenas de ingenio. Pero por alguna razón, el nombre de López Silva ha pervivido menos para el público del teatro, lírico o de comedia.

Tras algunos primeros libretos bien recibidos, López Silva se alió con su amigo Carlos Fernández-Shaw para escribir *Las bravías* (1896), que con música de Chapí supuso su

primera diana. Pero el gran éxito les vendría, también juntos, con el libreto de *La Revoltosa* (1897), que, de nuevo con música de Chapí, se convertiría en uno de los títulos fundamentales de la historia del género chico, representado sin descanso durante más de un siglo. El mismo trío intentó repetir diana al año siguiente con *La chavala* (1898); no pasó de un discreto éxito popular, pero para muchos sigue siendo hoy la mejor obra de Chapí. Otros éxitos del mismo trío serían *Los buenos mozos* (1899) y *El alma del pueblo* (1905).

Aunque ya no repetiría otra apoteosis como la de *La Revoltosa*, sí obtendría –en solitario o en colaboración– otros éxitos menores con sainetes costumbristas, a los que pusieron música los más ilustres del género: Chueca, Chapí, Vives, Penella, etc. Tres de los tres grandes madrileñistas –José López Silva, Carlos Arniches y Federico Chueca– se unieron para elaborar dos piezas de género chico: *Los descamisados* (1893) y *El coche correo* (1896). Pese a lo ilustre de sus firmas, el tiempo ha sido cruel con ellas.

En la cima de su popularidad y siendo un ídolo de la escena, la temprana muerte de su hijo le hizo cambiar de vida. Marchó con su familia a Argentina y allí comenzó una nueva etapa. Es curioso que en esta época, muy poco o nada conocida desde España, tomó a algunos amigos escritores americanos (Carlos Mauricio Pacheco y Nicolás de las Llanderas, principalmente) para empaparse de los tipos argentinos y porteños, como en su día se había empapado de los tipos madrileños. Títulos de estos denominados «sainetes criollos» –que no llegaron a España, pero que triunfaron en Argentina– fueron *Así terminó la fiesta* (1920) o *Los piratas* (1923). López Silva fue también un empresario de éxito, importante en la difusión en Argentina del género chico, en cuyo aspecto literario fue saludado como un maestro venido de España.

Tras su muerte en Buenos Aires, el ayuntamiento de Madrid hizo causa de honor el que los restos de tan ilustre madrileñista reposaran en Madrid y consiguió, tras gestiones diplomáticas, que su féretro regresara a España. La llegada de sus restos al puerto de Cádiz (diciembre de 1925), a bordo del vapor *Reina Victoria Eugenia*, el traslado en tren a Madrid en un vagón que se había convertido en capilla ardiente (con cargo a la Sociedad de Autores Españoles), el recibimiento popular del féretro en la estación de Atocha y el cortejo fúnebre por las calles de Madrid nos hacen reflexionar sobre cómo aquella sociedad agradecía las horas de alegría proporcionadas por quien al fin y al cabo no fue más que un sainetero de género chico –eso sí, manifiestamente popular y cercano a las clases humildes–, que además llevaba quince años fuera de España. Datos –e imágenes en prensa– como estos nos invitan a reflexionar sobre la evolución de la sociología musical y teatral en el último siglo.

CELSO LUCIO (Burgos, 1865-Madrid, 1915). Fue uno de los numerosos periodistas y escritores que cultivaron la poesía y el libretismo en los años del cambio de siglo. Y como también tantos otros, solía firmar en colaboración con algún otro sainetero, probablemente porque su mayor habilidad estaba en la concisión poética de los cantables. Por ejemplo, junto a Arniches tuvo mucho éxito *María de los Ángeles* (1900), con música de Chapí; junto a Enrique García Álvarez proporcionó al Teatro Eslava el mejor éxito del año 1896 con *La marcha de Cádiz*, música de Quinito Valverde y Ramón

Estellés.

CARLOS FERNÁNDEZ-SHAW[14] (Cádiz, 1865-Madrid, 1911). Encarna plenamente el ejemplo de un dramaturgo dedicado fundamentalmente al género del libretismo, con un total de cincuenta obras estrenadas, aparte de otros muchos trabajos inéditos o no específicamente para la lírica. No menos de una docena de sus textos obtuvieron éxitos sonados, lo que resulta más meritorio si tenemos presente que falleció a los cuarenta y seis años, y que de estos, los últimos cinco estuvo muy condicionado por una dura enfermedad. Estudió Derecho, que no ejerció, y fue periodista de ágil pluma, con un tipo de prosa muy de moda entonces; pero su trabajo en los periódicos fue solo complementario a su vocación teatral: él era fundamentalmente un libretista y dramaturgo; lo contrario, por ejemplo, de Sinesio Delgado, que, como vimos, reivindicaba su consideración de «periodista que además escribe poesía y teatro».

Llama la atención que ya el mayor de los Fernández-Shaw prefiriera habitualmente abordar cada nuevo libreto de zarzuela en compañía de algún otro escritor, incluso cuando ya era uno de los libretistas más solicitados; una costumbre que años después heredaría su hijo Guillermo. Ello sin perjuicio de que dos de los trabajos que firmó en solitario fueran dos de los libretos de ópera española más importantes de su tiempo: *La vida breve* (para Manuel de Falla, 1904) y *Margarita la tornera* (para Ruperto Chapí, 1908), y de que escribiera también en solitario los textos de tres de las óperas de Emilio Serrano.

Su colaborador más habitual, y con el que siempre mejor se complementó, fue José López Silva, quizá porque eran dos personalidades completamente distintas: Fernández-Shaw era erudito, universitario, lírico y cultista; López Silva era popular, de vocación «barriobajera»[15], en el sentido más noble de la expresión. Sus primeros trabajos juntos son de 1896, y no pudieron comenzar con mejor pie, pues si ya las dos primeras obras fueron muy bien recibidas –*El cortejo de la Irene* y *Las bravías* (ambas de 1896, con música de Chapí)–, la tercera de cuantas firmarían juntos supuso uno de los mayores éxitos de la historia del género chico: *La Revoltosa* (1897), de nuevo de la mano de Chapí. Sin duda, la tantas veces remarcada síntesis de lo serio y lo popular que supone este libreto histórico, que transcurre en una corrala madrileña, surge de las personalidades heterogéneas de los dos dramaturgos. Como es frecuente tras estos éxitos, el mismo trío intentó repetir la hazaña; su siguiente título, *La chavala* (1898), gustó pero no revalidó la pasión popular, aunque el resultado fue una obra enormemente valorada por quienes la conocieron.

Otras colaboraciones le granjearon títulos importantes: con Tomás Luceño, *Don Lucas del cigarral* (Vives, 1899), en tres actos; con Carlos Arniches, *Los pícaros celos* (Giménez, 1904); etc.

Sus últimos años fueron una lucha contra un fuerte desequilibrio psicológico. Pese a ello, no cejó en su actividad creadora hasta casi el final. No así ya en 1911, en que no pudo asistir a su estreno de *El final de don Álvaro* –por cierto, en el Teatro Real; fue una de las pocas zarzuelas que se allí se estrenaron–, con música de Conrado del Campo. En este tramo final, sería constante la ayuda amistosa y apoyo del escritor novel y

compañero de lides periodísticas Federico Romero, once años más joven que él. Ambos hablaron de proyectos libretísticos, que no llegaron a materializar; el destino quería que esa colaboración, en el futuro, fuese con Guillermo FernándezShaw, hijo de Carlos, con quien formará la pareja más duradera y exitosa de la historia de la zarzuela.

Carlos Fernández-Shaw moría poco después de que el ayuntamiento de su Cádiz natal le diera su nombre a una calle, algo entonces muy infrecuente en vida de un artista.

CARLOS ARNICHES (Alicante 1866-Madrid, 1943). Pocos dramaturgos han reflejado tan graciosa y magistralmente los tipos y costumbres de la ciudad de Madrid como lo hizo Carlos Arniches. Y eso que no solo no era madrileño, sino que llegó a la capital cuando tenía más de dieciocho años. Pero el madrileñismo hizo tanta mella en él que a partir de sus sainetes cabe hablar de un más o menos idealizado «Madrid de Arniches», al igual que cabe hablar de un «Madrid de Chueca» o de un «Madrid galdosiano».

Quienes le conocieron en su vida privada le recuerdan provisto a toda hora de una libretita en la que apuntaba giros de lenguaje, expresiones, pequeños chascarrillos y situaciones inverosímiles que llamaban su atención, y que después reflejaba con toda naturalidad en sus obras teatrales. Ello, unido a su facilidad para las situaciones cómicas y de enredo, le convierten en un dramaturgo de éxito seguro; siempre y cuando, naturalmente, no pretendamos buscar en sus trabajos ni profundidad de caracteres ni complejidades dramatúrgicas, sino un humor limpio, ingenuo y hasta casi infantil. También es cierto que con el paso del tiempo sus sainetes han sido releídos desde una perspectiva más ambiciosa de lo que en una primera lectura parecen.

Desde su Alicante natal marchó a establecerse en Barcelona. Llegó a Madrid en pleno auge del género chico, tanto en el teatro declamado como en el musical. Aunque se ganaba la vida como periodista, su paisano Gonzalo Cantó le introdujo en los ambientes teatrales y juntos estrenaron sus primeros títulos. Pero fue la amistad con otro alicantino, Ruperto Chapí, lo que posibilitó varios triunfos encadenados: sobre todo, *La leyenda del monje* (1890), de gran popularidad entonces.

Sería otro alicantino, el compositor Tomás López Torregrosa, quien colaboraría más asiduamente con Arniches en el género chico. Y juntos obtendrían nuevos éxitos, de los que *El santo de la Isidra* (1898) fue quizá el más perdurable. Si hasta el momento sus obras se movían indistintamente en variados ambientes castizos populares, en lo sucesivo Arniches apenas se alejaría del costumbrismo madrileño como eje de sus piezas teatrales, mientras que hubo quizá un tácito y amistoso acuerdo para «dejar vía libre» al costumbrismo andaluz en la pluma de los hermanos Álvarez Quintero, de popularidad paralela a la de Arniches.

No es fácil comprender por qué un dramaturgo tan afamado como él prefirió siempre firmar sus sainetes en colaboración con otros autores. Sin duda el más próximo a él fue García Álvarez, casi habitual entre 1903 y 1912. Sus estudiosos se admiran de la complementariedad entre ambos, y del paso adelante que supusieron sus obras en el contexto del humor escénico español.

Entre sus muchísimos títulos populares de esa época, y hasta el ocaso del género

chico, baste recordar *El cabo primero* (1895, en colaboración con Celso Lucio; música de Fernández Caballero), *Doloretes* (1901, música de Vives y Quislant, quizá la única en la que vuelve Arniches sobre el ambiente de su tierra natal), *El puñao de rosas* (1902, Ramón Asensio; música de Chapí), *Los pícaros celos* (1904, en colaboración con Carlos Fernández-Shaw, música de Giménez), *La alegría del batallón* (1909, en colaboración con Quintana, música de Serrano), *Alma de Dios* y *El trust de los tenorios* (1907 y 1910, respectivamente, ambos en colaboración con García Álvarez y música de Serrano), *El amigo Melquiades* (1914; música de Serrano y Quinito Valverde), etc.

Al margen del teatro musical o lírico, obtuvo Arniches enormes éxitos como autor teatral, con obras que afortunadamente se reponen hoy de cuando en cuando y siguen teniendo un público fiel. En los años de la guerra, Arniches marchó a Argentina, donde fue cálidamente acogido y donde pudo seguir trabajando con cierta normalidad. Regresó a España en 1940.

ANTONIO PASO (Granada, 1870-Madrid, 1958). Con Antonio Paso –hermano del antes referido Manuel– estamos ya ante el «patriarca» de la saga de los autores cómicos de la familia Paso, que incluirá no menos de cinco dramaturgos de gran chispa. Sin duda, sus títulos mayores fueron los de su primera época, como los dos libretos escritos para Chueca: *La alegría de la huerta* (1900, en colaboración con García Álvarez) y especialmente *El bateo* (1901, en colaboración con Antonio Domínguez), modelo de ingenio inteligente. Para Lleó escribió *La alegre trompetería* (1907) y otras muchas. En colaboración con Enrique Reoyo y José Silva, y con música de Soutullo y Vert, tuvo gran éxito *La leyenda del beso* (1924), lejos del costumbrismo habitual. Para Pablo Luna, escribió varios libretos también de ambiente exótico: *El niño judío* (1918, junto a Enrique García Álvarez) y *El asombro de Damasco* (1916, con Joaquín Abati).

Posteriormente evolucionó hacia el género frívolo o sicalíptico, con una producción abundantísima. Mucho dinero le dieron sus libretos ligeros para el infalible Jacinto Guerrero, como *La luz de Bengala* (1923), una obra con la que el Teatro Martín –tras haberse granjeado una merecida fama de chabacano, lo que le hizo perder al público conservador– intentó reconducirse por una línea arrevistada pero digna (bien es verdad que este tipo de propósitos los vemos una y otra vez anunciados en la prensa de la época, y en los mismos teatros, lo cual parece indicar que no solían cuajar mucho).

LUIS PASCUAL FRUTOS (Murcia, 1870-Madrid, 1938). El estreno de *Musseta* en 1908, una de las primeras zarzuelas en forma de opereta que se compusieron en España, lanzó a la popularidad a Luis Pascual Frutos[16], que ya había presentado varios libretos con éxito menor. Junto con el autor de la partitura, Pablo Luna, había intentado una temática algo diferente a la habitual hasta entonces, a partir del mundo parisino del personaje homónimo que coprotagoniza *La Bohème*, de Puccini. Dos años después, la misma pareja repetiría esquema literario en *Molinos de viento* (1910), ubicando ahora la trama romántica en una aldea de Holanda. También el carácter de opereta sentimental es evidente en *Sueño de Pierrot* (1914), a partir de célebre personaje de la Comedia del

Arte, con partitura de Tomás Barrera.

Ese mismo año obtendría, sin embargo, su mayor éxito con un libreto de zarzuela regionalista –por tanto, muy ajeno a la opereta– como fue *Maruxa* (1914, partitura de Amadeo Vives), una visión idealizada de la vida rural en Galicia. El hecho de que en el libreto de *Maruxa* no haya partes habladas ha hecho considerarla como una ópera, lo que es solo desde la mera teoría. Pero esta consideración llevó a la curiosa circunstancia de haber sido probablemente la única obra de la historia de la lírica española que durante un periodo (en mayo y junio de 1915) se ofreció simultáneamente en el Teatro Real y en el de la Zarzuela, por dos compañías muy diferentes.

LOS HERMANOS ÁLVAREZ QUINTERO (Serafín: Utrera [Sevilla], 1871-Madrid, 1938 / Joaquín: Utrera, 1873-Madrid, 1944). Más de un siglo después de su fuerte irrupción en las carteleras españolas, el teatro de Serafín y Joaquín Álvarez Quintero sigue siendo hoy objeto de controversias, que van desde su apasionada defensa hasta la aversión más visceral. Aunque por supuesto caben los grados intermedios, la mayor parte de la crítica y los espectadores se han alistado siempre en posiciones antagónicas. También es cierto que, salvo excepciones como la antes referida de Valle-Inclán, las críticas furibundas han sido muy posteriores a sus estrenos, pues cabe decir que «los Quintero» (como eran habitualmente conocidos) disfrutaron en su tiempo de una admiración casi unánime.

Las aproximadamente doscientas diez piezas, teatrales o líricas, que estrenaron a lo largo de medio siglo de actividad conjunta (siempre trabajaban en colaboración, jamás firmaron una obra por separado)[17] se articulan en torno a una manera muy unívoca de entender el teatro: una visión plácida, sonriente, amable, del mundo; donde todo está muy bien como está, donde todo personaje tiene sus virtudes, donde todo es susceptible de ser admirado. La crítica social o política, como mucho, aparecen en forma de ironía, jamás hostil; la tristeza es siempre poética, nunca amarga. Da lo mismo que sea la obra extensa, en tres actos, o el sainete de solo unos minutos: el lenguaje está siempre cuidado y refinado, el enredo es deliberadamente ingenuo, casi infantil. Su gran aliado fue el costumbrismo, tanto el de su Andalucía natal –unas ciento cuarenta de sus obras se desarrollan en Andalucía– como el madrileño, acaso en menor medida. Se ha señalado que no es casualidad que su primer estreno de zarzuela (*La buena sombra*, música de Apolinar Brull) coincida exactamente con el muy significado año de 1898; y que una de la claves de su éxito fue la inyección de sosiego y optimismo que suponían sus propuestas en una sociedad traspasada por el pesimismo.

Desde entonces y hasta el fin del Siglo de la Zarzuela, unas cuarenta obras de los hermanos sevillanos serán objeto de partituras musicales, incluyendo las dos que se estrenaron póstumamente, con música de Sorozábal (*Las de Caín*, 1908/1958 y *Los burladores*, 1943/1948), que sin duda se cuentan entre sus mejores logros. De este corpus musicado, acaso los títulos más favorecidos por el público fueron tres de los escritos para Pepe Serrano (*La reina mora*, *El mal de amores* y *La mala sombra* [1903, 1905 y 1906, respectivamente]). Hay que observar, además, que Serrano debe buena parte de su carrera lírica a los dos hermanos de Utrera, puesto que cuando el valenciano

era un desconocido veinteañero, que deseaba introducirse en los circuitos líricos, ellos le ofrecieron su entremés titulado *El motete*, cuyo estreno nada menos que en Apolo (1900) –pocos compositores pudieron darse ese lujomarcó el inicio de su luego espectacular trayectoria.

A los títulos antedichos hay que añadir dos de los musicados por Chapí (*El estreno* y *La patria chica*, 1900 y 1907). Sin olvidar por supuesto, sus trabajos con Caballero, Giménez, Barrera, Alonso, Guerrero, Moreno Torroba, etc.

No pasaremos por alto, por no andar sobrado el Siglo de la Zarzuela de creadoras –en femenino– para la lírica, el que Joaquín Turina, que había apadrinado con entusiasmo a la compositora madrileña María Rodrigo (1888-1967), propició el encuentro de esta con los Álvarez Quintero. Para ella elaborarían el libreto de la zarzuela *Diana cazadora* y el de la breve ópera *Becqueriana*, estrenadas en Apolo y en La Zarzuela, respectivamente, en 1915 (por cierto, con mucho mayor éxito la segunda que la primera).

Cerremos esta referencia con un dato que demuestra la dimensión en su tiempo del fenómeno sociológico del teatro de Serafín y Joaquín Álvarez Quintero: en 1945, necesitada la provincia de Sevilla de un nuevo asentamiento urbano (por razones largas de explicar), y llevado a cabo el atípico proyecto de construir una población casi *ex novo*, se acordó dar a esta el toponímico de Guadalema de los Quintero, en honor de dichos autores, y que sus calles llevasen los nombres de las principales obras dramáticas de su catálogo. No tenemos noticia de que exista un caso similar en Europa.

JOSÉ JUAN CADENAS (Madrid, 1872-1947) Su nombre debe figurar en este repaso a los libretistas de los años de la anteguerra española, por más que, como otros de los nombres aquí presentados, no era en realidad un dramaturgo en el sentido profesional, sino un empresario amante de lo escénico y un periodista de pluma fácil que volcó sus inquietudes en la elaboración de algunos libretos.

En su caso, su nombre está asociado a la presencia en España de muchas operetas y revistas europeas, especialmente de lujosa presentación e insinuación. Cierto que trató conciliar este repertorio ligero con una visión tradicional de los límites de lo que debía suceder en un escenario, lo que no le hizo perder al público convencional. Su título de mayor éxito fue *El Príncipe Carnaval* (en colaboración con Ramón Asensio Mas, música de Quinito Valverde y José Serrano), que conoció varios cientos de representaciones. Fue empresario activísimo, de influencia enorme en la cartelera e incluso en la vida pública española. Puso en marcha los teatros Reina Victoria (1916) y Alcázar (1925, aunque se había inaugurado anteriormente), en Madrid.

Tras el fallecimiento de Eduardo Marquina (1946) fue elegido presidente de la SGAE, pero murió muy poco después.

ENRIQUE GARCÍA ÁLVAREZ (Madrid, 1873-1931). El gran cronista del teatro español de la época, Alfredo Marqueríe, definió a García Álvarez como «un gigante del humor»; Jardiel Poncela dijo de él que «su sentido del humor y su concepto de la comicidad teatral no tienen antecedentes ni en España ni en ningún otro país»; y Miguel

Mihura le señala como «el gran maestro del humor desorbitado del absurdo; sin duda el que admiré más en mi juventud». Por desgracia, de cara a su valoración por el público, le perjudicó mucho su costumbre de trabajar siempre junto a otro dramaturgo, pues esa singularidad de que hablaban los expertos rara vez podía calar en el espectador como su seña de identidad.

Sus estudiosos afirman que en realidad no era un autor teatral, sino una fuente inagotable de chistes, malentendidos, ambigüedades y retruécanos, de los que surtía a su colaborador de cada caso para que este les diera entidad de comedia. Puede ser considerado un antecedente del teatro de astracán de Muñoz Seca. Estrenó más de cien obras en colaboración con algún otro dramaturgo, casi siempre dentro del género chico. Es imposible hacer un recuento de los éxitos que obtuvo, pues la lista comprende no menos de veinte títulos muy celebrados en su tiempo. Solo como muestra recordaremos *La alegría de la huerta* (para Chueca, 1900), o *El niño judío* (Luna, 1918), entre los más de veinte que firmó con Antonio Paso; y *Alma de Dios* (1907) y *El trust de los tenorios* (1910), ambas para Serrano, entre la otra veintena en colaboración con Arniches.

Tenía también conocimientos de música y al parecer tocaba aceptablemente el piano, lo que le permitió componer algunas obras líricas, siempre en colaboración con algún músico de mayor oficio.

4. La última generación

La última etapa del Siglo de la Zarzuela (de 1925 a 1950, aproximadamente) conoce la disgregación en mil géneros de lo que había sido el concepto original de zarzuela romántica, ya muy diversificada desde 1900. Si la revista de corte erótico –cuando no la mera grosería– se adueñará de buena parte de los teatros líricos españoles, y si ciertos ritmos internacionales de baile acercarán la zarzuela al concepto de musical americano o parisino, algunos creadores, apoyados por buena parte de la crítica y el público, clamarán por la restauración de la zarzuela de amplios vuelos, con una trama argumental mínimamente seria y en la que música, dramaturgia y puesta en escena recuperen para el arte lírico español los atractivos que la alzaron a mediados del siglo anterior. Pero desde aquello habían transcurrido ya nada menos que tres generaciones.

Esta dispersión de géneros se manifestó también en la nómina de libretistas que alcanzaron éxitos en esta última etapa. Muy frecuentemente las piezas que subían a un escenario para mero consumo llevaban libretos (por llamarlos de alguna manera) que no pueden ser tenidos en cuenta seriamente en la historia de la zarzuela. No así los espectáculos que, si bien ligeros y a la búsqueda de la alegría sin mayor reflexión intelectual, mantuvieron un cierto nivel de autoexigencia. La generación de Muñoz Seca, Fernández de Sevilla o González del Castillo firmará muchos libretos livianos, de valor irregular.

Por el contrario, la pervivencia del concepto tradicional de libreto tendrá sus mejores representantes en escritores como Federico Romero, o los hermanos Fernández-Shaw (Rafael y, más especialmente, Guillermo). Así como en Gregorio Martínez Sierra, Luis Fernández Ardavín, Tomás Borrás y otros muchos de su generación. Eduardo Marquina

será el último eslabón del teatro romántico decimonónico, cuyos ecos quiso llevar a la zarzuela, ya en sus últimos alientos.

Al igual que la generación musical del 27 dio la espalda a la zarzuela en sus diversas vertientes, la generación literaria del 27 tampoco quiso saber nada de este género. Lo cual es paradójico, porque tanto Lorca como Alberti y otros de sus integrantes se acercaron abiertamente al teatro popular; y hubieran podido dar a luz alguna obra importante del género lírico, llámesele zarzuela o como se le hubiera querido llamar. Pero no fue así.

Repasemos ahora, de mayor a menor edad, los nombres de esta generación de dramaturgos que se implicaron en la última etapa del género lírico español. Como se verá, nacieron todos, año más año menos, en el último cuarto del siglo XIX, si bien su periodo creativo no comenzará hasta los felices años veinte.

FEDERICO ROMERO (Oviedo, 1886-Madrid, 1976) y **GUILLERMO FERNÁNDEZ-SHAW** (Madrid, 1893-1965). Comencemos por esta pareja de libretistas, sin duda la razón social más estable y exitosa de la historia de la zarzuela. Dos ejemplos de profesional dedicación al libretismo, con treinta y cinco años de alianza lírica, unos cincuenta libretos en común y un palmarés de éxitos en la zarzuela no superado por ninguna otra autoría[18]. Optamos por tratarlos en común porque desde sus inicios trabajaron en colaboración, y juntos obtuvieron sus grandes triunfos, por más que después de la guerra, y ya en la cúspide de la celebridad, las discrepancias mutuas les aconsejaran su ruptura.

Federico Romero era asturiano de nacimiento y madrileño de adopción, pero mantuvo siempre su autoconsideración de manchego, ya que su familia procedía de La Solana (Ciudad Real). Combinó este trabajo con su cotidianeidad como funcionario del Cuerpo de Telégrafos y sus esporádicas colaboraciones (especialmente al principio de su carrera) en diversos periódicos.

Guillermo Fernández-Shaw vivió el mundo del teatro desde la infancia, de la mano de su padre, Carlos Fernández-Shaw, del que ya hablamos páginas atrás. Sin duda esto le facilitó el inicio de su carrera, puesto que partió de una gran familiaridad con los grandes compositores de la época. De hecho, fue un continuador de la línea trazada por su padre, e incluso asumió algunos de los proyectos que su padre tenía entre manos cuando falleció, aún relativamente joven, a los cuarenta y cinco años.

Ya dijimos al hablar de Carlos Fernández-Shaw que en su dura enfermedad final fue constante ayuda para la familia su colaborador de tareas periodísticas Federico Romero. Fue precisamente en 1911, a la salida de una sesión obituaria en el Ateneo de Madrid, en memoria de Carlos FernándezShaw, cuando su hijo Guillermo y Federico Romero acordaron aventurarse en algún libreto común. Así que lo que nunca pudo ser con el padre, fraguaría ahora en colaboración estrechísima con el hijo.

La fortuna les sonrió tempranamente, pues ya su primer libreto, en un solo acto pero con un punto de exotismo que lo apartaba del género chico costumbrista, estaría llamado a ser éxito inmenso hasta hoy. Titulado originalmente *El príncipe errante* se lo ofrecieron a Vives y a Luna, pero sería al fin José Serrano quien lo llevara a la fama, no sin antes

modificar el título por *La canción del olvido* (1916); un libreto que se desarrolla en algún lugar de una Italia soñada, con todos los ingredientes de un texto modélico, para el que Serrano encontró la partitura pintiparada.

Luego, reclamados por Amadeo Vives para un título de envergadura, en tres actos, darían a luz *Doña Francisquita* (1923), una de las zarzuelas grandes de mayor pervivencia en el repertorio, representada miles y miles de veces hasta hoy. Esta historia madrileñista, protagonizada por dos mujeres en un Madrid romántico idealizado, sería desde entonces paradigma de un libreto bien entretejido, sólido y amable a la vez.

Luego, deseoso el Teatro de la Zarzuela de un nuevo éxito en tres actos, de regeneración del repertorio, fue *El caserío* (1926) la obra que, con su visión del mundo rural del País Vasco, les abriría nuevas colaboraciones con Jesús Guridi. Y poco más tarde, *La rosa del azafrán* (1930), en dos actos, para el compositor de moda, Jacinto Guerrero. Esta última fue, sobre todo para Romero, un homenaje a La Mancha, su tierra familiar, con música de otro manchego ídolo de masas de espectadores.

Apenas dos años después, la pareja propiciaría el éxito que el joven Moreno Torroba estaba esperando tras varias buenas acogidas a obras anteriores: *Luisa Fernanda* (1932), una obra que –es un dato poco conocido– se creó como segundo elemento de una proyectada trilogía madrileña, de la que la primera era *Doña Francisquita*. Pero no termina ahí el rosario de aciertos: *La chulapona* (1934) sería un nuevo título imprescindible en la última etapa del género.

Después, puestos en contacto con Pablo Sorozábal a través del cantante entonces inseparable del compositor vasco, Marcos Redondo, surgiría *La tabernera del puerto* (1936), una historia de marineros en una aldea imaginaria a orillas del Cantábrico. En la posguerra alcanzaron nuevos éxitos, pero ya ninguno con tanta popularidad como los reseñados; fue el caso de *Monte Carmelo*, escrita con Moreno Torroba durante la guerra (y estrenada en 1939), a la que sus autores tenían mayor estima que la demostrada por el público. ¡*Ojo con la pintura*! (Sorozábal, 1939), *Loza lozana* (Guerrero, 1943) o *Peñamariana* (Guridi, 1944) fueron nuevos libretos para sus antiguos compositores más próximos. Hasta que las diferencias personales que a lo largo de los años se habían acumulado entre nuestros dos libretistas fueron enfrentando posiciones y alimentando discrepancias. En 1947 se divorciaba, no sin tensiones, la pareja más constante y exitosa de la historia de la zarzuela.

Tras la separación de Romero, y acostumbrado a trabajar en colaboración, Guillermo Fernández-Shaw encontró a su nueva pareja literaria en su hermano menor Rafael. Aunque no les aguardarían nuevos éxitos históricos como los referidos, obtendrían buenos resultados en manos de compositores que no eran específicamente zarzueleros: *La duquesa del candil* (para Jesús García Leoz, 1949), una obra estimadísima por los mejores músicos de su tiempo; o *La Lola se va a Los Puertos* (para Ángel Barrios, 1951, sobre la comedia homónima de Antonio y Manuel Machado). Otras dos obras muy elogiadas fueron *A todo color* (1950, música de Manuel Parada), que recibió más de seiscientas representaciones; y *María Manuela* (1955, Moreno Torroba), estrenada en Buenos Aires.

En cuanto al futuro en solitario de Federico Romero, tuvo menor actividad como libretista, pese a que sobrevivió once años a su antiguo colaborador. Se interesó

empresarialmente por el teatro de verso, labor que ya había comenzado en años anteriores con su propia compañía La Antigua Farsa. Falleció a los noventa años, y siempre se le recordará, además de por su tarea específica como libretista, por su dedicación a la libertad y dignidad de los autores, a través de la SGAE, en la que colaboró activísimamente durante décadas.

MIGUEL MIHURA (padre) (Medina Sidonia [Cádiz], 1878-San Sebastián, 1925). Incluimos aquí la mención a Miguel Mihura Álvarez para prevenir la constante confusión entre este actor y libretista gaditano de comienzos del siglo XX y su célebre hijo, Miguel Mihura Santos, uno de los mejores autores teatrales de la posguerra (cuya obra *Tres sombreros de copa* [1932, estrenada en 1952] fue un hito en la historia del teatro español). Pero este último (Mihura, hijo) no tuvo, lamentablemente, la menor relación autoral con el teatro lírico, probablemente porque conoció sólo la versión más gris del género.

En cuanto al padre, de la generación de Arniches o los Quintero, fue actor habitual en Apolo hasta 1916, en que pasó al Lara. Esta relación diaria con el mundo de los estrenos, a una media de unas diez obras nuevas por temporada, le propició el contacto con los compositores del momento, así que pudo ofrecerles y estrenar algunos de sus libretos, todos de género chico[19].

EDUARDO MARQUINA (Barcelona, 1879-Nueva York, 1946). El teatro de Marquina, muy difundido en su tiempo, se construye sobre los valores formales y tradicionales del teatro histórico español. Fue poeta, novelista, articulista y dramaturgo. En sus trabajos es incluso más celoso de la propia forma académica y de lenguaje que de los temas tratados o sus desarrollos. Fue catorce años (1932-1946) presidente de la SGAE, recién reconstituida con tal nombre en 1932.

Colaboró con varios compositores –principalmente catalanes, aunque Marquina siempre escribió en castellano–, si bien ninguno de sus títulos obtuvo más allá del respeto a su figura y a su cuidada elaboración. Así, Enric Morera puso música a *Emporiun* (1906), Vives a *Bergamino Lampo* (1922, en colaboración con Gregorio Martínez Sierra) y Jaime Pahissa musicó *La morisca* (1918). En colaboración con José Juan Cadenas escribió *El collar de Afrodita*, opereta de gran formato, a la que en 1925 puso música Jacinto Guerrero.

Pero quizá el proyecto más ambicioso fue el que le hermanaba con Amadeo Vives para presentar *El abanico duende* en el Teatro Real y el Liceo de Barcelona, con protagonismo de la soprano catalana María Barrientos. Probablemente hubiera sido una obra importante para el teatro lírico español, pero pese a haber sido varias veces anunciado su estreno (en 1918 y 1919), la partitura nunca fue culminada.

JUAN JOSÉ LORENTE (Villarroya de la Sierra [Zaragoza], 1880-Madrid, 1931). Fue un periodista y escritor de cierta popularidad en el ámbito aragonés. Pero conoció el

éxito como libretista a partir de su primer trabajo con José Serrano: *Los de Aragón* (1929), sobre las costumbres de aquella tierra. En los días en que se presentaba esta obra en Zaragoza, ambos autores hicieron una excursión a la Cartuja de Aula Dei, en las afueras de la ciudad, decorada con pinturas religiosas de Goya. Allí les surgió la idea de un argumento entre frailes, que se concretó en *La Dolorosa* (1930)[20], el último estreno importante del compositor valenciano.

PEDRO MUÑOZ SECA (El Puerto de Santa María [Cádiz], 1881-Paracuellos [Madrid], 1936). Para el aficionado teatral de hoy, el nombre de Pedro Muñoz Seca brilla con luz propia gracias a esa ingeniosísima parodia del teatro clásico-romántico que es *La venganza de don Mendo* (1918), inatacable e inatacada incluso por los expertos más heterogéneos en gustos teatrales. En esta como en sus más de doscientas obras estrenadas (en solitario o en colaboración), Muñoz Seca puso todos sus recursos al servicio del objetivo de hacer reír al espectador, no solo con la trama en sí misma, sino con un uso muy imaginativo y culto del lenguaje y sus recursos; jamás cae en la ordinariez o el mal gusto, por los que sintió siempre alergia visceral. Su teatro inaugura el género «de astracán» o «astracanada».

Nunca, sin embargo, consiguió Muñoz Seca en el teatro musical un éxito comparable al de *La venganza*, y eso que contó con compositores de primer rango, como el sesudo Saco del Valle (*El naranjal*, 1908; *Don Pedro el Cruel*, 1909; *Marinieves*, 1911) o Chapí (*El triunfo de Venus*, 1906).

De sus varias colaboraciones literarias con Pedro Pérez Fernández –juntos eran conocidos como «los Pericos»– son recordables *Trianerías* (con música de Vives, 1909), *El rey nuevo* (Guerrero, 1923), *La canción húngara* (Luna, 1911), *La mujer de nieve* (Moreno Torroba y Rosillo, 1924), etc. Fueron éxitos incontestables pero efímeros, quizá porque presentaban libretos de buena arquitectura teatral y partituras esmeradas, pero sin números musicoteatrales de «gancho» que quedaran en la memoria colectiva. Otra curiosa experiencia de los Pericos fue la ideación de una comedia meramente teatral (o sea, sin música), pero con la estructura literaria de un libreto de zarzuela, con sus textos cantables, cuyo resultado absurdo es una parodia hilarante del género lírico; su título completo es *Los extremeños se tocan (opereta sin música, en tres actos)* (1926). De alguna manera, Muñoz Seca fue el continuador del humor de Javier de Burgos, el otro gran sainetero nacido (cuarenta y cuatro años atrás) en su misma localidad gaditana de El Puerto de Santa María.

GREGORIO MARTÍNEZ SIERRA (Madrid, 1881-1947). En cualquier referencia al teatro español, en todas sus formas, de la primera mitad del siglo XX, se debe mencionar a Gregorio Martínez Sierra, pues su labor se extendió a todas las ramas del arte escénico: escritor, actor, director, promotor, traductor y un largo etcétera que incluye las revistas de difusión literaria o la fundación y dirección del ambicioso proyecto titulado Teatro del Arte (1917-1926), con sede en el madrileño Teatro Eslava. Ello además de su vertiente narrativa o su vinculación al cine, que incluyó trabajos para los estudios de Hollywood.

El libretismo lírico no faltó en esta vida dedicada al teatro, alentado por su amistad con todos los grandes músicos de su tiempo. Bien es verdad que los estudiosos de hoy apuntan a que en realidad las obras teatrales –tanto declamadas como líricas– por él firmadas fueron redactadas por su mujer, María Lejárraga. Es esta una circunstancia extraña, tanto más porque continuó siendo así después de que el matrimonio se separase. No es este el lugar para esa polémica, y ya es imposible hoy conocer el alcance real de esta suplantación de personalidad, basándonos en una escritora que además desempeñó un papel relevante en la emancipación social de la mujer de su tiempo. Lo cierto es que cada día que pasa parece confirmarse cada vez más la autoría de Lejárraga en las obras firmadas por su marido.

Además de las colaboraciones con Manuel de Falla para *El amor brujo* (1916) y *El sombrero de tres picos* (1917), y con Joaquín Turina para su ópera *Jardín de Oriente* (Teatro Real, 1923), sus libretos de zarzuela más importantes fueron cuatro –una aportación muy pequeña en número, pero exquisita, porque, en lo que conocemos, son piezas maestras del género–: *La suerte de la Isabelita* (1911, Giménez y Calleja), *La Tirana* (Lleó, 1913), *Margot* (Turina, 1914) y *Las golondrinas* (Usandizaga, 1914), que es la única que ha pervivido en el repertorio.

EMILIO GONZÁLEZ DEL CASTILLO (Madrid, 1882-1940). Aunque lo que ha quedado de su obra, y lo que aquí nos interesa, sean principalmente sus libretos para la escena musical, quienes conocen su producción poética le admiran por su fina inspiración y sutil lirismo, muy distante de la imagen que podemos tener de él a través de sus textos escénicos. Lo cierto es que como libretista cultivó siempre la «vis cómica» para un espectador inteligente, aunque, como toda su generación, hizo mil incursiones en la revista insinuante.

Su «alma gemela» en música fue el maestro Francisco Alonso, a quien tempranamente proporcionó los libretos de *La calesera* (1925) y *La picarona* (1930), ambas en colaboración con Luis Martínez Román. Pero su éxito insuperable vendrá con la revista *Las leandras* (1931), en colaboración con José Muñoz Román, compuesta en texto y música a la medida de Celia Gámez. Sus doce números musicales y sus letras correspondientes se convirtieron en icono de la España de los años treinta.

En ese mismo año 1931 llegaría su otro gran triunfo, ahora en colaboración con Manuel Martí, pues *Katiuska* lanzaría a la fama lírica, de la noche a la mañana, a un joven vasco que por entonces estudiaba en Alemania: Pablo Sorozábal. En sus memorias, el compositor –poco dado a elogios ni cumplidos– no regatea admiraciones hacia González del Castillo como hombre de teatro.

Por supuesto que intentó nuestro autor repetir éxitos similares, en libretos para Luna, Guerrero, Calleja y otros, hasta un total de unas ochenta obras musicadas. Vivió noches de estrenos vibrantes, pero ningún otro título pasó al repertorio con la rotundidad de los citados.

LUIS FERNÁNDEZ DE SEVILLA (Sevilla, 1888-Madrid, 1974). Con este nombre,

en homenaje a su tierra natal, era artísticamente conocido Luis Fernández García. Estrenó unas ciento cuarenta obras dramáticas, algunas de ellas de género lírico. En este terreno prefirió casi siempre escribir en coproducción. Sin duda fue Anselmo Cuadrado Carreño su colaborador más fecundo, puesto que juntos estrenaron durante más de dos décadas. Como decimos al hablar de Carreño, sus mayores éxitos juntos fueron *La del Soto del Parral* (1927, música de Soutullo y Vert), *Los claveles* (1929, para Serrano) y *Don Manolito* (1943, música de Sorozábal). Con Luis Tejedor propició una de las pocas incursiones de Moreno Torroba en el género de la revista*: La media naranja* (1951).

Pese a su costumbre de trabajar en coproducción con otro libretista –algo muy frecuente en la época, como queda claro en este repaso–, quizá su texto más redondo fue uno de los pocos que firmó sin compañía: *La eterna canción* (1945); gracias a lo sugerente de este libro, Sorozábal pudo componer una de sus mejores partituras.

FRANCISCO RAMOS DE CASTRO (Madrid, 1890-1963)[21]. Su trayectoria respondió al concepto global de «humorista» que tan ampliamente desarrollaron varios miembros de su generación. Aunque él se consideraba básicamente comediógrafo, expandió una visión desenfadada de la vida en un entorno social poco dado a fantasías humorísticas, a veces cercanas al absurdo. Incluso cuando en sus trabajos periodísticos aborda el artículo no específicamente cómico, lo hace desde las sutileza del absurdo y la sonrisa. Entre sus muy diversas facetas relacionadas con el humor, fueron muy curiosas las sesiones en las que aportaba sus textos como comentarios disparatados a viejas películas de cine mudo (Enrique Jardiel también cultivó este singular género). Fue muy solicitado para elaborar guiones de películas, incluso por estudios estadounidenses de primera fila.

Sus textos para el teatro lírico deben ser entendidos como una más de estas dedicaciones al humor –o al menos, a la literatura de entretenimientoen todas sus formas. A sus más de cien comedias sin música hay que añadir unos veinte libretos de zarzuela. Entre ellos, los más populares fueron los escritos en colaboración con Anselmo Carreño, y especialmente la trilogía formada por *La del manojo de rosas* (1934, música de Sorozábal), *Me llaman la presumida* (1935, Alonso) y *La boda del señor Bringas* (1936, Moreno Torroba); hay en ellas un intento, bien logrado, de modernizar los entornos del casticismo que habían cultivado sus predecesores; al Madrid finisecular de Chueca le sucede ahora un Madrid «moderno» de talleres de coches y equipos de fútbol. También el fútbol está presente en su libreto de ¡*Gol*! (1933, en colaboración con Gerardo Ribas), para Jacinto Guerrero.

TOMÁS BORRÁS (Madrid, 1891-1976). Escritor madrileño y madrileñista, omnipresente en la vida de la capital durante más de medio siglo. Escribió muchísimo: más de diez mil artículos, la mayor parte en el diario *ABC*, con una obra literaria cuya recopilación supone nada menos que quince volúmenes. Estuvo muy vinculado al Teatro del Arte, iniciativa modernista de Martínez Sierra, con sede en el Teatro Eslava. Su vinculación profesional con el madrileñismo casticista se prolongaba en su vida privada,

pues estaba casado con Aurora Mañanós (la Goya), una de las más célebres cantantes y cupletistas de su tiempo.

Sus incursiones en la zarzuela fueron una forma más de su vital militancia casticista. Por lo que conocemos de su obra, su objetivo era la vuelta al concepto primero de zarzuela, en cuanto revalorización de los temas tradicionales de los libretos, puestos en manos de músicos de muy buena preparación. Su fraternidad con Conrado del Campo le impulsó a varias coproducciones, de las que *El Avapiés* (1919, en colaboración musical de Ángel Barrios) y *Fantochines* (1922) son más bien pequeñas óperas. Trabajó también para Luna, Lleó, Rosillo y otros. Para una curiosa alianza musical entre Pablo Luna y el maestro cubano Ernesto Lecuona escribió el libreto de *Malvarrosa* (1925); fue probablemente su obra de mayor difusión, gracias a la participación de la cantante cubana Rita Montaner.

Tan tardíamente como en 1965 estrenó *El burlador de Toledo* (música de Conrado del Campo y Ernesto Rosillo) en el Teatro de la Zarzuela, en colaboración con Emilio Ferraz; fue un nuevo intento de resucitar los presupuestos decimonónicos de género zarzuelístico –una leyenda toledana del Siglo de Oro, en este caso–, tan bienintencionado como estéril.

LUIS FERNÁNDEZ ARDAVÍN (Madrid, 1891-1962). En su tiempo fue un autor muy popular, dentro de la segunda oleada de teatro romántico en verso que floreció en los primeros años del siglo XX. En el teatro no lírico obtuvo éxito con *La dama de armiño* (1922), una historia en el Toledo del Greco.

Como libretista de zarzuela, ya en su juventud había escrito un éxito para Amadeo Vives (*El señor Pandolfo*, 1916). Pero fue *La bejarana* (1924), música de Emilio Serrano y Francisco Alonso) la que le catapultó a la popularidad, acrecentada al ser llevada al cine por su hermano Eusebio Fernández Ardavín, director y productor. De cuatro años después es *La parranda* (1928), música de Alonso. Tras la guerra volvería a colaborar con Moreno Torroba en *La Caramba* (1942).

Durante los últimos diez años de su vida fue presidente de la Sociedad General de Autores.

JOSÉ RAMOS MARTÍN (Madrid, 1892-1974). Era hijo del ya referido Miguel Ramos Carrión. Sin duda alcanzó su mayor popularidad en manos de Jacinto Guerrero, cuando este aún se movía en la zarzuela grande de corte tradicional. De hecho, a Ramos Martín se deben los libretos de los tres éxitos primeros de don Jacinto, en años consecutivos: *La alsaciana*, *La montería* y *Los gavilanes* (1921, 1922 y 1923, en Barcelona, Zaragoza y Madrid respectivamente). Luego continuaron las colaboraciones, pero con resonancia menor.

Para Moreno Torroba escribió *Xuanón* (1933), ambientada en una Asturias tan idealizada como tópica.

ANSELMO (CUADRADO) CARREÑO (Segovia, 1896-Madrid, 1952). Era conocido habitualmente por su segundo apellido. Perteneció al numeroso grupo de dramaturgos líricos de esa generación que habitualmente trabajaban junto a otro escritor. De sus muchos libretos, únicamente el de una obra menor, *Sol en la cumbre* (1934, música de Sorozábal) está firmado por él solo.

Su principal colaborador fue Luis Fernández de Sevilla. La marca «Sevilla y Carreño» produjo muchos triunfos y dineros, pero ninguno como *La del Soto del Parral* (1927) –ambientada en el campo segoviano, patria chica de Carreño–, para otra pareja célebre de compositores: Soutullo y Vert (Reveriano Soutullo y Juan Vert). También, *Los claveles* (1929, para Serrano) o, después de la guerra, *Don Manolito* (1943), con música de Sorozábal.

Otro colaborador asiduo fue Francisco Ramos de Castro, con quien obtuvo las tres dianas sucesivas de una trilogía de piezas que intentaron combinar el encanto costumbrista del género chico con una extensa trama muy bien trazada, en tres actos; o sea, lo que dio en llamarse el «sainete expandido»: la primera estrenada fue *La del manojo de rosas* (1934, Sorozábal), una de las zarzuelas más representadas de la historia moderna del género; la segunda fue *Me llaman la Presumida* (1935, música de Francisco Alonso); y la tercera, *La boda del señor Bringas* (1936, música de Moreno Torroba).

JUAN IGNACIO LUCA DE TENA (Madrid, 1897-1975). Como tantos otros de los libretistas que hemos repasado en este capítulo, repartió su vocación vital en una triple línea: el periodismo, la política y la dramaturgia. Realizó sus dos primeras incursiones en el terreno lírico en compañía de José María Franco Bordóns, uno de los músicos mejor dotados de su generación. Tanto *El emigrante* [22] (1921) como la titulada *1830* (estrenada en 1925) presentaron en sus estrenos, ambos en La Zarzuela, a dos veinteañeros muy prometedores para redignificar el género, tan necesitado de voces personales.

Al año siguiente de esta última, y a solicitud de Jacinto Guerrero, elaboró un libreto de corte clásico, con Cervantes como enigmático protagonista: *El huésped del sevillano* (1926, en colaboración con Enrique Reoyo). Juntos alcanzaron enorme popularidad, pues la obra no ha dejado de representarse hasta hoy. Pero en sus casi cincuenta años posteriores como escritor, no volverá Luca de Tena a tener más relación notable con el teatro lírico.

ENRIQUE JARDIEL PONCELA (Madrid, 1901-1952). Como comediógrafo fue autor de una obra amplísima, siempre basada en un humor inteligente y sutil, tan lejos del costumbrismo de la generación anterior como de la grosería de la revista procaz; admirable actitud que le emparenta en algún sentido –aunque quizá menos de lo que es frecuente dar por obviocon Miguel Mihura. En todo caso, la influencia de ambos en todo el humor español posterior fue, y sigue siendo, inmensa.

Algunas de sus obras propiamente teatrales –es decir, sin música– circularon algunas veces con aditamentos de números musicales aislados, en los que intervinieron

compositores de variedades. También estrenó algunas humoradas o piececitas breves, con alguna ilustración musical. Pero solo puede ser considerada como zarzuela-opereta el disparatado libreto, con destellos de genialidad, que elaboró para Jacinto Guerrero bajo el título de *Carlo Monte en Monte Carlo* (1939); un libreto para la historia de este género, no solo por sus cualidades intrínsecas, sino porque Jardiel, exigente al máximo con la interpretación teatral, lo piensa para actores de primera categoría, que no necesariamente deban ser buenos cantantes (o sea, lo contrario de lo que hoy es hábito)[23]. La obra, subtitulada «opereta con más cantables que cantantes», fue uno de los primeros estrenos en el Madrid de la posguerra.

JOSÉ MUÑOZ ROMÁN (Calatayud [Zaragoza], 1903-Madrid, 1968). Fue un fecundo y popular escritor teatral de la última etapa de la zarzuela, convertida ya en revista ligera o de variedades. Había obtenido algún éxito juvenil en los años veinte, especialmente con músicas de Francisco Alonso. Luego, sus colaboraciones con Celia Gámez multiplicaron la popularidad de sus números. Pero, más allá de un mero éxito lírico, *Las leandras* (1931), escrita en colaboración con Emilio González del Castillo y con música de Francisco Alonso, se convirtió en un fenómeno sociológico de su tiempo. Sus dos números estelares (el chotis «Pichi» y el pasacalle «Por la calle de Alcalá…») fueron todo un icono de la España de la II República y alcanzaron difusión inmensa.

Después de la guerra siguió con un tipo de humor muy característico, que si bien cae en todos los tópicos más manidos –las jovencitas coquetas, los galanes maduros, la represión sexual, el engaño matrimonial…–, que devalúan objetivamente sus textos, también muestra, aquí y allí, evidencias de humor muy inteligente. Para su inseparable maestro Alonso escribió *Luna de miel en El Cairo* (1943), *Te espero el siglo que viene* (1946), etc; para el maestro Guerrero, entre otras, *Cinco minutos nada menos* (1944), *Yo soy casado, señorita* (1948), etc. Incluso hay una alianza entre Guerrero y Alonso –que, pese a su rivalidad en los carteles, eran muy buenos amigos en la vida cotidiana– para poner música juntos al libreto ¡*Salud y pesetas*! (1953), original de su libretista «compartido».

Fallecidos estos dos compositores tan «suyos», revalidó su popularidad con otros autores, para los que suponía una seguridad de acierto. Fueron también muy difundidas sus colaboraciones para Queta Claver. Hasta bien entrados los años sesenta, cuando la zarzuela era ya un recuerdo del pasado, le seguimos viendo, incombustible, en las carteleras de revista, ídolo de un público que le seguía fielmente.

9. LA ZARZUELA EN AMÉRICA Y LA ZARZUELA AMERICANA

Hasta hace bien poco, la historia de la zarzuela se escribió en España y para España. Por supuesto que todos los musicógrafos mencionaban la gran cantidad de compañías que zarpaban hacia América y cómo eran allí acogidas con entusiasmo; pero ahí terminaban las referencias. Puede uno leer cientos y cientos de páginas históricas sobre la zarzuela sin conseguir información sobre cómo eran las travesías, cuál era la peripecia y el día a día de estas compañías en tierra americana, cómo era su relación con los habitantes locales, con los artistas de allá, cómo y de dónde conseguían intérpretes complementarios, colaboradores para los coros y orquesta, qué sucedía con los decorados, cómo les llegaban las copias de las partituras desde España, dónde se alojaban, cómo eran sus finanzas…, y así un etcétera infinito.

Aun más: tampoco nos ha llegado mucha noticia sobre las zarzuelas que, inicialmente a imitación de las españolas, pero luego con vuelo propio, fueron creadas por músicos y libretistas americanos y sobre temas americanos, es decir, las zarzuelas argentinas, cubanas, chilenas, mejicanas, etc. La musicografía española del siglo XIX y comienzos del XX ignoró este repertorio casi por completo. Sin duda porque carecían de información, pero también porque lo consideraban un mero «rebote» de la vida zarzuelística española, un mero epígono.

Esa visión ya no es de recibo, así que desde hace no mucho, musicólogos de ambos lados del Atlántico se han afanado en recuperar aquellas pistas, y hoy sabemos mucho más de lo que sabíamos hace dos décadas. Pero no es pesimismo afirmar que la inmensa mayoría de aquella realidad se ha perdido para siempre. Por ejemplo, no se conservan legados documentales de casi ninguna compañía española en América (no hemos localizado ni uno solo de cara a este libro), ni siquiera de las celebérrimas. Hay que tener presente que itineraban constantemente, en una época de viajes muy penosos; y que si tantos y tantos archivos de teatros estables se han perdido para siempre, con mucho más motivo los de compañías trashumantes y en otro continente.

Hablar de la zarzuela en relación con América es hablar de dos temas diferentes: la zarzuela española en América y la zarzuela americana, que hemos de tratar sucesivamente y por separado.

9A. LA ZARZUELA ESPAÑOLA EN AMÉRICA

El desembarco sucesivo en América, a lo largo de todo el siglo, de las compañías de zarzuela que iban y venían de España a presentar al público americano los títulos que obtenían éxitos enormes en la metrópoli, y muy especialmente en Madrid, convirtió las principales ciudades hispanoamericanas en nuevas mecas de la zarzuela española. El público americano –y por supuesto el español allí inmigrante– acogía con fervor esas manifestaciones. La expansión de la zarzuela por el Nuevo Continente no solo fue imparable, sino que, además, motivó que los cantantes, actores y empresarios americanos se sumaran a propagar el nuevo género. Las obras representadas seguían siendo las que habían triunfado en la Península, pero su difusión pasó a ser simultánea por compañías españolas, americanas y mixtas. Con el tiempo surgieron incluso los grandes intérpretes americanos de zarzuelas españolas.

Pero para comprender el eco enorme de la zarzuela española en Hispanoamérica hay que dejar sentadas antes algunas premisas históricas, políticas, sociales y económicas que fueron el telón de fondo de este fenómeno. Pues aunque la identidad idiomática fuera un dato decisivo, el entusiasmo tuvo explicaciones de mayor calado. Así que empezaremos por hacer un poco de historia, por supuesto de manera muy simplista:

A. El paisaje político-histórico. España había sido soberana durante algo más de trescientos años –los siglos XVI, XVII y XVIII– sobre un enorme imperio colonial en América, cuya extensión correspondía a la totalidad de los actuales estados independientes americanos, con excepción de Canadá, Estados Unidos y Brasil. Pero desde los primeros años del siglo XIX, las tierras de este imperio fueron logrando escalonadamente su independencia[1] y España comenzó a ver cómo su hegemonía en América se desmoronaba. Este complejo proceso de pérdida de las colonias americanas fue paralelo a la crisis política y económica española de finales del siglo XVIII y comienzos del XIX, que incluyó la guerra de la Independencia contra los franceses y el penoso reinado de Fernando VII. Así, cuando se inicia el largo reinado de Isabel II (treinta y cinco años: de 1833 a 1868), a España le queda solamente la isla de Cuba como resto de su enorme imperio anterior. Este es el contexto, recordémoslo, en que comienza en España el Siglo de la Zarzuela.

Y esa isla de Cuba, que durante unos setenta años permanece como única posesión española en América[2], se perderá también en 1898. La incidencia de esta pérdida en la vida ciudadana española será enorme: no tanto por la pérdida en sí misma, sino por significar el final del imperio y por la manera desoladora en la que se perdió, tras una guerra humillante para España, frente a los Estados Unidos.

Resumiendo, en el denominado Siglo de la Zarzuela (1850-1950) todos los estados de la antigua «América española» son ya independientes de España, a excepción de Cuba, que lo será desde exactamente la mitad del siglo de nuestro género. Pero toda Hispanoamérica tiene a sus espaldas tres siglos de fusión con la cultura española y un idioma común –salvo en zonas geográficas muy aisladas–, factor fundamental para mantener en el futuro un repertorio teatral compartido.

B. La España recordada. Por supuesto, no es este lugar para debatir las infinitas implicaciones culturales de la independización de la América española, ni mucho menos de la obra española en aquel continente, temas ambos para una inagotable polémica. Pero en términos generales, los historiadores coinciden en que tras la independización no se

produjo un odio visceral generalizado –sin duda, con muchas excepciones concretashacia lo español; y mucho menos una prohibición de todo lo que «oliera» a España.

La explicación a esta aparente paradoja es que el proceso de independización fue mucho más político y económico que sociológico. A veces se piensa que las guerras de emancipación fueron un enfrentamiento entre los colonos que llegaban de España contra la población nativa o indígena, y esto es un error: después de tres siglos de colonización –lo que equivale nada menos que a doce generaciones–, lo español y lo americano estaban muy íntimamente fundidos, y solo en muy localizadas zonas de la población, generalmente, alejadas de las grandes ciudades, cabía hablar de «población indígena» pura.

Por ello, la añorada independencia fue para estas tierras un logro en cuanto a su autogobierno, la administración de justicia, su organización social y su no dependencia política ni económica de España; en una palabra, en cuanto a su libertad; pero no en cuanto rechazo a una raza que consideraran «invasora».

Estas reflexiones pueden parecer ajenas a un libro como este, pero son fundamentales para comprender sociológicamente la siguiente afirmación, que explica la calurosa acogida de la zarzuela en América: que en general, y aun admitiendo excepciones, la población de los países americanos siguió manteniendo, tras conseguir su independencia política y económica, un fuerte vínculo cultural con España; y que gran parte de los ciudadanos hispanoamericanos de todas las clases seguían recibiendo con entusiasmo esas manifestaciones culturales que llegaban de la antigua metrópoli. Solo así puede entenderse la acogida que la antigua América española dispensó desde el primer momento a la zarzuela, las colas que los hispanos hacían ante los teatros y las ovaciones inacabables hacia los artistas que la traían de España. Cuanto más si recordamos que el *boom* de este género en América se inicia hacia 1852, es decir, apenas una o dos generaciones después del proceso de independización política. Algún analista va más allá y afirma que si los españoles vieron en la zarzuela un factor de esa unidad nacional que no parecía posible en los escaños del Congreso, Hispanoamérica volvió a encontrarse con su tradición española a través de la zarzuela. Según esta consideración, la zarzuela reunió, como factor de reconciliación, a los españoles de acá con los hispanos de allá.

C. La emigración española en América. Hay un tercer factor clave: la nutrida oleada de emigración española que a lo largo de todo el siglo XIX se embarcará hacia lo desconocido, viajando a las antiguas colonias en busca de una mínima estabilidad que España no podía proporcionar a los propios españoles; o a veces, simplemente, tratando de escapar de la miseria. En unos casos la razón del exilio será exclusivamente económica, pues la Hacienda española estaba bajo mínimos y el paro alcanzaba datos astronómicos; pero en otros, también políticos, por las represiones que habían supuesto el reinado de Fernando VII, la dominación francesa, la guerra de la Independencia, las guerras carlistas, las infinitas sublevaciones militares, etc. Estas oleadas de españoles en busca de un futuro en América serán aún más frecuentes desde mediados del XIX, y singularmente hacia Argentina, Méjico, Venezuela y Cuba.

Establecido este telón de fondo, lo primero que nos admira hoy, al repasar la llegada de

la zarzuela española a América, es la inmediatez con la que fueron presentados en los teatros hispanoamericanos los primeros títulos del género, que acababan de iniciar en España su carrera triunfal. Sorpresa aun mayor si consideramos la obligada lentitud con la que en aquella época se podían gestionar viajes, teatros, permisos, publicidad…

1. Expediciones, compañías, rutas… Aunque los detalles históricos de la llegada a América de las compañías españolas de zarzuela está aún a la espera de estudios definitivos, hoy hemos podido reconstruir las líneas maestras de este proceso, que aún presenta, sin embargo, incógnitas insalvables. Quizá le sean curiosas al lector las pistas que analizaremos a continuación.

A. Cuando hablamos de «compañía de zarzuela» rumbo a América, solemos referirnos a un colectivo de número variable de personas –inicialmente consideremos entre cinco y cuarenta–, a las órdenes de un empresario particular, que arriesga sus recursos personales. Los artistas llevan los gastos pagados y la promesa de participación en beneficios; es decir, la fórmula de contratación denominada entonces «a partido». Solo avanzado el siglo XX y afianzados algunos intérpretes como estelares para el público, estos firmarán contratos que les garanticen un caché fijo. Pero la inmensa mayoría de estas compañías iban a probar fortuna, sin la menor seguridad en su financiación (ni en nada, para ser realistas).

B. Nunca estas compañías disfrutaron de la menor subvención ni ayuda económica de fondos del Estado, como hoy nos parecería lógico. Por el contrario, conforme fue siendo evidente la rentabilidad de algunas de estas expediciones, la Hacienda española tratará de cobrar porcentajes entonces muy elevados –aunque hoy nos resultarían ingenuos: en torno al 5% de los beneficios–, en constante conflicto con los empresarios, que los consideraban abusivos.

C. Sobre la composición de estos colectivos debió haber una casuística grande. Aunque a veces se denominaba pomposamente «compañía de zarzuela» al mero afán aventurero de dos o tres cantantes españoles que conocían bien el repertorio y se lanzaban a la lo desconocido, confiando montar a su alrededor toda una gran compañía, lo más frecuente era que el grupo que embarcaba hacia América lo integraran no menos de cinco o diez elementos.

D. Tenemos algún testimonio de que la mayor dificultad de las empresas, desde el punto de vista del elenco, era conseguir buenas cantantes femeninas. Pues las estudiantes avanzadas de canto o las que comenzaban ya a hacer una pequeña carrera en España solían ser señoritas –frecuentemente de clase acomodada–, a cuyos ojos el viaje hacia lo desconocido, con todo tipo de incomodidades materiales y, como mucho, alguna posibilidad de contacto por carta con su familia durante meses, suponía un panorama poco –en realidad, nada– atractivo. No obstante, la posibilidad de abrirse un nombre en el mercado del canto, o de dar un salto futuro hacia la ópera, o simplemente la de poder enviar algunas remesas[3] a casa eran tentaciones poderosas. Algunas de ellas viajaban con sus madres y/o padres.

E. En las compañías más completas viajaban también casi siempre un director de orquesta (denominado «músico director») y un maestro de escena, cuyas funciones en

realidad eran la de «hombre para todo»: no solo la dirección de actores, sino la adecuación a cada título de los recursos escénicos que pudieran ofrecer los teatros de destino, la iluminación, utilería, sastrería y hasta maquillaje y caracterización de los actores.

Las referencias en algunas crónicas al desembarco de una compañía con «sus grandes cajas de embalaje» apunta a que, al menos las principales, se desplazaban con sus decoraciones para el programa escénico previsto. E igualmente, su propio vestuario (puesto que es frecuente encontrar expresiones admirativas en la prensa a los estupendos figurines), aunque imaginamos que sería limitado a los trajes básicos para cada producción.

F. Poco sabemos sobre los integrantes del coro y los músicos de orquesta. Todo hace pensar que era ruinoso llevarlos desde España, pero tenemos seguridad de que algunas compañías muy celosas de su trabajo viajaban con sus elementos básicos de estos dos colectivos, con lo que en las plazas de destino solo había que ampliarlos.

G.Establecidos los contratos y los compromisos entre artistas y empresario(s), se comunicaba la fecha de la partida y el lugar de embarque, donde se reunía la compañía. Los puertos solían ser La Coruña, Vigo, Barcelona o Cádiz; ocasionalmente Santander o Bilbao. La travesía en los primitivos trasatlánticos a vela –los célebres clípers, en servicio en los primeros tiempos de estas expediciones teatrales, aún en vida de Gaztambide, Barbieri, Arrieta, etc.– suponía unos quince días en llegar a costas del Caribe y unos dieciocho hasta Argentina. La implantación del vapor (hacia 1885) no solo acortó los tiempos, sino que añadió seguridad a la travesía y fiabilidad a la ruta prevista, al no depender tanto de las condiciones meteorológicas. Con la entrada del siglo XX, la travesía Península-La Habana, por ejemplo, se podía ya hacer en ocho o nueve días.

H. Las condiciones materiales de las travesías eran muy variables en función del precio del pasaje. Como todas las de la época, las dos grandes compañías trasatlánticas españolas –la Naviera Martínez de Pinillos y la Compañía Trasatlántica Española (en el habla popular, «La Pinillos» y «La trasatlántica», respectivamente)– eran muy piramidales en sus ofertas de pasajes: la primera clase era muy lujosa; y la de los emigrantes era pésima, hacinados hombres, mujeres y niños, junto a las salas de máquinas y carbón, con prohibición de subir a cubierta, por lo que no veían la luz natural durante toda la travesía. Tomás Bretón no fue ajeno a este drama de la separación de clases, en sus recuerdos escritos de su viaje a América en 1910.

Estas condiciones fueron mejorando muy lentamente con el paso del siglo XX. Tampoco se olvide que la ocupación de los buques era mucho mayor en dirección a América que cuando regresaban a España, ya que hablamos de una época de fortísima emigración. Las navieras estimaron que en veinticinco años (1885-1910, aproximadamente) transportaron a América no menos de tres millones y medio de emigrantes españoles. En cuanto a las compañías líricas, no hemos encontrado pistas concretas sobre las condiciones de viaje entre unos y otros elementos de la compañía[4].

I. Generalmente, las compañías de zarzuela –como las de teatro de verso– aprovechaban las largas horas de la travesía para ensayar y memorizar títulos nuevos que no hubieran montado antes. Más aún: conforme los vapores vayan siendo más lujosos, entrado el siglo XX, serán frecuentes las actuaciones de la compañía en los salones del

barco –en los que nunca faltaba un piano–, para solaz de los viajeros. Felipe Pedrell escribía su experiencia en uno de estos viajes: «[…], pues todo el día, empalmando con la noche, los pasajeros tienen espectáculo gratis. Figúrense con qué satisfacción y contentamiento. En el salón de música [del barco] siempre hay lleno completo…, dale que le darás al teclado del piano, sin descanso y sin solución de continuidad. Así se trabaja, y sin pensarlo ni comerlo, se adelantan ensayos, se gana tiempo, se ponen en contacto unos y otros artistas […]».

J. Geográficamente hablando, las expediciones solían tener tres destinos principales: el más relativamente seguro era el de Cuba, no solo por ser menos lejano, sino por ser (en los primeros tiempos) tierra española y dispensar habitualmente la más cálida acogida a las compañías artísticas procedentes de España. Cuba además era buen puente para saltar hacia Méjico y los países centroamericanos. En otros casos, el proceso era al revés: se desembarcaba en la costa de Méjico (casi siempre en Veracruz) y después se consideraba si dirigirse a Cuba.

La segunda ruta era la de Cartagena de Indias, que daba acceso a Colombia, Perú y Venezuela, donde había una gran actividad lírica española.

La tercera era la del sur: desembarcar en Buenos Aires era sinónimo de posibilidades sin límites, y no solo en lo artístico; la ciudad era muy rica, aunque en el marco de un país muy conflictivo. Casi toda compañía en Argentina daba el salto a Montevideo (Uruguay), donde también había una numerosísima colonia española y donde la zarzuela era casi un espectáculo nacional. E incluso, si se disponía de una cierta infraestructura, se podía llegar, vía Rosario y Mendoza, hasta Santiago de Chile, donde funcionaban al menos dos teatros con programación lírica habitual. Esta tercera ruta rara vez se combinaba con las dos anteriores, salvo las compañías que terminaban estando dos o tres años de gira, con periplos espectaculares. Obviamente, estamos hablando de traslados a lomos de caballerías y en diligencias.

Desde y hasta Chile, el puerto clave en cuanto acceso a las ciudades del Pacífico fue Valparaíso, que con sus dos teatros estables para la zarzuela –el Victoria y el Odeón, aquel con casi dos mil quinientas localidades; este, meca del género por tandas en Chile– era lugar de arribo y atraque para los barcos que llegaban hasta «la otra costa» hispanoamericana. Tampoco se olvide, al reconstruir las rutas del teatro español en América, que el canal de Panamá no se abrió hasta 1914.

¿Podemos imaginar hoy sin emoción –y gratitud, por más que hubiera un legítimo objetivo económico en las campañas– lo que debieron ser aquellas caravanas de carretas portando a los artistas, los baúles, la utilería, el vestuario, las partituras, las escenografías de *Jugar con fuego*, *El juramento*, *El grumete*, *El duende*… atravesando, por ejemplo, el interior de Argentina para dirigirse a San Miguel de Tucumán, donde dos teatros ofrecían zarzuela española casi de continuo…? ¿O atravesando Méjico de este a oeste, por las llanuras y montañas, hasta la costa del Pacífico?

K. Es fácil comprender que las ciudades portuarias coincidiesen, casi sin excepción, con los focos más activos de la zarzuela española en América. Las expediciones hacia el interior y las montañas constituían verdaderas aventuras; como las que implicaba, por poner un solo ejemplo, la peculiar geografía de Chile, para los traslados hasta los teatros de Rancagua, Talca, Antofagasta, Iquique o Copiapó, entre los mil vericuetos de los

Andes. Si tomamos en la mano un mapa orográfico de Chile y recordamos que en 1890 las compañías españolas habían ofrecido ya más de sesenta títulos diferentes de zarzuela en aquel país, confirmaremos que la magnitud de este fenómeno difícilmente tuvo igual en la historia de la cultura hispana. Y este es solo un ejemplo de los mil posibles.

L. En general, los aficionados americanos estaban muy al día, por la prensa, de los autores, las obras y los intérpretes que triunfaban en España, así que el repertorio que las compañías les presentaban ya les era familiar, al menos en sus títulos y autores. Sus respectivos corresponsales en España enviaban crónicas regulares sobre estrenos y teatros.

M. El gran avance tecnológico para las compañías fue, sin duda, el cableado submarino entre los dos continentes, que posibilitó, desde finales del siglo XIX, que las compañías al menos pudieran embarcar con unos ciertos compromisos previos con los teatros americanos.

N. Pero todo apunta a que la mayor parte de aquellas expediciones embarcaban a la aventura, con una agenda futura absolutamente abierta, que se iría estableciendo en función de los éxitos o fracasos, disponibilidad de teatros, acogidas locales, etc. Tenemos también testimonios de algunas compañías españolas que al llegar a determinada ciudad se encontraban con otra que también acababa de llegar, y habían de debatir cuál de las dos desplegaba allí su acción y cuál continuaba ruta hacia otra población.

O. Si entramos en cronologías, ya las obras anteriores a 1850 –que consideraríamos como de la prezarzuela– fueron presentadas en América con éxito. Incluso algunos compositores antecesores del género, como Basilio Basili o Sebastián Iradier, pasaron temporadas en el Nuevo Continente. Dos obras muy populares de esa etapa del murciano Soriano Fuertes –*Jeroma la castañera* (1843) y *El tío Canyitas* (1849)– conocieron tempranamente cientos de representaciones en América.

Con este terreno ya abonado, no nos extraña la inmediatez con la que se presentaron en América los títulos primeros de la zarzuela española propiamente dicha: en 1858 ya estaban en circulación por todo el continente *Jugar con fuego*, *El grumete*, *El estreno de una artista*, *El valle de Andorra*, *Marina*, *Catalina*, *Buenas noches señor don Simón*, *Los diamantes de la corona* y un largo etcétera… Algunas de ellas fueron presentadas en Méjico y/o La Habana apenas unos meses después de su estreno en Madrid. En las carteleras vemos a veces triunfar obras que pasaron desapercibidas en España, como *El amor y el almuerzo* (1856), de Gaztambide.

La misma o aun mayor celeridad se verá con el género chico. *La verbena de la Paloma*, por ejemplo, se presenta en el Teatro Ribadavia de Buenos Aires apenas dos meses después de su estreno en Madrid, gracias a la eficacia de la empresa de Eliseo San Juan; y tres meses más tarde, en julio de 1894, en Santiago de Chile. Chapí y Chueca pasan a ser habituales en las carteleras americanas: *La Gran Vía* es vista en Buenos Aires por cincuenta mil personas en un mes; *La Revoltosa* permanece doscientas funciones consecutivas en La Habana. La compañía Zafrane inicia en Bogotá, en 1868, una temporada de cuatro meses… que termina siendo de año y medio; y teniendo que desdoblarse para mantener al mismo tiempo los teatros Municipal y Colón de la capital, más los de Medellín, Cali y Cartagena.

Chapí es en esa época el autor de moda en Méjico. En la capital, en 1885, los dos

teatros principales –el Arbeu y el Nacional– ofrecen al mismo tiempo *La tempestad* en dos producciones distintas, y ambas por compañías españolas (las de los empresarios Zapata y Moreno); pero el público quiere ver las dos y comparar. Es célebre la anécdota de que unos años después, por un problema legal con los derechos de *El bateo*, la autoridad decomisó las partituras a la empresa de José Austri…, con ninguna consecuencia, pues los músicos pasaron a tocarla ¡de memoria!, dado el número de funciones que llevaban a sus espaldas. No menos de diez compañías españolas de zarzuela operan en Méjico en la última década del siglo XIX. En Venezuela, toda compañía comienza por una temporada más o menos larga en Caracas, mientras se establecen contactos con los teatros del interior –Maracaibo, Cumaná, San Cristóbal…– para giras que terminan durando dos y tres años. Cuando el popular Teatro Maderero de dicha capital se reabra tras una remodelación, adoptará el nombre de Teatro de la Zarzuela. Respecto a Cuba, baste decir que los títulos más populares de Caballero o Giménez figuran simultáneamente en el repertorio de doce compañías de origen español diseminadas por el país –La Habana, Santiago, Matanzas, Santa Clara, Camagüey…–. Cuando se cree la Sociedad de Autores Españoles y su copistería comience a surtir a las compañías, rara es la obra de éxito en España de la que no salen al menos diez –a veces, hasta veinte– juegos de materiales para los teatros de América, desde Estados Unidos hasta el sur de Argentina.

P. Entrado el siglo XX, dos factores se suman al panorama trazado. El primero, que, como no podía ser de otra manera, muchas compañías españolas habían contratado a tal cantidad de colaboradores en sus respectivos países que ya cabe hablar de una generación de artistas hispanoamericanos que estaban tan habituados a la zarzuela como los españoles, aunque no la hubieran «mamado» en la metrópoli. De tal manera, habían surgido excelentes compañías americanas de zarzuela, y muchas de las españolas en realidad eran ya mixtas. Y aunque las americanas gozaban en menor medida del favor popular, como ya dijimos, juegan con enorme ventaja al no tener que asumir los costes de desplazamientos desde y hasta España. Ello será causa paulatina de que las nuevas compañías que partan desde España lo hagan con destino a las grandes ciudades y a sus teatros muy profesionalizados, pero rara vez se adentren ya en otras ciudades alejadas, casi exclusivamente en manos de compañías americanas o mixtas. Además, las expediciones españolas de los años veinte y posteriores serán generalmente con figuras populares de la escena, con prestigio y ciertas exigencias de comodidad material en los viajes.

El segundo factor será que, si la zarzuela de autores americanos había comenzado su ascenso en el siglo XIX, entrado ya el XX constituirá un repertorio importante y de mucha presencia en las carteleras; de tal manera que ambos repertorios comenzarán a convivir de manera armónica. No se oculta que en ese momento, algunos gobiernos nacionalistas comienzan a no ver con buenos ojos la «colonización« de la zarzuela española, a la que acusan de usurpar el espacio que correspondería a la zarzuela local. En Méjico, por ejemplo, la revolución zapatista (segunda década del nuevo siglo) fue hostil hacia la zarzuela española, que tardaría casi treinta años en volver a encontrarse normalizadamente con el pueblo mejicano. Ese reencuentro sería en clima de fervor, y ello explica el éxito, por ejemplo, de la compañía de Pepita Embil y Plácido Domingo

(padres del tenor actual)[5], todo un símbolo del renacer de lo español. Pero salvo estos procesos aislados, ambos repertorios convivirán sin colisiones durante décadas.

De hecho, ya hemos visto que el repertorio español era frecuentemente interpretado por artistas locales; y el repertorio local, a veces (muchas menos, y es difícil saber con qué grado de entusiasmo), encontraba acomodo en las carteleras de las compañías españolas. Un dato significativo es que en Santiago de Chile, próxima la inauguración de un nuevo teatro lírico en la avenida Matta, en 1913, las instituciones locales decidieron darle el nombre de Teatro Pepe Vila [sic], empresario valenciano, destacado en la defensa del teatro y la zarzuela locales, que a lo largo de más de veinticinco años de giras por Hispanoamérica, y especialmente por Chile, combinó siempre el repertorio local con el español.

Q. Hemos citado ocasionalmente en este libro los nombres de algunas compañías españolas que llevaron la zarzuela a tierras de América. Estamos seguros de que nuestro lector se suma al homenaje que desde este capítulo queremos rendir a estos colectivos heroicos que a lo largo de un siglo hicieron más felices –o, mejor, menos infelices– a millones de hispanoamericanos; o de «españoles de América», como muchos gustaban autodenominarse. Fue una impagable tarea de reconciliación, sin la menor ayuda oficial, que llevó el consuelo a miles y miles de emigrantes españoles, que se emocionaban hasta el llanto con el recuerdo –curiosas paradojas de la vida– de la tierra que era incapaz de asegurarles una existencia digna.

Es tarea imposible siquiera aproximarnos al listado de estas compañías y sus rutas de expansión por el Nuevo Mundo. Pues se trata de todo un universo de objetivos e ilusiones del que las recientes investigaciones han logrado identificar a no menos de doscientas compañías procedentes de España. Pero téngase presente que a lo largo de las décadas estas compañías se interseccionan, se disuelven, se reconstruyen, se multifurcan, se fusionan, se amplían…; a veces, parte de una compañía regresa a España mientras otros elementos se quedan allá y se enrolan en otra, o fundan una nueva con artistas americanos… De modo que el cuadro sinóptico es infinito, y por supuesto, irreconstruible hoy día. Otro detalle que complica la tarea es la identidad entre los nombres y apellidos habituales en España y en América (cosa que no sucede, por ejemplo, cuando hablamos de los pocos casos de compañías españolas en Alemania, Italia, o Inglaterra)[6].

2. Compositores españoles en América. Con uno u otro pretexto, y en una u otra época, todos los compositores españoles de zarzuela fueron mil veces invitados a viajar a América, donde el género lírico español gozaba de la mejor salud y donde a buen seguro iban a ser recibidos en olor de multitudes. Pero fueron pocos los que se aventuraron a cruzar el Atlántico, en una época en la que el viaje era toda una aventura y en la que no tenía sentido tan larga travesía si no era para pasar allí al menos un par de meses. En los siguientes párrafos recordamos a algunos de los compositores españoles de zarzuela que en algún momento de su vida se decidieron a viajar a América, lo que les valió en casi todos los casos un recibimiento y una estancia casi como de héroes nacionales. A continuación, los repasamos por orden cronológico.

Joaquín Gaztambide. De los cinco compositores (Oudrid, Gaztambide, Hernando, Inzenga y Barbieri) que se asociaron en 1850 para el establecimiento de la zarzuela –y pese a que sus obras fueron triunfado en el Nuevo Continente con una celeridad que nos asombra–, solo Joaquín Gaztambide llegó a viajar a América. Sucedió en 1868, ya al final de su carrera –de hecho, fue su última empresa antes de morir–, y siendo ya compositor afamado.

Gaztambide aceptó la invitación que le formuló la cantante Elisa Zamacois para constituirse en empresa y viajar a La Habana liderando su propia compañía, que además dirigiría en lo musical. El músico navarro gozaba ya de popularidad en la isla –hemos documentado la triunfal presentación en La Habana de *El estreno de una artista* y de *El valle de Andorra* en enero de 1855, o sea, muy poco después de su estreno español–, así que su presentación en el Teatro Tacón de la capital (octubre de 1868) era esperada como un acontecimiento popular, tanto para los aficionados cubanos como para la colonia española, numerosísima en aquellos años.

Pero el día de la presentación –para la que el compositor había elegido su *Catalina*, ya muy conocida en la isla–, apenas iniciado el segundo acto, la violencia del denominado «grito de Yara» llegó hasta el propio teatro, que se convirtió en fortín, y la función tuvo que ser suspendida. Y con ella, toda la proyectada gira posterior, pues el gobierno prohibió *sine die* los espectáculos públicos[7].

Desolados y sin dinero, cantantes y actores lograron llegar a Méjico, donde pudieron reflotar la compañía, gracias al éxito de *El estreno de una artista*, que se mantuvo mucho tiempo a lleno diario en el Teatro Albisu de la capital. Convertidos en protagonistas de la vida lírica mejicana, establecieron allí su «cuartel general», desde el que durante meses giraron por otras plazas (su paso por el teatro Iturbide, en Querétaro, está muy documentado) y de nuevo por Cuba. De vuelta a Méjico, un concierto –memorable, al decir de las críticas– con la orquesta de Veracruz, fue la última salida de Gaztambide a un escenario, pues por entonces contrajo una grave infección hepática que le obligó a regresar apresuradamente a España. Tras penosa travesía, desembarcó en Cádiz (marzo de 1870) y fue trasladado a Madrid, donde falleció al poco de llegar.

Manuel Fernández Caballero. Dos viajes a Cuba realizó Fernández Caballero, aunque ambos están poco documentados[8]. Además, hubieran podido ser tres, ya que en 1845, con solo diecisiete años, optó a la plaza de maestro de capilla en Santiago de Cuba, cargo que obtendrá por sus méritos mostrados en España (no se olvide que Cuba formaba parte de la corona española, por lo que este tipo de pruebas se realizaban en la metrópoli, no en la isla), pero cuando el joven Manuel se disponía a viajar a Ultramar, recibe una carta en la que se le niega la plaza por ser aún menor de edad.

Caballero no hará realidad su vocación caribeña hasta casi veinte años después, cuando ya era un compositor reputado en España. Durante siete años (1864-1871) vivirá en Cuba, aunque tenemos pocos datos sobre esa etapa de su vida; entre ellos, que los últimos años de ese periodo residía habitualmente en Matanzas y el estreno en el Teatro Tacón de la zarzuela *Tres para dos* (1865), hoy perdida. Sabemos también que a su regreso volcó su añoranza cubana en una colección de guarachas compuestas para Dolores Cortés y Francisco Salas (hoy también ilocalizadas). Aunque no disponemos de una buena biografía sobre Caballero, todo indica que en 1885 realizó un segundo viaje a

Hispanoamérica (donde visitó al menos Cuba y Argentina), al frente de varios artistas de Apolo, con quienes actuó en el Teatro Nacional de Buenos Aires. Algunas de sus vivencias y músicas que le fueron familiares en sus viajes cubanos están recogidas en su zarzuela ¡*Cuba libre*! (Apolo, 1887).

Tomás Bretón. La popularidad de Bretón en América fue inmensa, siempre gracias a *La verbena de la Paloma*. A principios del siglo XX era un personaje celebérrimo, y su retrato colgaba junto al de los grandes maestros clásicos en los centros culturales hispanos. Pero sus varias tentativas de viajar a América como compositor de zarzuela nunca llegaron a cuajar. Sí se realizó, sin embargo, un proyecto de respaldar con su presencia, en agostonoviembre de 1910, una temporada de ópera española que el director de orquesta y empresario catalán Juan Goula había promovido en el Teatro Colón de Buenos Aires, recién inaugurado entonces. Los tres compositores invitados fueron Felipe Pedrell (de quien se dieron varias funciones de *Los Pirineos*), Emilio Serrano (que estrenó *La maja de rumbo*) y el propio Bretón (*La Dolores* y *Los amantes de Teruel*). Se programaron también dos óperas de Chapí (*Circe* y *Margarita la tornera*), fallecido unos meses atrás.

No es este, por tanto, un viaje referido propiamente a la zarzuela, aunque sí al género lírico español. La crítica argentina siguió prefiriendo la frescura de las zarzuelas, que sobradamente conocían, a la grandilocuencia de las nuevas óperas españolas, aun elogiando el repertorio programado y algunos logros aislados. De esta gira sí conservamos una estupenda documentación, pues tanto Bretón como Pedrell la recogieron profusamente –y, por cierto, de dos maneras muy contradictorias; tras su lectura uno se pregunta si realmente hablan de la misma gira–, en respectivas crónicas autobiográficas. Sin duda impresionado por su contacto con la América hispana, Bretón eligió para su siguiente ópera el drama *Tabaré* (1913), de Juan Zorrilla de San Martín, que transcurre en la América colonial.

Vicente Lleó. Habiendo estrenado ya todos sus títulos de éxito en España, y siendo compositor popularísimo también en América, el valenciano Lleó aceptó una invitación de la empresa de Eulogio Velasco para cruzar el Atlántico en 1918, como director musical de varias de sus obras[9]. Casi tres años estuvo el autor de *La corte de Faraón* del otro lado del charco. Disponemos de poca documentación sobre esta etapa, pero parece que estrenó dos únicos títulos (el resto fueron reposiciones de obras presentadas en España), y ambos en el Teatro Payret de La Habana en 1920: *La canción de la raza* y *Ave, César* (esta está firmada en colaboración con Pablo Luna, por lo que pudiera ser una obra preexistente). Sabemos también que en la etapa cubana de esta gira, Lleó hizo buena amistad con Ernesto Lecuona, a quien invitó a compartir foso, alternándose así en algunas de las funciones de los teatros Martí y Payret.

Su estancia en América y la travesía de regreso fueron penosas para su salud y, según sus allegados, no llegó a recuperarse nunca. Murió unos meses después del regreso, a los cincuenta y un años.

Amadeo Vives. Fue Vives uno de los compositores más solicitados para viajar a Hispanoamérica, para respaldar con su presencia las múltiples empresas que giraban con sus obras por el nuevo continente. Pero no era esta una idea que a él le sedujera mucho. Al fin, tras el éxito de *Doña Francisquita* (1923), y convertido en empresario, inició una

larga gira de más de un año que le llevó a Argentina, Chile, Perú, Colombia, Uruguay, Venezuela, Cuba y Méjico. Más aún: en realidad, *Doña Francisquita* había nacido para ser llevada como novedad durante ese largo periplo americano. Un testimonio de época nos dice que el día de la llegada de Vives a Buenos Aires, en mayo de 1924, su retrato figuraba en portada de los principales periódicos bonaerenses. De su éxito argentino habla también el siguiente dato, tomado de las cifras de SGAE: en 1935, o sea, doce años después de su estreno, *Doña Francisquita* –obra, recuérdese, de larga extensión y nada fácil montaje, con los mismos requerimientos que una ópera– había alcanzado 503 funciones en Madrid, 572 en Barcelona… ¡y 619 en Argentina![10].

Hombre de mala salud crónica –apenas podía mover una mitad de su cuerpo, a causa de una enfermedad infantil–, este viaje americano le mermó mucho sus facultades, y de hecho no estrenaría nada hasta tres años después de su regreso a España.

Quinito Valverde. La falta de un buen estudio monográfico sobre Quinito Valverde[11] motivó un equívoco sobre los cuatro últimos años de su vida, pasados en América, pues sorprende a primera vista que, en el cénit de su popularidad en España, optase por marcharse a vivir al Nuevo Continente. Las pocas noticias que teníamos sobre esa etapa de su vida, y la constancia de que la muerte le sorprendió en Méjico (1918), con solo cuarenta y tres años, dispararon fantasías sobre un supuesto final errático y casi vagabundo, abandonado de su fama pasada.

La realidad, al investigar ese tramo final de su vida, es muy diferente: si Quinito Valverde no volvió a España fue porque ganó en América la fama y los dineros más abundantes que como compositor haya obtenido creador alguno en su tiempo. Se fue de España, en efecto, en mayo de 1914, como compositor y director de orquesta de la antes mencionada compañía de los hermanos Velasco (Eulogio y Paco). El éxito en Buenos Aires fue enorme, así como luego en otras ciudades de Argentina. Junto a la reposición de las obras que ya eran populares en España, Quinito propuso nuevos títulos de gran espectáculo, de lucida puesta en escena y música brillante, en donde el discurso dramático era muy secundario. Allí se estrenaron zarzuelas nuevas, que ya desde el título mostraban su talante: *Sevilla de mis amores*, *Cantos de España*, *Sol de España*, etc… Sin duda la numerosa población emigrante española en Argentina pudo ser una primera clientela entusiasta, pero no creemos que ello explique por sí solo la magnitud del fenómeno.

La misma fórmula fue exportada luego a Uruguay, con idéntico éxito. Una nota de prensa habla de un coro –predominantemente femenino, como era esperable– de más de cien elementos. En Montevideo, una plaza teóricamente menor, estuvo la compañía de Velasco y Quinito más de cinco meses a teatro lleno. A La Habana arribó la compañía en febrero de 1917, y el éxito en el Teatro Nacional fue apoteósico durante diez meses.

Pero lo mejor estaba aún por llegar: animados por estos éxitos artísticos (y por el dineral que seguían embolsándose)[12], Valverde y los Velasco se plantearon un desembarco por todo lo alto en Nueva York, aprovechando el *boom* que se vivía en los teatros musicales de Broadway. El objetivo no era ya solo escénico, sino casi sociológico: se trataba de poner de moda «lo español», como modelo de exotismo. El espectáculo a estrenar, sobre libreto de José Elizondo y Eulogio Velasco, se llamaría *La tierra de la alegría* (*The Land Of Joy*, puesto que se representaría en inglés), e incluía nada menos

que treinta y cinco números musicales de Quinito. Para abordar la carísima y compleja operación –la nómina mensual de la compañía superaba las doscientas mil pesetas, casi diez veces lo que en el Apolo madrileño–, se creó la Valverde Musical Enterprise, Inc., que incluso llegaría a cotizar en Bolsa. Una primera producción de esta obra se estrenó en La Habana tras el verano de 1917, para abrir el terreno a la presentación en Broadway en octubre. Ya en Nueva York, todo fue un acontecimiento más allá de lo teatral y musical: lo español se puso de moda; las coristas bailarinas tenían instrucciones de «ocupar» cafés y restaurantes, ataviadas con mantón de Manila; y los caballeros, de lucir vestimenta y habla castizos españoles. Quinito Valverde se convirtió en personaje público, perseguido por los periodistas, a los que concedía entrevistas en su *suite* del Hotel Astoria. Tal fue el éxito que tras varios meses de llenos en el Teatro del Parque, tuvieron que crear una segunda compañía con el mismo repertorio, que inició la gira por otras ciudades norteamericanas, aunque Valverde permaneció en Nueva York. Según otra fuente, llegó a haber hasta cuatro compañías de Velasco representando a la vez *The Land Of Joy* en diferentes ciudades de Estados Unidos.

En otoño de 1918, tras un año de éxito estadounidense, se pensó ampliar la fórmula a Méjico, con otra, u otras, compañías itinerantes. Allá se encontraba nuestro compositor, estudiando el mercado azteca, cuando la muerte le sorprendió inesperadamente.

Manuel Penella. Quizá el único de nuestros compositores que combinó de manera normalizada su vena creadora con un espíritu aventureroempresarial nada común en sus colegas fue Manuel Penella. Desde que en 1897, aún menor de edad, se embarcara para un largo primer periplo por Centroamérica, el Nuevo Continente ejerció siempre de imán sobre este valenciano que se reía del miedo de sus contemporáneos a la travesía atlántica, de la que decía era «muy poco más que cruzar el Turia».

Ya más en serio, Penella afirmaba que el ciudadano español debería tener la humildad de no considerar al hispano como un epígono de la cultura española, y que debería aprender de sus virtudes y cultura propias. Y que, por su parte, en el hispano siempre echaba de menos la vieja sabiduría del español recio. Por eso, Penella quería ser un ciudadano «puente» entre ambas orillas, respetuoso con las dos maneras de entender la cultura, y especialmente la música y la literatura[13].

A falta de un buen estudio biográfico sobre Manuel Penella, hemos podido documentar cuatro largos viajes a Hispanoamérica (eso sí, algunos de ellos duraron varios años), aunque probablemente fueron más. Como sucedió con muchos de estos empresarios, hicieron mucho dinero en unas épocas, pero abordaron luego proyectos excesivamente ambiciosos, en los que perdieron otro tanto.

El mayor homenaje que Penella rindió a la cultura mejicana, en cuanto síntesis de lo indígena y lo español, fue su *Don Gil de Alcalá* (1932), de la que elaboró tanto el libreto como la partitura. Penella, que pasó en Hispanoamérica los años de la guerra española, falleció en Cuernavaca (Méjico) en 1939, precisamente tras el rodaje de la versión cinematográfica de esta zarzuela (que, por cierto, trocó su título original por el de *El capitán aventurero*), protagonizada por José Mojica, galán-tenor mejicano de la época[14]. Otro dato curioso es que *Las musas latinas* (1912) fue de las pocas zarzuelas estrenadas antes en América (Buenos Aires, para ser exactos) que en España (Teatro Apolo, 1914), adonde llegó precedida de un éxito americano inmenso, fórmula contraria a la habitual[15].

Jacinto Guerrero. Es extraño que un hombre tan dinámico y emprendedor como Jacinto Guerrero, cuyas obras se interpretaban en América con frecuencia y éxito asombrosos, no atravesara más que dos veces el Atlántico en cuanto compositor, al frente de sus propios títulos[16]: la primera de ellas fue en 1930 –medio año en Argentina y Uruguay–, donde tuvo que desdoblarse y mantener dos compañías simultáneas (una de revista y otra de zarzuela grande), e incluso de donde tuvo que regresar por otros compromisos, dejando allí las funciones a lleno diario. (Como a veces la vida privada de los artistas es su mejor definición como creadores, pocas escenas tan propias de una revista de Guerrero como la despedida que don Jacinto organizó en el madrileño estanque del Retiro, días antes de su partida, con una parodia sobre un viaje trasatlántico a bordo de un vapor.)

Pese a su voluntad de volver de inmediato a Argentina, la construcción de «su» Teatro Coliseum y luego la guerra española retrasarían esa segunda gira americana nada menos que dieciséis años, hasta 1946, cuando repitió éxito en Argentina, en este caso con la compañía de Sagi Vela.

Jesús Guridi. En agosto de 1930 se organizó en el Teatro Colón de Buenos Aires el estreno americano de *Amaya*, de Jesús Guridi. Fue un acontecimiento de primera magnitud, no solo por el prestigio de aquel teatro, sino por la inmensa colonia de emigrantes vascos en Argentina. Además, apenas hubo confirmado el compositor su viaje para estar presente en las funciones, también el Teatro Avenida se aprestó a montar, en fechas próximas, sus dos zarzuelas más populares: *El caserío* y *La meiga*. Ni que decir tiene que las colonias vasca y gallega se movilizaron para no dejar una sola entrada en la boletería.

Desde su embarco en Barcelona hasta su regreso a España, se sucedieron los homenajes y los actos en contacto con los millares de vascos y gallegos allí residentes. Al final, en el puerto de Buenos Aires le despidió una multitud, que hizo que el barco zarpara con retraso. En el capítulo anecdótico que casi todo periplo supone, anotemos su reclusión obligada en el hotel durante unos días, pues por las calles se libraban los enfrentamientos armados del golpe de Estado contra el presidente Hipólito Irigoyen.

Pablo Sorozábal. Una larga gira entre 1946 y 1947 llevó a Sorozábal a Hispanoamérica, con éxitos resonantes en Buenos Aires y Montevideo, donde también dirigió varios conciertos sinfónicos. Hubo de convertirse en empresario para mover allí su compañía y realizó una amplia campaña que, aunque basada obviamente en obras propias (*La del manojo de rosas*, *Don Manolito*, *La tabernera del puerto*, *Black el payaso*…), también incluyó títulos de referencia como *La verbena de la Paloma* o *La Revoltosa*. Un enfrentamiento del maestro, a última hora, con los organizadores de las funciones en Chile abortó el previsto viaje a este país.

Uno de los momentos más esperados de su viaje era su encuentro con Manuel de Falla, exiliado en Alta Gracia, no lejos de Córdoba. Pero el destino hizo que Sorozábal terminase siendo no un visitante en su casa, sino el único compositor español presente en el entierro de nuestro gaditano universal, que falleció a poco de llegar Sorozábal a América. Don Pablo, en efecto, asistió con toda su compañía primero a la capilla ardiente y luego al sepelio de Falla.

Fuera de ello, y pese a algunos pequeños reveses, la gira fue un gran éxito para él, para

su música y para la zarzuela en general; la prensa se volcó con el donostiarra, especialmente tras su apoteosis en el Teatro Colón de Buenos Aires. En la travesía de regreso (septiembre de 1947) celebró Sorozábal su cincuenta cumpleaños, componiendo en cubierta «la letra y música de un pasodoble –escribe don Pablo en sus memorias–, que estrenó la orquestina del barco y que cantó todo el pasaje. Se llamaba *Me caso en la mar salada*, y luego fue a parar a un sainete andaluz que escribí unos años después [*Entre Sevilla y Triana* (1950)]».

Federico Moreno Torroba. La longevidad de Moreno Torroba y la sorprendente actividad que desplegó hasta ser casi nonagenario lo convirtieron en el único compositor de zarzuelas que llegó a vivir la época de los viajes a América en avión, en solo unas horas. A falta de un estudio definitivo sobre su vida y su obra, es difícil establecer el número exacto de viajes trasatlánticos que realizó, en casi sesenta años de vida activa, pero no es aventurado afirmar que protagonizó cerca de treinta viajes a América[17]. Cierto que algunos fueron breves, pero otros supusieron varios meses de presencia en los carteles de los teatros americanos, así que cabe afirmar que América constituyó un segundo hogar para el compositor madrileño. A eso hay que añadir que su presidencia (y antes vicepresidencia) de la SGAE coincidieron con un periodo de expansión de esta entidad hacia América, lo que le obligó también a varios viajes americanos (además, por supuesto, de a otros muchos países: Escandinavia, Rusia, Austria, etc.).

Aunque la Compañía de Zarzuela Moreno Torroba llevó a América muchos títulos en sus repertorio (obras de Chapí, Chueca, Bretón, Guerrero, Guridi, Alonso…), poco a poco fue focalizando su atención no ya hacia el propio catálogo de Torroba, sino específicamente hacia *Luisa Fernanda*, que se convirtió en su icono americano (también en otros países, claro). Sus colaboraciones posteriores con el mítico Plácido Domingo –que proclamó mil veces su debilidad por esta obra– fueron también un estandarte añadido. Torroba recordaba, con añoranza de niño, que uno de los días más emocionantes de su vida fue cuando al ver la deslumbrante puesta en escena que había preparado el Teatro Colón para una nueva producción de *La chulapona*, en el momento en que el elenco, coros y figuración iniciaban la colorista marcha hacia la plaza de toros, trotaban sobre el escenario calesas de verdad, tiradas por caballos.

Toda esta actividad le sirvió a Moreno Torroba para constatar una realidad que sintetizó en una frase importante para nuestro libro: «La Zarzuela fue un género que nació en España y se refugió en América para morir». Con ello denunciaba que la afición en España languidecía a pasos agigantados, mientras allá seguía despertando pasiones. Y más de veinte años después del final de nuestro Siglo de la Zarzuela, cuando en España apenas vivía el género en unas cuantos ciclos aislados por la capital y otras poblaciones, en Hispanoamérica seguía recaudando cifras como las de antaño.

Lo que quizá Torroba no alcanzaba a ver era que la historia de la zarzuela como género vivo moriría también en América con su generación; era solo un aplazamiento de unos pocos años. Pero él siempre confió en nuevos autores de acá y/o de allá, que compusieran zarzuelas para el público americano, que clamaba ya por una renovación en el repertorio. Y tan tempranamente como en 1947 escribía: «El gusto de la gente americana ha tomado otros derroteros y horizontes. Los públicos ultramarinos exigen hoy más plasticidad, más dinamismo y sobre todo, menos color local. Una cosa es lo nacional

y otra lo local –y literalmente anecdótico–, que deja de ser comprendido apenas se ha salido de Vallecas. Nuestro folclore es inagotable, pero nuestra fantasía no se ha renovado».

3. Zarzuelas españolas de tema americano. La rica cultura americana, en sus múltiples variedades y más o menos idealizada, tentó a los libretistas de zarzuela como entorno para sus argumentos; y no menos a los compositores, puesto que ello les daba pie a incorporar ritmos y bailes de aquel continente, también más o menos fantaseados. Fueron muchos los libretos de obras españolas cuya acción se situaba en tierras americanas.

Cuba y el Caribe aparecen con especial frecuencia. Algunas de las más curiosas –y hoy olvidadas– obras de Barbieri se ubican allí: *Robinson*, por ejemplo (1870, libro de Rafael García Santiesteban), refleja la imposible tranquilidad de un náufrago en las islas del Caribe. También, *Artistas para La Habana* (1877), con libreto de un cubano de Matanzas residente en Madrid, Augusto Madán (en colaboración con el valenciano Rafael Liern), tiene el doble aliciente de su ubicación y del retrato del mundo de las compañías itinerantes por el Caribe. ¡*Cuba libre!* (1887), subtitulada «sainete lírico y casi histórico», con texto de Federico Jaques y música de Manuel Fernández Caballero, es una rocambolesca historia de amor, pero se convierte en un testimonio –desenfadado, nada beligerante– de las tensiones entre España y Cuba en 1887, diez años antes de su independencia. Más pintoresquista parece *Boda, tragedia y guateque o El difunto de Chuchita* (1894) –un título muy del gusto de su libretista, Javier de Burgos–, sainete lírico de costumbres cubanas, al que puso música Miguel Marqués.

El joven piloto (1930/1934) fue un libreto excelente que Jacinto Miquelarena y el marqués de Bolarque elaboraron para Juan Tellería[18]. La originalidad reside en que la acción se ubica en dos tabernas, en paralelo: una en el País Vasco y otra en La Habana. Y narra una triste historia de amores marineros a lo largo de los años, sobre músicas de ambas orillas. Una obra que debe ser urgentemente recuperada para la mejor memoria de la zarzuela.

En Estados Unidos se desarrolla *El capitán negrero* (1865), un libro altamente dramático de Antonio García Gutiérrez y música de Arrieta. El drama de la esclavitud y las siniestras campañas de barcos para traer a América esclavos negros es un argumento muy distante de lo que el público medio suele entender que es la zarzuela. También de Arrieta –y también presumiblemente en algún lugar de Estados Unidos, aunque no queda explicitadoes *El potosí submarino* (1870), con una divertidísima trama, en las antípodas de la antedicha. Incluso bien puede ser una zarzuela para niños: unos timadores de guante blanco han constituido una fraudulenta empresa por acciones, denominada El Potosí Submarino, para rescatar del fondo del mar un viejo galeón hundido con un tesoro y repartirse los beneficios. Es además una continua sátira velada hacia los ministros del gobierno español[19].

Una vieja, de Gaztambide, con texto de Camprodón, transcurre en Méjico, poco después de su guerra de independencia contra España. También en Méjico, pero unas décadas atrás, en la época virreinal, se desarrolla *Don Gil de Alcalá* (1932), a la que ya

nos referimos al hablar del autor de su texto y música, Manuel Penella.

Manuelita Rosas (1941, música de Francisco Alonso, en tres actos) es un drama sombrío de Fernández Ardavín, que aunque narra una la historia amorosa de la hija de Juan Manuel de Rosas, gobernador de Buenos Aires en 1840, muestra crudamente las irreconciliables tensiones en la sociedad argentina de su tiempo, especialmente entre unionistas y federalistas. Estrenada en la posguerra española, es una obra de envergadura y trama poderosa, alejada de la zarzuela arrevistada omnipresente en aquel momento; el gobernador resulta equidistante entre un libertador para unos y un tirano para otros[20].

Nos hemos referido repetidas veces en este libro a la emigración a América de los siglos XIX y XX, que, al margen de sus tintes dramáticos desde la perspectiva humana y social, supuso uno de los soportes más decisivos para la zarzuela en aquel continente. Por desgracia, y por razones fácilmente entendibles, no existe mucha bibliografía sobre la emigración «desde dentro», es decir, narrada en primera persona por los infortunados que tuvieron que marcharse en tan penosas condiciones; así que los pocos testimonios vividos son especialmente valiosos[21]. Es el caso de *Emigrantes* –una desoladora historia a bordo de un barco rumbo a América–, escrito por quien había sido emigrante en Argentina durante su juventud, Pablo Cases. La música fue de Calleja y Barrera.

Es curioso que Chile –quizá por su lejanía, «más allá» aun que Argentina–, y singularmente la Patagonia, sean tomados en algunos libretos de viajes disparatados como escenarios en el confín de lo imaginable. Apenas hay zarzuela de viajes fantásticos que no contenga algún cuadro disparatado en Chile. Tal es el caso de *Los sobrinos del capitán Grant*, *La vuelta al mundo*, etc.

4. El caso singular de Estados Unidos. Pese a la diferencia de idioma, los Estados Unidos no fueron ajenos al *boom* de la zarzuela española en América a partir de 1850. Bien es verdad que el fenómeno tuvo allí características diferentes, por estar principalmente dirigido a una población –la hispana allí acogida– que no era la natural del lugar. Hubo también intentos, en torno a 1900, de dirigirse al público angloparlante, ofreciendo versiones en inglés de *La Gran Vía* o *La verbena de la Paloma* (estas dos están documentadas, pero pudo haber muchas más); es una muestra de la voluntad de expansión del género, pero su repercusión fue limitada.

Con el mapa de Norteamérica en la mano, resulta paradójico que la presencia de la música y el teatro españoles en la segunda mitad del siglo XIX se diera principalmente en la costa oeste, es decir, en la contraria a las rutas marítimas desde España. La explicación reside en que allí pervivía un mayor número de hispanos, que mantenían ciertas tradiciones y conexiones con la cultura española; como lo demuestran, sin ir más lejos, los muchos toponímicos en castellano de ciudades y estados de esa zona: San Diego, Las Vegas, San Francisco, Santa Fe, Sacramento, Nevada, Colorado… El profesor Nicolas Kanellos, de la Universidad de Houston, ha registrado hasta veinte periódicos en español en esos años y en esa zona oeste. Otro ejemplo: el teatro más antiguo en Los Ángeles, aún hoy con vida activa, es el Merced Theater (en inglés actualmente, pero antiguamente Teatro Mercedes, en español), inaugurado en 1870, en honor de la actriz Mercedes García.

Bien es verdad que esos teatros hispanos occidentales estuvieron atendidos hasta casi el siglo XX por compañías locales o mejicanas (que subían desde Méjico noroccidental), y no por las compañías venidas de España, que eran las que en otros lugares de América representaban el repertorio «fresco», recién llegado de los estrenos en los teatros de Madrid. Por ello, en la documentación que hemos podido consultar, encontramos en esa zona de Estados Unidos solo representaciones de sainetes antiguos españoles, con o sin música, tonadillas y multitud de piezas de Don Ramón de la Cruz; y eso a partir de compañías que no venían de España, sino del alto Méjico. El éxito de la Compañía Española de la Familia Estrella, que casi monopolizó el panorama lírico en esa zona justo en los años centrales del siglo XIX, fue el mejor ejemplo[22].

Es en 1870 cuando en San Francisco y su entorno encontramos por vez primera una presencia muy fuerte de la zarzuela española y por artistas españoles. En el céntrico Teatro Metropolitan (calle Montgomery, con capacidad para más de dos mil espectadores) se anuncia, en efecto, una denominada «Royal Spanish Opera Troupe», que causará sensación en los meses siguientes. Hoy sabemos que esta compañía «misteriosa» –pues hasta hace poco nos era difícil explicarnos cómo habían llegado docenas de zarzueleros españoles a la costa del Pacífico– era la que, liderada por Joaquín Gaztambide, mencionamos en su momento como una de las pioneras en Méjico y Cuba; y que quedó descabezada al tener que regresar el compositor navarro apresuradamente a España, donde murió al poco de desembarcar. La compañía atravesó Méjico y se refundó con este nuevo nombre[23]. No ha de extrañarnos que de las veintitrés zarzuelas que llevaban en repertorio –o sea, en sus baúles y carretas–, la mitad fueran del propio Gaztambide, aunque estaban también representados Barbieri (*Jugar con fuego*, *El relámpago*…), Oudrid (*El postillón de La Rioja*), Arrieta (*El dominó azul*, *El grumete*…) y otros.

La base de su éxito, aparte de su evidente categoría artística (a juzgar por las entusiastas críticas) fue la presentación de magníficos espectáculos, con escenografía y coreografías propias de la gran ópera, a partir de las obras de Gaztambide: *El juramento*, *El molinero de Subiza*, *Los magyares*… Ello fue posible, sobre todo, gracias a que esta compañía española era muy numerosa y cualificada, pues Gaztambide había exigido llevar desde España no solo los intérpretes principales, sino también el coro y los solistas de la orquesta, en vez de reclutarlos en cada país de destino, como era habitual. La crítica de la época nos habla de producciones con más de cien elementos entre escenario y foso. Se nutrió de un público mayoritariamente hispano, pero, según la prensa, también italiano, francés y alemán. El problema idiomático –téngase presente el abundante texto en verso de aquellas primeras zarzuelas en tres actos– se soslayó repartiendo en los teatros las sinopsis de los argumentos en varios idiomas; aun así, hubo constantes referencias en prensa rogando que se abreviasen las escenas declamadas[24].

Tras el éxito estadounidense, la compañía siguió por Perú y Chile. Y muestra de su éxito es que en una población media como Valparaíso, por ejemplo, ofreció más de cincuenta funciones en el Teatro Victoria; y más de cien en el Teatro Lírico de la capital, Santiago, de dos mil espectadores de aforo.

Fuera de ello, y como era geográficamente lógico, el repertorio propiamente de zarzuela española penetró en Estados Unidos por la costa del Atlántico, la más cercana a

España; y lo hizo bastante más tarde que en Hispanoamérica. Los estudiosos no han encontrado datos de presencia de zarzuela en la cosa este al menos hasta 1871, en que llega a Nueva Orleans la pionera compañía del madrileño Manuel Areu. Desde allí organizará expediciones por varias ciudades de Estados Unidos, Méjico y el Caribe. Se alió con los hermanos Mauri (de origen valenciano, aunque establecidos en Cuba), y de ellos llevó algún repertorio a Florida y otros lugares de Estados Unidos. En su asombrosa tarea como empresario en América, Areu llegó a disponer de su propio archivo editorial de zarzuelas, tanto españolas como americanas, cuyos fondos aparecieron recientemente en la ciudad de Jerome (Arizona)[25].

La proximidad geográfica con Cuba, en donde la zarzuela se cultivó con igual pasión que en la propia España, hizo de ciudades como Nueva York, Nueva Orleans o Boston objetivo fácil de las compañías que viajaban por el Caribe; y, por supuesto, de las propias compañías cubanas, que llevaban un repertorio indistintamente español y cubano. Hay noticias de este doble repertorio en Nueva York desde 1895[26]. Los Bufos Habaneros, y algunos de sus epígonos, actuaron en Nueva York en el cambio de siglo. Ya dijimos antes tener noticia de representaciones de *La verbena de la Paloma* y de *La Gran Vía* en inglés en los primeros años del siglo XX.

En 1910 –o quizá 1911– llega a Nueva York, procedente de Méjico, el empresario asturiano Manuel Noriega, huyendo de la revolución mejicana. Allí intenta rehacer una buena compañía –la Compañía Dramática Española, que llegó a alcanzar cierta estabilidad– para ofrecer ciclos en varios teatros, entre ellos una temporada en el Madison Square Garden. En ese momento será importante su relación con el compositor Quinito Valverde, recién llegado de España, asociado entonces con la empresa de los hermanos Velasco. Como ya referimos al hablar de este compositor, el éxito histórico de las zarzuelas españolas en el Park Theater de Nueva York, y muy especialmente del espectáculo *La tierra de la alegría [The Land Of Joy*] supuso un capítulo propio en la historia de la zarzuela en América.

Entrados los años veinte serán varios los empresarios españoles y cubanos que se establezcan en Estados Unidos, especialmente en Nueva York, donde la población de hispanohablantes irá en decidido aumento: de los 130.000 hispanos en 1920 se pasará a los más de 300.000 a mediados de siglo. Las exitosas campañas de Noriega, Velasco y otros demostraron un comportamiento del mercado neoyorquino –y de otras ciudades de los Estados Unidos– muy diferenciado en relación a la zarzuela en otros países americanos: una entusiasta recepción como espectáculos puntuales o de temporada, a modo de gran acontecimiento; pero no imbricación en el modo de ser de sus habitantes, cosa que sí ocurrió en los países propiamente hispanoamericanos. Quizá por ello Noriega tuvo que renunciar finalmente al que había sido su objetivo trasatlántico: la fundación de un teatro de zarzuela en Broadway, proyecto que llegó a estar adelantado, con el nombre de Teatro Español.

A mayor abundamiento, puede decirse que los éxitos –tan multitudinarios como volátiles– de campañas muy posteriores como las de la Antología de la Zarzuela de los hermanos Tamayo, o de la compañía de Moreno Torroba, o de las producciones puntuales lideradas por Plácido Domingo no han hecho sino corroborar la vigencia de esa realidad hasta nuestros días.

9B. LA ZARZUELA AMERICANA

El entusiasmo popular y de las clases medias –si es que en Hispanoamérica cabía hablar de clases medias en el sentido europeo de la expresiónque las compañías de zarzuela procedentes de España producían en los países de habla hispana a partir de 1850 tuvo, como era lógico, una pronta consecuencia entre los escritores y compositores locales: el convencimiento de que ellos también eran capaces de crear un género propio paralelo, a partir de la tradición y el costumbrismo de las tierras americanas. Sin duda hubo en ello razones artísticas y nacionalistas, pero también económicas: la zarzuela que llegaba de España generaba tanta admiración como buenos ingresos para compañías y autores.

Este mecanismo de «respuesta americana» al repertorio español no fue inmediato. Resulta curioso comprobar que los espectadores hispanoamericanos se sentían a sus anchas aplaudiendo con entusiasmo ese género que venía de sus antiguos colonizadores, lo que nos previene una vez más ante los juicios a la ligera sobre la presencia española en América. Más aun: aunque resultara divertida y simpática, y eventualmente se aplaudiera a sus creadores, la creación autóctona tenía difícil desembarazase de una consideración de «sucedánea» del verdadero repertorio, que era el español. Pasaron décadas hasta que los creadores americanos consiguieron hacer oír su voz en el teatro lírico; y dentro de ello, solo Cuba logrará, además, exportar su zarzuela a otros países hispanos y, de retorno, a la propia España.

Otro dato de este solo relativo aprecio que los ciudadanos de estos países tuvieron hacia sus repertorios es lo mal documentados que han quedado para la historia, y lo difícil que es ya hoy día recuperar su memoria. En el ámbito discográfico, incluso, se grabaron en gramófono muchas de las canciones y danzas de finales del XIX y comienzos del XX, pero casi ninguna zarzuela ni obra lírica. Afortunadamente, en la última década ha habido estudios muy serios sobre la zarzuela americana que nos arrojan al fin alguna luz sobre ello, siquiera meramente documental. Así que, para nuestra desgracia, seguimos hablando de datos, obras y reseñas periodísticas, pero con prácticamente nula posibilidad de escuchar y disfrutar estas obras, lo que sería la única fuente de conocimiento verdaderamente válida.

Salvo algunas excepciones, la mayor parte del repertorio zarzuelístico americano se condensa en piezas breves, en un acto; es decir, en el «género chico americano», dirigido a un público muy popular. Por cierto, que en algunos países este género se denominó «por tandas»; y «tanderos», sus cultivadores. Y es que el tipo de zarzuela hispanoamericana se basó generalmente en un texto conciso, con unas pocas canciones o danzas populares que le sirven de ilustración, de expresión breve del sentimiento de sus personajes y, por supuesto, del imprescindible baile festivo final. Solo excepcionalmente, casi siempre para obras dramáticas o de evocación de los pueblos nativos y sus hazañas y leyendas, se produjeron obras que llenaban toda una sesión, en dos y tres actos.

Si en España, desde el punto de vista del teatro lírico, el género chico encontró su raíz

en los tipos populares, caricaturescos y estereotipados de la vida cotidiana, es fácil imaginar que el costumbrismo hispano iba a encontrar su filón en un mosaico de personajes igualmente característicos: el criollo, el gachupín, la mulata, el gallego, el compadrito, la percanta, la tana, el gringo[27]… Todos ellos, elementos fundamentales en los sainetes «a la argentina», «a la cubana», a la mejicana», etc.

En Argentina, desde 1890 aproximadamente, produjo entusiasmo el denominado «sainete porteño» o «sainete criollo». Aunque por supuesto ya desde el siglo XVIII existe memoria de representaciones de pequeñas piezas cómicas, que hacían las delicias de los espectadores, con todos los tópicos de los enredos humanos cotidianos –amoríos, celos, política, malentendidos…–, es a partir del éxito del género chico español cuando florece este tipo de piezas autóctonas, con ilustraciones musicales de bailes y danzas locales: tangos, pericones, criollas, milongas, etc. Menudean las sátiras hacia el sistema político, el café de intelectuales, las instituciones religiosas, los españoles, etc. Se citan calles y monumentos reales de Buenos Aires y se caricaturizan los defectos propios y ajenos. Buena parte de las tramas trascurren en los «conventiyos», como se llamaba a los patios interiores de las casas baratas y de malas condiciones higiénicas, muy emparentados con las «corralas» españolas. Allí se vive en común, se debate entre emigrantes de distintas procedencias (casi todos, europeos), se discute de política y se entretejen parejas amorosas. Con muy pocas excepciones, las piezas terminan siempre con final feliz y baile argentino de colofón, aunque no faltan los finales trágicos, con asesinato pasional. Sus libretistas dejaron en sus textos todo un testimonio de la transformación de la sociedad argentina de su tiempo, si bien los historiadores lamentan su excesiva centralización en torno a la capital, Buenos Aires (lo mismo que sucedió en España), con olvido de la realidad de las inmensas tierras campesinas. Es fundamental en este género chico argentino que algunos de los personajes hablen en el lenguaje bonaerense conocido como «lunfardo»[28].

El sainete criollo coincide con años muy conflictivos en la historia de Argentina, tanto por los enfrentamientos externos con los países vecinos, como por los internos, casi guerras civiles sucesivas. Los estudiosos del género hablan del entusiasmo con que en aquellos años revolucionarios eran acogidas las partituras líricas de Eduardo García Lalanne (*Ensalada criolla* [1890], *El sargento Martín* [1896], *Gabino el Mayoral* [1898]), Hilarión Moreno o Antonio Podestá. Los libretos más populares eran de Nemesio Trejo, Carlos Mauricio Pacheco (nacido en Uruguay, pero argentino de adopción), Ezequiel Soria, Roberto Lino Cayol, Roberto Vacarezza (autor del popular sainete *El conventiyo de la Paloma*, imaginamos que en guiño a Bretón/De la Vega, pero no lo hemos podido confirmar), etcétera.

Llama la atención el que en la nómina de los compositores más populares en la Argentina de comienzos del siglo XX se cuenten numerosos vascos, enraizados en tal manera en la vida musical rioplatense que muchos contemporáneos los daban por nativos. Esta presencia supone un reto para la próxima recuperación de sus obras, de las que prácticamente nada conocemos hoy. Forman parte de este colectivo vasco que cultivó el género chico argentino: Antonio Reynoso, Félix Ortiz, Avelino Aguirre o Francisco Payá. Este último puso música a un sainete que refleja la vida de una familia de emigrantes vascos en Argentina (*Barracas*, 1917) y compuso algunos de los tangos

más populares de su tiempo.

La zarzuela tuvo amplio eco en todas las provincias: Córdoba, Santa Fe, Corrientes, Tucumán…, e incluso en zonas rurales; pero en un país tan centralista como Argentina, la mayor parte de los estrenos documentados tuvieron lugar en Buenos Aires.

En cuanto a Méjico, las primeras zarzuelas compuestas en texto y música por autores nativos se estrenaron apenas dos décadas después de la llegada de los grandes títulos de España. Así que, salvo en los primeros años tras 1850, en que el repertorio venía exclusivamente de Madrid, cabe afirmar que allí la zarzuela española convivió con la mejicana en la cartelera. Si bien, los autores nativos se veían en inferioridad contra los españoles, ya que, como dijimos, el público sentía mucho mayor respeto hacia el repertorio que llegaba de España.

También hay que decir en este sentido que la mayor parte de la oferta mejicana se basó en meras ilustraciones musicales para dos o tres números de un sainete, a veces simplemente de una anécdota o un chiste; así que no es fácil reconstruir hoy aquel repertorio. Los musicólogos calculan que en el Siglo de la Zarzuela se estrenaron en Méjico unas quinientas piezas breves de autores locales. Tenemos constancia de que en Méjico, algunas de estas piezas breves se daban como «teloneras» de obras españolas más largas (pudiera darse también esta costumbre en otros lugares, pero solo la hemos constatado en ese país).

Aunque es difícil una selección representativa, fue grande la popularidad que alcanzaron las obras de compositores como Lauro Beristáin (cuyo *A cual más feo* [1877] suele tomarse como punto de partida de la zarzuela nacionalista mejicana), Julio Ituarte (*Sustos y gustos*, 1887), Ricardo Castro (cuyo éxito de *Atzimba*, en 1900, le valió una beca gubernamental para viajar por Europa y difundir su música), Gustavo Ernesto Campa (*El rey poeta*, 1900) o Ernesto Elorduy (*Zulema*, 1902; *La hoja de álbum*, ¿1903?), de vida viajera y novelesca, y uno de los pocos discípulos americanos que tuvo Clara Schumann, viuda de Robert Schumann. Algunas de estas obras se publicaron bajo el epígrafe de óperas, pero por lo que hemos podido conocer están a medio camino entre zarzuela, opereta y ópera. Una película de cine de la que hemos conseguido poca información es la titulada *Zarzuela 1900*, pero todo hace indicar que pudiera ser valiosa para este recorrido.

También en la historia musical de Méjico se constatan compositores que, habiendo nacido en España, se afincaron en aquel país y cultivaron un tipo de zarzuela de cuño y ambiente locales. Algunas de las zarzuelas más marcadamente nacionalistas fueron *Una fiesta en Santa Anita* (1886), *El capitán Miguel* (1890) o *Manicomio de cuerdos* (1890), con partituras de Luis Arcaraz, compositor vasco afincado en América. Y muy especialmente *Chin-chun-chan* (1904), de Luis Jordá, músico barcelonés llegado a Méjico, donde se labró una cierta carrera como director de orquesta y compositor; el delirante libreto era de Rafael Medina (un asesor del presidente Porfirio Díaz)[29] y José Elizondo. La obra superó las dos mil representaciones y giró por todo el país[30].

La magnitud de la actividad de los compositores y libretistas mejicanos de zarzuela promovió la creación en 1904 de la Sociedad de Autores Dramáticos y Líricos de Méjico, obviamente tomando como espejo la homóloga de España. Hay noticias de que ambas intentaron colaborar una y mil veces, pero sus colisiones eran constantes, dada la

superposición de repertorios.

En Colombia, la creación de zarzuelas por autores nativos debió ser menor, o al menos ha dejado menor rastro. Los estudiosos señalan el éxito popular de algunas obras de costumbres colombianas de Daniel Figueroa (*Engaño sobre engaño*, 1867), Teresa Tanco (*Simila similibus*, 1883), Guillermo Quevedo (*La vocación*, 1912; *El duende gris*, 1925), o José María Ponce de León (*El castillo misterioso*, 1876). Varias generaciones de colombianos se familiarizaron con el teatro musical en sus años escolares con una serie de pequeñas zarzuelas infantiles y de ambiente local que en los primeros años del siglo XX compuso con fin didáctico Juan Crisóstomo Osorio: *Las brujas*, *El zapatero y la aplanchadora* [sic], etc. Por cierto, que es de lamentar que este género de zarzuelitas para la escuela y la familia no haya sido un género con más cultivadores en España y en América.

El sentido patriótico es también extrapolable (siempre en función de lo no mucho que conocemos sino por testimonios) a las zarzuelas peruanas, que supusieron, según parece, todo un vehículo de difusión de la llamada contra la opresión laboral y racial. Entre las obras en este contexto es obligada hoy la mención a *El cóndor pasa* (1913), zarzuela en un acto, sobre texto de Julio Baudouin, con partitura de Daniel Alomía. Lejos de cualquier costumbrismo caricaturesco, se trata de un drama en el entorno de una mina en la que su propietario esclaviza a sus mineros, que terminan asesinándole. La zarzuela hubiera quedado en el mismo olvido que todas las demás, de no haber sido porque en 1970 el dúo norteamericano Simon & Garfunkel recuperó un personalísimo fragmento de esta obra, con vistas a su disco LP *Bridge Over Troubled Water [Puente sobre aguas turbulentas]*, gracias a lo cual pasó a ser una de las melodías más tarareadas universalmente, hasta nuestros días, y con ello todo un símbolo de libertad de los pueblos andinos. Por cierto, que la zarzuela original había sido estrenada en el Teatro Mazzi, de Lima (un teatro menor de la capital, entre los cuatro que ofrecían regularmente zarzuela), por la compañía española de Juan Zapater, con intérpretes principalmente españoles; lo que nos muestra el fecundo intercambio que existía entre compañías y repertorios españoles e hispanoamericanos.

Repasando la historia de la zarzuela autóctona en Venezuela, un dato muy relevante nos confirma la tantas veces repetida subordinación del repertorio local con respecto al que procedía de España: el que en los actos nacionalistas de 1883, con motivo del centenario del nacimiento del héroe Simón Bolívar, en los que la zarzuela fue plato fuerte, con producciones del mayor atractivo popular, ni uno solo de los títulos anunciados era de un autor venezolano. Más aun: la función de gala, con asistencia de la familia presidencial (Teatro Guzmán Blanco) fue con *Marina*, de Arrieta. Todo un desaire hacia los compositores venezolanos[31].

José Ángel Montero, maestro de capilla de la catedral de Caracas, fue uno de los autores líricos más exitosos de su entorno, gracias a una docena de títulos, como *La inocente serranilla* o *El charlatán mudo* (1873); con *El cumpleaños de Leonor* (1865) se suma al famélico catálogo de zarzuelas infantiles, para representar en los colegios. Rogerio Caraballo (*Los dos genios*, ¿1886?) y Pedro Elías (*Alma llanera*, 1914) fueron también muy populares.

Salvo que se documente otra cosa en el futuro, a día de hoy parece claro que fueron

Cuba y los cubanos quienes más mimaron a sus propios creadores de una zarzuela autóctona y nacionalista. Tampoco se piense por ello que fue la zarzuela un vehículo de enfrentamiento con España, ya que ninguna de las grandes zarzuelas cubanas es reivindicativa en este sentido; simplemente, ambos repertorios convivieron en las carteleras.

La zarzuela cubana es con mucha diferencia la mejor documentada de América, y la única en la que pueden hoy contrastarse con rigor las trayectorias de sus principales creadores, tanto literarios como musicales, y consultar sus catálogos[32]. De hecho, algunas de las obras no han dejado de ser interpretadas ocasionalmente, siquiera algunos de sus números. Otra sorpresa nos la brinda un dato inhabitual en otros países americanos: ya desde las dos primeras temporadas en que se documenta la presencia de zarzuela española en la isla, 1853 a 1855, figuran en los carteles nada menos que siete títulos producidos por creadores cubanos, aunque por desgracia no se conservan partituras ni libretos.

Capítulo especial merece en la historia de la zarzuela cubana la ya mencionada compañía de Los Bufos Habaneros, que adquirieron enorme popularidad desde su presentación en el Teatro Villanueva en mayo 1868 (si bien pasaron pronto al Alhambra, en lo sucesivo su sede habitual). Tan cierto parece que tomaban como punto de partida la compañía de Los Bufos Madrileños de Francisco Arderíus, presentada en el Variedades de Madrid menos de dos años antes, como que el denominado genéricamente «teatro bufo cubano» tenía antecedentes desde mucho tiempo atrás en la isla, especialmente en cuanto muestra e ironía de las interrelaciones entre la población autóctona y la española. De hecho, Los Bufos Habaneros basarán su estructura argumental en torno a tres personajes constantes desde tiempo inmemorial: la mulata, el negro y el gallego (es decir, el español). Canalizarán la fuerza de las danzas autóctonas –será la apoteosis de la guaracha, el son, la guajira, el danzón…– al servicio de unos argumentos hilarantes, que siempre se cerrarán con baile y jolgorio general. El apogeo del género bufo será de más de tres décadas, siempre con el Teatro Alhambra como epicentro. Alejo Carpentier, en su estudio sobre Los Bufos Cubanos, escribe que «El Alhambra fue, durante treinta y cinco años, un verdadero conservatorio de ritmos nacionales. […] Gracias a ellos [a los Bufos], todos los tipos y canciones y bailes urbanos y campesinos fueron sacados a la luz, difundidos y mezclados. Lo negro cobró definitiva vigencia».

Aunque, como dijimos, hubo intentos muy tempranos de articular un teatro lírico cubano paralelo a la llegada del español, la primera generación de compositores con un catálogo continuado fue la que encabezaron Manuel Mauri y Jorge Anckermann, que iniciaron sus carreras en torno al cambio de siglo, prolongando luego sus trabajos hasta mediados del siglo XX. Mauri, de origen valenciano, fue un notable director de orquesta operístico, buen amante de la música española, y de hecho logró estrenar bajo su batuta *La Dolores*, de Bretón, en una temporada de ópera en el Teatro Albisu. Paralelamente compuso una enormidad de música escénica, aunque algunas obras consisten en no más de tres o cuatro danzas o canciones como ilustración; en todo caso, su catálogo ronda los cuatrocientos títulos, muchos junto a Federico Villoch, el sainetero más prolífico de su tiempo en Cuba. Estuvo en España y estrenó varias «zarzuelas de costumbres cubanas» –epígrafe con el que fueron anunciadas– en el madrileño Teatro de Lara; entre ellas, *Los*

centenes y *Un juramento en San Isidro*, ambas de 1899. De su inmensa producción posterior mencionemos *Los diablos verdes* (1909), *Un error policiaco* (1910) o *La casa de los fantasmas* (1911). Anckermann es quizá el compositor de toda la historia de la zarzuela que mayor número de piezas líricas haya dado a la luz: su catálogo se acerca a las seiscientas obras. Tuvo un público que le siguió fielmente a lo largo de cuarenta años, y en torno al Teatro Alhambra[33], de cuyo grupo instrumental –las obras de este género requieren una formación mucho menor que la sinfónica– fue director. Entre sus obras más recordadas se cuentan: *La casita criolla (1912)*, *La isla de las cotorras* (1923), *El espíritu de Santiago (1927)* o *La Habana futura* (1928).

La siguiente pléyade de compositores líricos cubanos viene al mundo alrededor del cambio de siglo, y alcanzará sus mayores éxitos en los años veinte y treinta. Son compositores que aúnan la intuición del gusto popular con una buena formación técnica. Cuatro son los nombres mayores de esta generación:

Gonzalo Roig es, por encima de todo, el autor de *Cecilia Valdés* (1932), la zarzuela cubana más difundida de la historia: y sin duda la que ha traspasado más fronteras, ya que se presentó con enorme éxito en toda Hispanoamérica y en España. Baste decir que solo en los últimos cuarenta años se han hecho de ella más de veinte producciones escénicas diferentes en todo el mundo, algo de lo que no pueden presumir muchos títulos de ningún género. La novela en la que se basa –altamente dramática, en las antípodas de los sainetes cómicos–, es original de Cirilo Villaverde, y constituye todo un retrato de la sociedad cubana de comienzos del siglo XIX, en la época colonial. Solo unas semanas después del histórico estreno de esta obra, Roig obtuvo un éxito similar con *El clarín* (1932). De otras muchas de sus zarzuelas conservan los cubanos memoria, si no de la obra escénica completa (tampoco en España se conserva ya memoria teatral de muchas de las obras más conocidas), sí de algunas danzas y canciones concretas. Por ejemplo, de su zarzuela *El servicio militar* (1917), el bolero «Quiéreme mucho» sigue hoy presente internacionalmente.

Eliseo Grenet forma también parte de esta generación. Fue colaborador de Ernesto Lecuona, con quien firmó varias partituras escénicas. La de mayor popularidad, *Niña Rita* (1927), de la cual el tango-congo «Ay, Mamá Inés» (que catapultó a la fama a la luego mítica Rita Montaner)[34] fue y sigue siendo un emblema de la música cubana. Tras decenas de éxitos, su enfrentamiento con el régimen de Gerardo Machado le obligó al exilio. Se estableció en Gijón (Asturias) y luego en Madrid. Para su imbricación en la lírica española eligió reponer *La virgen morena* (1928), que se presentó en 1932 en el Teatro Nuevo de Barcelona, al año siguiente en el Fuencarral de Madrid y luego en el Apolo de Valencia, sumando cientos de representaciones. Con su música inconfundible y su propio combo de estilo jazzístico, se afincó luego en París y Londres, desde donde dio el salto a Nueva York. Pudo regresar a La Habana, donde falleció en la cúspide de su popularidad.

Rodrigo Prats, sobrino del citado Jorge Anckermann, es conocido hoy sobre todo en cuanto autor de *Amalia Batista* (1936, revisada y ampliada en 1979), un drama en dos actos ambientado en La Habana de los años veinte. La obra vuelve una vez más sobre el tema de la mulata de vida sentimental tempestuosa, como lo había sido su *María Belén Chacón* (1934). Fue también activísimo como director de orquesta y divulgador musical,

lo que no le impidió firmar un catálogo que ronda el centenar de obras.

Es difícil saber si Ernesto Lecuona fue realmente el más grande de esta pléyade de compositores cubanos. Pero es lo cierto que en el entorno histórico de la zarzuela –y admitamos que este concepto se ha trazado casi siempre desde España, con la subjetividad que ello conlleva– ha sido el nombre, no ya de Cuba, sino de todo el continente americano, que con más peso ha entrado en antologías y estudios. La popularidad que en España, y como música de salón, adquirieron sus músicas para piano y para canto y piano ha ayudado también a su reputación. Zarzuelas como *La tierra de Venus* (1927) –en la que se incluye su popularísima canción «Siboney»–, *El cafetal* (1929)[35], *Rosa la china* (1932) y singularmente su obra cumbre, *María la O* (1930), le confirieron crédito especial en España y para la posteridad; por ello, en este estudio le incorporamos a nuestro listado selectivo como representante de la zarzuela hispanoamericana, por lo que ya nos referimos a él en el capítulo 7B.

ADENDA:
La zarzuela en Filipinas

Para terminar, y pese a que titulamos este capítulo «La zarzuela en América», ampliaremos este ámbito geográfico para referirnos brevemente a las islas Filipinas, también colonia española hasta 1898.

En el sudeste asiático, en efecto, las islas Filipinas, bañadas por el océano Pacífico, dependieron de la Corona española desde mediados del siglo XVI hasta 1898, en que España tuvo que renunciar a su dominio tras el enfrentamiento bélico con Estados Unidos. Sin duda por la mayor dificultad de comunicación con la península, la presencia de la cultura española en relación a la autóctona fue allí menor que en las colonias americanas. De hecho, también a diferencia de Hispanoamérica, hoy el español no es idioma oficial (ni cooficial) en aquellas islas.

No conocemos estudios en profundidad sobre la presencia de la zarzuela española en Filipinas, aunque sí algunos datos dispersos. Sabemos, por ejemplo, que en 1878 ya se habían estrenado en Manila y Mindanao *Jugar con fuego* y *El barberillo de Lavapiés,* aunque bien hubiera podido ser antes. Datos de 1910 dan por presentadas en las islas *La verbena de la Paloma* y *La Gran Vía*. Además de estos hechos verificables por la prensa de la época, hay testimonios de que a comienzos del siglo XX eran populares en el archipiélago la mayor parte de las zarzuelas míticas españolas. El vocablo tagalo que representa el género lírico español es el de *sarzwela.* Es significativo que el principal teatro de Manila fuera el llamado Teatro Zorrilla, inaugurado en 1893 y en el que inicialmente solo se daban funciones de teatro y zarzuela en español. El escritor Patricio de la Escosura, la actriz Carlota Corona y la compañía de Manuel López de Ariza lideraron la presencia de nuestras artes escénicas en Filipinas.

Como en otros lugares alejados de la península, el eco del teatro lírico que llegaba de la metrópoli se concretó también en un tipo de zarzuela autóctona, que tomaba tipos y caracteres locales. En el caso de Filipinas, compositores del archipiélago que cultivaron la

zarzuela filipina a comienzos del siglo XX fueron Blas Echegoyen, Manuel Vélez, Vicente Soto, Severino Reyes y Mariano Proceso Pabalán; este último, según los datos disponibles, fue el autor que primeramente compuso una zarzuela sobre texto en tagalo, cuyo título se traduciría por *El remendón* (hacia 1900). Pero quien esto escribe lamenta no conocer nada de este repertorio.

Dos detalles anecdóticos sobre Filipinas en relación con la zarzuela española: uno, que pese a la gran distancia geográfica con las islas –o quizá por ello mismo–, el mantón de Manila era una prenda de vestir femenina, supuestamente procedente de Filipinas, con codiciada y tópica presencia en los libretos de género chico. Decimos «supuestamente» porque, salvo algunos auténticos, que podían venir en manos de funcionarios o militares españoles destinados allí, los que comúnmente se veían en fiestas y verbenas en España no eran filipinos sino chinos, y concretamente de la ciudad de Cantón, cerca de Hong Kong. Quizá la causa es que Cantón era el puerto donde embarcaban y desembarcaban los españoles en China, y el puerto de salida de los comerciantes chinos.

Y el otro, que en los días de máxima tensión político-bélica entre España, Filipinas y Estados Unidos, a mediados de 1898, Fiacro Yrayzoz y Federico Chueca estrenaron un inoportuno sainete en Apolo, precisamente con el título de *El mantón de Manila*, en torno al conflicto. No recibió nada bien el público de Apolo este patrioterismo fuera de los márgenes habitualmente desenfadados de Chueca, que probablemente no debió aceptar ese libreto. La obra se retiró pronto.

Aun a falta de un estudio definitivo sobre la zarzuela en Filipinas, hay indicios de que las ocupaciones sucesivas de Estados Unidos y Japón relegaron la zarzuela como subversiva y representativa del antiguo régimen español. Y que, como reacción a este mismo hecho, tras la Segunda Guerra Mundial, con la, al fin, independencia del archipiélago, tanto la zarzuela española como la autóctona fueron recuperadas como un símbolo de los viejos tiempos. Ya en los años sesenta del siglo XX se presentaron nuevos títulos zarzuelísticos en tagalo, que abanderaron un repertorio casi de simbología nacional. También parece documentado que en tiempos de la dominación española, la vieja zarzuela en tagalo –lengua que apenas conocían los españoles– fue un medio de propaganda de ambientes e ideas independentistas.

10. MÁS ALLÁ DEL ESCENARIO

Entrado ya el siglo XX, cuatro novedades tecnológicas van a ponerse al servicio de la difusión de la zarzuela, como de los demás géneros musicales, ampliando su popularización mucho más allá del escenario teatral propiamente dicho. Los cuatro, además, van a crear su propia «sociología» entre unos ciudadanos ávidos de este tipo de novedades. Será primeramente la irrupción de las pianolas, que marcaron su generación mucho más de lo que hoy puede parecernos. Después, el surgimiento del sonido grabado y del cine, dos vehículos de infinita influencia en la sociedad contemporánea. Ya a partir de la tercera década del siglo, la radio llevará la música a los hogares y al trabajo y se convertirá pronto en un fenómeno de masas. A estos cuatro elementos, en cuanto difusores de la zarzuela en la sociedad española del siglo XX, nos referimos en lo cuatro subcapítulos siguientes.

10A. LA ZARZUELA Y LAS PIANOLAS

Cuando las generaciones actuales contemplamos hoy, en alguna casa antigua o museo, una de aquellas enormes pianolas que un siglo atrás hacían las delicias de nuestros bisabuelos, podemos pensar que tales artefactos no pasaron de ser una curiosidad pintoresca, simple alarde de ingenio al servicio de la mecánica recreativa. Pero no es en absoluto cierto: aunque las pianolas tuvieron una vida muy limitada en el tiempo –menos de cuarenta años–, desempeñaron un papel importantísimo en la difusión musical entre las clases medias y altas. Su papel divulgador no fue menor que el del disco; e incluso, en algún aspecto, fue superior, como ahora veremos. La diferencia entre ambos medios fue que el disco primitivo pudo evolucionar hacia los fantásticos niveles de calidad que luego alcanzó, mientras que la pianola, por su propia naturaleza mecánica, no pudo tener continuidad y murió tan súbitamente como nació. Cabe decir que el fonógrafo y el gramófono abrían la era del sonido grabado, mientras que la pianola cerraba la historia del mecanismo pianístico de producción de sonido. En este capítulo nos referimos brevemente a la pianola y a su significación en el Siglo de la Zarzuela.

1. El instrumento. Concretemos primeramente a qué llamamos «pianola». El punto de partida es un piano vertical convencional, de los que tanto abundaban en las viviendas de la clase media y alta española (también de otros países, claro), a finales del siglo XIX.

Desde tiempo inmemorial, el sueño más recurrente de los fabricantes (¡y de los ciudadanos!) era inventar un mecanismo que lograra que el piano «tocara por sí mismo», como si fuera un «pianista invisible». Parecía un sueño, pero todo era cuestión de ingenio. Así, ya en torno a 1880 se desarrollaron los primeros prototipos, que aplicaban al teclado un mecanismo que presionaba las teclas como si se tratara de unas «manos automáticas». En España se dieron varios conciertos para demostrar las posibilidades de este artilugio, incluso en conciertos con «piano automático» y orquesta convencional.

Pero la viabilidad del sistema no iba a estar en aplicar un mecanismo para presionar las teclas, sino en la invención del denominado «rollo de pianola». Consiste este en un rollo de papel de unos diez metros de largo por veintinueve centímetros de ancho, que pasa lentamente ante unas valvulitas fijadas en un bastidor en el centro del piano, una por cada tecla. En el rollo se han realizado al efecto unas perforaciones estratégicamente situadas, en función de la pieza que se pretenda tocar. Gracias a estas perforaciones, el aire que procede de un fuelle principal (accionado a pedales por el «pianolista») puede o no pasar hacia un mecanismo que acciona cada macillo ordinario del piano, sustituyendo la acción de presión de cada dedo sobre cada tecla en la ejecución convencional. Cada rollo contiene una pieza musical de unos cuatro minutos.

Lo que en principio pudo parecer una mera curiosidad, como tantos de los instrumentos mecánicos que se desarrollaron en los siglos XVIII y XIX (a los que genéricamente denominamos «autómatas»), pasó a ser un elemento habitual en muchos hogares americanos y europeos de clase acomodada o media. No se olvide que una pianola es, además, un piano convencional, pues cuando no utilizamos el sistema automático, el teclado funciona normalmente, accionado por los dedos del pianista.

2. El mercado internacional y español. La comercialización de pianolas en todo el mundo estuvo liderada por la firma norteamericana The Aeolian Company, con sede central en Nueva York, desde la que inundó los salones de casi todos los países cultos con sus extraordinarios instrumentos. Por cierto, que aunque en Europa y América quedara ya este artilugio bautizado para siempre como «pianola», en realidad este término era solo una marca comercial de un determinado modelo de dicha firma Aeolian.

La influencia artística y social del invento fue enorme. En España, los salones de miles de hogares pasaron a estar presididos por una pianola, junto a un bello mueble alto y con estantes en cuadrícula, denominado «musiquero», en el que se almacenaban los rollos, clasificados por géneros, con el mismo orgullo con el que los libros se ordenaban en la biblioteca de la casa.

Las primeras pianolas habían llegado a España en 1896, pero su verdadero auge hubo de esperar a los inicios del siglo XX[1], en torno a 1905, es decir, a medio camino de nuestro Siglo de la Zarzuela. Este dominio del mercado llegará hasta los años treinta, pues tras la guerra, casi de la noche a la mañana, pasarán a ser objetos de museo. Puede decirse, en números redondos, que la vida activa de las pianolas en España abarcó de 1905 a 1940.

Inicialmente, todos los rollos que se podían comprar en España eran de importación, especialmente norteamericanos. Su contenido era el gran repertorio internacional, tanto

sinfónico como operístico: Wagner, Verdi, Beethoven, Meyerbeer… Pero pronto los representantes de estas empresas en España alertaron a sus casas matrices sobre el mercado potencial que suponía nuestro país e Hispanoamérica para todo un posible subcatálogo con rollos de números escogidos de zarzuela. Y así, desde 1902, los principales fabricantes internacionales –Aeolian, W&W (Wilcox & White) o PPM (Perfection Perforated Music)– incluirán fragmentos célebres de zarzuela en sus catálogos para los países hispanos. Todavía estaban fabricados en Estados Unidos, pero sabemos que en Aeolian había al menos un técnico español –apellidado González Bru– supervisando la fiabilidad interpretativa de la música de zarzuela. La compañía británica Mundial Player Roll exportaba también rollos de zarzuela desde su potente factoría de Londres. Y el sello argentino Pampa distribuía a su vez música española en América. Así que en estos años se generó una primera remesa de rollos de zarzuela fabricados fuera de España, que son hoy joyas de coleccionista. Se conservan, entre otros, rollos de *La Gran Vía*, *El rey que rabió*, *San Juan de Luz* (Q. Valverde/ Torregrosa), *Gigantes y cabezudos*, etc.

Pero como era imaginable, pronto vieron los industriales y músicos españoles que el filón comercial de la música española, y singularmente de la zarzuela, bien merecía la apertura de fábricas de rollos en nuestro país que evitasen la obligatoriedad de la importación. Apenas tres años después, en 1903, los rollos fabricados en España comenzaron a comercializarse más baratos que los de importación, aunque siguieron siendo un artículo para familias cuando menos desahogadas económicamente: las 4 ptas. que costaba un rollo en 1915; o las 6 ptas. de 1925; o las 14,50 ptas. de 1935; eran cantidades nada baratas. Recuérdese, por ejemplo, que en 1915 una butaca en Apolo solía costar una peseta.

En los siguientes años, el mercado se inundaría de rollos de fabricación nacional: fueron catálogos notables los de España Musical (en Zaragoza), Rollos Artísticos Ideal (en San Sebastián), ERA, Minerva y Diana (en Madrid), Rollos Princesa (Barcelona y Madrid), etc. Pero con mucha diferencia, la gran fábrica española de rollos de pianola, verdadero hito en su tiempo para la difusión de la zarzuela y la música española en general, fue la denominada Rollos Musicales Victoria, en Barcelona.

3. Rollos Victoria. El punto de partida para esta espléndida fábrica fue el Balneario de La Garriga, en el interior de la provincia de Barcelona, propiedad de la familia Blancafort (que daría varios músicos muy notables). Juan Bautista Blancafort, interesado por las artes y las ciencias, instaló para recreo de sus huéspedes un pionero cinematógrafo, un taller de fotografía, etc. La compra de una pianola con igual fin le hizo entrar en contacto con las casas de piano y probó fortuna asociándose con la constructora de pianos Angelus y con los hermanos Guarro, también constructores. Juan Bautista Blancafort comenzó a fabricar de una manera artesanal algunos de los primeros rollos que se fabricaban en España, y este mero pasatiempo le impulsaría a instalar la que luego sería la mayor empresa española en su género, y una de las primeras de Europa. La fábrica se instaló en un espléndido edificio modernista (destruido por un incendio en 1965) que sería conocido popularmente como La Solfa.

Rollos Victoria llegó a editar casi cinco mil referencias[2] diferentes, de un total de unos cuatrocientos autores. Abrió sucursal en varias provincias españolas (la más fuerte, obviamente, la de Madrid, en la calle de Peligros, que competía con la enorme tienda de pianos Aeolian en Conde de Peñalver [hoy, Gran Vía]) y operó también con las submarcas Best e Ideal.

Desde el punto de vista musical, resulta muy curioso repasar los repertorios que se comercializaron en aquellos apenas cuarenta años. Porque, aunque lamentablemente carecemos de datos fiables sobre el número de unidades vendidas de cada una de las obras recogidas en rollo, es evidente que los repertorios se fueron desarrollando en función de lo que el mercado demandaba. La principal fuente para conocer hoy estos repertorios es un librito con el catálogo general que editó Rollos Victoria y que, aunque no está fechado, representa sin duda un punto de apogeo en la extensión de sus contenidos, muy probablemente en 1929. Por dicho catálogo sabemos que se llevaron a los rollos de pianola nada menos que ochenta y seis títulos diferentes de zarzuela; de cada uno de los cuales se comercializaban normalmente entre uno y cinco de sus números característicos. También son muy fiables los listados que aparecen en las ofertas y anuncios de entonces y en otras fuentes menores.

La conclusión, en lo que se refiere a los autores de zarzuela más solicitados en aquella época (recuérdese: 1906 a 1936, aproximadamente), es muy clara: con mucha diferencia, el autor más vendido es Jacinto Guerrero, del que Victoria comercializó más de cien rollos diferentes, correspondientes a veinticinco títulos de sus zarzuelas. Del total de autores comercializados, solo Wagner superará a Jacinto Guerrero. Otra anécdota sobre el maestro toledano: parece ser que fue a instancias del maestro Guerrero por lo que Rollos Victoria comenzó a imprimir a lo largo de los rollos las letras de sus piezas, sincronizadas con las perforaciones, para que pudieran ser cantadas luego en la reproducción doméstica (¡todo un anticipo del karaoke!); procedimiento que después se extendió a todo tipo de obras vocales.

Los otros autores de zarzuela más difundidos por las pianolas, aunque a notable distancia de Guerrero, fueron –por este orden– Amadeo Vives, Francisco Alonso y Ruperto Chapí.

El paso siguiente se produjo cuando las varias empresas españolas de fabricación de rollos vieron su gran mercado no solo en España, sino en otros países. Victoria, la más potente, exportó rollos a los cinco continentes, por lo que su influencia en la divulgación de la zarzuela fue en algunos casos superior a la del disco. Por la documentación de la fábrica de La Garriga sabemos que del puerto de Barcelona partían barcos con cargamentos de rollos de zarzuela hacia Hispanoamérica, Oceanía, China o Japón. Y por supuesto, a las capitales europeas.

4. La «sociología» de la pianola. También superior al disco fue la pianola en cuanto a su uso en lugares públicos –cafés, teatros, salas de baile…–, en los que la pianola ofrecía varias ventajas sobre el gramófono, todavía muy deficiente de calidad. Otro dato a no olvidar es que la pianola es contemporánea del cine mudo: nace con él (a principios del siglo XX)[3] y con él muere, a finales de los años treinta.

El *boom* de las pianolas domésticas y de locales públicos creó una situación legal insólita hasta entonces, ante el vacío de normativa que planteaba sobre los derechos de autor. La primera reacción de la Sociedad de Autores Españoles y de los editores de las partituras fue de pavor. Después, tuvieron que sentarse todos a negociar sus respectivos intereses, lo que no resultó nada fácil (como no lo ha sido cualquier novedad tecnológica que se haya instalado sobre un vacío legal).

Quede claro que aunque entendemos que el sistema mecánico de las pianolas no deja de ser un procedimiento automático y no humano, sí admite –y hasta exige– una cierta sensibilidad musical en su manejo, para seguir las instrucciones que se indican a lo largo del papel de cada pieza. Los fabricantes de rollos y de pianos mecánicos no veían con buenos ojos aquellos lugares públicos en los que un empleado se limitaba a poner en marcha una y otra vez, de manera fría, el instrumento, a pedalear y luego a cambiar el rollo, pues entendían que eso era «un mal ejemplo» para los usuarios. Lo ortodoxo era que la interpretación tuviera a su cargo un denominado «pianolista», que aportara su sensibilidad al resultado sonoro, siguiendo las instrucciones musicales que se iban dando en el rollo, sobre tempo, fraseo, dinámica, etc.

Es necesario hoy escuchar el resultado sonoro de estos buenos rollos de pianola sobre un buen instrumento de alta gama, para admirar la increíble calidad de aquel dispositivo. No estamos hablando de un sucedáneo ni de un juego más o menos curioso, sino de un medio musical de primera categoría, que admiró a los más grandes compositores e intérpretes de su tiempo y que hoy nos sigue dejando boquiabiertos.

5. El organillo. Solo por su cierta concomitancia con el mecanismo de las pianolas, trataremos aquí, como apéndice, sobre la difusión de las músicas de zarzuela a través de los popularísimos organillos. Pues en realidad, son dos fenómenos sociológicamente muy diferentes: el organillo fue un pasatiempo popular y festivo, mientras que la pianola, como ha quedado dicho, fue un elemento cultural de primer orden.

Desde el punto de vista mecánico, el principio que anima a un organillo no es muy diferente al de la pianola: un rollo giratorio que excita un sistema para pulsar un macillo que percute una o varias cuerdas, tensadas sobre un cordal. Pero las diferencias son tres: primera, que el organillo está pensado como instrumento itinerante, con posibilidad de desplazamiento, lo que obliga a un cordal de tamaño mucho menor que el de un piano; segunda, que la tracción del sistema en el organillo es mecánica, por medio de un manubrio; no por aire, pedales y fuelles como en la pianola; y tercera, que los cilindros metálicos del organillo no son tan manejables como las perforaciones del rollo de pianola, lo que limita mucho el repertorio.

Al fin y al cabo, un organillo no es sino una «caja de música» de grandes dimensiones. Consecuentemente, es un instrumento de muchas menos posibilidades técnicas que la pianola, no apto para transcripciones de grandes obras pianísticas; pero en cambio tiene la ventaja de su fácil movilidad. Un organillo grande suele tener entre 40 y 55 macillos, frente a los 80 u 88 que llega a tener la pianola. Así que en esta sencillez basará su encanto como amenizador de fiestas, verbenas, reuniones al aire libre…, o simplemente como paisaje sonoro por las calles de nuestras ciudades durante casi un siglo. Eran

manejados por unos tipos muy populares –los «organilleros»– que no eran en absoluto mendigos callejeros, ni ciegos, ni vagabundos, sino un colectivo que vivía de esta actividad[4].

En la caja del organillo se introduce un solo cilindro de gran tamaño, que a su vez contiene entre cinco y doce piezas musicales, normalmente de unos dos minutos cada una. Por supuesto que se puede cambiar el cilindro de cada organillo y cargar otras tantas piezas diferentes, pero esa es tarea no inmediata.

El término «organillo» para este tipo de instrumento a que nos estamos refiriendo es en realidad una denominación errónea, puesto que en propiedad un organillo es un pequeño organito de aire y lengüetas, tan frecuente en otras ciudades europeas (fueron muy característicos por ejemplo, de la Belle Époque parisina), pero sin tradición en España. De hecho, los que hoy llamamos organillos comenzaron denominándose «autopianos», o «pianos de manubrio»; pero por analogía con los aerófonos antedichos, triunfó finalmente y sin discusión el término «organillo».

Numerosos fabricantes de pianos convencionales comenzaron a fabricar estos pequeños pianos transportables y automáticos. De ellos, parece ser que los de mayor implantación en España serían los prototipos que el constructor Pedro Pombia puso en circulación en torno a 1882, desde su taller barcelonés de la calle de Amalia, bajo la firma Pombia y Cía. Le sucedió Luis Casalí, maestro de toda una generación posterior, entre los que se cuentan los fabricantes Enrique Salvá, Faventia y Vicente Linares. Luis Apruzzese, un italiano establecido en Salamanca, será el introductor del instrumento en Madrid. Tanto él como su hijo Antonio regentarán sucesivamente un taller en el barrio de La Latina, en el que llegarán a trabajar hasta veinte personas, entre constructores, reparadores y operadores o encargados de la transcripción de obras a las más de diez mil púas de que consta un cilindro.

Los citados talleres de Madrid y Barcelona, más algún otro del que se conserva poca documentación (probablemente dos más en el País Vasco), surtieron de estos castizos instrumentos a toda España. No tenemos noticia de su exportación a otros países, ni siquiera a Hispanoamérica, pese a que el organillo será un elemento de difusión de música popular también muy importante en la América hispana.

Dado el carácter artesanal del entorno de los organillos, no sabemos mucho sobre el repertorio de los primeros años. Todo apunta a que la música clásica y operística era ajena a este medio, y que fueron los extractos de zarzuela los protagonistas desde el primer momento. Chueca, Chapí, Bretón, etc., coparon los cilindros de los organillos pioneros; luego se sumaron Alonso, Serrano, Moreno Torroba, Guerrero…, configurando así un repertorio característico de danzas y bailes: el pasodoble (*El gato montés*, *España cañí*…), el chotis (*Pichi*, *Madrid*…), la mazurca (*Dúo del paraguas*, *Las sombrillas*…), el pasacalles (*Nardos*, *Los barquilleros*…), e incluso la canción y el cuplé (*Clavelitos*, *El relicario*…), que quedaron fijados con el timbre insustituible del organillo en el imaginario sonoro de nuestros mayores.

La tradición castiza del organillero marca que este debe situarse de pie, casi de frente al instrumento, en ligero contacto del costado con el mueble y el tórax, a la altura del corazón. El manubrio se acciona con la mano derecha, pero el pomo propiamente dicho debe situarse entre los dedos índice y corazón, nunca cogerse con todos los dedos, lo que

confiere un cierto aire de superioridad o indiferencia al «intérprete». La postura del cuerpo debe ser muy relajada, pues el organillero debe a veces tocar durante cinco o seis horas seguidas con gesto impasible, sin reflejar el menor cansancio.

Como dijimos, la sociología que rodeó al organillo fue muy diferente a la de la pianola. Aquel era de uso público, colectivo y festivo; esta era doméstica (aunque eventualmente se utilizara en cafés o lugares públicos, pero siempre de manera estática), y desde luego más cultural que festiva. La pianola murió como tal elemento vivo con la guerra civil española, o incluso un poco antes. El organillo sobrevivió algunas décadas más; aunque, por supuesto, aún hoy existen numerosos ejemplares antiguos, que eventualmente reaparecen como reclamo en algunas fiestas populares.

10B. LA ZARZUELA Y EL DISCO

La posibilidad práctica de que un ciudadano adquiera en el mercado un soporte físico que contiene un fragmento musical pregrabado por un determinado artista y pueda después reproducirlo en su casa por medio del aparato lector adecuado surge en España en torno a 1898; lo que nos hace fácil recordar que la fonografía española nace casi exactamente con el siglo XX. Bien es cierto que ya desde 1894 encontramos alguna referencia en los periódicos sobre demostraciones públicas de las posibilidades del sonido grabado y de sus avances técnicos, que comenzaban a cruzarse en todo Occidente. Ya en 1896 se anunciaban en la prensa varias casas que comercializaban en España máquinas en las que podía impresionarse la música o la voz del aficionado, casi siempre con finalidad recreativa.

Y es que de estos anuncios deducimos que antes que la grabación como vehículo musical, parecieron tener mucho éxito otras utilidades no artísticas, como la venta de cuentos y relatos (generalmente cómicos), las poesías…; o el «cilindro-carta», en el que el usuario, en vez de enviar una carta en papel a un familiar lejano, le impresionaba en el establecimiento anunciado un rollo con su propia voz y se lo enviaba por correo postal[5]. También era habitual que el cliente acudiera a un comercio de este tipo para grabar un cilindro –un solo cilindro, entiéndase–, bien contando unos chistes, bien cantando una romanza, o bien por el placer de fijar como recuerdo las voces de sus hijos hablando y riendo. Pero dejando para otro tipo de estudio esas experiencias previas, desde ese 1898 cabe hablar de una primera oferta musical para fonógrafo de cilindro.

1. Cilindros (fonógrafos) contra discos (gramófonos). Desde que a mediados del siglo XIX comenzaran las primeras experiencias que permitieron fijar ciertos sonidos en un soporte para luego reproducirlos hasta el mismísimo día de hoy, la historia del sonido grabado ha sido una catarata –no siempre sin conflicto– de progresos tecnológicos, patentes, intereses del mercado, condicionantes legales, gustos de los consumidores y

objetivos artísticos.

En un primer momento y durante unos veinte años (1895 a 1915, aproximadamente), fueron dos las corrientes tecnológicas que compitieron, en Europa y América, como sistemas de impresión[6] y comercialización. Una, la antedicha, que se sirve de un cilindro y un fonógrafo funciona conforme un estilete que recibe los impulsos sonoros va marcando en un cilindro rotatorio un surco de profundidad variable. En la otra, la que utiliza discos circulares y un reproductor llamado gramófono, la fuente sonora crea unos movimientos en una aguja grabadora que va imprimiendo impulsos laterales (no en profundidad, como en el cilindro) sobre un molde circular o matriz, desde el que luego se obtienen cuantas unidades de disco se deseen.

Así pues, el fonógrafo graba directamente –«en tiempo real», que diríamos hoy– sobre un cilindro único, irrepetible e incopiable; mientras que el gramófono impresiona un molde en una máquina previa, del que luego, en otro dispositivo, se sacan cuantas copias se necesiten[7]. Ambos sistemas tenían ventajas e inconvenientes en cuanto a su proceso; pero en cuanto a calidad sonora resultante, eran muy similares.

Hoy sabemos, con la perspectiva de la historia, que el triunfo sería del disco plano de gramófono (inicialmente grabado por una sola cara, recuérdese), antecesor del disco de vinilo. Pero es menos conocido el que, pese a ello, inicialmente el mundo internacional de la música se había decantado por el cilindro de fonógrafo. Quizá por dos razones: primera, porque al ser muy sencilla su impresión –un cilindro se compraba virgen y se grababa en el instante, mientras que para obtener discos planos había que grabar primero la plancha en un estudio y luego realizar las copias–, resultaba ideal para los músicos: por ejemplo, un pianista o un cantante se lo podía llevar a casa e impresionarlo por sí mismo, cosa inviable con el gramófono, que requería un pequeño estudio y dos máquinas específicas.

Y por otra, que al imprimir solo un cilindro en cada toma de la interpretación musical, se «sacralizaba» mucho más ese único cilindro resultante, lo que tenía un valor añadido para el futuro comprador, pues no era resultado de una copia en serie, sino de la impresión directa y personal del artista. Quede claro, por increíble que hoy nos parezca, que cuando un cantante, por ejemplo, impresionaba para el mercado un fragmento de ópera, tenía que cantar ese fragmento (unos tres minutos) tantas veces como copias quisiera realizar. Bien es cierto que en torno a 1900 comenzó a utilizarse la denominada «multi-impresión fonográfica»: el intérprete cantará ahora rodeado de hasta seis máquinas impresoras de cilindros (no más, porque las bocinas de toma de sonido tenían que estar muy próximas a la fuente sonora), con lo que el trabajo se reducirá a la sexta parte.

Obviamente, la aparición de estas «máquinas parlantes», como se las denominó frecuentemente en la época, suscitó la admiración ciudadana y familiar, aunque aún mucho más como simple elemento de curiosidad que como futuro alcance para la difusión musical[8]. Así que los libretistas de zarzuela, siempre atentos a las novedades del costumbrismo popular, no tardaron en reflejar este artefacto y su entorno en algunos de sus libretos. Como simple muestra, y por lo ilustre de su compositor, mencionamos uno, entre los varios citables: el sainete *El fonógrafo ambulante* (texto de Juan González y música de Ruperto Chapí), estrenado en Apolo en 1899, muy en los primerísimos

tiempos de este artefacto en España. Por el libreto ratificamos, en efecto, cómo los fonografistas ambulantes suscitaban entusiasmo en las atracciones de ferias y verbenas. Para la escena del desenlace de esta simpática trama era necesario contar con el funcionamiento de un aparato de este tipo «en vivo»[9].

2. La zarzuela en fonógrafo. La referida tecnología de fonógrafo de cilindro es la primera que se puso a disposición de artistas y usuarios en la etapa inicial de la música grabada en España, o sea, a partir de 1898. Llama la atención la inmediatísima aceptación que despertó la fonografía en nuestro país, pese a tratarse de una afición muy cara para el ciudadano. Prueba de este entusiasmo es que ya en 1900 se había fundado la Sociedad Fonográfica Española (que luego devino en la empresa comercial Hugens y Acosta), que publicaba además un boletín fonográfico con información sobre las novedades del mercado. Y que solo un lustro después, en 1905, serían activas en España nada menos que una treintena de empresas fonográficas, casi la mitad de las cuales tenían sede en Madrid; cinco en Valencia, cuatro en Barcelona, etc.[10]

Por las publicaciones y catálogos de la época, sabemos los títulos musicales que estaban ya disponibles en los primeros años del siglo XX. Con clara diferencia, el género más demandado era la zarzuela, que casi duplicaba en oferta a la ópera. Nada menos que doscientos cuarenta cilindros diferentes de zarzuela se podían comprar en el mercado español en 1902, correspondientes a algo más de cien títulos. Por cierto, que hay en ellos un buen equilibrio entre autores de la primera época (Arrieta, Oudrid, Barbieri…) y de género chico (Fernández Caballero, Chueca, Chapí…), e incluso de la nueva generación, muy joven entonces (Lleó, Calleja, Torregrosa…). También resulta curioso que al menos dos terceras partes de los títulos ofertados son completamente desconocidos para el aficionado de hoy.

3. El proceso fonográfico. Aunque algunas de las casas de fonógrafos solo vendían cilindros ya pregrabados –muchos de ellos, de importación–, las que se planteaban la comercialización de nuevos fonogramas interpretados por cantantes cualificados españoles y repertorio demandado por los ciudadanos, ofrecían a los músicos el proceso que explicamos a continuación, que hoy nos sorprende por ser muy diferente al de décadas posteriores:

El punto de partida, obviamente, era apalabrar el compromiso de un intérprete con la empresa fonográfica, tras lo cual se fijaba el repertorio a impresionar: por ejemplo, tres fragmentos de *El juramento* (Gaztambide), de tres minutos cada uno. Establecida la cita en el local adecuado, el cantante se situaba ante los, supongamos, cinco impresionadores simultáneos de cilindros. Puestos estos en marcha por el «técnico de impresión», el intérprete comenzaba siempre por anunciar con su voz el título y autor del fragmento a cantar; esta «claqueta» se dejaba después en el cilindro a vender, como un «certificado» de que realmente aquella era la voz del artista anunciado: luego, realizaba su interpretación, bien a solo, o con piano o conjunto. Una tirada media era de unos cincuenta originales –atención a no hablar de «copias», puesto que precisamente ese era

el encanto del cilindro: que cada pieza estaba grabada originalmente–, para lo que el cantante debía repetir dicha operación otras nueve veces más. Tampoco era un esfuerzo enorme; puesto que los fragmentos eran necesariamente breves, el trabajo total podía realizarse en no más de un par de horas. Por supuesto, no había posibilidad de repetir ni de fragmentar el número grabado: tenía que ser todo «a la primera» y «de un tirón», por utilizar expresiones del argot de estudio de hoy.

El artista, si era de cierto nombre en el mundo lírico español, percibía unas dos pesetas por cada cilindro impresionado. Luego, la empresa ponía a la venta cada cilindro por, aproximadamente, diez pesetas, previo pago del cilindro virgen al proveedor, de los derechos de autor que correspondieran (tema, como cabe imaginar, muy controvertido), etc.

Las cifras económicas que estamos refiriendo son poco rentables para ninguna de las partes: los cantantes españoles de un cierto prestigio –que eran los únicos que luego generaban una demanda del mercado– consideraban insuficientes aquellas dos pesetas por cilindro, así que las empresas tenían problemas para conseguir voces notables por ese dinero. Y sin embargo, el precio final del cilindro era altísimo para el español de entonces[11].

Pese a sus intentos por abaratar costes, las casas de fonógrafos no tuvieron otro remedio que dirigirse abiertamente a un público de muy alto nivel económico[12]. Consiguieron así que algunos de los primeros nombres del Teatro Real y el Liceo, idolatrados por los aficionados adinerados, aceptaran grabar por cachés de entre cuatro y diez pesetas por cilindro. Emma Petroski, Napoleón Verger, Ramón Blanchart o Ignacio Tabuyo impresionaron en Barcelona y Madrid sus primeros cilindros con fragmentos de ópera… y dispararon los precios de venta al público, que además dejaron de ser estándar para variar ahora en función de la cotización del artista. Según el catálogo del sello fonográfico Hugens y Acosta, sin duda el más prestigioso de España, cualquiera de los cilindros de tres minutos del citado Napoleón Verger costaba cincuenta pesetas, casi el sueldo mensual de un obrero. Ninguno de estos cantantes de ópera grabó zarzuela, al menos en la documentación que hemos podido manejar[13]. Pero voces como Lucrecia Arana, Matilde Petrel, Leocadia Alba, José Sigler, Bonifacio Pinedo o los coros del Teatro Apolo fueron habituales de este medio, con remuneraciones razonables (al menos así lo deducimos de los precios de sus grabaciones).

Paralelamente a la oferta de ópera y zarzuela, los catálogos ofrecían también, a precios más moderados, música popular española, bandas y flamenco. Y por supuesto, fragmentos sonoros no propiamente musicales: ambiente en los toros, repicar de campanas, carcajadas en grupo, cuentos para niños, toques de cornetín solo (¡!), etc. Sin duda por tener mínimos costes de producción, eran siempre estos los más baratos: había cilindros por cuatro pesetas. Por supuesto, es imposible hacer hoy estadísticas globales de ejemplares vendidos, pero sí disponemos de un dato importante: en los dos primeros años de actividad de la empresa Hugens y Acosta, esta vendió en toda España unos cuatrocientos aparatos reproductores y un total de unos treinta mil cilindros, cantidad muy notable si pensamos en su precio prohibitivo en una España con un alto índice de pobreza, y en que está referido a un periodo aún en los albores de la afición al sonido grabado.

Una curiosidad, por último: puestos a rentabilizar el proceso fonográfico (objetivo imposible, mientras se trabajase solo con piezas únicas por cada registro), algunas casas afamadas admitían espectadores en el proceso de impresión, acto que tenía un cierto atractivo si el/los intérpretes eran famosos. Eran las denominadas «impresiones públicas», a las que se podía acceder con una entrada de una peseta por persona, algo más de lo que costaba una butaca de patio en el Teatro Apolo. Y hablando de Apolo, fue en el pórtico de entrada de este teatro madrileño donde se instalaron los primeros reproductores públicos de cilindros, por monedas. Había tres dispositivos, cada uno con un fragmento diferente; el usuario se colocaba unos auriculares con unas gomas e introducía una perra gorda (10 céntimos) para que el artefacto se pusiera en marcha automáticamente.

4. La zarzuela en gramófono. En una publicidad en la prensa de Madrid, en agosto de 1900, la empresa de gramófonos Lozano afirma: «¡Gramófonos, los vencedores de los Fonógrafos!, tanto por su intensidad de sonido, que es más del doble que el del fonógrafo, como por su facilísimo manejo y comodidad para llevarlo de un sitio a otro; porque además de ser más pequeño, en vez de cilindros son placas inalterables, que permiten llevar cien piezas en una caja de pequeñas dimensiones. Más pequeños que los fonógrafos». Este texto comercial ilustra la batalla entre el fonógrafo y el gramófono en el periodo 1900-1908: los gramofonistas se desesperaban al ver que el mercado se había decantado hacia el fonógrafo y el sistema de cilindros; y se rebelaban contra ello, atacando abiertamente a la competencia incluso, como vemos, en los propios anuncios comerciales. El futuro sería del gramófono, es cierto, pero solo tras enorme esfuerzo. Además, el determinante final no sería ni el tamaño ni la calidad sonora (la opinión, a este respecto, del anunciante citado es claramente escorada)[14], sino la posibilidad de multiplicación casi ilimitada del disco de gramófono. Conforme el mercado vaya requiriendo cientos, miles, decenas de miles de copias de un mismo fonograma, el sistema de fabricación de cilindros, uno a uno, resultará sencillamente ridículo.

Así que, tras una hegemonía de poco más de diez años (1898-1908, aproximadamente), el fonógrafo perderá la batalla y pasará a ser una cotizada curiosidad de coleccionista y museo[15]. En 1912, la hasta entonces primera firma mundial de fonógrafos, la norteamericana Columbia, dejaba de fabricar y distribuir cilindros en todo el mundo. La propia empresa de Edison, artífice del entorno del fonógrafo, siguió intentando transformar desde Estados Unidos los puntos débiles de su patente, pero finalmente en 1929 también abandonó[16].

El modelo de industria discográfica que hemos conocido todos en las décadas finales del siglo XX[17] estaba ya presente en aquellos primeros años del gramófono: los artistas firmaban contrato con las discográficas, acordaban un repertorio y unas remuneraciones y lo grababan en un molde, del que luego se obtenían mecánicamente un número determinado de copias, que salían a la venta en las tiendas especializadas, en el mayor número posible. El automatismo en la obtención de copias abarató mucho el producto, pues en España, en 1910, los mejores discos de gramófono se comercializaban a 2,50 o 3 ptas., mucho menos que los cilindros más baratos. Ese mismo año comenzaron a

venderse los discos de doble cara, cuyo precio rondaba las 4,50 pesetas. Cierto que el reproductor casero no era inicialmente más barato que el fonógrafo: oscilaba entre 70 y 500 pesetas (aunque luego también fueron disminuyendo). Podían estos no ser precios realmente populares, pero ya no eran prohibitivos. Con el paso del tiempo, además, los discos se irían abaratando en relación al poder adquisitivo de los españoles; de manera que en los años treinta serán artículos comunes en muchos hogares de clase media.

La historia de la zarzuela –o la de cualquier otro estilo– en discos de gramófono, comprende dos etapas diferenciadas: la anterior y la posterior a, aproximadamente, 1924, pues es en esa fecha cuando los denominados «discos eléctricos» sustituyen a los mecánicos[18], ofreciendo a partir de entonces resultados de mucha mayor calidad. Puede decirse que en ese punto se inicia la verdadera historia de la fonografía al servicio de la música[19], tras una fase más voluntarista y anecdótica.

No obstante, desde antes del disco eléctrico, la zarzuela había tenido presencia en el disco mecánico. Desde 1905 operaban al menos tres compañías gramofónicas en Madrid y Barcelona, aunque sus primeros discos se centraron en los géneros ligeros de moda; sobre todo, en el cuplé, que acababa de cobrar popularidad inmensa: es la época de la discografía pionera de la Argentinita, la Fornarina, Blanca Suárez, Raquel Meller, Adela Lulú, Carmen Flores, la Goya y tantas otras. Sus canciones aparecen en las filiales españolas de los ya entonces tres grandes sellos europeos: Gramófono, Columbia y Odeón. Fuera de ello, los registros que en 1904 realizaron en Milán las sopranos catalanas Josefina Huguet y María Barrientos fueron quizá los primeros de cantantes españoles en el extranjero.

En el terreno de la zarzuela propiamente dicha, los primeros discos gramofónicos de que tenemos noticia (y de los que se conservan ejemplares, afortunadamente) son los de una colección grabada para la compañía francesa Gramophon en 1901 y 1902: el matrimonio Luisa Vela y Emilio Sagi Barba, junto a la soprano Lucrecia Arana y otros solistas, cantan fragmentos de *La balada de la luz* (Vives), *El anillo de hierro* (Marqués), *Gigantes y cabezudos, La viejecita* y *La manta zamorana* (Caballero), *La marcha de Cádiz* (Quinito Valverde y Estellés), *El rey que rabió* (Chapí), *La guerra santa* (Arrieta), *El guitarrico* (Pérez Soriano) y *Las hijas de Eva* (Gaztambide). La dirección orquestal se reparte entre Rafael Calleja y Pascual Marquina. Ignoramos el lugar de grabación de esta serie, así como la identidad de la orquesta, aunque el que en alguno de los discos intervengan como colaboradores los elementos artísticos del Teatro de la Zarzuela nos hace pensar que pudiera haber sido en dicho lugar y con dicha orquesta. Por cierto, que la referida participación de Luisa Vela y Emilio Sagi Barba en esta colección pionera será solo el inicio de una fecundísima trayectoria discográfica posterior de la pareja.

No menos de otros cien números de zarzuela fueron grabados desde entonces en discos mecánicos, y para las compañías citadas, más alguna otra menor, en el periodo 1903-1923. Es este ya un mercado muy profesionalizado, en el que las empresas invierten fondos importantes y se disputan a los intérpretes más cualificados. Hipólito Lázaro o Miguel Fleta fueron ídolos discográficos de esta época.

Aunque hoy esto puede parecernos una obviedad, el aficionado actual debe hacer un ejercicio de traslación en el tiempo para comprender lo que supusieron aquellos registros

en la historia de la zarzuela, como en general en la historia toda de la música: era la primera vez que un ciudadano podía escuchar en su casa, y en versiones de las más famosas voces, no solo el repertorio que entonces se estrenaba, sino el que habían aplaudido sus padres y abuelos. Algunos artistas míticos, ya en su madurez, se apresuraron a dejar su arte fijado para la posteridad. Cierto es que esto no siempre dio los frutos óptimos: Sarasate, por ejemplo, no se llegó a sentir a gusto grabando, y los pocos registros que hizo no están a la altura de su mito. Hoy puede parecernos una perogrullada, pero el que, con el paso de los años, los aficionados pudieran escuchar en sus casas a intérpretes que habían muerto hacía años supuso una extraña sensación de túnel del tiempo. Poco a poco, la discografía encerrará en una urna la memoria de los intérpretes, que a partir de entonces podrá ser mitificada[20], muy especialmente tras su fallecimiento.

Del referido centenar de grabaciones de zarzuela, pioneras de esa época previa al disco eléctrico, aproximadamente la mitad corresponden a títulos que han pervivido en el repertorio, pero la otra mitad es de música hoy olvidada: Gaztambide (*La conquista de Madrid*), Barbieri (*El diablo en el poder*) Caballero (*Las dos princesas*, *El señor Joaquín*, *El lucero del alba*), Chapí (*La chavala*, *El barquillero*, *Pepe Gallardo*), Vives (*La rabalera*, *La balada de la luz*), Torregrosa (*La cañamonera*) o Millán (*Las alegres chicas de Berlín*). No cabe duda de que si estos títulos hoy desconocidos se grabaron y figuraron en los catálogos gramofónicos de las primeras dos décadas del siglo XX, fue porque tuvieron un lugar en la memoria musical española.

Como era esperable, el que las tiradas de estos discos se contasen ya por centenares y por millares –en algún caso, por decenas de millares– supuso un elemento novedoso en su control legal, desde el punto de vista de los derechos de los autores. La Sociedad de Autores Españoles (SAE) acababa de ser fundada en 1899, y la complejidad de su tarea en todos los ámbitos viene confirmada por el hecho de que en los veinte primeros años de la fonografía española (1900-1920) conociera nada menos que dieciocho presidentes[21].

En torno a 1925, la aparición en el mercado español de los primeros discos eléctricos (ya siempre grabados por las dos caras, por lo que en un solo volumen se contenían hasta ocho minutos de música) disparó la afición de los ciudadanos y la competencia de los comercios. El mundo de la fonografía comenzaba a mover mucho dinero y a ser (o a poder ser) un gran negocio. En los apenas diez primeros años del nuevo sistema, y hasta el estallido de la guerra, se grabaron en España no menos de trescientos discos nuevos de zarzuela, por lo que es imposible hacer referencia a títulos e intérpretes concretos. El objetivo de la industria gramofónica es ahora incorporar a sus catálogos las voces de los intérpretes más populares, cuyos nombres funcionan como reclamo, incluso en mayor medida que los autores. Prácticamente todas las obras de repertorio salen a la venta, polarizadas en torno a tres sellos (los tres, filiales de sus respectivas matrices extranjeras): Columbia, La Voz de su Amo y Odeón. Ello además de otras casas menores.

Es difícil saber si los cantantes de la segunda mitad del Siglo de la Zarzuela, sin duda mucho más populares que los de la primera, fueron objetivamente mejores que aquellos, o es que simplemente los recordamos más por haber pervivido a través del disco. Jamás sabremos si el arte de Dolores Franco, Adelaida Latorre, Francisco Salas, Vicente

Caltañazor y tantos otros cimientos vocales de la historia interpretativa de la zarzuela en el siglo XIX era objetivamente mejor o peor, o simplemente diferente, al de Selica PérezCarpio, Luisa Vela, Pedro Terol o Marcos Redondo, ídolos posteriores de la zarzuela grabada y, por tanto, mucho más populares.

Esta estandarización gramofónica influirá también en la creación musical: porque si hasta el momento el disco pretendía recoger y difundir en las mejores condiciones una realidad musical preexistente, cuyo proceso creativo nada tuvo que ver con su posterior grabación, a partir de ahora casi todos los compositores tendrán presente el medio discográfico durante el propio acto creativo. Desde 1930, aproximadamente, muchos autores conciben específicamente algunos de sus números de zarzuela para el mercado discográfico y cuidarán que su duración se ajuste a la del disco de gramófono (dos caras, de unos cuatro minutos cada una). Este máximo de tiempo para cada cara marcará un estándar de duración que se mantendrá durante casi setenta años, ya que será heredado, tres décadas después, por la duración similar del denominado disco *single*. Igualmente, la copla o la canción ligera nacerán con esa duración por exigencias de esos tres o cuatro minutos, indivisibles e improrrogables, que ofrece el disco de gramófono.

En los catálogos de 1930 encontramos ya al menos una docena[22] de zarzuelas que se anuncian como «grabación completa», lo que supone un conjunto entre cuatro y doce discos, que pueden comprarse conjunta o aisladamente; entre estos últimos está *El rey que rabió* y *Doña Francisquita* , en ocho y diez discos de doble cara, respectivamente[23]. Estas grandes producciones requerían ya una notable infraestructura técnica, y fueron realizadas tanto en Madrid (La Voz de su Amo, Parlofón, Polydor) como en Barcelona (Odeón, Gramófono). Luego se añadirían las de Columbia (y su filial española, Regal), establecida en Guipúzcoa. Un interés añadido fue contratar siempre que se pudo a los propios autores como directores de las orquestas; quizá no fueran buenos maestros, pero para el gran público era un reclamo importante. Por calidad técnica y reparto, fueron consideradas históricas las colecciones de *Marina* (Hipólito Lázaro, Marcos Redondo…)[24] y de *Doña Francisquita* (Selica Pérez Carpio, Felisa Herrero, Emilio Vendrell…). El enorme corpus discográfico de zarzuelas protagonizadas por Marcos Redondo merece lugar de honor en este recorrido, pues su discografía comprende no menos de cien títulos o fragmentos.

También se publicaron espléndidas versiones de números solo orquestales de títulos míticos. Las grabaciones de zarzuela de la Orquesta Sinfónica de Madrid, dirigida por Enrique Fernández Arbós (hacia 1927, y seguramente, las primeras que se realizaban en España por el sistema eléctrico) nos muestran el nivel interpretativo al que se podía trabajar en nuestro país en aquel momento, difícilmente superable hoy día[25]. Y que en un inventario de los discos gramofónicos de que disponía la emisora de Unión Radio, en Madrid, figuren nada menos que siete mil volúmenes en 1930, y doce mil en 1935, nos indica el crecimiento del mercado discográfico que llegaba a España.

Como imaginábamos, no hemos encontrado un solo disco de zarzuela producido en España durante la guerra civil, y eso que sí se publicaron –pocos, lógicamente– de algunos otros géneros, incluidos los que difundían discursos y arengas militares de ambos bandos. Desde 1940 será Columbia la más pronta en retomar la nueva producción lírica, aunque muy lentamente, puesto que las posibilidades de consumo en una España

deshecha eran pequeñas y los materiales de importación tenían muchas dificultades para llegar de una Europa en guerra.

Después, poco a poco el mercado lírico español se fue restableciendo, tanto con algunas producciones de zarzuelas nuevas –*Monte Carmelo* y *Maravilla* (Moreno Torroba), *Black el payaso* (Sorozábal)–, como con reediciones o regrabaciones de los títulos históricos. Pero serán sin duda la revista ligera y la comedia musical los grandes filones discográficos de estos nuevos años, especialmente porque muchos números de estas obras estaban tan concebidos para la propia obra escénica como para el disco, según ya adelantábamos. El último Francisco Alonso o el último Jacinto Guerrero componían en los años cuarenta pensando, al menos en ciertos fragmentos, en el mercado discográfico. Estas obras arrevistadas se grababan íntegras, en colecciones de entre tres y seis discos de doble cara. De Guerrero fueron enormes éxitos discográficos *Cinco minutos nada menos* o *La blanca doble*; de Alonso, *Luna de miel en El Cairo* o *Doña Mariquita de mi corazón*. Pero de algún reportaje de prensa –cuyo rigor siempre hay que poner en cuarentena– tomamos el dato de que la colección fonográfica que vendió más ejemplares en la España de los años cuarenta no fue ninguna de Alonso ni Guerrero, sino *Yola* (1941), de Juan Quintero y José María Irueste, dos compositores relativamente desconocidos para el gran público; si bien, el gancho para el mercado fue sin duda la interpretación estelar de Celia Gámez. También fue aquella la época dorada de la canción española, que aunque obviamente no es un género escénico, sí debe mucho al cuplé y a la romanza lírica.

El disco de pizarra para gramófono tuvo una larga vida, pues, aunque sus límites cronológicos no son exactos, se mantuvo como soporte indiscutible nada menos que medio siglo: si las primeras grabaciones de zarzuela en este formato fueron de 1904, como vimos, las últimas aparecen entre 1952 y 1955, es decir, coincidentes con el fin del Siglo de la Zarzuela.

5. El microsurco y el fin del Siglo de la Zarzuela. Y es que en torno a 1950 se hizo común en el mercado discográfico español (en el internacional, un poco antes) un nuevo y revolucionario sistema de grabación y reproducción: el disco microsurco. Gracias al menor tamaño de la incisión practicada en el disco (que además, pasará a ser de vinilo) y a una velocidad de rotación mucho más lenta –33 rpm [revoluciones por minuto]–, junto a otros varios factores novedosos, la reproducción musical no solo será ahora de evidente mayor calidad, sino de mucha mayor duración: una cara del nuevo disco microsurco multiplicará por seis la duración de una cara del gramofónico, que en muy poco tiempo quedará obsoleto. En todo caso, los nuevos aparatos reproductores de microsurcos incorporarán una opción para reproducir todo el fondo de catálogos de gramófono que el usuario todavía atesorara en su casa.

Al soporte de disco microsurco se le añadirán pronto otros tres elementos decisivos: el sistema LP (*Long Playing*), para aumentar aún más su capacidad en minutos, y que le hará aproximarse a media hora de música por cada cara; el modo estereofónico o de doble canal, con lo que la reproducción revestirá una espacialidad insólita hasta entonces; y la grabación no directamente al molde del disco, sino a una cinta magnetofónica previa,

que a su vez podrá ser manipulada. Todo ello alumbrará desde finales de los años cincuenta una verdadera edad de oro del disco, sostenida por una industria potentísima, que no escatimará recursos para aunar las mejores tecnologías, los mejores intérpretes y las mejores obras. Además, toda una industria de diseño de imagen y carátulas –los viejos discos gramofónicos se comercializaban envueltos en simples fundas lisas de papel, muy rudimentarias–, imagen de los artistas, marketing y presentación impecable de los productos[26] complementará un sistema que, con todos los vicios que se quiera, jamás antes se había soñado para la difusión de la cultura musical. La enorme magnitud del mercado discográfico se convirtió en uno de los sectores más prósperos no solo de la industria cultural, sino de las industrias en general.

Además, en la España de los años cincuenta, esta euforia del mercado discográfico coincidió con un respiro económico y social, tras los durísimos años de posguerra, que se asentaría aún más en la década siguiente. En lo tocante a la zarzuela, la actitud artística y empresarial de las productoras será muy clara, y en alguna medida sorprendente: olvidar todo lo que se había grabado hasta entonces, por considerarlo de muy poca calidad técnica. Fueron muy pocas las anteriores grabaciones de medio siglo de zarzuela que se reeditaron ahora en formato LP microsurco, ni siquiera como curiosidad; solo lo fueron algunas de las grabadas (por supuesto por sistema eléctrico) en los años inmediatamente anteriores. Los tiempos eran otros y había dinero y ganas para comenzar casi desde cero[27].

Resulta paradójico que el mercado zarzuelístico español e hispanoamericano demandara ansiosamente nuevas producciones de zarzuela, que se vendían en cantidades muy crecidas…, justo en el momento en que moría la zarzuela como género vivo. Pero quizá, con perspectiva histórica, esta paradoja debería ser planteada a la inversa: la aparición de una potentísima industria discográfica, que miraba al pasado y satisfacía la demanda de zarzuela como añoranza de lo pretérito, motivó un desinterés generalizado por todo lo nuevo. El mercado y la memoria del género lírico español se esclerotizaron. Esto fue válido tanto para los títulos que se estrenaban en los teatros –hemos hablado mil veces del desaprecio del público español de los años cincuenta y sesenta ante los estrenos líricos, incluso de los nombres míticos supervivientes del pasado– como para los títulos antiguos que el público de aquellos años recordaba menos. Esto explica que prácticamente todo Arrieta, Oudrid, Inzenga, Gaztambide, Hernando, e incluso casi todo Barbieri, desaparecieran en unos años de la memoria colectiva, sencillamente porque la discografía los marginó. De Chapí, por ejemplo, apenas quedará media docena de títulos, y de Bretón solo *La verbena*. No es que el público no vibrara ya ante un nuevo estreno, es que ya ningún título poco conocido de Chapí o Barbieri o Chueca iba a vender ni una mínima cantidad de discos.

Aunque en sentido cronológico estricto sean ligeramente posteriores a los límites que hemos definido como del Siglo de la Zarzuela, no se puede cerrar este capítulo sobre la fonografía zarzuelística sin dedicar unos párrafos al corpus discográfico que bajo su iniciativa y su batuta llevó a cabo Ataúlfo Argenta, el director de orquesta español más reconocido de su tiempo. Y es que el maestro cántabro llegó a un convenio con la casa Columbia –entonces, como dijimos, con filial española en Guipúzcoa– para publicar, a partir de 1952 y bajo el sello Alhambra, una extensísima colección de discos, en

recuperación de los grandes títulos de la historia de la zarzuela.

El proyecto funcionaría admirablemente durante seis años, pero fue truncado por la repentina muerte de Argenta, en enero de 1958. Aun así, constituyó un éxito inmenso, tanto desde el punto de vista artístico como económico, señalando un antes y un después de esta contribución. Porque no hay duda de que la selección de obras a grabar, determinada muy personalmente por Argenta, influiría decisivamente en el repertorio que la historia fijara en lo sucesivo –y casi diríamos que hasta hoy– como el repertorio fundamental del género. Algunas obras que no se pudieron grabar en la colección de Argenta por razones prácticas –por ejemplo, no disponer de unas partituras de orquesta aceptables– «se jugaron» por aquella circunstancia fortuita no haber sobrevivido en la posteridad. Obras como *El juramento* (Gaztambide), *El molinero de Subiza* (Oudrid), *La chavala* (Chapí) o *Vivitos y coleando* (Chueca), por poner solo cuatro ejemplos, no han pasado al repertorio por no haber encontrado en Argenta la mano redentora del olvido. No fue sin duda por desinterés del director ni de su equipo, sino por material falta de tiempo para llevar al disco más que la enorme cantidad de obras que se grabaron y que, a falta de un inventario exhaustivo, pudieron ser en torno a cincuenta y cinco títulos. Un esfuerzo titánico.

La serie de Argenta para Alhambra se sitúa justo a caballo entre el disco de gramófono y el microsurco. Las primeras obras, en 1952, fueron editadas en discos de 78 rpm –eso sí, grabadas en sistema eléctrico–, pero pronto Columbia pasó al disco de 33 rpm, e incluso las últimas se grabaron en estereofonía. Además, en términos generales puede afirmarse que todas estas zarzuelas se registraron completas, aunque con algunos cortes, tan frecuentes –y tan discutibles– en la época. También hay que tener presente que los nuevos discos microsurco tenían una duración máxima de unos cincuenta minutos, así que en obras que duraban algo más hubo que sacrificar algún número o fragmento. Desde el mayor entusiasmo admirativo hacia este trabajo de Argenta y su equipo, tampoco puede negarse que en algún momento los resultados de las grabaciones acusan las prisas de un trabajo que sin duda fue planteado «a destajo»: los músicos recuerdan que muchos números se realizaron por el procedimiento de «leer y grabar», y que algunas de las obras breves están leídas y grabadas íntegramente en el mismo día.

Atención especial nos merecen las voces de esta serie dirigida por Argenta. El maestro optó por confiar no tanto en los cantantes «históricos», algunos de las cuales aún vivían, cuanto en los emergentes, jóvenes valores de la lírica de entonces. Pudo haber en ello tanto razones económicas como de huida de una forma de hacer y entender la zarzuela, que quizá a su juicio estaba algo envejecida. Argenta se rodeó para estas más de cincuenta obras de un plantel de voces de su confianza, entre las que fueron habituales Pilar Lorengar, Toñi Rosado, Ana María Iriarte, Teresa Berganza, Lina Huarte, Inés Rivadeneryra, Carlos Munguía, Gerardo Monreal o Manuel Ausensi, entre otros muchos.

Aún de fecha posterior, y dentro de la enorme discografía que vio la luz en microsurco sobre el género lírico español, hay dos series que lograron especial impacto popular: de una parte, la fértil colaboración entre Pablo Sorozábal y el sello Hispavox, que entre 1960 y 1968, y ya en discos estereofónicos, posibilitó la grabación de una veintena de títulos, en versiones entonces muy novedosas. Y de otra, la serie de ocho obras que promovió Televisión Española –aunque comercializada en el sello EMI-Odeón–, con

Federico Moreno Torroba como director, que sirvieron de banda sonora a la colección de otras tantas versiones cinematográficas de dichas zarzuelas, dirigidas por Juan de Orduña. Su principal novedad –muy debatida entonces– fue que sus protagonistas eran atores, no cantantes, y que en los números musicales mimificaban los números musicales, sobre el *play back* en que cantaban las primeras voces zarzuelísticas de entonces. Volveremos sobre ello al hablar de «La zarzuela y el cine» en el siguiente apartado.

En otro orden de cosas, muchas grabaciones publicadas en estas décadas posteriores al Siglo de la Zarzuela motivaron un fenómeno hasta entonces insólito en la historia del género: que una pléyade de grandes voces españolas de ópera –Teresa Berganza, Montserrat Caballé, Plácido Domingo, Alfredo Kraus…– grabaran con perfección operística un gran número de títulos o fragmentos, que incluso eventualmente incluían en sus recitales –ya que el público pasó a considerarlos intérpretes ideales de zarzuela–, pero sin que, y esta es la singularidad, nunca o casi nunca hubieran salido a interpretar escénicamente una zarzuela como tal, cosa que habían hecho todos los días sus ilustres predecesores. No estamos ni defendiéndolo ni lamentándolo; estamos diciendo que esto los distancia radicalmente de los míticos intérpretes escénicos del pasado, que estrenaron y representaron sobre las tablas tantos y tantos títulos en sus versiones genuinas y completas, con la consiguiente fusión de actor y cantante en la misma persona, algo que constituyó históricamente la esencia misma de la interpretación de la zarzuela.

10C. LA ZARZUELA Y EL CINE

En pura cronología, el inicio de la historia del cine en España es simultáneo al de la fonografía, lo que supone que ambas ciencias son coincidentes con el inicio del siglo XX: si en torno a 1898 encontramos en la prensa convocatorias públicas para admirar la viabilidad técnica tanto de la impresión sonora como de la imagen en movimiento, será en la primera década del nuevo siglo cuando ambas artes den sus primeros frutos como tales[28].

1. Treinta años de cine mudo. Pero matizamos que ese inicio del cine en 1898 lo es solo «en pura cronología» porque los primeros treinta años de esa historia van a ser a través del cine mudo, lo que, evidentemente, supone una limitación insalvable –al menos, aparentemente– para trasladar el género zarzuelístico a la pantalla. Y sin embargo, en el listado de cintas españolas de cine mudo encontramos no menos de ¡sesenta zarzuelas! llevadas al celuloide, de las que varias fueron, además, éxitos notables; e incluso alguna proporcionó sustanciosos beneficios económicos a sus productores.

La pregunta surge de inmediato: ¿cómo se explica que, apenas se inicia la fiebre del cine mudo, se lleven ya a la pantalla numerosas óperas y zarzuelas, en que la música

juega papel tan fundamental? ¿Por qué el público respondió con entusiasmo a las versiones en cine mudo de un género que es fundamentalísimamente sonoro? ¿Cómo entender, por ejemplo, que la versión muda de *La verbena de la Paloma* proporcionara a Bretón ingresos comparables a los de las representaciones en teatros? ¿Qué sarcasmo supone que la zarzuela *Carceleras* (Peydró) diera a sus autores más dinero de derechos en su versión en cine mudo que en la representada en un teatro?

No es fácil responder a estas preguntas, que requieren ubicarse en un tipo de mentalidad muy diferente a la del aficionado de hoy, tanto al cine como a la lírica. El fenómeno cinematográfico encontró desde sus inicios un calado popular como quizá ningún otro arte lo haya tenido. Aunque hoy aquellas películas mudas y en blanco y negro nos parezcan muy limitadas técnicamente, para el espectador de entonces aquel cine era espectacular, mágico, delirante, sugerente… y muy barato, por lo que la respuesta del público potencial fue tan masiva como entusiasta. En 1904, para el ciudadano de Jaén, o de Ponferrada, o de Madrid o de Lugo, una proyección muda y en blanco y negro le permitía, por quince céntimos, pasearse por las calles de París y de Buenos Aires; ver los trabajos de los pescadores del Ártico; sentirse marino surcando el océano, o beduino a lomos de camellos por el desierto. Las productoras trataban de sorprender a unos espectadores ya de por sí ávidos por dejarse sorprender. Por si fuera poco, los intertítulos ubicaban e ilustraban perfectamente al espectador. Además, la obligada brevedad de las cintas le dejaban sediento de nuevas proyecciones.

En cuanto a las películas no documentales sino dramáticas, el género de la adaptación literaria supuso un estupendo filón argumental, pues ofrecía a las productoras un repertorio de primer orden, que en alguna medida era ya conocido por el público (al menos por el de cierta cultura), sin necesidad de buscar nuevos guiones. Con una ventaja añadida: que en vez de las tediosas obras originales en verso, en tres y cuatro actos, todo estará ahora abreviado en solo unos minutos. Esta condensación será el gran reto para el director de la producción: la historia debe resumirse al máximo, quintaesenciase en unas cuantas escenas; los personajes deben sobreactuar sus gestos y subtextos…, todo ha de ser dinámico. Las cintas rodadas en parajes naturales son especialmente valoradas por el público, aunque también las productoras gastan mucho dinero en construcción de decorados interiores. Las buenas realizaciones cuidan todos los detalles: figurinismo, peluquería, mobiliario… Aunque hoy nos parezca de lo más normal, para un público acostumbrado a los lógicos tiempos de espera en un teatro para los cambios de escenografía, la inmediatez del cine en la sucesión de escenas completamente diferentes resultaba desconcertante: ahora estamos en el Pilar de Zaragoza y en unos segundos, en el interior del palacio del sultán. Por todo ello, una sesión cinematográfica con adecuada proporción de cine de viajes, adaptaciones de clásicos y alguna cinta de humor, tendrá asegurado el éxito ante espectadores de toda edad y estrato social.

Pero hay otro factor muy importante, especialmente para comprender la recepción de la zarzuela llevada al cine: se ha dicho, en frase ingeniosa, que «el cine mudo era mudo, pero no sordo». Con ello se recordaba a la posteridad que aunque las películas en sí mismas carecieran de banda de sonido, una proyección en una sala mínimamente cualificada se realizaba con otros elementos complementarios externos, que ilustraban sonoramente la cinta. El más importante, que llegó a constituir parte fundamental de los

cinematógrafos, era el pianista. Toda proyección que se preciase era indisociable de una música ejecutada en vivo por un piano, generalmente vertical, situado frente a la pantalla, de manera que el pianista pudiera sincronizar su interpretación con la imagen. (En algunos casos no intervenía solo un pianista, sino un dúo de piano y violín u otra formación pequeña; en las noches de estreno en capitales populosas, a veces se llegó a contar con una orquesta, pero obviamente no era lo habitual.)

Cuando el pianista glosaba y ornamentaba una película sobre una obra no lírica (o sea, solo argumental), la música traducía los sentimientos correspondientes a la acción: alegría, tristeza, temor, comicidad, sorpresa… Pero obviamente, cuando la cinta correspondía a una ópera o una zarzuela, el guion indicaba exactamente qué fragmentos de la música original debían ser interpretados en cada momento. Y eso que en las primeras cintas sobre zarzuelas se filmaban solo las escenas argumentales y de diálogos, no las romanzas ni fragmentos vocales estáticos, que resultarían tediosos en imagen fija.

Como se deduce, el pianista cinematográfico constituyó toda una especialidad del pianismo en Europa y América, y propició muchísimos puestos de trabajo, especialmente porque un buen instrumentista de este tipo era muy cotizado en los *cinemas*[29] de prestigio. Algunos de ellos, al decir de sus contemporáneos, eran verdaderos espectáculos en sí mismos, tal era la maestría con la que sincronizaban su interpretación con la acción de la cinta, que incluso complementaban con todo tipo de sonidos, onomatopeyas, etc.

De tal manera, las proyecciones de estas películas resultaban una especie de «recreación» en torno a una zarzuela determinada: se contemplaban los paisajes reales –La Alhambra, las montañas de Asturias, el río Manzanares…–, se disfrutaba de decoraciones exteriores adecuadas, se escuchaban en el piano los temas principales de la obra… y hasta se podía cantar a coro. En consecuencia, a una proyección de cine mudo no se iba a contemplar cine, en el moderno sentido de la expresión, ni a presenciar la representación teatral original, sino a otra cosa intermedia, de difícil definición hoy. Es evidente que esta «otra cosa» presuponía necesariamente que el público preconociese la obra de memoria e íntegramente. Por ello, en cine no se estrenó ni una sola zarzuela nueva, lo que hubiera carecido de sentido: todo lo antedicho solo podía funcionar cuando se recreaba un espectáculo conocido por todos.

2. Las zarzuelas del cine mudo (1901-1931). Las noticias más remotas que encontramos sobre cintas de cine mudo basadas en zarzuelas nos remontan al Salón de Actualidades de Madrid[30], en donde en enero de 1901 se presentó una colección de películas breves –apenas tres minutos cada una–, con fragmentos de escenas de ópera, zarzuela y cuplé, sobre cuyas imágenes se intentaban sincronizar las músicas correspondientes, reproducidas en cilindros de fonógrafo a través de un invento denominado Cronocromoscop. Las zarzuelas elegidas fueron *El rey que rabió*, *La Revoltosa*, *El grumete*, *El año pasado por agua*, *Certamen nacional*, *El anillo de hierro*, *El juicio oral* (Ángel Rubio) y *La balada de la luz* (Vives). Habían sido impresionadas por los operadores Ramón del Rio y Sáenz de la Corona, dos pioneros españoles en la especialidad. Por desgracia, ninguna de estas cintas ha llegado hasta nosotros. El programa permaneció en cartel cierto tiempo, de lo que cabe deducir su

éxito.

Cuatro años después, la filial en Barcelona de la productora Gaumont, de París, encargó al director Ricardo Baños cuatro películas breves (unos 3:40 minutos cada una), con el fin de difundir en España el sistema de sincronización de imagen y sonido de que dicha productora era representante: el sistema Gronophon, consistente en un sincronizador de cilindros situado detrás de la pantalla, a cargo de un «gronofonista». Para comandar los trabajos, la casa matriz de París envió a Barcelona a la quizá primera mujer productora del cine europeo, Alice Guy. El director catalán, con apenas veinte años, realizó la producción de cuatro fragmentos de zarzuelas muy populares: *El húsar de la guardia*, *Bohemios*, *La gatita blanca* y *El dúo de «La africana»*, impresionadas todas ellas en 1905. Fueron rodadas en el Teatro Cómico, de Barcelona, y estrenadas en el Café Novedades, en el paseo de Gracia. Pese a que hoy podamos contemplar estas cintas solo como una curiosidad, en aquel momento su estreno constituyó un acontecimiento cultural y social, con abundantes notas en prensa. Sabemos también que a comienzos del año siguiente (1906), estas «películas sincronizadas» se pasaron de nuevo en Zaragoza, en el Cinematógrafo Coyne, de la calle de San Miguel.

Otros cuatro años más tarde, en 1910, la productora francesa Societé Pathé Frères intentó desarrollar un procedimiento alternativo de sincronización de gramófono y cine. Nadie mejor para ello que su colaborador, y figura mundial en la historia de los efectos especiales cinematográficos, el aragonés Segundo de Chomón, que entonces residía en Barcelona y que, asociado con Juan Fuster, colaboraba empresarialmente con la firma francesa. De Chomón recibió el encargo de rodar siete películas experimentales sobre escenas de otras tantas zarzuelas: en 1910, *Los guapos* (Giménez), *El puñao de rosas*, *La Tempranica*, *La fiesta de San Antón* y *Las tentaciones de San Antonio*; y en 1911, *Carceleras* (Peydró) y *El pobre Valbuena*. Por desgracia, también estas cintas están hoy perdidas.

En los años inmediatos solo hemos podido documentar dos nuevas películas mudas sobre zarzuela: una en 1914, en que la productora Hispano Films de Barcelona rodó la primera versión cinematográfica de *La chavala*; y otra, la versión de *El pollo Tejada*, con adaptación de Carlos Arniches, impresionada en 1915 en Barcelona para Segre Films, con dirección de José de Togores. De esta adaptación se conserva la última cinta (desde la llegada de Tejada al harén, hasta el final).

Evidentemente la docena de películas que hemos mencionado hasta aquí pueden admirarnos hoy en su sentido pionero y visionario, pero, hablando en propiedad, no puede encontrarse en ellas una verdadera traslación al cine de sus respectivas zarzuelas originales. Mucho más cerca de ese objetivo, aun dentro de seguir hablando del cine mudo, está la primera producción zarzuelística española en cine verdaderamente importante: *La verbena de la Paloma*, dirigida por José Buchs para Atlántida SACE, estrenada en el madrileño Teatro Price en diciembre de 1921. Sería la primera de las tres veces que el popular sainete de Bretón y De la Vega sería llevado al cine[31]. Su planteamiento original era la proyección de la película al tiempo que se interpretaban los fragmentos correspondientes por una orquesta –que fue dirigida en el estreno por Abelardo Bretón, hijo del compositor–, o simplemente con piano. El éxito de la película superó todas las previsiones y, según los estudiosos de la industria cinematográfica

española, produjo a Atlántida un beneficio superior a 350.000 pesetas, una cantidad astronómica para la época. Y eso que se había invertido un dineral en la producción, con construcción de decorados específicos.

El cine comenzaba, incluso en España, a constituir un negocio importante. Piénsese que en ese año 1921 había en España 356 salas de proyección cinematográfica –en unos casos, en locales *ad hoc*; en otros, compartidos con teatros o cafés–. Pero desde ese momento el ritmo de obtención de licencias es frenético: una media de quince salas mensuales se abrirán en España en la década de los años veinte.

Este éxito animó a Atlántida Films a afirmarse en este tipo de cinematografía popular y costumbrista, especialmente para plantar cara a la invasión de cine estadounidense, alemán, italiano y francés que copaba las carteleras españolas[32]. Cabe hablar de un auge de la zarzuela en cine mudo entre 1920 y 1930; primeramente, por el número de películas que generó: unos treinta y dos títulos en una década; segundo, porque se invirtieron en ellos cantidades importantes de dinero; y tercero, consecuencia de lo anterior, porque la crítica fue unánime en elogiar los pasos agigantados que daba el cine musical español en calidad técnica y artística. Obviamente, al no tener el recurso del sonido de las músicas correspondientes, las versiones cinematográficas de las zarzuelas potenciaban otros aspectos: los decorados naturales, el patrimonio monumental español, los trajes regionales típicos, las escenas campestres y de exterior, etc.

Es imposible decir mucho más sobre esa treintena de cintas, pues casi todas están perdidas. Llama la atención, en cuanto a las zarzuelas escogidas, que todas son de autores vivos en aquel momento o fallecidos no hacía mucho. Así, no hay ni un solo título de la generación primera (Gaztambide, Arrieta, Barbieri…), pero sí de Fernández Caballero (*Gigantes y cabezudos*), Serrano (*Moros y cristianos*, *Alma de Dios*, *La reina mora*), Vives (*Doloretes*, *Maruxa*), etc. Quizá el compositor mejor representado es Chapí, fallecido hacía poco, que fue llevado a la pantalla en no menos de seis ocasiones: *La bruja*, *Rosario la cortijera* (protagonizada por la Argentinita), *Curro Vargas*, *La chavala*, *La Revoltosa* (dirigida por Florián Rey, y quizá la de mayor éxito), *El rey que rabió*… En cuanto a sus directores, las cintas más celebradas fueron las de Maximiliano Thous, Manuel Noriega, Florián Rey o el ya citado José Buchs.

Mención especial en este bloque merece la película *Frivolinas*, dirigida por Arturo Carballo en 1926. Pues no es propiamente la traducción de una zarzuela concreta al cine, sino un pretexto para un recorrido gráfico, casi un documental, sobre las revistas de moda en los teatros de ese momento, lo que constituye un testimonio valiosísimo –probablemente, el único en movimiento– sobre coreografías y forma de actuación de los coros, actores y *vedettes* de las revistas de la época. Su duración se acerca a la hora y media, lo que añade valor a esta espléndida cinta, felizmente conservada hoy, gracias a la reunión de fragmentos muy dispersos[33].

3. Las primeras zarzuelas del cine sonoro (1931-1939). En la temporada 1930-1931 comenzaron a llegar a España las primeras películas sonorizadas. En diciembre de ese año, ya hay cinco salas para cine sonoro en España: tres en Madrid y dos en Barcelona.

Pero el proceso de implantación del cine sonoro, desplazando la vieja estructura del

cine mudo, no fue ni fácil, ni rápido, ni unánimemente aceptado. El cine sin sonido había reinado durante treinta años, había adquirido una personalidad propia, sus actores habían establecido una dramaturgia gestual muy diferente a la teatral y el público había entendido que el cine mudo era un arte como tal en sí mismo, no un compás de espera antes de su sonorización. Pese a todo, era obvio que el futuro era del cine sonoro y el proceso iba a ser imparable. Observará el lector, para situar correctamente el cine sonoro en el contexto social español, que la llegada del cine sonoro y su primera implantación popular son absolutamente contemporáneas de la II República Española.

Imaginémonos el dilema de los propietarios de las 3.844 salas de cine que había en España en 1930: entre el entusiasmo por un avance definitivo, que iba a abrir una edad de oro para la cinematografía, y la desolación porque ni sus aparatos reproductores ni sus instalaciones de sala iban a ser ya válidas. De otra parte, las productoras de películas habían de aceptar un cambio integral, si no querían quedar en vía muerta: el entorno artístico y técnico del cine sonoro iba a ser muy diferente a todo lo anterior; también, el adiestramiento de los actores (que ahora habrán de hablar y cantar frente a la cámara, y replantear su gesticulación), la toma de sonido, etc. Nacerá con ello la especialidad de posproducción para la sonorización de películas (solo muy excepcionalmente se grababan durante el rodaje los sonidos que luego iban a la banda sonora) y –muy especialmente– un eslabón nuevo en la producción cinematográfica: el doblaje en el idioma del lugar o país de destino de cada copia. Pero si para los actores cinematográficos hubo un antes y un después del cine sonoro, para los pianistas de sala el nuevo invento fue catastrófico, ya que supuso en apenas tres años la pérdida casi total de los antiguos puestos de trabajo.

Los estudiosos de la economía cinematográfica en España informan de que el proceso de producción de una cinta sonora pasó a ser más del doble que el mismo metraje en cine mudo. Y que el proceso de exhibición se encareció alrededor del cuarenta por ciento para las salas. Consecuentemente, los precios de las localidades aumentaron en proporción. Pero sobre todo se produjo una «criba» de instalaciones cinematográficas: nacieron los grandes cines de las capitales, enormes locales de gran aforo, con excelente equipamiento y suntuosidad equiparable a la de los mejores teatros; mientras que los pequeños locales de proyección –a veces, simplemente un patio con unas sillas, un proyector y una pantalla– comenzaban su ocaso, al menos en las ciudades principales.

Si de verdadera revolución, como vemos, cupo calificar este paso en lo referente al cine de texto o dramático, mucho más lo fue, obviamente, en el musical, que se transformó completamente, con una tecnología revolucionaria para incorporar fragmentos vocales y/o orquestales a cada película, ante un público ávido por escuchar en el cine las músicas de su preferencia interpretadas por sus artistas preferidos. Además, esta concepción del cine al servicio de lo musical influirá en cualquier otro tipo de película, incluso en las no musicales, pues en lo sucesivo y hasta los años cuarenta y cincuenta, rara será la cinta que no interrumpa su acción textual en un momento determinado para hacer oír algún número musical (¡aunque no siempre venga a cuento!). Cómicas o dramáticas, casi todas las cintas beberán ahora en las fuentes de lo lírico, aunque no fueran concebidas para ello.

En cuanto a nuestro tema, se ha extendido el dato de que la película *La canción del día*, realizada en 1930 con música de Jacinto Guerrero, es la primera zarzuela llevada al

cine sonoro. Esto no es exacto, puesto que no estamos ante la versión cinematográfica de ninguna zarzuela, sino ante una película no lírica para la que Guerrero compuso unas cuantas canciones nuevas, ilustrativas de otros tantos momentos de la acción, que cantaron la soprano Consuelo Valencia y el tenor Tino Folgar. Los resultados no satisficieron a ninguna de las partes. Fue rodada en Londres, con tecnología de la British Inernational Pictures, y dirigida por G. B. Samuelson. Y es que las productoras españolas pensaron en un primer momento que podía ser económicamente rentable no transformar la tecnología de sus estudios españoles e ir a rodar las nuevas películas sonoras, ya en lengua española, a Francia, Inglaterra o Estados Unidos. Como consecuencia de esta estrategia –luego abandonada–, en los primeros cinco años del cine español sonoro (1931-1936), nada menos que noventa películas en castellano fueron rodadas en Hollywood; aunque, según nuestras búsquedas, no hubo ninguna zarzuela entre ellas.

Al fin, en 1932 Orphea Films inauguraba en Barcelona los primeros estudios españoles de sonorización de películas. De ahí surgirá, aún en dicho año, la nueva versión fílmica de *Carceleras*, que por ello bien pudiera ser considerada la primera zarzuela llevada al cine sonoro; pero también esto debe ser matizado, pues no era una película nueva, sino una reelaboración de la película muda del mismo título, de 1922, dirigida, como vimos, por José Buchs. La música fue dirigida por el autor de la partitura, Vicente [Díaz] Peydró, e interpretada por Raquel Rodrigo, Pedro Terol y José Luis Lloret.

Cinco años después de la llegada de las primeras cintas de cine sonoro, la estadística oficial de su implantación resulta hoy curiosa: de los 3.310 puntos de exhibición en toda España, todavía son mudos 1.400; sin embargo, en Barcelona solo quedan cinco salas (de un total de 115); y en Madrid, 15. Lo cual tiene una fácil interpretación: en 1935, en las grandes ciudades la implantación era ya casi total, pero no así en las intermedias, ni en los pueblos, donde supervivió el cine mudo por más tiempo[34]. Otro dato curioso se refiere al número total de títulos estrenados en los años treinta: al no disponer España de una infraestructura sólida de producción de películas sonoras, el cine que se veía en el país era abrumadoramente importado: por ejemplo, de las 480 nuevas cintas presentadas en España a lo largo de 1931, solo 6 eran españolas[35]. Y eso que algunas de las productoras de nuestro país tomarían poco a poco un cierto peso industrial y cultural. Entre ellas: la valenciana Cifesa (regida por la familia Casanova, que respaldó a cantantes como Imperio Argentina o Miguel Ligero, pareja de moda en el cine musical de la época); Filmófono (en Madrid, regida por Ricardo Urgoiti, que contaba con Luis Buñuel, Carmen Amaya, etc…); o la ya citada Orphea Films (con sede en Montjuic, en Barcelona). Un caso curioso y muy atípico, por ser fruto de una iniciativa de artistas sin tradición empresarial –y como tal, inédito en la industria cinematográfica española hasta entonces–[36], fue el de CEA (Cinematografía Española y Americana), fundada en Madrid en 1932, con sede en la entonces naciente Ciudad Lineal[37] y una directiva de dramaturgos y compositores, presidida por Jacinto Benavente.

En cuanto a la zarzuela, unas doce películas sonoras se producirán en España antes de la guerra del 36. Puesto que es imposible la referencia a todas, destaquemos algunas, como muestra de los avatares por los que se movía el cine lírico de su tiempo:

De una parte, dos de esas doce cintas resultaron ser las dos primeras películas españolas dirigidas por una mujer. Pues la barcelonesa Rosario Pi realizó en 1935 la

versión cinematográfica de *El gato montés*[38]; y en 1938, la de *Molinos de viento*. Ambas fueron producidas por la empresa de la que ella era presidenta, Star Films. Esta última fue rodada en zona republicana, en plena guerra, y quizá por ello fue pronto extraviada y no se conserva ninguna copia. Quienes la vieron aseveran que en el terrible y trágico final de la obra de Penella (cuando el bandolero protagonista exige a Pezuño que le dispare un tiro en el corazón para morir abrazado a Soleá) se basó Luis Buñuel para su película *Abismos de pasión* (1953).

En 1934, José Serrano tuvo la fortuna de conocer al director de cine Jean Gremillon –exponente del mejor cine surrealista francés–, de paso por España. Aunque resulte extraño –pues el director buscaba un argumento novedoso para un cine que denominaríamos «de vanguardia»–, Gremillon decidió tomar *La Dolorosa*, zarzuela del compositor valenciano, para realizar sobre ella una paráfrasis cinematográfica en la que se potenciara la relación del subconsciente –digamos que de manera psicoanalítica– entre el personaje de la virgen y la propia Dolores. Así que la cinta contiene artificios conceptuales muy novedosos entonces… e insólitos para lo que había nacido como un sencillo argumento de género chico. Con una duración de casi hora y media (es decir, más de lo que duraba el original) el resultado fue, al decir de quienes la conocieron, uno de los mayores logros de la zarzuela llevada a la pantalla. También de Pepe Serrano se adaptó con éxito *Los claveles*, estrenada en el Cinema Tívoli de Barcelona en enero de 1936; fue, además, la primera película que dirigió Santiago Ontañón, escenógrafo y pintor del entorno de García Lorca y su compañía ambulante La Barraca. Ambas cintas entusiasmaron a José Serrano, muy aficionado al cine en su vida cotidiana. Más polémica fue la adaptación de *La reina mora*, dirigida por Eusebio Fernández Ardavín en 1936, por la inclusión de músicas ajenas al autor valenciano.

Aunque por lo que hemos podido documentar por la prensa de la época, los autores de un determinado título de zarzuela acogían siempre con entusiasmo el interés de una productora por llevar al celuloide una obra propia, algunas veces esa ilusión terminó en decepción, cuando no en enfrentamiento. Fue el caso de Federico Romero y Guillermo Fernández-Shaw (Amadeo Vives había fallecido dos años antes) ante la versión de *Doña Francisquita* que se rodó en 1934, pese a que había contado con un gran presupuesto y la reputada dirección del alemán Hans Behrendt. Ya desde el planteamiento del guion, la catalana Ibérica Films tuvo que mediar una y otra vez entre los autores y los componentes del colectivo germano que vino a rodar a España, al que aquellos calificaron de prepotentes y desconocedores del espíritu de la obra. Puesto que los libretistas no pudieron impedir legalmente la continuación del proceso, se desentendieron del rodaje y manifestaron su disconformidad no asistiendo al estreno. Quizá ello predispuso a la crítica contra la película, que fue muy mal acogida. El equipo de producción se consideró víctima de un complot xenófobo, ya que eran casi todos judíos huidos de Alemania[39].

En el extremo contrario, suele considerase que la versión cinematográfica que en 1935 dirigió Benito Perojo sobre *La verbena de la Paloma* fue uno de los logros más notables en el difícil terreno de la lírica llevada a la pantalla. Raquel Rodrigo, Selica Pérez Carpio, Miguel Ligero y Rafael Calvo protagonizaron el film –de hora y cuarto de duración, algo expandido sobre la zarzuela chica original–, que incide en aspectos sociales que no están,

o que lo están muy lejanamente, en el texto de Ricardo de la Vega, como la miseria de las clases bajas de Madrid. El presupuesto de la película fue astronómico, uno de los mayores de la historia primera del cine español, casi un millón de pesetas, y con él se reprodujo un enorme escenario urbano de casi medio kilómetro de largo –fue rodada en Estudios CEA–, se reconstruyeron varios tranvías a caballos… La cinta consiguió un éxito enorme, y durante años no paró de circular por salas de España e Iberoamérica; incluso se dobló a varios idiomas. Los cinéfilos la consideran una obra maestra en su género, quizá también por su fidelidad a la voluntad del maestro Bretón, toda vez que varios de sus protagonistas habían representado la obra ante él y conocían bien sus deseos. Disgregada luego en varias copias incompletas, se ha podido reconstruir una versión muy digna. Esta cinta, además, supuso el salto a la popularidad de Miguel Ligero, un actor y cantante que impuso una peculiar manera de interpretar la zarzuela, muy opinable hoy día pero que entusiasmó en su tiempo. Protagonizó después otras muchas zarzuelas en la pantalla y formó popularísima pareja artística con Imperio Argentina.

Contemporánea de esta película es *Don Quintín, el amargao*, sobre el título homónimo de Jacinto Guerrero y Carlos Arniches, dirigida por Luis Marquina en 1935, con la colaboración de Luis Buñuel y del compositor navarro Fernando Remacha. Resulta curioso que Buñuel se identificase tanto con el trabajo de dos artistas tan aparentemente lejanos de su talante como Arniches y Guerrero. Y no solo por haber colaborado con ellos en esta cinta, sino porque después (1951), ya en el exilio mejicano, volvería el director aragonés a elaborar una versión de este argumento, si bien ahora algo transformado, que tomaría el título de *La hija del engaño*.

Peripecia singular fue la de la primera versión cinematográfica de *Bohemios*, dirigida por Francisco Elías, rodada en 1936 y montada durante el inicio de la guerra. Porque Elías se exilió en Méjico y debió de llevarse consigo alguna copia, ya que el estreno fue en el Cinema Encanto de la capital de aquel país, en diciembre de 1938. En España no se estrenó hasta noviembre de 1939. Otra cinta de la que hemos conseguido poca información es la titulada *Zarzuela en el Liceo* (1938), rodada en Barcelona en plena guerra, sobre guión de Manuel Ordóñez, y protagonizada por María Espinalt y Marcos Redondo. Lamentamos ignorar su contenido y su paradero.

4. Las zarzuelas en el cine de posguerra. Apenas terminada la guerra, aún en 1939, Arte Films encomendó a Enrique del Campo la dirección de *El huésped del sevillano*, que suponía además la primera película del histórico barítono Luis Sagi Vela, una de las pocas veces en que un cantante ilustre de zarzuela protagonizaba una película lírica. Fue sencillamente una traslación de la obra de Guerrero, con mínimas variantes, probablemente porque el libreto bien hubiera podido ser ya un guion de cine. Al año siguiente, 1940, *La alegría de la huerta* se rodó en los campos de Murcia, donde transcurre el argumento que popularizó Chueca. Una versión más libre sobre una zarzuela fue la que presentaba *Gloria del Moncayo* (1941), dirigida por Juan Parellada, a partir de *Los de Aragón*, con música de José Serrano. Otra forma de paráfrasis sobre una obra lírica preexistente, pero no propiamente una traslación al cine, fue *La famosa Luz María* (1942), basada en *La Revoltosa*.

Hito especial en la cinematografía de la zarzuela fue el rodaje de *Sucedió en Damasco* (obviamente, reelaboración de *El asombro de Damasco*), también de 1942, otra de las películas millonarias de la época –en presupuesto y en taquilla–, con coproducción italo-española. El maestro Luna asistió a los prolegómenos de la producción, pero falleció antes de verla estrenada. Así que la elaboración de la banda sonora musical corrió a cargo de Jesús Guridi[40]. Otro resultado satisfactorio se obtuvo con la versión de *El tirador de palomas*, con partitura de Vives, que en la gran pantalla (1949) se publicitó como *Entre barracas*, probablemente por haber partido la producción de un equipo artístico valenciano.

Un caso admirable de versión «expandida» de una zarzuela de género chico para completar un largometraje fue la reelaboración de *La Revoltosa* (la única zarzuela que ha conocido hasta la fecha cuatro versiones en cine) que prepararon Guillermo Fernández-Shaw (hijo del libretista de la obra original) y Francisco Ramos de Castro, en 1949, para la cinta que habrían de protagonizar Carmen Sevilla y Tony Leblanc. Hay en ella algún episodio «inédito» sobre la historia de Mari Pepa y Felipe: por ejemplo, la reconciliación de la pareja protagonista se produce cuando acuden juntos a un teatro en que se está representando *La Revoltosa* –como si la obra se mirara en un espejo– y ellos se sienten ridículos.

En cuanto a películas sobre óperas españolas (y además de *El gato montés*, ya referida), en 1942 se llevó al cine *La Dolores*, con música de Tomás Bretón y protagonizada por Conchita Piquer. Posteriormente, en 1952, habría una poderosa producción de *Amaya*, paralela –no igual– a la ópera de Jesús Guridi.

Con estas referencias llegamos al fin de nuestro recorrido temporal, puesto que hemos sobrepasado ya el año 1950, fin de nuestro Siglo de la Zarzuela. Pero como hicimos en otros capítulos, añadiremos un apéndice, siquiera sintético, en este caso con referencia a producciones zarzuelísticas posteriores a esa fecha.

5. Después de 1950. Las zarzuelas y el cine en color. Paralelamente al desenvolvimiento de la mejor calidad posible en blanco y negro, diferentes empresas pusieron en circulación procedimientos más o menos ingeniosos para ofrecer al espectador una cierta sensación de color. En torno a 1907, el español Segundo de Chomón fue tan lejos en el arte de colorear a mano los fotogramas –sistema de cine «iluminado»– que hubo de competir con otras patentes: el «estarcido» (recorte de una plantilla de cuatricromía), el «virado» (los blancos permanecen blancos, pero los oscuros se convierten en sepia, azul, o verde), o el «entintado» (la película se tiñe de oscuro si la escena es nocturna, de amarillo si la escena es luminosa, etc.).

Pero el verdadero concepto moderno de cine en color no llegará hasta la patente denominada Technicolor, que permitirá, a partir de los años treinta, filmar y reproducir en color de una manera normalizada. Tres películas de Hollywood, con gran dosis de lo musical, hicieron historia, aparte de por sus valores intrínsecos, por su afianzamiento del color como recurso cinematográfico: *Blancanieves y los siete enanitos* (1937, de la factoría Disney), *Lo que el viento se llevó* (1939) y *El mago de Oz* (1939, a la que perjudicó competir en los Óscar el mismo año que la cinta antedicha). Pero el estallido de

la Segunda Guerra Mundial condicionó mucho la expansión de esta tecnología, que en realidad no se haría común hasta los años cincuenta, ya que al término de aquella (1945) los laboratorios punteros se encontraban bajo mínimos en todos los aspectos. De modo que durante unos cuantos años coexistieron el cine en blanco y negro y el cine en color.

A España llegaron las primeras películas en color en torno a 1952. En 1954, el noticiario oficial (y oficialista) del Estado, el popular No-Do, comenzó a filmar ya algunos reportajes en color. En cuanto a nuestro tema, la primera zarzuela rodada en color fue la segunda versión cinematográfica de *Doña Francisquita*, estrenada en el madrileño cine Rialto en enero de 1953. La dirección se le había encomendado ahora al húngaro Ladislao Vajda (que alcanzaría enorme popularidad dos años después con *Marcelino, pan y vino*)[41] y el papel protagonista, a la actriz argentina Mirtha Legrand. Productora y artistas pretendieron hacer una película más «internacional» que madrileña, con cierto aire de opereta. Recibió buenas críticas, pero tampoco esta segunda vez los autores del libreto quedaron más que tibiamente satisfechos.

Le siguieron, también en color, *La reina mora* y *Los claveles,* en 1954, sobre las zarzuelas homónimas de Serrano. *Maravilla*, en 1957, quiso aprovechar la popularidad en Hispanoamérica del autor de su partitura, Moreno Torroba, así que sitúa su trama no en Madrid, sino en Méjico. Resulta curioso, en ese momento de esplendor del cine español como espectáculo y lucimiento de artistas populares de la música ligera, que ninguna de las revistas de moda en aquellos años –hablamos de los muchos éxitos sobre partituras de Paco Alonso o Jacinto Guerrero– fuese llevada al cine, lo que hubiera garantizado taquillas importantes. Solo mucho después (1971, o sea, casi medio siglo después del original de Guerrero) lo fue *El sobre verde*, en una película a la medida de la *vedette* Bárbara Rey.

Pero volviendo a los años sesenta, tras un cierto tiempo de sequía en cuanto a zarzuelas en cine se refiere, de nuevo será *La verbena de la Paloma* el sainete lírico elegido. En este caso, para una tercera versión, ahora firmada por José Luis Sáenz de Heredia y estrenada en 1963, dieciocho años después de la muy celebrada de Benito Perojo. Es un dato verdaderamente excepcional que vuelva esta cinta a estar protagonizada, pese al tiempo transcurrido, por el mismo Miguel Ligero, que también encarnó el don Hilarión en la versión anterior[42].

Capítulo específico en nuestro tema merece la iniciativa que planteó Televisión Española en 1967 para producir una colección de títulos clave en la historia de la zarzuela que pudieran ser emitidos en hora estelar por la entonces única cadena de televisión, pero también para ser proyectados después en salas como películas comerciales (algo muy frecuente hoy pero no en aquella época). Se pensó, además, que tras emitirlas en blanco y negro en televisión, se generaría la curiosidad de verlas después en color en las salas, cosa que sucedió solo tímidamente. La dirección cinematográfica de todos los títulos fue encomendada a la misma persona, Juan de Orduña, y la banda sonora al mismo director de orquesta, Federico Moreno Torroba (pese a que, curiosamente, no se eligió para este ciclo ninguna obra suya).

Pero lo más debatido fue la decisión –ya mencionada anteriormente– de encomendar los papeles de los repartos a actores de teatro y televisión y, por otra parte, grabar las bandas sonoras de cada película con las mejores voces de entonces; de modo que,

llegado en la película el momento de cada número musical, los actores simulaban cantar en *play back*. Si es cierto que los puristas descalificaron la globalidad de la serie por esta razón, la verdad es que los papeles argumentales pudieron ser desempeñados por los mejores actores del cine de la época y adecuados a cada perfil de personaje. Orduña opto por una visión naturalista e historicista de los libretos originales, sin la menor licencia, lo que fue alabado y criticado a partes iguales. Obviamente, los rodajes en los lugares naturales correspondientes a cada escena causaron entusiasmo en un sector del público. Los títulos elegidos para esta serie –obsérvese la completa ausencia de obras de la primera época de la zarzuela– fueron[43]: en 1967, *El huésped del sevillano*, *Bohemios*, *Maruxa* y *Las golondrinas*; y en 1969, *La canción del olvido*, *La Revoltosa* y *El caserío*.

Dos epílogos a nuestro tema: primero, el insólito intento de plantear una «zarzuela cinematográfica» que en 1976 llevaron a la pantalla Fernando Fernán Gómez y Pedro Beltrán, con música de Carmelo (Alonso) Bernaola, bajo el título de *Bruja, más que bruja*. No se trataba de hacer una película musical sin más, ni de adaptar una zarzuela preexistente, sino de concebir *ex novo* una estructura de género lírico para el cine. Quizá las infinitas licencias de todo tipo y el deliberado absurdo que planean por la cinta desconcertaron no poco al público.

Y segundo, lo curioso que nos resulta que en 1985 José Luis García Sánchez volviera hacia atrás su mirada para llevar a cabo en su película *La corte de Faraón*, una relectura libre de la zarzuela homónima de Lleó, Perrín y Palacios. El amplísimo reparto reunió a la plana mayor de dos generaciones de cómicos españoles del teatro, el cine y la televisión.

10D. LA ZARZUELA Y LA RADIO
(1924-1950)

1. La radiodifusión española y el último cuarto del Siglo de la Zarzuela. Los inicios de la radiodifusión en España, en el sentido normalizado de lo que entendemos hoy por tal –o sea, una emisora civil y profesional[44], que emite unos contenidos previamente anunciados, para unos radioyentes que la siguen en sus casas o en el trabajo, a través de un receptor–, se inicia en 1924.

Este dato significa dos cosas para nuestro estudio: primera, que su influencia como el gran elemento de difusión lírica que fue desde el primer momento –no sin conflicto, como pronto veremos– coincidirá exactamente con el último cuarto del Siglo de la Zarzuela; y segunda, que en la historia política de España, la regulación de este novísimo procedimiento de comunicación, cuyas posibilidades reales eran aún una incógnita, corresponderán al Directorio del general Primo de Rivera, por lo que toda la primera legislación española sobre la radio emanará de un gobierno dictatorial, al estar el

Parlamento suspendido en sus funciones.

Pese a esto último, el gobierno entendió desde el primer momento que la radio debía ser asunto de emisoras privadas, y no cayó en la tentación de monopolizar el sector bajo una red estatal[45]; y de hecho, Radio Nacional de España nacerá mucho después y en un entorno muy diferente[46]. Tras establecer el periodo de inscripción legal como estaciones (antes había habido un periodo de pruebas, previo a la legislación como tal), se concedieron las primeras autorizaciones: la primera licencia de la historia de España, denominada EAJ 1, fue para Radio Barcelona[47]; EAJ 2, para Radio España (en Madrid); EAJ 3, para la radio de Cádiz; EAJ 4, Radio Castilla (Madrid); EAJ 5, Radio Sevilla; EAJ 6, Radio Ibérica; EAJ 7, Unión Radio (Madrid); etc. No obstante, y por diferencia de pocos días, la primera en comenzar sus emisiones no fue la barcelonesa EAJ 1, sino la estación madrileña EAJ 2, así que en realidad puede decirse que ambas fueron las dos pioneras, de manera simultánea. De todas las antedichas, Radio Ibérica (EAJ 6) y Unión Radio (EAJ 7, antecesora de la posterior Cadena SER) se asentarían desde el principio como las emisoras más solventes.

El equipamiento tecnológico necesario para establecer una estación emisora de la época no era nada barato y requería una notable infraestructura material y humana, por lo que la expansión geográfica de la radiodifusión, aunque imparable, no fue rápida. Aun así, San Sebastián, Bilbao, Zaragoza, Valencia, Oviedo, Salamanca, etc. se irán sumando al panorama emisor. En 1934, es decir, cuando la radiodifusión española cumpla diez años, habrá cincuenta y ocho emisoras en activo en el país. Unión Radio, la primera entidad que pretendió establecer no solo una emisora, sino una cadena de varias emisoras, se había erigido ya como la mayor empresa de la radiodifusión española, con mucha diferencia, por recursos, tecnología y publicidad.

Tanto desde el punto de vista legal como desde el cultural, el desenvolvimiento de la radio en España se balanceará entre dos extremos aparentemente contradictorios: el entusiasmo del mundo de la cultura por las infinitas posibilidades que ofrecía al ciudadano este revolucionario sistema de difusión y el temor de legisladores, empresarios y artistas a que su implantación indiscriminada arrastrase el nuevo medio hacia un marco legalmente incontrolable, una especie de «limbo de la alegalidad» (o sea, un balanceo casi idéntico al surgido en nuestro tiempo con la implantación masiva de Internet.) En general, la legislación española en materia de radiodifusión intentará un compromiso entre ambas evidencias.

Por cierto, es un dato curioso el que durante los primeros tiempos de la radiodifusión, y defendiendo los intereses de los radioyentes, la publicidad no pudiera pasar nunca de cinco minutos por hora de emisión, con un máximo de trescientas palabras (luego ampliadas hasta el doble, pero dentro de esos mismos cinco minutos). Otra limitación legal importante era la del número de horas a emitir por cada estación: inicialmente las franjas horarias se repartieron entre las diversas emisoras (para que no emitieran todas al mismo tiempo), por lo que cada una no podía emitir más de dos o tres horas diarias; que obviamente fueron aumentando con el paso de los años.

2. La programación radiofónica. La zarzuela. Conservamos la mayor parte del

listado de programas –la «parrilla», según el argot actual– que ofrecieron como contenidos estas emisiones pioneras. Lo primero que nos sorprende, y muy favorablemente, es su alto nivel cultural: o al menos, su voluntad en conseguirlo. Muy lejos de buscar un mercado fácil y populachero, la tónica general es un objetivo de excelencia en contenidos y en medios, aun con todos los matices que se quiera y que la época imponía. Las emisoras pugnaban por el mejor conferenciante, la música más interesante o las adaptaciones teatrales de más calidad[48]. Y todo ello, es curioso, dentro de una convencida defensa de la cultura española, cuya necesidad de difusión es objetivo unánime para las emisoras. No se olvide que los primeros años de la Radiodifusión en España coinciden con el movimiento del Regeneracionismo, tan arraigado en esta inminente edad de plata de la cultura española. Bien es verdad que este último objetivo –en que la regeneración de España pasaba por redimir de la miseria cultural y material a los habitantes de las pequeñas aldeaschocaba contra un problema técnico, pues a los pequeños pueblos no llegaba la radiodifusión, limitada aún a las concentraciones urbanas.

3. La «cara» de la radiodifusión. La radio como divulgadora cultural. Pero este es un libro sobre zarzuela y en ella debemos centrarnos. No tenemos duda hoy de que los programas más apreciados por los radioyentes de toda España en los albores de la radiodifusión eran los de zarzuela. Claramente por encima de los de ópera, teatro radiofónico e incluso de los de músicas populares, charlas divulgativas e información (por cierto, llama la atención lo relativamente poco demandados que eran los programas informativos, quizá porque la prensa de la época era excelente, plural y muy ágil).

El fundamento que nos avala para afirmar esta preferencia de los oyentes por la zarzuela es cuádruple: de una parte, los testimonios que dejaban los propios radioescuchas en las emisoras, plasmando sus opiniones sobre la programación ofrecida; de otra, las varias encuestas (o «plebiscitos», como se denominaron entonces) que hicieron las emisoras entre sus seguidores, cuyos resultados se publicaban luego; tercera, los gustos manifestados por los oyentes en los programas en los que estos eran invitados a elegir el propio repertorio (algo que luego se hará mítico en los programas con participación de público desde sus hogares, con las célebres «peticiones del oyente», etc.); y por último, la propia programación de las estaciones, que se iba guiando, lógicamente, por el tipo de demanda de la audiencia.

Esta tónica seguirá invariable en los próximos años, hasta el final del Siglo de la Zarzuela. Y ello nos muestra a las claras el grado de implantación que la zarzuela seguía teniendo en los años veinte, treinta y cuarenta en la sociedad española. Así que resulta curioso comprobar que la radio en España sea a la vez uno de los elementos más eficaces para la difusión de la zarzuela… y al mismo tiempo, uno de sus verdugos; pues la radio se colocará, desde su nacimiento, entre las nuevas opciones de ocio de los españoles, junto con el cine y los deportes.

4. Los discos y/o las actuaciones en estudio. La difusión de la zarzuela, como de cualquier otra música, por medios «sinhilistas» (así se llamó a este medio inicialmente,

como derivado de la telefonía sin hilos) topó en sus inicios con un problema tecnológico de difícil solución. Pues aunque en principio parecía que tal difusión iba a encontrar su medio natural en la emisión de discos a través de las ondas, la muy escasa calidad técnica de los discos de entonces, sumada a la pérdida de señal que se producía al ser emitidos, daba como resultado una calidad pésima de recepción. Téngase presente que el procedimiento utilizado era el de reproducir un disco, colocar un micrófono a la salida de la bocina del reproductor, y de ahí lanzarlo por las ondas. Los oyentes se quejaban de no oír prácticamente nada. Así que, salvo excepciones, la reproducción de discos fracasó en esta primera etapa de la radiodifusión, y debió esperar hasta la llegada de los denominados discos eléctricos ya en los años treinta.

No había otro remedio que dejar de lado la música pregrabada y emitir música en directo. A su vez, esto ofrecía dos posibilidades: o bien llevar el equipo móvil a un teatro desde el que emitir un espectáculo público, o bien producir el hecho musical en estudio y difundirlo. La primera opción era más atractiva por lo que tenía de presencia de la radio en la vida musical ciudadana: se transmitía un concierto o una función de ópera, como si el radioyente estuviera físicamente allí. La segunda no tenía el encanto de la transmisión «en vivo» (por utilizar una expresión de hoy), pero ofrecía mucho mejor resultado técnico, ya que las condiciones de emisión –silencio exterior, insonorización de la sala, ubicación del micro…– eran las óptimas.

Centrémonos en la primera opción. La radiodifusión estuvo presente en conciertos y funciones públicas de zarzuela prácticamente desde sus orígenes. Pero retransmitir una zarzuela entera era algo entonces inviable, pues los movimientos de los cantantes en escena hacían imperceptibles las voces (recuérdese que durante muchos años se captaba el sonido con un solo micro; la suma de varias señales simultáneas es muy posterior). Así que, en realidad, cuando se decía que se retransmitía una zarzuela desde tal o cual teatro, lo que se hacía era un pase específico para la radio, con los cantantes en posición fija, agrupados junto a la orquesta, y todos ellos en torno al micrófono. Algunos testimonios que hemos encontrado indican que los instrumentos graves no se oían en absoluto, por lo que a veces se suprimían directamente, para ganar espacio alrededor del micro. Curiosamente hay referencias a la nitidez de escucha del arpa y el violín, que se apreciaban «con una dulzura como si el intérprete estuviera a nuestro lado», según optimista testimonio de la época. Por supuesto, con el paso de los años, comenzaron lentamente las transmisiones de funciones como tales, con el actual sentido de «en directo»; pero seguiría siendo este un sistema durante años denostado por músicos, técnicos… y sobre todo, por los oyentes.

Desde finales de los años veinte, Apolo o el Teatro de la Zarzuela en Madrid, los teatros Novedades y Tívoli en Barcelona (además de, por supuesto, el Teatro Real y el Liceo), etc., fueron no solo algunas de las salas de ópera y zarzuela en las que a menudo entraban los micrófonos de la radio, sino los locales desde los que las respectivas emisoras de Madrid y Barcelona habían tendido un cableado estable hasta sus estaciones con antena, para facilitar los trabajos cada vez que se retransmitía algún acto[49]. Poco a poco, estos cableados con diversos lugares estratégicos aumentarían en número y calidad. Así que los principales teatros de zarzuela de España llegaron a estar unidos por cables radiofónicos con las estaciones de radios de sus respectivas ciudades.

Otro vehículo muy explotado por la radiodifusión española de la época fueron las bandas de música, cuyo repertorio era mayoritariamente zarzuelístico. En el caso de la banda de la capital, estos años coinciden con la rectoría de Ricardo Villa, que colocó a la Banda Municipal de Madrid en punta de lanza de este tipo de programas radiofónicos a nivel nacional.

La otra fórmula de divulgación musical radiofónica fue la difusión desde estudio, como dijimos. El problema, obviamente era que las dimensiones del estudio no solían ser mayores de diez por siete metros, con techo relativamente bajo, por lo que difícilmente podía acoplarse allí una banda o una orquesta –aunque a veces sí se apiñaba una rondalla o una banda no muy numerosa–. Así que lo aconsejable eran las formaciones de no más de una docena de músicos. Esta necesidad dio lugar a un tipo de formación radiofónica cuya denominación quedaría para la historia: la «Orquesta [u Orquestina] de la Estación». Aunque algunas emisoras modestas se sirvieron para ello de los habituales quintetos o sextetos tipo formación de café, algunas más ambiciosas, como Radio Ibérica, Radio Barcelona o Unión Radio, mantuvieron formaciones específicas para sus emisiones. E incluso encargaban transcripciones –muy bien pagadas, según se desprende de algunos testimonios– de fragmentos de zarzuela a los más destacados músicos españoles de su tiempo, con resultados admirables. José María Franco Bordóns, Conrado del Campo, Evaristo Fernández Blanco, Juan Lamote de Grignon o Salvador Bacarisse fueron muy importantes en la difusión de estas músicas, por lo logado de sus relecturas; es una pena que casi ninguna de estas muchas partituras haya llegado hasta nosotros, toda vez que se hacían con un sentido meramente funcional, y los creadores no las incorporaban a sus catálogos. Por supuesto, otras veces se invitaba a agrupaciones ajenas a la emisora –orfeones, rondallas, grupos de cámaraa tocar o cantar ante los micrófonos, con sus propios repertorios.

Otra verdadera pena es que ninguna de todas estas actuaciones quedaba grabada, puesto que entonces las técnicas de emisión y de grabación (hoy perfectamente simultaneables) eran dos cosas técnicamente muy diferentes. Así que no conservamos el menor documento de cómo eran estas primeras actuaciones sinhilistas. También se ha de tener presente que, al no quedar grabadas estas actuaciones, no solo la emisión desde el estudio resultaba muy cara en sí misma, sino que además había que generarla de nuevo, con los gastos que ello comportaba, cada vez que quisiera repetirse. Julio Arce nos informa que fue la ópera *Marina* la pionera en ser grabada –y «enlatada»– por el cuadro de Unión Radio para ser después emitida cuantas veces se desease; en 1930 se había pasado ya al menos tres veces.

Pero fue en el formato de voz y piano como el género zarzuelístico encontraría su mejor forma de divulgación. Porque los programas de mayor atractivo para la audiencia radiofónica eran los de un cantante, mas o menos célebre, acompañado al piano, con un programa de fragmentos de zarzuela. En tales ocasiones, la calidad de transmisión era la mejor para la época, y muchos radioaficionados se apiñaban en las casas junto al aparato de válvulas (los más costosos) o el receptor de galena, con cascos individuales (los más difundidos), puesto que una actuación de estas era un verdadero acontecimiento, que además solía tener reflejo en una crítica periodística posterior. Para este desarrollo, fue fundamental que la casi totalidad de zarzuelas de éxito estrenadas en los ochenta años

anteriores de historia de la zarzuela tuvieran ya publicada su reducción para canto y piano, por lo que no fueron necesarios nuevos trabajos de reducción. Miguel Fleta, Ángeles Otein, Hipólito Lázaro o Marcos Redondo fueron ídolos de este tipo de sesiones. María Rodrigo y Joaquín Turina colaboraban frecuentemente con ellos, como pianistas acompañantes.

Aunque hoy nos parezca ingenuo, uno de los aspectos más unánimemente chocantes del concierto ante el micrófono de la radiotelefonía (como entones se llamaba), desde el punto de vista del cantante, era la desangelada sensación que producían los finales de cada pieza, en la soledad del estudio radiofónico, sin los aplausos y vítores a que comúnmente daba lugar el último acorde en los teatros. Es anecdótico, pero muy representativo, el que Miguel Fleta afirmara ser incapaz de cantar sin la cercanía del público alrededor y su posterior estallido entusiasta, por lo que en varias ocasiones llegó a pedir que colocaran altavoces en el exterior del edificio de la estación emisora, y salir a saludar a los balcones al terminar cada romanza que cantaba. Esta carencia de calor humano fue la que impulsó, con el paso del tiempo y la tecnología, el establecimiento de estudios de radio con localidades para público invitado.

También, y para que el hecho radiofónico se viese arropado por el mismo protocolo que la función o el concierto públicos, la prensa comenzó a servir no solo de anuncio previo, sino también de crítica posterior a las actuaciones de radiofonía; y fueron varios los periódicos y revistas que en España incorporaron a su sección de espectáculos las denominadas «radiocríticas», casi siempre firmadas por los mismos periodistas especializados que redactaban las de las funciones líricas y los conciertos.

Era evidente que el entorno de la radio comenzaba a crear su propia sociología y sus propios devotos. Para nuestro estudio registramos que desde 1923 se estrenaron varias zarzuelas cuyo asunto teatral giraba en torno a esta nueva sociología radiofónica; la radio se incorporaba así al costumbrismo español, como en su día la luz eléctrica, el ferrocarril o el automóvil. Por poner un par de ejemplos, citemos la zarzuela cómico-simbólica titulada *Radiomanía*, con música del cubano Ernesto Lecuona, estrenada en Apolo en 1925[50]. O bien la que, ya después de la guerra, estrenaría Francisco Alonso con libreto de González del Castillo y Muñoz Román (el mismo trío de *Las leandras*, recuérdese), bajo el título de ¡*Que se diga por la radio*! (1939).

5. La «cruz» de la radiodifusión. La competencia a los teatros. Pero como siempre sucede, en todo este decidido apoyo que la radio prestó a la difusión de la música, y singularmente a la de la zarzuela, no todo fueron alegrías. El complejo entramado del género lírico abarcaba factores e intereses muy diversos, que vieron con pavor el avance imparable de un procedimiento tecnológico que satisfacía la demanda musical desde casa y a un coste mínimo, coincidiendo además con la época de encarecimiento de los espectáculos líricos, por las causas económicas y laborales que en su momento vimos. Cierto era que la calidad técnica de las emisiones era aún muy baja, pero estaba claro que solucionar eso, o al menos mejorarlo sustancialmente, era cuestión solo de unos años. Si ya en 1894 don Hilarión afirmaba que «¡Hoy las ciencias adelantan que es una barbaridad!», cuánto más en los años veinte y treinta, años de un rápido

despliegue tecnológico internacional, cuyos beneficios no solían tardar mucho en llegar a España.

Como es lógico, los principales miedos hacia la radiodifusión vinieron de los empresarios de teatros y de los autores líricos. Aquellos, ya celosos del cine, de los deportes y de las denominadas «salas de fiesta», centraron buena parte de sus reivindicaciones en algo que hoy nos parece ingenuo: en que las horas de emisión no coincidiesen con las de los teatros. Pedían a las autoridades que las horas que se autorizaban por emisora y día se concentraran fuera de la franja habitual de funciones teatrales. Temían, y ello era parcialmente lógico, que el público de espectáculos se quedara en casa si para las siete o las ocho de la tarde se anunciaban emisiones líricas de su interés.

Los autores no solo compartían esta preocupación de los empresarios, sino que además se encontraron sin una legislación que regulase la propiedad intelectual de sus obras emitidas por radio, que pasaban a ser prácticamente incontrolables. La Sociedad de Autores Españoles (SAE) urgió a los poderes públicos una legislación para la nueva e impredecible situación. En su defecto, la SAE dictó una primera normativa unilateral, con efecto desde 1926, verdaderamente leonina e incumplible, en la que no solo la emisora radiofónica debía pagar un canon altísimo por la difusión de ese repertorio, sino que también los teatros habían de satisfacer, por una emisión, hasta casi tres veces la cantidad que pagaban normalmente a los autores. Además, se prohibía cualquier emisión de una zarzuela (no así de sus fragmentos) entre las cinco y media de la tarde y las doce de la noche de todos los días laborables, y a ninguna hora en festivo; por último se prohibía que una vez radiada una obra, esa emisora volviera a radiarla nunca más. Evidentemente, la normativa era disuasoria.

Las emisoras respondieron de la única manera posible: dejando de emitir cualquier tipo de zarzuelas o repertorio representado por la SAE; así que a esta no le quedó otro remedio que dar marcha atrás y sentarse a negociar con las estaciones.

Este cruce de intereses con los teatros y con los autores, mil veces repetido luego, devino en una legislación –larga de detallar aquí– cuya principal característica para nuestro estudio fue la obligatoriedad de pagos mayores para los autores vivos que para los fallecidos, según un baremo progresivo de años transcurridos desde su muerte. Esta medida fue muy positiva para la historia de la zarzuela, por una razón no pretendida: al resultar más caras de emitir las zarzuelas o fragmentos de autores vivos con obras en cartel, las emisoras se dedicaron a «desempolvar» títulos antiguos, de la época romántica, que comenzaban ya a ser olvidados por el público. Había ya una generación de españoles que no conocía muchas obras de Barbieri, Arrieta, Chapí o Chueca y que ahora tenía una espléndida ocasión de redescubrirlas. Emitir una selección de *Marina* era mucho más barato que emitir una selección de *Doña Francisquita*, así que las obras de autores antiguos recuperaron una presencia en un repertorio que se estaba decantando solo hacia las novedades de los autores vivos.

6. Recuperar el público de zarzuela. El transcurso de los primeros años de emisiones musicales en torno a la zarzuela valieron sobre todo para obtener una conclusión: que era

estéril el recelo mutuo entre autores, teatros, emisoras, intérpretes, sociedad de gestión y editores. Porque, debidamente coordinados y con una legislación adecuada, todos los sectores podían salir reforzados. El tiempo demostraría que las radiotransmisiones de zarzuela –bien desde el estudio, desde los teatros o a través de los discos– aumentaban su mercado potencial. Pues multiplicaba en tal medida la afición por el género, y la recuperación de autores olvidados, que, lejos de convertirse en un enemigo de la empresa lírica, se fue convirtiendo en su principal aliado. Con un matiz adicional: en las poblaciones urbanas de medio y pequeño tamaño se reavivó en tal medida la afición que se convirtieron en terreno apropiado para giras de compañías y reposición de títulos antiguos. (Otra cosa diferente era que la llegada de la radio se produjo cuando el género se encontraba ya en su claro ocaso; pero de eso ya no cabía echar la culpa a la radiodifusión, que se imponía como forma de ocio independientemente de que el público se retrajera progresivamente de acudir a los teatros.)

Lo antedicho explica que en los doce años desde su implantación en 1924 y hasta la guerra, se emitieron por la radiodifusión española unos ciento diez títulos diferentes de zarzuela, de los que setenta eran de autores pretéritos.

Para el amante de los datos, digamos que la primera zarzuela emitida por la radio española en directo y por músicos de la emisora fue *La bejarana*, emitida en mayo de 1925 desde Radio Ibérica. Le seguirían: *La tempestad, El rey que rabió*, *La alegría de la huerta* y *La Tempranica*, todas ellas en 1926. En cuanto a las obras más veces emitidas durante el primer decenio de la radio en España, disponemos de datos de Unión Radio, sin duda la líder de aquel momento en España. Las dos más interpretadas fueron *La verbena de la Paloma* y *La calesera*; seguidas por *La del Soto del Parral*, *El dúo de «La africana»*, *El rey que rabió* y *La marcha de Cádiz*.

Aún hablando de Unión Radio, hubo un ambicioso concurso que en 1932 convocó esta red de emisoras entre compositores y libretistas españoles para premiar dos zarzuelas nacidas para el medio radiofónico. Decimos ambicioso por dos razones: primera, porque con ello demostraba no querer limitar su apoyo a obras preexistentes, sino fomentar un nuevo repertorio nacido para la radio (como sucederá años después en mucha música encargada por radios europeas y estadounidenses)[51]; y segunda, porque la plantilla orquestal que ponía a disposición del compositor era de nada menos que de cincuenta músicos, sin límite de cantantes, y con una duración de una hora y cuarto, aproximadamente. Pero si el concurso de composición sinfónica, que se convocó paralelamente, se saldaría con un nivel excelente[52], el referido de zarzuela se celebró pero no llegó a ser fallado, sin que se diera explicación alguna sobre ello. Lo cierto es que en la fecha prevista para la producción radiofónica de la zarzuela ganadora, lo que se emitió fue el estreno de *El loro* (1931), de Gustavo Pittaluga, con libreto de Manuel Abril, una obra preexistente aunque no se hubiera estrenado aún.

7. Los nuevos bailes y ritmos internacionales. No es un dato ajeno a un libro de zarzuela el que en los gustos del público radiofónico del segundo cuarto del siglo XX ocuparan también lugar muy favorable las emisiones de jazz, entendido este género no tanto en su sentido purista sino en cuanto conjunto de sus ritmos paralelos: foxtrot, *two-*

step, charlestón, *slow*, *cake-walk*, *ragtime*, etc. Decimos que no es ajeno a la historia de la zarzuela porque las muy frecuentes emisiones radiofónicas de estos bailes, sumadas a sus muchas ventas de discos de gramófono, generaron un gusto entre los españoles por estos ritmos americanos, desinhibidos y novedosos, que los compositores de zarzuelas quisieron después satisfacer. Si la última generación de zarzueleros españoles incluyó en sus obras teatrales muchos números derivados de estos géneros americanos (y eventualmente, franceses), fue porque la radio y el disco habían posibilitado la penetración de estos estilos.

Algunos aficionados conservadores se lamentaban de que estos ritmos carecían de tradición en España y que su utilización en la zarzuela no era sino un extranjerismo sin justificación. No se sostiene esta afirmación, pues olvidan estas corrientes de opinión –aunque sean respetables, claro estáque la mayor parte de los ritmos y danzas de la zarzuela histórica tampoco bebían en la tradición española: ni el chotis, ni la polca, ni el tango, ni la habanera, ni el vals, que ellos reivindicaban, eran de raíz española. Todos ellos habían penetrado en el siglo XIX en la Península ibérica, bien por las invasiones anteriores, por los exiliados españoles en otros países, o por la Revolución francesa. Así que ahora esta nueva oleada de ritmos extranjeros llegaba a la escena española gracias a la radiodifusión y a la fonografía, convertidas ya ambas en elementos de primer orden para la transmigración y fusión de culturas.

8. Nace un nuevo público. La audiencia y la financiación. **Hacia un medio «de masas».** ¿A qué público se dirigieron las emisiones de las primeras décadas? Una vez establecida una red básica de emisoras en casi todas las ciudades importantes (e incluso en poblaciones intermedias, no capitales de provincia, como Cartagena, Santiago, Alcoy, Reus, Antequera, Gandía, Gijón, Vigo, Elche, etc.), la implantación de la radio en la sociedad urbana española fue muy rápida. En la rural, por razones técnicas ya dichas, fue mucho más tardía.

Disponemos de algunos datos estimativos aislados: por ejemplo, que en Barcelona en 1926 existían unos doscientos mil hogares u oficinas con receptor, que podían ser unos trescientos mil en Madrid en ese mismo año. Se supone que cada radioyente debía obtener una licencia para disponer de un receptor en su casa u oficina, pero todo hace pensar que el número real de aparatos era muchísimo mayor que el de licencias. Los datos del gobierno de la República indican que en 1931 había unas 44.000 licencias de tenencia de radiorreceptores en España, aunque el número real podía multiplicar por diez esa cifra. En 1936 existían en España unas 400.000 licencias, pero los expertos calculan que el parque de radiorreceptores era de más de millón y medio de elementos.

Lo anterior plantea una pregunta al lector de hoy: ¿cómo se financiaban aquellas radios privadas, ante un futuro que nadie conocía? La primera fórmula instituida fue la de que cada receptor era de abono, y al adquirirlo era necesario pagar una cuota de suscripción a las emisoras. Pero la falta de un sistema de decodificación de la señal hacía inútil esta fórmula, dado que las emisiones se recibían igual, se hubiera pagado o no esta cuota. Pronto surgió la forma de abono voluntario a las emisoras, en la que se suponía que el radioescucha se afiliaba a una asociación sinhilista de su preferencia; y de ahí que las

principales emisoras publicasen como atractivo desde sus inicios unos pequeños boletines para sus socios, con la programación mensual y otros datos de interés. Así nacieron las revistas *Ondas* y *Tele-Radio*, fundamentales hoy para el conocimiento de la radio en aquella época. Gracias a estos atractivos, y pese a que la recepción de los programas era técnicamente libre, tanto Unión Radio como Radio Barcelona llegaron a tener unos trece mil socios cada una, en 1930. En todo caso, queda claro que la única fuente de financiación estable era –al fin y al cabo como hoy día– la publicidad de las empresas privadas que insertaban sus mensajes comerciales.

Otro dato a no olvidar al hablar de la música en los inicios de la radiodifusión española es que desde 1932, aproximadamente, la tecnología comenzó a permitir recibir en España, y en buenas condiciones técnicas, las emisiones en onda corta de algunas de las principales estaciones de Francia e Inglaterra. Los aficionados a la música clásica y a la ópera que tuvieran una saneada economía desembolsaban con gusto las más de trescientas cincuenta pesetas de un receptor de este tipo, para disfrutar de las emisiones de la BBC o Radio París PTT[53]. Con ello comenzaban también las siempre odiosas comparaciones, tanto en cuanto a programación como en cuanto a calidad de la señal.

Respecto a los contenidos de los programas españoles de la posguerra, por emisoras, la media es similar en casi todas las consultadas, con predominio de los contenidos musicales. Sorprende el éxito enorme de los programas dramáticos y de teatro radiofónico, así como los contenidos de los llamados programas «femeninos» o de «interés para la mujer».

Así que a partir de 1950, más o menos, cabe ya hablar de la radio en España como medio de comunicación de masas. En 1957 el número de receptores había multiplicado por diez el existente al fin de la guerra. Un estudio de la época –últimos alientos del Siglo de la Zarzuela– apunta a que una entrevista con el maestro Moreno Torroba o un esperado programa sobre Celia Gámez pudieran llegar a los cuatro millones de radioescuchas. Se calcula, por ejemplo, que la retransmisión del mítico gol de Zarra en partido de fútbol contra la selección inglesa (Mundial de Brasil, 1950) pudo llegar a unos ocho millones de españoles[54]. En la Cadena SER, un programa dedicado a la muerte del maestro Guerrero (1951) motivó casi doce mil cartas de adhesión de radioescuchas, dirigidas a la emisora.

11. MONOGRAFÍAS

I. EL TEATRO DE LA ZARZUELA

De los innumerables teatros que durante el Siglo de la Zarzuela ofrecieron regularmente, a lo largo y ancho de España e Hispanoamérica, programas de zarzuela y géneros afines, hay al menos dos que requieren una mirada especial en nuestro recorrido: el Teatro de la Zarzuela y el Teatro Apolo, ambos en Madrid. Pues sus respectivas historias, muy diferentes entre sí, sobrepasan el concepto de meras salas de exhibición de obras líricas, para llegar a formar parte sustancial de la biografía misma de ese género.

Por seguir orden cronológico de apertura, comenzaremos hablando del madrileño Teatro de la Zarzuela, aún hoy existente y activísimo en la pervivencia del género que le da nombre. Recientemente celebró sus nada menos que ciento cincuenta años de existencia, pivotando siempre –aunque no solo– sobre la zarzuela y sus géneros afines; y esa veteranía es una de sus dos peculiaridades. La otra es acaso más importante: que fue el teatro fundado por los mismísimos artistas que en aquel momento estaban sentando las bases de la zarzuela como forma de teatro lírico español. Por ello, muy pocos teatros del mundo podrán presumir de haber nacido para un género que paralelamente se iba poniendo en marcha[1].

1. La fundación del Teatro de la Zarzuela. Cuatro artistas visionarios. Como en su momento vimos, las tentativas para dar a luz un nuevo género lírico español, en torno a 1850, tuvieron como escenario los cuatro espacios para la lírica que en aquella época eran activos en Madrid (los cuatro, hoy desaparecidos): el más importante y más grande, el Teatro del Circo (en la plaza del Rey); el Teatro de la Cruz (junto a la calle del mismo nombre, en la prolongación de Espoz y Mina); el Teatro del Instituto (en la calle de Urosas, hoy Pérez de Guevara); y el Teatro de Variedades (en la calle de la Magdalena, cerca de Antón Martín). El Teatro del Príncipe (hoy, Teatro Español) era el más antiguo de todos los madrileños, pero su actividad lirica era menor; el Teatro Real se inauguró en 1850, pero no jugará ningún papel en el establecimiento de la zarzuela.

Tras un primer protagonismo del Teatro de Variedades, fue el del Circo el que principalmente acogió las primeras funciones del colectivo de compositores decidido a establecer este movimiento lírico. Allí se estrenó el mítico *Jugar con fuego* (Barbieri), en octubre de 1851. Para nuestro colectivo zarzuelístico, el Teatro del Circo tenía ventajas, pero también inconvenientes: era un teatro envejecido y destartalado, con ningún encanto para el público (carencia más notoria desde que en 1850 se inaugurara el Teatro Real, referente del glamur en la capital). Pero sobre todo resultaba excesivamente caro: los propietarios del Circo hacían buen negocio con la Sociedad Lírica, pero esta había de dejarse en el alquiler nada menos que seis mil pesetas[2] mensuales. El que apenas dos

años después de haber dado a luz los tres o cuatro primeros éxitos de la nueva zarzuela, aquella Sociedad Lírica comenzara a buscar no ya un teatro que comprar, sino un solar en el que construir a sus expensas un nuevo y lujoso teatro, dedicado exclusivamente a «su» género, nos demuestra su intrepidez y fe en el proyecto. [A todo ello ya nos referimos con algún detalle en los capítulos 2 y 3, complementarios a este.]

Era evidente, sin embargo, que entre los dineros de que podía disponer esta sociedad promotora[3] y los necesarios para la construcción del teatro, con la dotación técnica idónea para la celebración de espectáculos de gran vuelo, había un largo trecho. Así que era fundamental contar con un crédito bancario o de algún inversor con liquidez suficiente. Por la rapidez con la que se llevaron las gestiones, no parece que tuvieran mucho problema en este objetivo, pues en solo unos meses, en mayo de 1855, encontraron quien aportara estos fondos necesarios, en la figura del financiero Francisco de las Rivas[4], que también sugirió la ubicación para el coliseo, en el lugar donde hoy lo admiramos, sobre uno de los numerosos solares de su propiedad, entonces sin destino concreto. Él mismo pidió, y le fue concedido, que el proyecto arquitectónico fuera de su amigo el arquitecto Jerónimo de la Gándara[5]. El presupuesto total –solar, más proyecto, más edificación y equipamiento– ascendía a algo más de un millón de pesetas, una cantidad crecidísima entonces, que los promotores se comprometieron a devolver en doce anualidades de noventa mil pesetas cada una. Hemos encontrado testimonios muy divergentes sobre la actitud de Rivas en todo este asunto: desde quien afirma que la cultura española le debe una actitud generosa de mecenazgo indirecto –sabiendo que nunca iba a recuperar totalmente ese dinero–, hasta quien opina que solo buscó enriquecerse con esta operación.

Ante la magnitud económica que mostraba el proyecto, de los siete promotores de la idea (recordemos: los compositores Gaztambide, Hernando, Barbieri, Inzenga y Oudrid; el libretista Luis Olona; y el cantante Salas), Hernando, Oudrid e Inzenga consideraron desmesurada la aventura y decidieron abandonarla, aunque por supuesto seguirían apoyando en el futuro las iniciativas artísticas del grupo. De modo que todo quedó ahora en manos de un cuarteto: Gaztambide, Barbieri, Olona y Salas. En ellos cuatro debemos personalizar, pues, la existencia del Teatro de la Zarzuela.

En febrero de 1856 comenzaba el vaciado del solar. El cuarteto promotor supervisaba personalmente el día a día de las obras, y la prensa nos informa que «el señor Gaztambide, envuelto en una nube de polvo, no levantaba los ojos de los picos que abrían los cimientos del futuro templo de la Euterpe española». Para el 6 de marzo siguiente se convocó el acto de colocación de la primera piedra. Pero con el sutil sentido del humor que caracterizó siempre a este colectivo, acordaron que tal primera piedra fuera en realidad… una arqueta con los libretos y partituras de las obras que habían dado origen al género. Pocas veces se habrá materializado tan significativamente que un nuevo teatro se erigiera sobre los pilares que habían sentado las composiciones pioneras (en este caso, *El duende*, *Jugar con fuego*, etc.). Así pues, que sepa hoy el aficionado que aproximadamente bajo la fila 4 de las butacas pares, en los cimientos del edificio, se encuentran enterradas las partituras y los libretos de las obras que sentaron las bases de la zarzuela.

Ubicado en la breve calle de Jovellanos (y por ello muy frecuentemente llamado el

Teatro [de] Jovellanos, y así lo hacemos nosotros a veces en este libro), entre las calles entonces denominadas del Sordo y de la Greda (hoy, de Zorrilla y de Los Madrazo, respectivamente), el arquitecto retranquea la fachada para dejar espacio a una explanada delantera, lugar de encuentro de los aficionados, antes y después de cada espectáculo, desde hace más de siglo y medio[6]. La forma del teatro es de herradura, a la italiana, con un amplio patio de butacas y un gran paraíso superior; entre medias, cuatro órdenes de palcos. El aforo original era de unas mil trescientas localidades[7]. En aquel momento no existía la entrada lateral del teatro por la actual calle de Los Madrazo.

El teatro se construyó en apenas siete meses, una celeridad admirable aun con los recursos de hoy día. Los trabajos fueron supervisados especialmente por Barbieri, que eligió personalmente hasta los mínimos elementos decorativos. Cierta polémica, incluso en la prensa, causó la denominación del teatro: aunque para el colectivo promotor nunca ofreció la menor duda, de la lectura hoy de algunos artículos de aquellos días deducimos que el voca-días deducimos que el vocablo «zarzuela» presentaba aún para algunos cierta connotación chabacana, poco artística. (En 1877, más de veinte años después, Emilio Arrieta volvió a repetir en su discurso de toma de posesión como académico de Bellas Artes, el daño que, a su juicio, hizo a la lírica española el denominar a este teatro como «de la Zarzuela».)

Al fin, el 10 de octubre del mismo 1856, día en que Isabel II cumplía veintiséis años (aunque la reina a última hora no pudo asistir a la inauguración)[8], el Teatro de la Zarzuela abría sus puertas. Barbieri compuso para la ocasión una sinfonía para orquesta y banda, a partir de los motivos más característicos de las zarzuelas hasta entonces más populares. Se produjo también el primer estreno de la larga historia de dicho teatro: la alegoría titulada precisamente *La zarzuela* (1856), salida de la pluma colectiva de los artistas impulsores del teatro que se inauguraba. Pero por encima del programa en sí mismo, aquella sesión era el triunfo de aquellos pioneros y de la fe en su proyecto. Si el Teatro Real –construido íntegramente con dinero público– había simbolizado, seis años antes, el espíritu internacional del repertorio lírico, ahora el arte español clamaba por su identidad con un teatro propio, alzado exclusivamente con el esfuerzo altruista y particular. En lo sucesivo, el Real gozará de altísimas subvenciones del Estado, a fondo perdido, mientras que el Teatro de la Zarzuela se desenvolverá con dificultades económicas infinitas; pero la historia de la cultura española se escribirá mucho más en el coliseo de la calle de Jovellanos. Desde mediados del siglo XIX, el Real y la Zarzuela se han mirado de reojo como los dos máximos exponentes de dos maneras de entender la dimensión sociológica de la música, que de alguna manera, y salvando las distancias, aún hoy siguen vigentes. No se olvide que el Teatro de la Zarzuela presentaría hasta 1950 unos 810 estrenos líricos españoles.

Por los días de la construcción del teatro, sus promotores se aventuraron también a editar un pequeño periódico semanal –*Semanario La Zarzuela*–, en el que se daría cuenta de estrenos, novedades y acontecimientos en torno a la difusión de la zarzuela en toda España, así como de las comidillas, cotilleos –y algunos enfrentamientos, por supuesto– en el mundo musical de la época. Su dirección le fue confiada al periodista Eduardo Velaz. El primer número se publicó en febrero de 1856, preparando el terreno para la inauguración del teatro; y el último, dos años y medio después, en septiembre de

1858, hasta un total de ochenta números. No estando en relación la utilidad que de él se obtenía con los desvelos que conllevaba su confección, se optó por su cierre. Al mismo Eduardo Velaz se le encomendó también la publicación de un libro documental sobre el camino que había conducido a la creación del nuevo género lírico español, pero que no llegó a tiempo para la inauguración del teatro; titulado *Álbum de la Zarzuela*, se publicó al fin un tiempo después.

También se reflejó aquel entusiasmo primero en la temprana creación de la Escuela de Canto y Declamación del Teatro de la Zarzuela, en la que se pretendía mantener viva la manera de interpretar la música española, heredera de la tradición, y descontaminarla de la invasión italiana que monopolizaba el Real. Su dirección le fue encomendada al malagueño Antonio Cappa, pero la iniciativa debió durar poco.

El éxito de la primera temporada fue grande, con estrenos de Barbieri, Olona, Gaztambide… La prensa se deshacía en elogios sobre la culminación del proyecto de los cuatro pioneros: la unión artística y empresarial de dos compositores, un libretista y un cantante para erigir y liderar un teatro lírico era algo insólito en la música europea. Los pagos al personal del teatro, a los artistas y la devolución del crédito del financiero Rivas se producía puntualmente los días 1 y 16 de cada mes, al tiempo que nuevos estrenos seguían marcando nuevos hitos. Por esos mismos meses, no menos de treinta teatros en otras provincias españolas colgaban a diario el «Agotados los billetes» con un repertorio de zarzuelas que emanaba en su mayor parte de este teatro; y muchos de estos títulos surcaban ya el Atlántico y se escuchaban a diario en Hispanoamérica. Un solo ejemplo: Si *El juramento*, de Gaztambide y Olona, se estrenaba en este escenario en diciembre de 1858, en abril del año siguiente lo tenemos ya en Cuba y en Méjico.

2. La etapa Salas. Por lo antedicho, sorprende que tras menos de dos años como responsables del Teatro de la Zarzuela, nuestro cuarteto promotor decida en 1858 disolver su empresa y abandonar la dirección de «su» teatro. Quizá los muchos problemas de la gestión diaria del coliseo habían avivado las discrepancias entre ellos, a la par que les exigía cada vez más horas de dedicación, que habían de robar a sus respectivas tareas creadoras. Así que tras muchos debates (que Barbieri dejó detallados en sus memorias, aunque lógicamente desde su particular punto de vista), iniciaron el proceso legal para encauzar deudas, comprar porcentajes de propiedad, firmar documentos, etc. Era hora de pensar en el futuro de aquel teatro sin ellos cuatro, o al menos sin ellos como rectores del día a día.

La sorpresa en ese momento la produjo, sin embargo, el cantante Francisco Salas, miembro del cuarteto dimisionario. Puesto que, disuelta ya la sociedad como propietaria, se postuló él mismo para quedarse como nuevo empresario del teatro, a título individual. Era la opción más sencilla y al fin y al cabo todo quedaba en casa; así que se aprobó su oferta y se acordó una fórmula de traspaso.

La disolución de esta «sociedad de los cuatro» fue amistosa, como lo demuestra, por ejemplo, el que Gaztambide seguirá siendo el director habitual de la orquesta del teatro; o que tanto él como Barbieri siguieran teniendo abiertas de par en par las puertas de La Zarzuela, en cuyo escenario verían la luz sus siguientes obras maestras. Sin ir más lejos,

ya en la primera temporada tras la separación, Gaztambide encontraría éxito inmenso en su hasta entonces teatro con la ya citada zarzuela en tres actos *El juramento* (1858). Salas, además, seguiría siendo intérprete insuperable de sus roles protagonistas.

Otro objetivo de Salas fue el ganar a Arrieta como compositor del Teatro de la Zarzuela. El triunfo en este teatro de *Azón Visconti*, una obra de envergadura, también en 1858, confirmó a Arrieta como un zarzuelero consumado. También intentó Salas vincular con el Teatro de la Zarzuela al mítico José Zorrilla, patriarca del teatro español romántico; pero el intento no fue exitoso: *Amor y arte* (1862, música del barcelonés Gabriel Balart), que en realidad es una adaptación de *La rosa de Alejandría* –ya que Zorrilla hubo de marchar apresuradamente a Méjico– pasó desapercibida. Entre los detalles anecdóticos de esta etapa se cuentan el que en ella se presentara en La Zarzuela un joven violinista llamado Pablo Sarasate, estudiante en París; o que fueran violinistas de la orquesta del foso unos jóvenes llamados Tomás Bretón o Miguel Marqués; o que entre los comparsas hubiera un joven llamado Francisco Arderíus; o que en el coro del Teatro de la Zarzuela cantara como corista un mozalbete llamado Julián Gayarre[9].

Francisco Salas sería ocho años empresario de La Zarzuela (aunque Gaztambide volvió a aliarse con él ocasionalmente en alguna temporada), y supo mantener un vínculo cordial con sus antiguos compañeros y con el elenco artístico de su teatro. También él mismo obtuvo grandes triunfos personales como cantante, pues nunca sus muchas ocupaciones empresariales le apartaron del ejercicio de su arte como barítono (o bajo bufo, a veces), tanto invitado en otros teatros como en el «suyo». De hecho, como dijimos, se reservó los papeles protagonistas de las obras estelares de sus amigos y antiguos colegas de empresa: en esos años, por ejemplo, cantó en La Zarzuela los tres roles principales de las tres grandes obras de aquella etapa: *El juramento, Pan y toros* y *El barberillo de Lavapiés* (1858, 1864 y 1874, respectivamente), además de un larguísimo etcétera. Si tenemos presente que desde 1862 fue también empresario del Teatro del Circo, que quiso también ganar para la causa del género lírico español, comprenderemos que la música española debe mucho a este cantante granadino[10] que, habiendo iniciado una brillante carrera en la ópera, prefirió renunciar a un éxito en este terreno en favor de la música y los músicos españoles, lo que tomó casi como un apostolado. No es menos cierto que sus altísimos cachés –sabía que su presencia aseguraba el lleno en la sala– le granjearon una fama de económicamente ambicioso, algo que también lamentaba su compañero y admirador Barbieri.

Al cabo de estos ocho años, se abriría un pequeño paréntesis de cuatro años (1864 a 1868, aproximadamente) inestables en nuestro teatro por los cambios de dirección empresarial, y en los que incluso perdió su nombre característico: su título de «Teatro de la Zarzuela» fue sustituido por el de «Teatro de Jovellanos». Es difícil saber si detrás de ello había algo más que un simple cambio de denominación o también de ideología[11]. Incluso, en la época en que Los Bufos de Arderíus dictaban su ley en este teatro –como en todos aquellos por los que pasaron, con llenos constantes–, el coliseo pasó a denominarse Teatro de los Bufos.

Ante estos bandazos, se produjo un clamor en la profesión que urgía la vuelta de Salas como empresario de la Zarzuela. Regresó una vez más el barítono andaluz en 1868, coincidiendo con el periodo revolucionario en la política de la nación; así que a él le

tocaría vivir desde la Zarzuela la sublevación contra la monarquía –incluido el estreno en su sala del himno ¡*Abajo los Borbones*!, música de Arrieta– o el recibimiento en el mismo teatro al recién llegado nuevo rey Amadeo de Saboya. Salas permanecería al frente del Teatro de la Zarzuela hasta su muerte en 1875, salvo un breve paréntesis en 1873-1874, en que sería de nuevo Arderíus el empresario. El estreno más apoteósico de esta etapa sería, claro está, el ya citado de *El barberillo de Lavapiés* (1874).

Otro acontecimiento de su etapa fue la presencia en el Teatro de la Zarzuela de Jacques Offenbach en septiembre y octubre de 1870. Offenbach era el autor de moda en la escena europea y española en aquel momento (entre Madrid y Barcelona se dieron más de veinte títulos diferentes de su catálogo entre 1870 y 1871), así que su presencia en un palco durante las representaciones de su *Barbazul* promovió el delirio uno y otro día. Sobre la marcha –pues Offenbach se había presentado en Madrid sin previo aviso, procedente de San Sebastián, de donde era natural su esposa, Herminia de Alcaín–, el empresario Salas le invitó a dirigir al mes siguiente desde el foso de La Zarzuela algunas representaciones de *Los brigantes*, con la esperada acogida de los espectadores, en clima de apoteosis. Ambas obras citadas se representaban en versión española de Salvador María Granés. También sobre la marcha se le hizo entrega, en el propio escenario del La Zarzuela, de la Cruz de Comendador de la Orden de Carlos III.

El fallecimiento de Francisco Salas, en junio de 1875, sería uno de los mayores lutos que viviría el Teatro de la Zarzuela, coliseo del que fue promotor artístico y financiero, empresario durante doce temporadas y cantante en infinidad de noches gloriosas.

3. La generación del relevo (1875-1909). Pero la influencia de Salas en el Teatro de la Zarzuela iría más allá de su muerte, puesto que de la temporada siguiente (1875-1876) sería responsable de la sala su antiguo colaborador, el tenor riojano Manuel Sanz; y después, su propio hijo, Enrique Salas[12]. Hay que contar ya en ese momento con la competencia del Teatro Apolo, que aunque en un primer momento (se inauguró en noviembre de 1873) no parecía destinado a La zarzuela, desde su tercera temporada se convirtió en motor del teatro lírico español, especialmente cuando en los años ochenta consolide su viraje hacia la fórmula por secciones.

Pero frente a la dictadura del género chico, La Zarzuela quiere tomar el camino contrario y al comienzo de la temporada 1881-1882 anuncia a bombo y platillo la formación de una compañía de zarzuela grande, para sesiones únicas diarias, que reverdezca los tiempos de los comienzos de la zarzuela romántica, treinta años antes. El impulsor de esta «vuelta a la gran zarzuela» es, paradójicamente, Francisco Arderíus, nuevo empresario del teatro y que hacía solo unos años había pilotado el giro del público hacia Los Bufos de Arderíus (o Los Bufos Madrileños). No es fácil saber por qué Arderíus viró tan drásticamente el rumbo de sus preferencias. Por su iniciativa se reunieron en La Zarzuela –ya nos referimos a ello en su lugar– Barbieri, Arrieta, Caballero, Chapí… para reimpulsar el objetivo de la ópera nacional española, tantas veces tomada, fracasada y retomada. En los meses siguientes habrá momentos brillantes, pero el proyecto de Arderíus no tendrá continuidad[13], y este abandonará la dirección del teatro tras una sola temporada.

Así que dos décadas después de la inauguración del Teatro de la Zarzuela, nuestro teatro era testigo del primer relevo generacional: Ruperto Chapí estrena por vez primera en La Zarzuela, en 1873 *(¡Adiós, Madrid*!); Tomás Bretón, en 1874 (*El bautizo de Pepín*); Manuel Nieto en 1876 (*Dos damas para un gal*án); Miguel Marqués obtuvo su mayor éxito en 1874 con *El anillo de hierro*, pero ya tres años antes había presentado en el mismo escenario su primera zarzuela, *Los hijos de la costa* (1871). Sin embargo, Federico Chueca –compositor indisociable del Apolo de sus años centrales– no presentará nada en La Zarzuela hasta 1890 (*El arca de Noé*)[14], cuando era ya un compositor muy popular. Los antedichos compositores no habían vivido de cerca ni el nacimiento de la zarzuela ni del teatro que lleva su nombre, pero pasarán a ser ahora músicos «de la casa». La segunda generación emergía en el Teatro de la Zarzuela, y estrenos como el de *La Dolores* (Bretón, 1895) encarnaban la envergadura de sus aspiraciones.

Felipe Ducazcal, popularísimo empresario, político, escritor, agitador y actor del Madrid de su época, se pone durante cuatro temporadas al frente de La Zarzuela, en 1887, hasta su muerte en 1891. De su etapa, a más de dos de los éxitos imperecederos de Chapí –*La bruja* (1887) y *El rey que rabió* (1891)–, data la adscripción de La Zarzuela al sistema de teatro por horas, que ya se había implantado intermitentemente en el pasado[15], apuntándose este teatro a la moda de la «cuarta» sección. En otro orden de cosas, también de entonces es el paso del alumbrado a gas al eléctrico, con las novedades que ello implicó en los recursos escénicos. Ducazcal propuso a los empresarios de Apolo –a unos trescientos metros de La Zarzuela, recuérdese– la instalación conjunta de un potente generador que diera servicio a ambos teatros al mismo tiempo, como así se hizo. La idea no era mala, pero como el generador daba constantes problemas y los apagones eran frecuentes, estos se sufrían simultáneamente en ambos teatros, lo que produjo situaciones incómodas. Las obras de instalación fueron en el otoño de 1888, pero el sistema no alcanzó fiabilidad hasta un par de años después.

Aún no hemos mencionado a Manuel Fernández Caballero en relación al Teatro de la Zarzuela. Aunque no formaba parte de la generación de promotores de esta sala, Caballero estrenó varios títulos en ella ya al año siguiente de su inauguración (*Juan Lanas*, 1857). Luego fue un habitual de la casa, hasta que en 1864 marchó a Cuba, en donde se vivía febrilmente el auge de la lírica española. De nuevo en Madrid, siete años después, obtendría éxitos notables en el Teatro de la Zarzuela, en donde fue también director de su orquesta. Además, desde 1895 le vemos como titular de la empresa del teatro. Muy amigo de Florencio Fiscowich, que movía los hilos de la mayoría del repertorio de la época, llegó a asociarse con él para explotar juntos el coliseo que ahora historiamos. Era la época dorada del género chico en el vecino Apolo y se hacía necesario dar una batalla meditada. De manera un poco simplista, puede afirmarse que si Chapí, Giménez o Chueca fueron las estrellas más ligadas a Apolo (aunque, por supuesto, tuvieron éxitos resonantes también en Jovellanos), La Zarzuela sería el feudo de Fernández Caballero. Ninguna metáfora más simbólica de que el pasado de la zarzuela grande quedaba ya atrás que el hecho de que en el momento de tomar Caballero las riendas de La Zarzuela, acababan de morir en Madrid, y con solo una semana de diferencia (febrero de 1894), Emilio Arrieta y Francisco Asenjo Barbieri, símbolos de la

zarzuela romántica. Barbieri era, además, el último superviviente de los siete intrépidos que fundaron el género de la zarzuela como tal y, consecuentemente, de los cuatro fundadores del teatro que lleva su nombre[16].

Adoptó entonces una estrategia diferencial, que con pequeñas variantes subsistirá durante décadas: si Apolo había encontrado su destino en una fórmula específica –el género chico, con secciones por horas–, la identidad de La Zarzuela radicará, si se me permite el juego de palabras, en no tener una identidad determinada y exclusiva, sino en variar constantemente el tipo de oferta: si esta semana se estrena una obra lírica de gran espectáculo de tres horas de duración, dentro de veinte días una compañía italiana de circo alternará con una de ballet español; después, tres semanas de zarzuela por secciones, de programación fija; al mes siguiente un afamado hipnotizador realizará exhibiciones de catalepsia, alternando con una compañía de opereta…. Un tipo de programación, pues, admirable por su variedad y versatilidad, y muy moderna en su planteamiento, si bien es verdad –sin duda fue su punto débil– que muy desconcertante para el público, al que se obligaba a estar a diario pendiente de la cartelera. En broma afirmaba Caballero que si Apolo era «la catedral del género chico», La Zarzuela había de ser «la catedral de las variedades». Por consiguiente, La Zarzuela no se apuntó a la fiebre del género chico; o mejor dicho, lo trató solo como uno más dentro de los mil posibles. El ya referido estreno de *La Dolores* (1895), una de las más dramáticas óperas de Bretón, en pleno auge del género breve y costumbrista, evidencia esta actitud. Por supuesto el cinematógrafo será también plato fuerte en su oferta futura; así que, aunque no volvamos a mencionarlo expresamente, daremos por entendido que en las décadas siguientes, La Zarzuela será un local muy activo en presentar a su público fiel las novedades cinematográficas españolas y europeas (francesas, más a menudo).

Fernández Caballero continuaría su racha de éxitos en estos años como empresario: *La viejecita* (1897) y *Gigantes y cabezudos* (1898) fueron y son títulos emblemáticos presentados en Jovellanos. Son también esos los años del tránsito del siglo en los que se ve enfrentado a sus colegas por la polémica de la galería de su socio Fiscowich contra los fundadores de la Sociedad de Autores Españoles, que detallamos en su lugar. El Teatro de la Zarzuela fue el bastión de la oposición a dicha sociedad, aunque una vez derrotado Fiscowich, volvió a acoger al amplio colectivo de libretistas y compositores. *El baile de Luis Alonso* y *La boda de Luis Alonso* (1896 y 1897), *La Tempranica* (1900), y especialmente *Bohemios* (1904) fueron los estrenos de mayor éxito en medio de aquellas convulsiones. Manuel Fernández Caballero, ya ciego, hubo de delegar en 1904 la gestión de La Zarzuela en manos de su hijo, el escritor Manuel Fernández de la Puente, también libretista de cierto renombre.

Desde 1905-1906 otros dos populares compositores teatrales tomarán el timón del teatro de la calle de Jovellanos: una alianza entre Amadeo Vives y Vicente Lleó vinculará este coliseo con los teatros Eslava y Cómico, y potenciará un sistema rotativo de compañías, repertorios y atracciones, al mismo tiempo que abaratará costes, pues la compañía y los trabajadores daban servicio indistintamente a los tres teatros. Este sistema tan «moderno» de entender una empresa como grupo empresarial –en realidad, con intención de contrarrestar la fuerza de Apolo– fue conocido en el mundillo teatral como «el *trust*», no sin cierta ironía sobre el monopolio que aquellos dos asentados

personajes y sus intérpretes habituales ejercían sobre la profesión[17]; la alianza no duró mucho, sin embargo.

Entre las singularidades de esta etapa figura la búsqueda de lo que hoy llamamos «nuevos públicos» para la ópera, y para ello se ofrecían títulos estelares de este género en versiones algo reducidas y cantadas en español. De tal manera se ofrecieron en la temporada 1907-1908, con precios populares y muy buena aceptación, *La bohemia* y *Tosca* (Puccini), *Payasos* (Leoncavallo), *Cavallería rusticana* (Mascagni) o *La hija del Regimiento* (Donizetti). Ignoramos por qué la exitosa experiencia no tuvo continuidad en este o en otros teatros. También registramos la voluntad de vincular a Jacinto Benavente al Teatro de la Zarzuela, para lo que Lleó puso música a *La copa encantada* (1907), bien recibida, aunque no pudo revalidar la admiración que dos años antes había causado el futuro premio Nobel con *La sobresalienta* (Chapí, 1905).

4. Incendio y renacimiento (1909-1913). Corría el otoño de 1909 y el Teatro de la Zarzuela acababa de cumplir cincuenta y tres años de vida. La nueva empresa, de los hermanos Pío y José Sicilia, partía con renovado entusiasmo y algunas mejoras materiales en la sala; entre ellas, un nuevo telón de boca que había causado sensación en los espectadores, salido del taller del escenógrafo Luis Muriel (el primitivo había sido pintado por Cecilio Pla). Pero el 9 de noviembre iba a concluir abruptamente la primera etapa de la historia de aquel coliseo. Un incendio, de origen nunca certificado –hubo varias hipótesis, pero ninguna definitiva, ya que el siniestro sucedió por la noche y cuando el sereno acudió el fuego era ya imparable–, destruyó la casi totalidad de la sala. Solo quedaron en pie los muros perimetrales, pero felizmente no hubo muertos ni heridos.

En los días siguientes todo Madrid desfiló por la calle de Jovellanos para contemplar reducida a escombros aquella parte identitaria de la cultura española de medio siglo. Habían transcurrido cincuenta y tres temporadas desde aquella tarde de octubre de 1856 en que Salas, Gaztambide, Olona y Barbieri se pusieron sus mejores chalinas para inaugurar aquel heroico fruto de su empeño. Ninguno de los cuatro vivía ya para ver aquella desoladora imagen. El mundo cultural español hizo causa de orgullo nacional la reconstrucción inmediata del Teatro de la Zarzuela.

Tres años y tres meses después, el 21 de febrero de 1913, todo el Madrid musical y teatral asistía feliz a la función reinaugural del coliseo de Jovellanos. Las caras de desolación se volvían admirativas, al contemplar la belleza del nuevo teatro, prácticamente idéntico al anterior, reconstruido igual que había nacido: sin una peseta de dinero público y confiado totalmente a manos privadas (entiéndase, privadas de todo menos de entusiasmo). La nueva empresa Sicilia y Carvajal se hacía cargo del coliseo, tras una campaña a bombo y platillo.

Cesáreo Iradier, arquitecto vasco autor del proyecto de reconstrucción, fue continuista con el teatro original y simplemente modificó aspectos funcionales y técnicos, nunca estructurales de la sala, con la humildad de «hacer renacer» lo que el fuego arrasó; eso sí, ahora –lo más importante– con estructura de vigas metálicas.

Para el programa inaugural (repetido al día siguiente), la empresa organizó una

larguísima función doble, en memoria de Ruperto Chapí y Manuel Fernández Caballero, muertos no hacía mucho, y tan ligados a la historia anterior del coliseo. Un músico de la nueva generación, Conrado del Campo, elaboró una excelente *Fantasía sobre temas de Ruperto Chapí* (1913). Aquellas seis horas de arte escénico por los mejores intérpretes del momento, con obras o fragmentos de ambos artistas levantinos, simbolizaban la continuidad de la nueva etapa de La Zarzuela y rendían tributo a un pasado que ya comenzaba a ser mito.

5. Las veintitrés temporadas continuistas (1913-1936). Las veintitrés temporadas que median entre la reinauguración del Teatro de la Zarzuela y el estallido de la guerra civil muestran un continuismo nada frecuente en una entidad cultural española, más sorprendente aun conociendo las turbulencias de la vida pública y política que le es paralela. Quizá la explicación a esta insólita normalización de la vida de nuestro teatro haya que buscarla en su trayectoria deliberadamente errática y multidisciplinar, que se había convertido en su seña de identidad. De modo que esta programación en la que todo cabía, incluso en un mismo día –desde la cupletista de moda hasta la lucha grecorromana, y desde la exhibición de una familia de funambulistas hasta un estreno de Guridi–, ofreció para los empresarios una versatilidad tal que supo mantener fiel a un público muy heterogéneo en intereses, nivel sociocultural y aficiones. También los niños tenían su espacio en la programación, como también los bohemios o los matrimonios de edad, deseosos de rememorar las añoradas tardes del Teatro del Circo. Menos, quizá, el público ávido de sustituir arte lírico por provocación erótica femenina, que preferirá otros locales madrileños –Pavón, Eslava, Fuencarral, Romea…–, antes que acercarse a Jovellanos. Aunque por supuesto, la revista frívola tendrá presencia en este como en todos los escenarios europeos del periodo de entreguerras.

Imposible, por tanto, un resumen siquiera aproximado de las infinitas sesiones multidisciplinares que La Zarzuela convocó en estos veintitrés años. Baste decir que las hubo de todos los tipos y de todos los colores:

Si nos referimos a los eventos propiamente escénicos –o sea, dejando a un lado los deportivos y taurinos, o las elecciones de *misses*–[18], por ejemplo, los nuevos nombres de las cupletistas (siempre nombres femeninos) hacían furor entre un público que no buscaba en las plateas la menor reflexión cultural, lo cual no quiere decir que no hubiera algunos espectáculos de valor artístico muy cuidado, y no necesariamente de sesgo erótico: Pastora Imperio, Conchita Piquer, Raquel Meller y por supuesto Celia Gámez (la más vinculada a la zarzuela y géneros afines) escribieron aquí páginas históricas para sus seguidores. También el flamenco, pese a ser considerado entonces un género marginal propio de una minoría étnica, encontró algunas sesiones específicas. Algunos conciertos sinfónicos y de cámara, de agrupaciones más o menos efímeras, concitaban el interés de los filarmónicos.

En cuanto al cinematógrafo, ya nos referimos al amplio y fiel público que tuvo siempre nuestro teatro, que en alguna época vemos incluso anunciado como Cinema La Zarzuela. Dos convocatorias cinematográficas recordaremos entre las más novedosas de estos años: una, el estreno en la temporada 1925-1926 de la película *La bejarana* (sobre la

zarzuela homónima de Emilio Serrano y Francisco Alonso, con libreto de Luis Fernández Ardavín), producida por Eusebio Fernández Ardavín, hermano del libretista. Y otra, la presentación en 1930 de la que suele considerarse como primera –o una de las primeras, pues siempre son peligrosas las afirmaciones categóricaspelícula sonora musical del cine español: *Fútbol, amor y toros* (1929), dirigida por Florián Rey, en la que un cantaor flamenco interpretaba unas coplas «admirablemente sincronizadas con la imagen», según la prensa de la época.

Otro de los hitos de la historia del Teatro de la Zarzuela sucedió en noviembre de 1914 con la presentación al fin en España –había sido estrenada en Niza y en París– de la ópera *La vida breve* (Falla/Carlos Fernández-Shaw, 1905), que permaneció un mes en cartel. Se tendieron también algunos puentes hacia la ópera, dentro de ciertas limitaciones. A algunas funciones de «ópera popular» hay que añadir las de la temporada 1926 1927, en que se llevó al coliseo de Jovellanos la temporada de ópera que hubiera correspondido al Teatro Real, cerrado por fallos en su estructura. La primera temporada de ese tipo se había celebrado en Apolo (lo veremos en el siguiente apartado), pero luego se probó fortuna en el escenario de La Zarzuela. Ninguna de las dos experiencias convencieron ni al público ni al comité nombrado al efecto[19], y finalmente se abandonó esta fórmula sucedánea.

Para los amantes del ballet –no muchos en la España del primer tercio del siglo XX–, fueron un hito las cuatro funciones de gala de Anna Pávlova en La Zarzuela (enero de 1930). En cuanto al teatro, en febrero de 1936 se estrenaba *Los cuernos de don Friolera* (Valle-Inclán, 1921), en función única obituaria por la reciente muerte de su autor, unas semanas antes; contó con la presencia en el escenario de Manuel Machado, Rafael Alberti, María Teresa León y Federico García Lorca, entre otros[20].

Y, por supuesto, la zarzuela, que no dejó nunca de ser el eje de la programación. No solo por ser el género que daba nombre al teatro, sino porque en sus empresarios y directores predominaron siempre las personalidades músico-teatrales, por encima de los gestores o los solo negociantes. Así que, si en el pasado el barítono Salas o los compositores Caballero, Vives o Lleó habían marcado el rumbo del Teatro de la Zarzuela, en esta etapa veremos la gestión de nombres fundamentales en el mundo lírico como Pablo Luna y Moreno Torroba (que formaron tándem empresarial en una época), Pepe Serrano y otros artistas.

Solo a modo de mínimo ejemplo, recordemos algunos éxitos históricos en sus estrenos en La Zarzuela, en el periodo anterior a la guerra: *Maruxa* (1914), *La canción del olvido* (1917), *La montería* y *Los gavilanes* (ambas de 1923), *Benamor* (1923), *La calesera* (1926), *El caserío* (1926), *La mesonera de Tordesillas* y *La marchenera* (Moreno Torroba, 1925 y 1928) o *No me olvides* (Pablo Sorozábal, 1935). Como se ve, ya comenzaban los triunfos de los jóvenes Moreno Torroba y Sorozábal, representantes de la que será cuarta y última –y en alguna medida, fallida– generación de compositores líricos. También figuran en este listado algunas de las obras de mayor extensión que marcaron en los años veinte una meditada vuelta a la zarzuela grande, tras el agotamiento del modelo del género chico. Porque fue siempre notoria la competencia entre Apolo y La Zarzuela por polarizar las respuestas del público. Por ejemplo, tras el liderazgo que había encontrado La Zarzuela con *Los gavilanes* (Guerrero), a finales de la temporada

1922-1923, Apolo buscó urgentemente una respuesta a su altura y sobre los mismos patrones, que cuajaría en el apoteósico estreno de *Doña Francisquita* en el teatro de la calle de Alcalá, nada más comenzar la temporada siguiente.

El Teatro de la Zarzuela fue la primera institución musical privada en España que recibió el apoyo del Estado (no parece documentable que recibiera ayudas económicas a fondo perdido, pero sí, la gratuidad de la sala) para el cultivo del arte nacional: sucedió en la temporada 1925-1926, cuando el Directorio de Primo de Rivera nombró el antedicho comité bajo el nombre de Teatro Lírico Nacional. Moreno Torroba y Pablo Luna pasaron a ser responsables del Teatro de la Zarzuela. Como era de esperar, levantó polémicas en la prensa.

Un dato a tener muy presente es que si en 1925 el Teatro Real se cerró por problemas de seguridad y en 1929 se demolió el Teatro Apolo, desde este último año el Teatro de la Zarzuela, junto con el Teatro Calderón, quedaron como los dos mejores teatros líricos de Madrid, tanto por comodidad como por equipamiento técnico, prestigio histórico y aforo. Por razones largas de detallar, cuando la Junta Nacional de Música y Teatros Líricos (creada en 1931 por el gobierno de la República y presidida por Óscar Esplá) ponga en marcha su campaña de regeneración del arte lírico nacional, tomará como centro propio el Teatro Calderón, lo que fue considerado en aquel momento como afortunado para los rectores de La Zarzuela, que quedó libre de condicionamientos por criterios de política cultural.

En 1934, los dos libretistas de moda, Guillermo Fernández-Shaw y Federico Romero, lideran como empresarios un nuevo rumbo para nuestra sala, fundamentado en la modernización del concepto de zarzuela y en la aproximación al gran espectáculo internacional, con cuidada escenografía, novedoso sistema de iluminación con focos de colores, vistosas coreografías y especialmente un nuevo escenario automático con plataformas móviles. El desembolso fue imponente, incluyendo la selección fuera de España de bailarines de ambos sexos especializados en nuevos espectáculos. El compositor Ernesto Rosillo habría de ser pieza clave en esta etapa. Se presentaron con éxito varios espectáculos con libro de los antedichos –*Luna de mayo* (Pérez Rosillo, 1934), fue el más notable– y se demostró que toda esta concepción novedosa y taquillera de la nueva zarzuela podía conciliarse con buenas músicas y buenos textos. Incluso quisieron trazar en este sentido un puente empresarial con el Teatro Tívoli de Barcelona. Hubo excelentes críticas, pero lo exorbitado de los costes económicos de aquellos espectáculos no dio continuidad al proyecto. El estallido de la guerra civil cerraba el que podríamos llamar segundo periodo del Teatro de la Zarzuela, que comprendería las veintitrés temporadas desde su reapertura en 1913 hasta la trágica transformación de la vida española en julio de 1936.

6. Guerra y posguerra. Lo que más nos llama la atención del análisis de la cartelera de La Zarzuela en los casi tres años de guerra es que casi nada cambia ni en ella ni en sus contenidos; eso sí, con un menor número de espectáculos ofrecidos, cosa muy explicable. Hemos encontrado referencias a dos responsables del Teatro de la Zarzuela durante los años de guerra (curiosamente, ambas mujeres y ambas actrices): Ana

Adamuz y María Teresa León. Y para la historia de la zarzuela, un estreno insólito en pleno Madrid en guerra: el de *El pelele* (1937), con música de Julio Gómez, que recrea admirablemente el Madrid de tiempos de Goya. Ya hemos dicho repetidas veces en este libro que uno de los poquísimos factores comunes entre los dos bandos desgarradamente enfrentados en la guerra fue la reivindicación por igual de la zarzuela y de su historia como rasgos de identidad de «las dos Españas».

Ni en la inmediata posguerra ni en la década final del Siglo de la Zarzuela apreciamos grandes variaciones en la historia de nuestra sala. Así que hemos de entender estas etapas como continuación de lo ya dicho desde la reinauguración del teatro, que parece no reflejar las traumáticas convulsiones en la vida de los españoles: en su escenario cabe casi todo. Ahora, eclipsados los nombres míticos del cuplé, tomarán el relevo de los históricos de la copla: Raquel Meller, Gracia de Triana o la joven Lola Flores convivirán en los gustos del público y en la cartelera de nuestro teatro. El género arrevistado también tendrá sus seguidores, y las artistas más populares del género ligero visitarán La Zarzuela esporádicamente, aunque como dijimos, no fue en absoluto esta sala de las más frívolas de España.

En cuanto a la zarzuela propiamente dicha, en 1940 y para retomar su trayectoria lírica tras la guerra, eligió La Zarzuela presentar en Madrid la última obra de Pablo Sorozábal[21], *La tabernera del puerto* (1936), estrenada en Barcelona solo unas semanas antes de la sublevación militar. Pese a los incidentes de los primeros días, el éxito fue enorme y sobrepasó las cien representaciones. Fuera de ello, ninguno de los nuevos estrenos encontrará ya en ese escenario –ni en ningún otro– el delirio de épocas pasadas. Se repondrán grandes títulos y se presentarán algunos otros menores. Los años cuarenta pivotarán sobre las mismas premisas, obviamente sin género chico y con un tipo de espectáculo híbrido entre zarzuela, opereta y revista, que tenía su público y que sirvió solo para aumentar el repertorio, no para mejorarlo. Otra cosa es que, por ejemplo, Jacinto Guerrero llenara este y cualquier teatro de España e Hispanoamérica en que se anunciasen sus revistas, durante meses y meses. En la temporada 1949-1950, el Teatro de la Zarzuela ingresó la astronómica cantidad de tres millones de pesetas solo por las obras cuya partitura iba firmada por Guerrero.

7. El centenario. La SGAE y el Ministerio de Información y Turismo. Entrados ya en la década de los cincuenta –y con ello en el término del ámbito cronológico de este libro–, la perspectiva de que el Teatro de la Zarzuela se aproximaba a sus cien años de vida era todo un acontecimiento a aprovechar. Sobre todo porque, a diferencia de otros coliseos, marcaba un siglo de fidelidad –no absoluta, es cierto, pero sí en términos generales– al credo que Olona, Salas, Gaztambide y Barbieri habían legado a la historia de la cultura española haciendo levantar aquella sala, ya casi centenaria[22]. Fue entonces cuando al Teatro de la Zarzuela le surgió un «novio» inesperado, adinerado y con óptimas relaciones con el Régimen: la Sociedad General de Autores de España, que llevaba ya algún tiempo considerando la posibilidad de asumir la titularidad del teatro, como consecuencia de la bonanza económica de la caja de esta sociedad, exultante en los últimos años[23]. La efemérides del primer centenario era óptima para que la operación

fuera sonada, mediática y popular. Las conversaciones avanzaron y cuajaron en el documento pertinente, a poco más de un año vista del esperado 1956, el tiempo perfecto para cerrar quince meses el teatro y efectuar algunas reformas en el edificio, que se encomiendan a los arquitectos Antonio Vallejo y Fernando Ramírez. Entretanto se discute la persona que deberá asumir la dirección del proyecto y preparar la primera temporada de la nueva etapa; la afortunada elección recae en José Tamayo, joven director de escena entonces, cuya estrella asciende como la espuma en el panorama nacional.

El 10 de octubre de 1956, el mismísimo día que se cumplían cien años desde su función inaugural, el Teatro de la Zarzuela comenzaba una nueva –y avancemos que muy fértil– etapa de su historia. La función de gala presentaba *Doña Francisquita*, con un reparto encabezado por un jovencísimo Alfredo Kraus. También desde entonces vemos indisoluble a esta sala el nombre de José Perera, responsable de sus coros durante tres décadas. La SGAE vivía feliz el éxito del inicio de sus operaciones; y su presidente, Luis Fernández Ardavín, anunciaba poco después que en 1956 la Sociedad rebasaba los cien millones de pesetas de recaudación anual, un hito en su historia financiera. El Teatro de la Zarzuela quedaba de nuevo no solo en manos de «gentes de la profesión», sino –¡esto sí era novedad en la historia del coliseo!– en manos económicamente muy solventes.

Pero con ello hemos sobrepasado ya el ámbito cronológico del Siglo de la Zarzuela, que habíamos fijado hacia 1950. La nueva etapa será muy brillante, pero no la recorreremos nosotros ahora, por ser ya propio de otro tipo de historia, y sobre todo por ser ya «otro» teatro muy diferente de aquel que corrió paralelo a la zarzuela como género vivo.

[En todo caso, y por no dejar en suspenso al lector, certifiquemos el buen resultado artístico de este maridaje entre el Teatro de la Zarzuela y la SGAE: las dos primeras temporadas fueron dirigidas por José Tamayo, pero este optó finalmente por hacerse cargo del vecino Teatro Español. La dirección de La Zarzuela se le encomendó entonces a la cantante y siempre vital Lola Rodríguez de Aragón, que a partir del otoño de 1958 organizó grandes eventos, con precios muy asequibles: Victoria de los Ángeles, los ballets de Antonio o el estreno de *Las de Caín* (Sorozábal, padre e hijo, 1958) fueron hitos de aquella época. El maestro César Mendoza Lassalle se hizo cargo de la sala en 1960 y de nuevo José Tamayo en 1962. Dos circunstancias determinarán la siguiente fase de la historia de La Zarzuela: por una parte el que la SGAE valorara muy positivamente sus seis años de titularidad del teatro en el aspecto artístico, pero muy negativamente en lo económico, pues su loable política de precios bajo coste para atraer a los nuevos públicos chocaba con las cuentas de resultados a final de cada temporada; a la SGAE le costaba mucho dinero la operación del Teatro de la Zarzuela, aunque fuera una tribuna cultural de primer orden. Y por otra, el que en 1962 el Ministerio de Información y Turismo buscase una buena sala en la capital donde presentar sus actividades, sin tener que pagar alquileres disparatados como hasta entonces. Ambas realidades encajaban como anillo al dedo, así que en la temporada 1963-1964 se inició un lento proceso de traspaso del teatro de la SGAE al ministerio referido, en fases y pagos sucesivos, que durará varios años, en los que La Zarzuela mantendrá los dos propietarios simultáneamente. El

ministerio quería llegar a tiempo para celebrar en este teatro algunas de las actividades del proyecto que el Régimen denominó «25 años de Paz», en 1964; entre ellas, el inicio de la luego histórica Temporada Oficial de Ópera, que paliaría el vacío por permanecer cerrado el Teatro Real: se inició en junio de 1964 y contó con el compromiso, fundamental luego, de la Asociación de Amigos de la Ópera. Al año siguiente (mayo de 1965), La Zarzuela acogería el concierto de presentación de la Orquesta Sinfónica de la Radiotelevisión Española, dirigida por Igor Markievitch, iniciativa del ministerio ahora propietario del teatro. El estreno madrileño de la ópera de Xavier Montsalvatge *Una voce in off* (1962) fue otro hito de aquella época.

Con la llegada de Moreno Torroba a la presidencia de la SGAE, en 1974, quedó finalizado el largo proceso de traspaso del Teatro de la Zarzuela al Estado. La etapa que se iniciaba sería indisociable del compositor y director de orquesta Manuel Moreno-Buendía, que llevó el timón del teatro durante nada menos que once temporadas consecutivas, una fértil y fecunda continuidad desconocida en su historia. El Ministerio de Información y Turismo desapareció como tal en 1977, y sus inmuebles y competencias en materia cultural –entre ellas el Teatro de la Zarzuela– pasaron al Ministerio de Cultura, creado ese mismo año. Acaban, pues, de cumplirse cuarenta años del Teatro de la Zarzuela en manos del Estado.]

II. EL TEATRO APOLO

Como dijimos al abrir el anterior capítulo, el Teatro de la Zarzuela y el Teatro Apolo, ambos en Madrid, fueron mucho más que dos salas de representación de zarzuelas para convertirse en esencia misma, y bien sustancial, de la historia de nuestro género. Si acabamos de hablar sobre el coliseo de la calle de Jovellanos, promovido en los albores del Siglo de la Zarzuela por los mismos artistas que pusieron en pie esa nueva forma de teatro lírico español, dedicamos la siguientes páginas a un teatro nacido de manera muy diferente –en realidad, ni siquiera fue pensado para la zarzuela, o al menos no específicamente–, pero que encontraría su seña de identidad como meca universal del género chico.

Apolo abrió sus puertas en 1873, diecisiete años después que el Teatro de la Zarzuela (distante de él no más de trescientos metros), en la madrileña calle de Alcalá, entre la iglesia de San José y la plaza de Cibeles. Y si felizmente hoy el Teatro de la Zarzuela sigue vivo, dedicado al género que le da nombre, sobrepasados ya sus ciento cincuenta años de historia, por desgracia Apolo murió en 1929, tras cincuenta y seis años de vida activa, víctima de la transformación social, económica y urbanística del Madrid de finales de los años veinte.

1. El teatro. La más perdurable imagen que guardaron en su retina quienes vivieron

los grandes años de Apolo fue la de los minutos previos a cada función, en los que centenares de asistentes, más infinidad de curiosos, se agolpaban en la acera, ante su triple arco exterior y en el denominado «pórtico de carruajes», por el que originalmente podían pasar los coches de caballos. Ello pese a que la fachada de Apolo no era nada grandiosa, pues, aunque parezca mentira, el enorme Teatro Apolo estaba incrustado en una manzana de viviendas[24]; así que su fachada –salvo los tres arcos referidos– era en realidad la de una casa común, con una sencilla inscripción semicircular con el nombre «Teatro de Apolo»[25].

Nada haría sospechar al paseante que tras esos tres arcos modestos se encontraba uno de los teatros más grandes y suntuosos de España, cuyo proyecto arquitectónico fue y es considerado modélico en la Europa de su tiempo. La sala era enorme y de perfecta visibilidad; las 1.730 localidades se distribuían entre patio de butacas, platea, dos anfiteatros (con palcos de cinco plazas cada uno) y paraíso. Salvo el Teatro Real (unas dos mil setecientas localidades entonces), Apolo era el teatro de más aforo del Madrid de la época[26]. La imagen del *foyer* y los espacios comunes era muy inhabitual entonces: piedra blanca y hierro negro forjado. Durante muchos años, sería el teatro con mejores condiciones materiales de trabajo para los artistas: el foso y el contrafoso eran amplios, con dos vestuarios para los músicos de la orquesta y otros dos para el coro; los camerinos, incluso los colectivos, eran confortables; y los artistas disponían de zonas de descanso, algo muy importante para un teatro que se nutría fundamentalmente de producciones propias, con jornadas de trabajo inacabables –a veces cuatro funciones más ensayos, como luego veremos– para los artistas y personal auxiliar. Sin olvidar el «Saloncillo de Apolo», aportación muy característica de este teatro, que servía de intercambio entre el público, la prensa, los compositores y los intérpretes. Lo que antecede nos parece importante porque existe una tendencia hoy a asociar la futura meca del género chico con un teatro modesto, «de andar por casa»; quede claro que estamos hablando de un coliseo de gran tamaño –sus sucesivos empresarios dirán que su problema era precisamente que era excesivamente grande, con los gastos de mantenimiento que ello conllevaba–, bien equipado y suntuoso.

Cuando años después Apolo articule su programación en torno al género chico, se hará necesario un sistema de rápido relevo entre el público que sale de una función y el que entra a la siguiente (como sucede hoy día, por ejemplo, en muchos cines). Para ello, en 1880 se practicó un largo pasillo lateral de unos treinta metros por apenas tres de ancho, que unía el interior del teatro con la vecina calle del Barquillo (a la derecha del teatro, según se mira la fachada). No fue bien recibida esta novedad por el público de Apolo, que pasaba a abandonar ahora el teatro hacia una calle menor, a través de un angosto pasillo de servicio, ciego y sin decoración, tras años de regresar solemnemente a la calle de Alcalá por el vistoso pórtico de carruajes.

2. Espectadores y funciones. Como el resto de los teatros estables de las principales ciudades españolas (con excepción de los de algunas ciudades veraniegas), la programación de Apolo se extendía, más o menos, desde septiembre hasta los primeros calores estivales, en que se daba paso a los teatros pensados como salas de verano.

Dentro de la temporada había, además, un obligado parón en los días de Semana Santa, en que estaban prohibidos los espectáculos públicos y teatros, hasta el Domingo de Resurrección. La programación diaria se iba determinando casi sobre la marcha, en función de la taquilla: normalmente se sabía con una semana de antelación, pero a veces –sobre todo en los años de apoteosis del género chico–, con apenas un par de días. Para anunciar esta programación, en aquel Madrid chiquito bastaba con las tres carteleras de la fachada del teatro, más dos o tres de los denominados «biombos» en las calles del centro; y, por supuesto, con las gacetillas que se incluían diariamente en los entonces muy leídos periódicos. En el vestíbulo se vendían (habitualmente a diez céntimos) los libretos con el texto completo (declamados más cantables) de la mayor parte de las obras que se representaban. Como ya dijimos en su momento, nos asombra el número de ejemplares que se vendían de estos libretos impresos, impensables incluso para hoy día: los títulos menores podían vender unos mil ejemplares, pero los éxitos de los grandes autores superaban las veinte y treinta mil copias. La gran época de Apolo está ligada a la Imprenta de Regino Velasco (en la calle del Marqués de Santa Ana), toda una institución en la historia del género chico en Madrid.

A similitud del Teatro Real, Apolo contaba con un ambigú en el primer piso, donde se despachaban chocolates, moca, cerveza, pasteles… Siempre a la vanguardia de las novedades internacionales, fue pionero Apolo en vender helados en los intermedios de las funciones en días calurosos, en la denominada «heladuría» [sic] del teatro. Otra curiosidad es que el arriba mencionado pórtico de carruajes resultó muy solemne pero poco operativo, por los atascos que se organizaban, así que pronto continuó con esa misma misión de recepción de los espectadores a pie, pero no de los vehículos. Cuando en el último tercio del XIX la cartelera por secciones se adueñe de su programación, se instalarán en el perímetro de este pórtico, bordeando la escalera principal, no solo unos puestos de ventas de pequeños objetos –flores para obsequiar a las damas, libretos de otras funciones, etc.–, sino algunas de las primeras máquinas automáticas que se verían en Madrid: golosinas, bombones, gemelos y hasta un fotógrafo automático. También muchos españoles conocieron en este pórtico y por vez primera en su vida la reproducción mecánica de la música, por medio de unos lectores fonográficos de rollos de cera que podían escucharse por unos auriculares de goma, previa introducción de una perra gorda[27]. Todo ello amenizaba las largas esperas para entrar en la siguiente sección.

Un defecto endémico de Apolo, sobre el que se hicieron siempre mil chascarrillos, fue el frío y las corrientes que el espectador solía padecer («Teatro de las Pulmonías», «Teatro Al Polo», etc…), aunque la empresa solía justificarlos como necesarios para renovar el aire (y los humos) de una sala por la que algunos días pasaban tres o cuatro mil personas (o más) a lo largo de diez horas. Téngase presente que, al igual que en todos los teatros españoles, hasta entrado el siglo XX los espectadores podían fumar en el interior de la sala, incluso durante el espectáculo, por lo que en la tercera y cuarta funciones la humareda «se mascaba» en el aire, impidiendo incluso, según todos los testimonios, la visión nítida.

Volviendo sobre el problema del frío, al fin, en 1897 se instaló una calefacción por corriente circular de agua, muy innovadora entonces. Pero no por ello logró Apolo desembarazarse de su fama de teatro gélido. No menos complicado era combatir el calor

en verano: tras la implantación del tendido eléctrico, Apolo instaló unos ventiladores de aspas, cuyo principal problema era que molestaban con su ruido de fondo. También casi todos los años se retiraban las butacas de terciopelo, que se sustituían por ligeras sillas de rejilla transpirable, y se suprimían los cortinajes de la sala. No obstante, como dijimos, los teatros emblemáticos de la ciudad solo podían aguantar la programación en las primeras semanas de calor y luego en septiembre, puesto que en julio y agosto el público se desplazaba indefectiblemente hacia los teatros de verano y al aire libre.

La iluminación de los primeros años de Apolo fue mixta a petróleo y a gas, como en los grandes teatros de la época. El paso al sistema eléctrico fue en la temporada 1888-1889, tras el cierre de tres meses para la instalación. Sin embargo, en Apolo como en otros muchos teatros, los primeros años de la iluminación eléctrica fueron muy calamitosos en cuanto a cortes de corriente, chispazos y pequeños accidentes. Sin ir más lejos, la mismísima sesión prevista para la inauguración del nuevo sistema eléctrico –con *El grumete*, de Arrieta– hubo de ser suspendida por un apagón total. Ya dijimos en el anterior capítulo que Apolo y el Teatro de la Zarzuela acordaron instalar un mismo generador eléctrico, quedando unidos así –¡todo un símbolo!– por una misma energía. Pero, poéticas aparte, el inconveniente fue que cada avería del generador común costaba un disgusto a las empresas de ambos teatros, pues numerosas veces, en los primeros meses, hubo que desalojar ambas salas.

El público de butaca y anfiteatro era indistintamente masculino y femenino, pero rara vez una mujer sola, por ejemplo, iría a los bancos del paraíso. En todo caso, el público femenino –especialmente las señoritas– solía acudir a las funciones de tarde; la cuarta era mayoritariamente masculina (aunque se generó también toda una literatura sobre las acompañantes en estas funciones nocturnas).

Durante muchos años, Apolo solía ser el último teatro en cesar cada noche su actividad. En una vida ciudadana sin prisas, era un espectáculo madrileño típico el de decenas de ciudadanos que iban a la una o las dos de la mañana a esperar en la luminosa triple arquería de Apolo la salida de los espectadores de la cuarta sección, para conocer cómo había ido la jornada zarzuelera y para ver salir a los actores, autores y cantantes principales, verdaderos ídolos populares de su tiempo. Si querían conocer qué tal había ido tal o cuál estreno, debían acudir un par de horas antes, puesto que las obras nuevas iban generalmente en la tercera sección (rara vez en la cuarta).

3. Sus cincuenta y seis temporadas para la historia de la cultura en Madrid. El Teatro Apolo vivió cincuenta y seis años. Abrió sus puertas en 1873, cuando el Teatro Real llevaba ya funcionando veintitrés años y La Zarzuela, diecisiete. La idea de su promotor, el banquero cántabro José Fontagud[28] (una de las primeras fortunas del Madrid de la época), fue fundar a sus expensas un teatro mixto de verso y ópera, de suntuosidad casi comparable a la del Real[29], pero más funcional y gestionable; y sobre todo, de control más sencillo. Había tomado para ello un solar de los disponibles tras la denominada «desamortización de Mendizábal» en 1836. Situado en la nueva zona de expansión del Madrid de la época, en el entonces número 51 de la calle de Alcalá (hoy, 45), su operación fue arriesgada porque más allá de dicho solar ya solo se

encontraba el Palacio de Buenavista y después el campo; lo que equivalía a decir que el teatro iba a estar fuera del núcleo urbano de la capital. Y encargó el proyecto arquitectónico a un estudio franco-belga, con la consigna de incorporar en él las mejores novedades internacionales tanto arquitectónicas como de infraestructura lírico-teatral. Para la explotación posterior del teatro, el banquero optó por la fórmula de concesión anual a una empresa de su designación, y así sucedería durante los cincuenta y seis años de vida de Apolo.

I. Las primeras dieciséis temporadas (1873-1889): un gran teatro, una programación ecléctica. Una solemne función (24 de noviembre de 1873) en presencia de artistas, altos cargos públicos, la aristocracia y la intelectualidad madrileña, inauguraba el nuevo coliseo. España vivía los once meses de su Primera República, con Emilio Castelar como presidente[30]. La primera empresa a la que Fontagud había confiado la gestión de su «joya arquitectónica» estaba liderada por el actor Manuel Catalina. En las primeras temporadas, la programación de Apolo presentará «de todo un poco», con mayoritaria presencia del teatro declamado; y ninguna ópera, pese a que originalmente iba a ser ese uno de sus pilares. Adelantemos que Apolo no será en lo sucesivo importante como teatro de ópera, salvo alguna excepción aislada; la más relevante, sin duda, el estreno (1878) de *Guzmán el Bueno*, primera de las óperas de Tomás Bretón.

Apolo inició en su segunda temporada su andadura como teatro de zarzuela. En 1874, en efecto, una compañía dirigida en lo musical por Cristóbal Oudrid despertó el entusiasmo con la reposición de *El molinero de Subiza* (1870), del citado autor y director, que ya había sido aclamada años antes en el Teatro de la Zarzuela. Cuatro años después, en 1878, Apolo comenzó a intercalar en sus programas pequeñas zarzuelitas intrascendentes en un solo acto, antecedente del género chico. El éxito que, primero en el Teatro Variedades, y luego en otras salas, habían alcanzado Los Bufos Madrileños, capitaneados por Francisco Arderíus, hizo que Apolo pugnase por su presencia en 1877 que, aunque efímera, demostró que la clientela de Apolo clamaba porque su teatro liderase un movimiento de género cómico y breve, intrascendente pero de calidad, con orquesta, coro, actores y cantantes acordes con el prestigio que el teatro se iba ganando.

Así que en abril de 1880, dentro de su séptima temporada, Apolo se sumaba a la corriente del género por horas. Este primer intento fue con solo dos secciones: a las ocho de la tarde y a las diez de la noche. Si anteriormente la función diaria comenzaba a las ocho y media, ahora se ofrecerán dos alternativas: la gente trabajadora, que al día siguiente debe levantarse pronto, así como las señoras y señoritas de clase media, podrán asistir a la función que termina a las nueve y cuarto, para poder cenar ya en casa; pero el bohemio, el aristócrata, el militar, etc., preferirá asistir a la segunda función. Luego, con Felipe Ducazcal como empresario, se instaurarán ya las cuatro secciones históricas[31]. Entre las obras míticas que se presentaron en esta etapa figura el estreno de *Cádiz* (1886) y *La Gran Vía* (1886), que aunque no se había estrenado en Apolo[32], recorrería allí su larga etapa triunfal.

Sin embargo, esta transformación de Apolo en un teatro por horas no se impondrá fácilmente en el futuro. Pues cuando surgió el género chico –y no solo en este teatro,

sino en el ambiente músico-lírico en general–, no fueron pocas las voces de músicos, escritores e intelectuales que pensaron que era este un género chabacano, sin el prestigio de la obra de gran alcance, y que Apolo debía apostar por las fórmulas músico-escénicas de altura, no por los pequeños espectáculos de consumo. Así que durante estas cinco temporadas con el popularísimo Ducazcal al frente, los periodos por secciones se intercalaron con el viejo sistema de una función única y larga. Éxitos de este periodo, como el enorme de Emilio Arrieta con *San Franco de Sena* (1883), despertaron la conciencia de los espectadores más refinados, intentando revivir los tiempos de la zarzuela de gran envergadura de la época de Barbieri, desde la que –no se olvide– habían trascurrido ya treinta años, que no es poco en la evolución de un género. Así que Apolo se rearmó con una orquesta de cincuenta y dos profesores, un coro mixto de similar dotación y otros elementos humanos y materiales (capitaneados por el propio Arrieta) para encarnar la pervivencia en Madrid del ideal defendido por aquellos primeros zarzueleros e incluso por la ópera española. Pero el proyecto no prosperó, quizá porque los tiempos eran ya otros y aquel intento de vuelta atrás tenía algo de contra natura. La demanda de género chico era ya imparable.

Solo desde este cuatrienio de Felipe Ducazcal como empresario (18851889) logró Apolo estabilizar sus cuentas, pues las primeras doce temporadas fueron muy adversas en lo económico: pese a las buenas entradas que registraban las funciones, los costes de los espectáculos y los gastos fijos de un teatro enorme desequilibraban los balances, por lo que casi todos los empresarios anteriores habían cerrado con pérdidas. Y eso que ya por entonces se intentaba rentabilizar el teatro con todos los ingresos posibles. El más curioso, el de sustituir el valioso telón de boca original, obra del pintor Cecilio Pla, por uno más funcional… ¡de contenido íntegramente publicitario!: nuestros bisabuelos recordaron siempre aquellos simpáticos dibujos de los chocolates Matías López, el tonificante Emulsión Scott o los Fármacos del doctor Garrido, en Luna 6, contemplados durante largo rato por un público bullicioso que esperaba el inicio de cada función. Este tipo de telones publicitarios pasarán a ser frecuentes en otros muchos teatros españoles.

II. Las veinticuatro temporadas centrales (1889-1913): «la catedral del género chico». Se produce entonces (mayo de 1889) un hecho decisivo para la historia de Apolo: su adjudicación a la empresa de Luis Aruej y Enrique Arregui[33]. Esta empresa bicéfala será clave en la historia del coliseo y llevará su timón durante nada menos que veinticuatro temporadas ininterrumpidas, hasta que la muerte de Arregui en 1913 deje a Aruej sin ánimo para continuar. Habían formado un tándem indisoluble[34], popularísimo en toda España, sobre la base de su honestidad, respeto a los artistas –desde la primera figura hasta los más modestos auxiliares– y cumplimiento de lo pactado. Y eso que les tocó vivir episodios económicos, legales y empresariales muy turbulentos[35]; entre ellos, la durísima polémica de los derechos de los autores y de los archivos de partituras, origen de la fundación de la S(G)AE.

El acierto del dúo Arregui-Aruej fue compatibilizar la prosperidad económica, en que desde el principio situaron esta nueva etapa de Apolo, con la alta exigencia artística en los espectáculos, tanto en la creación como en la interpretación; dentro, claro está, de las

características intrínsecas del género chico. La orquesta del Apolo de la última década del siglo XIX era comparable, según todos los testimonios de época, a la del Teatro Real; y los varios años en los que Gerónimo Giménez fue su director habitual marcaron, siempre según quienes lo vivieron, un estilo propio de hacer zarzuela y género chico.

Con Arregui-Aruej quedarán fijadas las célebres cuatro secciones, que ya habían sido planteadas en la etapa anterior. Sus horarios respectivos variarán mucho, pero un esquema habitual podía ser, por ejemplo el siguiente: primera sección, a las seis de la tarde; segunda, a las siete y media; tercera, a las nueve (aunque en algunas épocas fueron más tardías); y cuarta, a las once y media de la noche. El mayor intervalo iba, como se ve, entre la tercera y la cuarta sección, aprovechado para la cena del personal del teatro y de los espectadores. Algunas veces una obra de éxito ocupaba dos secciones del mismo día. Los estrenos solían ir en tercera sección, y si cuajaban en cartel pasaban luego a otra. De todas formas, el horario de las secciones fue algo muy variable y solo orientativo; tenga presente el lector que en obras de estreno o recientes en la cartelera, algunos números se bisaban dos, tres o cuatro veces, lo que hacía acumular grandes retrasos sucesivos en los horarios previstos.[36]

Apolo era en aquellos años una «factoría» de hacer y de vivir la zarzuela; siete días de la semana –el descanso dominical no afectó a los teatros hasta muchos años después– y con jornadas laborales agotadoras. A las cuatro funciones públicas hay que sumar las horas de preparación de nuevos títulos, en actividad frenética: lo normal era que además de los cuatro títulos en cartel, uno o dos estuvieran en ensayos. Así que la jornada de muchos artistas y personal llegaba algunos días a las diez horas diarias; e incluso más en el caso de sesiones previas, lecturas, reuniones, etc. Los ensayos comenzaban hacia la una del mediodía –los artistas se solían levantar tarde y hacer un almuerzo ligero– y duraban hasta las tres o las cuatro. Tras una breve pausa, y a veces sin ella, se producía el milagro de cada día: Apolo levantaba el telón para sus seis horas de actividad pública casi ininterrumpida. Artistas que participan en una sección se mezclan con otros que ultiman a toda velocidad el vestuario de otra; los aplausos frenéticos de una función se simultanean con un ensayo parcial tras el escenario…[37]. También en algunos periodos, en este y en otros teatros de toda España, se convocaron las llamadas «sesiones *vermout*» (entendida la expresión como sesiones «de aperitivo» a las secciones normales), a las tres o las cuatro de la tarde.

En la planificación de Apolo, a una obra media de género chico se le adjudicaban entre veinte y treinta horas de ensayo, aunque la realidad de la taquilla a veces exigía levantar el telón tras apenas la mitad de ese tiempo, por lo que la labor de los apuntadores se hacía principalísima. Caso especial era el de los estrenos de nuevos títulos de los maestros del género. Normalmente para estos acontecimientos se encargaban ex profeso decoraciones nuevas, que después quedaban como fondo de almacén para otras producciones menores. Los escenógrafos trabajaban a toda velocidad –a veces en cuatro días diseñaban seis o siete decoraciones– y entregaban a la empresa sus trabajos en aguada; luego se realizaban a gran tamaño en los talleres del último piso del propio Apolo (el denominado «taller de telares»), aunque escenógrafos como Amalio Fernández, Luis Muriel y otros preferían realizarlos en sus propios y grandes talleres. Una constante disputa con los archivos editoriales de música –primero Fiscowich, y luego la Sociedad

de Autores, pues ya dijimos que el traumático relevo se produjo justo en el ecuador de esta etapa mítica de nuestro teatro– era el deseo del Apolo de tener su propio taller de copistería de música, más operativo e inmediato que utilizar como intermediarios a los copistas al servicio de las denominadas «galerías». Aquella furibunda polémica se vivió con especial dureza en Apolo y La Zarzuela, y tomó como punta de lanza a Ruperto Chapí y a Sinesio Delgado, que vivieron meses amargos en Apolo, especialmente embarazosos por ser artistas que tanta gloria debían a aquella sala, y viceversa.

Los días previos a los esperadísimos estrenos de los Bretón, Chueca, Serrano, Giménez o Chapí eran de efervescencia en el teatro y a veces los ensayos se celebraban a puerta cerrada. Sociológicamente hablando, no solo para las primeras figuras, sino para el resto de los artistas, e incluso para el personal técnico, tomar parte en estas funciones era todo un privilegio, por el que eran interrogados con curiosidad en sus vidas cotidianas[38]: cualquier actor secundario o cantor del coro en un esperado estreno de Chueca era objeto de la admiración de sus conciudadanos. Desde tres o cuatro días antes estaban agotadas los miles de localidades que salían a la venta para el estreno y sucesivas funciones. El fracaso o el éxito se medirán en Apolo por los mismos criterios que en cualquier otro teatro del género, pero aquí todo era más vehemente: los pateos, más ruidosos; los éxitos, más apoteósicos. No había estrenos recibidos con mera cortesía, cosa que sí sucedía en teatros más «moderados», como en La Zarzuela. En Apolo, donde la clac, los fusiladores, los morcilleros, los alabarderos y los reventadores[39] eran especialmente virulentos, los estrenos eran más pasionales. Esto fue bueno y malo al mismo tiempo: bueno porque dotó al teatro de una personalidad propia, que le imprimía un público severo pero entendido y de juicio supremo; pero malo porque con el paso del tiempo este público fue perdiendo su elegancia y sabiduría para convertirse en un colectivo agresivo, a veces impropio de un espectáculo cultural. Fue entonces cuando, en referencia a que este tipo de cosas eran propias de públicos de pueblos de mala muerte, Apolo se ganó el despreciativo epíteto de «El teatro de provincias más cercano a Madrid».

A lo largo de toda su etapa, Aruej y Arregui mantendrán casi inamovibles los precios de las localidades de género chico, que eran en general accesibles para la clase media, y que de alguna manera dictaron los precios del resto de los teatros españoles: durante muchos años la butaca de patio costaba, invariablemente, tres reales (una peseta en contaduría); y la más barata, de paraíso, un real. La reventa era entonces práctica habitual en todos los teatros, pero singularmente en Apolo, donde una butaca para un estreno de Bretón o Chueca podía alcanzar las 7 ptas., es decir, casi diez veces su precio (en todo caso, muy por debajo de las 12 ó 15 ptas. de una butaca en el Teatro Real). Se ofrecía además un sistema de abonos, generalmente por treinta funciones diferentes, a escoger por el abonado.

Otro acierto de aquellos años fue el de mantener fielmente a un elenco artístico de gran aceptación popular, especializado en ese repertorio, que tanto el público como los autores o los empresarios consideraban parte consustancial de la casa; y eso que ninguno tenía cláusula de exclusividad. No era frecuente en los teatros españoles que una empresa fidelizase de tal manera a unos artistas durante tantos años. Al menos una veintena de nombres míticos del género chico sentían que Apolo era su casa, y eso redundó en

beneficio de todos. Hablamos, por ejemplo, de Joaquina Pino e Isabel Bru (más de veinte temporadas ininterrumpidas como primeras figuras femeninas), Luisa Campos, Julio Ruiz, Antonio Vico, Enrique Chicote, Emilio Carreras, los Mesejo (padre e hijo: José y Emilio), Pepe Ontiveros… Todos ellos muy diferentes entre sí, pero todos tan indisociables de Apolo como los mismísimos muros de la sala.

Imposible es también hacer ni un resumen de los varios cientos de obras que se estrenaron entonces en Apolo, en su apoteosis del género chico. Baste recordar al lector que allí vieron la luz cuatro de las cinco obras que consideramos como las piedras angulares del género: por orden cronológico, *El año pasado por agua* (1889), *La verbena de La Paloma* (1894), *Agua, azucarillos y aguardiente* (1897) y *La Revoltosa* (1897)[40]. Por cierto, que en el estreno de esta última estaba presente en Apolo el compositor Camille Saint-Säens, en gira por España, quien según los testimonios aplaudía enloquecido la frescura de aquella música[41]. Otras muchas obras célebres del género salieron también de estos años centrales de Apolo: *El dúo de «La africana»* (1893), *La Torre del Oro* (Giménez, 1902), *El puñao de rosas* (Chapí, 1902) y tantas y tantas otras.

Por supuesto, también vivió Apolo en aquellos años el estreno de otras cuantas obras que triunfaron sonadamente entonces –las crónicas periodísticas de la época las saludan como obras para la historia–, pero que no han llegado hasta hoy día como obras de primera línea. Entre los varios ejemplos citemos dos sainetes musicados por Gerónimo Giménez: *Las mujeres* (1896, libro de Javier de Burgos, saludado por crítica y aficionados como modélico del mejor género chico) y *Los pícaros celos* (1904, texto de Carlos Fernández-Shaw y Carlos Arniches); otro de José Serrano con libro de los hermanos Quintero: *La mala sombra* (1906); otros dos de Ruperto Chapí: *Las bravías* (1896, sainete de Carlos Fernández-Shaw y José López Silva) o *La venta de Don Quijote* (1902, texto del mismo Fernández-Shaw, de la que Chispero, en su monografía sobre Apolo, afirma que es «la obra modelo, quizá la cumbre del género chico en su aspecto más culto y limpio», pese a ser hoy una obra casi olvidada); y lo mismo *La chavala* (1898, Chapí, sobre libro de López Silva y Carlos Fernández-Shaw), considerada por los estudiosos de Chapí como quizá su obra cumbre. Todas ellas fueron recibidas con una apoteosis similar a la de los títulos luego emblemáticos.

Un último dato pocas veces resaltado: en esta época cenital de Apolo, se registra la muerte de los seis primeros mitos vivientes del género de la zarzuela, que tuvieron en dicho teatro –en algunos casos, también en otros coliseos, claro está– sus respectivas funciones obituarias. Nada menos que Barbieri (fallecido en 1894), Arrieta (en 1894), Fernández Caballero (en 1906), Chueca (en 1908), Chapí (en 1909), y Valverde, padre (en 1910), fallecen en este periodo. Incluso, más allá de las personas, otro dato corrobora el fin de una etapa: en 1909 un voraz incendio reduce a escombros el flamante Teatro de la Zarzuela, nacido como templo del género cincuenta y tres años atrás.

III. Las últimas dieciséis temporadas (1913-1929). En busca de la redefinición. El fallecimiento de Enrique Arregui en junio de 1913[42] marcó el fin de toda una etapa en Apolo, pero en absoluto fue la causa única del fin de su época dorada. Ya en las temporadas previas, aquel teatro y su público habían dado muestras de fatiga de un

género que comenzaba a quedar exhausto. El género chico acumulaba más de treinta años sobre las mismas premisas y ya nada era igual, ni en este ni en ningún otro teatro. Además, como en cualquier proceso de este tipo, la vieja exigencia de calidad, dentro de la ligereza que caracterizaba el género, fue relajándose hasta presentar chabacanadas indignas de la memoria de aquel escenario. Era esta una denuncia constante, en artículos de prensa, en boca de los mejores artistas y en los cafés de reuniones de la farándula. Por cierto, fue consustancial de esta última época de Apolo el llamado Café de Saboya, que, instalado en los bajos del teatro, junto a su escalera de acceso y con comunicación interna con el patio de butacas, era lugar de reunión de artistas y aficionados; no hemos podido documentar su fecha exacta de apertura.

En las siguientes dieciséis temporadas, Apolo intentará reinventarse a sí mismo una y otra vez, con suerte diversa. Independientemente de que siga en esos años escribiendo paginas históricas para el teatro lírico español, no será ya Apolo un teatro «diferente» de otros muchos teatros de zarzuela, revista, opereta y variedades que abrían sus puertas diariamente en España. Dicho de otra manera: la etapa que hizo singular a Apolo, y acreedor de este pequeño capítulo específico, comenzaba a quedar atrás. Pese a ello, éxitos como los del novel Pablo Luna o los primeros estrenos del joven Francisco Alonso, o los de un violinista de la orquesta llamado Jacinto Guerrero, que empieza a componer para el teatro, marcarán el inicio de esta etapa final. Ello sin abandonar, por supuesto, hitos que marcaron las décadas anteriores, como la esperadísima y anual Fiesta del Sainete –en la que la participación de Carlos Arniches era el plato fuerte cada año– o las funciones a beneficio de los grandes nombres del género. Entre los muchos espectáculos de variedades con que Apolo intentaba en esta época recuperar al público que perdía para la zarzuela, en enero de 1924 llegaron a aquel escenario la voz y los tangos de Carlos Gardel.

Varios serán los empresarios que aún intenten devolver su personalidad a nuestro teatro. Desde el mítico actor Enrique Chicote, metido ahora a empresario, hasta la compañía de los hermanos Velasco (Eulogio y Rogelio). Estos últimos, de gran implantación en Estados Unidos, en toda Hispanoamérica y especialmente en Cuba, intentaron trazar a partir de 1922 un puente entre Apolo y el Teatro Martí de La Habana, en una operación que pasaba por comprar el teatro madrileño a un precio exorbitado (operación firmada pero abortada a mitad de su curso). También será la época de Amadeo Vives convertido en empresario (ya vimos que lo fue también del Teatro de la Zarzuela), o de los hermanos Patuel, última empresa que llevaría el timón del teatro. Todos fueron muy divergentes en sus estrategias artísticas, pero todos también coincidentes en un punto: el futuro de Apolo ya no pasaba por el género chico. Era mejor retomar, pues, una o dos sesiones diarias, aunque fueran largas, y dentro de ellas dar pie a un doble programa, para reabsorber el enorme repertorio creado. Eso sí, del precio de 1 pta. que el espectador debía pagar por una butaca en los últimos años del género chico, pasaremos a las 6 y 7 ptas. de la sesión completa (o «sesión extraordinaria») de los siguientes años; aunque para no perder al espectador popular, habrá algunas funciones a 3 ptas. la butaca.

Tablas de salvación de esta última etapa serán las sesiones de los domingos, muy diferentes en todo a las del resto de la semana. Un público popular y familiar, con nutrida

representación infantil, se adueñaba del coliseo. Los menores no contaban como plaza en los palcos, por lo que algunos de ellos estaban a rebosar: por 12 ptas. podían ocupar un palco cuatro adultos más cinco niños, por ejemplo. Las clases populares se agolpaban en el paraíso, ocupado muy por encima de su capacidad real. El público de domingo invadía Apolo como quien va a una romería, pero la caja de recaudación tomaba un respiro fundamental –hubo épocas en las que los empresarios decían sobrellevar los costes de los laborables gracias a los ingresos de los domingos–, mientras que los aficionados «de toda la vida» esperaban que «su» Apolo recuperase el lunes su sello histórico.

Paralelamente, como mil veces hemos recordado, compositores y libretistas entendieron la necesidad de volver a la calidad, a la obra ambiciosa, de los tiempos de Barbieri o Gaztambide. Esta renovada ilusión convivía con la recuperación de grandes zarzuelas u operetas, en montajes lujosos. En Apolo, este movimiento de vuelta a la zarzuela grande tendrá, como también hemos recordado, un hito indiscutible: *Doña Francisquita*. Estrenada apoteósicamente en 1923 –es el estreno de toda la historia del teatro al que su biógrafo Chispero le dedica mayor énfasis–[43], fue el único éxito de aquellos últimos años que revivió las glorias del pasado en Apolo. Otros estrenos sonados de esa etapa fueron *La leyenda del beso* (1924) o *El huésped del sevillano* (1926), entre otros.

Al comienzo de la temporada 1925-1926, Madrid se entera de que el Teatro Real presenta serias deficiencias de estructura. Algunas grietas son visibles desde el exterior y los alumnos del conservatorio (que comparte edificio con el teatro propiamente dicho) advierten otras fallas en los muros interiores. La autoridad competente ordena que conservatorio y teatro cesen inmediatamente su actividad, de manera cautelar. En cuanto al teatro, todo indica que no podrá reabrir en bastante tiempo; incluso se habla de su demolición. Esta disyuntiva atenazará en lo sucesivo la vida operística de la capital; y el Teatro Real no se abrirá hasta ¡cuarenta y un años después!, como sala de conciertos.

Si recordamos aquí estos hechos es porque el Estado buscó con inusual eficacia un recinto adecuado para celebrar la temporada de ópera 19251926 en Madrid. Y solo dos meses después, *Tosca* abría, en el Teatro Apolo, este sucedáneo de ciclo oficial. Pese a la presencia del rey Alfonso XIII en esa función, como pretendido signo de continuidad, nadie consideró esta temporada como heredera de la del Real. Se representaron doce títulos, pero se produjeron no pocas colisiones con la compañía que explotaba Apolo. Estos problemas motivaron que al año siguiente el Estado repitiera la experiencia, pero ahora en el Teatro de la Zarzuela, como ya vimos en el capítulo anterior.

En las tres temporadas siguientes, Apolo reencontrará en la zarzuela un cierto camino personal: el equilibrio entre nuevos títulos en formato grande y la reposición de los títulos míticos de su historia. Ahora los jóvenes madrileños parecen acoger con entusiasmo las reposiciones de un pasado que no conocieron. Y al mismo tiempo, un nuevo tipo de teatro lírico ligero, arrevistado e intrascendente –*El sobre verde* (1927)[44] es el ejemplo perfectoconcitará el entusiasmo de un público que buscará solo divertirse, llenando la sala semanas y semanas.

Pero aunque nadie lo supiera, Apolo vivía su último aliento. A comienzos de 1929 corrieron rumores preocupantes: unos hablaban de la necesidad de demolición del teatro, y otros de la venta del inmueble. Algunos conciliaban ambas ideas pensando que el teatro

se iba a reducir en tamaño y que compartiría inmueble con un gran local de negocio. Pero la realidad era más triste: los propietarios, descendientes ya del histórico promotor FontagudGargollo (que había fallecido en 1893), habían aceptado una suculenta oferta del Banco de Vizcaya, entonces en plena expansión, para construir en ese solar su nueva gran sede en Madrid. La prensa, los artistas y algunos políticos intentaron paralizar la operación, pero recibieron por toda respuesta que hacía muchos años que Apolo había dejado de ser rentable. Todo sucedió muy rápido y los propietarios solo accedieron a esperar al fin de aquella temporada lírica.

El 30 de junio de 1929, última función de la historia de Apolo, el teatro fue literalmente ocupado por artistas, antiguos intérpretes, aficionados, literatos, intelectuales y gentes de la farándula, incrédulas ante el atentado a la memoria cultural al que iban a asistir. Es precioso –y amargo– leer hoy los textos de la función final, construida para la ocasión: personajes históricos de las zarzuelas toman vida para despedir aquel teatro. Hay discursos, un soneto de los Quintero que rezuma impotencia, rabia y muchas lágrimas. Los gritos de «¡Asesinos…, asesinos…!» caldean los ánimos. Algunos asistentes proponen resistir encerrados en el teatro. Discuten con las fuerzas del orden, que ruegan –y finalmente logran– el desalojo pacífico de Apolo, ya de madrugada. Con la salida del último espectador –se dijo que fue el escritor Federico García Sanchiz– se apagaba la luz de ese pedazo de la historia de la cultura española, y singularmente madrileña. Como escribió Federico Romero, desde aquella noche en que se cerró Apolo, «la calle de Alcalá es una dama que perdió su sonrisa»[45].

Vaya como epílogo que los últimos empresarios de Apolo, los hermanos Vicente y Ramón Patuel, prometieron al público madrileño que desagraviarían el atentado que al derribar aquel teatro se perpetraba contra la historia de la zarzuela, construyendo en el más breve plazo posible un nuevo coliseo de similares características. Aunque ni tan rápido como esperaban ni con un teatro tan espléndido como el demolido, los hermanos cumplieron su palabra tres años y medio después, con la construcción y apertura del Teatro del Progreso (hoy activo, con el nombre moderno de Nuevo Apolo, en la plaza de Tirso de Molina). Como no podía ser de otra manera, fue inaugurado (diciembre de 1932) con *La verbena de la Paloma*, simbolizando así la voluntad de continuidad con las páginas de la historia que Apolo había dejado escritas en la cultura española.

III. LA SOCIEDAD [GENERAL] DE AUTORES ESPAÑOLES (S[G]AE)[46]

Hoy como hace un siglo, la entidad española para la gestión de los derechos de los compositores y los autores dramáticos, conocida con las iniciales SGAE (acrónimo actual de Sociedad General de Autores y Editores), es y ha sido tan activa como polémica, tan querida en unos aspectos como criticada en otros. Su presencia en los medios de

comunicación, desde su fundación en 1899, ha sido y es constante: unas veces por su dimensión artística y otras por la nada fácil aplicación de ese elemento tan sutil que es la propiedad intelectual; dicho de otra manera: por las mil y una complicaciones que en la práctica supone el derecho de los creadores musicales y literarios a recibir de la sociedad una remuneración por su trabajo inmaterial.

No son muchos, sin embargo, quienes recuerdan hoy que el nacimiento de la SGAE estuvo íntimamente relacionado con la historia de la zarzuela y del género chico; y que solo como ampliación de ello albergó posteriormente las composiciones sinfónicas, de cámara y ligeras, así como otros mil géneros teatrales y de variedades; y por supuesto, desde tiempos más recientes, los medios asociados a las nuevas tecnologías: músicas cinematográficas, radiofónicas, audiovisuales, etc. Por esa circunstancia de haber nacido en plena efervescencia del género lírico, justo en el medio de nuestro Siglo de la Zarzuela, esta centenaria entidad es acreedora de un espacio propio en nuestro recorrido.

1. Antecedentes legales. Cincuenta años antes que la española SGAE, se gestaba en París la SACEM francesa [*Société des Auteurs, Compositeurs et Editeurs de Musique*], que desde 1851 servirá de modelo para los autores de los demás países occidentales. Su expansión fue veloz, pues apenas cinco años después contaba ya con ciento ochenta delegaciones nacionales e internacionales. En el lado opuesto, países como Estados Unidos, Japón, Alemania o Suiza, reticentes a desarrollar legalmente este tipo de derechos sobre la propiedad inmaterial, no promoverán este tipo de colectivos hasta finales del siglo XIX o principios del XX: por ejemplo, un país tan musical como Alemania no fundará la GEMA [*Gesellschaft für Musikalisches Aufführungs*] hasta 1904. Y la británica PRS (*Perfoming Rights Society*) no nacerá hasta marzo de 1914, quince años después que la SGAE.

En España, la primera Ley de Propiedad Intelectual se formula en 1847, al impulso de los dramaturgos románticos que alcanzaban ya un fuerte calado entre una población de clase media que compraba sus libros y asistía a sus representaciones teatrales. Con algún retoque posterior (sobre todo, el muy importante de la prolongación de los derechos hasta ochenta años después de la muerte del autor, que data de 1879)[47], esta ley demostró una admirable solidez, sirviendo de marco legal durante nada menos que 140 años[48]; largo periodo en el que, además, tuvo que adaptarse a retos sucesivos como la imprenta musical, el fonógrafo, la radiodifusión, el cine sonoro, la televisión, la reprografía y fotocopia, etc. Pasos todos ellos que fueron siempre acompañados de agrias turbulencias legales, artísticas e incluso, a veces, ciudadanas. Por ello, adelantemos ya que la SGAE nació entre furibundas polémicas y, salvo pequeños paréntesis, vivirá hasta hoy envuelta en controversias.

2. El embrollo de los Archivos. La Sociedad de Autores Españoles. En los primeros tiempos de la zarzuela, los autores solían entregar a un empresario la obra que acababan de terminar. Este obtenía por su copistería los materiales necesarios, que ponía a disposición de su teatro y de sucesivas representaciones. Si el empresario era honrado,

transcurrido un cierto tiempo liquidaba a los autores una parte de los beneficios que había obtenido con dicha obra. Pero retenía la materialidad de las partituras, con lo que si los autores recibían una nueva petición de otro teatro para representar dicha obra, el autor quedaba a merced del primer empresario, que tenía las partituras y partichelas. Todo dependía, además, de si los autores habían firmado con él o no contrato de exclusividad.

El paso siguiente, perniciosa consecuencia de lo anterior, fue el surgimiento de los denominados «archivos de música», o más frecuentemente «galerías de música». No eran editoriales propiamente, puesto que no editaban ni vendían al público, sino una síntesis de copistería de música y monopolios de explotación. Los autores terminaban su obra y la ponían en manos de uno de estos archivos, a cambio de una cantidad fija, en concepto de derechos indefinidos de explotación de esa partitura y/o ese texto. Dicho más simplemente: el autor vendía a una galería, a perpetuidad, los derechos de cada original, tras el regateo pertinente. Un compositor consagrado podía vender en 200 ó 250 pesetas una nueva obra lírica, pero un novel con necesidad urgente de dinero podía recibir no más de 20 ó 30 pesetas por la total renuncia a sus derechos futuros sobre esa obra. Procedimiento claramente injusto –y prohibido hoy en la Comunidad Europea, en la que el derecho de propiedad intelectual es irrenunciable–, pero que pervivió hasta entrado el siglo XX.

Con el auge del género chico, la batalla entre los archivos fue enconándose, hasta diversificarse en no menos de veinte galerías. Que poco a poco fueron fundiéndose, absorbidas por las tres o cuatro mayoritarias, todas con sede en Madrid: el Archivo Fiscowich (con copistería y almacén en la calle de Pozas), el Archivo Hidalgo (en la calle Mayor), el Archivo Aruej (con sede en el Teatro Apolo) o la Galería Gullón (quizá la más próxima al concepto moderno de editorial). De estas tres, a su vez, la Gullón y el Fiscowich se fundieron al casarse Florencio Fiscowich con Loreto Gullón, hija de Alonso Gullón. De ahí a convertirse la Galería Fiscowich en un monopolio español e hispanoamericano hubo solo un paso. Varios miles de partituras componían un archivo rentabilísimo para su propietario (entiéndase propietario a todos los efectos); eso sí, con un servicio de copistería ejemplar, en el que un batallón de copistas sacaban adelante juegos de materiales para surtir a los teatros de toda España e Hispanoamérica. Fiscowich –que, pese a su apellido, era de Almería– hizo una enorme fortuna en la última década del siglo XIX, y de él dependieron decenas de teatros y, sobre todo, sus repertorios.

Pero esos años coincidieron con el surgimiento de una fuerte conciencia corporativa y laboral en España. El asociacionismo de todo tipo encauzaba reivindicaciones y luchas por la dignidad y la cultura, impensables en etapas anteriores. Los autores de zarzuela no fueron excepción y, aunque ya desde el nacimiento mismo del género se habían agrupado en pequeñas entidades colectivas, a la búsqueda de una fórmula más justa de reparto de beneficios, solo en la última década del XIX lograron plantar cara seriamente al desmesurado poder de Fiscowich. Cierto es que algunos autores eran aún solidarios con dicho empresario, sobre todo por su eficacia en la gestión; pero la mayoría se fueron volviendo contra él, reclamando la nulidad de los contratos ya firmados. Piénsese que algunos habían llegado a vender a perpetuidad no solo sus obras ya creadas, sino también las futuras, pues llegó a firmar contratos vitalicios para toda la producción de cada autor.

En su primera etapa, Fiscowich había hecho un buen servicio a la zarzuela y se había ganado el respeto general por su seriedad y eficacia; incluso, según las cifras a las que hemos tenido acceso, es evidente que las cantidades abonadas a los autores por la compra de los derechos de sus obras eran superiores a las de otros galeristas; pero su desmesura le puso en el blanco de todas las iras. Dos personajes que habían luchado desde tiempo inmemorial por la independencia de los autores lideraron a partir de entonces un decidido movimiento contra él. Fueron el compositor Ruperto Chapí y el libretista Sinesio Delgado (luego represaliados por su actitud beligerante en el periodo 1894 a 1897, sin duda los más duros de la carrera de ambos), a cuyo lado estaban otras muchas figuras de la época: Carlos Arniches, Quinito Valverde, Eugenio Sellés, José López Silva, Vital Aza, Miguel Ramos Carrión, José Francos Rodríguez, los hermanos Quintero, Tomás Torregrosa, Eusebio Sierra, etc.

Desengañados sobre la posibilidad de negociar con Fiscowich, optaron por establecer legalmente un movimiento que se alzara indirectamente contra él, a través de una sociedad que representara de manera democrática los derechos de los autores teatrales y musicales, que recibirían una parte estipulada de los beneficios que produjeran cada una de sus obras. Sus esfuerzos dieron el fruto buscado y así nació, el 16 de junio de 1899, la flamante Sociedad de Autores Españoles, o sea, la SAE, que en aquel momento no pasó a ser conocida coloquialmente por estas siglas sino simplemente como «la Sociedad».

Don Florencio respondió promoviendo otra asociación de autores, satélite de su galería, con la que trascendía su parcela de negocio privado para entrar en el del asociacionismo, enarbolando la bandera de la libertad de los creadores. Aunque legalmente esta agrupación se denominaba Asociación de Autores, Compositores y Propietarios de Obras Teatrales, fue desde el principio conocida como «la Contrasociedad». Su constitución formal fue en octubre de 1900, es decir, un año y cuatro meses después de la SAE.

La batalla fue enconada, pues ambas representaban muchos intereses, muchos autores, muchas obras y muchísimo volumen de negocio (ya dijimos en su lugar que no faltan hoy analistas económicos que afirmen que el negocio de la zarzuela y el género chico fue el más saneado de los difíciles tiempos del 98). Fiscowich acababa de tomar en arriendo el Teatro de la Zarzuela, con su compositor de confianza, Fernández Caballero, como responsable artístico, hombre muy de moda por su reciente éxito con *Gigantes y cabezudos*. También jugó a su favor el que se afiliaran a «su» Contrasociedad nombres de mucho peso como Pérez Galdós (su primer presidente), Amadeo Vives o Carlos Fernández-Shaw. Por todo ello, cuando Delgado y Chapí visitaron a Fiscowich para ofrecerle una cantidad descomunal por la compra de su archivo –se dijo que tenían autorización de la SAE para llegar hasta dos millones de pesetas–, Fiscowich rehusó la oferta[49], con su altivez habitual.

Pero la historia inclinaría la balanza hacia la Sociedad de Autores Españoles. Al parecer, el mayor error estratégico de Fiscowich fue anunciar para sus asociados un fantástico montepío de artistas e intérpretes, que luego no pudo mantener. Cuando los artistas se desengañaron y se dieron de baja en el montepío, emigraron también de la Contrasociedad. Y lo que fue peor para Fiscowich: empresarios, intérpretes y el Teatro

de la Zarzuela (el de Apolo, regentado por Aruej y Arregui, era ya incondicional de Chapí) se pusieron del lado de la SAE, pese a que esta les debía mucho dinero de impagos. En el verano de 1901, los estrenos en Apolo de *Doloretes* (Vives y Quislant, libro de Arniches) y de *El género ínfimo* (Quinito Valverde y Barrera, libro de los Quintero) confirmaban, después de un rocambolesco proceso muy largo de explicar, la derrota de Fiscowich[50].

Pese a que parecería inexcusable la presidencia de Chapí en la primera directiva de la SAE, este declinó el cargo, y fue elegido su amigo, colaborador y libretista asturiano Vital Aza, a cuya directiva tocó el papel nada fácil de poner en marcha la asociación, explicar correctamente a teatros y empresas el camino a recorrer y establecer una red por toda España que pudiese controlar teatros y giras. En pocos años llegará a ser interlocutor normalizado con casi un centenar de compañías que operaban en España (cantidad, por cierto, que nos asombra, independientemente de cuál fuera su nivel artístico). No fue menor reto el de ampliar su radio de acción a Méjico, Argentina y especialmente Cuba, en donde la fiebre por el teatro lírico español estaba en pleno apogeo… a costa de no contar casi nunca con los legítimos derechos de los autores de las obras.

Otro largo proceso fue el de la incorporación de los autores de la extinta Contrasociedad dentro de la «vencedora» Sociedad de Autores de España, que adquiría a la vez el inmenso archivo Fiscowich, y que conseguía la nulidad judicial de los contratos por él firmados, después de una larga batalla en los tribunales. A lo largo de 1902 se fueron liquidando otros aspectos de su emporio[51], con lo que llegaba la paz al colectivo de libretistas y compositores. No obstante, un sector de la prensa manifestó su hostilidad a la SAE, algo que será indisociable de la historia futura de esta entidad. El gran perdedor a título personal fue, obviamente, Florencio Fiscowich, que quedó desprestigiado y solo. Disuelto su negocio de más de dos décadas, en 1903 era insolvente ante sus muchas deudas, pues si es cierto que la SAE le abonó 300.000 pesetas[52] por su inmenso archivo (la quinta parte de lo que habría rechazado dos años antes), él hubo de hacer frente a muchos débitos pendientes. Algunos testimonios dicen que en sus últimos días vivió de la caridad pública –falleció en 1915–, aunque no hemos podido documentarlo.

3. Las tres décadas de la SAE. Logrado ya un mínimo sosiego para comenzar su vida normalizada, la Sociedad de Autores Españoles alcanza su altura de crucero y puede comenzar a cumplir cotidianamente sus fines fundacionales: recaudación de derechos de interpretación de las obras musicales y dramáticas, y posterior reparto a sus autores, tras descontar un porcentaje de gastos de funcionamiento de la sociedad. Y periódicamente, elecciones democráticas entre los socios para elegir los sucesivos consejos directivos. En sus primeros treinta y tres años de vida –o sea, desde su fundación hasta 1932, año importante por lo que luego veremos–, pasarán por su primer sillón un total de veintitrés presidentes. Su primera sede en Madrid estará en el número 8 de la calle del Florín (hoy Fernanflor, junto al Congreso de los Diputados), pero pronto se trasladará al elegante Salón del Prado (número 14), antiguo palacio de los marqueses de Retortillo; y aún después (verano de 1903) al 12 de Núñez de Balboa; aquí estará la Sociedad toda una

década, hasta su traslado (febrero de 1913) a la calle del Prado, 24. Casi otra década en esta sede, hasta su transformación en la SGAE en 1932.

Asombra sumergirse en la SAE de aquellas sus tres primeras décadas y cotejar su peripecia con la de un siglo después. Pues los dilemas, las polémicas y los enfrentamientos tanto internos como con los empresarios y los medios de comunicación de hace más de cien años son casi exactamente los mismos hoy como ayer: el afeamiento de la opinión pública a la SAE por su presunta voracidad, que la lleva a pretender recaudar derechos incluso en actos benéficos; la falta de celo en localizar a los propietarios o descendientes de los titulares de algunas de las obras; la conveniencia o no de dedicar parte de lo recaudado a acciones de difusión cultural; la indignación de la prensa porque una obra de dominio público adaptada en el presente pueda generar derechos de autor; los enfrentamientos con los empresarios por los incumplimientos de los pactos acordados en negociaciones sectoriales; el debate sobre si los autores que generan más ingresos deben acumular más votos para las asambleas; o las disputas con los editores por considerar abusivos los porcentajes por las ediciones y distribución de las obras, etc… están en las actas de todas las épocas como una constante.

Pero sobre todo, es curioso comprobar que ante los retos que cada época plantee, o cada nueva tecnología que incida sobre la explotación de las obras protegidas –en las décadas siguientes los rollos de pianola, la radio y la incipiente era del gramófono–, la S(G)AE mantendrá siempre una actitud dual: inicialmente, máxima desconfianza y recelo –cuando no indignación, en pie de guerra– por entender que cada nuevo sistema es incontrolable y lesivo para los autores; y en un segundo momento, seguridad de que ese nuevo sistema no solo no será agresivo, sino que redundará en beneficio de los creadores, incluso en sus ingresos económicos. En años sucesivos serán el cine, la televisión, los soportes digitales o internet.

De hecho, y sin ir más lejos, la primera directiva (presidida por Vital Aza, como dijimos) fue ya víctima de tal campaña de prensa en su contra, que en 1903 tuvo que dimitir en bloque. Le sucedió ese mismo año un nuevo equipo presidido por Miguel Echegaray, que tampoco lo tuvo nada fácil.

Todos estos inacabables debates internos y externos marcarán la SAE en sus primeras tres décadas. Con un conflicto añadido: que al desarrollarse estas en la época de la eclosión zarzuelística en España, en sus diversos géneros, y mover la SAE, por tanto, unas cifras de negocio muy crecidas, surgieron otras sociedades paralelas con fines similares que agrupaban colectivos más concretos: de autores de revistas, de derechos fonográficos, la muy beligerante SASA (Sociedad de Autores, Sociedad Anónima), etc. Cada una de ellas logró reunir a un puñado de compositores de su entorno; generalmente eran noveles, pues los «históricos» –con alguna excepciónsiguieron fieles a la SAE. No obstante, uno de los compositores punteros en recaudación a principios del siglo XX, José Serrano, lideró en 1931 un grupo autogestionario que se escindió de la SAE, aunque la secesión fracasó tras un par de años, muy penosos para el compositor valenciano[53].

La creación en 1914 del Montepío de Autores Españoles fue un tanto muy importante a favor de la SAE, en una época sin coberturas sociales estatales, y menos aún para los artistas. Los boletines de la época destacan lo mucho que Joaquín Álvarez Quintero había luchado por este objetivo. Parece ser que a su ingenio se debe la fórmula

sencillísima de la «butaca de autor», que se aprobó para financiar este montepío: cada empresario aceptaba pagar el precio de una butaca de patio en cada función para cobertura social de los compositores y los dramaturgos, así como de viudas o familiares de autores fallecidos en situación de desamparo; con su aparente simplicidad, funcionó durante muchos años[54]. También de 1914 fue la sustitución del primitivo *Boletín Informativo Mensual* que recibían los socios, por la nueva revista, *La Propiedad Intelectual*.

4. De la SAE a la SGAE (1932). Con la habilidad que ha caracterizado siempre a nuestra entidad de gestión para llegar a acuerdos con las más diferentes etapas políticas españolas, la instauración de la II República (1931) impulsó la conciencia del Estado en relación a los autores, y la SAE recibirá muestras de solidaridad del nuevo sistema político. Probablemente, algunos de los autores líricos no constituían un colectivo especialmente afecto a la República, pero representaban a buena parte de la intelectualidad española, bastión fundamental en el pretendido regeneracionismo de la cultura ciudadana, y aglutinaban a personajes inmensamente populares entre todas las clases sociales. La entidad resurge entonces con renovados bríos y logra el respaldo gubernamental para absorber esas otras asociaciones de autores que antes mencionábamos. No se trataba en absoluto de disolverlas, sino de considerarlas como «secciones» de la nueva sociedad, aunque perdieron buena parte de su autonomía. Eran cinco: la Sociedad de Autores Dramáticos de España (referida solo a autores de teatro no musical), la Sociedad Española del Derecho de Ejecución (referida a la ejecución, no a la venta de partituras ni impresos), la Sociedad de Autores de Variedades (para el género ligero y la revista), la Sociedad Española de Autores Líricos (para la música teatral) y la Sociedad de Autores Cinematográficos (motivada por la naciente industria del cine).

Por ello, y puesto que nuestra entidad pasará a ser una especie de federación de pequeñas sociedades –«secciones» se las denominará estatutariamente–, tomará a partir de ahora en su título el adjetivo de «General», símbolo de esa mancomunidad de entidades absorbidas. Y modificará el gentilicio «Españoles» por el genitivo «de España». Así que la previa Sociedad de Autores Españoles (SAE), pasaba, por tanto, a ser la Sociedad General de Autores de España (SGAE), que quedará constituida como tal el 3 de marzo de 1932.

Hay además otra sustancial mejora paralela: el traslado de la sede central en Madrid al número 4 de la plaza de Cánovas del Castillo (la popularmente conocida como plaza de Neptuno), entre el Hotel Palace y el paseo del Prado, un nuevo local mucho más amplio y suntuoso que los que hasta entonces había ocupado la entidad. Por cierto, que, apenas inaugurada la nueva sede, uno de los tristes primeros servicios que habría de cumplir su salón de reuniones sería el de acoger la capilla ardiente de Amadeo Vives, fallecido inesperadamente el 2 de diciembre de aquel 1932.

Aunque parece unánime el reconocimiento a la figura de Federico Romero en todo este renacimiento de la entidad, será el poeta y dramaturgo Eduardo Marquina quien resulte elegido como primer presidente de esta nueva etapa. Que habrá de lidiar además en tres frentes que habían adquirido una importancia impensable antes: las nacientes películas

cinematográficas sonoras, las radios comerciales y los discos de gramófono; tres asuntos muy complicados –que curiosamente se denominan en la época «derechos novísimos»– para autores, legisladores y empresarios. Otro frente nada fácil era el cobro de derechos a los empresarios españoles que hacían mucho dinero en América; y más difícil aún, a las empresas americanas que explotaban repertorio español. La anterior revista interna, denominada *La Propiedad Intelectual*, se amplía ahora con comentarios y debates, bajo la nueva cabecera de *Suplementos*, a la que pronto se añadirá otra: *El Derecho de Autor*, siempre de periodicidad mensual.

Pero si existe un dato que ejemplifique esta habilidad de la SGAE para nadar en las más diversas aguas de los sucesivos paisajes sociopolíticos de España, es sin duda el de haber sido una de las poquísimas entidades que, estallada la guerra de 1936, funcionaron indistintamente en ambos bandos y mantuvieron cuatro sedes simultaneas –Madrid, Barcelona, Valencia y La Coruña–, que recaudaban sus derechos con cierta normalidad. En el momento de la sublevación militar de julio de 1936, el presidente de la SGAE, Eduardo Marquina, estaba de viaje en América y no pudo volver hasta mucho después.

Las oficinas centrales de la SGAE fueron incautadas por los sindicatos republicanos y se forzó la designación de un delegado general, mientras duraba la situación, en la figura del compositor Tomás Barrera; pero este falleció poco después, en 1938. En su sustitución se nombró a Pablo Luna, que tampoco pudo ejercer una labor real. Este panorama condicionó una SGAE muy fraccionada durante la guerra, pero operativa en ambos bandos, como hemos adelantado, dentro de las obvias limitaciones. Sí es cierto que se recrudeció la eterna polémica de si cobrar o no derechos en la infinidad de funciones benéficas que se celebraban para recaudar fondos para hospitales, heridos, reconstrucciones, etc.

Afortunadamente, el archivo principal, en la calle de San Lorenzo no sufrió daños de consideración, por lo que fue uno de los pocos archivos históricos españoles que no resultaron mermados por la guerra. Eso sí, el anecdotario que contarían luego los empleados y copistas de aquella época daría para todo un libro.

Terminada la guerra, nuevamente la SGAE manifestará su apoliticismo –o su «multipoliticismo», según se mire– con un excelente entendimiento con el sistema impuesto en 1939. El Régimen sabía que esa sociedad de gestión aglutinaba a personajes muy populares y que era fundamental para ambas partes el entente común. Aunque la SGAE no dejó nunca de ser independiente, la actitud gubernamental en los años siguientes será la de casi considerarla como un organismo oficial. La mayor evidencia fue el refrendo legal, por ley de junio de 1941 publicada en el BOE, y firmada nominalmente por el jefe del Estado, de que la SGAE era la única entidad de gestión de los derechos de los autores, vetando la formación de cualquier otra sociedad alternativa. Esa misma ley liquida las antedichas cinco subentidades federadas en 1932. También exigía que en su consejo directivo, además de los miembros elegidos por los autores, hubiera siempre dos consejeros nombrados por el Ministerio de Educación Nacional y uno por la Secretaría General del Movimiento. La verdad es que esta exigencia, común en la posguerra a otras entidades similares, no pasó nunca de ser un mero formulismo, sin efectividad real[55]. Aun así, no era fácil casar el supuesto respeto gubernamental a que la SGAE seguía siendo una entidad privada… con que su regulación específica apareciera en el Boletín

Oficial de Estado.

La prosperidad de finales de los años cuarenta se fue plasmando lentamente en el sueño de una nueva sede central propia, acorde con el poderío de la SGAE. Se barajaron muchas opciones, tanto de construcción de nueva planta como de compra de un buen edificio representativo. Y se optó por esta segunda fórmula, adquiriendo por cinco millones de pesetas uno de los edificios más singulares de Madrid y el único ejemplo significativo de Modernismo en la capital: el llamado Palacio de Longoria, en la calle de Fernando VI, cuya fachada no pasa inadvertida al paseante.

El edificio era propiedad de la empresa CCC (Compañía de Construcciones Civiles), que acababa de adquirirlo a los herederos del doctor Florestán Aguilar, uno de los médicos más afamados de su tiempo. Pero el promotor de su construcción había sido, en 1902, el banquero asturiano Javier González-Longoria, que en sus viajes europeos había quedado deslumbrado por el *art nouveau*, y que encargó al arquitecto José Grases Riera un edificio en ese estilo[56] para su vivienda (piso superior) y para la oficina de su banca (planta baja), con un jardín interior[57]. Tras fallecer el financiero en noviembre de 1912, fue vendido al citado doctor, para sede de su empresa, la Compañía Dental Española.

Aunque las gestiones de adquisición de una nueva sede social para la SGAE se remontan a tiempos de la breve presidencia de Francisco Alonso (1947-1948), la operación se firma el 8 de marzo de 1950, siendo ya presidente Jacinto Guerrero (1948-1951). La reforma del palacio, con su jardín adyacente y el solar anexo, con el acceso por la calle de Pelayo que hoy conocemos[58], fue realizada (1950) por el arquitecto Carlos Arniches Moltó, hijo del célebre dramaturgo.

El otro fruto de esa bonanza económica, acariciado por la directiva de Jacinto Guerrero, pero no firmado hasta la etapa de su sucesor, Luis Fernández Ardavín, fue la de disponer de un teatro de primer orden en Madrid (el de La Zarzuela) para el fomento del repertorio lírico español y la recuperación de los grandes títulos del pasado, ante la grave enfermedad que padecía en aquel momento la zarzuela como género vivo. Como hace unas páginas dijimos, las perspectivas de que en 1956 dicho teatro iba a cumplir su centenario era un aliciente añadido. Tras llegar a un acuerdo con sus propietarios, la SGAE abriría su nueva etapa como titular del teatro fundado por los impulsores del género y en el que gran parte de los promotores de la SGAE habían obtenido éxitos enormes para la historia. Con la reinauguración del remodelado Teatro de la Zarzuela en el mismísimo día de su centenario (10 de octubre de 1956), la entidad de gestión de derechos de los autores vivía uno de sus momentos más brillantes: recaudación económica viento en popa, veto por ley de que se crease ninguna otra asociación alternativa, nueva sede central inmejorable y el segundo mejor teatro de España (solo detrás del Liceo barcelonés, pues recuérdese que el Real seguía cerrado) a su entera disposición.

Con ese panorama eufórico de la SGAE en 1956, hemos sobrepasado ya el límite cronológico de nuestro Siglo de la Zarzuela, y con ello el límite temporal que nos fijamos en este libro. El resto es ya casi ayer mismo.

[Aun así, informamos al lector que no habrá grandes variaciones en la historia de la SGAE hasta la instauración de la democracia (1975), época a la que dicha entidad llegó muy anclada al pasado desde todos los puntos de vista: jurídico, tecnológico, de

funcionamiento interno, etc.; la recaudación había descendido también muy marcadamente. Una etapa diferente se abrirá entonces por la obligada adecuación de sus estatutos a la nueva Ley de Propiedad Intelectual de 1987. También desde entonces será novedad la progresiva –aunque siempre relativa– autonomía de lo que antes eran delegaciones territoriales, especialmente la de Barcelona. En 1993, consciente el Consejo de Dirección de la enormidad y valor del archivo histórico de la SGAE, se crea el Centro de Documentación y Archivo (CEDOA), con el fin de catalogar y gestionar dicho archivo, así como los fondos documentales y gráficos que le son anexos. Paralelamente, con la alianza entre la SGAE, la Universidad Complutense (Madrid), el Ministerio de Cultura y la Comunidad de Madrid surgió el Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU), con la finalidad de arrojar luz sobre el pasado musical español, y singularmente sobre el repertorio que se vertebró en torno a los autores de la SGAE. En 1997 nace la Fundación Autor, para el fomento del repertorio y la música de sus asociados, eje de la historia de la música española. Estas y otras acciones paralelas conformaron lo que poco a poco se fue convirtiendo en el Grupo SGAE.

Polémicas recientes muy mediáticas, como la aplicación del denominado «canon digital» (desde 2007), la irrupción de la policía en el Palacio Longoria (2011) y otras derivadas de la legislación aplicable al entorno de internet, han mantenido esta institución en el ojo del huracán de la opinión pública de estos últimos años, pero obviamente son esas unas polémicas muy alejadas de los objetivos de este libro.]

Desde la fundación de la primitiva Sociedad de Autores Españoles en 1899 hasta el día de hoy [noviembre de 2013], la entidad ha conocido un total de treinta y ocho presidentes. Tras la reforma estatutaria de 1999, la entidad mantiene el mismo acrónimo SGAE, pero con el significado ahora de Sociedad General de Autores y Editores.

IV. LA ZARZUELA EN CATALUÑA

1. La especificidad de la zarzuela en Cataluña. Es evidente que el Siglo de la Zarzuela tuvo su epicentro en Madrid; y que Madrid marcó el rumbo de un proceso en que el resto de las tierras de España e Hispanoamérica hicieron de caja de resonancia, sin perjuicio de que en cada una de ellas se viviera el género lírico con matices propios. Pero también lo es que un recorrido como el que en este libro pretendemos por los diversos ángulos de la zarzuela requiere unos párrafos específicos sobre la vida de este género en Cataluña. Y no solo porque Barcelona fuera durante esos años una ciudad de importancia similar a la de Madrid[59], ni porque la vida cultural catalana de ese periodo fuera brillantísima –y en cierto sentido, más «imaginativa» que la de la capital–, sino porque la zarzuela en Cataluña tuvo ciertas especificidades con respecto al resto de España. Y esto por tres motivos principales:

Primero, porque Cataluña, o más propiamente Barcelona, había vivido en el siglo XIX un auge de la ópera italiana paralelo, o acaso superior, al que floreció en Madrid. Y en la

corte esta saturación de lo italianizante había sido precisamente una causa principal del surgimiento de la zarzuela. En consecuencia, el público catalán, igualmente cansado de lo italiano, acogió el nacimiento de la zarzuela, en torno a 1850, con igual o mayor alborozo que el madrileño.

Segundo, porque quizá el lector de hoy pueda pensar que el público catalán vivió la zarzuela como algo ajeno, «importado», en cuanto género españolizante que era; y que el sentimiento catalanista le situó indiferente, cuando no hostil, a ese repertorio. Pero una perspectiva histórica desapasionada y documentada nos demuestra que este planteamiento no se ajusta a la realidad, como pronto veremos.

Y tercero, porque paralelamente a las zarzuelas de éxito que llegaban de otros puntos de España –de Madrid, singularmente– y a las que se estrenaban en la misma Cataluña sobre los patrones de la zarzuela española (y en castellano, obviamente), surgió un repertorio catalán propio, con características diferenciales, de sello catalanista y con libretos en catalán. Es un repertorio muy específico y valioso, que bien pudiera sumar unos cuatrocientos títulos, lo que habla por sí mismo de su envergadura. No es menos cierto –adelantémoslo ya– que este repertorio, pese a sus indudables valores intrínsecos, y en muchos casos a su excelente factura, obtuvo un eco irregular incluso entre el público catalanoparlante; y prácticamente ninguno –a esto ya se resignaban sus autores– en el resto de España. Pronto nos referiremos a este florecimiento de la zarzuela en catalán.

2. El catalanismo y la zarzuela. Ya adelantábamos antes la interrogante clave para comprender este capítulo, desde la perspectiva de hoy día: ¿fue contemplada la zarzuela española con indiferencia nacionalista en la Cataluña de su tiempo? ¿Se sintió el público catalán ajeno a una manifestación cultural que rezumaba españolismo, e incluso, muy frecuentemente madrileñismo? Es este un tema delicado, que hoy puede levantar susceptibilidades. Pero en este libro debemos hablar de cultura, sin apasionamientos sociopolíticos, solo a la luz de la documentación histórica. Y desde ese criterio la respuesta es negativa a ambas preguntas. Lo cual no obsta para que el arte catalán de su tiempo buscase, como es lógico, la creación de un repertorio lírico catalán y en lengua catalana[60], paralelo –¡ojo: paralelo, pero no en conflicto!, y esa es, a nuestro juicio, la clave de la cuestión– a la creación española, que fue siempre acogida en Cataluña con entusiasmo.

También es muy cierto, cronológicamente hablando, que el concepto de nacionalismo catalán y su conciencia de arte identitario no fue constante a lo largo de los cien años del siglo de la zarzuela. Es bueno a este respecto hacer las siguientes precisiones:

a.) En lo que respecta a la segunda mitad del siglo XIX (o sea, a la primera mitad del Siglo de la Zarzuela), el espíritu nacionalista –no solo catalán, sino de cada una de las regiones de España– fue integrador, generoso, nunca excluyente. Pues incluso, en muchos casos, era compartido y aun defendido con pasión por quienes no hubieran nacido en esa región determinada. Así, por ejemplo, se vive una vibrante exaltación de lo andaluz, pero a ella se suman con entusiasmo nombres como Sarasate (navarro), Albéniz o Granados (catalanes). El casticismo madrileñista tiene su exponente en Pérez Galdós –incluso se habla frecuentemente de un «Madrid galdosiano»–, nacido en Canarias;

mientras que dos de los hitos musicales del madrileñismo son fruto de un compositor salmantino (*La verbena de La Paloma*) y de un alicantino (*La Revoltosa*). El arquetipo de la zarzuela gallega (*Maruxa*) salió de la pluma del catalán Vives, con libro de un asturiano y un madrileño. El vasquísimo Jesús Guridi, dos años después de rendir tributo a su País Vasco natal (*El caserío*), pide a sus mismos libretistas un texto similar en homenaje a Galicia (*La meiga*). El mítico *Canto a Murcia* es del granadino Francisco Alonso. Y el autor de la ópera aragonesa por antonomasia *(La Dolores*) había nacido en Salamanca. Quizá algunas personas puedan ver las cosas de otra manera, pero nuestra obligación es intentar ser objetivos con los hechos históricos.

b.) Sí es cierto que conforme fue adentrándose el siglo XX, Cataluña –también otras tierras de fuerte personalidad histórica– fue asumiendo un nacionalismo cultural propio, en el que la reivindicación de la lengua catalana jugará un papel fundamental; los Juegos Florales de Barcelona, en 1859, habían sido un impulso decisivo en esta dirección. En cuanto a nuestro tema, nacerá así un tipo de teatro lírico catalán y con texto en catalán, que convivirá sin colisionar en las carteleras con la mayoritaria presencia de la zarzuela que llamaríamos «española» y en castellano.

No es dato menor el que en 1850, cuando se inicia el género zarzuelístico, la lengua catalana tenía aún una presencia muy reducida en términos literarios. Además, aunque hoy nos parezca increíble, las disposiciones legales sobre espectáculos de mediados del XIX permitían que las obras literarias presentadas en España estuvieran parcialmente declamadas o cantadas en lenguas que no fueran el castellano, pero no íntegramente en esa otra lengua. Disposición bien ingenua, que se soslayaba fácilmente introduciendo una escena o un personaje que excepcionalmente hablara en castellano.

3. Cataluña y el nacimiento de la zarzuela. Remontémonos a mediados del siglo XIX. Desde tiempos de la guerra de la Independencia, a comienzos de dicho siglo, Cataluña había disfrutado de una vida operística muy activa, siempre en torno a la ópera italiana. A la moda europea del italianismo musical debe añadirse, en el caso catalán, el que las fuerzas de ocupación que invadieron Cataluña enviadas por Napoleón eran mayoritariamente italianas; y muchos músicos catalanes tuvieron que huir a la corte. Luego, esta presencia de la ópera italiana y de los músicos italianos se perpetuó, como en casi toda Europa. En Barcelona, junto a otros teatros más populares, el Teatro de la Santa Cruz (luego llamado Principal, hoy aún activo) y por supuesto el del Liceo (desde 1847), fueron los escenarios principales del italianismo[61].

No nos extrañará, por lo dicho, que el público catalán acogiera con alborozo similar al madrileño el nacimiento de la zarzuela en torno a 1850. Gaztambide, Barbieri, Oudrid o Hernando se convirtieron también en Barcelona en protagonistas popularísimos del nuevo género, pues fueron muchos los teatros catalanes que rápidamente comenzaron a presentar sus nuevos títulos. Y no solo los teatros de la clase media o media-baja: el mismísimo Liceo, templo del italianismo para la alta burguesía catalana, programó *Jugar con fuego* ya en 1852, solo unos meses después de su estreno en Madrid. Era todo un símbolo y un respaldo de la sociedad catalana al nuevo género, del que ya para entonces se habían presentado en el Liceo *El duende*, *Buenas noches señor don Simón* y otras

varias. Disponemos de un texto de Joaquín Gaztambide, de 1853, en que afirma tener nada menos que una docena de partituras de sus zarzuelas circulando por los teatros catalanes.

Entre los compositores que integraron la Sociedad Artística que en 1850 impulsó desde Madrid el establecimiento de la zarzuela, no había ningún catalán. Pero hay que resaltar la figura hoy poco recordada del balear Nicolás Manent – hablamos de él en su lugar–, que vivió entre su Mahón natal y Barcelona, y que alcanzó gran popularidad en su tiempo en el área catalana. Es autor de la primera zarzuela que se representó en el Liceo que no provenía de un éxito en Madrid: *La tapada del Retiro* (1852), con texto del barcelonés Víctor Balaguer, pero, como ya el propio título proclama, de tema madrileño y en lengua castellana. La buena acogida de esta obra le animó a estrenar nuevos títulos, siguiendo las pautas de la zarzuela castellana.

Tampoco es dato desdeñable que fuera catalán y muy respetado en su ambiente artístico un libretista fundamental de los títulos pioneros: Francisco Camprodón, que vivió entre Barcelona y Madrid y que, como en su lugar vimos, elaboró libretos de éxito para los primeros zarzuelistas (el más popular, el de *Marina* para Arrieta). Camprodón, nacido en Vich (Barcelona), publicitó admirablemente la zarzuela no solo entre el público ciudadano, sino en los círculos literarios, intelectuales y periodísticos. Otro libretista fundamental, Luis de Olona, era malagueño pero vivió y trabajó mucho tiempo en Barcelona, donde llegó a ser uno de los empresarios más activos. También era catalán de nacimiento (Reus [Tarragona], 1844) el compositor Manuel Nieto, pero su vinculación posterior con Cataluña fue escasa.

El Siglo de la Zarzuela recorrerá en Cataluña los mismos avatares que en el resto de España, por lo que es allí aplicable todo lo dicho anteriormente. Además, a partir de la Revolución industrial, en Cataluña prosperó una clase burguesa acomodada, que disponía de tiempo libre y que disfrutaba asistiendo casi a diario a los espectáculos públicos, en cierto paralelismo con la sociedad inglesa de aquel tiempo (la denominada «sociedad victoriana»), un espejo en el que la burguesía catalana gustará mirarse.

Como muestras de este florecimiento baste recordar, por ejemplo, que hubo varias temporadas en las que el barcelonés Teatro de la Santa Cruz renunció a otros espectáculos para ofrecer casi exclusivamente zarzuela. O que en 1867, en pleno paseo de Gracia se inaugurase el denominado Teatro de la Zarzuela de la capital catalana, dedicado exclusivamente a este género (aunque luego su vida sería poco activa). Por entonces ya comenzaban a llegar a Barcelona los primeros títulos del género chico, que también tendrá un éxito inmenso en Cataluña. El musicólogo Xosé Aviñoa[62] nos ofrece un dato definitivo: en enero de 1895 se presentaron en los diversos teatros de Barcelona nada menos que 140 títulos diferentes de zarzuela, una oferta increíble que supera la ya de por sí enorme de los teatros de Madrid, pese a que la corte fuera considerada la capital del género. En 1888 eran simultáneamente activos en Barcelona ocho teatros de repertorio lírico, en su inmensa mayoría reflejo de la cartelera de Madrid.

4. Las primeras zarzuelas en catalán. Tan tempranamente como en 1858, el Liceo acogió el estreno de su primera zarzuela declamada y cantada íntegramente en catalán (a

excepción de algún personaje que se desempeñaba en castellano, para sortear la antedicha prohibición gubernamental): se trata de *Setze jutges*[63], música de *Josep Pujadas*[64] y libro de Manuel Angelón; luego se repuso intermitentemente en los teatros catalanes durante casi medio siglo, tras lo cual cayó en el olvido. También el Liceo presentaría al año siguiente *L'aplec del Remei*[65], con libro y música de Anselmo Clavé, en un ingenioso bilingüismo. La obra fue saludada con entusiasmo, especialmente por el prestigio de su compositor en los ambientes sociales e intelectuales catalanes[66]:

Clavé estaba ya desarrollando su admirable proyecto coral y social, que le convertiría en un referente de la divulgación cultural en la modernidad. Esta notoriedad hace más paradójico el que Clavé ni siquiera lograra estrenar su siguiente zarzuela en catalán: *L'art de la bruixeria* [*El arte de la brujería*], con texto de Conrad Roure y Eduard Vidal. Sin duda, estos estrenos pioneros deben ser incluidos dentro del movimiento literario y cultural conocido como la Renaixença del arte catalán, y singularmente de la lengua catalana en sus vertientes literaria y lírica.

La temporada de 1864 conoció el estreno en Tarrasa (Barcelona) de otra obra clave en el teatro lírico catalán: *L'esquella de la Torratxa*[67]. Tomaba como punto de partida una ingenua sátira política en el pueblecito barcelonés de Collbató (por cierto, la aldea natal de Amadeo Vives) en un día de elecciones a diputados a Cortes. Su autor era Serafí Soler, periodista y dramaturgo conocido popularmente como Pitarra. La música era de Joan Sariols, un autor poco conocido, que saltó a la fama de la noche a la mañana. La compañía de zarzuela que popularizó la obra, denominada La Gata, pidió a Pitarra algún nuevo título satírico –siempre en catalán y ambientado en Cataluña–, lo que dio lugar a las «gatadas», género cómico basado en la parodia, que conseguiría arraigo en el público catalán. Sabemos que hubo intentos de «exportar» a Madrid alguna de estas gatadas, pero no hemos encontrado la menor noticia sobre su repercusión, que debió ser escasa.

Cuando a partir de 1870 el género bufo invadió las carteleras españolas con sus programas múltiples por horas, Barcelona se rendiría, igual que Madrid, a la comicidad ingenua del nuevo repertorio. Por ejemplo, fue tal el éxito que en Barcelona tuvieron los propios Bufos de Arderíus, en su gira de 1876, que dejaron constituida en esta ciudad una especie de subsede de la de Madrid. Después, ya en la época del género chico, la competencia entre los teatros catalanes por rentabilizar el público que abarrotaba las funciones por horas fue inmensa: como vimos, hay momentos en que en Barcelona son activos ocho teatros de zarzuela, que competían en carteles y en precios.

Era lógico que compositores y escritores catalanes quisieran sumarse a este florecimiento: en unos casos, a partir de textos en castellano nada disímiles a los que circulaban por cualquier lugar de España o Hispanoamérica; y en otros, intentando aunar el encanto liviano del género chico con el catalanismo popular y en lengua catalana. Los estudiosos del tema nos proporcionan algunos títulos de este empeño, aunque por desgracia se trata de un repertorio poco –o nada– accesible hoy. Entre las zarzuelas de aquella época en lengua catalana –bien de género chico, bien de mayor duración–, tuvieron buena acogida los nuevos títulos, ahora en catalán, de Nicolás Manent: *Lo cant de la Marsellesa* (1877) y *De la terra al sol* (1878), su mayor éxito de público. Cosme Ribera, director un tiempo de la orquesta del Liceo, probó fortuna como autor con una docena de zarzuelas en catalán. Otro nombre a recordar es el de José Coll y Britapaja,

catalán adoptivo (aunque nacido en Puerto Rico), que intentó realizar réplicas catalanas de zarzuelas castellanas muy populares, como su polémico *Robinson petit* (parodia del *Robinson* de Barbieri).

5. Hacia un *teatre líric català*. Morera, Vives, Martínez Valls… Surge entonces un personaje clave en el objetivo de dotar a Cataluña de un teatro lírico propio, de resonancias nacionalistas y en lengua catalana. Pues si el barcelonés Enric Morera había bebido en su infancia y juventud de las fuentes de la zarzuela española y de la ópera italiana, sus estudios en el Conservatorio de Bruselas, uno de los más prestigiosos del mundo, le proporcionaron una formación rigurosa y cosmopolita. De regreso a Barcelona se sumergió en el mundo intelectual catalán del cambio de siglo. El wagnerianismo estaba ahora en todo su esplendor, así como las artes decorativas, el diseño, el figurinismo…, todo aquello, en fin, que iría fraguando movimientos catalanes como el Modernisme y el Noucentisme[68], de gusto tan exquisito y que tan alto pusieron el listón del arte catalán de aquella época, comparable con las más refinadas corrientes europeas.

Al fin y al cabo, lo que Enric Morera y su entorno se plantearon para el arte lírico catalán de finales del XIX –la consolidación de un *teatre líric català*no era muy diferente a lo que Barbieri y su entorno se habían planteado con respecto a España medio siglo antes: la posibilidad de establecer un arte lírico nacional tan distanciado de la ópera de gran formato como de las pequeñas propuestas de consumo, pensadas solo para la taquilla. Rodeado de gentes brillantísimas como el escritor Ángel Guimerá, el muralista Josep Maria Sert, el pintor (y eventualmente escritor) Santiago Rusiñol, y sobre todo el escritor, promotor teatral y escenógrafo Adrià Gual, líder del proyecto, y con algunos apoyos económicos de mecenas privados –algo muy de admirar en el entorno catalán, prácticamente inexistente en el resto de España–, iniciaron el proceso a través del colectivo que denominaron Teatre Íntim [Teatro Íntimo]. Algunos evitaban para sus obras líricas la autodenominación de «zarzuela», pero tampoco eran beligerantes contra ella, simplemente se servían de este vocablo en su versión catalana: *sarsuela*[69]. La idea ahora era crear un teatro musical popular en catalán, en el que no solo música y texto fueran los objetivos, sino también las decoraciones, dirección escénica, figurines, dramaturgia, etc. Las funciones tenían lugar en el barcelonés Teatro Tívoli y la muy influyente revista *L'avenç* respaldaba la empresa.

Los resultados del Teatre Íntim fueron ambivalentes: Enric Morera obtuvo en 1899 el mayor éxito de su carrera con *L'alegria que passa* [*La alegría que pasa*], sobre texto de Santiago Rusiñol (luego representada en castellano, en traducción de Vital Aza). Pero no le sucedió lo mismo a Enrique Granados, tibiamente acogido con *Blancaflor* (1899), sobre texto de Adriá Gual. La falta de resultados de crítica y público, en estas y otras obras, desmoralizó al colectivo. Pero no a Morera, que arrendó el Teatro Tívoli de Barcelona para un nuevo proyecto similar, arropado nuevamente por figuras de primera línea de las artes en la Cataluña de su tiempo. Aunque algunos de estos estrenos fueron notables –por ejemplo, *La Rosons*[70] (1901), de nuevo sobre el tándem Morera/Mestres–, el verdadero éxito volvió a conseguirlo Morera con la reposición de *L'alegria que passa*.

Incombustible pese al nuevo fracaso empresarial de esta iniciativa, Morera volvió a

enrolarse junto a Lluís Graner en un tercer colectivo de características similares. Juan Lamote de Grignon, Pahissa, Granados y otros presentaron en 1905 nuevas partituras, con éxito irregular. También en esa época se estudió la posibilidad de ofrecer en Cataluña los títulos históricos de la zarzuela española traducidos al catalán, tras negociar con sus libretistas. No hemos encontrado más que una convocatoria en este sentido: la de *Marina*, que se representó –e incluso se editó– traducida al catalán; sin duda se eligió esta obra porque su libretista, Camprodón, era barcelonés, como ya se dijo.

Tras una etapa en la que residió en Madrid[71], volvió Morera a liderar en lo musical un nuevo proyecto de *teatre líric català*, esta vez a partir de los denominados *Espectacles-Audicions*, singular proyecto debido de nuevo a la generosidad de Lluís Graner[72] (por lo que a veces eran conocidos como *Espectacles Graner*). Quien, animado por el éxito de la originalísima programación de la Sala Mercè (local decorado por Gaudí, en plena Rambla barcelonesa), arrendó el Teatro Principal para ser sede de un proyecto integral de teatro musical por secciones, alternado con otras propuestas teatrales y musicales que aún hoy nos dejarían pasmados por su originalidad. Y todo ello a precios populares, para que ningún ciudadano hubiera de quedarse sin disfrutar de sus espectáculos por imposibilidad económica. La admirable iniciativa sobrevivió dos temporadas (1905 a 1907), antes de su ruina, y eso que los llenos eran constantes[73]. *El Comte Arnau* [*El conde Arnau*], de Morera, sobre libro de Josep Carner llegó a las trescientas funciones, con una puesta en escena y figurines de los mejores artistas catalanes del momento. Otras tres obras de Morera sobrepasaron el centenar de representaciones (entre ellas, *La santa espina* [1907], con libro de Ángel Guimerá, cuya sardana del mismo título se convirtió en un icono del nacionalismo catalán). Casi un centenar de funciones obtuvieron, entre otras, *La nit de Nadal* [*La Nochebuena*], música de Juan Lamote de Grignon o *La presó de Lleida* [*La cárcel de Lérida*], música de Jaime Pahissa (otro nombre a tener muy presente en la lírica catalana de su tiempo).

Junto a Enric Morera, otro gran pilar de la zarzuela en Cataluña –o del teatro lírico, por utilizar una nomenclatura más abierta– fue Amadeo Vives. Pero Vives se situó en una posición muy diferente a la de otros colegas aquí tratados, pues basculó sin complejos entre su catalanismo visceral y su madrileñismo de adopción. De tal manera, se paseó de éxito en éxito como uno de los autores más celebrados de la zarzuela española, con textos en castellano, y al mismo tiempo figuró en los círculos intelectuales y artísticos catalanistas. Su íntima amistad con Anselmo Clavé[74] y su colaboración con los más ambiciosos proyectos artísticos y sociales del Noucentisme le granjearon el aprecio general. No caben dos actitudes vitales y caracteres más opuestos que los de Morera y Vives, pese a situarse ambos en el mismo momento histórico catalán y en objetivos artísticos tan vecinos. Tampoco se olvide que Vives lanzó otros guiños hacia el regionalismo gallego (*Maruxa*) o abiertamente madrileñista (*Doña Francisquita*). Todas sus zarzuelas –un centenar– están en castellano, aunque reservó su catalán materno para el único texto dramático que estrenó como autor teatral: *Jo no sabia que el món era així* [*Yo no sabía que el mundo era así*] (1929). Otro dato significativo es que el Liceo de Barcelona, habitualmente reservado a la gran ópera, programó hasta 1936 nada menos que cuarenta funciones con obras de Vives (entre ellas, treinta de *Doña Francisquita*). En realidad, es dudosa la inclusión de Vives dentro de la búsqueda de un repertorio

nacionalista catalán, por lo que de su valiosa aportación ya nos hemos ocupado ampliamente al hablar de la historia general de la zarzuela española.

El tercer compositor fundamental en este capítulo es el valenciano Manuel Martínez Valls, un creador que hoy recordamos en el terreno escénico, pese a que su empeño mayor fue el de la música religiosa, y de hecho fue organista y maestro de capilla de varias iglesias catalanas. Sus contactos con el mundo lírico del Paralelo fueron relativamente tardíos, pero de fruto inmediato, pues su segunda partitura escénica –*Cançó de amor i de guerra* [*Canción de amor y de guerra*] (1926), sobre libro de Lluís Capdevila y Víctor Mora– le situó de la noche a la mañana al frente de las tentativas de teatro lírico en catalán, al obtener una resonancia insólita hasta entonces para una obra de esas características. Se mantuvo años en cartel –pudo llegar a las dos mil representaciones, pero no hemos obtenido datos oficiales– y es una de las pocas obras líricas en catalán que han conseguido una cierta presencia en la historia general de la zarzuela y géneros afines. Ese triunfo fue revalidado un lustro después por *La legió d'honor* [*La legión de honor*] (1930), con libro de Víctor Mora; el que en el estreno de esta producción interviniesen nada menos que cinco escenógrafos nos muestra el cuidado que el nuevo arte catalán ponía en estos trabajos, con una admirable aspiración a «la obra bien hecha». Ambas (en términos coloquiales catalanes, *La cançó* y *La legió*) son en dos extensos actos y deben ser entendidas como la aportación catalana al intento regeneracionista que caracterizó la historia de la zarzuela a escala nacional a partir de mediados de los años veinte. Por cierto, es un dato paradójico que este relativo asentamiento de la zarzuela en catalán se produjera en los años del gobierno militar de Primo de Rivera, tan intransigentemente centralista (y que, por ejemplo, llegó a prohibir la interpretación de la sardana *La santa espina* fuera de su contexto escénico).

6. La coexistencia de los repertorio. El que destaquemos en este capítulo los intentos de formulación de un repertorio catalán, paralelo al repertorio español, no debe hacernos olvidar que este último seguía generando muchísima mayor actividad teatral y empresarial, pues el público seguía demandando fundamentalmente los títulos míticos del género. A esta efervescencia hay que añadir ahora el surgimiento en Barcelona de un nuevo y febril entorno de actividad músico-teatral, a lo largo de la recientemente abierta avenida del Paralelo[75].

En efecto, si hasta entonces toda la vida zarzuelística de la ciudad se había desarrollado en los teatros históricos del centro, a partir de 1905 la competencia de nada menos que una decena de nuevos locales en apenas trescientos metros concentrará aún más público y desarrollará un trasiego incesante de títulos, músicos, actores, cantantes, escenógrafos, novedades escénicas, estrellas consagradas y emergentes, etc. A su vez, esto hará que los teatros históricos redoblen sus esfuerzos ante la naciente competencia. Se ha apuntado la paradoja de que cuando, a partir de 1910, la zarzuela viva en Madrid un periodo de indefinición que desembocará en la etapa regenerativa de los años veinte, Barcelona vivirá el género incluso con mayor fuerza que la capital. Quinito Valverde o los aún jóvenes Jacinto Guerrero, Moreno Torroba y, por supuesto, Vives tendrán una clientela entusiasta en estos nuevos teatros. Empresarios hoy históricos como Joaquín

Montero o Josep Santpere moverán cuantiosas inversiones y artistas en torno al Paralelo. Cada vez que en los años treinta, por ejemplo, se proponga un nuevo estreno a Jacinto Guerrero, este estará pensando automáticamente en alguno de los teatros del Paralelo.

No habrá ya grandes variaciones en este panorama hasta el inicio de la guerra: el Paralelo y los teatros del centro pugnaban por atraer a los muchos miles de aficionados a la zarzuela en castellano[76], que convivía sin conflicto con la zarzuela en catalán. Constantemente vemos a los intérpretes que basculan entre unos y otros repertorios. Por supuesto, las grandes voces catalanas del momento eran respetadísimas y suponían siempre un tirón de taquilla igual o superior al del repertorio en sí mismo: Emilio Sagi Barba, Emilio Vendrell o Marcos Redondo –este último era cordobés, pero hizo de Barcelona el centro de su actividad– son ejemplos de los de cantantes que movían multitudes en la Cataluña de los años treinta.

Tras la guerra, la intransigencia del Régimen vencedor con cualquier nacionalismo que no fuera el españolista segó violentamente las aspiraciones de un teatro lírico catalán y en catalán. Pero resulta curioso que en el análisis de las carteleras de Madrid y de Barcelona en los años de la posguerra, observemos que Barcelona no va a la zaga de Madrid en cuanto a la pervivencia de la zarzuela, y que quizá en algunos aspectos aventaja a la capital. Incluso algunos teatros del Paralelo pugnaban por acoger nuevos estrenos del género, cuando el repertorio de Madrid parecía ya esclerotizado: Sorozábal estrenó en Barcelona *Black, el payaso* (1942) o *La eterna canción* (1945); pero también habían desplazado su clientela hacia Barcelona otros compositores muy arraigados en el españolismo como Jacinto Guerrero, Francisco Alonso o Moreno Torroba. En sus memorias, el cantante Marcos Redondo, idolatrado en el Paralelo de aquellos años, se sorprende de que los gustos del público catalán no fueran los mismos que los del madrileño; ya hemos citado en concreto el caso de Rafael Millán, aplaudidísimo en Barcelona pero mucho menos en Madrid.

La competencia del cine y los deportes, los medios mecánicos de reproducción y la evolución del teatro lírico hacia un tipo de musical arrevistado –y luego abiertamente hacia la revista de corte erótico–relegó a teatros muy concretos de Cataluña el cultivo de la zarzuela en el sentido convencional del término. El repertorio comenzó, como en toda España, a ser un museo del pasado y el público dejó de reclamar nuevos títulos, para recrearse una y otra vez en los que le evocaban días pretéritos. Los tiempos eran otros, lo gris del panorama político abortaba cualquier intento de fantasía creativa y el ocaso de la zarzuela como género vivo en Cataluña fue también irremediable en torno a 1950. No obstante, no hay más que consultar las carteleras de los periódicos de la posguerra para confirmar que las obras en catalán de éxito en el pasado, como las referidas *Cançó d'amor i de guerra*, *La legió d'honor* o *L'alegria que passa*, siguieron representándose en los años del régimen de Franco. Por su parte, el Paralelo, como es sabido, se fue convirtiendo en una especie de meca del género frívolo, pero progresivamente decadente y avejentado en sus tipos, cafés y costumbres[77], hasta su integración normalizada como un barrio más de la ciudad, ya en los años ochenta del pasado siglo.

Quede constancia final de nuestro desencanto por lo poco fácil que tenemos hoy el acceso a todo este patrimonio lírico catalán del Siglo de la Zarzuela, que solo en una mínima parte ha sido recuperado o grabado. Y todo hace pensar que aunque solo una

docena de ellas –entre los aproximadamente cuatrocientos títulos catalanes que se generaron en este periodo– tuvieron un verdadero éxito popular, algunas pudieran ser escuchadas hoy con entusiasmo, puesto que sus creadores tenían una brillante preparación teatral y compositiva. Se ha dicho siempre, algo pesimistamente, que el proyecto de *teatre líric català* fue un buen proyecto que nunca llegó a cuajar, pese a tener algunos momentos aislados de gloria. En sus breves memorias, Enric Morera se lamenta constantemente de ello. Es difícil tomar conciencia hoy de la verdadera valía de estos repertorios, pero ojalá algún día podamos admirar estas músicas y textos como admiramos tantos otros logros de aquella cultura catalana a caballo entre dos siglos, que hoy saludamos como un hito en el arte europeo de su tiempo.

V. EL LABERINTO DE LOS GÉNEROS

Género chico…, zarzuela grande…, revista…, pasillo cómico…, opereta…, comedia costumbrista, sainete lírico…, género bufo…, sicalipsis…, sainete arrevistado…, tonadilla escénica…, comedia musical..., apropósito..., zarzuela romántica… En nuestro recorrido por el Siglo de la Zarzuela nos hemos topado con infinitas denominaciones genéricas, que dibujan un laberinto de términos y nomenclaturas formales por el que no es nada fácil transitar con ideas claras. De ahí la conveniencia de este capítulo resumen, que intenta delimitar acepciones, géneros y subgéneros.

Bien es cierto que esta delimitación solo puede ser relativa, no solo porque las fronteras entre cada una de estas terminologías no son nítidas, sino porque sus características se solapan unas con otras: la «humorada lírica», por ejemplo, no deja de ser un sainete de levedad argumental similar a la del «pasillo cómico» o el «apropósito». Además, una misma obra teatral y musical puede participar de las características de varios géneros o subgéneros diferentes: una «revista anual» puede muy bien ser al tiempo un espectáculo de «variedades»; al igual que una pieza de «género chico» puede estar más cerca de una «opereta» que de un «sainete costumbrista». De ahí que nos encontremos frente a todo un laberinto de los géneros, como hemos querido titular este capítulo. Los repasamos uno a uno, por orden alfabético, de manera deliberadamente simplista, que a veces repite características ya mencionadas lateralmente en capítulos anteriores, pero que ahora sistematizamos:

ADAPTACIÓN, TRADUCCIÓN. Lo que en los libretos para el género lírico de mediados del siglo XIX se indicaba eufemísticamente como «adaptación a la escena española de…» o «basado en el drama en inglés de…» sería considerado hoy pura y llanamente un plagio, pero en aquel tiempo fue moneda común. Pues era muy frecuente, incluso en literatos reconocidos, tomar como modelo una obra de un autor extranjero –en otro idioma, por tanto– y trasladarla sin recato al español, modificando solo algunas

situaciones, algunos nombres de personajes, introduciendo algunos chascarrillos de sabor españolista, etc. La nueva obra se podía dar de alta normalizadamente en el mercado editorial a nombre del «adaptador» y podía contar o no con la aprobación del autor original. Igualmente, el autor de la adaptación podía indicar o no en su edición española el título y autor de la obra original, pero si lo hacía era por mera cortesía, no estaba obligado a ello. El público rara vez veía con malos ojos que el autor que salía a recoger los aplausos hubiera «fusilado» una obra ajena preexistente; no era algo denostado, si el resultado era bueno. Sí es cierto que algunos críticos y algunos periódicos se soliviantaban a veces contra esta costumbre, pero las pocas veces que esto sucedía siempre se terminaba echando tierra sobre ello.

Por poner algunos ejemplos de los muchos posibles, citemos: En *Jugar con fuego*, el libreto de Ventura de la Vega está tomado de *La condesa de Egmont*, de Jacques Ancelot. El de *Los diamantes de la corona* es una versión de Francisco Camprodón a partir del original de Eugène Scribe del mismo título (Camprodón esta vez lo indica en el libreto, reconociéndolo como «arreglada a la escena española por…»); García Gutiérrez ofrece a Arrieta el libro de *La cacería Real* basándose en la comedia de Charles Collé *La partie de chasse de Henri IV*; etc.

Sin duda porque todo el mundo conocía este secreto a voces, cuando un libreto no estaba tomado de ninguna obra preexistente, la edición indicaba «Libreto original de…» o «Zarzuela original de…».

Como era de esperar, esta costumbre fue disminuyendo con el paso del tiempo –y con la firma de los convenios internacionales sobre derechos de propiedad intelectual–, hasta prácticamente desaparecer al entrar en el siglo XX. Tampoco hay que olvidar que este hábito de adaptar obras preexistentes de autores extranjeros en absoluto fue privativa de los libretos de zarzuela; al menos desde el Siglo de Oro hay constancia de ella, tanto en teatro con música como solo de texto.

[Obviamente no incluimos en esta consideración precedente las versiones en español, autorizadas legalmente, de obras escritas originalmente en otro idioma, y anunciadas como originales de su autor real; algo normalizado y deseable en cualquier tiempo para la circulación internacional de obras dramáticas en diversos idiomas.]

APROPÓSITO. Es una de las varias formas de sainete. Como su nombre indica, se trata de una obra breve y sin más pretensiones, compuesta simplemente para una ocasión determinada: una efemérides, una función conmemorativa, etc. A veces, el término debe entenderse en referencia a una pieza teatral escrita casi improvisadamente, de manera espontánea. Por ejemplo, el libreto de *Enseñanza libr*e es subtitulado como «apropósito cómico».

ASTRACÁN, ASTRACANADA. Es una consecuencia del sainete, surgida a comienzos del siglo XX, en la que se deforma deliberadamente la realidad en sus aspectos más disparatados, por lo que resulta antecedente del teatro del absurdo. Suele tener algo de parodia de una realidad preexistente. *La venganza de don Mendo* (1918), por ejemplo, es un prototipo de astracanada que plantea Muñoz Seca como parodia del teatro del Siglo de Oro.

Posteriormente se ha utilizado también el término para definir un género de comedia ligera y a veces insinuante, pero sin mal gusto, al que podía asistir sin rubor –o al menos

con no más del imprescindible– el público femenino («de abrigo de astracán»). Aunque algunas zarzuelas pueden contener ciertas gotas de astracanada, en realidad y por su naturaleza de fina literatura es más un género solo teatral que musical.

CASTIZO, LO CASTIZO. Federico Moreno Torroba, en su discurso de toma de posesión en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1935), afirmó que lo castizo es simplemente «lo tradicional depurado a través del tiempo y las generaciones».

Referido a un libreto, el calificativo de «castizo» nos remite a «la casta», es decir a aquello que imprime personalidad diferencial a un colectivo humano. Un sainete puede, por ejemplo, moverse en el entorno de la «casta andaluza», o del «Madrid castizo», o de la «casta de los majos de la época de Goya». Otras veces el adjetivo no está tanto en función del argumento cuanto del lenguaje; y si bien es cierto que en este sentido cabe hablar, por ejemplo, de un lenguaje castizo asturiano o de un casticismo de los marineros gallegos, en el entorno de la zarzuela el «lenguaje castizo» se ha asociado casi siempre a lo madrileño, aunque en teoría etimológica no tenga necesariamente que ser así.

COMEDIA, CÓMICO. He aquí otra familia de términos de uso muy ambiguo. En teoría, el término «comedia» –o su adjetivo, «cómico»– no implica necesariamente el sentido humorístico que le concedemos hoy (decimos, por ejemplo: «Vi ayer una comedia muy divertida», o «Woody Allen es un estupendo actor cómico»). Pero en realidad el término «comedia» se refiere simplemente al teatro hablado o recitado (antiguamente, «de verso»), a diferencia del lírico o musical. Por ello, se hablaba, por ejemplo, de «una compañía de cómicos» para significar una compañía de actores (aunque representen obras trágicas), a diferencia de una compañía de cantantes. El nombre del célebre periódico semanal *Madrid Cómico*, por ejemplo, no se refiere al «Madrid divertido», sino al «Madrid teatral[78]».

Sin embargo, con el paso del tiempo, el vocablo «comedia» se fue reservando para al género humorístico, y se empezó a preferir el término «drama» (sin duda por influencia anglosajona) para los temas trágicos. El cine, por ejemplo, ya nació con esta distinción que no existía en el teatro, y era frecuente resumir el contenido de una película definiéndola como «drama» o como «comedia» (o sea, como triste o alegre, respectivamente), entendiendo estos términos como antitéticos, cuando originalmente eran sinónimos.

También en la zarzuela, en general, el vocablo «comedia» implica una connotación humorística: hablamos de «comedia lírica» o de «comedia arrevistada» poniendo de manifiesto sus guiños humorísticos; bien es verdad que en la zarzuela los temas trágicos son muy excepcionales (aunque los hay, como ya vimos). Pese a ello, atención porque es muy frecuente que en el reparto de muchos libretos de zarzuela, al mencionar un personaje concreto se indique entre paréntesis: «cómico»; con ello se indica no que sea un papel humorístico, sino que está pensado para un actor, no para un cantante (a veces, en estos casos, se emplea también el término «característico», derivado de «carácter», rol o papel).

COMEDIA MUSICAL. La expresión «comedia musical» es simplemente una traducción literal de la *Musical Comedy* inglesa y norteamericana. Tiene muchas características comunes con la zarzuela, con la ópera cómica y con la opereta, aunque la comedia musical aparece algo posteriormente en el tiempo (sus estudiosos datan las

primeras obras de este tipo no antes de 1890); así que, en general, sus asuntos no presentan los elementos románticos de la primitiva zarzuela y opereta.

Lo más frecuente es su extensión en dos actos para ocupar toda una sesión. Aunque ellos prefirieron denominarlas «operetas inglesas», las celebérrimas obras líricas de William Gilbert y Arthur Sullivan (todas en el periodo 1875-1896), quintaesencia de la comedia musical de la Inglaterra victoriana, fueron el precedente más ilustre del género. Después, la *Musical Comedy* fue tomando su propia personalidad, singularmente en Estados Unidos, desde donde irradió a todo el mundo a través de *West Side Story* (Bernstein, 1957), todo un fenómeno teatral, musical y cinematográfico de la época.

Luego, la denominación del género perdió el sustantivo, pasando a ser internacionalmente conocido simplemente como *Musical* (sin el vocablo *Comedy*), primeramente con pronunciación inglesa y luego en su misma forma españolizada: musical. Los teatros de espectáculos musicales en torno a la avenida Broadway (en Manhattan, Nueva York) se convirtieron en la meca mundial de la concepción moderna de esta forma de teatro lírico. El musical en sus formas modernas se vio muy apoyado en su difusión por el cine y la televisión.

COSTUMBRISMO, COSTUMBRISTA, DE COSTUMBRES. La segunda generación de zarzueleros, que hizo su aparición en torno a 1875, corrió paralela a la que en literatura inició –o más exactamente reinició, puesto que nunca había llegado a desaparecer– el género del costumbrismo. Como es fácil deducir de su denominación, muy por encima de la búsqueda de dramaturgias complejas y argumentos de alto vuelo, centra su interés en la plasmación de tipos, costumbres, guiños, vicios y defectos de la sociedad que le es contemporánea. La moda finisecular del costumbrismo no fue solo en la zarzuela, ni siquiera en el teatro declamado: el periodismo, la novela, la poesía y hasta las lecturas para el hogar fueron invadidos por un desfile de tipos y situaciones, en cuya contemplación los ciudadanos de la época se veían, con gran deleite, caricaturizados a sí mismos.

El español del último cuarto de siglo XIX descubrió que, por encima de damas y marquesas, céfiros y galanes, doncellas y tronos, lo que ahora le divertía de verdad era verse a sí mismo como en un espejo; que unas veces le proyectaba una imagen realista y comedida, pero otras –como ante uno de esos espejos curvos que distorsionan hasta el chiste los rasgos del espectador– le devolvía una visión caricaturesca de él mismo y de su entorno. El catálogo de «tipos» es infinito: el padre intransigente, el cura comilón, la hija rompecorazones, el pretendiente sin dinero, el médico matasanos, el funcionario escaqueador, la madre dispuesta a casar a su hija a toda costa, la portera cotilla, el militar retirado, la marquesa venida a menos, el cesante[79] sin un real… Si a lo antedicho añadimos un guiño al casticismo, cabe hablar, además, de costumbrismo madrileño, costumbrismo andaluz, costumbrismo rural, etc…

Aunque el costumbrismo pudo alguna vez iluminar obras teatrales y zarzuelas extensas, no es un tipo de literatura que posibilite el alto vuelo dramático; por lo que casi siempre lo vemos caracterizando obras de género chico, y muy principalmente sainetes. El sainete costumbrista llenó buena parte de la escena española de varias décadas. Pero sus ecos llegarán hasta la guerra civil y aun después. Quizá no tanto ya a través de la zarzuela, pero sí de una cierta literatura –también del artículo periodístico– muy basada en la

nostalgia de aquellos tipos pretéritos y sus hábitos, a veces en verdad singulares. Tampoco se olvide que el costumbrismo no es exclusivamente literario: hay una pintura costumbrista, un cine costumbrista, etc.

CUPLÉ. El cuplé no es ningún género escénico, así que no debería figurar en este listado de músicas para la escena. Pero si lo citamos es precisamente para clarificar una cierta inercia, muy extendida, de hablar del cuplé en referencia a las viejas zarzuelas «de la época de nuestros bisabuelos».

En términos simplistas, un cuplé es una canción para una sola voz (acompañada por un grupo, piano o guitarra u otro instrumento, preferentemente polifónico), de no más de cuatro minutos de duración, con un estribillo pegadizo y una letra más o menos cuidada; y como tal, aislada de una acción escénica. Ya las tonadillas del siglo XVIII presentaban alguna de estas canciones como «parones» dentro de la acción, y por tanto eran extraíbles de su contexto teatral. Lo mismo sucedió después con la implantación de la zarzuela moderna: rara era la obra que no contuviera un fragmento aislable o una breve romanza que pudiera tener sentido autónomo; sin duda, estas romanzas breves son el antecedente del cuplé. Pero todavía casi nadie las llevaba en repertorio como elementos fuera de su contexto.

Las cosas cambiaron en torno a 1900, con la parcial frivolización del género de la zarzuela, la llegada de los espectáculos de variedades –en los que todo cabía– y el surgimiento de un público que acudía a los teatros no a ver una obra de mínima consistencia como tal sino a disfrutar con un espectáculo musicalmente pegadizo, unas letras más o menos sicalípticas y una provocación erótica de las tiples y las coristas. Estos espectáculos comenzaron a nutrirse de un repertorio musical específico, unas canciones breves, pegadizas y más o menos provocadoras, y nacidas por regla general para una intérprete femenina en concreto. Las canciones no estaban ya integradas en una acción escénica, por lo que podían tratar cualquier tema en sus letras. Nacía así, en torno a 1900, el denominado «cuplé» (en sus primeros años todavía con su escritura francesa: *couplet*); y sus intérpretes, las cupletistas.

La vigencia de este género –no escénico, repetimos– se extendió hasta la guerra española, es decir, durante casi cuatro décadas. Pues en la posguerra se ramificó ya en muy diversas formulaciones: desde su descendiente natural –la copla, cuyo nombre incluso deriva etimológicamente de aquel–, hasta la canción romántica o la oleada de canciones, intérpretes y autores hispanoamericanos que caracterizarán los años cuarenta en la música ligera española.

El cuplé fue mucho más que un género musical y se convirtió en todo un fenómeno sociológico, tanto desde el punto de vista del público como de los empresarios o de las propias cupletistas. Probablemente ningún otro género haya dado para tanto como la dimensión extraartística y las peripecias de estas mujeres-espectáculo, lanzadas a una carrera que las podía sacar de la miseria y hacerles ganar cantidades fabulosas (infinitamente superiores a las que ingresaban las mejores actrices y cantantes en el género escénico)… o bien arrojarlas al abismo económico y personal. Casi todas ellas eran de ascendencia muy humilde y de mínima formación cultural –muchas no sabían leer ni escribir–, pero se jugaban el todo por el todo lanzándose a esta jauría de un mercado caprichoso como pocos. De la miseria a la riqueza descomunal pasaron la

Fornarina (Consuelo Bello), Pilar Guerrero, Adelita Lulú (Adela del Barco), Úrsula López, la Yankee (Reyes Castizo)[80], Pastora Imperio (Pastora Rojas), Amalia Molina…, y muy especialmente Raquel Meller (Francisca Marqués), que amasó una fortuna inmensa, que incluía varios palacios en Versalles y la Costa Azul. Caso especial fue el de la Goya (Aurora Mañanós), de alto nivel intelectual, que impuso un tipo de cuplé más selecto, artísticamente impecable (a juzgar por quienes la vieron en escena) y de solo muy sutil sensualidad. Algunas cupletistas compaginaron esta especialidad con la revista, que sí es un género escénico y que, como tal, requiere un cierto adiestramiento memorístico y teatral.

Hay un cierto debate sobre si a su vez el cuplé influyó en la música escénica posterior –una influencia en *feedback*, según la musicología anglosajona–, de donde había partido. Probablemente sí, y más de lo que parece, pues condicionó cada vez más la casi «obligatoriedad» de incluir en cada nueva zarzuela (o en sus géneros derivados) al menos un número de cierto lucimiento vocal y personal de la tiple protagonista, algo que también fue común en el primer cine musical de la época –de hecho, el cuplé influyó mucho en las primeras películas sonoras–, incluso hasta entrados los años cincuenta. También la popularización del disco de gramófono, a partir de los años veinte, con la duración en torno a unos tres o cuatro minutos de cada una de sus caras, creó un formato de canción estándar que resultó común al cuplé y a la zarzuela ligera. Por último, no debe olvidarse que el compositor menos frívolo imaginable, Manuel de Falla, creó *El amor brujo* (1914) a partir de una cupletista y bailaora –eso sí, de enorme categoría y talento– como fue Pastora Imperio. En pura clasificación teórica, el cuplé fue un género marginal y menor; pero tuvo algo indefinible que lo convirtió en indisociable de toda una época de la historia de los españoles –cabe hablar de una «España del cuplé»–, de muchos de los grandes intelectuales de su tiempo[81] y de cuatro décadas de música hispana.

DISPARATE. Es otra de las numerosas formas de género chico basadas en un sainete más o menos consistente y un argumento desenfadado y rocambolesco. *Entre mi mujer y el negro* (Barbieri) o *Música clásica* (Chapí) son dos ejemplos.

ENTREMÉS. El que alguna zarzuela de género chico sea subtitulada como «entremés», es por simple analogía con este género teatral (o músicoteatral) característico del Siglo de Oro. Puede considerarse antecedente de la tonadilla escénica, en cuanto que nació para amenizar las pausas entre los actos mayores de un drama de larga duración (generalmente, entre el primer y el segundo acto). El término «entremés» procede del arte culinario, en referencia a un manjar ligero que se come entre dos platos mayores (aunque hoy sea más habitual tomarlo como apertura de la comida propiamente dicha).

No muy distante del género del entremés estaba la «jácara», en cuanto pieza breve, con o sin música, representada en los entreactos de obras mayores. Quizá el entremés y sus autores tuvieron una mayor consideración artística que la jácara, que era más popular.

GATADA. En la zarzuela catalana, la gatada es una pequeña obra de costumbres, sin más pretensiones que divertir, tipo sainete, generalmente en base a la parodia de tipos u obras preexistentes. El vocablo procede de la compañía La Gata que llevó a escena las

primeras gatadas del sainetero Federico Soler, conocido popularmente como Pitarra.

GÉNERO BUFO, LO BUFO. En la ópera y otros géneros líricos solemos calificar como «bufas» simplemente las obras de carácter cómico, a diferencia de las denominadas «serias» o dramáticas. Así, *La serva padrona* (Pergolese), *Las bodas de Fígaro* (Mozart) o *El barbero de Sevilla* (Rossini) son ejemplos de óperas bufas.

Aunque esta acepción puede teóricamente ser trasladada a la zarzuela, lo que en realidad solemos llamar género bufo en la zarzuela española es un género muy específico que floreció, primero en Madrid y luego en toda España y Cuba, entre 1866 y 1880, a partir de una compañía especializada que lo difundió con éxito insospechado. Se llamaban –nos hemos referido varias veces a ellos– Los Bufos Madrileños y estaban liderados por el actor y cantante Francisco Arderíus. Tomaron su nombre de una compañía de género muy similar que por aquellos mismos años había hecho furor en Francia con el nombre de Les Bouffes Parisiens, promovidos por Jacques Offenbach, con cuyo nombre bautizó el teatro que aún hoy sigue existiendo en París[82], desde el que ejerció una influencia internacional.

Como ya indicamos en su momento, el género bufo en esta acepción tuvo una vigencia de unas catorce temporadas en cartelera y promovió un repertorio disparatado e imaginativo; si bien, a decir de quienes los vieron una y mil veces, de calidad muy irregular en lo teatral y musical. Aunque fue denostado y defendido a partes iguales por público, profesionales e intelectuales, todos hablaban con respeto de Francisco Arderíus y su compañía. De hecho, los principales y más cualificados autores de la época (Arrieta, Barbieri, Ramos Carrión, Mariano de Larra…) escribieron para Los Bufos Madrileños.

GÉNERO CHICO. Hemos hablado ya infinidad de veces sobre la tipología de las zarzuelas que responden al denominado género chico. Básicamente se trata de obras de breve duración (en torno a una hora de espectáculo), casi siempre en un solo acto (solo muy excepcionalmente cabe hablar de un género chico en dos actos)[83], surgido como reacción a la llamada zarzuela grande o de larga duración y de trama más compleja.

Bien es cierto que el talante que define el género chico va más allá de la simple duración: su intrínseca brevedad lo hace conciso, unidireccional, con unos códigos de excelencia muy diferentes a los de cualquier otra especialidad; y de hecho, muy notables dramaturgos fracasaron en el género chico.

Aunque las obras breves o de un solo acto son tan antiguas como el teatro mismo, el género chico como tal surgió en España en torno a 1868 (es paralelo, por tanto, al final de lo que denominamos época isabelina) y extiende su auge hasta la segunda década de siglo XX, en que empieza a saturar a los espectadores, tras muchos cientos de títulos presentados en España e Hispanoamérica.

Quede claro que el género chico puede desarrollarse bien con música (género lírico, zarzuela) o bien sin ella (teatro declamado). En consecuencia, ni toda zarzuela es necesariamente de género chico (como tan extendidamente se confunde), ni toda obra de género chico es una zarzuela.

GÉNERO ÍNFIMO. Como su nombre indica, abarca el tipo de obras de poca (a veces, ninguna) exigencia artística, simplemente para pasar un rato de fácil carcajada en un teatro, a menudo (tampoco necesariamente) a partir de textos burdos y chabacanos, a veces abiertamente groseros en relación a la represión erótica. Otras veces, este

subgénero abarcaba variedades incluso ajenas a lo teatral y musical: forzudos, malabarismos, etc.

GÉNERO SICALÍPTICO, SICALIPSIS. El *Diccionario de la Lengua Española* define «sicalipsis» como «Malicia sexual, picardía erótica». No cabe añadir más para referirnos a este subgénero cuya finalidad fue la mera provocación erótica. Protegido bajo el paraguas generoso del denominado «sainete», este subgénero se desarrolló a partir de 1905, aproximadamente, sobre todo en pequeños teatros y cafés, aunque en mayor o menor medida encontramos su presencia en algunos títulos estrenados en teatros de prestigio, e incluso quizá de manera más sutil en algunos libretos de obras notables. No se puede negar al menos carta de naturaleza a este género, quizá más digno de reflexiones sociológicas que literarias o musicales, puesto que movió muchos recursos, puestos de trabajo y espectadores. También es cierto que la carga sicalíptica de un libreto y unos cantables es muy variable; en unos casos funciona como guiño desenfadado dentro de un contexto artístico, y en otros como abierta provocación, desprovista de finalidad artística; por supuesto, con todos los posibles grados intermedios.

HUMORADA. Es otra de las formas ligeras del sainete desenfadado, generalmente caricaturesco, a la busca de un humor sin pretensiones, pero imaginativo y sano. *El trust de los tenorios* o *El pobre Valbuena* son dos «humoradas líricas».

LÍRICO, LA LÍRICA. En un contexto como el de este libro, el adjetivo «lírico», aplicado a una forma teatral nos indica que esa forma se presenta con música. Por ejemplo, el género del «sainete» es en teoría simplemente teatral (o sea, declamado), pero si le añadimos el calificativo de sainete «lírico» nos referimos a un sainete puesto en música. Igualmente, un «drama lírico» es un drama con música (o sea, cantado total o parcialmente); como un «juguete lírico» es un juguete (forma teatral) pero con música.

En sentido más genérico, hablamos de «teatro lírico» para referirnos a cualquier forma de música escénica, al servicio de un texto teatral, bien sea a través de una ópera, una zarzuela un musical o una revista. Decimos, por ejemplo, que *Ildegonda* (Emilio Arrieta), *Doña Francisquita* (Amadeo Vives) o *El viajero indiscreto* (Luis de Pablo) representan tres estilos muy diferentes del teatro lírico español.

Incluso, no como adjetivo sino como sustantivo, nos referimos con «la lirica» o «lo lírico» a la música al servicio de la escena teatral. Por ejemplo, decimos que «Pese a ser un gran melodista, Sarasate no cultivó la lírica», o que a determinado aficionado «rara vez se le ve en un concierto sinfónico, solo le interesa la lírica».

[Por supuesto, no debe confundirse la acepción habitual de «lírico» o «lo lírico», que acabamos de referir, con ese mismo adjetivo aplicado a una tesitura en el canto –«tenor lírico», «soprano lírica»…–, en cuyo caso adquiere el significado de cierto registro vocal.]

MELODRAMA. Etimológicamente hablando (*melos*: música; *drama*: acción teatral), el significado de «melodrama» es sencillo: «obra teatral con música». En realidad fue el término más primigenio de todos cuantos aquí repasamos, pues es incluso anterior al de «ópera». Un melodrama es, genéricamente, cualquier tipo de acción teatral ilustrada (total o parcialmente) con música; sinónimo, por tanto, de «drama lírico».

Pese a esta acepción genérica, el término se aplica singularmente en historia de la música para hablar de la «pre-ópera» clásica, es decir, de la música francesa e italiana del

siglo XVII. En zarzuela se emplea solo como cultismo, puesto que en último extremo la zarzuela toda es, genéricamente, una forma de melodrama (o sea, de música para una acción teatral), sin referencia a ningún subgénero concreto.

MUSIC-HALL. En Inglaterra y otros países anglosajones floreció desde mediados del siglo XIX una forma de espectáculo ligero con música, que tenía lugar no en los teatros, sino en cafés y otros establecimientos de bebidas y comidas, más o menos populares y más o menos exigentes en la calidad de lo representado, cantado y bailado. Desde allí irradió a otros países, donde a su vez se ramificó en mil subgéneros autóctonos. Aunque en su forma más artística los elementos básicos eran el literario y el musical, en locales más populares se daba cabida a todo tipo de variedades: circo, animales, magia, etc. En el periodo de entreguerras tuvo un nuevo auge y aumentó su dosis sicalíptica (paralelamente al auge de la revista), para desaparecer después tras la Segunda Guerra Mundial.

Su influencia en la zarzuela española fue mínima, con excepción de algunos ritmos anglosajones que observamos en composiciones arrevistadas españolas de los años treinta y cuarenta, debitarios de algunos bailes de moda en la sociedad joven inglesa y norteamericana.

ÓPERA. En las primeras páginas de este libro ya referimos las diferencias principales entre ópera y zarzuela, tanto formales como de objetivos estéticos. No volveremos sobre ello, puesto que además, obviamente, la ópera no es ningún subgénero, ni equivalente internacional, ni fórmula de la zarzuela, que constituyen el objeto de este capítulo.

ÓPERA CÓMICA. Si recordamos que más arriba nos referimos al adjetivo «cómico» como indicativo no de algo divertido o humorístico, sino como sinónimo de «teatral», deduciremos que la expresión «ópera cómica» sintetiza los valores del teatro y los de la ópera, o dicho de otra manera, equivale a una ópera en la que algunas partes son representadas teatralmente, como sucede en la zarzuela.

Y es que cuando a mediados del siglo XIX, para implantar el género lírico ligero en España, la Sociedad Artística y sus integrantes debatieron el nombre que debían adoptar, la solución más lógica hubiera sido adoptar el que en el entorno francés se venía utilizando para su equivalente galo: el de *Opéra Comique*, que en sus dos palabras sintetizaba la característica última del género: algo así como una ópera, pero con partes solo representadas. Los siete elementos de la Sociedad Artística optaron, sin embargo, por rendir tributo a las primitivas zarzuelas del Siglo de Oro y adoptar el nombre de «zarzuela», lo que como hemos dicho repetidas veces, fue muy discutido. Tampoco se olvide que Rafael Hernando, José Inzenga (dos de los integrantes de dicho colectivo), junto a Gabriel Balart y acaso otros músicos españoles habían viajado a París a empaparse de las características del género que hacía furor en París.

De modo que la expresión «ópera cómica» es de alguna manera sinónima de «zarzuela» (o, más propiamente, habría que decirlo al revés) para el área francesa. La diferencia fundamental es que la ópera cómica en Francia tiene una historia mucho más larga, pues sus comienzos se remontan al siglo XVIII. Para complicar un poco más el laberinto de los géneros en su versión internacional, observe el lector que en Francia los términos «ópera cómica» y «opereta» (cuyo origen suele atribuirse al área germana) se funden en el siglo XIX. Una de las razones para ello es que el compositor de mayor éxito

en la Francia de finales del XIX, en el terreno del género lírico ligero, fue Jacques Offenbach, nacido en Colonia y curtido en la opereta alemana, y que encarna la fusión de ambos géneros.

OPERETA. En términos elementales, la opereta es el equivalente a la zarzuela española en el entorno de la cultura centroeuropea, francesa, alemana y austriaca (en menor medida, inglesa). Probablemente sus primeras manifestaciones como tales fueron las francesas, a partir, especialmente del citado Jacques Offenbach, que si bien no fue el primero, sí fue el autor de mayor popularidad en su tiempo. Franz von Suppé, Franz Lehár o la familia Strauss fueron hitos en la opereta germana. Y si la francesa estableció el «cancán» como la danza eje de toda opereta, la alemana pivotó en torno al «vals».

En consecuencia, puede parecer que como tal género «extranjero», su historia es independiente de la de la zarzuela española. Pero esto no es totalmente cierto, pues la opereta influyó mucho en la zarzuela y fue causa de una notable evolución del género lírico español y de los gustos de su público, pese a haber nacido aquella en un entorno tan diferente del hispano. La causa de ello está en el éxito enorme –casi hablaríamos de un revulsivo– que entre los espectadores españoles obtuvieron a comienzos del siglo XX las primeras operetas que –traducidas al castellano, por supuestose presentaron en los teatros de todo el país. Y es que el género chico estaba al borde del colapso, por saturación y repetición de los mismos temas y los mismos personajes: eran ya muchos cientos, acaso miles, de libretos inspirados en el costumbrismo y el casticismo, tanto madrileñistas como andaluces o de otras regiones. Así que la llegada de estas historias románticas que presentaban las operetas, sus argumentos fantásticos, sus damas exóticas y sus apuestos galanes, que sufren para mantener intachable su amor, en ubicaciones tan lejanas como idealizadas, recuperó el interés de un público ávido de novedades e irremediablemente saturado de casticismo.

Y si en un primer momento –justo en el paso del siglo XIX al XX– España conoció los grandes títulos de la opereta (*La viuda alegre*, *El murciélago*, *El conde de Luxemburgo*, *La princesa del dólar*, *La casta Susana*, *Las manzanas de oro*, *Caballería ligera*…), en un segundo momento fueron los libretistas y compositores españoles quienes se aplicaron a la composición de nuevas zarzuelas sobre este tipo de historias, tan diferentes a lo que se había presentado en nuestros escenarios en los últimos treinta años. Nació así un cierto tipo de opereta «a la española», cuyas músicas beberán a partir de ahora en fuentes alternativas a las danzas castizas hispanas. Como en su lugar detallamos con abundantes ejemplos, Vicente Lleó, José Serrano[84], Pablo Luna o, en alguna medida, Amadeo Vives o Pablo Sorozábal fueron compositores cuya producción lírica se verá muy influida por la opereta.

Resulta curioso, y de no fácil análisis, que, contrariamente a lo que sucedió con la opereta, la ópera cómica francesa tuviera mínima influencia en nuestra zarzuela (excepción hecha de Offenbach, como quedó dicho). E igualmente la opereta inglesa, de cuyos títulos emblemáticos de William Gilbert y Arthur Sullivan se tuvo poca noticia en las carteleras españolas.

PARODIA. Para nuestra mentalidad actual, puede sorprendernos el éxito popular que durante décadas alcanzó en toda España e Hispanoamérica el género de la «parodia», incluso entre músicos, artistas y espectadores de alto nivel sociocultural. Consistía este

género en plantear como «relectura» en clave de humor todo tipo de obras literarias o líricas –óperas, dramas, incluso otras zarzuelas…– que estuvieran en aquel momento en la cima de su popularidad en las carteleras. A partir de ahí, los personajes y sus acciones frivolizan los modelos originales, con gran regocijo del espectador de entonces. Por supuesto, no existía la menor voluntad de ridiculizar la obra original, pues se presuponía la buena fe del parodiante; e incluso generalmente la parodia suponía una forma de admiración hacia la obra modelo.

Ni que decir tiene que lo hilarante de la parodia debía comenzar inexcusablemente por el título de la nueva obra, que suponía siempre un guiño al de la obra parodiada. Hubo especialistas en parodias muy admirados en su tiempo. Por poner algunos ejemplos entre los muchos posibles –algunas obras célebres contaron hasta con tres parodiasrecordemos *Tannhäuser, el estanquero* (Giménez, 1890), *La golfemia* (Arnedo, 1900), *Simón es un lila* [de *Sansón y Dalila*] (Arnedo y López Marín, 1897) o *El cuñao de Rosa* [de *El puñao de rosas*] (Torregrosa, 1903), etc. Sabemos, por ejemplo, que a Chapí le divertía mucho esta caricatura citada de su zarzuela, e igualmente que Bretón se reía mucho con *Dolores de cabeza* (Arnedo y Granés, 1895), parodia de su ópera dramática *La Dolores*.

Tampoco olvidemos que algunas obras de género chico que conocieron gran popularidad y que han pervivido en el repertorio hasta nosotros, fueron concebidas como parodias de otras célebres anteriores: por ejemplo, *El dúo de* «*La africana*» es una caricatura de *La africana*, de Meyerbeer; y *La corte de Faraón* es una parodia de *Aída*, de Verdi.

PASILLO. Hablando de teatro lírico, el término «pasillo» debe entenderse como diminutivo de «paso», que fue en el Siglo de Oro una forma breve de acción dramática, muy condensada y sencilla (fueron célebres, por ejemplo, los pasos de Lope de Rueda).

De modo que un «pasillo» es, hablando de zarzuela y, más concretamente de género chico, una breve representación de tema aún más sencillo que el «paso». El autor denomina de tal manera a una obra sin mayores pretensiones que la de entretener, aunque no por ello deba carecer de ingenio. Por ejemplo, *Agua, azucarillos y aguardiente* está subtitulada como «pasillo veraniego en un acto» (el calificativo de «veraniego» hace referencia tanto a haber sido compuesto para finales del mes de junio en la temporada de Apolo, como a que la escena transcurre en torno a un puesto callejero de bebidas en verano).

REVISTA. Para casi todo aficionado de hoy, hablar del género de la revista es hablar de un espectáculo musical frívolo, de cierta procacidad en torno a la insinuación erótica femenina, con vistosos decorados y atrevidos vestuarios de las *vedettes* y las coristas. Esta acepción es cierta en una última etapa del género, pero en realidad el término tiene otro origen, como forma de zarzuela, que debemos conocer.

Para ello, permítasenos un símil literario: a diferencia del hecho de leer una novela o una obra dramática, cuando leemos una revista de prensa, no estamos siguiendo un discurso literario continuo, con su planteamiento, su desarrollo y su desenlace, sino que nos acercamos a pequeños «nichos» o reportajes de información o entretenimiento, con mínima vinculación entre sí: aquí, un pequeño artículo de actualidad; allí, unas fotografías sobre determinada reunión social; luego, un divertimento sobre algún personaje popular o unas declaraciones de algún futbolista famoso.

Pues bien, esta fórmula periodística tuvo su correspondiente en el teatro lírico, y en esa misma época, a partir de espectáculos del tipo de la zarzuela de género chico, con obras sin trama unitaria, o sea, sin un argumento como tal, sino en torno a pequeños números teatrales y musicales aislados, solo levemente conectados unos con otros. Esta forma de género lírico adoptó el mismo nombre de «revista». A diferencia del sainete propiamente dicho, que tiene amplios antecedentes en el teatro clásico, la revista es un género novedoso, sin antecedentes previos a 1870, aproximadamente.

Por poner tres ejemplos de este concepto de revista, recordemos *La Gran Vía* (1886), en la que Chueca y Valverde ponen música a una serie de *sketches* cerrados en los que intervienen las calles y barrios de Madrid, así como sus personajes más populares. No existe mayor conexión dramática entre ellos que la de conversar entre sí sobre Madrid y su futuro cuando nazca la proyectada Gran Vía. Casi tres años después, los mismos dos músicos firmaron la inolvidable partitura de *El año pasado por agua* (1889), en que nueve cuadros musicales repasan en clave de humor lo mucho que las abundantes lluvias del año 1888 influyeron en la vida de los madrileños. Un tercer ejemplo es *Revista de un muerto* (1866), donde el libretista José Gutiérrez de Alba recorre en pequeños cuadros lo sucedido en 1865, tanto en la política como en la vida cotidiana de los españoles; la música fue de Barbieri y Rogel. Tanto *El año pasado por agua* como *Revista de un muerto* pertenecen además a un tipo de revista más concreto que fue la «revista anual», así llamada por articularse en torno a los sucesos que se produjeron en un año concluido. Otros tipos de revista eran la «revista de actualidades» o la «revista política».

Con el paso del tiempo, ya en el siglo XX, estos libretos fueron perdiendo aún más la dramaturgia general, que se fue viendo sustituida por un personaje central en torno al que pivotaba el espectáculo. Prácticamente sin excepción, este personaje central será una mujer, que por influencia de la revista francesa se denomina con el galicismo de *vedette*. Alrededor de la *vedette*, a la que se le supone provocadora y seductora, se arma todo el espectáculo, que se valorará también por el despliegue escénico, grandilocuente y progresivamente desmesurado: vestuario de fantasía, coreografías vistosas, iluminaciones coloristas, etc. Con el tiempo, casi tan importante para un espectáculo como el disponer de una buena *vedette* será disponer de un buen coro femenino, obviamente no tanto por sus cualidades artísticas como cuanto por la belleza y sensualidad que se le supongan a sus integrantes, las llamadas «chicas de revista» o «coristas». Ya en el último cuarto del Siglo de la Zarzuela harán su irrupción los grupos coreográficos masculinos, ahora conocidos con el anglicismo de *boys*, jóvenes, altos y musculosos, igualmente con una connotación de sensualidad en sus actitudes y sus coreografías.

Como se deduce del recorrido histórico que hemos hecho en este libro, si el concepto primero de revista de números aislados o de revista anual tuvo su auge en el último tercio del siglo XIX, con ejemplos como los precitados, el posterior concepto frívolo de este género tuvo dos momentos álgidos en el Siglo de la Zarzuela: primero, los años de la II República (es decir, en torno al cambio social en la consideración de la mujer, 19311934), en los que hicieron furor obras como *Las leandras*, *La pipa de oro* o *Las vampiresas*. Y luego, en los años de la posguerra, sin duda porque el público –no solo masculino, téngase muy presente– se volcó en un tipo de espectáculo colorista y alegre, en claro contraste con la grisura que la realidad le ofrecía: *Yola*, *Doña Mariquita de mi*

corazón o *La blanca doble* fueron ejemplos máximos de esta época.

SAINETE, SAINETE LÍRICO. El término «sainete» designa un género teatral breve –generalmente no sobrepasa los cincuenta minutos de representación– y de argumento liviano. Cuando le posponemos el adjetivo «lírico» indicamos que ese sainete tiene además partes cantadas, es decir, que estamos ante una zarzuela de género chico con un sainete como libreto. Bien es cierto, que en un contexto de zarzuela, a veces se sobreentiende el calificativo de «lírico». Por ejemplo, podemos afirmar que *La Revoltosa* es un sainete, sobreentendiendo que el lector ya sabe que es con música.

El sainete antiguo, que enraíza con el «entremés», estaba pensado para su presentación en el intermedio de obras dramáticas de envergadura, al igual que luego la tonadilla escénica. Las tres variantes se utilizaron en sus épocas para designar formas teatrales (o músico-teatrales) muy parecidas.

La brevedad y la ligereza de su argumento son dos características evidentes del sainete, pero no las únicas. La mayor parte de los sainetes reflejan tipos y temáticas populares de las clases media y baja; son ajenos a todo intelectualismo, reivindicación social, debate político o religioso; lo cual no quiere decir que no incluyan frecuentemente crítica e ironía sobre los políticos, el clero, los militares o los banqueros, sátira que supone una de las esencias del género. Pero la crítica es amistosa, tolerante, nunca trágica, y mucho menos, subversiva. Por supuesto que los personajes sufren sus miserias, que no se niegan en la escena aunque nunca se hagan patentes. Todo ello, completamente diferente del teatro realista, muy lejano por talante al sainete, en el que aparecen personajes que pudieran ser comunes a este, pero con un discurso amargo y hasta descarnado.

Como en todos los géneros breves, y aparentemente triviales, el reto para el autor de un sainete reside en la exigencia de concisión. «A veces había más teatro en estos sainetes de poco más de media hora que en muchos grandes dramas románticos en cuatro actos», escribía en sus memorias el célebre cómico Enrique Chicote, uno de los mitos de la escena española a caballo entre los siglos XIX y XX, que estrenó centenares de sainetes. No es un dato a olvidar el que el término «sainete» en castellano antiguo se refería a un pastel, bollo u otro manjar, pequeño pero delicado y muy sabroso; lo que nos anuncia ya que el término comenzó a utilizarse como género teatral en cuanto necesidad de concentración literaria en el menor tiempo posible.

Con frecuencia, aunque no necesariamente, el sainete se cubre de costumbrismo y/o casticismo. Hablamos entonces, por ejemplo, de «sainete madrileñista» o de «sainete de costumbres murcianas», o de «sainete andaluz». El sainete costumbrista alcanzó también a la vida rural de las tierras de Hispanoamérica, donde tomó personalidad propia como «sainete criollo», «sainete cubano», etc.

SINGSPIEL. Es un término alemán con el que se puede designar genéricamente cualquier forma de teatro cantado, paralelamente a la expresión española de «teatro lírico». Pero en su sentido más propio se suele aplicar a ciertas piezas de óperas ligeras, desde mediados del siglo XVIII hasta mediados del XIX, generalmente en un acto, y en las que los diálogos no eran cantados sino hablados, prescindiendo así de los tediosos recitativos tan característicos de la ópera prerromántica. Ya en tiempos de Mozart el término se utilizó en este sentido, y puede afirmarse que su *Bastián y Bastiana* es un prototipo de *Singspiel* (quizá también *La flauta mágica*, aunque su duración sea muy

superior a lo habitual en este género).

No tiene la zarzuela una deuda muy consciente con el *Singspiel* alemán, pero en último extremo ambos son géneros de planteamientos muy similares.

TONADILLA ESCÉNICA. Es una forma teatral-musical muy anterior a lo que aquí denominamos Siglo de la Zarzuela, pues fue característica de la segunda mitad del siglo XVIII y primeros años del XIX. En realidad hay un paralelismo entre el auge de este género y el reinado de Carlos III (1759-1788), sin duda porque el monarca venía de Nápoles y Sicilia y alentó estas pequeñas manifestaciones musicales intercaladas en otro tipo de espectáculos. Con el final de la guerra de la Independencia, la tonadilla escénica prácticamente desaparece como forma autónoma, aunque su espíritu estará muy presente en la zarzuela romántica.

Se trata de piececitas breves de teatro musical, sobre algún asunto popular –a veces, simplemente, la escenificación de una anécdota, un chiste o una ocurrencia–, a las que se añaden unos cuantos números musicales ilustrativos; en estos alternan los de corte melódico y los de danzas festivas. Los personajes no suelen pasar de cuatro o cinco (a veces uno solo, en las denominadas «tonadillas a uno», o «a solo»), sin coro. El acompañamiento instrumental no suele estar detallado (sí la armonía), sobreentendiendo que se acompañaría con los elementos disponibles en cada caso. Era muy frecuente que estas tonadillas escénicas se representaran en los intermedios de las obras dramáticas de gran duración, para amenizar las esperas de los espectadores, mientras estos hablaban y comían; los artistas pasaban luego un cacillo en espera de un donativo.

Se han catalogado unas dos mil tonadillas escénicas, aunque el número de las hoy reproducibles (libreto y música, más o menos completos) es de unas ochocientas; estos datos, no obstante, son muy relativos, puesto que en muchos casos se conservan solo números aislados y en otros se conservan números comunes a diversos títulos, con mínimas variantes. Si entre los autores de los textos descuellan las figura del canario Tomás de Iriarte y el madrileño Don[85] Ramón de la Cruz, entre los autores de las músicas fueron los más célebres Antonio Guerrero (precursor del género), Luis de Misón, Pablo Esteve (el más fecundo, con cerca de cuatrocientos títulos), Blas Laserna, Antonio Palomino, Pedro Aranaz, etc. La tonadilla escénica adquirió en su tiempo tal popularidad que algunos de sus destacados intérpretes fueron personajes popularísimos y admirados. Aunque el sevillano Manuel García (padre de las míticas María Malibrán y Paulina Viardot) fue popular intérprete de tonadillas, en general los nombres estelares fueron mujeres, y muy especialmente Catalina Pacheco, la Tirana (Rosario Fernández, que inmortalizara Goya en su célebre retrato), Josefa Figueras y la Caramba (Antonia Vallejo, todo un personaje de la España teatral y musical de la época, cuya vida liberal y novelesca culminó con su ingreso como monja en un monasterio)[86].

El musicólogo José Subirá publicó entre 1928 y 1932 cuatro volúmenes con un estudio minucioso –aún no superado– sobre la tonadilla escénica, con infinidad de ejemplos y transcripciones.

VARIEDADES. Fue uno de los muchos subgéneros en que se ramificó la zarzuela a partir del siglo XX, especialmente desde que a un sector del público dejó de importarle la existencia de un libreto argumental en la obra que se representaba ante él. De tal manera, y al igual que en la revista, la acción quedaba reducida a la mera yuxtaposición de

diversos números aislados, o interconectados muy rocambolescamente. Pero en las variedades el tipo de espectáculo que se presenta ante el espectador es más heterogéneo que en la revista, puesto que las variedades suelen contener números de magia, prestidigitación, efectos visuales, etc. En alguna medida, incluso, es un género que llega a avecinarse a la estética del circo.

También, a partir de 1900, se incluyó como espectáculo de variedades el entorno del cuplé y las cupletistas, que aunque no constituían propiamente un espectáculo escénico (sería el equivalente hoy día a la actuación de un cantante de moda, con canciones sueltas que los espectadores conocen y corean), es una forma musical que surgió de los espectáculos teatrales ligeros.

VODEVIL (o *VAUDEVILLE*). Otro de los géneros líricos populares y sencillos, sin contornos muy definidos. Es originalmente un género francés, aunque luego tuvo tal fuerza en Estados Unidos que también puede hablarse de un vodevil norteamericano. Hunde sus raíces en tiempos muy pretéritos, probablemente en el siglo XVII. El vodevil es un género breve, músico-teatral, basado en un cierto tipismo popular, no distante, por tanto, del costumbrismo español e hispano. Su desarrollo en Francia es paralelo al de nuestro Siglo de la Zarzuela, mientras que el estadounidense se inicia no antes de 1880, con epicentro en Nueva York. Al igual que todos estos géneros menores, con el tiempo fueron potenciando su componente erótico, aunque ello no forma parte necesariamente de la naturaleza del vodevil, como a veces se sobreentiende en el lenguaje coloquial.

Una de las características de este género que más influyeron en otro tipo de espectáculos fue el denominado «final de vodevil», que es una especie de «concertante» festivo en el que los principales personajes, y eventualmente el coro, cantan simultáneamente pero con textos diferentes, expresando cada uno su pensamiento individual con brillante resultado colectivo, por superposición de líneas individuales. Incluso muchos finales de óperas románticas están tomados de esta tradición del viejo vodevil.

ZARZUELA BARROCA. Suele entenderse que la zarzuela barroca, o zarzuela del Siglo de Oro, constituye el antecedente remoto de lo que comúnmente entendemos hoy como simplemente «la zarzuela». Pero en realidad constituye poco más que el precedente de su denominación, pues la zarzuela barroca tuvo en el siglo XVII unas características y códigos que influyeron poco en la zarzuela moderna o de los siglos XIX-XX.

Lo que sucedió, como en su lugar vimos, fue que cuando los siete artistas que promovieron el nuevo teatro lírico español, en torno a 1850, buscaron un nombre para el nuevo género, fijaron su recuerdo en cómo se habían denominado las funciones de teatro con música en el siglo XVII en el Pabellón Real de la Zarzuela (lugar de descanso de Fernando de Austria, hermano de Felipe IV), en las afueras de Madrid. Esta elección del término «zarzuela» rendía culto al pasado y resultaba poética y culta; pero complicó inútilmente la terminología, por lo que encontró una fuerte oposición, como vimos en su lugar. De modo que resulta, a nuestro juicio, muy poco operativo considerar hoy la zarzuela barroca como inicio de la zarzuela romántica, más allá de la coincidencia del nombre sustantivo. Incluso, en realidad, más influencia en la zarzuela moderna tuvo la antes referida tonadilla escénica (ya hablamos de todo ello en el primer capítulo de este

libro).

La zarzuela barroca es una especialidad muy concreta y compleja, integrada por textos refinados –son frecuentes los temas mitológicos y los pastoriles– y músicas bellísimas; aunque por desgracia el repertorio conservado es muy reducido en relación al que se generó en su día. Calderón de la Barca, Lope de Vega o José de Cañizares escribieron libretos para estas zarzuelas primitivas, sobre los que Juan Hidalgo, Sebastián Durón o Antonio Literes, entre otros muchos, escribieron pentagramas muy hermosos.

ZARZUELA ROMÁNTICA, MODERNA, RESTAURADA o **ISABELINA**. He aquí nada menos que cuatro denominaciones para una misma realidad. Con estos cuatro adjetivos suele conocerse el concepto moderno y común de zarzuela, es decir, el género al que nos hemos referido a lo largo de todo este libro. Pero ninguno de los cuatro es completamente satisfactorio, pues cada uno supone alguna inexactitud (sin duda por ello, termina siendo más operativo hablar simplemente de «zarzuela», sin calificativo). Veamos:

La expresión «zarzuela romántica» se acuñó para diferenciarla de su precedente, la zarzuela barroca, y con ella nos referimos, certeramente, a la zarzuela que se gestó en el Romanticismo. Pero deja de ser útil el adjetivo cuando nos referimos a las zarzuelas posteriores: ¿cómo podemos afirmar que *Las leandras* (1931), es una obra romántica cuando solemos entender que el Romanticismo se da por cerrado al menos cuatro décadas antes?

«Zarzuela moderna» tiene el defecto contrario: correcto en cuanto que indica «la forma moderna de entender la zarzuela», en oposición a sus antecedentes remotos. Pero es imposible afirmar que *Colegialas y soldados* (Hernando, 1849) sea una zarzuela moderna, cuando se trata de un título de la historia previa del género.

La expresión «zarzuela restaurada», a más de no ser muy elegante (tiene una connotación de que se ha reconstruido algo deteriorado), es correcta en cuanto refundación del género tras el Siglo de Oro, pero muy confundible con el periodo histórico concreto denominado Restauración, en torno a 1874-1885 (es decir, al reinado de Alfonso XII). Podemos afirmar que Chapí es un músico de la Restauración, pero de ninguna manera que Moreno Torroba lo sea.

Por último, «zarzuela isabelina» (obviamente, en referencia a la reina Isabel II) tiene una buena correspondencia con el periodo de la España isabelina en que surge la zarzuela; pero nos sirve menos de veinte años, pues la expulsión de la reina y los cambios posteriores en la vida política y cotidiana de la sociedad española cierran esa etapa de nuestro Romanticismo.

Como se ve, pues, los cuatro términos sugieren correctamente el sentido de reutilización del término que se produce en torno a 1850, pero ninguno abarca de manera satisfactoria el ámbito del Siglo de la Zarzuela.

12. GLOSARIO

Todo movimiento artístico, y más aún si abarca un amplio espectro social y un dilatado ámbito en el tiempo, genera una terminología característica. La zarzuela no fue excepción y aportó a la historia cultural española un cierto glosario propio, que resulta curioso de repasar hoy. Este pequeño vocabulario que sigue bebe, como es lógico, en las dos fuentes históricas de las que el propio género nació: el mundo del teatro y el mundo de la ópera; en unos casos porque los vocablos son comunes, y en otros porque adquirieron una acepción específica en el entorno de la zarzuela.

En el siguiente listado alfabético no incluimos ningún vocablo referido a las formas y danzas de empleo más común (mazurca, habanera, zapateado, chotis…), pues ello no sería un glosario, sino un estudio de formas musicales; ni tampoco a los géneros y subgéneros de la zarzuela, que acaban de tener su lugar en el capítulo anterior de este libro, «El laberinto de los géneros». Por supuesto, el siguiente resumen terminológico, que ofrecemos por orden alfabético, ha de tomarse solo a manera de pequeña muestra no exhaustiva. (En algunos casos ponemos al final algún ejemplo sobre el uso de estos términos en un contexto coloquial.)

ACTUALIZACIÓN. Especialmente en el género chico, una actualización era una renovación que en el libreto realizaba su propio autor, cuando este contenía originalmente referencias muy ligadas a un tiempo concreto que quería ahora traer a la actualidad. Era frecuente en obras que se reponían una y otra vez. (Ej.: *Para la reposición del sainete, los libretistas prepararon una actualización muy simpática, con alusiones al nuevo gobierno de Cánovas*.)

No debe confundirse la «actualización», prerrogativa del autor con su propio texto, con la licencia arbitraria de un director de escena de modificar a su antojo las previsiones de tiempo y estética que establecieron los autores en su época, ni con la adulteración de diálogos so pretexto de hacerlos más accesibles al público posterior.

ALABARDERO. Espectador que por amistad o connivencia con los autores o con la empresa, aplaude fervorosamente una obra, especialmente en la función de estreno, tras haber recibido una localidad gratuita (o «de gracia», como se decía entonces), y a veces alguna otra recompensa. Es más o menos sinónimo de elemento de la «clac». El término deriva del Cuerpo de Alabarderos, guardia que rendía honores al rey. Su antónimo es el de «reventador». (Ej.: *El éxito del estreno fue grande, aunque debido en parte al trabajo de los alabarderos*.)

ANTOLOGÍA. A diferencia de lo que hoy es frecuente, durante los aproximadamente cien años que la zarzuela permaneció como género vivo, las sesiones convocadas en los teatros eran siempre sobre obras escénicas íntegras, es decir, para presenciar completa una obra teatral con música. Solo excepcionalmente, en algún acto especial, se

anunciaban sucesiones de números sueltos, desgajados de su obra teatral original.

Sin embargo, cuando la zarzuela pasó a ser un género de museo, y los teatros dejaron de ofrecer títulos nuevos, el público comenzó a demandar programas no escénicos, basados en pequeños fragmentos pegadizos (instrumentales o vocales) que habían permanecido en la memoria colectiva: una romanza de tal obra, un coro de tal otra, el interludio de otra… Esta forma de presentación de la zarzuela, en forma de antología de solo números aislados, contribuyó decisivamente a olvidar poco a poco las obras teatrales originales de donde procedían.

Aunque es muy posterior al ámbito cronológico de nuestro libro, requiere mención especialísima, dentro de este concepto de piezas singulares extraídas de su contexto original, el espectáculo denominado «Antología de la Zarzuela» que los hermanos Ramón y José Tamayo pusieron en marcha en torno a 1965 (aunque sus antecedentes son de 1962), con el que viajaron durante varias décadas por todo el mundo llevando la zarzuela a ciudades como Singapur, Miami, Las Vegas, Pekín, Berlín, Tokio, Jerusalén o Sicilia. Con toda probabilidad, la «Antología de la Zarzuela»[1], de los hermanos Tamayo, ha sido, en sus diferentes renovaciones y a lo largo de sus casi treinta años de vida, el espectáculo escénico español más visto de la historia.

ARCHIMAGA. Era el músico o actor de una compañía que se encargaba de contratar a elementos suplementarios de esa compañía, generalmente para un «bolo» o función puntual. (Ej.: *el primer trompeta era además el archimaga de la compañía, y estaba siempre rodeado de jóvenes músicos aduladores*.) Durante muchos años, en aquel Madrid chiquito, los archimagas de músicos merodeaban para sus contrataciones de última hora por la plaza Mayor, cerca del Arco de Cuchilleros; y los teatrales en torno a la calle de Sevilla, esquina a Alcalá.

AUTÓGRAFO. MANUSCRITO. Conviene distinguir estos dos conceptos: en documentación musical o teatral, un «manuscrito» es cualquier original o copia de una obra, siempre que esté realizado a mano. Pero un «autógrafo» es un manuscrito de puño y letra del autor intelectual de la obra, no simplemente de un copista. Por tanto, todo autógrafo de zarzuela es manuscrito, pero no todo manuscrito es autógrafo. (Ej.: *En ese archivo se conservan tres partituras manuscritas de* El chaleco blanco*; una de ellas es autógrafa del propio Chueca*.)

BALLET. PANTOMIMA. En pura ortodoxia son términos de significados diferentes (un ballet es una coreografía o escena bailada sobre su música; una pantomima es una escena representada sin palabras, generalmente con música pero no bailada), aunque en zarzuela suelen utilizarse como sinónimos. Es muy frecuente que en teatro lírico se interrumpa el desarrollo normal de la acción para un paréntesis coreográfico con intervención de bailarines.

A veces, la coreografía se desarrolla sobre una intervención cantada, muy comúnmente por el coro y solistas, pero en ese caso solemos preferir el término «danza». (Ejs.: *El autor compuso un precioso ballet como inicio del tercer acto. // La pantomima de los mesoneros fue preparada por Antonio Ruiz. // El primer acto concluye con una brillante danza en que interviene la totalidad de la compañía*.)

BARBA, PAPEL DE BARBA. En el argot teatral, dícese del rol que corresponde a un personaje varón y de avanzada edad. (Ej.: *Aquel libreto tenía un par de papeles de*

barba, muy lucidos ambos.)

BATERÍA. En los teatros del pasado siglo (e incluso también hoy, en teatros modestos o de aficionados) era el conjunto de luces eléctricas que se alineaban en el extremo exterior de la embocadura del escenario, lindando con los espectadores. Por extensión, se llama así a esa zona perimetral de la escena. Sustituyó a las antiguas «candilejas» (donde estaban colocados los candiles, de donde toman el nombre). (Ejs.: *El cantante estaba ayer afónico; la voz no le pasaba de la batería. // ¡Luz a batería y comenzamos*!)

BENEFICIO, A BENEFICIO, FUNCIÓN DE BENEFICIO. Fueron expresiones de uso común en el día a día de los tiempos de la zarzuela. Leemos en la prensa, por ejemplo: «Resultó anoche brillantísima la función a beneficio de Emilio Mesejo». O bien: «Balbina Valverde estrenó ese sainete en su beneficio del pasado mes».

Una primera acepción resulta sinónima de «función benéfica»: en un mundo laboral sin seguridad social ni jubilaciones, los artistas y sus familias estaban siempre expuestos al desamparo económico. Las gentes del espectáculo eran muy solidarias, así que era frecuente dedicar la recaudación de un día o de una función a ese compañero necesitado (o a su familia, en caso de fallecimiento del artista). Era la denominada función «a beneficio» de esa determinada persona, cuyo nombre frecuentemente, por discreción, no se anunciaba.

Otras veces, estas funciones se organizaban como reconocimiento artístico y admirativo: la marcha de un actor de la compañía, el final de una gira… Era una forma generosa de hacer llegar a alguien un dinero con tal pretexto. También hemos visto, de manera discreta, funciones «a beneficio» para librar del servicio militar a algún autor o actor de quien la compañía no quería deshacerse[2].

Pero más frecuentes eran los llamados «beneficios», convocados rotativamente para los autores, intérpretes principales o secundarios, e incluso a veces colectivos, como el coro o la orquesta, y hasta los acomodadores o el personal auxiliar del teatro. Por ejemplo, durante una época y en algunas empresas, existía el compromiso tácito de organizar una función a beneficio de los autores de una obra cuando esta llegaba a las cien representaciones; era una forma de agradecimiento de los intérpretes a los creadores, por los ingresos que se habían embolsado gracias al éxito de tal obra. En otras, al cumplirse el mes del estreno se convocaba una función «a beneficio» del primer actor o actriz. A veces, una primera figura estipulaba en contrato una función en su beneficio cada, por ejemplo, cincuenta funciones en cartel.

Aunque muy arraigada, era esta una forma remuneratoria muy extraña y algo arbitraria. El propio Enrique Chicote en sus memorias, y después de más de medio siglo en los escenarios, se pregunta, sin hallar respuesta, de dónde procedería esta tradición.

BIS, BISAR. Cuando un número de una zarzuela obtenía un gran éxito, era frecuente que los intérpretes lo repitieran sobre la marcha, interrumpiendo el curso normal de la representación. Otras veces, se volvía a tocar algún número al final de la función. En estrenos y títulos memorables se llegaban a repetir la casi totalidad de los números, e incluso alguno varias veces. Esta repetición de un número se denominaba «bis», término paralelo al verbo «bisar» como sinónimo de repetir. (Ejs.: *La romanza del primer acto se bisó tres veces. // El público aplaudía entusiasmado, pidiendo un bis a la soprano. // La función pasó desapercibida y no hubo un solo bis*.)

BOLO. Era una función extraordinaria, fuera de un ciclo o temporada y generalmente sin mucho compromiso artístico, por lo que era frecuente considerarla de poca exigencia profesional. Eran bolos muy habituales los que algunos elementos de una compañía realizaban los domingos en poblaciones pequeñas cercanas al teatro que le servía de base. (Ejs.: *El domingo pasado me salió un bolo en Aranjuez, nada mal pagado. // A aquel pueblecito apenas llegaban compañías de bolo, cuya única remuneración era una buena comida en la venta*.)

BOYS. Aunque originalmente la revista provocativa y el género sicalíptico se basaron siempre en la exhibición de la mujer como elemento de seducción escénica, con el paso del tiempo y la influencia inglesa y estadounidense se fueron introduciendo conjuntos de chicos que cumplían igual misión, pero ahora, obvio es, en masculino. Se denominaron *boys* (su correspondiente de *girls* cuajó poco en la revista española). (Ejs.: *Celia Gámez elegía personalmente a los* boys *de su conjunto. / La coreografía final era una apoteosis de la* vedette *rodeada de una veintena de* boys.)

CARACTERÍSTICA. Este vocablo se utilizó casi siempre en su género femenino, muy rara vez aplicado a varones, y su significado es ambiguo, con varias acepciones. La actriz característica es la que desarrolla un papel que, aun siendo secundario, y generalmente cómico, contiene elementos de lucimiento. De hecho, y pese a ser un rol menos remunerado que el de los cantantes o actores principales, hubo muchas actrices que dedicaron toda su vida a estos papeles de característica, con los que obtuvieron gran fama. Incluso el público dispensaba especial aprecio hacia estas secundarias, muchas veces tan populares o más que las primeras tiples.

Toma el nombre de la expresión «actriz de carácter», es decir, de papel hablado, no cantado. Bien es verdad que cuando a una característica se le encomendaban papeles cantados, estos solían ser muy sencillos, porque el autor comprendía sus limitaciones; y eso que el público era indulgente en extremo con las malas voces de estas actrices. Como muy frecuentemente estos personajes correspondían a mujeres de una cierta edad, el término pasó a utilizarse también como simple sinónimo de papel de mujer no joven. (Ejs.: *El público rio a carcajadas cada intervención de la característica. // Dolores Custodio fue una popular característica de aquellos tiempos*.)

CELADOR DE BASTIDORES. Un tipo de personaje hoy desaparecido, pero muy popular y querido en el Siglo de la Zarzuela: era el ordenanza al servicio de actores, cantantes y músicos, situado sin cometido específico entre bastidores y camerinos durante los ensayos y funciones; un poco el «chico para todo» de los artistas. Tomás Borrás dijo desenfadadamente de ellos que, en realidad, hubieran sido las únicas personas capacitadas para escribir la verdadera historia de la zarzuela en España.

CHIQUISTA. En las crónicas de la época se habla de chiquista como el autor o intérprete habitual del género chico. Pudiera tener un punto despectivo, como referido a artista de pocos vuelos. A veces lo vemos referido como «generochiquista». (Ej.: *En torno a 1912, la empresa de Apolo permitió estrenar a unos cuantos chiquistas sin la menor formación literaria ni musical, que contribuyeron al desprestigio del género*.)

CHISPERO. Otro de los términos en torno al casticismo que resultan de muy difícil definición hoy. Originalmente se llamó «chisperos» a los muchos herreros que se agrupaban en las calles del actual barrio de Lavapiés. Al pasar frente a sus locales, el

resplandor de las chispas de las fraguas era muy característico de aquellas calles. Por ello, a los habitantes de ese barrio, tan frecuentes en los sainetes del XVIII y XIX, se les conoció como «chisperos». Pero por extensión –y quizá también como guiño a su «chispa» o gracejo teatral y musical– se llamó de tal manera a los creadores literarios y musicales de ese costumbrismo en torno al Madrid castizo.

Madrid honra a la zarzuela con un monumento urbano titulado *Monumento a los chisperos* (1913). Ubicado a mitad de la calle de Luchana (cerca de la glorieta de Bilbao), es obra de Lorenzo Coullaut-Valera y presenta los bustos de cuatro ilustres saineteros: los escritores Don Ramón de la Cruz y Ricardo de la Vega, y los compositores Francisco Asenjo Barbieri y Federico Chueca. Quizá la selección se hizo por ser los cuatro nacidos en Madrid. Por desgracia, la falta de inscripciones en el monumento hace que pase desapercibido para una gran mayoría de viandantes.

CHORIZO. Originalmente era el defensor pendenciero de los espectáculos líricos que se daban en el madrileño Teatro de la Cruz. Y radicalmente opuesto al «polaco», partidario acérrimo de las tonadilleras, artistas y espectáculos del Teatro del Príncipe (actual Teatro Español). Por extensión, la dicotomía «chorizos y polacos» (que también da nombre, por cierto, a una excelente zarzuela con música de Barbieri) se utilizó en su tiempo como símbolo de posiciones irreconciliables.

Luego, el término «chorizo» ha quedado en el lenguaje coloquial madrileño en su sentido más despectivo, como indicativo de rufián o persona nada fiable.

CHULOS, CHULAS, CHULAPAS. La imagen estereotipada y popular de las parejas de hombres y mujeres que en la zarzuela representan el casticismo español, y singularmente madrileño, está condensado en tres expresiones dobles: los majos y las majas, los manolos y las manolas, y los chulos y las chulas (o chulapas). No existe una interpretación univoca sobre el significado de estas tres terminologías, que en teoría son sucesivas en el tiempo, según el orden en que las hemos indicado: los majos/as corresponderían a los tiempos de Goya (que tan admirablemente los retrató); los manolos/ as, a la España isabelina; y los chulos/as (o chulapas), a la España de la Restauración e inicios del siglo XX. Pero este esquema inicial encuentra luego muchas contradicciones[3].

Cada una de estas tres parejas responde a una tipografía, tanto física como psicológica, de vestimenta y temperamento o carácter, cuyo detalle –que además tampoco es unívoco– no es posible hacer aquí. En el caso del epíteto de «chulo», que inicialmente partió como una forma de majeza o gallardía, fue potenciando su connotación contraria –la de deshonesto o ruin– y tomó connotación de insulto. Por ello, su femenino –«chula»– fue pareciendo un poco hiriente y contrario a lo femenino, y se suavizó en «chulapa»[4], que a su vez encontró su consecuente en «chulapo».

CLAC, CLAQUE. Desde tiempo inmemorial y hasta mediados del siglo XX, fue un secreto a voces el que determinadas localidades del aforo de un teatro –lírico o de verso– estaban reservadas a elementos concertados con la empresa o los autores para promover el entusiasmo entre el resto de los espectadores. Era la clac (o *claque*, en francés).

Es muy difícil historiar y documentar certeramente esta institución, dada la discreción –cuando no clandestinidad– con la que operaba. En algunos casos los elementos de la clac cobraban un dinero por su trabajo, pero lo habitual (al menos en tiempos recientes)

era recibir una localidad gratuita a cambio de manifestar notoriamente ese entusiasmo. Todavía la generación de nuestros abuelos, cuando eran estudiantes, se acercaban a determinados cafés próximos a los teatros, confiando encontrar una localidad gratuita de clac.

Dentro del Siglo de la Zarzuela, este colectivo solía estar a las órdenes de un «jefe de clac» (a veces llamado también «comisario»). En obras trágicas –no fue el caso de la zarzuela– no faltaban elementos femeninos cuyo cometido era llorar notoriamente en las escenas más dramáticas, para demostrar lo logrado de la situación.

En cuanto al vocablo que los identifica, en realidad una «clac» era una chistera plegable, cuya copa se abría con un sencillo muellecito (que hacía «clac» al ser accionado). Al grupo de espectadores que llevaba ese elegante sombrero no por rango social, sino solo para entrar al teatro, se les llamaba «los de la clac» (o sea, «los de la chistera plegable»).

Es difícil afirmar en qué medida la labor de la clac podía condicionar el éxito de una obra, pero cierta influencia sí debía tener, toda vez que su existencia pervivió varios siglos. En el mundo de la zarzuela se les llamó también «alabarderos».

COMPARSA. Dícese del actor de una función que no tiene papel hablado ni cantado, sino solo de intervención física, para añadir movimiento escénico o de conjunto: los dos guerreros que se acercan trayendo a un prisionero, los cuatro sacristanes que rodean a un obispo en una ceremonia religiosa, etc. Hoy día es más frecuente el término «figurante» o «de figuración».

CONTADURÍA. Despacho anticipado de billetes para días posteriores al actual. O sea, lo que hoy denominamos «venta anticipada». Las localidades «de contaduría» eran un poco más caras que las «de despacho», que eran las del mismo día de su compra.

CONTRASOCIEDAD. En 1900 se constituyó en Madrid la Asociación de Autores, Compositores y Propietarios de Obras Teatrales, antagonista de la Sociedad de Autores Españoles (la actual SGAE), lo que obligó a los autores de zarzuelas a una bipolarización hacia estas dos entidades, radicalmente enfrentadas. Por esta condición de opositora a la SAE, no fue conocida en el mundo lírico por su propio nombre, sino como la Contrasociedad. [Más detalles, en el capítulo «La SGAE»].

COPLAS. En la zarzuela y géneros afines (y luego en el cuplé y la canción ligera), las coplas son las estrofas de un cantable que se alternan con el estribillo. Cada una lleva una letra diferente, contrariamente al estribillo, que repite siempre su letra, para mejor memorización del público. También el vocablo tiene una acepción común al hablar de «la copla» o «canción española».

Sin embargo, en el argot de la zarzuela se llamaban «coplas» a las letras alternativas, generalmente satíricas hacia los políticos, la Iglesia, los acontecimientos de actualidad, etc., que se cantaban en algunas funciones, como variante humorística de las originales. Eran la pesadilla de los funcionarios de la autoridad y la censura, puesto que el texto que habían aprobado previamente al estreno resultaba ahora modificado sobre la marcha y de manera imprevisible.

En general, las coplas no perdían nunca el sentido del humor (o sea, tenían carácter más caricaturesco que subversivo), como aún sucede hoy, por ejemplo, con las letras de las chirigotas en el carnaval. (Ejs.: *El público se moría de risa con las coplas de la*

función de ayer, sobre la reciente crisis de gobierno. // El empresario detectó la presencia de miembros de la Autoridad, y corrió la severa prohibición de coplas en la función de noche.)

CORPÓPREO. Dícese del elemento material o tridimensional de una escenografía, no del que está pintado en el decorado: una mesa, cuatro sillas, una estufa, una barca… (Ej.: *La escenografía era bien sencilla: tres decoraciones pintadas y apenas cuatro o cinco corpóreos*.)

CUARTA, CUARTA DE APOLO. Durante los años del género chico, cada teatro solía ofrecer dos, o incluso tres, secciones (la expresión «sesiones» no se utilizaba entonces), generalmente con programación diferente en cada una. Pero algunos de los teatros más activos llegaron a ofrecer una cuarta sección nocturna, denominada «cuarta sección», o, más popularmente, «la cuarta». Terminaba entrada ya la madrugada, pese a que ello solía obligar a los teatros a cierta picaresca con las autoridades para soslayar las ordenanzas sobre horario de cierre de los espectáculos.

Obviamente, la «cuarta» de cada teatro se dirigía a un público especial, trasnochador, bohemio y pintoresco. De ahí que se generara una amplia literatura en torno a las «cuartas» de los teatros. Es bien sabido, que «la cuarta» por antonomasia fue la del madrileño Teatro Apolo. Adolfo Salazar llegó a escribir que «el hecho histórico y sociológico más importante de la última década del siglo XIX fue la "cuarta de Apolo", que sirvió de antídoto a las amarguras del 98».

DE GRACIA. Hablando de las localidades para una función, eran «de gracia» las que se daban gratuitamente, generalmente por compromiso; o sea, lo que hoy llamamos «invitaciones», término este no usado en la época de la zarzuela. (Ej.: *En aquella compañía se reservaban diez billetes de gracia para el compositor*.)

DESPACHO. Ventanilla o mostrador de venta de entradas para un espectáculo. O sea, lo que hoy denominamos «taquilla», vocablo relativamente moderno.

FANTASÍA. Era frecuente que, para algunas zarzuelas de éxito, las editoriales pidieran a los compositores que elaboraran unas piezas instrumentales –no vocales– en las que se encadenasen los motivos más característicos de la música. O sea, que realizasen una «suite instrumental» de esa obra, que en la época solía denominarse «fantasía». Casi siempre –hubo excepciones– las fantasías estaban realizadas por otro músico distinto al autor de la obra original. (Ej.: *La Banda Municipal terminó el concierto con una fantasía sobre* El rey que rabió*, debida al maestro Martín Domingo*.)

FOSO, IR AL FOSO. En sentido propio, el foso es la zona entre la escena y las localidades, más baja que el escenario, donde se sitúa la orquesta en los espectáculos líricos (ej.: *Barbieri, antes de dedicase a la composición, fue un excelente clarinetista de foso*). Pero la expresión «ir al foso» es metafórica y se refiere a las obras que fracasan en su estreno y se retiran de cartel, sin llegar siquiera a la segunda función. (Ejs.*: El martes se estrenó un sainete lírico, que fue al foso sin remisión. // Pese a que la obra era más que estimable, el público de Apolo la envío directamente al foso*.)

GUION DE DIRECCIÓN. Ver «Parte de apuntar».

INTERNO. En el transcurso de la acción de una zarzuela, y con el fin de conseguir un efecto determinado de lejanía, es frecuente que el compositor pida que una intervención no se produzca ni en el foso ni en el escenario, sino fuera de la vista del público, en el

interior de las «cajas» del teatro. Hoy día, los músicos que intervienen en el interno ven cómodamente al director por un monitor de televisión, pero en aquellos años solía requerir un segundo director ocasional (o «maestro interno»). (Ejs.: *En la segunda escena, un coro interno canta la alegría de los campesinos. // La acústica del teatro es perfecta y el interno se percibe con toda claridad. // Yo solo intervengo en el interno del tercer acto*.)

ITALIANA / ENSAYO «A LA ITALIANA». Al igual que en la ópera, en el ensayo «a la italiana» la orquesta toca, como habitualmente, en el foso, pero los cantantes permanecen estáticos en el escenario, sin acción ninguna. Incluso es frecuente que lleven la partitura en la mano. Sirve para asegurar la parte musical antes de un ensayo con movimiento escénico. (Ejs.: *Fuimos tan mal de tiempo en esa producción que ni quiera pudimos hacer una italiana. // Mañana la italiana es a las siete*.)

MADRILES, LOS MADRILES. Hoy día a veces se utiliza coloquialmente la expresión «los Madriles» como toponímico alternativo a Madrid (Ejs.: *Ya estoy de nuevo en los Madriles, tras un largo viaje. // Como no tenía dinero, me quedé todas las vacaciones en los Madriles*). No fue este el sentido exacto con el que nació el término en el casticismo madrileñista de sainetes y zarzuelas de finales del siglo XIX, pues expresaba no tanto el patronímico sin más, cuanto la pluralidad de identidades culturales y sociales que convivían en el Madrid de su tiempo (y que, con todas las diferencias que se quiera, siguen conviviendo hoy día). Así que la expresión «los Madriles» evocaba, en el costumbrismo de la época, los muchos y muy variados «Madrid» que se fundían, y funden, en uno solo. (Ejs.: *Manolo, recién llegado del campo extremeño, se sintió perdido en estos Madriles tan caóticos… // A Chueca le encantaba perderse por las calles de los Madriles y conversar con unos y con otros*.)

MAESTRO INTERNO. Sería, por así decir, un segundo director de orquesta (o coros) cuando además de la orquesta del foso hay otra u otras agrupaciones en escena, o detrás de ella, que no pueden situarse a las órdenes del director de foso. (Ej.: *La rondalla, situada tras el escenario, tocaba a las órdenes de un maestro interno*.)

MAESTRO REPETIDOR O CORREPETIDOR. Es una expresión común con la ópera, y fruto de una mala traducción del francés. Pues resulta de la incorrecta traducción de *repetiteur* por «repetidor», cuando en realidad lo sería por «ensayador», o quizá, «montador»[5].

MAJOS, MAJAS; **MANOLOS, MANOLAS**. Véase «Chulo, chula».

MANTÓN DE MANILA. Las celebérrimas estrofas de *La verbena de la Paloma* –«¿Dónde vas con mantón de manila…?»– son solo un ejemplo de las infinitas referencias en los libretos de zarzuela (especialmente en el costumbrismo) a los mantones de Manila, especie de chales femeninos de gran tamaño, colores vivos con grandes motivos ornamentales y flecos airosos.

En realidad y pese a su nombre, estos mantones no provenían de Manila (capital de Filipinas, colonia española hasta casi el siglo XX, recuérdese), sino de la ciudad china de Cantón, frente a las costas de Filipinas. Comenzaron teniendo un toque de distinción aristocrático, pero después se popularizaron y fueron muy codiciados por las clases modestas. Su precio descendió mucho por su procedencia de China, y aunque mantuvieron su nombre característico, era un secreto a voces que no eran originales. Sin

duda a ello se debe el deliberado y célebre ripio que escuchamos en *La verbena de la Paloma*, sobre la frase «un mantón de la China, la China-ná…», que sustituye con ironía a la teóricamente correcta de «un mantón de Manila, Manila-la…».

De España pasaron a estar de moda en Hispanoamérica –a veces denominados «ponchos de Manila»–, especialmente los mantones que les llegaban de la propia España. Así que un mantón de Manila comprado en Veracruz o en La Habana en 1883 había recorrido medio planeta durante muchos meses hasta llegar a los hombros de su destinataria final.

«MIERDA», «MUCHA MIERDA». Quien no haya frecuentado el entorno del interior de un teatro –lírico o de verso– antes de comenzar una función, se sorprenderá de que el deseo de éxito que se entrecruzan los responsables del espectáculo o sus allegados, congraciándose entre sí, se formule con la expresión «¡Mierda!» o «¡Mucha mierda!». Es una forma secular –hoy sigue siendo muy habitual– de desearse el éxito en una función, tanto artístico como económico, de crítica, etc.

El origen de tan pintoresca interjección está en los teatros y funciones de siglos anteriores, en que la buena marcha de las representaciones se medía en relación al número y categoría de los caballeros y nobles que se dieran cita en la sala, muy por encima del número de ciudadanos de a pie –y, por supuesto, de los plebeyos, que acudían a las localidades baratas, sin asiento, denominadas mosqueterías, cuya aportación económica y de prestigio a la obra era mínima–. Obviamente, estos caballeros, como su nombre indica, llegaban a las funciones a caballo y en carruajes, cuyo mayor o menor número se reflejaba… por la mayor o menor cantidad de excrementos que los animales iban dejando en las inmediaciones del local. Por tanto, una función en la que había «mucha mierda» suponía un éxito de rango social y económico y aseguraba ingresos y buena recepción artística. Por supuesto, la expresión se ha hecho hoy extensiva a los conciertos no teatrales. (Ejs.: *Como ya eran casi las ocho, deseé mucha mierda a la pianista, salí de camerinos y me fui a mi localidad. // Pese a que todo el mundo le aseguraba que habría mucha mierda, el libretista estaba nerviosísimo*.)

MONSTRUO. En cualquier género lírico, los compositores y libretistas llaman «monstruo» a un texto rimado, aparentemente poético pero sin significación alguna –a veces, incluso, sin sentido lógico–, que contiene las mismas sílabas y acentuaciones que después tendrá el texto definitivo puesto en música. Es, pues, un artificio provisional del que se vale el compositor cuando tiene compuesta a priori una música, a la que habrá que aplicar después una letra medida y con rima.

Ponemos un ejemplo: un compositor ha elaborado una música –aún no hay letra– cuya métrica y acentuación se rigen por el siguiente monstruo provisional, sin significado, que le entrega al libretista: «Si no vienes demorada, / acaso bien corregida, / mis amores mediría / con una media tostada».

Una vez que el libretista tiene claro el metro poético y la acentuación (pues, por desgracia, casi siempre fue norma que el libretista no tuviera conocimientos de solfeo), puede elaborar el texto poético definitivo, que bien pudiera ser, en nuestro ejemplo, el siguiente: «Preguntando yo a las flores / adónde, serrana mía / mi deseo te hallaría, / dijeron que en sus colores» [ejemplo tomado de Tirso de Molina].

Vaya en lo anecdótico que los libretistas que hubieron de ajustar sus versos a los monstruos del siempre infantil Federico Chueca, se reían con tal admiración de ellos, que, en muchos casos, parecieran sus monstruos la mejor letra posible; sobre todo por sus divertidos juegos de letras y sílabas.

MORCILLA. Tanto en el argot del teatro declamado como en el del lírico, la «morcilla» es una frase o expresión equivocada que dice un actor durante la representación, por olvido, lapsus de memoria o ensayos insuficientes. En el concepto histórico de teatro y zarzuela, el verdadero fallo de un actor no era caer en dicho lapsus, sino el no saber resolver la situación con otra morcilla válida para salir del paso. (Ejs.: *Tuvimos que afrontar el estreno con solo un par de ensayos; y claro, todo fueron morcillas. // Los cantantes veteranos tienen un gran anecdotario sobre morcillas rocambolescas*.)

MOSQUETERÍA. Todavía los primeros años de la zarzuela romántica heredaron, en algunos viejos teatros, las zonas reservadas a espectadores que habían pagado una cantidad muy reducida, que les daba derecho a entrar en la sala y presenciar la función a distancia y de pie. Se remonta a los corrales de comedias. En la práctica correspondían a un público de algarabía, que no callaba nunca, y que estallaba fácilmente en pendencias.

Desaparecen en los espectáculos de la época de la Restauración, pero el término de «mosquetero» pervivirá en el argot lírico-teatral en referencia al público que va al teatro más en busca de crispación que con un afán cultural o de sano entretenimiento.

NOCTURNO. Es una intervención suave de la orquesta, generalmente en tiempo lento, que sirve de remanso entre acciones más movidas. Pese a la denominación, no tiene por qué ilustrar necesariamente una escena de noche. (Ejs.: *Los dos actos se interpretan sin interrupción, solo separados por un breve nocturno. // El nocturno que escribió Chapí para* El rey que rabió *es delicioso, pese a su sencillez*.)

PAPEL. Además de su acepción como sinónimo de «rol» o de texto a representar (Ej.: *Mesejo bordó su papel de recluta*), en el argot de las compañías antiguas, una expresión muy castiza era referirse a «el papel» como sinónimo de «el taquillaje» de una función; normalmente se utilizaba, además, con algunos otros verbos muy del argot. (Ejs.: *Con este frío, hoy no habrá forma de sacar el papel*. // *En cuanto se anunció el estreno, el papel voló en un par de días*.)

PARTE DE APUNTAR / GUION DE DIRECCIÓN. Hablando de la escritura gráfica de las partituras –lo que llamaríamos copistería o imprenta musical–, toda la historia de la zarzuela como género vivo se desarrolla, obvio es decirlo, a partir solo de manuscritos y con una tecnología muy rudimentaria, ni siquiera con posibilidad de copias automáticas de ningún tipo. Por supuesto que existían las ediciones musicales grabadas a imprenta, pero su tecnología, muy compleja, cara y dilatada en el tiempo, se reservaba para las reducciones (para voz y piano) que salían a la venta. Que nosotros sepamos –quizá se nos escape alguna excepción poco conocida–, ni una sola de las partituras orquestales de zarzuela llegó a editarse a imprenta.

Pero la rapidez con la que había de desarrollarse la vida escénica cotidiana –más aún en el género chico– exigía poder disponer de copias de las partituras y obtener de las partichelas a una velocidad que aún hoy, en época de ordenadores y programas informáticos, nos asombraría. Solo dos o tres días después de que el compositor

entregara su obra, se podía disponer ya de varias copias de la totalidad del texto y la música –para ensayos, director de coro, director de orquesta, apuntador, etc.–, así como de las partichelas de los instrumentos y las voces. Normalmente, lo que se sacrificaba en este proceso eran las copias de la partitura general (eso, cuando existía un original, pues con frecuencia ni siquiera el compositor había elaborado una partitura completa). Se recurrirá, como sustitución, a las denominadas «partes de apuntar» y/o «guiones de dirección». Son versiones muy resumidas de la parte orquestal, con indicación de los pies que corresponden a cada nueva intervención. La parte de apuntar era la que llevaba el apuntador (que sí contenía, obviamente, todos los textos cantados y todos los declamados); y la de dirección era la que se colocaba en el atril del director, con indicación sucinta de a qué instrumento se encomendaba cada sección relevante. Así que rara vez el director musical de zarzuela manejaba una partitura orquestal completa, en el sentido moderno que hoy la entendemos.

La mayor parte de los títulos de zarzuela han llegado a nosotros a través de estas partes de apuntar. Solo unos cuantos del total de títulos de zarzuela conservados hoy contienen una partitura completa, que solo pueden reconstruirse a partir de las partichelas. (Ejs.: *De esta obra se conservan dos partes de apuntar. // Se hizo deprisa y corriendo un guion de dirección y comenzaron los ensayos al lunes siguiente*.)

PARTIQUINO/A. Es un término derivado del italiano y procedente de la ópera. Designa un papel vocal muy breve y sencillo, a veces de una sola frase. Muy comúnmente se le encomienda a un cantante del coro. (*Ej.: Esta tarde hay audiciones para seleccionar dos partiquinos. // Arrieta cantó de joven en coros de ópera italiana, e incluso hizo algunos papeles de partiquino*.) Más modernamente se ha impuesto el término de «comprimario/a», de menos tradición en la zarzuela.

PIE. Al igual que en teatro y que en ópera, el pie es la frase final de una intervención de un actor o cantante, tras la cual interviene el siguiente. En zarzuela los pies pueden ser indistintamente de texto o de canto. (Ejs.: *Recuerda que tu pie es* «*... al pisar tu jardín*». *// Quisiera repetir este pasaje. Por favor, dame otra vez el pie*.)

PIQUETE. En la primitiva zarzuela romántica (y en su antecedente, la tonadilla), un piquete era una minicompañía que actuaba en localidades pequeñas, generalmente sin gran exigencia artística. La integraban no más de tres o cuatro personas y reclutaban al resto en cada localidad a la que llegaban, pues los piquetes solían tener carácter itinerante.

PRACTICABLE. En la decoración teatral, cualquier elemento que sea susceptible de cumplir su función móvil, con dos o más posiciones posibles: una puerta, un ventanal, etc. (Ejs.: *Los dos portones del fondo deben ser practicables. // La decoración era lujosa, con una docena de elementos practicables. // La carroza lleva un techo practicable por el que saluda el rey a los ciudadanos*.)

PREVENIDO. En el transcurso de una función, es el aviso que da el regidor (entonces llamado preferentemente «traspunte») para que esté preparado un elemento determinado de la función –bien personal artístico o bien responsables de maquinaria, tramoya, etc.– que va a intervenir de inmediato. La tradición prefiere siempre el uso del vocablo «prevenido» al de cualquier sinónimo (como «preparado», «listo», «dispuesto»…) (Ejs.: *Cuando el abuelo salga por el foro, prevenido el coro. // Al llegar*

al fortísimo de orquesta, prevenido telón. // Doña Laura sale a escena. Prevenida Rosalinda.)

REVENTADORES. Espectadores que asistían a la función con ánimo de protestar y acallar las manifestaciones de agrado de quienes la aplaudían. De tal manera, podían conseguir que la obra se retirara de cartel inmediatamente, tras la noche del estreno. O incluso, que la función inaugural no llegara a su término.

Configuran uno de los elementos más extraños y de más difícil análisis de la historia del público del teatro y género lírico, puesto que si es fácil comprender el entusiasmo de los miembros de la clac o los alabarderos para enardecer el entusiasmo de una función, con el fin de favorecer su éxito, no está claro qué intereses podían mover a quienes querían a toda costa retirar una buena obra de cartel. Siempre se consideró que una parte de los reventadores actuaban como mercenarios de alguna persona o empresa, pero rara vez se llegó a confirmar flagrantemente esta hipótesis; y de hecho, no parece que ni siquiera otras empresa teatrales, ni la competencia, ni ningún otro autor o compositor salieran beneficiados cuando estos reventadores conseguían el fracaso de un estreno. Aún hoy es un tema muy debatido.

ROMANZA. Si en la ópera clásica hablamos de «aria» para referirnos a un fragmento musical de media extensión, en que toma protagonismo una voz solista (eventualmente, dos) acompañada de la orquesta, para plantear un discurso eminentemente melódico –tanto con valor lírico expresivo como de muestra de las habilidades vocales del cantante que la interpreta–, en zarzuela se prefiere siempre hablar de «romanza».

O dicho de otra manera: una romanza es un fragmento musical de una zarzuela, en la que uno o dos de los protagonistas cantan con orquesta un fragmento literariamente cerrado –o sea, autónomo en su significado poético–, de vuelo melódico característico y generalmente pegadizo. Una romanza suele ser más breve que un aria.

RUIDO. Por extraño que parezca, el término «ruido» se utilizó habitualmente en el mundo de la zarzuela para referirse a la sección de la percusión. Pero no como un término coloquial o chistoso, sino como denominación propia. (Ejs.: *Como este foso es muy alargado solemos colocar el ruido en un lateral. // Voy a ensayar este pasaje solo con la cuerda; el viento y el ruido pueden retirarse*.)

SECCIONES. Aunque actualmente se hable preferentemente de «sesiones» para referirnos a los diversos pases de un espectáculo, en el Siglo de la Zarzuela se hablaba siempre de «secciones» (Ejs.: *El estreno será mañana en tercera sección. // Por el calor terrible de ayer, las dos primeras secciones estuvieron casi vacías*.)

SUELTO. Un suelto era un aviso u hoja informativo que la empresa de un teatro repartía entre los asistentes a una función o entre los compradores de billetes. Como la oficina de gestión de un teatro se denominaba entonces «contaduría», se solía hablar entonces de «suelto de contaduría». No se olvide que lo que hoy entendemos como «programa de mano» no era habitual en las funciones de zarzuela. (Ejs.: *Un suelto de contaduría informaba a los espectadores del aplazamiento del estreno. // La empresa informó en un suelto que el mes próximo se presentaría una nueva compañía de zarzuelas de magia*.)

SURIPANTAS. En el argot de la zarzuela (e incluso en el diccionario actual de la RAE), se llamaba genéricamente «suripantas» a algunas de las señoritas integrantes del

coro, pero no tanto en cuanto artistas como en cuanto atractivas y «rompecorazones». Con el tiempo, incluso el término perdió su referencia al género lírico y se usó coloquialmente como sinónimo de mujer liante y nada fiable.

El origen del vocablo está en el número musical para coro femenino de la zarzuela *El joven Telémaco* (1866, libro de Eusebio Blasco y música de José Rogel), al que ya nos referimos al hablar de Los Bufos Madrileños. La letra de este número coral la constituían fonemas y morfemas enloquecidos, con falsa apariencia de lengua clásica. La primera estrofa –de cuyas primeras palabras derivó el nombre– decía: «Suri panta la suri panta, macatruqui de somatén, sum fáribum, sum fáriben, maca trúpiten sanguinarén»[6].

TABLILLA, TABLÓN. Al igual que en el teatro y en la ópera, la tablilla es el panel bien visible en donde se establece con claridad el plan de trabajo para cada día de ensayos o funciones y qué elementos, nominalmente expresados, de la compañía están citados y a qué horas. Dicho plan debe estar a disposición de la compañía desde el día anterior a que se refiere. Era (y es) especialmente útil en teatros en los que no solo se representan obras ya en cartel, sino en los que simultáneamente se ensayan producciones futuras. Tiene un valor no solo informativo (qué obligaciones tiene cada cuál al día siguiente), sino dirimente en caso de conflicto por posibles incomparecencias, divergencias sobre horas a los que cada cual ha sido citado, etc. (Ejs.: *Consulten la tablilla de mañana porque quizá haya algún cambio sobre lo previsto. // Según el tablón, hoy el coro no tiene ensayo. // El director amonestó a los comparsas por no haber acudido al ensayo de la mañana, pero estos demostraron que no figuraba ninguna obligación para ellos en el tablón del día*.)

TANDAS. En Hispanoamérica se llamaron «tandas» a lo que en España se llamaban «secciones», es decir a las sucesivas sesiones en los teatros de género chico. Se hablaba, pues, de «género de tandas» o «teatro por tandas». (Ej.: *El Teatro Tacón, de La Habana, abandonó el género de tandas en torno a 1910*.)

TANDERO. Como consecuencia de lo anterior, en Hispanoamérica se llamó «tandero» al autor o al actor que componía o representaba obras de género chico. Frecuentemente se usaba con matiz despectivo, como de artista de poca ambición (Ej.: *Pese a que escribió varios dramas de gran formato, hizo fortuna como simple tandero*).

TELÓN DE BOCA. Es el telón principal y más suntuoso de la sala, que permanece cerrado antes y después de cada función, y eventualmente en el intermedio. Igualmente durante el preludio y el o los intermedios orquestales, si los hubiere. Es el mismo para cualquier obra que se represente, y en general muestra labores muy artísticas de pintura o bordado.

TELÓN CORTO. Es un telón menor que se corre transitoriamente tras la embocadura, durante las mutaciones de decorado o para que frente a él se desarrolle una escena menor. Frecuentemente se pinta ex profeso para cada función, en relación a su temática, como un elemento más de la escenografía.

TIFUS. En el argot zarzuelero, conjunto de entradas gratuitas (o «de gracia», según se decía entonces) que se daban a personas vinculadas a la producción o a los autores o intérpretes. (Ej.: *El patio de butacas estaba abarrotado en el estreno, pero era casi todo tifus*.)

TIMOS. En la época en la que una zarzuela de éxito «invadía» la vida cotidiana de millones de hispanos, raro era el año en que no surgiera una o varias frases de obras estrenadas esa temporada que no se incorporase al habla coloquial de los ciudadanos. Eran los populares «timos». Obviamente, los timos del Siglo de la Zarzuela han perdido hoy su presencia en el habla, salvo alguno que de vez en cuando aún aflora en algunas personas de cierta edad: «¡Hoy las ciencias adelantan que es una barbaridad!», o «Julián, que tiés madre» (ambas, de *La verbena de la Paloma*); el entonces muy popular «¡A mí, plin!» (de *La Revoltosa*); o «¡Cuánto tiempo sin verte, Luisa Fernanda!» (de *Luisa Fernanda*).

TIPLE. En teoría, una tiple es simplemente la voz más aguda de un conjunto coral, es decir, lo que solemos denominar voz de soprano. Eventualmente cabe hablar también, en masculino, de un tiple, en caso de las voces infantiles. Pero en el lenguaje común, el término evolucionó para designar no un registro vocal, sino cualquier cantante femenina del mundo de la farándula; a veces –no siempre, por supuesto– con connotación de «chica de revista» o simplemente, frívola. (Ej.: *A aquel café acudían gentes de todo pelaje: desde el escritor famoso hasta alguna tiple en busca de compañía antes de ir al teatro*.)

TRANCAZO. El que hoy día, en lenguaje coloquial, llamemos «trancazo» a un fuerte resfriado o una gripe, tiene su origen en el argot escénico. En una época sin antibióticos, los teatros eran lugares de reunión muy peligrosos en casos de epidemia de gripe, cólera, etc. Cuando se detectaba una epidemia de este tipo –1887 y 1890 fueron años especialmente crueles–, la primera medida que tomaba la autoridad era clausurar los teatros hasta nueva orden. Los empresarios, los artistas y el personal veían con horror esta medida, que les privaba de cualquier ingreso durante el tiempo en vigor. Esta orden de cierre inmediato de los teatros era conocida como «trancazo», que quedó en el idioma coloquial español como sinónimo de la gripe [por cierto, vocablo francés habitual entonces en femenino: «la gripa»]. También recibía, aunque ya por razones ajenas a lo teatral, el nombre familiar de «dengue» o «garrotillo». (Ej.: *Cada vez que se detectaban varios casos de gripe en la ciudad, el mundo de la zarzuela se echaba a temblar, temeroso de un nuevo trancazo a los teatros*.)

TRASPUNTE. Equivalía, en los antiguos teatros, al actual «regidor», o sea, a la persona que durante la representación seguía el texto y/o la partitura, avisando a cada actor de su entrada a escena y otras acciones de regiduría: subida y bajada de telón, salida de maestro al foso, cambios de decoraciones, intervenciones de maquinaria, etc. (Ej.: *Mariano Torrent se jubiló ayer, tras más de dos décadas como traspunte en el Teatro Ruzafa*.)

VALES. En el Siglo de la Zarzuela no se hablaba de «invitaciones» al referirse a localidades gratuitas o de compromiso; se denominaban «vales», o incluso «vales de gracia», como sinónimo de invitaciones gratuitas. (Ej.: *A cada miembro del coro se le daban dos vales para cada función*.)

VERMOUT, SESIÓN VERMOUT. En el teatro por horas, algunas salas españolas e hispanoamericanas probaron en determinadas épocas del año a convocar una función anterior a las secciones normales. Tomaron el nombre de «sección vermout» en el sentido de «función de aperitivo». Solían ser en torno a las cuatro de la tarde y se

dirigían a un público femenino y/o familiar, nada bohemio.

VICETIPLES. En teoría musical se llama vicetiples simplemente a las segundas tiples, es decir a las segundas voces de soprano –bien de las voces solistas o bien entre las sopranos del coro–. Pero en la práctica, en el género de la revista y frívolo, el vocablo pasó a designar a las «chicas de conjunto», generalmente con una misión más de atractivo físico y seducción que de canto y coreografía. Detrás de ello solía haber una connotación sociológica, como sugerente de una chica liberal y de vida no conservadora. A veces también, simplemente «tiples», como decimos en su lugar.

VIS, VIS CÓMICA. En el argot zarzuelero se utilizaba con frecuencia la expresión «vis» (del latín: «fuerza, capacidad») para expresar la naturalidad con que un autor o actor se desenvolvía en un determinado campo de expresividad: «vis dramática» es el poder de expresión de situaciones dramáticas; «vis cómica» –quizá su sentido más habitual–, la facilidad para el chiste o el enredo. (Ejs.: *Aunque Emilio Mesejo era un actor cómico, cuando la ocasión lo requería sabía desplegar una inesperada vis dramática. // Bretón de los Herreros mostró su mejor vis cómica en el segundo acto*.)

APÉNDICE. ¿Un cuadro de honor con cien títulos?

Parece lógico concluir nuestro recorrido por el Siglo de la Zarzuela con un listado selectivo de los títulos –un centenar, por proponer una cifra redonda– que supongan, con la perspectiva del tiempo, la máxima expresión como resumen del género y la condensación de sus rasgos y virtudes (y quizás, ¿por qué no?, de algunas de sus limitaciones). Aceptemos ese reto e intentemos elaborar ese listado final. Pero no sin plantear antes una pregunta y luego algunas conclusiones.

La pregunta: ¿es realmente posible establecer hoy un «cuadro de honor» de la historia de la zarzuela, y destacar un centenar entre los más de diez mil títulos que comprende la historia del género?

La respuesta es sí y no. Es sí porque no parece haber duda sobre al menos la mitad de los títulos a incluir en esa selección: existen, en efecto, unas cuarenta o cincuenta obras que por su propia calidad, su significación y su éxito popular han pervivido y pervivirán siempre en el repertorio. Fueron un éxito en su día y lo siguen siendo hoy. ¿Quién duda de la elección de *Jugar con fuego, Marina*, *La Revoltosa*, *La verbena de la Paloma*, *La canción del olvido*, *Doña Francisquita*, *Los gavilanes*, *Las leandras, Luisa Fernanda, La del manojo de rosas*…?

Pero fuera de esta elección evidente, topamos con muchos dilemas. Por ejemplo, no menos de otros treinta títulos han pervivido en el repertorio como indiscutibles, y para nuestros abuelos no existiría duda sobre su inclusión en esta lista: *La leyenda del beso*, *La Tempranica*, *La montería*, *Los de Aragón*… Pero quizá, con la perspectiva del tiempo, hoy nos preguntamos si realmente están a la altura de los mejores. No estamos afirmando lo contrario, estamos invitando a la reconsideración.

Por el lado opuesto, existen no menos de una treintena de títulos que fueron en su día muy importantes, verdaderos hitos del género, pero que por una u otra razón desaparecieron hace muchos años de los repertorios, y son completamente desconocidos para los aficionados del último medio siglo. El problema añadido es que hoy es muy difícil tener acceso a ellos, porque no existen ni grabaciones discográficas ni videográficas, o las que existen son de muy limitada calidad. Nos referimos especialmente a obras de la primera época de la zarzuela, como *Colegialas y soldados* (Hernando), *El molinero de Subiza* (Oudrid), *Catalina* (Gaztambide), *Azón Visconti* (Arrieta), *Gloria y peluca* (Barbieri), *El reloj de Lucerna* (Marqués), etc.

Otro problema es el de las obras que obtuvieron gran éxito en una zona geográfica muy localizada, solo ante un público muy determinado. Es el caso de algunos títulos de zarzuela catalana y en catalán (en menor medida en valenciano, en gallego o en lengua vasca). No se trata de juicios de valor, y mucho menos de cuestionar la riqueza de la literatura poliidiomática, pero no hay duda de que el idioma restringió severamente la difusión de esas obras. En el listado siguiente incluimos solamente una de ellas, *Cançó d ,amor i de guerra* (Martínez Valls), porque tuvo una enorme popularidad y pudo saltar

las fronteras catalanas; también, de alguna manera, como representación de esa excelente literatura lírica no en castellano.

Algo parecido sucede con las zarzuelas de autores hispanoamericanos: algunas obtuvieron éxito grande en sus respectivos países, pero su difusión no puede ser comparable con la de los títulos históricos. En el siguiente cuadro, las obras americanas están representadas por las dos que traspasaron sus fronteras, con repercusión en otros países, incluida España: *Cecilia Valdés* (Roig) y *María la O* (Lecuona), ambas estrenadas en Cuba.

Los últimos años de la historia de la zarzuela, ya en la posguerra, presentan algunos títulos que contaron por millares sus representaciones, pero con los que la historia posterior ha sido muy cruel: etiquetados bajo el epígrafe de «revista», se han visto en estos últimos años como un epígono casi despreciable del género de la zarzuela. Pero *Doña Mariquita de mi corazón*, ¡*Cinco minutos nada menos*!, *Luna de miel en El Cairo*, *Carlo Monte en Montecarlo*, y otras varias, presentan valores intrínsecos innegables y su trama es de una solidez –dentro del género de la comedia de enredo, claro es– que supera ampliamente a la de muchos de los títulos históricos. Así que resulta hasta hipócrita su rechazo purista por un público que no regatea su entusiasmo ante *La corte de Faraón* o *Las leandras*. Ya hablamos de ello en su momento. En nuestro listado elegimos las dos primeramente citadas, no solo por haber superado cada una de ellas las tres mil representaciones, sino en cuanto muestra de esos otros varios títulos paralelos.

A mayor abundamiento, buena idea de lo subjetivo de toda selección es que en algunos casos las preferencias de los mismos compositores sobre sus obras propias se distanciaron mucho de la acogida que el público y la historia les dispensó. Por poner solo algunos ejemplos, sabemos que Chueca estimaba muy especialmente una partitura hoy enterrada, como es el sainete *Vivitos y coleando*; o que Moreno Torroba valoraba *Monte Carmelo*, casi desconocida, entre sus mejores obras; o que Sorozábal no comprendiese el fracaso de la por él muy apreciada zarzuela *La casa de las tres muchachas*; o que Francisco Alonso eligiese como favorita no una de las de inmensa popularidad en su tiempo, sino otra que pasó casi desapercibida para el gran público: *Curro el de Lora*. O, hablando de escritores, que Guillermo Fernández-Shaw recordara especialísimamente el libreto de *A todo color* (1950), que hoy casi nadie conoce.

De modo que, como cualquier selección, nuestro cuadro de honor será debatible y nada objetivo. Y la pluralidad de opiniones es muy sana en los temas de cultura.

Para un mejor panorama histórico, ofrecemos primeramente este centenar de obras por su orden cronológico, según fecha de estreno (por simples razones prácticas indicamos entre paréntesis solo el autor de la música); y luego, por orden alfabético, ofrecemos una brevísima ficha de cada obra. Por supuesto, todas ellas han sido citadas una o varias veces en sus contextos correspondientes de este libro:

A. Listado cronológico

1849: *Colegialas y soldados* (Hernando) *El duende* (Hernando)
1851: *Jugar con fuego* (Barbieri)
1852: *El valle de Andorra* (Gaztambide)
1853: *El dominó azul* (Arrieta) *El grumete* (Arrieta)
1854: *Los diamantes de la corona* (Barbieri)
1855: *Los dos ciegos* (Barbieri) *Marina* (Arrieta) *Mis dos mujeres* (Barbieri)
1857: *Los magyares* (Gaztambide)
1858: *El juramento* (Gaztambide)
1860: *Una vieja* (Gaztambide)
1864: *Pan y toros* (Barbieri)
1870: *El molinero de Subiza* (Oudrid)
1874: *El barberillo de Lavapiés* (Barbieri)
1876: *Chorizos y Polacos* (Barbieri)
1877: *Los sobrinos del capitán Grant* (F. Caballero)
1878: *El anillo de hierro* (Marqués)
1880: *Música clásica* (Chapí)
1882: *La tempestad* (Chapí)
1883: *De Getafe al paraíso* (Barbieri) *San Franco de Sena* (Arrieta)
1884: *El reloj de Lucerna* (Marqués)
1886: *Cádiz* (Chueca y Valverde) *La Gran Vía* (Chueca y Valverde)
1887: *La bruja* (Chapí) *Chateau Margaux* (F. Caballero)
1889: *El año pasado por agua* (Chueca y Valverde) *De Madrid a París* (Chueca y Valverde)
1890: *El chaleco blanco* (Chueca) *El arca de Noé* (Chueca)
1891: *El rey que rabió* (Chapí)
1893: *El dúo de «La africana»* (F. Caballero)
1894: *La verbena de la Paloma* (Bretón) *El tambor de granaderos* (Chapí)
1896: *El baile de Luis Alonso* (Giménez)
1897: *La boda de Luis Alonso* (Giménez) *Agua, azucarillos y aguardiente* (Chueca) *La Revoltosa* (Chapí) *La viejecita* (F. Caballero)
1898: *Curro Vargas* (Chapí) *Gigantes y cabezudos* (F. Caballero) *El santo de la Isidra* (L. Torregrosa)
1899: *Don Lucas del cigarral* (Vives)
1900: *La alegría de la huerta* (Chueca) *La Tempranica* (Giménez)
1901: *Enseñanza libre* (Giménez) *Doloretes* (Vives y Quislant) *El bateo* (Chueca)
1902: *La venta de don Quijote* (Chapí)
1904: *Bohemios* (Vives) *El pobre Valbuena* (L. Torregrosa y Valverde Sanjuán) *El húsar de la guardia* (Vives y Giménez)
1905: *Moros y cristianos* (Serrano)
1907: *La patria chica* (Chapí) *Alma de Dios* (Serrano)
1909: *La alegría del batallón* (Serrano)
1910: *La corte de Faraón* (Lleó) *Molinos de viento* (Luna) *El trust de los tenorios* (Serrano)
1913: *Los cadetes de la reina* (Luna)
1914: *Maruxa* (Vives) *El amigo Melquiades* (Serrano y Valverde Sanjuán)
1916: *El asombro de Damasco* (Luna)
1918: *La canción del olvido* (Serrano) *El niño judío* (Luna)
1919: *Las corsarias* (Alonso)
1922: *La montería* (Guerrero)
1923: *Doña Francisquita* (Vives) *Los gavilanes* (Guerrero)
1924: *La leyenda del beso* (Soutullo y Vert)

1925: *La calesera* (Alonso) *Curro el de Lora* (Alonso)
1926: *El caserío* (Guridi) *El huésped del sevillano* (Guerrero) *Cançó d,amor i de guerra* (Martínez Valls)
1927: *La del Soto del Parral* (Soutullo y Vert) *Los de Aragón* (Serrano)
1928: *La parranda* (Alonso) *La pícara molinera* (Luna)
1929: *Los claveles* (Serrano)
1930: *La Dolorosa* (Serrano) *La rosa del azafrán* (Guerrero) *El cantar del arriero* (Díaz Giles) *María la O* (Lecuona)
1931: *Las leandras* (Alonso) *Katiuska* (Sorozábal)
1932: *Don Gil de Alcalá* (Penella) *Luisa Fernanda* (Moreno Torroba) *Cecilia Valdés* (Roig)
1933: *Adiós a la bohemia* (Sorozábal)
1934: *La chulapona* (Moreno Torroba) *La del manojo de rosas* (Sorozábal)
1936: *La tabernera del puerto* (Sorozábal)
1942: *Black, el payaso* (Sorozábal) *Doña Mariquita de mi corazón* (Alonso)
1943: *Don Manolito* (Sorozábal)
1944: ¡*Cinco minutos nada menos!* (Guerrero)
1945: *La eterna canción* (Sorozábal)

B. Orden alfabético*

Adiós a la bohemia / Ópera chica en un acto / Pablo Sorozábal / Pío Baroja / 1933 (T. Calderón, Madrid) / Un café madrileño de finales del siglo XIX / Alrededor del encuentro entre un pintor y su antigua modelo, ahora sumida en el desengaño, se mueven nostálgicas reflexiones sobre el realismo artístico y vital.

Agua, azucarillos y aguardiente / Pasillo veraniego en un acto / Federico Chueca / Miguel Ramos Carrión / 1897 (T. Apolo, Madrid) / Madrid contemporáneo / Los apuros económicos de la clase modesta española son el telón de fondo para un sencillo enredo amoroso y un desfile de tipos madrileños en el paseo de Recoletos.

Alma de Dios / Zarzuela lírica de costumbres populares en un acto / José Serrano / Carlos Arniches y Enrique García Álvarez / 1907 (T. Cómico, Madrid) / Madrid contemporáneo / En un barrio muy humilde, una historia de amor se entrecruza con las disputas por la verdadera paternidad de un huérfano.

Black, el payaso / Opereta en tres actos, con un prólogo / Pablo Sorozábal / Francisco Serrano Anguita / 1942 (T. Coliseum, Barcelona) / París y Orsonia (país eslavo imaginario), época contemporánea / La antigua princesa de Orsonia, que vive exiliada en París, asiste un día a una función de circo en la que cree identificar a su príncipe, también exiliado, en uno de los payasos actuantes .

Bohemios / Zarzuela en un acto / Amadeo Vives / Guillermo Perrín y Miguel de Palacios / 1904 (T. de la Zarzuela, Madrid) / El París romántico (bohemio), de mediados del siglo XIX / Un músico y un libretista, en la bohemia parisina, buscan influencias para presentar en la Ópera de París la obra que acaban de terminar. Paralelamente, una cantante vecina –y luego enamorada del compositor– prepara su presentación en concierto en dicho coliseo.

Cádiz / Episodio nacional cómico-lírico-dramático, en dos actos / Federico Chueca y Joaquín Valverde / Javier de Burgos / 1886 (T. Apolo, Madrid) / El Cádiz de la resistencia contra los franceses y la Constitución (1810-1812) / Una trama amorosa en el marco de los preparativos de Cádiz para defenderse del asedio francés durante la guerra de la Independencia. El fracaso de los invasores y la proclamación de la Constitución de 1812 enardecen el sentimiento nacional del pueblo.

Cançó d'amor i de guerra / Zarzuela lírica en dos actos / Rafael Martínez Valls / Víctor Mora y Lluís Capdevila / 1926 (T. Nuevo, Barcelona) / Vallespir (comarca histórica catalana, hoy del sur de Francia), durante la Revolución francesa / Alrededor de una fragua, el drama amoroso de Francina, disputada por varios enamorados, se entremezcla con los ideales políticos a favor o en contra de los revolucionarios.

Catalina / Zarzuela en tres actos / Joaquín Gaztambide / Luis Olona / 1854 (T. Circo, Madrid) / Finlandia, en tiempos de su sometimiento al zar de Rusia / El encuentro ente el zar Pedro I y su futura esposa Catalina de Rusia, entonces campesina finlandesa galanteada por numerosos pretendientes. Tintes dramáticos de gusto francés, pues se trata de una refundición de un drama de Eugène Scribe.

Cecilia Valdés / Comedia lírica en un acto / Gonzalo Roig / José Sánchez Arcilla y Agustín Rodríguez / 1932 (T. Martí, La Habana) / La Habana en 1812, época colonial española / Complicado drama de amores y pasiones, mosaico de personajes complejos y castas sociales marcadas por su origen español, negro o mulato. La novela original de Cirilo Villaverde es considerada un símbolo nacional de la historia de Cuba.

Chateau Margaux / Juguete cómico-lírico en un acto / Manuel Fernández Caballero / José Jackson Veyán / 1887 (T. Variedades, Madrid) / Salón de una casa en el Madrid contemporáneo / Peripecias de un matrimonio recién casado, en el día que reciben a unos tíos aristócratas, de los que pretenden heredar. La afición de la joven esposa al vino de Burdeos que da título al juguete cambia el rumbo de la visita.

Chorizos y Polacos / Zarzuela de costumbres teatrales en tres actos / Francisco A. Barbieri / Luis Mariano de Larra / 1876 (T. Príncipe Alfonso, Madrid) / Madrid, finales del siglo XVIII / La rivalidad entre dos compañías de teatro –denominadas «Los chorizos» y «Los polacos»– se encona aún más por las rivalidades de amoríos entre sus dos primeras actrices –la Figueras y la Caramba, respectivamente–. El intento de reconciliación por el corregidor, exigiendo que ambas compañías actúen juntas, no hace sino complicar las cosas.

¡Cinco minutos nada menos! / Opereta cómica en dos actos / Jacinto Guerrero / José Muñoz Román / 1944 (T. Martín, Madrid) / Madrid y El Escorial, época contemporánea / María Rosa, reportera en un periódico, fantasea con ser la esposa de un popularísimo futbolista del Real Madrid. Aunque todos en la redacción, más su íntima amiga y el propio interesado, intentan desmontar la farsa, no solo no lo consiguen, sino que María Rosa termina enamorando de veras al ídolo y casándose con él.

Colegialas y soldados / Zarzuela en dos actos / Rafael Hernando / Mariano Pina y Francisco Lumbreras / 1849 (T. de la Comedia, Madrid) / Un pueblo navarro en la guerra de la Independencia española (primeros años del siglo XIX) / Un enredo amoroso alrededor de un internado de monjas, en tiempos del toque de guerra para combatir a los franceses.

Curro el de Lora / Zarzuela en dos actos / Francisco Alonso / José Tellaeche y Manuel de Góngora / 1925 (T. Apolo, Madrid) / Diversos lugares del campo cordobés, a mediados del siglo XIX / Historia de amor en torno al bandolero que da nombre a la obra, en tortuoso juego de desafíos, pasiones encontradas, venganzas…

Curro Vargas / Drama lírico en tres actos / Ruperto Chapí / Joaquín Dicenta y Antonio Paso / 1898 (T. de Parish, Madrid) / Sierra Nevada (Andalucía), época romántica / Una tragedia rural marcada por el despecho y la venganza, alrededor del personaje central –Soledad– y Curro Vargas, perseguido por la desgracia desde su nacimiento. Un drama sin concesiones cómicas ni casticismo.

De Getafe al paraíso o La familia del tío Maroma / Sainete lírico en dos actos / Francisco A. Barbieri / Ricardo de la Vega / 1883 (T. Variedades, Madrid) / Getafe y Madrid contemporáneos / Una familia de Getafe (entonces humilde aldea de las afueras de Madrid) sufre mil peripecias al viajar a la capital para asistir a la presentación de su sobrino como tenor en el Teatro Real.

De Madrid a París / Viaje cómico-lírico en un acto / Federico Chueca y Joaquín Valverde / José Jackson Veyán y Eusebio Sierra / 1889 (T. Felipe, Madrid) / Madrid y París contemporáneos / Las aventuras disparatadas del viaje que expedicionarios españoles hacen a París, para presenciar la Exposición Universal de 1889, acompañando a un grupo de indígenas filipinos.

Doloretes / Boceto lírico-dramático de costumbres alicantinas en un acto / Amadeo Vives y Manuel Quislant / Carlos Arniches / 1901 (T. Apolo, Madrid) / Un pueblo de la huerta de Alicante, época contemporánea / Complicada trama de rencores, amor y celos entre varias generaciones de labradores. Una de las pocas obras de Arniches con tintes dramáticos.

Don Gil de Alcalá / Ópera[7] en dos actos / Manuel Penella / Manuel Penella / 1932 (T. Novedades, Barcelona) / Un convento de huérfanas en el Méjico de la época virreinal / Tierna historia de amor entre el bravo militar español que da titulo a la obra y una joven huérfana del hospicio. Cargada de alusiones sociológicas e históricos al Méjico de su tiempo.

Don Lucas del cigarral / Zarzuela en tres actos / Amadeo Vives / Tomás Luceño y Carlos Fernández-Shaw / 1899 (T. Parish, Madrid) / Una venta en Extremadura, una venta castellana y un cigarral en Toledo, en el Siglo de Oro / Complicado enredo amoroso en tres ubicaciones sucesivas –sin faltar la escena de puertas contiguas, con entradas y salidas constantes–, a partir de la trama homónima de Francisco de Rojas.

Don Manolito / Sainete lírico en dos actos / Pablo Sorozábal / Luis Fernández de Sevilla y Anselmo Cuadrado Carreño / 1943 (T. Reina Victoria, Madrid) / Refugio deportivo en la sierra de Madrid y casa solariega también próxima a Madrid. Época contemporánea / Don Manolito, juvenil aunque no joven (de ahí la ambigüedad del título), cree que su amor por Margot, la sobrina de su socio, es imposible; pero varias circunstancias rocambolescas, en un entorno entre amor y deporte, les posibilitarán la feliz boda final.

Doña Francisquita / Comedia lírica en tres actos / Amadeo Vives / Federico Romero y Guillermo Fernández-Shaw / 1923 (T. Apolo, Madrid) / Madrid romántico (mediados del siglo XIX) / El punto de partida es una madre y su hija –doña Francisca y

Francisquita, ambas muy atractivas, cada una en su edad–, alrededor de las que galantean varios pretendientes. Una doble historia de amor y equívocos, en el Madrid de mediados del XIX, muy al estilo de Lope de Vega, en cuya pieza *La discreta enamorada* está inspirada.

Doña Mariquita de mi corazón / Opereta cómica en dos actos / Francisco Alonso / José Muñoz Román / 1942 (T. Martín, Madrid) / San Sebastián, época contemporánea / Apoteosis del enredo entre parejas, equívocos, personajes disfrazados, delirios y otros recursos que convierten un hotel de lujo (acto I) y la mansión de unos marqueses en el Monte Igueldo (acto II), en escenarios de una historia de infidelidades y engaños, asombrosamente resuelta al final.

El amigo Melquiades o Por la boca muere el pez / Sainete lírico de costumbres madrileñas en un acto / José Serrano y Joaquín Valverde (hijo) / Carlos Arniches / 1914 (T. Apolo, Madrid) / Madrid contemporáneo / Las desenfadas peripecias de varios pretendientes al corazón de dos hermanas es un pretexto para un sinfín de comicidades y un retrato de tipos de la época.

El anillo de hierro / Drama lírico en tres actos / Miguel Marqués / Marcos Zapata / 1878 (T. de la Zarzuela, Madrid) / Noruega, siglo XVIII / Drama muy complejo en torno a la promesa de amor de Margarita, hija de un conde noruego, hacia el pescador Rodolfo. Una sortija de hierro que este regaló a su amada y el extraño personaje del Monje Negro añaden misterio a una trama muy poco habitual como argumento de zarzuela.

El año pasado por agua / Revista general de 1888 en un acto / Federico Chueca y Joaquín Valverde / Ricardo de la Vega / 1889 (T. Apolo, Madrid) / Madrid (y algún guiño a otras ciudades), el año del estreno / Carece de argumento propiamente dicho. Es una desenfadada visión –en forma de revista– del año anterior al del estreno, fuertemente lluvioso; pero también una sátira popular a algunos acontecimientos de la vida pública.

El arca de Noé / Problema cómico-lírico-social en un acto / Federico Chueca / Enrique Prieto y Andrés Ruesga / 1890 (T. de la Zarzuela, Madrid) / Lugar imaginario y en cualquier época / Un filósofo –el doctor Noé– condensa en un libro sus recetas contra los males del mundo. En las sesiones que organiza para difundirlo, los asistentes entienden que el invento es una mágica panacea, y todos sueñan con un mundo idílico.

El asombro de Damasco / Zarzuela en dos actos / Pablo Luna / Antonio Paso y Joaquín Abati / 1916 (T. Apolo, Madrid) / Damasco, en la época del califa Suleimán (siglo VIII) / Inspirado en un cuento de *Las mil y una noches*, relata una rocambolesca escena de enredo en un entorno exótico –estereotipadamente alhambrista– y propicio para el chiste disparatado.

El baile / ***La boda de Luis Alonso*** / Sainete en un acto (*El baile*) y sainete lírico en un acto (*La boda*) / Gerónimo Giménez / Javier de Burgos / 1896 (*El baile*) y 1897 (*La boda*), T. de la Zarzuela (Madrid) / Cádiz, mediados del siglo XIX / En realidad son dos obras diferentes, pero funcionan como una unidad sucesiva. En *El baile* asistimos a una fiesta en casa de Luis Alonso, afamado bailaor gaditano casado con María Jesús, mucho más joven que él. La actitud de varios invitados hace saltar los celos respectivos de la pareja. En *La boda* –compuesta posteriormente, pero con una acción anterior a la de *El baile*–, nos retrotraemos unos años, al día de la boda de María Jesús y Luis Alonso, ya azarosa a causa de los celos.

El barberillo de Lavapiés / Zarzuela en tres actos /Francisco A. Barbieri / Luis Mariano de Larra / 1874 (T. de la Zarzuela, Madrid) / Madrid, siglo XVIII / Una trama de dobles parejas –una popular (el barberillo y Paloma) y otra de la nobleza (la marquesa y don Luis)– da lugar a un lúcido retrato de las sociedad española en tiempos de Carlos III. Con su punto de crítica, pero siempre amable, nunca amarga.

El bateo / Sainete lírico en un acto / Federico Chueca / Antonio Paso y Antonio Domínguez / 1901 (T. de la Zarzuela, Madrid) / Madrid contemporáneo / El bateo («bautizo», en jerga popular madrileña) del hijo natural de una joven de los barrios bajos levanta una polémica sobre la paternidad del niño y sobre el futuro matrimonio de la madre. Agudizada por el irrenunciable anarquismo de Wamba, el padrino.

El cantar del arriero / Zarzuela en dos actos / Fernando Díaz Giles / Serafín Adame y Adolfo Torrado / 1930 (T. Victoria, Barcelona) / Una fonda en un camino de arrieros, no lejos de Puebla de Sanabria (Zamora) / Drama rural de costumbres zamoranas, en torno a los varios pretendientes de Mariblanca, la hija del dueño del mesón.

El caserío / Comedia lírica en tres actos / Jesús Guridi / Federico Romero y Guillermo Fernández-Shaw / 1926 (T. de la Zarzuela, Madrid) / Arrigorri (pueblo vasco imaginario), época contemporánea / En los dilemas amorosos de los protagonistas se mezcla el interés por la herencia del caserío familiar. Pero sobre todo son soporte para un desfile de escenas de tradiciones vascas, versolaris, el juego de pelota, los tañedores de *txistu* y tamboril, el zorcico, la *ezpatadantza*…

El chaleco blanco / Episodio cómico-lírico en un acto / Federico Chueca / Miguel Ramos Carrión / 1890 (T. Felipe, Madrid) / Madrid contemporáneo / Tras un desfile de los sueños y frustraciones de los huéspedes de una modesta pensión, a uno de ellos le toca el gordo de la lotería. Pero ha dejado olvidado el décimo premiado en un chaleco blanco que la lavandera ha llevado a lavar al río.

El dominó azul / Zarzuela en tres actos / Emilio Arrieta / Francisco Camprodón / 1853 (T. Circo, Madrid) / El madrileño Palacio del Buen Retiro, en la corte de Felipe IV (s. XVII) / Una trama amorosa entre el rey y una camarera de la reina, complicada por un encuentro en un baile de máscaras en palacio [El término «dominó» no está referido al juego de mesa, sino a un tipo de traje de máscara, heredado de la Comedia del Arte].

El duende / Zarzuela original en dos actos / Rafael Hernando / Luis Olona / 1849 (T. Variedades, Madrid) / Una finca de campo y una hostería en las afueras de Madrid. Época contemporánea / Complicada trama alrededor de una viuda rica, en busca de nuevo matrimonio; y un enamorado, Carlos, prendado de una mujer, Inés, a la que conoce solo por haberla visto disfrazada en un baile («El duende»).

El dúo de «La africana» / Zarzuela cómica en un acto / Manuel Fernández Caballero / Miguel Echegaray / 1893 (T. Apolo, Madrid) / Un teatro de ópera, sin mayor concreción / Los hilarantes despropósitos de amor y celos en el seno de una compañía de ópera –pretendidamente italiana, aunque sus componentes son españoles– durante los ensayos y función de *La africana*, de Meyerbeer.

El grumete / Zarzuela en un acto / Emilio Arrieta / Antonio García Gutiérrez / 1853 (T. Circo, Madrid) / Un pueblo marinero en el Cantábrico, comienzos del siglo XIX / La campesina Luisa se debate entre un matrimonio por interés con el mozo rico del pueblo y el matrimonio por amor que le propone el marinero Serafín, su antiguo novio. El padre

de este, pese a estar también enamorado de la chica, aporta finalmente un dinero para posibilitar el enlace de su hijo con Luisa.

El huésped del sevillano / Zarzuela en dos actos / Jacinto Guerrero / Enrique Reoyo y Juan Ignacio Luca de Tena / 1926 (T. Apolo, Madrid) / Toledo, siglo XVII / Un pintor que se aloja en una posada se ve envuelto en un intento de rapto de la hija judía de su espadero, a la que liberará finalmente. Miguel de Cervantes, que aparece como un personaje más del libreto, y alojado también en esa hospedería, recogerá esa historia en *La ilustre fregona*.

El húsar de la guardia / Zarzuela en un acto / Gerónimo Giménez y Amadeo Vives / Guillermo Perrín y Miguel de Palacios / 1904 (T. de la Zarzuela, Madrid) / Francia, en tiempos de la Revolución francesa / Los confusos episodios de una conspiración militar en la que, próxima la detención de Mauricio, el protagonista, su hermana decide disfrazarse de húsar e infiltrarse entre los oficiales.

El juramento / Zarzuela en tres actos / Joaquín Gaztambide / Luis Olona / 1858 (T. d la Zarzuela, Madrid) / Madrid, guerra de Sucesión (1710) / El marqués de San Esteban, condenado a muerte, ha jurado conmutar su propia ejecución por dejarse matar en la inminente batalla. El día de antes recala en una quinta aristocrática donde se verá inmerso en un enredo amoroso. Finalmente el rey firmará su perdón.

El molinero de Subiza / Zarzuela histórico-romancesca en tres actos / Cristóbal Oudrid / Luis Eguilaz / 1870 (T. de la Zarzuela, Madrid) / Reino de Navarra en la Edad Media / Conspiración e historias de amor en torno al castillo de Subiza (en el centro de Navarra) que culminarán con la coronación de don García Ramírez (nieto del Cid) como rey de Pamplona.

El niño judío / Zarzuela en dos actos / Pablo Luna / Enrique García Álvarez y Antonio Paso Cano / 1918 (T. Apolo, Madrid) / Madrid, Siria e India contemporáneos / Un pareja de novios viaja, acompañada por el padre de ella, en busca de la herencia del padre de él, que se supone vivía en Siria. Pero ni en este país ni luego en India encuentran rastro del supuesto suegro, por lo que parece que todo ha sido un error que ha servido de pretexto para mil situaciones rocambolescas.

El pobre Valbuena / Sainete costumbrista madrileño en un acto / Tomás López Torregrosa y Joaquín Valverde (hijo) / Carlos Arniches y Enrique García Álvarez / 1904 (T. Apolo, Madrid) / Madrid contemporáneo / Sin apenas argumento como tal, es una serie de hilarantes episodios que le suceden al ingenuo que da título a la obra, encargado de organizar un concurso de peinados en una peluquería.

El reloj de Lucerna / Drama lírico en tres actos / Miguel Marqués / Marcos Zapata / 1884 (T. Apolo, Madrid) / Cantón de Lucerna (Suiza), siglo XVII / El pueblo de Lucerna vive sometido por su gobernador, el déspota Gualterio, que hasta ha mandado que las campanas del reloj de la ciudad repiquen con un himno en su honor. Cuando mande ejecutar a uno de sus enemigos con la última campanada de las cinco de la mañana, esas mismas campanadas serán el aviso para la sublevación popular y la muerte del tirano.

El rey que rabió / Zarzuela cómica en tres actos / Ruperto Chapí / Miguel Ramos Carrión y Vital Aza / 1891 (T. de la Zarzuela, Madrid) / País y época indeterminados / Para comprobar la realidad de su país, no las adulaciones de sus ministros, el rey decide viajar por sus tierras, disfrazado de aldeano, y escuchar las opiniones sinceras de sus

súbditos. Sufrirá diversas peripecias, incluido su enamoramiento de una campesina.

El santo de la Isidra / Sainete lírico, de costumbres madrileñas, en un acto / Tomás López Torregrosa / Carlos Arniches / 1898 (T. Apolo, Madrid) / Madrid, época contemporánea / En la fiesta de San Isidro, Isidra se tiene que enfrentar a su antiguo novio, el chulo Epifanio, que tiene amedrentado al barrio. Venancio, el panadero, desvelará en ese día su sincero amor por Isidra. Un sencillo soporte argumental para un desfile de tipos madrileños.

El tambor de granaderos / Zarzuela cómica en un acto / Ruperto Chapí / Emilio Sánchez Pastor / 1894 (T. Eslava, Madrid) / La España del reinado de José Bonaparte / Los amores entre una joven conminada a tomar los hábitos y un quinto que se niega a jurar bandera como tambor de la banda del cuartel de Granaderos; ambas imposiciones, no son sino recursos de sus respectivas familias para impedir su relación amorosa.

El trust de los tenorios / Humorada cómico-lírica en un acto / José Serrano / Carlos Arniches y Enrique García Álvarez / 1910 (T. Apolo, Madrid) / Madrid, París y Venecia, época contemporánea / En una asociación de seductores, uno de ellos es desafiado a conquistar a la primera mujer que pase bajo el balcón…, que resulta ser la esposa del presidente de la asociación. El desarrollo de la apuesta los llevará a París y Venecia. Finalmente, la esposa se liará con un pintor francés de la bohemia.

El valle de Andorra / Zarzuela en tres actos / Joaquín Gaztambide / Luis de Olona / 1852 (T. Circo, Madrid) / Paisajes exteriores en las faldas de los Pirineos, en la República de Andorra en época no indicada / Un doble asunto entrecruzado: los amores respectivos de Teresa y Luisa, dos campesinas hermanas (aunque ellas no saben que lo son hasta el último acto), con dos lugareños, Víctor y Colás; y la redención de Víctor de ir a la guerra, gracias a la entrega de una gran cantidad de dinero, cuyo origen complica el asunto.

Enseñanza libre / Apropósito cómico-lírico en un acto / Gerónimo Giménez / Guillermo Perrín y Miguel de Palacios / 1901 (T. Eslava, Madrid) / Madrid contemporáneo / Frívolo argumento sobre enredos en un colegio de señoritas y sus profesores.

Gigantes y cabezudos / Zarzuela cómica en un acto / Manuel Fernández Caballero / Miguel Echegaray / 1898 (T. de la Zarzuela, Madrid) / Zaragoza contemporánea / Trama amorosa en la que los aragoneses muestran su carácter de gigantes y de cabezudos. En torno a la basílica del Pilar se reencuentra la protagonista, Pilar, con su antiguo novio, que regresa de Cuba tras la derrota española.

Jugar con fuego / Zarzuela en tres actos / Francisco A. Barbieri / Ventura de la Vega / 1851 (T. Circo, Madrid) / Madrid, comienzos del siglo XVIII / En el marco de la corte de Felipe V, una atractiva duquesa está enamorada de un joven no noble. Aunque la trama se complica hasta el punto de ser ella misma quien mande encerrar al joven en un manicomio, tachándole de loco, la historia terminará en boda.

Katiuska / Opereta en dos actos / Pablo Sorozábal / Emilio González del Castillo y Manuel Martí / 1931 (T. Victoria, Barcelona) / Una posada en Ucrania, poco después de la revolución de 1917 / Personajes de diverso origen e ideas –un militar, un revolucionario, un pequeño comerciante catalán– coinciden en una posada en el camino del exilio ruso hacia Rumanía. Una joven llamada Katiuska, que suscita la atención

general, es en realidad la hija ilegítima del depuesto zar.

La alegría de la huerta / Zarzuela en un acto / Federico Chueca / Enrique García Álvarez y Antonio Paso / 1900 (T. Eslava, Madrid) / La huerta murciana, época contemporánea / Desenfadada trama, en un día de romería en campos de Murcia, por las varias opciones matrimoniales de Alegrías, una joven campesina que hace honor a su nombre.

La alegría del batallón / Cuento militar en un acto / José Serrano / Carlos Arniches y Félix Quintana / 1909 (T. Apolo, Madrid) / La sierra del Maestrazgo (Castellón-Teruel) durante la segunda guerra carlista / Un soldado está acusado del misterioso robo de las joyas de una imagen de la Virgen; al final se «demuestra» que fue la Virgen quien se las regaló para que pudiera regresar a su tierra.

(***La boda de Luis Alonso***: ver ***El baile de Luis Alonso***)

La bruja / Zarzuela en tres actos / Ruperto Chapí / Miguel Ramos Carrión / 1887 (T. de la Zarzuela, Madrid) / Varios lugares en Navarra, a finales del siglo XVII y comienzos del XVIII / El drama de una mujer que fue convertida en bruja por un hechicero; y de su pretendiente, dispuesto a conseguir honor y gloria para liberarla. Aunque la acción se complica al ser la bruja condenada por la Inquisición, el final feliz permite un cómico final a esta obra dramática.

La calesera / Zarzuela en tres actos / Francisco Alonso / Emilio González del Castillo y Luis Martínez Román / 1925 (T. de la Zarzuela, Madrid) / Madrid y una posada camino de Francia, 1832 / Una síntesis algo sórdida de la vida de unos cómicos ambulantes, un grupo de conspiradores perseguidos por la justicia y una historia de amor y celos entre todos ellos.

La canción del olvido / Zarzuela en un acto / José Serrano / Federico Romero y Guillermo Fernández-Shaw / 1916 (T. Lírico, Valencia) / Sorrentinos, población imaginaria del reino de Nápoles, a finales del siglo XVIII / Los amores de la princesa Rosina y el capitán Leonello en un entorno italianizante, ajeno a todo casticismo (y mas próximo al verismo). El trovador Toribio supone el contrapunto cómico.

La chulapona / Comedia lírica en tres actos / Federico Moreno Torroba / Federico Romero y Guillermo Fernández-Shaw / 1934 (T. Calderón, Madrid) / Madrid, finales del siglo XIX / Una historia triste y algo sórdida entre personajes madrileños de varias generaciones, en torno a un taller de planchado. Un retrato de la clase media finisecular, más desencantado de lo habitual en la zarzuela, que no impide un texto pródigo en madrileñismos y chascarrillos.

La corte de Faraón / Opereta bíblica en un acto / Vicente Lleó / Guillermo Perrín y Miguel de Palacios / 1910 (T. Eslava, Madrid) / El Egipto faraónico, en parodia de *Aída*, de Verdi / El general Putifar llega victorioso de una batalla, pero ha recibido un flechazo en el lugar menos indicado para su inminente noche de bodas. La presencia del bello esclavo José, que se queda a solas con la novia y al que ésta acusará falsamente de haber intentado deshonrarla, complicará el enredo.

La del manojo de rosas / Sainete en dos actos / Pablo Sorozábal / Francisco Ramos de Castro y Anselmo Cuadrado Carreño / 1934 (T. Fuencarral, Madrid) / Madrid contemporáneo / En un único escenario urbano –es de las pocos libretos que no contienen ninguna mutación- transcurren varios lances amorosos, con trasfondo de

diferencia de clases sociales, entre las empleadas de la floristería "El manojo de rosas" y los de un taller mecánico.

La del Soto del Parral / Zarzuela en dos actos / Reveriano Soutullo y Juan Vert / Luis Fernández de Silva y Anselmo Cuadrado Carreño / 1927 (T. de La Latina, Madrid) / Junto a una aldea de Segovia. Siglo XIX / La vida feliz de Aurora y Germán, matrimonio de labradores al servicio de una gran finca, el Soto del Parral, se ensombrece por los celos de ella hacia Angelita, la novia del hijo del dueño de la heredad.

La Dolorosa / Zarzuela de costumbres aragonesas, en dos actos / José Serrano / Juan José Lorente / 1930 (T. Apolo, Valencia) / Un convento de cartujos en Aragón / Un padre cartujo pinta un cuadro de la Virgen Dolorosa con evidente parecido a una mujer a la que amó. Ella se presenta en el convento con un hijo, cuyo padre los ha abandonado. Un tema muy escabroso para la escena española de la época.

La eterna canción / Sainete en dos actos / Pablo Sorozábal / Luis Fernández de Sevilla / 1945 (T. Principal, Barcelona) / Madrid contemporáneo / La llegada de la familia de un compositor a un ático de la capital desata el descontento entre los vecinos, molestos por los ensayos a todas horas. Paralelamente, se desarrolla una historia de amor de dobles parejas, que termina –la eterna canción– de manera feliz.

La Gran Vía / Revista madrileña cómico-lírica-fantástico-callejera en un acto / Federico Chueca y Joaquín Valverde / Felipe Pérez González / 1886 (T. Felipe, Madrid) / Madrid contemporáneo / Texto simbolista, sin trama propiamente dicha, en el que toman cuerpo las calles, barrios y monumentos de Madrid, en relación al anuncio del ayuntamiento de la capital de abrir una avenida que circunvale el centro de la ciudad, que tomará el nombre de Gran Vía.

La leyenda del beso / Zarzuela en dos actos / Reveriano Soutullo y Juan Vert / Enrique Reoyo, José Silva y Antonio Paso (hijo) / 1924 (T. Apolo, Madrid) / La Castilla medieval / Una tribu de gitanos pide permiso para acampar junto al castillo. El señor lo concede, pero a cambio de que los gitanos monten una fiesta zíngara al día siguiente. En su transcurso, el señor y una gitana entablan una imposible relación, a través de la cual, ambos evocan leyendas, hechizos y la falta de libertad de la mujer gitana.

La montería / Zarzuela en dos actos / Jacinto Guerrero / José Ramos Martín / 1922 (T. Circo, Zaragoza) / Un pueblecito inglés, época contemporánea / En el curso de una cacería convocada por un duque inglés, y en su fiesta posterior, se desarrollan varias historias de amor y celos; entre ellas, la que supone un conflicto social, pues el hijo del duque pretende emparejarse con una sirvienta.

La parranda / Zarzuela en tres actos / Francisco Alonso / Luis Fernández Ardavín / 1928 (T. Calderón, Madrid) / La huerta murciana, época contemporánea / La triste historia de una trabajadora de una alfarería que fue obligada, siendo apenas niña, a una boda no deseada, que marcó su vida.

La patria chica / Zarzuela en un acto / Ruperto Chapí / Serafín y Joaquín Álvarez Quintero / 1907 (T. de la Zarzuela, Madrid) / París, época contemporánea / Una compañía teatral española ha sido abandonada por su empresario en París, tras dejarlos con apenas lo puesto. Los artistas piden ayuda a José Luis, un pintor también español que sueña con hacerse un nombre en el mercado francés.

La pícara molinera / Zarzuela en tres actos / Pablo Luna / Ángel Torres del Álamo y

Antonio Asenjo / 1928 (T. Circo, Zaragoza) / Asturias contemporánea / Una historia dramática de amor, celos y asesinatos en el marco del campo asturiano. Soporte para episodios secundarios más ligeros y exaltación nacionalista.

La Revoltosa / Sainete lírico en un acto / Rupeto Chapí / José López Silva y Carlos Fernández-Shaw / 1897 (T. Apolo, Madrid) / Una corrala en el Madrid contemporáneo / En el habitualmente monótono patio de una casa de vecindad se desatan las pasiones de los hombres por una nueva vecina – Mari Pepa, la Revoltosa– que se deja querer para dar celos a Felipe, su verdadero enamorado. La esposa de uno de los vecinos trama un divertido ardid para acabar con el alboroto y dejar en ridículo a los muchos pretendientes.

La rosa del azafrán / Zarzuela en dos actos / Jacinto Guerrero / Federico Romero y Guillermo Fernández-Shaw / 1930 (T. Calderón, Madrid) / Un pueblo de La Mancha en el siglo XIX / La historia amorosa de dos parejas –una tratada seriamente y otra en forma cómica– en el marco de la vida rural manchega (escenas de segadores, de espigadoras, mondadoras de la rosa de azafrán, etc.).

La tabernera del puerto / Romance marinero en tres actos / Pablo Sorozábal / Federico Romero y Guillermo Fernández-Shaw / 1936 (T. Tívoli, Barcelona) / Cantabreda (pueblo imaginario, a orillas del Cantábrico), en época contemporánea / Alrededor de los amores entre un marinero y una tabernera se teje una historia de corte verista, con tintes sórdidos; incluyendo el contrabando de un alijo de droga.

La tempestad / Melodrama en tres actos / Ruperto Chapí / Miguel Ramos Carrión / 1882 (T. de la Zarzuela, Madrid) / Costas de Bretaña (noroeste de Francia), a comienzos del siglo XIX / Una trama entre marineros franceses, a partir del drama vital de Ángela, una joven cuyo padre, de considerable fortuna, fue asesinado siendo ella niña. Ángela fue recogida por el señor Simón, que la ha criado… y que en el tercer acto confesará haber sido el asesino.

La Tempranica / Zarzuela en un acto / Gerónimo Giménez / Julián Romea / 1900 (T. de la Zarzuela, Madrid) / Granada y su Sierra, época romántica / El cortijero don Luis cuenta que años atrás su caballo le derribó y fue salvado gracias a una gitanilla llamada la Tempranica. Tiempo después se reencuentra con ella en una fiesta de gitanos en la sierra de Granada.

La venta de Don Quijote / Comedia lírica en un acto / Ruperto Chapí / Carlos Fernández-Shaw / 1902 (T. Apolo, Madrid) / Una venta en La Mancha, en tiempos de Don Quijote (siglo XVI) / En una hostería coinciden diversos personajes que componen una sencilla trama, y que finalmente no han hecho sino glosar a los más célebres personajes del Quijote, incluido a Cervantes, alojado también en la venta.

La verbena de la Paloma o El boticario y las chulapas y celos mal reprimidos / Sainete lírico en un acto / Tomás Bretón / Ricardo de la Vega / 1894 (T. Apolo, Madrid) / Madrid contemporáneo / Sobre el paisaje de tipos madrileños de la época, la relación amorosa de la joven pareja protagonista –Susana y Julián– choca con los aires conquistadores de don Hilarión, un boticario de avanzada edad y cierta posición económica, eufórico en la noche veraniega de la Virgen de la Paloma. Susana finge dejarse conquistar por él, solo para dar celos a su novio.

La viejecita / Zarzuela cómica en un acto / Manuel Fernández Caballero / Miguel

Echegaray / 1897 (T. de la Zarzuela, Madrid) / Madrid de 1812, al final de la guerra de la Independencia / Un marqués adinerado y patriota ofrece en su palacio una recepción para celebrar el triunfo español sobre los franceses. Uno de los militares recibe con euforia la llegada a la fiesta de una rica anciana venida de América, que resulta ser un viejo militar disfrazado.

Las corsarias / Humorada cómico-lírica en un acto / Francisco Alonso / Enrique Paradas y Joaquín Jiménez / 1919 (T. Martín, Madrid) / Una localidad imaginaria en Oceanía, época contemporánea / En remotas tierras se ha implantado una especie de «mundo al revés» en el que un colectivo de mujeres –con varios millones de afiliadas– forman el ejército, dirigen las finanzas y se sortean entre ellas a los hombres a su antojo. Un fraile fingido, un torerillo y un sacristán españoles han sido raptados por estas corsarias.

Las leandras / Pasatiempo cómico-lírico en dos actos / Francisco Alonso / Emilio González del Castillo y José Muñoz Román / 1931 (T. Pavón, Madrid) / Un teatro y un antiguo hotel en el Madrid contemporáneo / En la celebración de un éxito teatral, la *vedette* de la compañía cuenta su historia: ella espera a que un día su protector, que le prometió un futuro maravilloso y después desapareció, regrese algún día a su colegio de señoritas. La compañía decide alquilar un hotelito –antigua casa de citas– para montar un falso colegio femenino, al que denomina «Las leandras».

Los cadetes de la reina / Opereta en un acto / Pablo Luna / Julián Moyrón / 1913 (T. Príncipe, Madrid) / Cualquier tiempo y cualquier país imaginario, en torno a su reina / La crueldad de una infame reina, que elige a sus favoritos y después los ejecuta, indigna a la corte y a los ciudadanos. Pero un curioso enredo logra propiciarle un matrimonio por amor, con lo que su reinado se volverá generoso.

Los claveles / Sainete en un acto / José Serrano / Luis Fernández de Sevilla y Anselmo Cuadrado Carreño / 1929 (T. Fontalba, Madrid) / Madrid contemporáneo / Los rocambolescos avatares amorosos cruzados entre tres empleadas de la fábrica de perfumes «Los claveles».

Los de Aragón / Zarzuela de costumbres aragonesas en un acto / José Serrano / Juan José Lorente / 1927 (T. Calderón, Madrid) / Zaragoza contemporánea / Una mera exaltación de la vida religiosa, militar, familiar y tradicional. Una joven aragonesa ha hecho carrera como artista de variedades. Todo su entorno se lo reprocha cuando regresa a Zaragoza. Tras pedir consejo a la Virgen del Pilar, se arrepiente y retorna a la vida familiar en su tierra.

Los diamantes de la corona / Zarzuela en tres actos / Francisco A. Barbieri / Francisco Camprodón / 1854 (T. Circo, Madrid) / La corte de Portugal, a finales del siglo XVIII / El misterioso robo de la colección de diamantes de la Corona de Portugal resulta ser obra de la propia joven reina, que, próxima su mayoría de edad, quería iniciar su reinado con grandes donaciones a los necesitados.

Los dos ciegos / Entremés cómico-lírico en un acto / Francisco A. Barbieri / Luis Olona / 1855 (T. Circo, Madrid) / Cualquier calle de cualquier lugar / Trama muy inhabitual, a partir de la discusión entre dos únicos personajes masculinos, supuestamente ciegos, que piden limosna en una calle.

Los gavilanes / Zarzuela en tres actos / Jacinto Guerrero / José Ramos Martín / 1923

(T. de la Zarzuela, Madrid) / Un pueblo marinero en Provenza, a mediados del siglo XIX / El regreso de un indiano a su aldea natal después de muchos años en Perú, y ahora con enorme fortuna, depara la alegría de familiares y amigos que le creían muerto. Pero el reencuentro con su antigua novia, ahora viuda y en la miseria, cambia los sentimientos del esperado regreso.

Los magyares / Zarzuela en cuatro actos / Joaquín Gaztambide / Luis Olona / 1857 (T. de la Zarzuela, Madrid) / Hungría, 1742, tras la muerte de Carlos VI y las dificultades para la proclamación como reina de su hija María Teresa / María Teresa de Austria es víctima de mil conspiraciones para evitar su ascenso al trono. Ha tenido que huir con su hijo, casi recién nacido, y se refugia de incógnito en una aldea y luego en un convento.

Los sobrinos del capitán Grant / Novela cómico-lírico-dramática en cuatro actos / Manuel Fernández Caballero / Miguel Ramos Carrión / 1877 (T. Príncipe Alfonso, Madrid) / Madrid, Chile y otros países andinos, Australia y Nueva Zelanda / Una expedición de un patio de vecindad español se embarca en un viaje a América y luego a Oceanía, con el fin de rescatar a un capitán, náufrago en la Patagonia, que ha prometido, en un mensaje en clave, una fortuna a quien le libere. Sucesión de disparatadas escenas de viajes exóticos.

Luisa Fernanda / Comedia lírica en tres actos / Federico Moreno Torroba / Federico Romero y Guillermo Fernández-Shaw / 1932 (T. Calderón, Madrid) / Madrid y un pueblo extremeño en torno a 1868 / Los enfrentamientos políticos que propiciaron el destronamiento de Isabel II marcan la difícil relación entre la protagonista que da título a la obra y sus dos pretendientes, el rico terrateniente Vidal y el joven militar Javier. A punto de casarse con ella, Vidal renunciará noblemente a la boda, al constatar que es a Javier a quien realmente ama Luisa Fernanda.

María la O [8] / Sainete lírico en un acto / Ernesto Lecuona / Gustavo Sánchez Galarraga y Guillermo Fernández-Shaw / 1930 (T. Payret, La Habana) / La Habana, a comienzos del siglo XIX, época colonial española / Basado en la mítica novela cubana *Cecilia Valdés*, de Cirilo Villaverde. Drama pasional en torno a la mujer que da título a la obra y desfile de complejos personajes marcados por los celos y los enfrentamientos de clase social. (El final tuvo cinco versiones sucesivas, todas ellas trágicas.)

Marina / Zarzuela en dos actos / Emilio Arrieta / Francisco Camprodón / 1855 (T. Circo, Madrid) / El pueblo marinero de Lloret de Mar (Gerona), época contemporánea / Marina, huérfana, y Jorge, capitán de barco, han crecido como hermanos en la aldea marinera. Marina va a ser ya solicitada en matrimonio por un trabajador del puerto, pero afloran entonces los sentimientos amorosos por su casi hermano.

Maruxa / Égloga lírica en dos actos / Amadeo Vives / Luis Pascual Frutos / 1914 (T. de la Zarzuela, Madrid) / Dos lugares en la campiña gallega. Época contemporánea / Una rocambolesca historia de amores cruzados entre pastores gallegos, más como cuadro de costumbres que como trama argumental.

Mis dos mujeres [9] / Zarzuela en tres actos / Francisco Asenjo Barbieri / Luis Olona / 1855 (T. del Circo, Madrid) / La Granja (Segovia), en la corte de Carlos III (último tercio del siglo XVIII) / Complicadísima trama entre varios personajes, a partir del «doble matrimonio» del coronel don Diego: el secreto, ya formalizado, con una condesa, y el de conveniencia (e imposible) que el rey le impone con Inés, una joven enamoradiza que

acaba de abandonar el convento.

Molinos de viento / Opereta en un acto / Pablo Luna / Luis Pascual Frutos / 1910 (T. Cervantes, Sevilla) / Un pueblo marinero holandés, época indeterminada / La tranquilidad cotidiana de un pueblecito marinero se ve alterada por el desembarco de un navío inglés, que custodia al príncipe heredero, cuyos marineros cautivan a las campesinas locales y desatan los celos de los lugareños.

Moros y cristianos / Zarzuela de costumbres valencianas en un acto / José Serrano / Maximiliano Thous y Elías Cerdá / 1905 (T. de la Zarzuela, Madrid) / Un pueblo junto a Alcoy (Alicante), epoca contemporánea / Paralelamente a la celebración de la fiesta de Moros y Cristianos –pretexto para varias situaciones cómicas–, se desarrolla un verdadero drama verista de adulterio y celos, con final trágico.

Música clásica / Disparate cómico-lírico en un acto / Ruperto Chapí / José Estremera / 1880 (T. de la Comedia, Madrid) / Madrid contemporáneo / Un reputado cantante clásico se desespera porque su hija no se interesa más que por el flamenco y las diversiones, con desprecio de la música clásica. La joven y su pretendiente logran la aprobación de su matrimonio tras fingir ante su padre que él es un afamado compositor que llevará a su hija a la fama.

Pan y toros / Zarzuela en tres actos / Francisco A. Barbieri / José Picón / 1864 (T. de la Zarzuela, Madrid) / Madrid, a finales del reinado de Carlos IV / Opositores al rey, a Godoy y a su entorno tratan de reivindicar la dignidad nacional española frente a los franceses, en el clima de tensión que vive todo el país. La paralela historia sentimental entre una duquesa y un capitán añade tintes de amor y guerra. Pero con literatura más emotiva que trágica.

San Franco de Sena / Drama lírico en tres actos / Emilio Arrieta / José Estremera / 1883 (T. Apolo, Madrid) / Sena [actual Siena] (Italia), en la Edad Media / Muy lejos de los argumentos casticistas o desenfadados, la historia narra la vida libertina y pendenciera de Franco de Sena y su posterior vida como ermitaño arrepentido.

Una vieja / Zarzuela en un acto / Joaquín Gaztambide / Francisco Camprodón / 1860 (T. de la Zarzuela, Madrid) / Méjico, poco después de su guerra de independencia de la corona española / Para regresar a Méjico desde el exilio en Texas, tras la guerra, la joven Adela se ha disfrazado de anciana y logra así alcanzar su país escoltada por el apuesto capitán Conrado, de quien se enamora en la travesía. Pero este le reconoce estar idílicamente prendado de una dama a la que solo ha conocido por un retrato… y que no es otra que la propia Adela. Final feliz asegurado.

Establecidos estos cien títulos como los más representativos del género –y aun admitiendo, como dijimos, la subjetividad de la elección–, será útil repasar ahora este listado extrayendo algunas consecuencias significativas:

A. Ente los aproximadamente cuatrocientos compositores que estrenaron alguna partitura de zarzuela en el periodo que comprende este libro, los cien títulos seleccionados se apiñan en torno a unos treinta compositores. Es un fenómeno de selección perfectamente lógico.

B. También en relación a los compositores, observamos que todos menos uno son

autores que se dedicaron casi exclusivamente a la música escénica, es decir, compositores especializados en el género lírico, con muy poca o ninguna producción en el terreno sinfónico o de cámara. Es cierto que Chapí, Sorozábal o Moreno Torroba compusieron música no escénica, pero su popularidad inmensa se la deben, sin la menor duda, al teatro lírico. Las únicas excepciones son las de Tomás Bretón y Miguel Marqués.

No es despreciable esta misma deducción pero en sentido contrario: tan significativo es que este cuadro de honor esté configurado exclusivamente por zarzueleros como el que ninguno de los principales compositores españoles contemporáneos a los citados –es decir, Falla, Albéniz, Granados, Turina, Conrado del Campo, y menos aún los de la generación del 27– lograran un solo éxito importante en la zarzuela. Ya hablamos de ello en su momento.

C. Paralelamente, en cuanto a los libretistas, y aunque es prácticamente imposible hacer hoy día un censo total de los escritores que publicaron alguna zarzuela, vemos que los textos este cuadro de honor están firmados por unos ochenta autores, o sea, una dispersión mucho mayor que la observada en los autores de la música. Es también un hecho lógico, especialmente por la frecuencia con la que en una misma obra trabajaron varios libretistas.

D. En cuanto al carácter argumental de las obras, hay algunas conclusiones curiosas:

D1. De las cien obras, cincuenta son cómicas o semicómicas (*La Revoltosa*, *El año pasado por agua*, *Los dos ciegos*, *La del manojo de rosas*, *¡Cinco minutos nada menos*! …). Otras treinta y siete no lo son propiamente, pero su temática es desenfadada (*Jugar con fuego*, *Don Gil de Alcalá*, *La canción del olvido*...). Otras diez son serias o semiserias (*La tempestad, La Dolorosa*, *La tabernera del puerto*…). Y otras seis (*El anillo de hierro, Curro Vargas, Cecilia Valdés*…) son claramente dramáticas.

D2. Solo diecinueve del centenar citado responden a lo que solemos denominar «costumbrismo madrileñista», es decir, a un desfile de tipos del Madrid contemporáneo, generalmente con gracejo y habla casticista. Curioso, decimos, porque existe una injusta tendencia hoy día a considerar que la zarzuela es sinónimo de madrileñismo chulapo. Sí es cierto que en la época del género chico el madrileñismo cimentó las obras emblemáticas (*La Revoltosa*, *La Gran Vía*, *La verbena de la Paloma*...), pero esta realidad no puede ser extrapolada a toda la historia de la zarzuela.

D3. El costumbrismo rural de la época de la obra está presente en otros catorce argumentos sobre estereotipos de la vida cotidiana en otras regiones: Andalucía (*El baile de Luis Alonso*, *La Tempranica*…), País Vasco (*El caserío*…), Galicia (*Maruxa*…), La Mancha (*La rosa del azafrán*…), Asturias (*La pícara molinera*...), Aragón (*Gigantes y cabezudos*…), Murcia (*La parranda*…). Sumados a los diecinueve antedichos, obtendríamos treinta y tres costumbristas. Eso quiere decir que dos tercios exactos de las obras citadas no son costumbristas. Es una conclusión importante.

D4. Más aún, en contra del tópico erróneamente generalizado: la acción de treinta de las obras ni siquiera sucede en España.

E. En cuanto a las obras que, siendo muy importantes y habiendo obtenido gran éxito en su tiempo, hoy se han caído del repertorio, observemos que la práctica totalidad de ellas se estrenaron en la primera mitad del Siglo de la Zarzuela; es decir, son zarzuelas del siglo XIX. La explicación no es solo que al ser más antiguas se hayan olvidado más, sino

que el repertorio que ha quedado en nuestra memoria colectiva se ha escorado muy marcadamente hacia los autores del siglo XX, es decir, a los que estaban en cartel cuando tras la guerra de 1936 la zarzuela se fue convirtiendo en un museo del pasado inmediato.

F. Según el número de actos, el balance es relativamente equilibrado: cuarenta y cuatro son en un solo acto (casi todas ellas, por tanto, de género chico); otras 26 son en dos actos; 28 son en tres actos, y solo dos se extienden a cuatro actos.

G. Por último: observamos que de las cien obras seleccionadas, 85 se estrenaron en Madrid, 8 en Barcelona, 2 en Zaragoza, 2 en Valencia, 2 en La Habana y 1 en Sevilla. Lo que confirma claramente el sentido centralista –o sea, con epicentro en Madrid– de la historia general de la zarzuela.

FUENTES DOCUMENTALES *(«Todo lo que sabemos lo sabemos entre todos»)*

Sea cual fuere el origen de esta brillantísima frase sobre el saber colectivo, me parece no solo muy cierta, sino muy aleccionadora sobre la humildad de todo trabajo de investigación. Especialmente si, como en el libro que ahora cerramos, una materia se bifurca en mil subtemas, estudios parciales y ciencias auxiliares. Y más aún si la finalidad de ese libro –este– no es tanto investigar cuanto divulgar, es decir, comunicar de manera sencilla y amena a un público curioso lo que otros pusieron generosamente a nuestra disposición.

De modo que, al cerrar este libro con el habitual capítulo de agradecimientos y fuentes documentales, vuela nuestro recuerdo hacia las mentes y plumas rigurosas sobre los que nuestro trabajo ha podido asentarse con cimiento seguro. Ante la tediosa cita de individualizada de todos los trabajos investigativos que hemos consultado para poner al día al lector sobre las últimas averiguaciones acerca de la historia de nuestro género lírico, haremos un recorrido sintético por las fuentes de información de las que hemos bebido:

Ya en el capítulo dedicado a los musicógrafos pioneros rendimos homenaje a los primeros tratadistas sobre zarzuela, a los que debemos agradecer el haber ordenado para la historia los datos que para ellos eran aún casi presente, las imágenes que aún brillaban en su retina en el momento en que las escribían. El propio Barbieri fue quizá el primero. También Arrieta (que ejerció la crítica, y con pluma lucidísima), Antonio Peña y Goñi, Luis Carmena y Millán, José María Esperanza y Sola, Baltasar Saldoni y Rafael Mitjana nos legaron textos que sustentan buena parte de la información posterior que sobre la zarzuela disponemos.

Ya en el siglo XX, Emilio Cotarelo, José Subirá, Ángel Sagardía, Matilde Muñoz, Víctor Ruiz Albéniz («Chispero»), José Deleito y Piñuela, Eduardo López-Chavarri o Florentino Hernández Girbal alcanzaron a vivir en primera persona la segunda mitad del Siglo de la Zarzuela.

Creo que para mi generación, al menos en Madrid, fue nuestro maestro Federico Sopeña quien primeramente nos aportó reflexiones rigurosas sobre la zarzuela y su tiempo, lejos de los tópicos de pura nostalgia en los que parecía basarse todo escrito sobre zarzuela de hace cuarenta o treinta años. Recuerdo que nos decía que la zarzuela no se podría historiar con rigor hasta al menos dos generaciones después del último español que hubiera vivido desde la platea las noches de los estrenos triunfales de Vives, Alonso o Serrano. Me he acordado mucho de esta reflexión mientras escribía este libro.

Más recientemente, los profesores y académicos Antonio Fernández Cid, Antonio Iglesias, Antonio Gallego o José Luis García del Busto –encierro dos generaciones en un solo cuarteto– han reflexionado mucho y bien sobre la época; son cuatro puntos de

referencia obligados, aunque ninguno de ellos haya sido específicamente un analista de zarzuela. Carlos Gómez Amat, una de las cabezas más lúcidas en sus análisis –creo que solo su condición de hombre de bien es superior a su legado musicográfico–, conoció de cerca el mundo lírico español, sin duda a través del prisma de su padre, Julio Gómez, que mantenía una postura bipolar sobre el tema.

Dos compositores actuales, sólo aparentemente en las antípodas de todo ello, son muy recomendables en sus escritos sobre la zarzuela y su tiempo: Ramón Barce y Tomás Marco, intelectuales de consulta siempre imprescindible. Cuantos hemos hecho de la música española el eje de nuestra actividad hemos encontrado siempre en los textos de Andrés Ruiz Tarazona una afinidad muy especial: no solo es un pozo de conocimiento, sino que trasluce que ama los repertorios de los que habla. Roger Alier y Ramón Regidor pertenecen a esa misma generación y han escrito páginas excelentes sobre teatro lírico.

Hay que precisar que ninguno de los nombres precitados es propiamente un musicólogo, entendiendo como tal un licenciado en musicología que ejerce su profesión. La musicología no tiene presencia real en la reflexión musical española hasta ampliamente iniciada la década de 1970. Además, repasando fechas, tesis doctorales y publicaciones de aquellos años, es curioso observar que en los primeros tiempos de estas nuevas generaciones de musicólogos, la zarzuela estuvo relativamente poco presente. Con todo, brillantes trabajos sobre nuestro género, o sobre su tiempo, han sido firmados por los «veteranos» de la ciencia de la reflexión musical en España, que crearon una escuela propia; entre ellos, Antonio Martín Moreno, Ángel Medina, Carlos Villanueva, Francesc Bonastre, María Antonia Virgili, Emilio Casares, etc. Los citados, además, han ejercido la docencia universitaria, por lo que hoy son ya muchos de sus discípulos los que lideran las enseñanzas e imparten cursos, clases y seminarios. De la lógica variedad de temas sobre los que cada sector ha investigado, no parece haber duda de que ha sido el entorno de Emilio Casares el que con más asiduidad ha publicado sobre la zarzuela y sus temas laterales.

Y es que al hablar de la documentación actual sobre la zarzuela surge como máximo faro el Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU), con sede en Madrid y con permanente puerta abierta –literalmente– al archivo histórico del género lírico español, que custodia y gestiona la SGAE. Creado en 1989, al amparo de la Sociedad General de Autores y Editores, de la Universidad Complutense, del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte y de la Comunidad de Madrid, el ICCMU ha hecho historia en la investigación artística en España. Por supuesto, su línea de actividad no es solo el teatro lírico español, pero a ello ha dedicado un segmento muy importante de su abrumadora actividad.

La dirección del Instituto desde su fundación ha sido –y sigue siendo, a día de hoy– de Emilio Casares, que ha marcado un antes y un después en el conocimiento de la zarzuela, del teatro lírico español y de la música española en general. No tanto porque los trabajos que haya promovido el ICCMU sean necesariamente mejores que otros, sino porque con él el concepto de musicología abstracta se transformó en musicología al servicio de la sociedad. Para ello ha contado con un equipo humano sobresaliente y plural: cerca de un centenar de musicólogos, investigadores, intérpretes, directores de orquesta o compositores han sido invitados a ese concepto de musicología «útil» o

«pragmática», que trata de poner el rigor universitario al servicio de la realidad cotidiana de la profesión musical, la sala de conciertos, las temporadas líricas, sinfónicas y camerísticas…; y por supuesto, al servicio del público, razón última de ser de toda acción cultural. Si tradicionalmente el investigador de la historia del arte, el documentalista, el escritor, el transcriptor o el recopilador fueron francotiradores solitarios y en alguna medida «aislados» de su entorno, el ICCMU ha aportado desde hace un cuarto de siglo el concepto de «factoría en equipo» como nueva –y desde luego mucho más progresista– fórmula de trabajo investigativo. Innecesario es decir que en su titánica tarea de un cuarto de siglo ha habido ángulos polémicos.

Es imposible siquiera resumir los autores de los trabajos del entorno del ICCMU que han iluminado el conocimiento actual sobre la zarzuela, y con él, el recorrido de nuestro libro[10]. Nuestro primer recuerdo es para quien tan tempranamente nos abandonó ya: Luis Gracia Iberni, cuya lucidez en sus escritos sobre la zarzuela y su tiempo tardará en ser superada. Mariluz González Peña es siempre el más amable enlace con el archivo de la SGAE, que tan bien conoce, y al que dedica un celo mucho más que meramente profesional (¡nunca un despacho tan minúsculo ha gestionado un repertorio tan mayúsculo!). María Encina Cortizo tomó la alternativa con su abrumador trabajo sobre Emilio Arrieta, que fue solo un punto de partida para otras mil investigaciones. Lo mismo le sucedió a Víctor Sánchez con «su» Tomás Bretón; sus recientes trabajos, por ejemplo, sobre la zarzuela en Estados Unidos, a través de Méjico, a finales del siglo XIX, nos han sido muy útiles. Ramón Sobrino es «dos profesores en uno»: su sabiduría científica se funde con la praxis admirable sobre la partitura como código musical. También, ante la imposible cita pormenorizada, nuestro reconocimiento a los autores de los muchos trabajos consultados: Javier Suárez-Pajares, Judith Ortega, Oliva García, Beatriz Martínez del Fresno, María Nagore, Celsa Alonso, Leticia Sánchez de Andrés, Miriam Perandones, Julio Arce, Beatriz Quintana, Inmaculada Matía, etc.

En el terreno específico de la zarzuela en América, tema hasta hace poco reducido a meras vaguedades, son hoy fundamentales –además de algunos ya citados– los estudios de Consuelo Carredano, Victoria Eli o Janet Sturman. En cuanto a países concretos, hemos trabajado sobre las aportaciones de Clara Díaz (Cuba), Ricardo Miranda (Méjico), José Peñín (Venezuela), Marta Lena (Argentina). Pepe Cano y Pedro Jesús Vega me auxiliaron en las traducciones del quichua (idioma que siento no dominar aún).

También desde fuera del ámbito español, otros investigadores se han interesado por la zarzuela y su siglo, y han sido ampliamente consultados. Como los franceses Serge Salaün e Isabelle Porto; el británico Christopher Weber; los norteamericanos Walter Aaron Clark, la ya citada Janet Sturman y William Craig Krause; o Vincent J. Cincotta, profesor de cultura española en Australia.

Nuestro libro es también deudor de las investigaciones de Alberto González Lapuente, Xosé Aviñoa, José Carlos Gosálvez, Tomás Garrido, Pilar Espín, Carmen del Moral, Yvan Nommick, José María García Laborda, Francesc Cortés, Jacinto Torres, Juan José Montijano, Manuel Balboa, Alberto Romero, Mariano Gómez Montejano y tantos otros. José Prieto Marugán es un excelente investigador sobre relaciones de la zarzuela con la literatura y con Madrid. Joaquín Turina es autor de una monografía sobre el Teatro Real que cada día nos admira más. Emilio García Carretero hizo algo parecido con el Teatro

de la Zarzuela, en cuyo coro sirvió admirablemente muchos años.

Fuera del ámbito musicológico, Rosa María Molleda y Rebeca Arriero leyeron y corrigieron los originales primeros, desde el criterio del «lector medio», y me hicieron sugerencias muy valiosas. También mi gratitud a Mariluz González Peña, cuyas aportaciones finales han enriquecido el texto muy sabiamente. Y a todo el equipo de Ediciones Siruela, que me ha obsequiado con su rigor profesional y su afecto humano.

Seguro que me dejo algún nombre en el tintero, pero ese es el riesgo de toda referencia individualizada. Así que mi gratitud a los citados… y mis disculpas a los omitidos; porque estos, además de haberme ayudado, por mi torpeza quedan injustamente en el anonimato (¡pero no en el olvido!).

CODA. ¡Pues que viva Chueca!

Antes de finalizar nuestro recorrido, me permitirá el lector una pequeña confesión, a modo de coda. Y es que daba yo vueltas estos días a la posibilidad de cerrar este libro con un epílogo sobre el valor de los géneros ligeros y desenfadados en el contexto de la historia del arte, pese a que tantas veces sobrevaloremos lo serio y lo dramático solo por el hecho de serlo. Quería reflexionar sobre cómo, en la cultura, tan imprescindible es lo que por su complejidad nos abre nuevas fronteras al conocimiento como lo que nos enamora por su sencillez. El entusiasmo por el reto intelectual es compatible con el placer de disfrutar de lo espontáneo. Evidentemente, ello viene a cuento sobre la deliberada ingenuidad de la zarzuela como fuente de placer artístico, imprescindible como contrapeso a las obras de mayor envergadura, sin duda igualmente imprescindibles.

Pero no estaba muy seguro de la conveniencia de epilogar este ya largo libro sobre el Siglo de la Zarzuela con un nuevo capítulo de reflexión estética. Además, en el prólogo había anunciado al lector que este no iba a ser un libro «opinante» ni de crítica artística…

Estando en estas dudas, una llamada de un antiguo condiscípulo de tiempos del conservatorio de Madrid me recordó algo en lo que no había yo reparado: que al día siguiente nuestro querido maestro José María Martín Porrás cumplía nada menos que noventa años. Para toda mi generación, Martín Porrás fue no solo un insustituible profesor de percusión –junto con Enrique Llácer, todo un modelo, pero por razones distintas–, sino la mano amiga e inquieta que nos abrió la puerta a lo que se estaba haciendo en aquel momento (hablo de 1970, más o menos) en la música contemporánea internacional; de hecho, de aquella aula salieron no solo algunos de los percusionistas más brillantes de la generación siguiente, sino varios profesionales de otras especialidades; y entre ellos, tres directores de orquesta habituales de la música contemporánea: Arturo Tamayo, José Ramón Encinar y quien esto escribe.

De su voz supimos quiénes eran Stockhausen, Nono, Xenakis o Ligeti; con él nos acercamos a *El martillo sin dueño*, y con sus discos particulares escuchamos por vez primera *Stimmung* en nuestra aula. Nos regalaba, además, entradas para los conciertos de Alea, con los que Luis de Pablo daba un ejemplo de altura intelectual, y en los que él tocaba las partes más complejas de percusión con una naturalidad que nos pasmaba. Hay que decir, empero, que inicialmente no todos sus alumnos estábamos tan convencidos de la excelencia de aquellos autores y aquellas músicas que él amaba; pero si él lanzaba vivas a Messiaen, para nosotros ese era ya un nuevo norte a seguir (bien es verdad que, invariablemente, él siempre asentaba el siglo XX sobre cinco pilares: Stravinski, Bartók, Hindemith, Orff y Britten; una selección tan respetable como curiosa).

Pues bien, al día siguiente llamé a «don José» para felicitarle por ese título honorífico que supone llegar a nonagenario, y especialmente si se alcanza con esa lucidez que él sigue manteniendo (y que pronto me iba a exhibir). Charlamos sobre un poco de todo,

recordamos mil anécdotas y, claro está, hablamos de música contemporánea. Por millonésima vez le agradecí todo lo que hizo por mí –por nosotros– y, aun a riesgo de ser reiterativo, le recordé cómo en aquel momento cultural de España no era fácil encontrar mentes tan avanzadas como la suya.

Pero don José interrumpió mi parlamento para responderme lo que yo menos podía esperar de aquella mente honesta, progresista e inquieta: –Bueno, pues como ya tengo noventa años, ¿sabes qué es lo que te digo ahora, después de todo aquello…?

–¡Pues que viva Chueca! –Me cogió con el pie cambiado, pero solté una carcajada–.

–¡Sí, sí, José Luis, tú ríete, pero yo hablo en serio: ¡que viva Chueca! ¡Y sé muy bien lo que digo!.

Don José seguía siendo mi maestro. Y me había solucionado, con su clarividencia de siempre, mi dilema sobre este epílogo.

JOSÉ LUIS TEMES
Diciembre de 2013

El Siglo de la Zarzuela *ha sido escrito*
entre febrero y diciembre de 2013,
en Madrid,
Villar de Los Barrios (León)
y Becerril de la Sierra (Madrid).

1 Salvo alguna excepción, cuando a lo largo de este libro citemos el título de una obra lírica, indicaremos entre paréntesis solo el autor de su partitura, para mejor recuerdo del lector. Quizá ello sea injusto con el o los autores del libreto, pero no sería operativa la cita de todos sus autores, de igual manera que en ópera solemos abreviar al hablar, por ejemplo, de *Norma* (Bellini) o *Madama Butterfly* (Puccini), sin detalle de los libretistas, que el lector podrá encontrar fácilmente en otras fuentes.

2 En torno a 1924 y a 1931 (o sea, en el Directorio Militar de Primo de Rivera y en la II República, respectivamente) hubo un par de ciclos subvencionados desde el Estado, pero absolutamente insignificantes en el contexto global de la historia del género lírico.

3 En puridad, al referirnos a esa época deberíamos hablar de la SAE (Sociedad de Autores Españoles), antes de convertirse en la SGAE (Sociedad General de Autores de España, y posteriormente Sociedad General de Autores y Editores).

1 Creo que se puede comparar este fenómeno con lo que, por ejemplo, supone hoy la lengua inglesa en la informática y en los asombrosos avances en las comunicaciones. El inglés, en cuanto idioma de los Estados Unidos, es el idioma internacional, y cualquier científico que provenga de la vanguardia norteamericana será en principio más valorado que un portugués, e incluso que un japonés. Por supuesto, este portugués o japonés podrá llegar muy lejos, pero siempre desarrollando sus investigaciones en inglés, al igual que las óperas de Mozart están cantadas en italiano.

2 La presencia de la ópera italiana en el Madrid de esa época está admirablemente documentada en el estudio que Luis Carmena y Millán publicó en 1878 con el título de *Crónica de la Ópera Italiana en Madrid desde 1738 hasta nuestros días*.

3 Matizamos lo de «oficial y civil» porque con anterioridad ya hubo algunos centros particulares de enseñanza de música, a veces asociados a gremios o artesanos, instituciones religiosas, colegios de huérfanos, etc.; e igualmente algunas academias militares para abastecimiento de las entonces muy numerosas bandas militares. El Conservatorio de María Cristina tuvo su primera sede en la madrileña plaza de los Mostenses, tras lo que hoy es la plaza de España.

4 En el estreno de *El trovador*, el delirio del público del Teatro del Príncipe fue tal, que se obligó al autor a salir al escenario –algo insólito entonces–, inaugurando una costumbre luego normalizada.

5 Si todavía hoy se recuerda en colegios e institutos el celebérrimo «Con diez cañones por banda, / viento en popa, a toda vela…», es como resto de la omnipresencia de sus versos en la sociedad española de hace más de siglo y medio.

6 Estrenó la mayor parte de los papeles femeninos de los grandes dramas de la época; fue, por ejemplo, la primera doña Inés del *Don Juan Tenorio*.

7 Además de los citados, también formaban parte Teodoro Mendizábal, Joaquín Espín, Pedro Albéniz y otros.

8 Caso especial fue el de Emilio Arrieta, que pese a ser de la misma edad que estos cinco, tenía ya una cierta carrera labrada en plena juventud y disfrutaba de un estatus algo superior, especialmente por haber sido nombrado maestro de música de la reina con apenas veintiséis años; era de la misma generación, aunque no participó formalmente de los trabajos de este grupo promotor citado.

9 Para ser exactos, es de uso muy común entre estudiosos y musicólogos, pero poco conocido por los aficionados.

10 En la calle Urosas (hoy, Luis Vélez de Guevara, cerca de la plaza de Antón Martín). Luego, por breve plazo, se denominó Teatro de la Comedia, pero denominarlo así hoy genera confusión con el actualmente existente con ese mismo nombre, que es muy posterior.

11 Como dijimos, en la plaza del Rey, junto a la calle del Barquillo. Donde se encuentra hoy el Ministerio de Cultura.

12 En la calle del mismo nombre, próxima a la plaza de Santa Ana.

13 La onza era una unidad monetaria ya fuera de uso, pero aún pervivía en el habla popular; equivalía a 329 reales.

1 En lo sucesivo ya no haremos aclaración de que nos referimos en este libro siempre a la acepción de zarzuela como el fenómeno que comienza en torno a 1850, prescindiendo de sus antecedentes. Quede así establecido para el futuro.

2 Será muy útil que el lector tenga presente la cronología de los avatares políticos de la España que es paralela al Siglo de la Zarzuela. Nosotros nos permitiremos incluir algunas notas al pie para recordar esas líneas maestras en cada periodo, quizá útiles para quien no disponga mentalmente de estos datos. Aparecerán antecedidas de la palabra HISTORIA, y por supuesto, puede omitirse fácilmente su lectura. Aunque intentamos presentarlas sin el menor matiz opinante ni sesgado, pedimos disculpas adelantadas al lector si en algún momento su visión de la historia no coincide con lo aquí presentado.

3 Aunque no es documentable hoy, pudiera ser que ambos autores se hubieran conocido en palacio, durante un ensayo de *La conquista de Granada* (Arrieta), en que Barbieri intervino como maestro repetidor, pues De la Vega era profesor de Literatura de la reina. La posterior *Tanda de rigodones sobre motivos de «Jugar con fuego»* (1951), hoy perdida, pudo haber sido un obsequio de Barbieri a la reina por haber servido de mediadora.

4 HISTORIA: Tras la terrible herencia del reinado de Fernando VII, la guerra de la Independencia española y una difícil etapa de regencia, la hija de aquel, Isabel II, inicia su reinado efectivo en 1843, con solo trece años. Así que cuando comienza el Siglo de la Zarzuela, la reina cuenta veinte años, y reinará durante dieciocho años más, coincidentes, casi con exactitud, con la primera etapa continuista de la zarzuela. La situación de España era extremadamente complicada, y más aún por la guerra de África, las guerras carlistas, la corrupción económica, la conflictividad con las antiguas colonias, el descrédito institucional y el pésimo estado de la Hacienda. Los veinticinco gobiernos diferentes en esos dieciocho años hablan por sí solos de la ingobernabilidad del panorama. En septiembre de 1868, el enésimo golpe militar –hubo más de un centenar durante el reinado de Isabel II– triunfó y la reina fue expulsada a Francia. Se exiliará en París, donde vivirá treinta y seis años alejada de la política.

5 En aquella época, con varios frentes de guerra abiertos simultáneamente, los colegios para huérfanos de militares acogían a muchísimos niños y niñas. En los de niños era frecuente la enseñanza de instrumentos de viento, pues muchos alumnos pasaban después a las bandas militares. La mayoría de los instrumentistas de viento de las primeras orquestas españolas eran huérfanos de militares. En Madrid, el Colegio de Huérfanos de San Bernardino (junto a Moncloa) surtió de estas especialidades a casi

todas las orquestas.

6 Así se puede afirmar con rigor, pese a que la zarzuela *Marina* conociese una reelaboración como ópera y que *San Franco de Sena* fuera subtitulada como «drama lírico».

7 Pese a su longitud, merece la pena reproducir la versión de este episodio que Barbieri dejó en sus memorias: «Arrieta tenía una especie de Estado Mayor que le rodeaba y adulaba en los periódicos continuamente; él mismo escribía también en *El Diario Español*. En el Café Suizo se reunía esta pandilla todas las noches […]: Arrieta, Goizueta, Albuerne, Ceferino Suárez Bravo, Ayala, Selgas y otros, que uniendo en el pensamiento a Guelbenzu (hijo) y no recuerdo quién más, concibieron la idea de que ingresara Arrieta en nuestra Sociedad del Circo. A este fin calentaron de cascos a Salas y Gaztambide, los cuales, en la primera junta que tuvimos los siete socios en el mismo Teatro del Circo, propusieron con gran calor que se admitiera socio al susodicho Arrieta. Entonces yo me levanté y dije que no votaría semejante admisión, pues aunque Arrieta era amigo mío, no era menos cierto que había hasta entonces él mirado con desdén la zarzuela; y aun a pesar de esto creía yo que una Sociedad como la nuestra, que tanto había trabajado para establecer el género, luchando con tantas contrariedades, cuando este se hallaba en la prosperidad […], [no debía] repartir su gloria y sus intereses con quien nada había trabajado en el particular (…); si bien yo a Arrieta le quería como oamigo, y como compositor le respetaba, deseando que sus obras ocuparan lugar preferente en nuestro Teatro, porque tal merecían. Esto, como era natural, promovió una discusión acalorada, en la que Luis Olona y otros opinaron como yo, resultando al fin que por mayoría se acordara la no admisión de Arrieta en nuestra Sociedad. Esta resolución no solo incomodó a Arrieta y sus parciales, sino también a Salas y más particularmente a Gaztambide […]».

8 Como es sabido, Fígaro es un personaje literario sevillano, infinidad de veces llevado al teatro como prototipo del español; Tacón es un personaje de Agustín Moreto, autor muy representado entonces.

9 Algunas de las obras citadas fueron escritas en colaboración entre varios de ellos, por lo que el número total de títulos diferentes es algo menor a la suma de los indicados.

10 En lo sucesivo en este libro, cuando mencionemos el nombre de un teatro sin indicar su ciudad, sobreentenderemos que nos referimos a Madrid. Lamentamos pecar de centralistas, pero, como dijimos hace unas páginas, no lo somos nosotros sino el género; al igual la opereta francesa fue muy centralista en París.

11 Ramón Sobrino aporta el dato de que la infanta Isabel pidió a Los Bufos un pase privado de la obra, que tuvo lugar en el palacio de la condesa de Montijo, con presencia, entre otros, de los embajadores de Estados Unidos y Brasil. También, el que las integrantes del coro de suripantas –primer coro frívolo de la compañía de Arderíus– llegaron a ser personajes envidiados en Madrid, y algunas se casaron con personajes ilustres y adinerados.

12 Véase «Suripantas» en el Glosario (capítulo 14).

13 En mayo de 1868 se presentaban Los Bufos Habaneros en el Teatro Villanueva de La Habana, donde también serían un fenómeno de masas. No hemos constatado relación entre esta compañía cubana y sus «modelos» de París y Madrid.

14 En el actual paseo de Recoletos, frente a la Biblioteca Nacional (y semiesquina a Bárbara de Braganza). Un teatro enorme, por haber sido pensado como circo. El compositor habitual de Los Bufos, José Rogel, era entonces su director.

15 Parece ser que durante un tiempo se afincó en Portugal, intentando revivir allí sus éxitos anteriores, pero sabemos poco sobre ello.

16 Arderíus afirmaba que el punto de partida para sus propuestas humorísticas habían sido sus últimos meses como cantante del coro del Teatro de la Zarzuela; en los muchos minutos que los coristas pasan a veces inactivos en el escenario, esperando su intervención, su posición frente al público (y no se olvide que entones no se apagaba la luz de sala durante las funciones) le permitía ver las caras de aburrimiento de los espectadores en las zarzuelas grandes. El público –siempre según su sesgada versión de humorista, claro– que había acogido con emoción la zarzuela en 1850, bostezaba con ella tres lustros después.

17 Matilde Muñoz le recuerda así: «Arderíus era un hombre extraordinario, uno de aquellos alegres productos de la sociedad de entonces, formados de intuición y simpatía. [Impuso] un género completamente nuevo, ligero y chispeante como una copa de champán, una especie de bulliciosa locura que invadió la ciudad, entonces tan predispuesta para este género de traviesas enfermedades […]». Y sobre la compañía que reclutó Arderíus: «Los lances de mil géneros, en su mayoría escandalosos, que se desarrollaban entre los bastidores de su teatro, no hacían más que aumentar la enorme,

arrolladora popularidad del género».

18 HISTORIA: Tras el derrocamiento de Isabel II, se abre el denominado Sexenio Democrático, en que España intenta urgentes reformas y busca un sistema de gobierno alternativo. La decisión del Parlamento es insólita: reinstaurar el régimen monárquico, pero a partir de otra casa real diferente. Se votan candidaturas y se elige como nuevo rey de España al hijo del rey de Italia; así que dos años después de la expulsión de Isabel II sube al trono Amadeo I, uno de los poquísimos reyes en la historia que han sido coronados tras presentar su candidatura y una votación. Su reinado durará dos años y tres meses; en relación a nuestro tema, Amadeo se volcó en la ópera italiana, con explicable desapego por la zarzuela (los zarzueleros, por lo dicho, le llamaban «Macarroni I» [sic]); sin embargo, su esposa, Victoria, que hablaba perfectamente el

19 En el teatro por secciones, la hora a la que se celebraba cada una de las funciones fue muy variable. Por eso, en el futuro se preferiría hablar de primera, segunda o tercera sección, sin referencia a horarios concretos. La cuarta sección no sería habitual en los teatros españoles hasta mucho después.

20 Este era un precio medio, puesto que evidentemente existían muchas variaciones.

21 Facilitamos este dato con reservas, porque no hemos encontrado una fuente fiable. El aforo que indicamos está tomado de los planos originales, pero la sala había tenido varias reformas posteriores.

22 Después del éxito de García Gutiérrez y Arrieta con *El grumete* (1853), diez años después estrenaron una segunda parte, también en un acto, con el nombre de *La vuelta del corsario* (1863); como suele suceder, el éxito de esta fue muy menor.

23 O sea, la tercera parte que en la actualidad (en 2013, algo más de cuarenta y siete millones de almas). Pero piénsese, además, en el mucho mayor porcentaje de población rural entonces, de casi imposible acceso habitual a los teatros.

24 HISTORIA: En enero de 1875 es coronado rey Alfonso XII (hijo de Isabel II, exiliada en París), de diecisiete años de edad, iniciándose el periodo conocido como la Restauración (borbónica). Reinará casi once años. Se puede lamentar la falta de una reforma profunda del Estado en ese tiempo, pero no hay duda de que tras la conflictividad extrema de las décadas anteriores, la Restauración fue un periodo de

serenidad, paz ciudadana y una mínima estabilidad económica. También, de mucha mayor libertad a todos los efectos en la vida pública y la prensa. La renovación de las costumbres sociales –auge de las funciones nocturnas, disminución de la escrupulosidad religiosa en la vida cotidiana…– y de las propuestas escénicas –suavización de la censura, liberalidad en el comportamiento de la mujer…– fueron fruto de esa apertura reivindicada por el propio rey, cuya voluntad de modernizar España casi nadie puso ni pone en duda. En esta etapa España conoce al fin, aunque con retraso de más de medio siglo, la consolidación de una cierta clase media que será en definitiva a quien vaya dirigido el género chico, tan característico de su tiempo.

Contrajo matrimonio con una mujer querida por el pueblo, María de las Mercedes, que murió cinco meses después. Su segundo enlace, por conveniencia de Estado, fue con la princesa austriaca María Cristina de Habsburgo, que cuando llegó a España no hablaba ni una palabra de español. Seis años después (1885) fallecía Alfonso XII, cuando la reina estaba embarazada del futuro Alfonso XIII. De tal modo, la historia le reservó el ser reina regente de España durante nada menos que diecisiete años (hasta 1902), altamente complicados.

25 El término «sainete» no era en absoluto nuevo: se venía utilizando desde el siglo XVIII. Como género teatral echa sus raíces en el «entremés» del Siglo de Oro.

26 Salvando todas las distancias, la televisión vivió también, a su modo, su paso al «costumbrismo»: si en los primeros años la pantalla parecía reservada para personajes notables, celebridades y lenguaje altisonante, el giro hacia el protagonismo de lo cotidiano, los *reality shows*, las tertulias participativas, etc., hizo crecer la audiencia exponencialmente.

27 Pese a ser uno de los dramaturgos más renovadores de la escena española contemporánea, Francisco Nieva eligió como tema para su discurso de ingreso en la Real Academia Española toda una apología del género chico (y la zarzuela chica), bajo el título de *Esencia y paradigma del «género chico»*. Seleccionamos, como muestra, tres frases del interesantísimo texto: «Nada en la escena de su tiempo tuvo la energía estilizadora del género chico, si descartamos la obra en embrión de Valle-Inclán […]». «[El género chico] es pobre, pero no lo parece porque se ha empeñado en no parecerlo. Todo el teatro es en su esencia teatro pobre, y su milagro es eso: aparentar […].» «En el esquema dramatúrgico de cualquiera de aquellos sainetes hallamos casi siempre una fiel y sencilla interpretación de los cánones aristotélicos, una sumisión clásica. El aleccionamiento de los escritores dieciochescos, el precedente del vodevil francés, todo contribuye a no disparar la imaginación de los autores, sino a sujetarla. A ninguno de estos sainetes –hasta la aparición de la revista de la época– le falta su exposición, nudo y

desenlace […]. Todo en pequeño, claro está. El estilo del género chico lo reduce todo a ejemplaridad popular, estrecha, concisa. Todo lo más bellamente primitivo y eficaz del teatro se manifiesta en esta reducción del teatro. […] He aquí por qué todos sus autores […] son "clásicos pequeños".»

28 Costumbre que luego se exageró de manera desmedida, lo que obró muy en contra del sainete madrileñista. Volveremos a referirnos a ello.

29 Recordemos que fue máximo exponente del ideario musical de la República, y que tras la guerra hubo que exiliarse en Méjico, donde murió.

30 Está muy extendido el error de que *La canción de la Lola* fue la primera pieza de género chico teatral a la que se aplicó una partitura musical. No puede ser cierto, pues esa fórmula llevaba casi una década en funcionamiento, e incluso el propio Chueca había estrenado una docena de zarzuelas chicas. Lo que sí cabe afirmar es que supuso el primer éxito perdurable.

31 La chocante ausencia de Bretón, visceralmente contrario al género chico, se debió a estar de viaje por varios países europeos en ese momento.

32 Es difícil saber hoy si la acentuación fonética de su apellido era Ducazcal o Ducázcal. La misma duda existe con Arderíus o Arderius.

33 Durante muchos años vivió con una bala sin estallar alojada en el cerebro, consecuencia de un duelo, cuyo origen ilustra bien el carácter del personaje: retado el general Prim por un adversario republicano, Ducazcal se ofreció a batirse en sustitución de aquel. Pérez Galdós relata los hechos en *La España trágica* (1909). Finalmente la bala le causó la muerte a los cuarenta y seis años.

34 En una crónica de su entierro, sin firma, leemos: «Conocía Madrid desde los más altos salones a las celdas de la cárcel; desde el más oculto rincón del Palacio al figón más insignificante. En un solo día veíasele entre los que salvaban gente en un incendio, seguían un coche fúnebre, asistían a un juicio, hablaban en el salón de conferencias o aplaudían un estreno […]». Tuvo, no obstante, un estigma de juventud, que empañó su biografía: la fundación de la tristemente popular Partida de la Porra, que reclutaba matones y organizaba agresiones a personas a las que se suponía conservadoras.

35 No es correcta la supuesta ubicación, que se le da en numerosos textos, en el actual edificio del ayuntamiento, en Cibeles. Su espacio corresponde hoy al inicio del bulevar (rodeado de tráfico) de la acera de los impares, frente a la calle de Montalbán.

36 Y muy especialmente por su mayor audacia: que todo el pavimento de la nueva avenida iba a ser de madera. El proyecto original era del urbanista Carlos Velasco.

37 La zarzuela *Cádiz* está dividida en dos actos breves, pero es comúnmente considerada como de género chico.

38 «La Marcha de Cádiz», se convirtió en un himno militar y patriótico, todo un emblema del Ejército español. Al cumplirse diez años de su estreno, en 1896, le fue concedida a Chueca la Cruz del Mérito Militar con distintivo blanco. Sin embargo, cuando dos años después, la pérdida de la guerra del 98 dé paso al desencanto generalizado ante la España sin futuro, la «Marcha de Cádiz» será tomada por muchos como un icono maldito del patrioterismo institucional. Fue quizá el único acontecimiento hostil en una vida como la de Chueca, jalonada de muestras de simpatía.

39 En la sociología nocturna de la Restauración, tantas veces idealizada, jugaron un importante papel los progresos en el alumbrado público que impulsó el propio rey, como paso para una vida nocturna menos peligrosa. Se comenzó con el alumbrado eléctrico en determinados lugares de Madrid y se potenció el de gas, con una legión de faroleros que tomaban la ciudad al atardecer. El Madrid finisecular mantenía una activa vida nocturna, ininterrumpida hasta el día siguiente. La mayor parte de los cafés se nutrían de un público noctámbulo que se iba relevando hasta que llegaban los madrugadores a desayunar. Instituciones sociales como el Círculo de Bellas Artes, el Casino o el Ateneo no cerraban nunca, e incluso era de madrugada cuando más concurridos estaban sus salones y bibliotecas.

40 Aunque *La boda* está escrita posteriormente, su acción transcurre con anterioridad. Cuando se ofrecen ambas en programa doble, es siempre un dilema el orden de las partes: o bien primero *La boda* y luego *El baile*, con lo que la trama discurre por su orden lógico; o bien el inverso, con lo que la segunda resulta una analepsis (o *flash-back*, en lenguaje cinematográfico).

41 Por las razones que explicaremos en el capítulo 5, «Lo teatral y lo musical», en el género chico no se anunciaban con antelación los nombres de los autores de las obras.

42 *Suele ser comúnmente aceptado que* La Gran Vía, El año pasado por agua, La verbena de la Paloma, Agua, azucarillos y aguardiente *y* La Revoltosa *suponen las cinco cumbres del género chico.*

43 Dicha Real Academia fue históricamente reacia a la creación de una sección de música, entendiendo que aquella debía ser solo un lugar para las artes plásticas. Por fin, en mayo de 1873 (el año de la I República), y por empeño personal del entonces ministro de Estado, Emilio Castelar, la música entró en la Academia. Fueron nombrados doce académicos simultáneamente.

44 Independientemente de sus méritos como compositor, no hay duda de que Arrieta fue nombrado director del Conservatorio en recompensa política por su colaboración en la expulsión de Isabel II (que había sido su decidida protectora quince años antes). De hecho, su nombramiento se produjo apenas unas semanas después de expulsada la reina. Luego fue mantenido en el cargo por Alfonso XII y por la reina regente, pese a que todavía el nombramiento del director del Real Conservatorio era una prerrogativa real.

45 Como de tantos y tantos títulos mencionados en este libro, no existe ni un solo fragmento de *San Franco de Sena* accesible en disco.

46 Neologismo que encontramos a veces en crónicas de la época. A veces también, simplemente «chiquista».

47 Tras su incendio en 1876, el viejo Teatro del Circo, donde había nacido la zarzuela, fue reconstruido como circo por el empresario William Parish, yerno del mítico Thomas Price, que acababa de fallecer tras un accidente con su compañía en Valencia. Parish dio al nuevo circo el nombre de su difunto suegro: Circo Price [pronunciado «prais», aunque coloquialmente siempre se castellanizó el apellido]. Pero como Parish pasó a ser su cabeza visible, muchas personas hablaban informalmente del «Circo Parish», y de hecho en muchos textos aparece así, lo que confunde cuando consultamos las carteleras, pues nunca hubo en Madrid propiamente un Circo Parish. Como vemos, en ocasiones el circo dejaba paso a espectáculos líricos de primera categoría, como este estreno de una de las obras más rotundas de Chapí.

48 1901 había conocido aún *El bateo*, el único éxito de Chueca en el Teatro de la Zarzuela; y 1902, dos grandes triunfos de Chapí: *El puñao de rosas* y *La venta de Don*

Quijote (esta última, considerada por muchos como obra maestra, pese a haber caído luego en el olvido). La excepción más tardía es *La patria chica*, de Chapí, en 1907.

49 Además de la singularidad de su libreto (que, aunque sea en clave de humor frívolo, no deja de constituir una loable apología de la igualdad de la mujer), *Las corsarias* contenía el celebérrimo pasodoble de «La banderita», que se convirtió en un himno oficioso del Ejército español. Con este motivo, Alfonso XIII condecoró a Francisco Alonso con la Gran Cruz de Alfonso XII. En Madrid se mantuvo durante más de 1.500 representaciones seguidas, y en Buenos Aires superó las 3.000. Algo similar, pues, a lo ya referido de la marcha de *Cádiz* con Federico Chueca.

50 Pese a la falta de acuerdos internacionales verdaderamente vinculantes en este sentido, muchísimos casos concretos terminaron en los tribunales. Sin ir más lejos, Offenbach llevó a Arderíus a los tribunales, pese a la amistad que les unía, por la propiedad de alguna de sus obras.

51 Creo que no es disparatado afirmar que la actual estética de muchas películas infantiles y juveniles –como las del entorno Disney, y más aún las de la serie *Barbie* (2001-2013), de inmenso éxito planetario– bebe en las fuentes temáticas e iconográficas de la opereta.

52 Del griego *sico* (higo) y *lipsis* (acción de frotar o acariciar).

53 Ingenioso sobre todo por un aspecto que resulta común entre el «género ínfimo» y la «telebasura» de nuestro tiempo: todos los ciudadanos se lamentan de ella y se preguntan cómo la sigue tal cantidad de personas, pero lo cierto es que concita audiencias millonarias todos los días. En *El género ínfimo*, los dos protagonistas, sentados en uno de estos salonesteatro se lamentan de cómo puede haber gente que acuda a estos espectáculos, pero queda patente que son habituales de ellos; tras despedirse al final del pase… se encuentran de nuevo en la cola, esperando la entrada al siguiente.

54 Entre otras, la Fornarina, Raquel Meller, Amalia de Isaura, Pastora Imperio, Amalia Molina, Olimpia d'Avigny, la Chelito, etc. Para ellas escribieron compositores muy preparados: José Padilla, Quinito Valverde, Manuel López-Quiroga y tantos otros.

55 En un artículo, sin firma, de *La Correspondencia de España*, en 1903, leemos, en relación a cierto sector social que clamaba por la clausura de ese tipo de espectáculos de

variedades, cafés-teatro, salones musicales, etc.: «El "género ínfimo" responde a una necesidad y a un gusto o estado de ánimo de la sociedad moderna… Proporciona un modo de vivir honesto a innumerables mujeres que de otra suerte tendrían que lanzarse a los horrores del vicio por recurso. En países donde las mujeres tienen abiertas a sus aspiraciones las puertas de los comercios, de las casas de banca, donde se las emplea en las oficinas de Correos y Telégrafos, y en otros departamentos del Estado y particulares, todavía pudiera tener justificación una medida de esa naturaleza. Pero en España resulta que ahora el único medio, o al menos uno de los pocos, que existen y que ahora se ofrecen a la mujer para buscar recursos de vida decorosos, se les quiere prohibir».

56 Donde se encuentra actualmente la sede del Consejo General del Poder Judicial. Un emplazamiento muy apartado entonces del centro de la ciudad, lo que se mostraría un grave inconveniente.

57 Entre otros, el Banco Central (Cibeles), la actual sede de la SGAE (en la calle de Fernando VI), la sede central de Banesto (en la calle de Alcalá, esquina con Sevilla), etc.

58 Como tantas veces, se hizo cierto el aforismo militar que afirma que «La victoria tiene siempre cien padres; la derrota es siempre huérfana». Pues infinidad de voces se alzaron –incluso de quienes habían participado en la programación– calificando de locura irresponsable el proyecto del Lírico. Berriatúa y Chapí se quedaron solos; y eso produjo cierto distanciamiento de Chapí con Bretón, en los últimos años de vida de aquel.

59 Sin duda este destino fue elegido por acoger aquella iglesia a la Cofradía de la Virgen de los Desamparados, patrona de Valencia, de la que Chapí era cofrade.

60 Permítame el lector una digresión: muchas veces, hablando de frases célebres de zarzuela en la España de nuestros abuelos («Hoy las ciencias adelantan que es una barbaridad», «Cuánto tiempo sin verte, Luisa Fernanda…»), surge la duda sobre la procedencia de «Malos tiempos para la lírica», muy utilizada hoy. No es en absoluto una frase de zarzuela –aunque quizá lo parezca–, sino, muy en las antípodas, el título de un desolado poema de Bertolt Brecht (*Schlechte Zeit Für Lyrik*, 1939).

61 El término «pianola» era en realidad una marca comercial de la firma The Aeolian Company, pero se estandarizó tanto que terminó dando nombre al artefacto.

62 HISTORIA. En septiembre de 1923, un pronunciamiento militar no violento,

encabezado por el general Miguel Primo de Rivera, pactó con el rey Alfonso XIII y otras instituciones la toma del poder y la suspensión de la actividad parlamentaria, pero respetando el régimen monárquico. Era el inicio de los siete años de la Dictadura de Primo de Rivera, que concluyó con la dimisión de este en abril de 1930. La pretendida vuelta a la normalidad constitucional fue un fracaso, lo que motivó la proclamación (14 de abril de 1931) de la II República Española. Alfonso XIII no opuso resistencia y se exilió. Tras cinco años de gobierno republicano, una sublevación militar (18 de julio de 1936) encabezada por el general Francisco Franco abocó a España a casi tres años de guerra.

63 Ninguna de estas denominaciones es plenamente satisfactoria: Edad de Plata supone un juicio de valor que la sitúa solo por detrás del Siglo de Oro, con menoscabo de otras generaciones brillantísimas. Generación del 27 hace referencia a la conmemoración poética, en 1927, del tricentenario de la muerte de Góngora y al conjunto de poetas que emergieron en torno a dicho año. Generación de la República margina a los que no fueron afectos al sistema republicano. Con motivo de un concierto monográfico de esta generación que en 2008 preparé para el Auditorio Nacional, yo mismo propuse la expresión de «generación rota», que creo que en último extremo resume la tragedia común que la caracterizó. Parece que ha hecho fortuna esa expresión y ahora es frecuente verla así denominada.

64 Fue de los pocos casos en los que un incendio que destruye un teatro se declara durante una función y a teatro lleno, por lo que el balance fue trágico. La obra que se representaba era *La mejor del puerto*, de Francisco Alonso.

65 Los no menos de diez teatros y cafés-teatro que se articulaban en torno a la avenida del Paralelo estaban activos desde comienzos del siglo xx, pero ahora tomarán una personalidad muy especial. En el capítulo 11D nos referimos a ello con mayor detalle.

66 Recordemos que durante la Dictadura el término «Gobierno» fue sustituido por el de «Directorio»; en un primer momento como Directorio Militar (1923-1925), y en una segunda fase como Directorio Civil (1925-1930).

67 La estructuración en tres actos de un drama destinado a llenar toda una sesión se remonta al Siglo de Oro, pervive en el teatro romántico y, consecuentemente, en las zarzuelas grandes de la primera época. Sin embargo, conforme fue siendo evidente la conveniencia de hacer un solo intermedio, muchos autores sustituyeron los tres actos históricos por solo dos, de mayor duración, con una pausa entremedias. Estas obras extensas en dos actos nos merecen la misma consideración de zarzuela grande que las

tradicionales en tres actos, puesto que su representación completa suele rondar igualmente las dos horas de espectáculo.

68 Vives era impermeable a esta afirmación, que incluso parecía molestarle. Según dejó escrito Fernández-Shaw, el compositor le confesó: «¡Siempre están diciendo lo mismo! Me lo dijeron cuando *Bohemios*, y cuando *Maruxa*… Siempre, según ellos, estamos comenzando. ¡Dan ganas de no trabajar!».

69 Atención a no confundir a José Serrano, tantas veces citado en este libro como icono del género chico, con Emilio Serrano, compositor operístico (si bien esta colaboración con Alonso fue su única incursión notable en la zarzuela).

70 Pese a que Vert era más joven, falleció primeramente, en 1931. Al año siguiente moría Soutullo. Ninguno de los dos obtuvo ningún éxito importante fuera de esta «alianza».

71 Para los amantes de las curiosidades: el mismísimo día del estreno de *El caserío* en el Teatro de la Zarzuela (11 de noviembre de 1926), a apenas cien metros abría sus puertas el nuevo e impresionante Palacio del Círculo de Bellas Artes, todo un símbolo de la modernidad del nuevo Madrid (aunque la inauguración oficial, con el rey Alfonso XIII, había sido tres días antes). El Círculo –que pese a inaugurar aquel impresionante palacio estaba absolutamente arruinado y no podía ni siquiera pagar las nóminas de su personal– había invitado a autores, intérpretes y acompañantes a una suculenta cena en el lujoso restaurante de la quinta planta, con una vista insólita sobre Madrid. Finalizado el ágape, ya entrada la madrugada, los camareros pasaron la factura a los presentes, que confiaban haber sido objeto de una invitación. Nadie llevaba en los bolsillos dinero para hacer frente a la elevada minuta. Los directivos del Círculo habían «desaparecido prudentemente» horas atrás. Escuché varias versiones sobre cómo había terminado la cosa, pero no tengo certeza de ninguna.

72 Su título original era *Els soldats de l'ideal*, pero fue censurado por el Directorio y cambiado a última hora por el definitivo con el que ha circulado hasta hoy.

73 Torroba recordaba con humor su sorpresa cuando llegaron a visitarle y su secretaria les dijo abiertamente que le esperaran un ratito, porque el general se estaba echando la siesta.

74 Un evidente exceso de españolismo del gobierno de la República motivó algunas bromas y sarcasmos, ya que no solo las dos óperas elegidas eran de tema español, sino que además se obligó a traducirlas y representarlas en castellano (¡!).

75 En el lenguaje teatral de entonces, el verbo «reprisar» era más habitual que los actuales de «reponer» o «recuperar».

76 Entre ellas, y muy elogiablemente planteada, la de poder disponer del fondo de vestuario y atrezo del Teatro Real, cerrado desde hacía ocho años. Pero los empresarios la consideraron inviable en la práctica, por razones largas de detallar.

77 El Teatro Romea fue una de las mecas de la revista en Madrid. Estaba situado al final de la calle de Carretas y desde ahí se catapultaron Celia Gámez, Laura Pinillos, Concha Piquer, Imperio Argentina, etc. Se cerró y demolió solo unos meses antes de la guerra.

78 Pudiera considerarse la excepción de Pedro Muñoz Seca, asesinado en la matanza de Paracuellos (Madrid) en noviembre de 1936, pero no puede decirse propiamente que fuera él un gran nombre de la zarzuela, puesto que sus incursiones en este terreno fueron menores, y en nada comparables con sus éxitos en el teatro declamado. Caso curioso fue el de la *vedette* Tina de Jarque, fusilada (o asesinada) en Valencia por supuesto espionaje; pero hoy día esa versión no parece verosímil.

79 Lamentablemente, sí se fueron muchos músicos de orquesta, cantantes de coro o solistas menos populares.

80 Manuel de Falla encarnaba, en apariencia, las virtudes que decía defender el bando ganador –españolismo, religiosidad extrema, tradicionalismo…–, por lo que su decisión de exiliarse tras la guerra supuso una afrenta para el Régimen. Se le ofrecieron honores de todo tipo si se quedaba, pero don Manuel no se avino a componendas. En octubre de 1939, medio año después del fin de la guerra, embarcó hacia Argentina y ya no volverá a España; lo más que el gobierno pudo conseguir fue que se marchara discretamente, sin declaraciones, y que se camuflara su partida como de viaje artístico, con motivo de los conciertos en su honor que se iban a celebrar en Buenos Aires.

81 El popularísimo pasodoble «El beso», de *La estrella de Egipto* [«La española cuando besa, es que besa de verdad…»], puede ponerse como ejemplo sociológico de

que no toda revista fue procaz y libertina; pues pese a su apariencia, su letra plantea una visión conservadora de esta forma de relación erótica.

82 *La violetera*, de Padilla, es el tema recurrente que utiliza Charles Chaplin en su película *Luces de la ciudad* (1931).

83 En 1929, la música de José Padilla fue declarada Bien de Interés Universal por la UNESCO. No tenemos noticia de que exista otro caso similar en la música española.

84 De hecho, hoy no puede negarse a letristas como Rafael de León y Antonio Quintero un lugar entre los poetas de la generación del 27.

85 En tiempos recientes, algunos cantantes y grupos pop han intentado la misma fórmula: elaborar un argumento teatral mero soporte para un desfile de sus canciones que el público conoce de memoria.

86 Aunque sea un tópico, hay que reconocer que ninguna de sus melodías alcanzó la desmedida popularidad de su canción *La vaca lechera* (1946, letra de Jacobo Morcillo –de quien no era pariente, pese a la coincidencia de apellido–), todo un símbolo sonoro de la España de la época.

87 Admire el lector la frecuencia que en nuestro recorrido hablamos de obras que en su tiempo superaron las mil funciones, y no digamos las que superaron las cinco mil, o las diez mil, o las veinte mil, pese a que algunas de ellas, como las revistas que estamos recorriendo, hayan quedado hoy en el olvido. En la España teatral actual es muy difícil encontrar obras que superen las cien funciones, pese a que el público potencial se ha multiplicado exponencialmente. Dejemos fuera de esas estadísticas el musical anglosajón, que se mueve hoy por otro tipo de demanda.

88 El más continuado, el que en forma de concurso generosísimamente dotado ofreció la Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero anualmente en el periodo 1984-1988, pero que quedó siempre desierto; se otorgaron dos accésits: *San Isidro Labrador* (Valentín Ruiz y Juan Pedro Aguilar, 1986) y *Romeo o La memoria del viento* (Manuel Balboa y texto de Álvaro Cunqueiro, 1988). En el Teatro de la Zarzuela, Manuel Moreno-Buendía estrenó con éxito sus partituras para *Los vagabundos* (1977) y *Fuenteovejuna* (1981). Y hasta Luis de Pablo compuso una simpática obra que tituló *Pocket Zarzuela* [*Zarzuela de bolsillo*] (1979), con texto de José Manuel Ullán, aunque obviamente hay que entender

el guiño del título en su sentido más abstracto.

1 Por supuesto, nos referimos al bolero de origen cubano, no a la danza de la escuela bolera española, tan presente en las tonadillas escénicas del siglo XVIII.

2 *Jailhouse Rock*, de Mike Stoller y Jerry Leiber. Fue, en 1957, el primer gran éxito discográfico de Elvis Presley en España.

3 Insistimos en el adverbio «casi». Aunque lo indicado fue la tónica general, algunos empresarios admirables lucharon contra viento y marea por ofrecer espectáculos más que dignos.

4 Expresión muy popular, tomada del primer verso del poema *El mañana efímero* (1912), de Antonio Machado.

5 Nunca me olvidaré de una reunión de junta directiva en el madrileño Círculo de Bellas Artes, en la que uno de los principales pintores españoles, muy disgustado por el, a su juicio, poco nivel de las últimas exposiciones que se habían encadenado en nuestra sala, se dirigió a mí y me dijo con vehemencia: «Pues claro que estoy indignado: tú imagínate que un día terminamos aquí haciendo… no sé… ¡zarzuela!; ¿qué te parecería?». Fue el sustantivo más despectivo que creyó encontrar.

1 Enrique Reoyo, José Silva y Antonio Paso (hijo).

2 Imposible no traer a colación la obra *Los extremeños se tocan* (1926), de Pedro Muñoz Seca y Pedro Pérez («los Pericos»), en la que se representa como función declamada un texto con la estructura de libreto lírico, quedando en cómica evidencia todas las convenciones del teatro musical. La obra se subtitula «opereta en tres actos, pero sin música».

3 El celebérrimo *Don Juan Tenorio*, de Zorrilla, consta de nada menos que siete actos.

4 Al fin y al cabo es también, aproximadamente, el formato de un partido de fútbol y otros deportes de masas.

5 La mayor parte de las obras que citamos como ejemplos están incluidas en el «cuadro de honor» de cien títulos que sugerimos en el Apéndice de este libro, por lo que no repetiremos aquí sus autores. De las que no figuran en esa selección recordamos entre paréntesis el autor de la partitura, para mayor facilidad del lector.

6 A esas diferentes denominaciones nos referimos en capítulo 11E, «El laberinto de los géneros».

7 En el listado final de las cien obras probablemente más representativas del Siglo de la Zarzuela, solo una de cada cinco tiene como localización el Madrid de su tiempo.

8 La zarzuela catalana tiene sus propios códigos en este sentido. Hablaremos de ello en el capítulo 11D («La zarzuela en Cataluña»).

9 Madrid no estuvo unido por ferrocarril con las regiones periféricas de la Península hasta comienzos del siglo XX, por lo que las posibilidades de que un inmigrante en Madrid procedente, por ejemplo, del campo andaluz o extremeño regresara temporalmente a su pueblo (por Navidades, por las fiestas locales, etc…), en diligencia o caballería, eran mínimas. Además, un día no trabajado era un día no cobrado. Con ello queremos decir que la añoranza de la patria chica era en la práctica mucho mayor.

10 En *Los descamisados* (1893), el argumento gira en torno al naciente socialismo obrero y la «cuestión social», como se denominaba entonces. Pero la firma de Chueca, Arniches y López Silva garantiza un tratamiento no precisamente dramático.

11 Por supuesto, están además las muchas zarzuelas que se escribieron en Hispanoamérica, con ambientes cubano, gaucho, colombiano, chileno, mejicano, etc. Algunas de ellas son verdaderamente importantes y no pueden ser contempladas como simples epígonos de lo español. En el capítulo 9 («La zarzuela en América y la zarzuela americana») nos referimos a ello con alguna extensión.

12 Pese a ser una de las zarzuelas más representadas de la historia, no hay unanimidad sobre la ubicación temporal de *La canción del olvido*, que no se especifica en el libro de Guillermo Fernández-Shaw y Federico Romero (que sí detalla el lugar: Sorrentinos, villa imaginaria del reino de Nápoles). La época renacentista parece la más adecuada.

13 Uno de los pocos libretos específicamente infantiles que conocemos es *El paraíso de los niños*, de Sinesio Delgado y Carlos Arniches (musicado luego por Quinito Valverde); transcurre en una juguetería donde los muñecos cobran vida real. En América, el colombiano Juan Crisóstomo Osorio compuso varias zarzuelitas para ser representadas en los colegios; también el venezolano José Ángel Montero cultivó esta parcela, muy olvidada en la lírica española.

14 No es fácil saber si Ricardo de la Vega quiso plantear un doble o un triple título en *La verbena de la Paloma o El boticario y las chulapas y Celos mal reprimidos*.

15 En el argot de los actores, estas variantes satíricas e «ilegales» sobre el texto oficial se denominaban «coplas».

16 Solo los de la última época conocieron del disco gramofónico, y los que grabaron (salvo algunas excepciones como Marcos Redondo, Selica Pérez Carpio, etc.) lo hicieron en condiciones técnicas que no nos permiten apreciar su verdadera dimensión. Pero menos aún conoceremos sus facultades dramáticas en escena.

17 Un caso curioso fue el del tenor Vicente Caltañazor, que sentó cátedra como intérprete de zarzuela en su etapa fundacional, marcando lo que serían los cánones del género, pese a no tener conocimientos de solfeo.

18 Recogemos tres de ellos: en uno, al referirse al coro en una determinada producción, Chicote parafrasea a Cervantes: «… y el coro, en cuyo recuerdo no quiero ensañarme…». Otro, en relación a los *castings* que su mujer y él tenían que hacer constantemente para elementos del coro, es más sórdido: «Loreto y yo las veíamos, y cuanto más feas y más pobres, más deseos teníamos de admitirlas. Aquellas chiquillas escuálidas, aquellas pobres mujeres famélicas que venían solicitando un pedazo de pan, nos encogían el corazón. Destruir sus esperanzas era una crueldad, pero no teníamos otra solución […]. [Al final], algunos duros nos costaba a veces aquel triste desfile!». En la tercera prima la ironía, refiriéndose a las «promesas» del mundo lírico que entraban en un coro como plataforma para hacer una carrera lírica: «Unas llegaron a hacer una cierta carrera y otras llegaron a estupendas amas de casa».

19 Fragmentos en los que momentáneamente una misma sección de voces se desdobla en dos o más líneas simultáneas.

20 Damos por sobreentendido que la inmensa mayoría de las intérpretes de arpa eran mujeres.

21 Llama la atención el uso del güiro en *El bateo*, de Chueca, en 1901; difícil es saber cómo conocía don Federico este instrumento popular latino, que no se hizo común en España hasta treinta años después. Mucho tememos que en la época se sustituyese por un rallador de cocina o una botella de anís.

22 En las obras americanas es frecuente algún instrumento local. Pero también una obra tan prototípica de lo castizo como *Las leandras* requiere un saxo y un banjo.

23 Recordamos que esta forma de abreviatura significa ocho primeros violines, seis segundos, cuatro violas, cuatro violonchelos y dos contrabajos.

24 Para esta célebre escena debe preferirse un piano vertical «de café», y de sonido algo «decadente», nunca un piano de concierto.

25 Tanto es así que una obra de Tomás Bretón, *El reloj de cuco* (1898), fue concebida para ser coreografiada por Vicente Carrión, y de hecho el argumento transcurre en una compañía de danza. Para su estreno en el Apolo de Madrid, el españolismo terminológico de Bretón llegó a indicar que su obra era un «bailete» (y no un *ballet*).

26 Para las jóvenes generaciones recordemos que, hasta hace unas décadas, el apuntador se ubicaba sentado en el centro del escenario, de frente a los actores, pero mucho más bajo que ellos gracias a una escotilla al efecto. Para no ser visto por los espectadores, sobre su cabeza tenía una especie de capota, que históricamente se camuflaba con una forma de concha.

27 Este tipo de frases eran tristemente habituales y mostraban la falta de celo que hasta hace unos años se ponía en el coro como elemento fundamental en el repertorio lírico. Inolvidable fue lo sucedido en determinado teatro de Madrid en una representación de *Tosca* (Puccini), en que los guardianes de Scarpia habían recibido instrucciones de seguir a Tosca en su última escena: viendo los cantores y figurantes que Tosca se arrojaba al Tíber desde lo alto del castillo de Sant'Angelo, los guardianes, tras unos segundos de vacilación, cumplieron al pie de la letra sus instrucciones. Debió de ser la única vez que *Tosca* terminó con el suicidio, en rigurosa fila, de todos los esbirros de Scarpia.

28 Enrique Chicote hace una referencia en sus memorias a ese trasiego, en una tarde de domingo en el Teatro Cómico, pese a que acababa de fallecer en el propio teatro la esposa del conserje: «La enterraron el domingo, y cuando sacaron el féretro estaba el pasillo lleno de actores y actrices vestidos con los extravagantes trajes de *El proceso del can-can* [Barbieri]. En el silencio cesaron las risas y como terrible contraste, en el escenario las chicas cantaban y bailaban uno de los números de la partitura. […] Las conversaciones cesaron, un silencio sepulcral sustituyó a aquella animación; solo se escuchaban los acordes de la orquesta. Todos nos arrodillamos. Detrás de la caja iba el sacerdote y los familiares conteniendo los sollozos».

29 «Hacer mutis»: salir del escenario, en lenguaje teatral.

30 De ahí está tomada expresión coloquial de «tener muchas tablas».

31 Bernardo Bonardi, Pedro Valls y Jorge Busato.

32 En las remodelaciones recientes de los teatros antiguos, los salones de telares se han rediseñado como salas de ensayos, aulas multiusos, salas de prensa, etc., ya que en general son grandes y diáfanos, pensados para desplegar en el suelo los grandes telares en blanco.

33 Su nombre aparece frecuentemente de varias otras formas: Jorge Busato, Giorgio Busato (el original, en italiano), Giorgio Bussato, Busatto, etc.

34 Al parecer, después de medio siglo de epopeya artística, quería retirarse a una casita en el bario del Limonar, junto a la playa de La Caleta, en Málaga.

1 Resulta curioso que, por ejemplo, los respectivos y extensos libros de recuerdos de la pareja de libretistas más exitosa de la historia de la zarzuela –Federico Romero (*Por la calle de Alcalá*, 1953) y Guillermo Fernández-Shaw (*La aventura de la zarzuela*, 1959 [publicadas en 2013])– apenas contengan tres o cuatro referencias al público de la zarzuela.

2 Cuatro expresiones castizas, muy de libreto de zarzuela: la Orden del Pan Pringao

era, figuradamente, la de aquellos que aparentaban alcurnia social pero en realidad apenas tenían para comer pan mojado en aceite. El Jardín de las de Gómez era un pinar recoleto, muy cerca de Apolo, en la madrileña calle de Alcalá, donde se sentaban jóvenes apuestos y señoritas con sus mamás y tías (el pino más recóndito fue el luego popular «quinto pino», origen a la expresión castiza para indicar algo lejano). La familia Sicur aparece en sainetes gaditanos decimonónicos como prototipo de la gente «cursi» (y de hecho mantiene el mismo adjetivo, con las sílabas invertidas). Martelos: galanteos.

3 Otra expresión muy «zarzuelera»: se llamaban «entretenidas» a las señoras o señoritas de pocos recursos, que se relacionaban clandestinamente con un casado, a cambio de ser mantenidas en un estatus lujoso, o al menos desahogado.

4 Nos referimos a las mínimas ayudas estatales que se concedieron primero en el Directorio de Primo de Rivera, luego en la República y finalmente con el régimen de Franco. Quizá loables todas, pero sin incidencia alguna en la financiación global de la historia de la zarzuela.

5 Catedrático de Literatura Española de la Universidad de París y experto en sociología musical de la España del Siglo de la Zarzuela. Sus trabajos constituyen excepción a lo dicho antes sobre la falta de estudios en la sociología de los públicos.

6 Sí hay una referencia muy curiosa a los muchos niños que iban con sus familias a presenciar el éxito histórico de *Las leandras* (Teatro Pavón, Madrid, 1931). En sus memorias, en efecto, Celia Gámez confiesa su sorpresa por la cantidad de niños que acudían a verla, siendo esta una obra muy «subida de tono» para la época. Quizá, piensa la mítica cantante, los niños se reían mucho con la apariencia ingenua de los chistes, sin reparar en el doble sentido de casi todos ellos. Por cierto, que la Gámez confiesa que era tal su candidez juvenil que tampoco ella se enteró de la picardía de muchas frases y metáforas hasta que poco a poco los autores y compañeras se las fueron explicando, ante su sorpresa y carcajadas.

7 No puede olvidarse, por ejemplo, que Manuel de Falla, hombre de fe cristina extremada, prohibió severamente en su testamento que se representase tras su muerte ninguna de sus obras líricas.

8 El libretista Miguel Ramos Carrión, fumador empedernido (como tantos varones de aquel tiempo), fue varias veces apercibido por su costumbre de fumar sin tregua en talleres y escenario, e incluso al salir a saludar tras la representación. Como se daba la

paradoja de que las ordenanzas prohibían fumar al personal laboral durante los montajes, pero no a los espectadores ni actores durante las funciones, Ramos se quiso «vengar» de las autoridades escribiendo un número en el que debían salir al escenario todo un coro de mujeres fumando: tal es el origen del «Coro de fumadoras» de *Los sobrinos del capitán Grant*.

9 Criterio, por cierto, que ha pervivido hasta muy entrado el siglo XXI, incluso en espectáculos con cantantes.

10 A diferencia de otros países, en los que la cerveza fue una bebida popular y rural, en España se introdujo como refresco veraniego de las clases urbanas. Madrid no tuvo producción de cerveza hasta la fábrica de Casimiro Mahou en 1890, en el nuevo barrio de Salamanca. Su popularización en cafés y teatros fue ya muy entrado el siglo XX.

11 Cuando se funde el Teatro Real, en 1850, su orquesta litigiará mil veces con la empresa por este asunto. La solución será salomónica: llamar para este fin a alguna banda militar, también dependiente del Estado. En los primeros tiempos la habitual fue la Banda del Regimiento de Ingenieros.

12 Creo que no es mala comparación considerar que el silencio en los teatros debía ser parecido al hoy habitual, por ejemplo, en los restaurantes-espectáculo o en los locales de copas con música en vivo: aunque el nivel de ruido descienda mucho durante la actuación, es frecuente que algunas personas rían o comenten con su grupo de amigos; incluso no se interrumpe el servicio de camareros durante el pase musical.

13 Los siete años que median entre la caída de Isabel II y la jura de Alfonso XII (1868-1875), a excepción del breve reinado de Amadeo de Saboya; los poco más de cinco años de la II República hasta la guerra (1931-1936) y el periodo del franquismo hasta el que consideramos fin del Siglo de la Zarzuela (1936/1939-1950).

14 Parte frontal del escenario de teatro lírico, que suele cubrir parcialmente el foso y que contiene las baterías de luces. Sustituyó a las antiguas candilejas.

15 Sinesio Delgado relató que en el estreno de su obra *La perla del harén* (Apolo, 1910), con música de Rafael Calleja, se armó tal escándalo que el director de la orquesta, Narciso López, sufrió un ataque cardiaco, a consecuencia del cual falleció poco después.

16 El reestreno que en 2005 la Orquesta Sinfónica de Madrid, con mi dirección y un estupendo plantel de solistas, de la única zarzuela de Enrique Fernández Arbós, *El centro de la Tierra*, nos confirmó que estábamos ante una obra maestra del género… que había sido pateada y retirada de cartel la misma noche de su estreno (Apolo, 1894).

17 En Apolo, por ejemplo, en 1874 se estrenó en anonimato *El libro talonario*, original del entonces ministro de Hacienda José Echegaray, quien, temiendo el pateo, más por su cargo público que por su valor literario, optó por esconder su identidad. El éxito fue enorme, se desveló el nombre del autor y el ministro salió a saludar felizmente.

18 Barbieri y Ricardo de la Vega fueron militantes contra esta costumbre, y pidieron siempre que se incluyese su autoría en los anuncios de sus estrenos, si bien ni ellos mismos lo conseguirían hasta después de 1891, y solo gracias a su acreditada reputación.

19 Bien es cierto que en tiempos recientes, el entorno de internet ha hecho tambalear también este modelo, habitual durante el último siglo.

20 Hay que esperar para ello a 1992, en que el Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU) inició la titánica tarea de recuperar este patrimonio en ediciones dignas y fiables.

21 Algunos grandes compositores históricos fueron también expertos en el arte de la transcripción. Por poner un solo ejemplo, la reducción pianística de Franz Listz de las nueve sinfonías de Beethoven sigue siendo hoy un modelo insuperado.

22 El musicólogo y bibliotecario José Carlos Gosálvez ha realizado un trabajo asombroso de datación de las planchas de las editoriales españolas, herramienta indispensable para el conocimiento de estas ediciones. A su trabajo debemos también muchos de los datos que podemos ofrecer en este capítulo.

23 Todavía mi generación, en la época de estudiantes de conservatorio, comprábamos en el comercio partituras que llevaban las marcas de las planchas de mediados del siglo XIX.

24 También se le conocía como Salón Capellanes, por tener su entrada por dicha calle

(hoy desaparecida al construirse el edificio de El Corte Inglés de la calle de Preciados).

25 El hecho, por ejemplo, de haber propuesto a Isaac Albéniz editarle una suite de piezas sobre distintas ciudades o regiones de España –la posterior *Suite española* (1887)– muestra que estos editores tenían mayores vuelos que el de meros impresores.

26 Independientemente de su propia editorial, su almacén de venta de partituras en La Coruña (en la calle Real, e instalado por su padre) podía codearse con los mejores de Europa, con nada menos que treinta mil títulos a disposición del comprador. Berea fue también alcalde de dicha ciudad.

27 Su célebre comercio –toda una institución en la historia de la música en el País Vascocontinúa hoy abierto en la céntrica calle de San Martín.

28 Su nombre oficial era Ernest Louis Dotésio.

29 En el área catalana, Dotesio cambió algo su forma de trabajo y publicó ediciones específicas, más ricas en decoración modernista. De hecho, creó una subeditorial de su empresa en Cataluña, con un estatus laboral diferente, denominada Sindicato Musical Barcelonés Dotesio.

30 Todavía hoy existente (actual número 26 de dicha calle).

31 En 1990 se confirmó la venta de este catálogo al grupo editorial inglés Music Sales Group. Las existencias almacenadas de este inmenso fondo –más de cincuenta mil kilos de partituras– fueron destruidas, aunque un ejemplar de cada una de las obras quedó en custodia patrimonial, a efectos de estudio y consulta, del Instituto Complutense de Ciencias Musicales. Los contactos o pelures (o sea, el papel cebolla que sustituyó a las planchas) fueron llevados a Inglaterra.

32 La primera orquesta que se fundó en España como tal orquesta sinfónica, es decir, no ligada a un teatro de ópera, fue la madrileña Orquesta de Socorros Mutuos, creada en 1860.

33 Aunque en diversas fuentes la obra aparece con títulos diferentes, Barbieri la tituló

realmente *Sinfonía concertante para orquesta y banda militar, compuesta sobre motivos de zarzuelas* (1856).

34 Julián Menéndez, clarinetista de la Banda Municipal de Madrid, realizó una transcripción histórica de *La consagración de la primavera*. Sabido es que Stravinski era muy contrario a la autorización de versiones alternativas a la original de cualquiera de sus obras; pero se rindió ante la excelencia de la transcripción de Menéndez, y pidió a su editorial sellar el permiso para su interpretación pública (conservado hoy sobre el original de Menéndez). Existe el testimonio oral –no documentado– de que, paralelamente, el genial ruso afirmó admirativamente (1955): «¡Me parece más difícil hacer esta transcripción que componer la obra!». Otro tanto puede decirse de Luis Oliva, profesor de la Municipal de Barcelona, y cuya transcripción de *Muerte y transfiguración* había dejado pasmado al propio Strauss, en uno de sus viajes a Barcelona (1925).

35 Por ser un arte hoy en desuso, hay que recordar que el pendolismo es el arte de la rotulación (carteles, portadas, convocatorias, etc.), con letra exquisita, pero a mano alzada, no con ayuda de moldes.

36 En el apartado 6B («Las reducciones para el hogar y el café. Las ediciones») de este mismo capítulo ya nos referimos a las ediciones de partituras y al auge editorial que la zarzuela propició.

37 Como lo fue, por ejemplo, el riquísimo corpus de portadas de discos LP, a lo largo de aproximadamente medio siglo, de música ligera y pop españoles.

38 La denominación oficial era «real de vellón», que casi nunca se empleaba en términos coloquiales en España (sí en Hispanoamérica, donde todavía en algunos lugares se siguió denominado «velloneras» a las máquinas que funcionaban con monedas). Entre 1864 y 1868 convivió con el escudo de plata, que rarísima vez aparece en la terminología común de los ciudadanos.

39 Equívoco porque, además de la referencia castiza a las pesetas, «Las leandras» es en el libreto el nombre del colegio femenino que dirige Leandro, el novio de la protagonista.

40 La denominación popular de «perra» se refería al león que llevaban grabadas en el reverso las monedas respectivas, que no parecía ser muy fiero. Este vocablo popular

quedó en mil expresiones coloquiales hasta hoy: «ganar unas perras», «estoy sin una perra», «máquina tragaperras», etc.

41 La expresión «pavo» se debe a que durante mucho tiempo fue el precio de una de estas aves, manjar suculento y carísimo a principios del siglo XX. El vocablo ha sido heredado hoy día en el habla juvenil para designar el euro.

42 Hubo alguna excepción en las primeras figuras, a las que se contrataba por función, incluyendo en sus elevados cachés los ensayos que fueran necesarios, es decir, según la fórmula de la ópera. Pero en zarzuela no era lo habitual.

43 Fue quizá el mayor logro del primer gobierno de Antonio Maura. Pero no debe entenderse solo como una victoria sindical y laboral: la Iglesia también venía exigiendo esa reforma desde hacía tiempo, en base a la tradición cristiana de santificar el domingo. Se dijo que fue de los pocos objetivos en que clericales y anticlericales españoles colaboraron en la misma dirección, aunque por motivos diferentes.

44 En la población rural, la minería y otros trabajos altamente sacrificados, se dieron casos dramáticos, pues, para muchos, el «nuevo» día libre era el día de las grandes borracheras y el juego. Los círculos obreros, las casas del pueblo y las parroquias desempeñarían, cada uno desde su perspectiva, un admirable papel canalizador de este naciente tiempo libre.

45 En algunas épocas de los años veinte y treinta, el madrileño Teatro de la Zarzuela tuvo también una cierta protección oficial, pero ello no modifica sustancialmente lo dicho.

46 En el fondo de esta dificultad subyacía un fenómeno histórico, artístico y sociológico: mientras la música –y singularmente la ópera– había sido espectáculo de corte, estaba claro que su fuente de financiación provenía de la Corona y la nobleza. Cuando el disfrute de la música pasó al pueblo –o más exactamente, a las clases medias o medio-altas–, se abrió una incógnita sobre cuál sería su nueva fuente de financiación. Hoy nos parece que la proporcionalidad a los ingresos que cada obra genere es la forma más justa, pero no estuvo tan claro entonces.

47 Más de un siglo después, esta relación entre los derechos de autor y el alquiler de partituras a las editoriales sigue siendo altamente conflictiva.

48 En los conciertos sinfónicos o de cámara había un cuarto factor muy debatido: la convivencia en un mismo programa de obras de derecho público con obras del repertorio S(G)AE: ¿Se había de pagar ese mismo diez por ciento cuando, por ejemplo, una parte la ocupaba Mozart, y la otra Bretón? Pero en la zarzuela no se planteaba ese conflicto, pues Chueca nunca compartiría cartel con Telemann o Haydn.

49 Para algunos tipos de copia más especiales, y para las portadas, la SAE había importado en sus primeros tiempos una máquina copiadora similar a las utilizadas en estampación. Era conocida en la casa como «la chapí», así «bautizada» en honor del cofundador de la Sociedad.

50 Los veteranos de la lírica decían que «el estreno es del libretista; la posteridad, del compositor». Se suele atribuir a Puccini esta frase, pero no lo hemos podido documentar.

51 Y no solo de derechos en el sentido económico, sino que también pierden la potestad para autorizar o no segundas versiones, transcripciones y otros derechos que la ley otorga a los descendientes de la obra protegida.

52 Por ejemplo, *El bateo*, ya que Antonio Paso Cano (fallecido en 1958) sobrevivió medio siglo a Federico Chueca.

53 Permítasenos esta expresión muy zarzuelera: «el papel»: el taquillaje; «volar el papel»: agotarse las localidades.

54 No obstante, una de las principales figuras de la interpretación de la zarzuela de todos los tiempos, Marcos Redondo, afirma en sus memorias que lo mejor de la carrera de un cantante o actor eran las giras, precisamente por ese factor impredecible que le aguardaba a cada uno en cada periplo.

55 Mítica taberna en la calle de la Independencia, a la que acudíamos toda mi generación en mi época del conservatorio. Desapareció no hace mucho.

56 Francisco Asenjo Barbieri era un admirador del arte del barítono Francisco Salas, pero siempre le reprochó su voracidad económica y su poco celo durante los ensayos y

funciones. En su libro de contabilidad de la compañía del Teatro de la Zarzuela correspondiente a 1858, Barbieri anota un pago mensual a Salas de 8.000 reales (¡2.000 pesetas!), junto a cuyo asiento escribe de su puño y letra: «El Sr. Salas no ha trabajado nada y se ha estado tocando los cojones».

57 Que, por cierto, en toda la documentación teatral de la época aparece o en francés (*grippe*) o como neologismo español, pero en femenino («la gripa»).

58 Aunque el trancazo (o sea, «echar la tranca») era, en efecto, el decreto del cierre de los teatros, luego pasó al lenguaje coloquial como sinónimo de gripe severa («Tengo un trancazo que no se me pasa con nada»).

59 La mayor parte de los asilos de toda España pertenecían a las órdenes religiosas. Los que mantenían los ayuntamientos se financiaban por dos fuentes principales: el referido Impuesto sobre los Espectáculos y el «inconfesable» de las donaciones que el municipio obligaba a hacer a la beneficencia a aquellos círculos, ateneos y casinos en los que se hacía la vista gorda sobre la existencia de juegos de azar, legalmente prohibidos. Era un secreto a voces, gracias al cual vivían infinidad de centros para pobres de toda España.

60 Este impuesto subsistió hasta muy recientemente, conocido coloquialmente como el «Impuesto de Menores».

61 Expresamos estos valores en pesetas, aunque en su tiempo, obviamente, figuraban en reales.

62 Por supuesto, hay que tomar estos precios como orientativos e intermedios, pues existían lógicas variables. Incluso el Teatro Real llegó a constatar que con sus precios altísimos no llenaba las funciones, así que comenzó a tender un puente hacia las clases medias, con sesiones de tarde y abonos a precios más razonables.

63 De hecho, hoy día, la reciente desaparición de la figura del crítico musical en los periódicos españoles de gran tirada ha sido y es una pérdida enorme para el tejido cultural y de difusión de la música.

64 El diario *La Correspondencia de España* era popularmente conocido por su

abreviatura, *La Corres*. Para muchos españoles (tenía ediciones en varias provincias) su lectura era el último acto del día, por lo que se decía que era «el gorro de dormir» de la prensa nacional.

65 Valle-Inclán, por ejemplo, era demoledor no solo con los críticos de prensa, sino con las defensas que algunos de estos hacían de determinados dramaturgos; por ejemplo del entusiasmo con el que el crítico Federico Urrecha acogía en *El Imparcial* cada estreno de Echegaray. Por ello le dedicó el célebre epigrama satírico: «En Bombay dicen que hay / terrible peste bubónica. / Y hoy Urrecha hace la crónica / de un drama de Echegaray. / ¡Mejor están en Bombay!». (Probablemente con lo que no contó Valle fue con que estaba inmortalizando así a su denostado crítico navarro.)

66 El musicólogo Jacinto Torres, en sus brillantes estudios sobre las publicaciones musicales españolas, nos informa que en realidad la primera revista musical española se publicó en Cuba (territorio de la Corona española entonces, recuérdese), con el nombre de *El Filarmónico Mensual*. Vio la luz en La Habana en 1812. Y que en 1822 comenzó a publicarse en Madrid un periódico diario (¡!) sobre la actualidad musical y lírica, con el pintoresco nombre de *El Indicador de los Espectáculos y el Buen Gusto*. Ambos fueron de vida efímera.

67 Entre estas se incluyeron a Paulina Cabrero, lo que probablemente supuso la primera edición de música de una compositora en España.

68 Que nosotros sepamos, es la única colección española de revistas musicales que ha sido reeditada en facsímil, en soporte papel (2003). Afortunadamente, otras varias colecciones completas son hoy fácilmente consultables gracias a la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España.

69 O, más correctamente, al revés: *Abc* surgió en 1903, doce años después del éxito del semanario *Blanco y Negro* (1891); ambos medios fueron fundados por Torcuato Luca de Tena.

70 Solemos distinguir entre el musicólogo, que es el estudioso de la música como tal ciencia (y por supuesto, el titulado en tal especialidad universitaria), y el musicógrafo, que es quien escribe sobre cualquier tema musical, incluso de crítica diaria.

1 En la plaza de los Mostenses, al final de la actual Gran Vía.

2 El equívoco título se refiere al repaso de los acontecimientos sucedidos en el año que había concluido (o sea, que había muerto); en este caso, 1865. También el precitado título *De Getafe al paraíso* es un guiño lexical muy de Barbieri, pues no está referido al paraíso en el sentido del Edén, sino del piso superior de un teatro.

3 Barbieri vuelve a jugar con los títulos. Hay en este una parodia de *El barbero de Sevilla* (Rossini), símbolo máximo del italianismo de la época: si los italianos hacían bandera de *El barbero de Sevilla*, los españoles podíamos hacerla de *El barberillo de Lavapiés*.

4 Al parecer, en este viaje trató personalmente a Rossini.

5 Es curioso que Arrieta se hiciera siempre llamar Emilio, y así haya pasado a la historia, cuando en realidad se llamaba Pascual Arrieta. En su partida de bautismo fue inscrito como Juan Pascual Antonio Arrieta.

6 Aun así, Arrieta siguió vinculado a la Sociedad, aunque mantuvo siempre discrepancia con el nombre que se había elegido para el nuevo género. En 1877, es decir casi treinta años después de la instauración de la zarzuela, escribió: «"Ópera cómica" es el nombre que debió haberse preferido por todos nuestros compositores. […] El malhadado nombre de "zarzuela" ha causado más daño a la ópera cómica española en la opinión general, acerca de su verdadero carácter e importancia artística, que sus envidiosos y los necios que no la comprenden».

7 Se ha divulgado mucho esta frase, que en realidad no procede de ningún escrito de Arrieta; la publicaron tanto el musicógrafo Antonio Peña y Goñi como el escritor Alejandro Miquis, asegurando ambos habérsela oído al compositor.

8 Su amigo el libretista Salvador María Granés le retrató así: «Comilón de siete suelas, / escribe con rapidez / partituras y zarzuelas, / siempre y cuando que a la vez / mueva la pluma y las muelas. // Si su inspiración se agosta / y queréis que a toda costa / recobre la inspiración, / enseñadle una langosta, /seis chuletas y un jamón».

9 Para su composición, incluso, se retiró a la finca de La Granjilla, propiedad de la familia Borrell, en las inmediaciones de El Escorial. Algo insólito para un hombre de su

facilidad de pluma en el género chico.

10 Manrique de Lara afirmaba, con humor cáustico, que la única obra universal que consideraba superior a *La chavala* era el *Parsifal* wagneriano.

11 Para hacer honor a la verdad, sí existe algún testimonio de diferencias con quien fuera su inicial colaborador, Joaquín Valverde (padre); aunque debieron ser pasajeras, toda vez que a la muerte de Chueca, Valverde recordó a don Federico con amistad fraternal.

12 Téngase presente que estamos hablando de obras estrenadas antes de la fundación de la Sociedad de Autores Españoles, por lo que no disponemos de datos oficiales sobre el número de representaciones de cada título; hay que hablar, pues, de tiempo de presencia en los carteles o de número de teatros en los que las obras se programaron.

13 El niño grande que fue siempre Federico Chueca disfrutaba cantando de memoria, en sobremesas y reuniones, algunos fragmentos de *La Gran Vía* en quichua (idioma en el que fue presentada la obra en Colombia, Perú, Bolivia, Ecuador, etc.); por ejemplo, el vals del Caballero de Gracia: «K'acha wiraqoche niriwanku / Hinallapuni kanimin / Yachallasqa rejsiwasqankuaraj / Munaykunarayku tukuy llajtapi. // Kunan as thantalla kaspaqua / Sumaj runa kutini / Kusirisqallapapuni, / Tukuy manakujkuna». (Obsérvese [¿?] que en esta versión en quichua, la expresión «Por mis amoríos todo Madrid» ha sido modificada en «Por mis amoríos toda la ciudad», dejando abierto el lugar en que se cante la obra.)

14 Como decimos en su lugar, cuando se compone primero la música y luego la letra, el «monstruo» es una sucesión de frases sin sentido pero coincidente en sílabas y métrica con la línea melódica a la que se quiere poner texto, y que utiliza el libretista como percha para el texto definitivo del cantable.

15 También es curioso (y digno de reflexión) que unos padres de su estrato social elijan el nombre de su hijo en honor del nuevo príncipe italiano que acababa de jurar como rey de España: Amadeo de Saboya.

16 Varios testimonios del círculo de Vives confesaron después que nuestro autor mantenía un aprecio relativo por esta obra, y que no se explicaba su éxito enorme, pues consideraba muy superiores otras partituras suyas.

17 Por cierto, Federico Romero, autor de los textos cantables de *Doña Francisquita*, reconoció que los dos versos más populares de la obra («Canto alegre de la juventud, eres alma del viejo Madrid…») no son suyos, sino del monstruo que elaboró Vives para ese fragmento, y que le parecieron mejores que cualquier otra cosa (algo que, como dijimos, sucedía con frecuencia en las músicas de Chueca).

18 Los fragmentos que quedaban por orquestar cuando sufrió el accidente les fueron encomendados, a toda velocidad, a Joaquín Turina, Conrado del Campo, Pablo Luna y Ernesto (Pérez) Rosillo.

19 Era en realidad el emblemático hotel Alfonso XIII, al comienzo de la Gran Vía [hoy, número 34], pero recuérdese la prohibición del gobierno de la República de mantener nombres de comercios relacionados con la monarquía.

20 Resulta extraño en la biografía de Vives el capítulo de su presentación a elecciones por un partido político. Él declaró varias veces que no tenía ningún interés por la política, sino que quería sacar adelante un gran proyecto sobre teatro lírico en Cataluña. En todo caso, no salió elegido en ninguno de los dos comicios a los que se presentó.

21 La reciente publicación de las memorias de Guillermo Fernández-Shaw ha revelado un dato no importante pero significativo: tras ser retirado el cadáver del compositor de la sede de la SGAE, se inició su traslado por carretera a Barcelona, siendo acompañados los restos por Luis Calvo, Juan Olmedilla y el citado libretista. Al pasar a medianoche por Zaragoza, cansados de una jornada agotadora, pararon a comer algo. Pero algunos paisanos averiguaron que el féretro contenía los restos del maestro Vives, siendo tal la admiración que había suscitado su figura, que sobre la marcha hubo que abrir el salón de sesiones del ayuntamiento e improvisar una capilla ardiente, que se llenó al momento, pese a ser avanzada una fría noche del mes de diciembre. Luego, el féretro llegó a Barcelona con gran retraso y el consiguiente trastorno sobre los horarios previstos.

22 Según datos de la SGAE, dos años después de su estreno había sobrepasado las dos mil representaciones. Enrique Chicote, que la protagonizó en más de seiscientas funciones, ha dejado escrito que el burro Toribio llegó a saberse de tal manera la obra que, sobrepasadas varios cientos de funciones, cada vez que algún actor se equivocaba, el burrito se alteraba y rebuznaba, en gesto de disgusto (¡toda una reflexión sobre la capacidad memorística de los animales!).

23 Nos referimos a ella al hablar de Quinito Valverde en el capítulo dedicado a Hispanoamérica.

24 También los padres de la cantante Selica Pérez Carpio, popularísima a finales de siglo, pusieron este nombre a su hija en honor de la esclava Selika, protagonista de *La africana*, de Meyerbeer.

25 La musicóloga Encina Cortizo nos aporta el dato de que fue la única zarzuela de su tiempo que llegó a ofrecerse simultáneamente en tres teatros de Madrid: Apolo, Fuencarral y La Latina.

26 Dirigió, por ejemplo, el estreno (1915) de *El amor brujo*, de Falla, en el Teatro de Lara, tocando el piano su hijo Federico.

27 Siempre amigo de chascarrillos, Moreno Torroba recordaba que en 1925, tras las representaciones de *La virgen de mayo* y el cierre indefinido del Teatro Real por fallos arquitectónicos, nadie se ocupó de retirar de la fachada los carteles anunciadores de los últimos espectáculos allí presentados, que quedaron en las carteleras exteriores durante casi dos años. Así que él podía presumir de haber sido, con mucha diferencia, el autor de una ópera que, *stricto sensu*, «permaneció más tiempo en la cartelera del Teatro Real».

28 Con resignación, Guillermo Fernández-Shaw escribió que hasta la tarde del estreno, ellos eran los autores de *Luisa Fernanda*; pero que desde aquella noche, *Luisa Fernanda* pasó a ser la gran obra de Moreno Torroba. Es la eterna servidumbre de los libretistas.

29 Paco Alonso quería repetir, con desenfadada superstición, un título con el artículo «la(s)» y un sustantivo femenino, fórmula que le estaba dando sus mejores éxitos: *La bejarana, La calesera, La picarona, Las leandras, Las corsarias, La parranda*…, así que pidió que el nuevo libreto se titulara *La chulapona*. Es curioso que cuando este libreto terminó en manos de Moreno Torroba, mantuvieran este título que le había aplicado Alonso.

30 Me permitirá el lector una anécdota sobre esta obra, que me contó personalmente mi admirado maestro, el gran musicólogo Federico Sopeña. Buscaban Torroba y Rodrigo un empresario para montar *El duende azul* y habían concertado una cita con uno de los más influyentes de la época. Los autores pidieron a Sopeña (recién ordenado sacerdote

entonces) que les acompañase para hacer una lectura cantada, con piano. A última hora Moreno Torroba no pudo acudir, así que Rodrigo y Sopeña tuvieron que defender la obra, tocando y cantando a dúo. Al terminar, el empresario rehusó cortésmente la oferta, pero intentó contratar a Sopeña (sin éxito, obviamente) como cantante bufo para una revista de la que comenzaban en breve los ensayos. Finalmente –«Monseñor» me lo aseguró, y así lo cuento –, incluyó en ella un *sketch* en el que un invidente y un cura desarrollaban un número cómico, que era de los más reídos cada noche.

31 A falta de una monografía definitiva sobre Moreno Torroba, no podemos ofrecer el número exacto de giras americanas, pero parece que fueron, en efecto, alrededor de treinta o quizá algo más.

32 En su texto autobiográfico *Dos farsas y una opereta* (1939), Jardiel narra de manera muy simpática su relación con el maestro Guerrero y su mundo peculiar.

33 En realidad, el título original era *Katiuska, la mujer rusa*. Creyéndolo más revolucionario en época tan convulsa como la de su estreno, en los carteles figuró como *Katiuska o La Rusia Roja*. Luego recuperó el título antedicho, para después quedarse finalmente en *Katiuska*.

34 Parece ser que Enriqueta Serrano denominaba a esa obra «¡Adiós a la taquilla!», en base a lo que sucedía cada vez que su marido intentaba reponer esta obra.

35 Katiuska, La del manojo de rosas *y* La tabernera del puerto.

36 Al menos, en 2009 fue estrenada en versión de concierto y publicada en disco.

37 En sus memorias dedica el maestro especial énfasis a esta suspensión, muy traumática para todas las partes.

38 Hay que decir, no obstante y en honor a la verdad, que Moreno Torroba no dejó de citar nunca a Sorozábal entre los grandes músicos vivos de su tiempo, pese a su distanciamiento vital y personal.

39 Alertamos al lector de no confundir a Nicolás Manent con Juan Manén, violinista y

compositor, también catalán, medio siglo posterior (error algo frecuente, incluso en publicaciones escritas).

40 El título de «generación de maestros» fue propuesto en 1983 por Tomás Marco, en su lúcida *Historia de la Música Española*.

41 En 1999 el musicólogo Emilio Casares localizó las partes orquestales de *San Antonio de la Florida* en el Teatro Tacón de La Habana, último lugar de América en el que se había tocado la obra. A partir de esos materiales, José de Eusebio (experto en la música escénica de Albéniz) reconstruyó la partitura.

42 *Comedieta* quedó inédita a la muerte de Sorozábal. Gracias a la gentileza de su nieto (Pablo Sorozábal, tercera generación con tan ilustre nombre), que me facilitó el manuscrito, pude dirigir su estreno póstumo (Oviedo, 2010).

43 Y eso que a Albéniz le había entusiasmado el carácter enloquecido del libreto, que transcurre en India. Valera se lamentó luego de que había propuesto este texto (que se llegó a publicar con el subtítulo de «zarzuela», pese a no haber sido nunca musicado) a tres compositores que finalmente abandonaron.

44 En otras fuentes, El corneta de órdenes.

45 Y posterior cuñado de Azaña, al casarse este con Dolores Rivas Cherif, hermana del escritor y director teatral.

1 No obstante, la vida de Espronceda es la base de *El poeta* (1980), ópera de Federico Moreno Torroba con libro de José Méndez Herrera.

2 Carlos Fernández-Shaw elaboraría, ya en 1911, una zarzuela sobre el desenlace de esta obra mítica del duque de Rivas: se tituló *El final de don Álvaro*, y le pondría música Conrado del Campo.

3 El vocablo «dominó» no está aquí referido al popular juego de mesa, sino a la larga túnica, con capucha y grandes botones, que en los bailes de máscaras debían llevar para conservar el anonimato quienes no fueran disfrazados.

4 Barbieri caricaturizaba esta informalidad de Olona en una carta en verso de 1854: «[…] Luis Olona sigue siendo / del teatro el más activo / (de palabras, pues las obras / no las concluye en un siglo). // ¡Cuál no será su pereza / que a su lado soy prodigio / de premura en escribir / y de cumplir lo que digo! […]».

5 Título que retomará Valle-Inclán en 1927 para una de sus novelas de *El ruedo ibérico*.

6 Bien es cierto que Fígaro había colaborado anteriormente con la idea de fundar un género de ópera netamente español al escribir uno de los pocos libros de ópera en castellano de aquella época, al que puso música el compositor zaragozano Tomás Genovés. La ópera se tituló *El rapto* (1832).

7 Pese a ello, algunos compañeros de generación le hicieron blanco de sus iras literarias. Valle-Inclán llegó a la descalificación personal y se manifestó contra él con una insolencia desmedida.

8 También surgen en ese momento en Cuba, Méjico, Argentina y otros países los primeros libretistas para zarzuelas hispanoamericanas, a los que nos referimos en el capítulo «La zarzuela americana».

9 Evidentemente, Ricardo de la Vega mantuvo algún tipo de relación especial con Getafe, una población muy menor entonces, pues no solo le dedicó esta obra, sino que pidió ser enterrado allí, como así fue. No hemos podido encontrar la causa de esta querencia hacia este municipio del sur de Madrid.

10 El título completo puede ser entendido como doble o como triple; nunca quedó claro.

11 En realidad, debe ser considerado como madrileño, al igual que su hermano. Su accidental –y accidentado– nacimiento en Quintanar se debió a un parto prematuro mientras sus padres pasaban por esta localidad en el curso de un viaje.

12 En su autobiografía llega a afirmar que perdió un hijo por su dedicación a la

Sociedad de Autores Españoles. Se refiere a la infección que padeció su hijo Luis, al que Sinesio no pudo atender debidamente por coincidir con días muy conflictivos en la SAE, y que terminaría siendo mortal.

13 Hay también alguna relación de nuestro género lírico con los hermanos Manuel y Antonio Machado. Por ejemplo, en 1951 se estrenaba una zarzuela de Ángel Barrios, sobre libreto de Guillermo Fernández-Shaw y Federico Romero, titulada *La Lola se va a Los Puertos*, sobre la obra homónima (1929) de los hermanos Machado, ya fallecidos entonces. Este texto fue ganador del concurso que el gobierno convocó ese año para premiar una nueva obra con que reanimar el moribundo género de la zarzuela.

14 Originalmente eran dos apellidos, pero desde la generación siguiente se fundieron registralmente en uno solo, con guion; y así lo escribimos nosotros en este libro, incluso retroactivamente a la primera generación.

15 El crítico Luis Gabaldón decía de ellos que eran «Moka y caracolillo» (dos variedades muy opuestas de café, con los que sin embargo se hacía una mezcla muy valorada entonces).

16 Obsérvese que Pascual es el primer apellido.

17 Incluso tras el fallecimiento de Serafín, Joaquín siguió firmando sus nuevos estrenos con el nombre de ambos.

18 Es cierto que los hermanos Quintero supusieron una alianza aún más duradera –casi cincuenta años–, pero lo fue sobre todo en cuanto a dramaturgos teatrales, no específicamente como libretistas de zarzuela.

19 El recientemente inaugurado Teatro Miguel Mihura Álvarez en Medina Sidonia (Cádiz) es en honor de Mihura padre.

20 Obviamente, el reto era cómo introducir en la trama al menos una protagonista femenina. «Un libreto sin una mujer protagonista es un ajoarriero sin ajo», afirmaba Serrano en una entrevista.

21 Atención para no confundir a los tres libretistas apellidados Ramos que tratamos en este capítulo: Miguel Ramos Carrión, Francisco Ramos de Castro y José Ramos Martín.

22 No debemos confundir *El emigrante* (1921), de Franco Bordóns y Luca de Tena, con *Emigrantes* (1905, música de Barrera y Calleja; libreto de Pablo Cases).

23 Con cáustico sentido del humor, el apuntador –que interviene en la obra como un actor más– se dirige al público y afirma que el inconveniente que tiene una zarzuela interpretada por actores es que estos suelen cantar muy mal, pero que al fin y al cabo… es lo mismo que sucede en una compañía lírica.

1 Venezuela en 1811; Argentina en 1816; Chile en 1818; Méjico, Colombia y Perú en 18191823…

2 Hablamos siempre en términos simplistas, puesto que el proceso es muy complejo y comprende mil detalles y excepciones. Tampoco se olvide que España seguía manteniendo (con un estatus especial) también Puerto Rico; y fuera del continente americano, las islas Filipinas, Cochinchina (sur del actual Vietnam) y algunas plazas en África. Al final de este capítulo haremos alguna referencia a Filipinas, donde la zarzuela tuvo una presencia muy notable.

3 Se llamaban «remesas» a los envíos por banco que, con gran esfuerzo, hacían los emigrantes a sus familias en España.

4 Cuando se funden las primeras orquestas sinfónicas españolas y se organicen las primeras giras por ferrocarril, será hábito que los profesores viajen en tercera clase, excepto la arpista (habitualmente la única mujer de la plantilla), que viajará en primera con el director y su esposa. Por ejemplo, la viuda del maestro Pérez Casas (histórico director de la Filarmónica de Madrid antes de la guerra) bromeaba sobre lo amiga que se hizo de todas las arpistas de España, a las que además solía acompañar luego de tiendas por las diversas ciudades donde ofrecían los conciertos.

5 Es un dato poco divulgado el que el primer papel lírico que cantó Plácido Domingo (hijo) en su luego portentosa carrera fue protagonizando una zarzuela: el Pascual de *Marina* (Arrieta), en 1958 (es decir, con diecisiete años), en el Teatro Degollado, de Guadalajara (capital del estado de Jalisco), con la compañía de sus padres.

6 Por cierto, es buen momento para advertir que la presencia de la zarzuela en las principales ciudades europeas es otro tema pendiente de la investigación lírica española. En todo caso, no es un fenómeno comparable con el americano.

7 En su libro *Historia del Teatro en España*, Matilde Muñoz narra esta escena –incluyendo la distribución de armas entre los espectadores para defender la sala– como de una película de acción.

8 Incluso no falta quien opina que el segundo nunca llegó a realizarse.

9 Se dijo que su marcha a América fue una verdadera «emigración» tras la precaria situación en que quedó tras sus desafortunadas aventuras como empresario teatral.

10 Treinta años después de su estreno, con una guerra por medio, había llegado a las 5.210 representaciones en todo el mundo.

11 Recordemos que Quinito Valverde era el hijo de Joaquín Valverde, y llamado igual que él. En América se hacía llamar simplemente Quinito para evitar confusiones con su padre.

12 Una nota de prensa de la época dice que «Quinito y la Compañía de Zarzuela Hermanos Velasco se van a llevar de estas tierras el oro que dejaron sus antepasados colonizadores hace cuatro siglos».

13 Debo estas referencias al testimonio verbal de su nieta, la gran actriz Emma Penella (1931-2007), con quien conversé repetidas veces sobre su abuelo, en los meses en que compartíamos escenario en la interpretación de *Los baños de Argel*, de Tomás Marco (1979).

14 Vida singular la de este intérprete de ópera, zarzuela y cine musical. Descubierto por Caruso, cantó en el Metropolitan y en la Ópera de Chicago, para ser luego estrella de cine en Hollywood, adorado en Norteamérica y Sudamérica. Inesperadamente ingresó en un seminario y se ordenó franciscano en 1947, aunque en los veinte años siguientes, y con los permisos de sus superiores, siguió cantando con fines benéficos. Sus apariciones públicas seguían siendo multitudinarias y sus elevados cachés iban a acciones de caridad,

pues él vivía en extrema pobreza. El colegio para niños huérfanos en Arequipa fue íntegramente levantado con sus ingresos. La imagen de un franciscano ídolo de la opereta y la zarzuela –y protagonista de dos películas siendo ya sacerdote, previo beneplácito del papa Pío XII– es aún recordada como irrepetible. Recomendamos la lectura de sus memorias (*Yo pecador*, 1958).

15 Otro ejemplo fue *El Príncipe Carnaval* (Serrano y Quinito Valverde), estrenada en 1914 en el Teatro San Martín de Buenos Aires, y seis años después en el Reina Victoria de Madrid.

16 Hubo además otros dos viajes a Nueva York (1949 y 1951), en compañía de Moreno Torroba, para firma de convenios internacionales de derechos de autor, cuando Guerrero fue presidente de la SGAE.

17 En un recorte de prensa se afirma que fueron más de cincuenta, pero tememos que sea una exageración.

18 Se ha escrito –y no hay razón para dudarlo– que Tellería se enclaustró en una habitación del palacio Lanuza, de la familia Urquijo, en Llodio (Álava), para escribir la partitura, con promesa de no salir hasta el fin de la obra; y que iba echando las páginas manuscritas por debajo de la puerta para que se las hiciesen llegar a los copistas.

19 Encina Cortizo, excepcional biógrafa de Arrieta, nos hace observar, con sagacidad cáustica, que el único ministro no satirizado es paradójicamente el de Ultramar –el de mayores competencias sobre el asunto del libreto–, cartera ocupada entonces por Adelardo López de Ayala, de relación tan personal con Arrieta.

20 Había sido compuesta durante la guerra. Javier Suarez-Pajares, en su estudio sobre la obra, intuye que la elección del tema estuviera en relación con el deseo de Alonso de escapar a Argentina y estrenar allí una zarzuela sobre tema local. Finalmente no lo hizo, pero la obra estaba ya lista.

21 En este sentido es excepción el libro *Cubatey*, de Orlando Cabanas, un lúcido y hasta emocionante retrato de la emigración española en Cuba, vivida desde dentro; muy aleccionador, entre otras cosas, para comprender cómo y por qué aquella sociedad recibía la zarzuela española con lágrimas en los ojos.

22 En realidad, la única española era la madre, Ángeles García, pues el esposo (Donato Estrella), la hija (Amelia Estrella) y el marido de esta (Gerardo López del Castillo) eran mejicanos.

23 Obsérvese que la compañía se autoinstitucionaliza con el calificativo de «Real». Y que suprime la palabra «zarzuela», que venía utilizando hasta entonces, sin duda para evitar confundir al posible mercado estadounidense con un vocablo ambiguo.

24 El seguimiento de la pista de esta compañía se debe a una reciente investigación del profesor Víctor Sánchez, de la Universidad Complutense de Madrid, a quien agradezco estos importantes datos, aún semiinéditos.

25 La historia de Manuel Areu –un antiguo compañero de Tomás Bretón, violinistas ambos en el foso del Teatro Apolo– como empresario de varias décadas en América es apasionante. El Fondo Manuel Areu consta de 131 bloques de partituras y/o libretos de zarzuela (sin contar otra mucha música de salón y otros estilos). Se conserva hoy en Alburquerque (Universidad Norteamericana de Nuevo Méjico) y constituye una de las mejores fuentes de conocimiento de la zarzuela española en Norteamérica, Méjico y Cuba.

26 La etnomusicóloga norteamericana Janet L. Sturman, de la Universidad de Arizona, ha estudiado el proceso con detalle, y a ella debemos algunos valiosos datos que podemos ofrecer aquí.

27 *Criollo* es, en general, todo lo nativo o propio de los países hispanoamericanos; el *gachupín* era el español adinerado, establecido en América; la *mulata* (o el mulato) es personaje típico del Caribe, descendiente de negros africanos traídos como esclavos; el *gallego* (o gallega) es cualquier emigrante español, de cualquier región; la *tana* es la italiana inmigrante (o hija de inmigrantes italianos); la *percanta* es la mujer seductora, sin prejuicios; el *gringo* es el norteamericano (o hijo de norteamericanos), y suele hablar en un inglés adulterado.

28 En *La comparsa se despide* (1902), de Alberto Vacarezza, el personaje Serpentina resume en verso, y con numerosas expresiones del lunfardo, los ingredientes del sainete criollo pasional: «Un patio de conventiyo, / un italiano encarao, / un yoyega* retobao*, / una percanta*, un vivillo, / dos malevos* de cuchillo, / un chamuyo*, una pasión, / choques, celos, discusión, / desafío, puñalada, / aspamento*, disparada / auxilio, cana*

y… TELÓN. // Y por bajo todo eso, / tan sencillo al parecer, / debe el sainete tener, / rellenando su armazón, / la humanidad, la emoción, / la alegría, los donaires / y el color de Buenos Aires / metido en el corazón». [**yoyega*: gallego, español; *retobao*: pendenciero; *percanta*: mujer seductora; *malevo*: delincuente; *chamuyo*: coqueteo; *aspamento*: griterío; *la cana*: la policía.]

29 Los historiadores de Méjico afirman que en las etapas en las que Porfirio Díaz fue presidente de Méjico, las muestras culturales de España eran especialmente bienvenidas; y singularmente la zarzuela. Es la época en que en la Ciudad de Méjico funcionaron simultáneamente cinco teatros de zarzuela (el Riva Palacio, el María Guerrero, el Guillermo Prieto, el Apolo y el Principal); en ellos se estrenaban cada temporada no menos de treinta obras españolas.

30 Un campesino mejicano, harto de los celos de su mujer, decide escaparse de su casa disfrazado de chino. Al llegar a un hotel de lujo le confunden con un magnate asiático al que esperan; tras seguir el enredo el mejicano, al poco llega el verdadero chino, que dialoga con el nativo. La escena del lenguaje popular mejicano con apariencia de idioma chino hizo historia, y eso explica una vez más el curioso resorte del costumbrismo por el que los espectadores deliran a carcajadas cuando se sienten caricaturizados.

31 Tampoco hay que asombrarse mucho: en España, hasta hace bien poco, las solemnidades sinfónicas españolas se celebraban con programas en los que el patrimonio musical español estaba siempre ausente. En los últimos años se ha tendido a corregir esta incongruencia.

32 Ello ha permitido el admirable trabajo investigativo de Enrique Río Prado sobre la historia de la zarzuela cubana, publicado en el voluminoso libro titulado *La venus de bronce* (2002).

33 Si en la música española de la época hablamos a veces del «periodo alhambrista» (en relación al pasado árabe español como motivo inspirador), los cubanos hablan de un «periodo alhambresco», en un sentido muy diferente: la época en la que el Teatro Alhambra, de La Habana, fue el centro del tipo de teatro lírico popular.

34 Ernesto Lecuona testimonió tiempo después que este número abría la obra original, pero que pasaba sin pena ni gloria, para desencanto de los autores y de la propia Rita. El autor llegó a la conclusión de que simplemente estaba mal «ubicado» en el contexto de la

obra, y lo pospuso al quinto cuadro. Desde el mismo día en que se hizo el cambio, se produjo el delirio entre los espectadores, con inacabables repeticiones. (¡Misterios del teatro lírico!)

35 *El cafetal* es de las pocas obras que fueron estrenadas en Panamá, y luego en Costa Rica; después llegó a La Habana.

1 A raíz de la derrota militar de España a manos de los Estados Unidos, en 1898, las ventas de todos los productos estadounidenses en España descendieron en picado, como forma de desprecio popular. Un dato bien visible fue que la compañía de seguros La Equitativa de los Estados Unidos, propietaria del emblemático edificio de Alcalá esquina a Sevilla (hoy, Banco de Santander), tuvo que quitar su rótulo y la bandera norteamericana del chaflán entre ambas calles.

2 Preferimos hablar de referencias y no de obras porque en algunos casos una misma obra requería varios rollos (obviamente, con referencias distintas).

3 En realidad, el cine mudo se inicia algo antes, en torno a 1890, pero tarda una década en normalizarse en las salas de exhibición pública.

4 Federico Chueca les dedica un simpatiquísimo número coral en *El bateo* (1901).

5 Las casas de fonógrafos ofrecían además el servicio de que, si el destinatario no poseía reproductor, podía dirigirse a la oficina sucursal de su ciudad y por una peseta se lo reproducían.

6 Aunque hoy solemos preferir el verbo «grabar» y sus derivados para todo lo referente a la fijación del sonido, en aquella época apenas lo vemos utilizado; se prefería el vocablo «impresionar»: impresión de cilindros, sesión de impresión, técnico en impresión, etc.

7 Según los expertos, y en términos simplistas (porque el cruce de patentes fue complejo), el fonógrafo fue patente de Thomas Edison y el gramófono de Emile Berliner, sobre estudios de Graham Bell.

8 Dentro de las pintorescas utilidades musicales que la sociedad de la época encontró para el nuevo invento, figuró la de conformar una pequeña orquesta de fonógrafos, en la que cada parte estuviera desarrollada por un cilindro. En 1901, el madrileño Salón de Actualidades (junto a la Puerta el Sol) anunció unas sesiones demostrativas de una orquesta mecánica denominada Decáfono Excelsior, integrada por diez fonógrafos, con un precio de entrada de una peseta (más que una butaca en un teatro de estreno). El espectáculo fue retirado a los cinco días (acaso tras haber constituido un anticipo de lo que setenta años después sería una propuesta de John Cage o Charles Ives).

9 Pues resulta que, cuando los presentes esperan escuchar grabada en el cilindro una sublime interpretación de la cantante Adelina Patti, lo que realmente escuchan, por un error del fonografista, es una comprometida declaración amorosa del protagonista a su novia, Araceli.

10 Por supuesto, hay que tomar estos datos como aproximativos. Mariano Gómez Montejano ha publicado recientemente un minucioso estudio sobre la fonografía de cilindros en España, al que debemos buena parte de los datos que podemos ofrecer aquí. Por desgracia, ya no podrá reconstuirse una memoria exhaustiva de este tema.

11 Puede ser un cálculo orientativo considerar que el PVP de un cilindro (de unos tres minutos) equivaldría hoy a unos 250 euros.

12 Téngase presente que, evidentemente, además de comprar los cilindros era necesario en casa un aparato reproductor, cuyo precio oscilaba entre 125 y 600 pesetas.

13 Se dijo que Julián Gayarre grabó algunos cilindros como regalo personal a Alfonso XIII, gran admirador suyo. Pero en ninguna de las dos colecciones de cilindros que custodia Patrimonio Nacional (una en el Palacio Real y otra en La Granja [Segovia]) existe ningún testimonio de Gayarre.

14 Conservamos hoy numerosos ejemplares tanto de fonógrafos a cilindros como de los primitivos gramófonos a discos planos. No cabe afirmar genéricamente que ninguno de los dos ofrezca mejor calidad objetiva que el otro.

15 Existen en España varias colecciones de instrumentos primitivos de la fonografía. Recomendamos al lector la integrada en el Museo del Gramófono (colección Luis Delgado), en el marco de la Fundación Joaquín Díaz, sita en el bellísimo pueblo

castellano de Urueña (Valladolid).

16 Por los biógrafos de Edison sabemos que este científico nunca asumió esta derrota del cilindro de su invención. Y que, pese a estar curtido en mil éxitos y fracasos científicos, consideró este revés como el mayor de su vida.

17 Creo que ya hay que hablar de un modelo pretérito, puesto que desde el año 2000, aproximadamente, el modelo del proceso discográfico está hoy en crisis en todo el mundo, especialmente desde que Internet irrumpió en el sector.

18 El término «disco eléctrico» no es muy adecuado, puesto que obviamente el disco no es eléctrico: lo que sucede es que la excitación de la aguja ya no se transmite directamente al disco (grabación) o a la membrana (reproducción), sino a un campo electromagnético variable, que lo traduce en impulsos eléctricos. Los primeros discos eléctricos que se grabaron en España fueron una colección de música española que grabó la Orquesta Sinfónica de Madrid con dirección del maestro Arbós. Debió ser en torno a 1927, aunque no hemos podido datarlo con exactitud. De todas formas, pasarían aún algunos años hasta que los discos eléctricos fueran algo normal en el mercado español.

19 Obsérvese que, paradójicamente, la ciencia del sonido grabado quedó bautizada como «fonografía», etimológicamente derivado del sistema que fue desplazado, el fonógrafo.

20 Aunque no sea propiamente del entorno de la zarzuela, permítame el lector recordar una de las frases más ingeniosas que ha generado la mitificación de los cantantes ya fallecidos, a partir de la escucha una y mil veces de sus discos. La decía un entusiasta de Carlos Gardel, para ilustrar por qué su ídolo era un caso asombroso: «No sé qué pasa con este Gardel, que desde que se murió… cada día canta mejor».

21 Es curioso, y de difícil interpretación hoy, que una publicidad en prensa de la madrileña firma Ureña, en enero de 1901, haga público notoriamente que «esta casa puede impresionar cilindros de música española sin que se le persiga ante los tribunales».

22 Somos prudentes en la presentación de estos datos al lector porque no disponemos de un estudio riguroso y global sobre los inicios de la fonografía en España, y menos aún en relación a la zarzuela. Los datos que aportamos en este capítulo deben entenderse como mínimos, es decir, como veraces en sí mismos pero necesitados de datos

complementarios. Cuando afirmamos, por ejemplo, que en 1930 había «al menos una docena de zarzuelas completas publicadas», damos fe de que esas doce existen pero que bien pudieran ser algunas más, hoy no localizadas.

23 No es mucho, si lo comparamos con los cuarenta discos de la primera ópera grabada completa: *Ernani*, de Verdi, publicada en 1904 por la filial italiana de La Voz de su Amo.

24 Aunque se anuncia como ópera, esta *Marina* es un punto medio entre la versión original de zarzuela y la posterior de ópera.

25 Si se me permite la anécdota, cuando en 2004 remasterizamos estas grabaciones originales de la Sinfónica de Madrid, con motivo del centenario de dicha orquesta, dos músicos excelentes de dicha formación se preguntaban, perplejos, si una orquesta española de hoy día, de nivel equiparable a las internacionales, superaría aquellas versiones deslumbrantes. Que además, no se olvide, están grabadas «de arriba abajo» sin posibilidad de cortes ni repeticiones. Por la documentación que en su día manejamos, solo en una de las doce obras grabadas pidió el maestro Arbós a los técnicos la licencia de hacer una segunda toma y desechar la primera.

26 Especialmente de las colecciones de discos operísticos, que se presentarán en cuidados álbumes con los textos íntegros y en varios idiomas.

27 Cuando surja el soporte CD (en España, en torno a 1984), el criterio de las discográficas será el opuesto: remasterizar y poner a la venta en el nuevo formato prácticamente toda la historia de la fonografía anterior. En algunos casos, las remasterizaciones y *revivals* generaron una demanda superior a la de las nuevas aportaciones.

28 Nos asombra que ya el año anterior, 1897, Federico Chueca pusiera música a un visionario libreto cómico de Enrique Prieto y Andrés Ruesga titulado *Fotografías animadas* (actualización de *El arca de Noé*, siete años anterior), en el que dos inventos toman forma humana y discuten sobre cuál va a ser más influyente en la sociedad futura: Don Tele (el teléfono) y Don Cine (el cinematógrafo).

29 Recuérdese que una sala de exhibición cinematográfica era conocida entonces como «cinema», término abreviado luego en «cine».

30 Al comienzo de la calle de Alcalá, acera de los pares, junto a la Puerta del Sol.

31 Parece ser que hubo una cuarta, en 1917, anunciada con el título de *De los cuarenta p'arriba*, producida para Patria Films, con dicho título acaso para eludir el pago de derechos de autor.

32 Alfonso XIII estuvo vinculado a Atlántida Films, lo que ayudaría a entender la apuesta de esta productora por los temas identitarios de «lo español».

33 En efecto, ha sido recuperada técnicamente hace unos años por la Filmoteca Nacional, tras localizar diversos fragmentos en Madrid, Barcelona, Valencia y Zaragoza. Curiosamente, además, las varias copias encontradas suponían montajes distintos, en orden diferente, ya que no era una película en el sentido narrativo convencional, sino casi un reportaje.

34 Hay que relativizar la fiabilidad de las estadísticas, pues acaso numerosas licencias de cine mudo en poblaciones pequeñas no se llegaran a cancelar nunca formalmente y figuren como activas en las estadísticas, aunque el local estuviera ya cerrado.

35 Actualmente, la taquilla en España de las películas españolas no suele superar el 17% sobre el total recaudado.

36 La constitución de CEA fue, en efecto, un hecho muy atípico, pues surgió de un colectivo de escritores y músicos dispuestos a crear una industria cinematográfica de artistas y para artistas. Los constituyentes –reunidos en octubre de 1931 en el madrileño restaurante Lhardy– fueron Jacinto Guerrero, Luis Fernández Ardavín, Carlos Arniches, los hermanos Quintero, Pedro Muñoz Seca, Juan Ignacio Luca de Tena, Luis de Vargas, Francisco Alonso, Linares Rivas, Jacinto Benavente y Eduardo Marquina.

37 Para muchos madrileños, el actual puente de Arturo Soria (sobre la autovía A-2) sigue siendo «el puente de CEA».

38 Es cierto que *El gato montés* es en realidad una ópera, pero también lo es que tiene muchos puntos en común con las zarzuelas que aquí tratamos.

39 El director de la cinta, Hans Behrendt, murió en 1942 en el campo de concentración de Auschwitz.

40 Un dato curioso: los disparatados figurines de esta producción fueron diseñados por un jovencísimo José Luis López Vázquez, luego uno de los actores más populares de su tiempo.

41 Con música de Pablo Sorozábal. La película fue todo un fenómeno sociológico de su tiempo.

42 Bien es verdad que en la película de Benito Perojo (1935), Ligero aparecía muy maquillado, pues apenas tenía treinta y siete años, excesivamente joven para un don Hilarión.

43 En varias fuentes de la época se citan también *Gigantes y cabezudos* y *Los sobrinos del capitán Grant*, que incluso aparecen a veces incluidos hoy en resúmenes de esta serie. Pero tenemos certeza de que no se realizaron, aunque acaso estuvieran previstos.

44 Especificamos lo de «civil y profesional» porque ya desde principios del siglo XX hubo intentos de radiodifusión como experimentación de radioaficionados, o con fines militares.

45 En realidad sí intentó, como en otros países, una especie de consorcio estatal de emisoras privadas, pero ni entonces ni con la República cuajará esta fórmula.

46 Nació en plena guerra, al servicio del denominado bando nacional. Comenzó a emitir desde un patio deportivo de Salamanca, en enero de 1937.

47 La letra E significaba «España»; AJ era un código de identificación de categorías en las señales radioeléctricas.

48 Julio Arce, autor de un excelente estudio sobre la música en la primera época de la

radio en España (del que son debitarios muchos de los datos que podemos ofrecer aquí), escribe al respecto, tomando como ejemplo la programación de Radio Ibérica: «El cuplé, las canciones populares, el flamenco y la música ligera estuvieron presentes, pero en general en una proporción […] menor que el género lírico. En los propósitos de los programadores pesaba más la idea de la radio como medio educativo que como medio de entretenimiento, por lo que se limitaron los géneros considerados frívolos o poco instructivos».

49 El primer cableado de radio se tendió en el Teatro Real en 1925. Los de Apolo y La Zarzuela, en 1926.

50 Ya el año anterior, Teobaldo Power y Pedro Badía habían puesto música a *TSH* o *Los pollos de las ondas* (La Latina, Madrid, 1924), protagonizada por los infalibles Loreto Prado y Enrique Chicote (las iniciales TSH correspondían a «Telefonía Sin Hilos», título de un boletín radiofónico).

51 Se acuñó para ello la expresión de «música radiogénica», que luego no tuvo continuidad.

52 El primer premio fue para Julián Bautista, y el segundo para Rodolfo Halffter.

53 Ambas, de titularidad pública, lo que les permitía programar sin buscar rentabilidad económica.

54 Sobre una población total de España de unos 27 millones de habitantes.

1 También el madrileño Teatro Coliseum, inaugurado en 1932, fue construido por y para la zarzuela por el compositor Jacinto Guerrero, pero por muchas razones su trayectoria no fue luego la que hubiera merecido el proyecto.

2 Obviamente, las cantidades de la época están referidas en reales de vellón, pero nosotros las pasamos a pesetas. (Recuérdese que una peseta equivalía a cuatro reales).

3 Ya dijimos que la sociedad de este grupo promotor no tendría una denominación constante. La de Sociedad Lírica Española era la oficial, pero luego la veremos con otras

varias.

4 Francisco de las Rivas Ubieta, más conocido como marqués de Mudela, aunque Barbieri prefiere siempre nombrarle por su nombre civil. Era hermano de Simón de las Rivas, muy popular como dueño del teatro Príncipe Alfonso, conocido como el Circo de Rivas. Eran dueños de grandes tierras en La Mancha y promotores de una enorme industria vinícola manchega. Eran también propietarios de muchos solares en toda España, adquiridos a bajo precio tras la desamortización de 1936.

5 Inicialmente, el proyecto se trazó en colaboración con José Guallart, y de hecho este arquitecto estuvo también presente en la colocación de la primera piedra. Pero posteriores desavenencias con los promotores le apartarían del equipo.

6 Avancemos aquí que el teatro que hoy contemplamos es una reconstrucción del histórico, a partir de los restos del incendio que, como pronto veremos, devoró el edificio original en 1909; pero no existen grandes diferencias entre aquel y el actual.

7 No es fácil precisar con exactitud el aforo del primitivo Teatro de la Zarzuela, no solo por existir varias fuentes divergentes, sino porque los bancos corridos del piso superior ofrecían una capacidad variable.

8 La ausencia de la reina no debe interpretarse como menosprecio a la inauguración, puesto que, por ejemplo, presidiría unos meses después la apertura del teatro menos aristocrático de Madrid: el de Novedades, en el distrito de La Inclusa, en los barrios bajos. La reina acudirá por vez primera a La Zarzuela cinco meses después de su inauguración (marzo de 1957), para el estreno de *Encogido y estirado*, de Joaquín Espín.

9 Debemos todos estos datos a nuestro admirado Emilio García Carretero, que durante años ha reunido una documentación asombrosa sobre la historia del Teatro de la Zarzuela –de cuyo coro ha formado parte durante décadas–, plasmada en su monografía de igual nombre, en tres tomos.

10 Su verdadero nombre era Francisco Lleroa Salas.

11 Más que un debate musicológico sobre la idoneidad del vocablo «zarzuela»,

creemos que pudo haber una razón política, como reivindicación de la figura de Gaspar de Jovellanos.

12 Francisco Salas estaba casado con Bárbara Lamadrid, prestigiosa actriz y cantante (y hermana de la aún más popular Teodora Lamadrid; que a su vez era la esposa del compositor Basilio Basili, que mencionamos al hablar de los albores de la zarzuela; por tanto, Salas y Basili eran concuñados).

13 No obstante, este proyecto es el origen remoto del futuro Teatro Lírico, en la calle del Marqués de la Ensenada, abierto en 1902 con vistas al establecimiento de una ópera española de calidad, al que en su lugar ya nos referimos.

14 Pese a las óptimas relaciones que le unían con el Teatro de la Zarzuela, Chueca en realidad solo estrenó allí dos obras: la citada y *El bateo* (1901).

15 Los horarios de funciones de teatro por horas en La Zarzuela eran algo diferentes a otros, y desde luego Apolo: ocho y media, nueve y media; diez y media y once y media de la noche. En todo caso, el género chico como eje de la programación solo cuajaría en este teatro en la última década del siglo XIX; fuera de este periodo se cultivó solo esporádicamente.

16 De los cuatro promotores del Teatro de la Zarzuela, el primero en fallecer fue Olona, en 1863, luego Gaztambide (1870), Salas (1875) y finalmente Barbieri (1894), que sobrevivió también a sus seis compañeros de la Sociedad Lírica. Todos ellos murieron en Madrid.

17 Aunque nunca escrito ni confesado, se dijo en la época que el libreto de *El trust de los tenorios* (1910, libro de Arniches y García Álvarez, música de Serrano) era un guiño a esos dos hombres con fama de triunfadores.

18 En los años treinta, la elección de la mujer más atractiva de un colectivo pasó a ser un espectáculo habitual. Pero muy contrariamente a la valoración que este tipo de convocatorias nos suele producir hoy –comúnmente censuradas como machistas–, en aquella época eran un síntoma de la liberación de la mujer, y de hecho eran defendidas por intelectuales y progresistas contrarios al papel secundario y sumiso de la mujer que pudo caracterizar al conservadurismo español.

19 Lo formaban los maestros Luna y Moreno Torroba, el libretista Luis Pascual Frutos, el empresario Luis Paris y el comisario regio, Antonio Boceta.

20 La sesión –con poco público– fue muy polémica, no solo por celebrarse en el día anterior de las decisivas elecciones de febrero de 1936, lo que convirtió la sesión en un mitin (según denunciaba la prensa del día siguiente), sino porque el homenajeado había prohibido cualquier acto necrológico en su memoria; y así lo recordó su viuda esa mañana en carta al Teatro de la Zarzuela. También por ello cancelaron su participación Manuel Azaña y Antonio Machado, que aparecen en la convocatoria que hemos consultado.

21 Nuevamente nos asombra la impermeabilidad de la cartelera del Teatro de la Zarzuela al panorama sociopolítico, programando por todo lo alto, apenas instaurado el régimen franquista, a uno de los pocos zarzueleros manifiestamente opuestos al nuevo sistema. Sorozábal consideró un calvario este reestreno y los días sucesivos, según narra con amargura en sus memorias.

22 Aunque, como vimos, el primitivo edificio fue arrasado por el incendio de 1909, su resurgimiento tras la reconstrucción fue tan idéntico en todo al anterior que no es posible considerar que fueran dos teatros diferentes y sucesivos. La historia del Teatro de la Zarzuela es una única historia, con una reconstrucción arquitectónica por medio.

23 La SGAE había intentado tomar antes el Teatro Fontalba, amenazado de demolición. Tampoco hay duda de que en 1955 el Teatro de la Zarzuela estuvo a punto de ser derribado para vender el solar.

24 La novedad de proyectar arquitectónicamente un teatro no como edificio exento, sino como incrustado en un edificio de viviendas u oficinas se planteará luego también en otros dos teatros madrileños: el de la Comedia (1874), un año posterior a Apolo, y el Teatro de Lara (1880), siete años posterior.

25 Aunque el mítico teatro se llamaba oficialmente Teatro de Apolo, en el habla común perdió desde el principio la preposición «de», así que en este libro nos referimos a él siempre sin esa preposición.

26 En cuanto al aforo del Teatro del Circo (en la vecina plaza del Rey), existen datos

muy divergentes, acaso porque se trataba de un circo reutilizado como teatro. Debía ser, en cualquier caso, de aforo similar al de Apolo. Apenas coexistirían tres años, pues en 1876 el Circo sería destruido por un incendio.

27 Recuérdese que en aquella época a la moneda de cinco céntimos se le denominaba «perra chica»; y a la de diez céntimos, «perra gorda», debido a la imagen de un león que llevaban grabadas.

28 Popularmente conocido en Madrid por su segundo apellido: Gargollo, y de hecho hoy día casi toda la bibliografía sobre Apolo ha olvidado el verdadero nombre de este personaje.

29 Abrir un gran teatro privado en Madrid en una de las épocas más convulsas de su historia, con una ciudadanía enfrentada políticamente y una sensación de crisis generalizada, era todo un reto. Así lo reconocía Núñez de Arce en los versos que compuso para la función inaugural: «Cuando absorbe los aires el rugido / de enconadas pasiones que en despecho / nos emponzoñan el corazón herido…; / Cuando combaten bajo el mismo techo / hermano con hermano y todo rueda / como un turbión a nuestros pies deshecho…; / Cuando no hay odio que sucumba o ceda / y en tanta confusión el patrio idioma / es el único lazo que nos queda… / Merece aplauso quien a empeño toma / alzar un templo al arte castellano / cuando todo vacila y se desploma».

30 Apolo se inaugura en los días de la brevísima Primera República Española y se cerrará en 1929, poco antes de la Segunda. Fue, pues, un teatro casi de República a República.

31 Esa etapa, en torno a 1883, es la que refleja la película *Teatro Apolo* (1950), protagonizada por Jorge Negrete, muy difundida en España e Hispanoamérica.

32 Ya dijimos que había sido estrenada en el Teatro Felipe, el teatro de verano que levantaba estacionalmente el citado Felipe Ducazcal.

33 Víctor Ruiz Albéniz equivoca el nombre del empresario Enrique Arregui, pues en su libro sobre Apolo –excelente pero pródigo en pequeños lapsus como este– habla repetidas veces de «Luis» Arregui, razón por la cual en mil fuentes posteriores aparece confundido este nombre.

34 Madrid les recuerda con la «calle de Arregui y Aruej», quizá el único caso en su callejero en recuerdo de una pareja de empresarios.

35 Aruej y Arregui escribieron páginas heroicas como empresarios de zarzuela; la última de ellas, la de remontar desde la nada, tras perder todo su dinero y bienes como empresarios del Teatro de Variedades, incendiado poco antes (enero de 1888).

36 El libretista Federico Romero, que tantos días de gloria vivió en Apolo, hablaba así de los célebres «retrasos» en la esperada «cuarta sección»: «La "cuarta de Apolo" debería acabar a la una y tres cuartos de la madrugada; pero […] unas noches porque había estreno en la tercera […]; otras, porque coincidían en el cartel dos o tres obras de extensa medida; otras, "Por causas ajenas a la voluntad de la empresa"…, ello es que en la mayoría de las veladas el público de la "cuarta" permanecía en el pórtico desde las once y media hasta cerca de las dos, aguardando que desalojase la sala el de la tercera sección. Y, claro es, los arcos voltaicos de la fachada no extinguían sus luces titilantes hasta que sonaban las tres en el Banco de España».

37 En ese contexto no nos extrañará que Enrique Chicote cuente en sus memorias el caso de la actriz Pepita Hijosa, al parecer algo alocada e imprevisible, que, aquejada de una seria enfermedad que la obligó a permanecer en cama durante tres meses, prefirió pasar este periodo en su camerino del Apolo, donde le instalaron una cama y donde podía combatir eficazmente su amodorramiento con el incesante ir y venir de los artistas.

38 Desde ese punto de vista sociológico, creo que lo más parecido hoy día serían los auxiliares, masajistas o personal de confianza del entorno diario de los «héroes» de los equipos de fútbol, envidiados por muchos conciudadanos por su trato cotidiano con las grandes estrellas.

39 Mucho se habló sobre los «reventadores» de estrenos en Apolo, que según algunas fuentes seguían consignas muy premeditadas y no solo por criterios artísticos. Se culpabilizó de ello mil veces a Benito Calzado, antiguo empresario teatral conocido en el entorno de Apolo como «el padre Benito», aunque él siempre negó condicionar clandestinamente los hilos de este ni de ningún otro teatro.

40 Incluso, la quinta obra de este cuadro de honor –*La Gran Vía* (1886)– también recorrió su etapa triunfal en Apolo, aunque había sido estrenada muy poco antes, como ya dijimos, en el veraniego Teatro Felipe.

41 No será la única vez que uno de los grandes del posromanticismo europeo asista en un teatro madrileño a una zarzuela de Chapí: en febrero de 1898, Richard Strauss –en la capital para dirigir la Orquesta de la Sociedad de Conciertos– será invitado de honor en una representación de *Los hijos del batallón* en el Teatro de Parish. En 1892, Chapí había participado en una comida en Lhardy con Giacomo Puccini.

42 Falleció en Berlín, adonde se le había trasladado para una operación quirúrgica. El telegrama de su muerte cayó como un mazazo en Apolo, cuando iba a comenzar la representación de *El pretendiente*, de Vives y Echegaray, que fue suspendida.

43 Quizá el único estreno triunfal que se celebró sin estar presente el autor de la partitura, pues Vives había sufrido una caída al salir del teatro en uno de los últimos ensayos y tuvo que quedarse en cama. Al menos esa fue la versión oficial.

44 *El sobre verde* se había estrenado en Barcelona unos días antes del inicio de sus meses de gloria en Apolo. Permaneció simultáneamente durante mucho tiempo en ambas capitales.

45 Pese a las prisas en la venta, las obras de la nueva sede del Banco de Vizcaya no comenzaron hasta tres años después.

46 Como ahora veremos, esta institución ha tenido tres denominaciones hasta el presente: se fundó (1899) como Sociedad de Autores Españoles (SAE); treinta y tres años después (1932) se convirtió en Sociedad General de Autores de España (SGAE); y otros sesenta y siete años después (1999), en Sociedad General de Autores y Editores, manteniendo el mismo acrónimo SGAE.

47 Arrieta y Barbieri fueron los designados para representar a los músicos en esta comisión.

48 Se mantuvo vigente hasta 1987.

49 El gran biógrafo de Chapí, Luis G. Iberni, refiere la posibilidad de que Fiscowich no solo despreciara la proposición, sino que contraofertara al alicantino una cantidad no

menos astronómica de medio millón de pesetas por la totalidad de sus obras.

50 Sepa el lector que aunque estamos planteando esta batalla de manera muy sintética, tuvo en su día infinitas ramificaciones, con querellas legales, acusaciones de falsos anonimatos…, y la hábil solución de la SAE de buscar obras en colaboración de varios autores para derrotar a Fiscowich (algo que se materializó en los dos sainetes indicados), cuyo detalle sería muy prolijo aquí. También advertimos que todo este asunto fue tan complejo que a ninguna de las versiones que han llegado hasta nosotros le concedemos el cien por cien de credibilidad.

51 Todavía hoy, más de un siglo después, es frecuente que, cuando trabajamos con los materiales antiguos que custodia la SGAE encontremos partituras que lleven aún el sello de tinta del Archivo Fiscowich.

52 Según otras fuentes fueron 400.000 pesetas. En realidad, la operación fue costosísima para la SAE, porque simultáneamente a la magna operación aquí referida, tuvo que liquidar otras deudas e indemnizar a otros archivos, por lo que, según se reconoce en un boletín de SAE, la cantidad finalmente desembolsada fue de 2.600.000 pesetas, astronómica para la época.

53 Sin duda, el desengaño que le supuso este fracaso fue factor determinante para su definitivo alejamiento de los escenarios y su retiro a su huerta valenciana.

54 La iniciativa se volvió luego contra los Quintero, pues cuando algunos empresarios, acuciados por las deudas, se rebelaron contra esta obligatoriedad, se negaron a representar ninguna obra de los hermanos andaluces. El boicot duró casi dos años.

55 Cuando quien esto escribe trabajaba en la investigación para los dos volúmenes del libro *El Círculo de Bellas de Madrid* (Alianza Editorial, 1999 y 2003), observó con sorpresa que esta exigencia fue también, en 1940, para la directiva de dicha entidad. La Asamblea de Socios del Círculo se sublevó airada y no toleró injerencias del Régimen. Pero fue un funcionario del Ministerio de la Gobernación quien aconsejó sigilosamente al secretario general del Círculo que aceptaran esa teórica imposición, con la seguridad de que no iba a pasar del mero formalismo y no se iba a cumplir. La junta siguió su consejo y jamás en la directiva del Círculo hubo comisario alguno del Movimiento.

56 En mil reseñas sobre este edificio se dice que es obra de «un alumno de Gaudí:

Grases Riera». No es cierto: fueron condiscípulos en la Escuela Superior de Arquitectura de Barcelona; incluso Grases era dos años mayor que Gaudí.

57 En un lateral, junto a ese jardín se construyó años después un pabellón como estudio del pintor Julio Romero de Torres.

58 El austero edificio anexo de la calle de Pelayo se construyó posteriormente, en 1968, sobre proyecto de Casto Fernández-Shaw, hijo del histórico libretista Carlos Fernández-Shaw (y, por tanto, hermano de los también libretistas Guillermo y Rafael Fernández-Shaw).

59 Nos es útil conocer la relación de habitantes en esa época entre las dos mayores ciudades españolas, pues ello supone la clientela potencial de su programación lírica: cuando comienza el Siglo de la Zarzuela (1850), Madrid cuenta con unos 270.000 habitantes, frente a los 170.000 de Barcelona. Esta diferencia disminuirá progresivamente: en 1900 en Madrid vivían 575.00 almas y en Barcelona 533.000. Al final del Siglo de la Zarzuela (1950), la diferencia será ligeramente mayor: Madrid, 1.550.000 habitantes; Barcelona, 1.280.000. [Actualmente (censo de 2012), la población de Madrid duplica a la de Barcelona: 3.234.000 la capital del Estado, frente a 1.621.000 de la capital catalana.]

60 En tiempos recientes se ha intentado ampliar esta especificidad a otras regiones de habla catalana, reivindicando así una «zarzuela valenciana», una «zarzuela balear», etc. Están en su derecho de opinar así quienes quieran hacerlo, pero en la documentación que nosotros hemos manejado no encontramos fundamento musicológico para ello, más allá de las especificidades propias de cada región.

61 También en las islas Baleares la ópera italiana fue el motor de la vida musical de la época. Un dato poco divulgado es que el teatro de ópera más antiguo de España (entiéndase, teatro abierto al público, no teatro de corte) es el de Mahón (isla de Menorca), un lugar muy distanciado de los centros culturales aparentemente más cosmopolitas: su Teatro Principal, en efecto, fue inaugurado en 1829, casi veinte años antes que el Liceo de Barcelona y veintiuno antes que el Real de Madrid.

62 Xosé Aviñoa y Francesc Cortés son dos de los musicólogos actuales que han estudiado más rigurosamente el tema de la zarzuela en Cataluña y han publicado excelentes trabajos sobre este hasta ahora poco conocido ángulo; a ellos debemos muchas de las informaciones que podemos facilitar aquí.

63 La traducción literal del título es *Dieciséis jueces*, pero en realidad se refiere al inicio de un popular trabalenguas catalán.

64 Los nombres de pila de los artistas catalanes citados en este capítulo (como en los anteriores de este libro) figuran indistintamente en castellano o en catalán, en función de cómo ellos firmaran más habitualmente en su tiempo (Enrique Granados, Felipe Pedrell / Josep Maria Sert, Adrià Gual). Es una fórmula mixta, quizá no la más rigurosa pero sí la más pragmática. Algunos, como Enric / Enrique Morera alternaban sin problema los dos idiomas.

65 El «aplec del Remei» era y es una fiesta tradicional de Caldas de Montbui, municipio barcelonés donde se desarrolla la acción.

66 El que Anselmo Clavé, estandarte del catalanismo en su tiempo, titulara una de sus obras de mayor alcance como *Gloria a España* (Barcelona, 1864) no deja mucho lugar a dudas sobre la conciliación entre españolismo y catalanismo que caracterizó a esta generación.

67 De difícil traducción: algo así como «El cencerro de la torreta», en guiño al nombre de una publicación escrita muy polémica en su tiempo: *La Campana de Gracia*.

68 Es frecuente utilizar indistintamente ambos términos al hablar del arte catalán de la época, lo que no es exacto: el «Modernisme» es anterior y correspondería a un cierto posromanticismo europeo. Fue sustituido por el concepto de «Noucentisme» a propuesta del filósofo Eugenio d'Ors, que le otorgaba además un matiz de conciencia social y regeneracionista.

69 En efecto, este repertorio lírico específico en catalán intentó diferenciarse del español evitando la denominación de «zarzuela»; aunque tampoco hemos encontrado que sus autores fueran beligerantes en contra de este término, ni que adoptaran otro específico para su visión catalana de la zarzuela. Por el contrario, tanto *Cançó d'amor i de guerra* como *La legió d'honor* son subtituladas «zarzuelas» por sus autores en sus mismos libretos.

70 La Rosons es la protagonista del drama, una mujer que ha perdido el juicio tras el

naufragio de su prometido.

71 Morera fue hombre muy querido en los ambientes madrileños de la zarzuela, y de hecho colaboró con Carlos Arniches y Carlos Fernández-Shaw (en *La canción del náufrago*, 1903), con Chapí y el citado Fernández-Shaw (*El tío Juan*, 1902), etc.

72 Tanto Graner como Rusiñol eran dos personajes muy habituales de la farándula madrileña, en torno a Apolo o La Zarzuela. Ruiz Albéniz recuerda al primero en su palco de costumbre («con sus mofletes como un buen rey godo»), e igualmente al segundo en su localidad habitual de Apolo («esos cabellos hirsutos y crenchas grises en desorden, son de la cabeza del gran artista y aún más grande bohemio Santiago Rusiñol, catalán hasta las cachas, pero, como él dice, entrañado con el Madrid castizo y bullanguero, donde se goza de la vida como en ninguna otra parte del mundo»).

73 Hemos encontrado algún testimonio desenfadado en el que se decía de Graner que, por su generosidad y falta de sentido del negocio, cuantas más funciones se daban de un título, más perdía su empresa, pues los ingresos por función estaban muy por debajo de los costes de producción.

74 Es poco difundido el dato de que el último concierto que se celebró en el Teatro Real de Madrid antes de su cierre por cuarenta y un años, en junio de 1925, fue un homenaje a Anselmo Clavé, que se convirtió en un acto de hermandad entre Madrid y Barcelona, simbolizado en Vives, Clavé y otros muchos artistas. Algo similar ocurrió años después (1935) cuando Arbós y la Orquesta Sinfónica de Madrid homenajearon en la capital a Pablo Casals, y el genial violonchelista respondió con su discurso sobre «Mi Madrid».

75 Para el lector no barcelonés recordemos que la avenida conocida como «El Paralelo» –abierta a partir de 1880, y denominada entonces avenida del Marqués del Duero– conoció toda una concentración de teatros para espectáculos diversos: variedades, circo, pantomima, verso, zarzuela, baile, etc., siguiendo un cierto modelo de Montmartre en París, o Broadway en Nueva York. En lo que se refiere a la zarzuela, en las primeras décadas del siglo XX eran activos en el Paralelo el Teatro Arnau (quizá el más emblemático), el Cómico, el Victoria, el Apolo, el Condal, el Talía, el Arteria, el Bataclán, el Pompeia, el Nuevo Teatro, etc. Pese al estereotipo de frivolidad que ha heredado esta avenida teatral, en él se desarrollaron actividades intelectuales de primer orden y fue plataforma del mejor teatro europeo de entonces.

76 Téngase presente, además, que el intenso crecimiento de la población de Barcelona y su entorno en aquellos años se debió en gran medida a familias emigrantes de otros puntos de España, que preferían, obviamente, los espectáculos en castellano.

77 Joan Manuel Serrat retrató admirablemente esa decadencia en su canción *La Carmeta* (1968).

78 Otra cosa es que además publicara excelente información sobre la vida lírica de los teatros de Madrid, e incluso noticias musicales.

79 La figura del cesante fue muy recurrente en este género, pero poco conocida para el espectador de hoy: en la época de alternancia de los partidos políticos en el poder (especialmente entre los liberales [liderados por Sagasta] y los conservadores [por Cánovas]), el partido gobernante copaba todos los puestos oficiales, desplazando a una gran masa de funcionarios que quedaban cesantes, y en situación económica muy delicada, hasta que su partido volviera al poder. Entonces estos regresaban a sus cargos, quedando por consiguiente en *cesantía* una nueva bolsa de varios miles de funcionarios del partido contrario… hasta que el ciclo volviera a repetirse. Ello dio origen a un anecdotario amplísimo, en el que el costumbrismo bebía constantemente

80 Es curioso, y lo han señalado los cronistas del género, que el nombre real de esta cupletista y *vedette* resultaba mucho más comercial que el que eligió como nombre artístico.

81 El poeta Manuel Machado, en la antítesis de la banalidad y la sicalipsis, le dedicó en 1924 un delicioso poema: «¿Será alguna cosa el "cuplet"?».

82 En la Rue Monsigny (París II).

83 *Cádiz*, de Chueca y Valverde, es un ejemplo ilustre.

84 El caso de Pepe Serrano es ambivalente, puesto que si bien fue militantemente contrario a la «invasión» de la opereta en la escena española, algunas de sus obras presentan un evidente perfume de tal género.

85 Obsérvese que, en este caso, «Don» no es un tratamiento de cortesía, sino un nombre (se ha especulado con que fuera una aféresis de Domingo). El nombre Don Ramón es un nombre compuesto, como José Ramón o Juan Ramón.

86 Este mundo de las tonadillas y los enfrentamientos entre los partidarios de unas y otras artistas está admirablemente retratado por el libretista Luis Mariano de Larra en la zarzuela *Chorizos y Polacos* (1876), con música de Barbieri.

1 Conocida coloquialmente como «la Antología de Tamayo», tal fue la identificación entre el espectáculo y los empresarios.

2 Hasta 1912, la legislación española sobre el servicio militar eximía a un ciudadano de tal obligación si pagaba una cantidad muy importante de dinero (en torno a 2.000 ptas.). Era la denominada «redención a metálico». El gobierno se defendía de las críticas a esta medida clasista argumentando que tenía aun más necesidad de dinero que de hombres. En estas funciones teatrales se intentaba reunir esas cantidades para entregarlas como redención.

3 Es curioso que en nuestro tiempo solo ha pervivido con su sentido original admirativo el calificativo de «majo/a», de constante –y a veces excesiva, por cierto– presencia en el lenguaje coloquial actual (ej.: *Hoy hemos conocido al nuevo conserje; parece muy majo. // Mi novia parecía muy maja, pero un buen día se fue con otro*).

4 El celebérrimo título de la zarzuela *La chulapona* (título que, por cierto, fue puesto por Francisco Alonso, aunque luego no compuso él la partitura, sino Moreno Torroba) resulta ser una expresión afectuosa del diminutivo «chulapa».

5 De hecho, la expresión francesa *la répétition* no la traducimos nunca por «la repetición», sino por «el ensayo».

6 Puede sorprendernos hoy que la ingenuidad de esta letra sin sentido hiciera furor en la España isabelina y que su popularidad alcanzara a casi toda la sociedad de entonces. Pero no se olvide que en tiempos recientes, el estribillo igualmente disparatado y sin sentido de la canción *Aserejé* (Manny Benito y Manuel Ruiz, 2002), popularizada por el grupo femenino Las Ketchup, fue un fenómeno sociológico que alcanzó no solo a España, sino a más de veinte países.

7 Así figura en la partitura, aunque se encuentra a medio camino entre la ópera y la zarzuela. No tiene partes habladas, todo el texto es cantado.

8 *María de la O*, en el estreno y edición de la partitura. Luego fue suprimida la preposición.

9 *Mis dos mugeres*, en el original y en la edición.

10 En cuanto a la bibliografía editada por el ICCMU que hemos manejado para nuestro trabajo, quede resumida en los diez tomos del *Diccionario la Música Española e Hispanoamericana*, los dos tomos del *Diccionario de la Zarzuela*, las más de cien partituras completas de otras tantas obras líricas españolas (cada una de las cuales contiene además un valioso estudio documental), más una veintena de libros monográficos (sobre un autor concreto o sobre temas diversos), más otros grandes volúmenes ilustrados sobre la zarzuela, sus intérpretes y su iconografía, más reedición facsímil –debidamente revisada y redocumentada– de algunos tratados históricos, hoy rarezas bibliográficas.

* OBSERVACIONES SOBRE ESTE APARTADO:

1. El orden alfabético es el de la primera palabra del título, aunque esta sea un artículo.
2. Los contenidos de las casillas siguen el siguiente orden: Título / Rango y número de actos / Autor(es) de la música / Autor(es) del libreto / Fecha, teatro y ciudad del estreno / Ubicación de la trama / Microresumen argumental.
3. En cuanto a la ubicación de la trama, la expresión «contemporáneo» se refiere, obviamente, a la fecha del estreno de esa obra, por lo que es una referencia relativa.

Edición en formato digital: marzo de 2014

En cubierta: *Función solemne de inauguración del Teatro de la Zarzuela*. Madrid, 1856
Grabado anónimo de *La Ilustración Española y Americana*. Imagen del manuscrito de Barbieri de la «Romanza de la duquesa», de *Jugar con fuego* (1851).
(Ambos amablemente cedidos por el Instituto Complutense de Ciencias Musicales, Madrid)
© José Luis Temes, 2014
© Ediciones Siruela, S. A., 2014
c/ Almagro 25, ppal. dcha.
28010 Madrid.

Todos los derechos reservados. Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

ISBN: 978-84-16120-48-2

Conversión a formato digital: Newcomlab, S.L.

www.siruela.com

Índice

PORTADILLA	3
EL SIGLO DE LA ZARZUELA. 1850-1950	2
CRÉDITOS	2