



MARITA FORNARO, MARTA SALOM,
GRACIELA CARREÑO, JIMENA BUXEDAS,
CECILIA MAUTTONI¹

Presencia e influencia española en el Teatro Solís de Montevideo (1856–1930): zarzuelas, sainetes, cupleteras y tangos

El artículo supone la primera investigación sobre la presencia española en el Teatro Solís de Montevideo (Uruguay) en el período 1856–1930, desde su fundación hasta el centenario de la vida constitucional del país. Las principales fuentes documentales son el Fondo de Programas de Espectáculos y el Fondo de Fotografías del Archivo del propio Teatro, junto con prensa de la época. El trabajo se centra en el teatro musical español; pasa revista a la actuación y recepción de las principales compañías españolas, desde la pionera Matilde Duclós hasta las de López Silva, Carreras, Romo, Viñas. Se selecciona la década de 1910 para un análisis más detallado de la presencia del género zarzuelístico y de su influencia en el género chico criollo. Se dan también noticias sobre la presencia de figuras femeninas de la canción popular española de notable éxito en el país, como “La Goya” y Raquel Meller, y de las actividades de las colectividades de inmigrantes españoles en el escenario del Teatro Mayor de Uruguay.

This article is the first to present the results of research into the Spanish presence at the Teatro Solís de Montevideo (Uruguay) during the period 1856-1930, from its foundation until the centenary of the country's constitution. The principal documentary sources are the Collection of Programs and Collection of Photographs pertaining to the Theatres's Archive, together with the press of the period. The article focuses on Spanish music theatre; reviews performances and the reception of the most important Spanish companies, from the pioneering Matilde Duclós to those run by López Silva, Carreras, Romo and Viñas. The 1910s have been chosen for a more detailed analysis of the presence of zarzuela and its influence on the Creole género chico. Information about the presence of famous female performers of Spanish popular song in Uruguay, such as “La Goya” and Raquel Meller, is also provided, as well as the activities of the communities of Spanish immigrants on the stage of the Teatro Mayor de Uruguay.

La presencia de la música española y sus influencias a nivel local han sido objeto de una atención por demás dispar en los estudios musicológicos uruguayos: mientras se han desarrollado proyectos específicos sobre dicha presencia en la música popular, con especial atención a la de carácter tradicional, no se ha trabajado respecto a la presencia e influencia en la música académica y en la música popular presente en escenarios urbanos.

¹ Departamento de Musicología, Escuela Universitaria de Música, Universidad de la República del Uruguay.

El Proyecto “El Teatro Solís en el entramado sociocultural uruguayo”², actualmente en desarrollo, tiene como parte de sus objetivos ocuparse de esa presencia, así como de la actividad llevada a cabo por las colectividades españolas en cuanto organizaciones constituidas. Esta primera elaboración sobre el tema es resultado de una etapa de intervención privilegiada de nuestro equipo de investigación en el Archivo del Teatro, ya que se participó en el ordenamiento de los valiosos fondos documentales que, en situación de serio riesgo, comenzaron a ser rescatados por la historiadora Daniela Bouret y el equipo del recién fundado Centro de Documentación, Investigación y Difusión de las Artes Escénicas del Teatro Solís, luego de la restauración y reapertura del Teatro en el año 2004³. A partir de este ordenamiento, se han desarrollado dos años de trabajo centrado en el vaciado de información en una exhaustiva base de datos diseñada especialmente para los programas de espectáculos, que suman aproximadamente 15.000 documentos. Los primeros resultados han dado lugar a dos trabajos generales sobre la actividad del Teatro en el período estudiado⁴. La investigación que presentamos ahora se basa en dos tipos fundamentales de fuentes: el Archivo General del propio Teatro, en el que se ha trabajado especialmente sobre dos fondos, el *Fondo de Programas de Espectáculos* y el *Fondo de Fotografías*, y la prensa de la época. Dada la ausencia de investigación que mencionábamos al comienzo, hemos elegido ofrecer un panorama general de la presencia y la influencia de la música española en Uruguay desde el Teatro Solís entre 1856 y 1930, con especial atención a la presencia del teatro musical. El lapso elegido abarca desde la inauguración del Teatro hasta el año en que el país festeja el centenario de su primera Carta Constitucional, etapa que incluye la mayor parte de lo que hemos identificado como Primer Período de la vida de la institución, desde su

² Proyecto financiado por el Fondo Clemente Estable, Dirección General de Ciencia y Tecnología, Ministerio de Educación y Cultura. Responsable Académica: Marita Fornaro. La elaboración de la base de datos ha contado con financiación parcial del Programa de Apoyo a Archivos Iberoamericanos (ADAI) durante los años 2005 y 2006. Además de las autoras participaron la archivóloga Edith González y el informático Ernesto Abrines. Colaboraron desde el CIDDAE Daniela Bouret, Directora de Desarrollo Institucional de Teatro Solís; Marcelo Sienra, Encargado del CIDDAE, y Karen Terra, Asistente de dicho Centro. El procesamiento digital de las imágenes fue realizado por Antonio Díaz Rodríguez.

³ Sobre la historia del Teatro Solís, véase Daniela Bouret: *Teatro Solís: historias y documentos*. Montevideo, Intendencia Municipal de Montevideo, 2004.

⁴ Marita Fornaro, Marta Salom, Graciela Carreño y Jimena Buxedas: “Qué dan hoy en el Solís? Los programas de espectáculos como testigos de las actividades del Teatro y de su inserción en el entramado sociocultural uruguayo”, en: *Teatro Solís. 150 años de historias desde el escenario*, D. Bouret, comp. Montevideo, Intendencia Municipal de Montevideo/Linardi y Risso, 2006; Marita Fornaro, Marta Salom, Graciela Carreño y Jimena Buxedas: “El Archivo del Teatro Solís de Montevideo: análisis de la inserción del Teatro en la sociedad uruguaya a través de los programas de espectáculos, 1856-1930”, *Boletín Música Casa de las Américas*, N° 17, La Habana, 2007.

inauguración como empresa privada hasta su adquisición por parte de la Intendencia Municipal de Montevideo en 1937, organismo al que pertenece hasta la actualidad. También atendiendo al carácter pionero de esta investigación, hemos optado por la inclusión de un número considerable de citas documentales, como camino de hacer conocer un acervo de excepcional riqueza, que espera más atención de los musicólogos.

El teatro musical español en el Solís. I: Contexto, importancia y estado de la cuestión

El Teatro Solís de Montevideo surge en la vida cultural de un país que se constituye como tal en 1825 y tiene su primera constitución en 1830; que, en una ciudad de unos 40.00 habitantes, y saliendo de una guerra (la Guerra Grande, 1843-1851, en la que se conjugaron múltiples intereses locales e internacionales, y que llegó a provocar la creación de dos gobiernos nacionales instalados con pocos kilómetros entre sí), pudo construir con capitales privados y con una confianza absoluta en un porvenir próspero, un Teatro para 2.500 espectadores, de “gran valor arquitectónico y simbólico, como espacio de encuentro y reconciliación”⁵. Este Teatro es, también, un lugar de



Teatro Solís en la época de su inauguración. Dibujo de Roesler, impreso por Godel. (*Museo Histórico Nacional, Montevideo*)

⁵ Roger Mirza: “Nacimiento del Teatro Solís y polifonía de un sistema teatral en formación”, en *Teatro Solís. 150 años de historias desde el escenario*, D. Bouret, comp. Montevideo, Intendencia Municipal de Montevideo/Linardi y Risso, 2006

construcción de identidad a partir de un complejo entramado de aportes migratorios y de contactos entre la cultura académica de la naciente élite intelectual nacional y la cultura popular tan mestizada.

Las compañías italianas de ópera y las compañías españolas de zarzuela y de teatro son las grandes protagonistas de los primeros cincuenta años de actividad del Solís, cuando todavía no ha madurado en el país un grupo significativo de artistas locales. A medida que avanzamos hacia la segunda década del siglo XX aparecerán los intérpretes y los autores nacionales, los argentinos e incluso alguna compañía chilena, pero el escenario es, hasta avanzada la década de 1910, dominio de importantes compañías europeas, que incluían a Montevideo y, en algunos casos, a otras ciudades del país, en sus giras hispanoamericanas. Las actividades ofrecidas por artistas españoles en el teatro mayor de Montevideo durante el período que nos ocupa incluyen música —con notorio predominio de la popular—, diversos tipos de teatro musical, teatro, danza y espectáculos organizados por las colectividades regionales, en los que se incluyen éstas y otras manifestaciones, en ocasiones muy diversas entre sí.

Antes de comenzar a caracterizar la presencia de los diferentes tipos de teatro musical en el Solís, corresponde anotar algunas reflexiones sobre la ausencia de bibliografía sobre este tema en Uruguay, ausencia relacionada con los avatares del desarrollo de la musicología en el país. Como decíamos al comienzo, la música popular tradicional ha sido objeto de trabajos de diferente nivel de profundidad, pero no se ha generado análisis sobre la interpretación —y menos aún sobre la creación local— de géneros como la ópera y la zarzuela. Sobre la primera se dispone de bastante información descriptiva, como la contenida en el trabajo de Alfredo Castellanos⁶ y el más reciente de Salgado⁷, trabajos que evidencian el foco predominante en los escasos estudios sobre la actividad musical en el Teatro: la ópera —fundamentalmente la italiana—, el concierto, el ballet. En esos trabajos las manifestaciones de origen español apenas son citadas, a pesar de su popularidad. Esta popularidad se refleja, desde el punto de vista documental, en la abundante prensa disponible, y desde el punto de vista de la vida en el pueblo, a través de la incorporación de pequeños fragmentos de las obras más conocidas al repertorio tradicional que hasta hoy puede colectarse en trabajos de campo. Las referencias más extensas al género aparecen en el trabajo generalista de Lauro Ayestarán⁸, y se limitan a los inicios de su pre-

⁶ Alfredo R. Castellanos: *La historia del Teatro Solís*, Montevideo, Intendencia Municipal de Montevideo, 1987.

⁷ Susana Salgado: *The Teatro Solís. 150 Years of Opera, Concert and ballet in Montevideo*, Middleton, Wesleyan University Press, 2003.

⁸ Lauro Ayestarán: *La música en el Uruguay*, Montevideo, SODRE, 1953, pp. 247-253.

sencia, hasta 1859. Es decir: hasta la fecha no disponemos de estudios con rigor musicológico sobre géneros que gozaron de un notable favor del público en el siglo XIX y, notoriamente, en la primera mitad del siglo XX; más aún, que aún hoy siguen interpretándose con obras puestas en escena todos los años. Paradójicamente, el único trabajo de investigación que hemos ubicado proviene no de la musicología sino de la bibliotecología: el Repertorio sobre compañías extranjeras de teatro y teatro musical elaborado para el período 1893-1933 por Denniel, Islas y Moreira⁹, de cuyos datos nos ocuparemos inmediatamente,

Por nuestra parte, este primer aporte al futuro estudio de la presencia y la influencia del teatro musical español en Uruguay nos ha permitido visualizar algunos aspectos de importancia:

- a) en primer lugar, el peso de la presencia de las compañías y las figuras españolas en la actividad del Teatro;
- b) en segundo término, la posibilidad de complementar los datos disponibles sobre el desarrollo de la carrera de muchas de estas figuras con los presentes en los programas y la prensa uruguaya, hasta la fecha ausente de la bibliografía;
- c) finalmente, el papel de las manifestaciones estudiadas en la formación de expresiones locales, desde el sainete que tuvo en Florencio Sánchez la figura uruguaya de mayor reconocimiento, hasta expresiones populares tradicionales como la murga –aunque esta mención pueda escandalizar a la ortodoxia– que, después de un siglo y algo más, sólo Uruguay conserva en Hispanoamérica y desarrolla hasta hoy con extraordinario auge.

El teatro musical español en el Solís. II: Antecedentes y primeros tiempos

Como acabamos de señalar, la utilización de diferentes fuentes permite apreciar el peso de la presencia y también de la influencia del teatro musical y la música española en el período estudiado. El trabajo de Denniel, Islas y Moreira recién citado se basa en los datos extraídos de *bordereaux*, programas y prensa¹⁰, y muestra, en las cientos de fichas incluidas y en el análisis estadístico que las acompaña, las relaciones entre los

⁹ María Isabel Denniel, Nilda Inés Islas y Gladis B. Moreira: “Repertorio de compañías extranjeras de teatro, ópera, opereta y zarzuela presentadas en el Teatro Solís (1893-1933)”. Trabajo para optar al título de Licenciado en Bibliotecología. Documento mecanografiado depositado en la Biblioteca de la Escuela Universitaria de Bibliotecología y Ciencias Afines “Ing. Federico E. Capurro”, Montevideo, 1984.

¹⁰ Como en los veinte años que median entre esta investigación y el inicio del rescate del Archivo se ha producido una importante pérdida de documentos, este trabajo adquiere especial significación por haber recuperado sistemáticamente datos para los que hoy no se dispone de los documentos primarios.

géneros y las procedencias de las compañías para los cuarenta años de los que se ha ocupado, período incluido en su casi totalidad en nuestro trabajo. Según este Repertorio —y anotando que se excluye el género “revista”—, en los cuarenta años estudiados se presentaron 247 compañías extranjeras de teatro, ópera, opereta y zarzuela, de las cuales 103 son españolas; le siguen en número las italianas, con un total de 84, y las argentinas, 27. En cuanto a autoría, pueden situarse, para estas compañías, obras de 1.091 autores extranjeros, y sólo 39 de origen uruguayo, es decir, un 96,55% de autorías extranjeras. La relación entre teatro y teatro musical es por demás interesante: 185 compañías de teatro y 124 compañías dedicadas a la ópera, la opereta y la zarzuela¹¹.

Ocupándonos ya del teatro musical español en el Solís, deben citarse como antecedentes las actividades realizadas en la Casa de Comedias colonial, conocida a mediados del siglo XIX como Teatro de San Felipe. En ella se representa con abundancia la tonadilla escénica española y luego la zarzuela. Anota Ayestarán:

Las zarzuelas dieciochescas pasaron al Montevideo colonial alrededor del 1800. En el inventario de la Casa de Comedias levantado entre 1814 y 1816 se registran libretos de zarzuelas conservados en su archivo: “El que de ajeno se viste” y “Las Tramas burladas”. Además se conservaban las partituras y partes de otras dos: “El Licenciado Farfulla” y “La majestad en la aldea”. No hay, sin embargo, indicación expresa de que ellas se ejecutaran en Montevideo¹².

El investigador también cita piezas sueltas denominadas “princesas” o “princesillas”, vinculadas al ciclo de la zarzuela. Más allá de este archivo, ubica en la Casa de Comedias la primera compañía de zarzuela, que “se improvisó en nuestra capital sobre la base de la actriz y cantante española Micaela Roca y con intervención de los actores nacionales Fernando Quijano y su madre Petronila Serrano”¹³. Esta primera temporada se inicia en noviembre de 1854 con *Jeroma la Castañera*, obra con la que el autor de su música, Mariano Soriano Fuertes, había inaugurado la denominación de “tonadilla española” en 1843¹⁴. Una segunda temporada se desarrolla desde fines de 1855 hasta abril de 1856, “la que cimentó el prestigio de la zarzuela en nuestro ambiente”¹⁵.

¹¹ María Isabel Denniel *et al.*, “Repertorio de compañías extranjeras...”, pp. XXX-XXXVI.

¹² L. Ayestarán: *La música...* p. 247.

¹³ *Ibid.* p. 248.

¹⁴ Emilio Casares Rodicio: “Soriano Fuertes, Mariano”, *Diccionario de la Zarzuela. España e Hispanoamérica*, Vol.II, Emilio Casares Rodicio (dir.), Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2003, pp. 785-787.

¹⁵ Lauro Ayestarán: *La música...* p. 248.

Ayestarán da cuenta de las gestiones de Fernando Quijano para traer por primera vez a artistas españoles a Montevideo, propósito que concreta a fines de 1855 con la compañía de Enamorado, Torres y Fragoso, procedente de Cádiz, con un repertorio de 27 obras, entre ellas *Jugar con fuego* de Francisco Asenjo Barbieri. Ayestarán acota: “Esta compañía española de 1856 implantó el género con tal poder de arraigo que sus acciones subieron a la par de las de la ópera italiana. Como en ese mismo año se inaugura el teatro Solís como templo propicio para esta última forma, la Casa de Comedias, llamada a la sazón teatro de San Felipe, va a ser el que cobijará el nuevo género”¹⁶.

El investigador cita las siguientes obras para los primeros años de la zarzuela en el Teatro de San Felipe, que ofrecemos en una tabla:

| FECHA | OBRA | AUTOR LETRA | AUTOR MÚSICA | COMPAÑÍA |
|------------|---|---------------------------|--|--|
| 24.11.1854 | <i>Jeroma la castañera</i> | Mariano Fernández | Mariano Soriano Fuertes | Cía. de Micaela Roca |
| 28.12.1854 | <i>Buenas noches Don Simón</i> | Luis Olona | Cristóbal Oudrid | Cía. de Micaela Roca |
| 27.07.1855 | <i>La venta del puerto o Juanillo el contrabandista</i> | Mariano Fernández | Mariano Soriano Fuertes y Cristóbal Oudrid ¹⁷ | Cía. de Micaela Roca |
| 18.12.1855 | <i>El Duende</i> | Luis Olona | Rafael Hernando | Cía. Española de Enamorado, Torres y Fragoso |
| 25.12.1855 | <i>El Tío Canillitas o El Mundo Nuevo de Cádiz</i> | José Pérez Senz | Mariano Soriano Fuertes | Cía. Española de Enamorado, Torres y Fragoso |
| 03.01.1856 | <i>Jugar con fuego</i> | Ventura de la Vega | Francisco Asenjo Barbieri | Cía. Española de Enamorado, Torres y Fragoso |
| 13.01.1856 | <i>Es la chachi!</i> | Francisco Sánchez de Arco | Mariano Soriano Fuertes | Cía. Española de Enamorado, Torres y Fragoso |
| 23.02.1856 | <i>Tiamoya!</i> | José Olona | Francisco Asenjo Barbieri | Cía. Española de Enamorado, Torres y Fragoso |
| 11.03.1856 | <i>El valle de Andorra</i> | Luis Olona | Joaquín Gaztambide | Cía. Española de Enamorado, Torres y Fragoso |

A partir de esta fecha, el listado del investigador continúa en marzo de 1857, con la Compañía de Matilde Duclós. Sin embargo, los documentos

¹⁶ L. Ayestarán: *La música...* pp. 252-253.

¹⁷ Para varias obras hemos modificado atribución de autorías de Ayestarán, errónea.



Matilde Duclós caracterizada para su personaje de Juana I de Castilla. Dibujo y litografía de Sulzmann. (Archivo del Teatro Solís).

conservados en el Archivo del Teatro Solís y la prensa de la época demuestran que la zarzuela también desarrolla una vida de triunfos en el Solís, y casi desde su inauguración. El listado de obras y los subsiguientes comentarios de Ayestarán son confusos, y hay varios errores en la atribución de autorías. En realidad, la presencia española en el Solís comienza a los pocos meses de la inauguración de este Teatro, que tiene lugar el 25 de agosto de 1856, con *Ernani* de Verdi. En los primeros días de 1857 la prensa ya comenta el éxito de la Compañía Dramática Española de Matilde Duclós, con parte de los artistas que habían actuado en Buenos Aires. Duclós fue una de las primeras cantantes y empresarias españolas que llegaron a América, en torno a 1856¹⁸. Su Compañía hace zarzue-

la y teatro hasta marzo de 1857. En los primeros días de ese año el periódico *La Nación* da cuenta de la acogida montevideana a la primera visita de la, a su vez, primera empresaria artística española registrada para el Solís, con la obra de Tamayo y Baus sobre Juana I de Castilla.

Ya por fin exhibió su primer drama la Compañía Duclós. *La Locura de Amor*, que dicen ser la preferida de Matilde, no nos ha dejado nada que desear. Todos sus papeles han sido bien y fielmente ejecutados. Matilde, en su rol de Juana, nos ha hecho conocer á la artista de genio. Fiel intérprete de los sentimientos de esa Reina desgraciada, ha jugado con el corazón de los espectadores, impresionados con las múltiples y variadas sensaciones, que originan sentimientos tan bien demostrados. Posesionada hasta el extremo de ese rol tan difícil y delicado, bella y encantadora apareció Matilde en su desempeño (...) Esos sentimientos íntimos (...) no los hubiera demostrado mejor la misma Juana. No hubiera hecho sentir a un público esas emociones, de que ha sido capaz Matilde. Su presencia cautiva; su voz embriaga; sus ademanes tan distinguidos y su bella persona, hacen en

¹⁸ Emilio Casares Rodicio: "Duclós, Matilde", *Diccionario de la Zarzuela en España e Hispanoamérica*, Vol. I. Emilio Casares Rodicio (dir.), Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2002, p. 679.

el público una de aquellas impresiones, agradables, intensas, que jamás se borran y que arrancan rápida y unánimemente las simpatías del público numeroso que la admira. (...) Es difícil hacer abstracción de ciertos momentos, porque en todos estuvo Matilde arrebatadora. Vivos y numerosos aplausos, frescas y olorosas flores y coronas, fué el saludo unánime que recibió Matilde al salir a la escena. En cada uno de sus actos fue varias veces interrumpida por frenéticos aplausos.

Al caer el telón, llamábanla ansiosos; no podían verla desaparecer tan pronto. Los demás actores, tampoco dejan que desear. Un baile arrebatador y voluptuoso, dio fin a la brillante aparición de la Compañía Española¹⁹.

El teatro musical español en el Solís. III: El interés de una década

Los programas disponibles en el Archivo del Teatro –muy escasos para el siglo XIX, muy abundantes a comienzos del XX– muestran una cuidada cita de las obras, detallando número de actos y escenas, y desplegando una abundante terminología que refleja la empleada en España –de la que Emilio Casares, basado en Luis Iglesias de Souza, cita trescientas setenta y nueve variedades²⁰– terminología también enumerada en algunos estudios para Hispanoamérica, como el de José Ruiz Elcoro para Cuba²¹. El listado para Uruguay incluye las denominaciones *apropósito*, *boceto lírico dramático*, *comedia lírica de costumbres populares*, *cuadro campero*, *cuadro cómico-lírico dramático*, *cuento en acción*, *episodio cómico-lírico*, *escena de suburbios*, *fantasía cómico-lírica*, *humorada lírica*, *humorada satírica*, *juguete cómico-lírico*, *opereta*, *pasatiempo*, *pasillo*, *pochade*, *revista*, *revista de gran espectáculo*, *revista cómico-lírico-fantástico-callejera*, *sainete*, *sainete lírico-histórico*, *sainete de costumbres madrileñas*, *sainete lírico dramático*, *vaudeville*, *viaje cómico-lírico*, *zarzuela*, *zarzuela cómica*.

Luego de los comienzos ya citados, se destacan las temporadas de 1858, 1859 y 1874; esta última, con la compañía dirigida por el tenor cómico y empresario Ricardo Sánchez Allú, que interpreta sobre todo obras del género grande, muchas de ellas estrenadas en España durante las décadas de 1850–60, como *Marina* de Camprodón y Arrieta (1855), tres zarzuelas de Joaquín Gaztambide: *Los madgyares* (con Luis Olona, 1857) *En las astas del toro!* (con Frontaura, 1862), y *Las hijas de Eva* (con Luis Mariano de Larra, 1862); *El relámpago* de Camprodón y Barbieri (1857), *El molinero de Subiza* de Equilaz y Oudrid (1870). De esta fecha en adelante se intensifica la llegada de compañías de zarzuela, con momentos de auge, como la década de 1890. Entre las compañías de ese decenio debe mencionarse la dirigida por

¹⁹ *La Nación*, 2/3-I-1857. Año 3, nº 589, Montevideo.

²⁰ Emilio Casares Rodicio: "Género zarzuelístico", *Diccionario de la Zarzuela. España e Hispanoamérica*, Vol. I. Emilio Casares Rodicio (dir.), Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2002, pp. 877-878.

²¹ José Ruiz Elcoro: "Surgimiento y desarrollo de la zarzuela cubana. Estructura morfológica y análisis". *Cuadernos de Música Iberoamericana*, Vol. 2-3, 1996, p. 426.

Rogelio Juárez, una figura fundamental en el desarrollo del sainete lírico en Argentina. Juárez presenta en 1895 y 1896 la Compañía Cómico-Lírica Española, en 1901 la Compañía Española de Ópera y Zarzuela Seria, con extenso repertorio. Además de zarzuelas, la ópera *La Dolores* de Tomás Bretón se pone en escena en 1895 y 1901. La popularidad de estos géneros a finales del siglo XIX se refleja en la prensa de la época, en las críticas, cada vez más frecuentes, pero también en otros rubros; así, en varios números del *Montevideo Musical* de 1887 aparece la publicidad del Almacén de Música de Francisco Bula, donde entre las novedades musicales para piano se ofrecen transcripciones de la habanera de la zarzuela *El Caramelo* y varios números de *Los sobrinos del Capitán Grant*.

Ante la imposibilidad de citar la totalidad de las compañías españolas en el espacio de un artículo, hemos seleccionado el comienzo de la década de 1910 como un momento representativo del auge del género chico español y de su influencia en Montevideo, y en especial en el Teatro Solís. Los años 1911 y 1912 se destacan como excepcionales a este respecto. En 1911 la Compañía de Zarzuela Seria-Cómica y de Opereta con dirección artística de José López Silva obtiene un enorme éxito con *Molinos de Viento*, la conocida opereta con libreto de Luis Pascual Frutos y música de Pablo Luna. La temporada, que tiene como primer actor y director al madrileño Eugenio Casals, incluye también como presencia estelar a la soprano Amparo Taberner. Entre las obras ofrecidas se presentan también otros éxitos, algunos fruto de la colaboración de López Silva con figuras de primera línea en la producción española. La actividad de 1911 incluye *La revoltosa*, *La Macarena*, *Cinematógrafo Nacional*, *El dúo de la africana*, *Las dos reinas*, *Los pícaros celos*, *El chaleco blanco*, *El barquillero*, *Bohemios*, *Las bravías* y *El país de las hadas*. La temporada, iniciada el 8 de junio de 1911, se organiza con tres y hasta cuatro secciones por noche; en ella se destacan algunas galas y matinéas. Así, el día 13 de junio se anuncia en el programa una “Gran función de gala en honor de la comisión de autores y periodistas que vienen de la Argentina a buscar al ilustre escritor D. José López Silva para acompañarlo hasta la capital vecina”. Estos momentos son los iniciales de la carrera de López Silva en el Río de la Plata; como anotan González Peña y Lena Paz, “al morir sus principales colaboradores, con los que se reunía en la tertulia del teatro Apolo, y dar paso el género chico a la opereta austríaca, López Silva emigró a la Argentina, donde alcanzó fama pintando compadritos y pebetas igual que había pintado chulos en Madrid”²². Son también desta-

²² M^a Luz González Peña y Marta Lena Paz: “López Silva, José”, *Diccionario de la Zarzuela. España e Hispanoamérica*, Vol. I. Emilio Casares Rodicio (dir.), Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2002, p. 170.

cables las matinés dedicadas a festividades religiosas. El día 15 de junio se ofrece una “gran matinée familiar con rebaja de precios” en ocasión de la fiesta de Corpus Christi, que incluye la representación de *Marina* y de *Molinos de Viento*, más una noche con cuatro secciones, completando seis obras - incluida la repetición de *Molinos de Viento*. También se ofrece una matinée especial para la Fiesta de San Pedro. Desde su tercera función *Molinos de Viento* ya se anuncia como “éxito monumental”, y seguirá siéndolo hasta su 25ª representación, casi al terminar la temporada. La opereta se estrena el 13 de junio, a seis meses de su estreno en el Teatro Cervantes de Sevilla, el 2 de diciembre de 1910; su triunfo en tierras americanas es casi simultáneo al que se sucede en diferentes ciudades españolas.

Luego del aparente traspí del debut de la Compañía de López Silva con la adaptación de *El conde de Luxemburgo* de Lehar por parte de José J. Cadenas y Vicente Lleó, la prensa montevideana festeja el cambio de género. El cronista de *El Día* opone lo logrado con *El conde* y con *La revoltosa*, y va cambiando su crítica desde la clara disconformidad hasta el elogio a medida que avanza la temporada:

Al mejor cazador se le escapa la liebre, y esta vez el cazador fue don José López Silva, quien, en su carácter de director artístico de la compañía que anoche inició sus espectáculos en Solís, no debió dejar escapar la liebre del género chico por querer dar con el bulto mayor de la opereta, que le resultó un gato. Los componentes de su compañía no son para la opereta que explotan con especial cuidado a la presentación escénica y en el vestuario las compañías italianas del género, las cuales la oscurecen en cuanto se quiere establecer un confronto. En cambio nos ha parecido que el Sr. López Silva cuenta con un cuadro de artistas muy bueno para la zarzuela, del que él es uno de los más aplaudidos sostenedores. Mal ha hecho, pues, en presentar al público nuestro “El Conde de Luxemburgo” adaptado (?) a la escena española por el Sr. José Juan Cadenas en lo literario y por el Sr. Vicente Lleó en lo musical. El primero, que es un cronista con mucha sal, no la ha derrochado en su arreglo, por mucho que nos habían dicho que había sustituido por chistes de buena ley cuantas tonterías encierra el libreto vienés. (...) La adaptación musical del maestro Lleó no ha ofrecido nada que nos haya indicado un progreso. Que lo diga si no el excelente director de orquesta señor Muñoz, que hizo cuanto en su mano estuvo para revelarnos alguno, y no lo ha sido, por cierto, el coro toreril del último acto. Lo único que ha justificado en cierto modo, muy relativo como se comprenderá, el estreno de la compañía López Silva con la opereta de Lehar más o menos adaptada ha sido la voz (nada más que la voz) de la señorita Hernández, y la simpática atracción y gracia (nada más que la atracción y la gracia) de la señora Díaz. Del resto no queremos acordarnos ahora y conste que había en el reparto artistas muy dignos de aplauso... pero en su género. ¡A lo que te criaste! como decía el otro²³.

²³ *El Día*, 9-VI-1911, Montevideo.

Por el mismo camino opina el crítico de *El Bien*, quien recomienda:

Antiguo es el adagio castellano de que “quien mucho abarca poco aprieta”, y más antiguo aún aquel que dice “zapatero, a tus zapatos”. Desinteresadamente y con la mejor intención de que disponemos, sin que en ello miremos otra cosa que la conveniencia de todos, recomendamos al director de esta compañía que desista de ofrecernos operetas vienesas, sea cual fuere; pues ni los elementos de que dispone se adaptan a este género teatral, ni nos parece necesario recurrir a él cuando en la verdadera zarzuela española hay obras más que sobradas y atra-yentes para llevar público al teatro y obtener un estimable éxito sin sacar las cosas de su curso natural²⁴.

El cambio hacia el género zarzuelístico es luego bienvenido por los dos críticos; reproducimos la opinión del primero, quien además se dedica a reflexionar sobre la evolución del género:

En la buena senda se ha colocado la compañía de zarzuela española que dirige don José López Silva. Dentro de su repertorio natural obtuvo y seguirá obteniendo los éxitos que merece, aún cuando la cabeza dura del Sr. Rogelio Pérez, empresario de esta troupe, se haya empeñado en hacer creer al público, lo que es peor, al aplaudido autor de “La Revoltosa”, que el género de la aparatosa opereta vienesa cuadra a sus elementos. Para hacer esa opereta le falta a la compañía del Sr. Pérez lo que le falta a la compañía de Vitale o de Marchette, por ejemplo, para hacer la zarzuela chica: todo convencido debió quedar de ello el Sr. Pérez, pese al “me vences, pero no me convences” del gallego, al observar el retraimiento del público, después del estreno de “El Conde de Luxemburgo”, (...) A los cronistas americanos se nos engaña con suma facilidad, pero no sucede lo mismo con el señor público, que hace lo del gato escaldado y cuesta luego acercarlo al agua fría. Por nuestra parte hemos de hacer lo posible, a fin de que el señor público se convenza de que hay en el Teatro Solís una buena compañía de género español, digna de ser vista y aplaudida entre otras cosas, porque son garantía de su buena presentación, los nombres de don José López y Silva— que nada ha tenido que ver en lo de “El conde de Luxemburgo”, del Sr. Eugenio Casals, buen director de escena y del Sr. Prudencio Muñoz, cuidadoso director de orquesta.

Esta posición nos la ha sugerido el estreno de “Molinos de Viento”, del Señor Luis Pascual Frutos con música de don Pablo Luna, quienes se han puesto en buena hora de acuerdo para reaccionar laudablemente contra la labor desgraciada de una buena cantidad de saineteros españoles, dedicados, a falta de ingenio para divertirlo a halagar el gusto grosero de una parte del público con piezas insulsas e indecentes, llamadas carnavalescamente sicalípticas. Los aludidos saineteros a quienes falta la principal cualidad de la observación, son en el teatro algo así como un pintor sin colores y de ahí que el sainete haya casi desaparecido de la producción española tan copiosa, a que dieron vida tantos peregrinos inge-

²⁴ *El Bien*, 9-VI-1911, Montevideo.

nios, desde Don Juan de la Encina hasta Ricardo de la Vega, pasando por las nombradías de López, Quiñones, Morelo y tantos otros²⁵.

Y desde *El Bien* se festeja el éxito de *Molinos de Viento* a pesar de la ausencia de publicidad, y se elogia a Amparo Taberner, quien había debutado el 9 de junio con *La Revoltosa*:

¿Cuántas obras conocemos, precedidas de bombo inusitado, que hayan alcanzado el honor de veinte representaciones en noches consecutivas, como “Molinos de Viento”?

¿Cuántas que se hayan impuesto al público desde el primer instante, que aquel se haya visto precisado a tomarlas en serio, y que un mismo espectador haya concurrido a presenciarlas seis u ocho veces, cada vez con mayor gusto y agrado? (...) La Taberner es una de las artistas de zarzuela mejor equilibradas que por aquí hemos visto²⁶.

Pero algo más estaba sucediendo a comienzos de esa década: el mismo año 1911 el Teatro había recibido, en febrero, a la “Gran Compañía de Zarzuelas de Género Mixto de Arsenio Perdiguero”, procedente del Teatro Nacional de Buenos Aires, con el anuncio de 18 funciones y 22 estrenos. El nombre de la Compañía alude a la conjunción de repertorio y figuras españolas y rioplatenses; al repertorio español, con obras como *El dúo de la africana* y *Los pícaros celos*, se agregan las piezas generadas en el Río de la Plata, en especial las obras premiadas en un Concurso del Teatro Nacional de Buenos Aires. Se aprecia la presencia de los derivados locales del género chico español; es el caso de los “cuadros camperos”, como *Los hijos del capataz* del argentino Nemesio Trejo y *La marca* del uruguayo Carlos Manuel Pacheco. Los programas ya anuncian las “secciones criollas”. Se destacan *La serenata*, primer premio del citado concurso, clasificada como escena de suburbios, de José González Castillo y música de Carriler y la zarzuela *El caburé*, el segundo premio. Los programas reiteran la oferta de obras españolas y rioplatenses. La tiple María Jaureguizar obtiene gran éxito en *La alegría de la huerta*. Perdiguero retorna en 1912, con su “Gran Compañía Española de Zarzuela y Opereta”, desplegando nuevamente un repertorio integrado por obras españolas y rioplatenses. El programa de presentación de la Compañía ofrece un “Repertorio Completo de operetas y zarzuelas españolas” y especifica: “Archivo: Sociedad de Autores Españoles”.

²⁵ *El Día*, 12-VI-1911, Montevideo.

²⁶ *El Bien*, 28-VI-1911, Montevideo.

Tres autores presentes en los espectáculos de 1911 resultan especialmente significativos. El primero es el argentino Nemesio Trejo, compositor y payador, quien alcanza gran popularidad no sólo en el Río de la Plata –su sainete *Registro Civil* fue estrenado en los teatros Gran Vía de Barcelona, París de Madrid y Apolo de Valencia²⁷–, además de trabajar con numerosos actores españoles, incluido Arsenio Perdiguero. La temporada de 1911 registra dos éxitos de este autor: el cuadro campero *Los hijos del capataz* y la zarzuela *Los vividores*. El segundo es Carlos Mauricio Pacheco, el uruguayo más representado en la temporada 1911 de Arsenio Perdiguero, con obras como *La marca*. Pacheco es considerado como uno de los fundadores del sainete rioplatense, colaborador de importantes compositores argentinos.²⁸ Los programas reivindican su nacionalidad uruguaya. Pacheco y el tercero a citar, Antonio María Podestá –quien, con otros miembros de su familia, en su recorrido desde el circo al sainete, estuvo presente de manera fundamental en el teatro argentino y uruguayo– son las figuras nacidas en Uruguay que aportan, desde diferente ángulo, contribuciones relevantes para el período estudiado. Debe anotarse que sus carreras se desarrollan en gran parte en Argentina, respondiendo al carácter periférico de Montevideo con respecto a las posibilidades de Buenos Aires en cuanto a actividad en las artes escénicas. Pacheco trabajó en obras paradigmáticas del género con Antonio Reynoso, otro español radicado en Buenos Aires, también adaptador de los elementos hispánicos a las obras locales.

La intensidad de las presentaciones de 1911 es continuada en 1912: la Compañía de Emilio Carreras, luego de presentarse en Buenos Aires, se instala en el Solís a mediados de diciembre y continúa triunfalmente, ofreciendo espectáculos incluso el día del año nuevo, durante un mes y medio. Al prestigio de Carreras, ya al final de su trayectoria y a la presencia estelar de Consuelo Mayendía –la tiple valenciana venía de triunfar en España durante toda la primera década del siglo– se une un abundante repertorio que incluye las más importantes obras de éxito en España. Los programas contienen 172 representaciones; la obra más repetida es la revista *La tierra del sol*, con libreto de Guillermo Perrín y Miguel de Palacios y música de Rafael Calleja. El programa, bajo la foto del cuerpo de baile femenino, hace hincapié en la inversión realizada para la puesta en escena:

Magnífico decorado debido al pincel del celebrado escenógrafo D. Luis Muriel, hecho en España expresamente para esta obra. Lujosísimo vestuario

²⁷ Marta Lena Paz: “Trejo, Nemesio”, *Diccionario de Zarzuela. España e Hispanoamérica*, Vol. II, Emilio Casares Rodicio (dir.), Madrid, ICCMU, 2003, pp. 875-876.

²⁸ Marta Lena Paz: “Pacheco, Carlos Mauricio”, *Diccionario de Zarzuela. España e Hispanoamérica*, Vol. II, Emilio Casares Rodicio (dir.), Madrid, ICCMU, 2003, p. 453.

construido por el sastre de Teatros D. Juan Villa, de Madrid, España. Los bailables de esta obra han sido puestos por el reputado maestro de baile Sr. Serrato.

Nota: la empresa no ha omitido gasto alguno en presentar la obra con el lujo y propiedad que la obra requiere.

Las menciones a la temporada son más que abundantes en los periódicos montevidianos. Carreras despliega su poder de caracterización, pero la prensa se encandila con la tiple:

Anoche, en segunda sección, subió a escena la bonita opereta “La niña mimada”, en la que se presentó por primera vez, ante nuestro público la señorita Mayendia, que justamente es considerada como una de las mejores tiples del género chico. En efecto, la Mayendia posee buena voz, no muy voluminosa, pero de timbre agradable y que maneja con mucha habilidad. Además tiene la Mayendia un simpático palmito, una “verve” endiablada, sabe pasear el escenario como una actriz consumada. El público comprendió enseguida que estaba en presencia de una verdadera estrella, y premió una infinidad de veces con aplausos la labor de la artista²⁹.

La prensa caracteriza esta presentación de la Compañía Carreras por el “furor de los estrenos”, y se detiene especialmente en la zarzuela en un acto *Sangre y arena*, adaptación de la novela de Vicente Blasco Ibáñez con libreto de Gonzalo Jover y Emilio García del Castillo y música de Pablo Luna y Pascual Marquina. La obra había sido estrenada el 26 de abril de 1911 en el Teatro Apolo de Madrid, y ese mismo año ya está en cartel en el Solís.

Si Carreras no tuviera ya muy bien ganado su título de artista honestísimo, anoche se lo gana de golpe con la presentación de la bellísima zarzuela, reducción de la novela de Blasco Ibáñez, titulada “Sangre y arena” Aquí en el elogio no puede haber reparos, ni salvedades. Cuando se pone en escena una obra con la propiedad, con el respeto absoluto a las indicaciones del libro, como ocurrió anoche, no hay crítica que encuentre sitio vulnerable para hincar el diente. Cuando la interpretación se borda a los grandes artistas, como lo hicieron la Mayendia, Meana,



Programa de la zarzuela *Sangre y Arena*.
(Archivo del Teatro Solís).

²⁹ *El Día*, 1-XII-1911, Montevideo.

Carreras, Herreros, la Castillo, la Hermo y todos, en fin, no hay más remedio que rendirse a la evidencia y proclamar “urbi et orbi” la consumación de uno de esos éxitos teatrales que afirman para siempre el prestigio de una compañía y conquistan para los que en esa labor artística intervienen el derecho a todos los respetos de la crítica.

La señora Mayendia estuvo sencillamente estupenda en su papel de Doña Sol. Bastaría para afirmar tal cosa la escena y dúo con Juan Gallardo en el segundo cuadro. La talentosa tiple se mostró una completa actriz. Toda su femenina seducción se exteriorizó en esa soberbia y difícil escena, que otra artista de género chico que no sea ella no podría ni siquiera salvar. Si alguien pudo dudar del vastísimo y complejo talento interpretativo de la Mayendia, desde anoche no tendrá más remedio que rendirse ante una bella evidencia. Ahora comprendemos cuánta razón tenía el notable crítico madrileño “Caramanchel” cuando afirmaba que Consuelo Mayendia es un caso extraordinario en los escenarios de los teatros por secciones. (...) La presentación escénica maravillosa y toda la labor interior en el cuarto cuadro de una justeza digna de los mayores elogios. No se puede pedir más. El gran público que asistió anoche al estreno de “Sangre y arena” gustó de todas estas maravillas y se entusiasmó en diferentes momentos de la interpretación.

No hablaremos de la obra. La reducción teatral de la novela de Blasco Ibáñez tiene indiscutibles méritos. Sobre todo, los libretistas no han desvirtuado el terrible espíritu de crítica que ha inspirado a la famosa novela del gran escritor español. Nuestros plácemes a Carreras y a la empresa teatral que pone en escena obras en la forma que ha sido puesta “Sangre y Arena”³⁰.

El 28 de diciembre la Compañía festeja el Día de los Inocentes incluyendo una parodia de “Don Juan Tenorio”, con los papeles protagonistas intercambiados entre Carreras y Mayendia, cuyo ambiente el tenor cómico se encarga de preparar desde el programa:

Como yo tengo mi honrilla como todos los artistas, estoy algo amoscado con la prensa de Madrid, porque ha dicho que María Guerrero, es la 1ª. Doña Inés del Tenorio que se ha visto en el teatro, y es que no se acuerda de mis primitivos tiempos (antes de la venida del Mesías) en que yo era dama joven y tenía más blanca la tez. Algunos de mis amigos que se acuerdan de tales fechas me han suplicado que desmienta la opinión de la prensa madrileña, y por lo tanto, se pondrá en escena el 4º. Acto de “Don Juan Tenorio”

La prensa responde con entusiasmo:

En la tercera sección de anoche ocurrieron cosas que serán para recordarlas mientras se viva. ¡Cómo se rió el público! ¡Y qué bien, con qué ingenio fue hecha la tomadura de pelo! Ese cuarto acto de “Don Juan” admirable. No hay mejor Doña Inés que don Emilio, ni más garboso Don Juan que doña Consuelo³¹.

³⁰ *La Tribuna Popular*, 14-XII-1911, Montevideo.

³¹ *La Tribuna Popular*, 19-XII-1911, Montevideo.

El ciclo de la década se cierra con la Compañía Viñas en 1919 y la de Romo-Viñas en 1920. Esta última vuelve a la escena el repertorio que había provocado los grandes entusiasmos de comienzos de la década: *Maruxa*, *Marina*, *El rey que rabió*, *El barberillo de Lavapiés*, *Los sobrinos del Capitán Grant*... Amparo Romo brilla en otro verano de zarzuela y ópera española en Montevideo (los cronistas, año tras año, reiteran que los éxitos adquieren más valor por las temperaturas a las que se enfrenta el público entusiasmado).

Anoche tuvo “La Dolores” una protagonista inteligente en la señora Amparo Romo. Esta primera tiple cantó su parte con acierto, pero no se limitó a cantar como sucede demasiado a menudo en el teatro lírico ya en español o italiano. La señora Romo además de cantar bien concede la importancia necesaria a la acción dramática y sabe mantenerse en situación, cuidar de las contraescenas, ser actriz además de cantante y se destaca por esa circunstancia entre todos los intérpretes que la rodean. Su Dolores es de las buenas. Los demás elementos de la compañía no están evidentemente ni con mucho a su altura, pero la interpretación resulta en conjunto bastante discreta a pesar de poner la orquesta particular empeño en lograr lo contrario. Los mayores tropiezos, los más graves desacuerdos estuvieron en efecto de candilejas afuera, en la masa orquestal que adolece de la falta de buenos instrumentos, con el añadido de que no logra imponer su autoridad el maestro director...³²

La despedida de la Compañía tiene su encanto local, en la también despedida del actor Juan Vehil, presencia de peso en la escena teatral rioplatense:

La compañía Romo-Viñas que anoche debió dar su última función nos ofrecerá aún dos espectáculos (...) mañana se despedirá de nuestro público, interviniendo en la función de beneficio del actor señor Vehil, para la cual se ha combinado un programa excepcional (...)

El beneficio de Vehil /.../ la fiesta que patrocina Entre Nous ha sido organizada por la señora Concepción Olona y el señor Manuel Salvat, y tendrá un programa sensacional y amenísimo (...) La interpretación de “La verbena” será sonada, pues la parte de Julián, de tenor, estará a cargo del Sr. Salvat. Esta determinación sorprendió a un estimado colega de la tarde, quien en un arranque de espontaneidad muy suyo, exclamó: ¡Pues si UD., señor Salvat, hace el Julián, yo soy capaz de hacer el Tabernero! Se le tomó la palabra; otros periodistas ofrecieron su complicidad y quedó acordado que todos intervendrían en el espectáculo. En “La verbena” de mañana veremos, pues, si a última hora los animosos y espontáneos intérpretes no se echan atrás, con un artista de verso cantando la parte de Julián, a todo un crítico teatral metido en los paños del Tabernero, e indicando la conveniencia de “comprimirse”, y a otros periodistas cantando “Un

³² *El Día*, 24-I-1920, Montevideo.

mantón de la China te voy a regalar...” o bailando el chotis castizo al son del organillo en el último cuadro del delicioso sainete de De la Vega y Bretón³³.

Dentro del período que analizamos, se destacan en la siguiente década la compañía de Manuel Casas en 1923, la de Amadeo Vives en 1924, la de Rafael Catalán y Paco Porta en 1928, esta última con Rafael Carretero como director y maestro concertador, en el comienzo de la etapa hispanoamericana de su carrera. Nuevamente aparecen en la escena del Solís zarzuelas en tres actos, zarzuela chica y numerosas obras del género chico.

Además de la interpretación de obras de manera plena, debe tenerse en cuenta que fragmentos, canciones aisladas y transcripciones estuvieron muy presentes en el escenario. Una de las modalidades de presencia fue la “Sinfonía” que precedía, casi sin excepciones, el comienzo de cada sección de las compañías teatrales, y los “intermedios de concierto” que, por ejemplo, incorporó siempre la Compañía de Teatro de Manuel Salvat y Concepción Olona. En este contexto se incluyen muy frecuentemente transcripciones de obras; la que aparece con más frecuencia es *Maruxa* de Luis Pascual Frutos y Amadeo Vives, reflejando el éxito de esta obra en los escenarios de España e Hispanoamérica. Otra de las modalidades es la interpretación de canciones aisladas por figuras de la canción española, tema del que nos ocuparemos más adelante.

Ópera y zarzuela: La batalla local

Durante la segunda y tercera décadas del siglo el auge del teatro musical y de la música popular española era más que evidente, con presencia no sólo en el Teatro que nos ocupa, ya que diferentes artistas y compañías actuaban en otros como el Politeama, el Nacional, el Coliseo Florida, el Urquiza, el Catalunya. Un colectivo musical se siente amenazado desde el comienzo de este auge: los melómanos defensores de la ópera. Las oposiciones entre ópera y zarzuela han sido atendidas en trabajos españoles, como el de Ramón Barce³⁴. En Montevideo, esta oposición se instaura desde temprano en la crítica. En la revista *Montevideo Musical* –de fundamental importancia para seguir los vaivenes ideológicos y las modas musicales– la batalla no ahorra epítetos. En 1910 el cronista que firma Alpha anuncia, bajo el título “El género chico”:

³³ *El Día*, 2-II-1920, Montevideo.

³⁴ Ramón Barce: “La ópera y la zarzuela en el siglo XIX”. *Actas del Congreso Internacional “España en la Música de Occidente”*, E. Casares Rodicio, I. Fernández de la Cuesta, J. López-Calo (coord.), Madrid, Ministerio de Cultura, INAEM, 1987, pp. 145-154.

El género chico va de capa caída, pues acaba de sufrir un triple eclipse total. El “Nacional”, el “Coliseo Florida”, y el “Politeama” han concluido por poner punto final, por el momento, a esa clase de espectáculos, que han concluido por aburrir a medio mundo, con las “incipideces” mal hilvanadas que, con raras excepciones, constituyen el repertorio actual de las mal llamadas zarzuelas –que con poco cambio de letras podrán apellidarse “zonzeras”.

En efecto nada más tonto ni más “curso” que ese montón de zarzueluchas que se nos viene de ultra-océano, como manga de langosta artística a destrozarse el buen gusto literario y musical, que sufre lo mismo que los campos donde se abate el devastador acridio.

Nada más nocivo para el arte –algunos maestros que dedicándose a escribir en serio, quizá produjeran algo de provecho pierden su tiempo lastimosamente en musicalcar malamente cuatro paparruchas injertadas en el macizo de las “obras” engendradas por cabezas que merecerían pasar por adoquines, como a fuerza de marronazos. El público se acostumbra a esa clase de música vulgar a base de mazurkas y tangos, que ni aún siquiera tienen originalidad, pues todas parecen calcadas en el mismo padrón; así es que la música seria, la verdadera música, en general, no se oye con el entusiasmo y devoción que merece, ni se cultiva por la mayoría de los que a la música se dedican con la frecuencia y amor que el verdadero arte inspira; prefieren ejecutar tanguitos, pasacalles, y esos vales que por lo vulgares se pegan al oído fácilmente y no necesitan esfuerzo alguno para ejecutarlos.

Es verdaderamente una plaga el tal género chico, pues todo lo malea. Artistas hemos visto bastante discretos, con medios vocales que bien cultivados podrían haberlos llevado a actuar en una esfera superior del arte que se concretan a vegetar entre cómicos de la legua, de ese género echando a perder sus facultades, perdiendo su voz y degenerando en payasos, pues tal es el fin obligado de la generalidad de esos pobres artistas que han tenido la desgracia de encaminarse en esa mal llamada carrera artística.

Y qué diremos de las orquestas? Nada peor puede hacer un profesor que actuar a menudo en esos espectáculos, donde concluye por embotar y hasta perder las cualidades que tenga, no ya solo de ejecutante técnico, sino hasta de intérprete: y hartos serán que se preocupe de tocar con una pasable afinación, porque hasta el oído sufre y se embota en la frecuente audición de esos “ruidos cacofónicos” que constituyen la parte musical de la zarzuela “moderna” (...) Lástima que como toda mala yerba, volverá a “brotar” este “género” en nuestros teatros. Por el momento nos congratulamos de que haya emigrado por un buen rato, y deseamos que el paréntesis sea tan largo como sea posible³⁵.

La “cruzada” de Alpha se prolonga a lo largo del año 1910, año que, paradójicamente, preludia los éxitos de las temporadas de 1911 y 1912 en el Solís. Transcribimos casi íntegra esta diatriba en el cuerpo del artículo por la riqueza del discurso, en el que el concepto de “lo verdadero” en

³⁵ *Montevideo Musical*, Año XXV, N° 2, 1-II-1910.

música aparece más de una vez: “la verdadera música”, “la música seria”, la “esfera superior” del arte se opone a la “música vulgar” que incluye, para peor, mazurcas y tangos. Los recursos retóricos abundan: desde las comparaciones con los diferentes reinos de la naturaleza –el “montón de zarzuelas” es una “manga de langostas”; las cabezas de sus compositores son “adoquines”, el género es “mala yerba”– hasta las terminaciones peyorativas y diminutivas. Y, como siempre... la música que no gusta es “ruido cacofónico”. Los artistas aparecen casi como víctimas en esta retórica del ataque a lo popular como lo falso, lo amenazante, y la ofensa es también por la vía del arte popular, pues se los ve “degenerando en payasos”. Precisamente en el momento en que los públicos de diversas ciudades argentinas y uruguayas deliraban con los clowns surgidos o acogidos por el circo criollo, que tanto se aproxima y bebe del género chico español. El crítico vuelve al ataque en mayo del mismo año, con una interesante oposición entre “Ópera chica y género chico”, y ese es el título de su artículo. Incluimos sólo algunos fragmentos, debido a su extensión:

Al aplicar el mismo adjetivo a estos dos espectáculos teatrales, muy erróneo sería el suponer que con eso queremos significar o establecer un paralelo entre ellos, una semejanza cualquiera, que los viniera a colocar en el mismo rango. Nada menos que eso. –No es posible, bajo ningún concepto, comparar lo bueno con lo malo, lo de arriba con lo de abajo, lo bello con lo anti-estético; en una palabra, el arte con su negación.

Al calificar la Ópera de “chica”, nos referimos, por comparación con la que acostumbramos a llamar “Ópera grande”, por la calidad y cantidad de elementos que en ella actúan, a la que no cuenta sino con elementos reducidos y de menor valía o fama que los de aquella.

La ópera en sí, en general, es siempre grande por su elevación artística.

El género chico en sí, es siempre “chico”, y casi siempre malo en su fondo y forma, salvo las pocas excepciones que se pueden notar, en algunas obritas que dentro de sus reducidas proporciones ofrecen algunas muestras de ingenio más o menos discutible³⁶.

Pero el paréntesis del que se congratula el autor es muy corto, para su desgracia: en 1911 y 1912 las compañías de género chico se instalan durante meses en el Solís, y también en otros teatros. En octubre de 1910 el defensor de la ópera vuelve a la carga, con un nuevo elemento que nos interesa especialmente: la visión de un Teatro Solís reservado al manifestaciones del defendido “arte superior”, discurso presente desde antes de su inauguración, pero que no se corresponde con la praxis, ya que la cul-

³⁶ *Montevideo Musical*, Año XXV, N° 5, 1-V-1910.

tura popular está presente desde el inicio de sus actividades. Así, en octubre reitera conceptos, y lamenta: “Debutó en este gran teatro una compañía muy buena para los aficionados, pero que por eso no deja de ser *género chico*. Por desgracia actuará tres meses, cosa que no debiera ser en un teatro como lo es Solís, reservado para los grandes espectáculos”³⁷.

Esta “querrela de géneros y teatros” aparece en Montevideo desde muy temprano. Al respecto, aparecen comentarios en el trabajo de Ayestarán que dan lugar a confusión, ya que el investigador sostiene, al referirse al auge adquirido por la zarzuela en el Teatro de San Felipe, que “la rivalidad entre la ópera y la zarzuela se convierte en la rivalidad entre el Solís y el San Felipe, cuyos respectivos empresarios no paran mientes en traer a nuestras playas los mejores conjuntos europeos”³⁸. Como ya hemos abundado en documentar, la zarzuela está presente en el Teatro Solís desde pocos meses luego de su inauguración, y, a medida que surgen teatros en la capital y en el interior del país, se diversifican las opciones de presencia de las compañías.

Pero en esta falsa oposición que relaciona géneros musicales con determinado teatro también ha tenido su intervención la musicología uruguaya. Al analizar la fundación del Solís, el mayor musicólogo de la primera mitad del siglo XX afirma:

La inauguración del Teatro Solís tiene para la historia de nuestra cultura musical el significado de la culminación de una etapa y de la apertura hacia otra nueva era de similares características que perdurará por espacio de medio siglo. Fue levantado únicamente como templo del arte lírico italiano del siglo XIX. Sus orígenes hay que ir a buscarlos en las primeras representaciones operísticas de 1830³⁹.

Tenemos, pues, un caso interesante respecto al proceso de inserción de una institución artística en el tejido cultural: por un lado, el discurso elaborado desde la producción académica, que ha tomado cuerpo en el imaginario hasta la actualidad; por otro, los datos de los documentos manejados hasta ahora y de las fuentes orales de las que disponemos a partir de la década de 1930, y sobre las que estamos trabajando en este momento. El recuerdo del Solís de “las cazueleras” que se entusiasmaban con una estrella de la zarzuela⁴⁰, de los bailes de carnaval sobre los que se dispone

³⁷ *Montevideo Musical*, Año XXVI, N° 10, 1-X-1910.

³⁸ L. Ayestarán: *La música...* p. 253.

³⁹ *Ibid.* p. 162 y p. 213. La afirmación, con las mismas palabras, aparece en el libro en las dos páginas citadas.

⁴⁰ Testimonio del Profesor Jorge Ángel Arteaga, protagonista del movimiento de interpretación del género en la segunda mitad del siglo XX, entrevistado en Montevideo, en febrero de 2007. El Prof. Arteaga ha colaborado generosamente en esta investigación.

de fuentes secas y fuentes orales, muestra ciertamente una tensión con la imagen elaborada desde una idealización asociada a un prestigio de clase, como se evidencia en el discurso del citado musicólogo, que ofrece datos sobre el movimiento social y económico que acompañaba la presencia de las grandes compañías.

Las adaptaciones y reelaboraciones locales del teatro musical español

La zarzuela tuvo una creación local en Uruguay, si bien debe señalarse que predominó absolutamente la interpretación de obras españolas sobre la composición nacional. El sainete fue más popular en este sentido. Si bien este trabajo no se centra en la creación, sino en la presencia del teatro musical español en el Solís, hemos optado por mencionar este aspecto considerando que aquí se presentan las primeras noticias sobre estos géneros para el país. Compusieron zarzuelas, entre otros, Dalmiro Costa (1836, Montevideo-1901, Buenos Aires), de quien se conserva parte de *El pleito*, y —la figura más destacada— el compositor y pedagogo vasco José Tomás Mujica (Tolosa, Guipúzcoa, 1853-Tacuarembó, Uruguay, 1963), radicado desde 1913 en el país. Mujica compuso, entre otras obras relacionadas con estos géneros, la comedia lírica *Voces de América o El anhelo de los Pueblos* (1915), con libreto de Ignacio Pérez Benítez, las zarzuelas *El cura de maravilla*, con libreto de Silvestre Núñez (1916) y *El Capitán Leonel* (1922) con el mismo libretista; estas dos últimas fueron estrenadas en el Teatro “18 de Julio” con orquesta dirigida por el propio compositor⁴¹. Los sainetes del dramaturgo Florencio Sánchez también fueron objeto de interpretación lírica, campo de investigación que ha quedado abierto con este trabajo y del que nos estamos ocupando actualmente, así como de la producción nacional hasta ahora ausente de la bibliografía.

En cuanto a los derivados locales del teatro y el teatro musical español, con evolución paralela a la registrada para muchos países de Hispanoamérica, llevan a la reflexión sobre la definición de Serge Salaün sobre la zarzuela, “híbrida y castiza”, a propósito de la cual habla de una “máxima flexibilidad combinatoria. Nada es incompatible con nada, nada excluye nada, todo se puede combinar con todo. La zarzuela y todo el teatro lírico desde finales del siglo XIX, practican así una hibridación festiva que podría ser uno de los rasgos esenciales de la cultura de nuestro siglo”⁴². Volveremos sobre este concepto al ocuparnos de las combinacio-

⁴¹ El investigador y pianista uruguayo Julio César Huertas ha suministrado datos y partituras de gran valor para este aspecto de la investigación.

⁴² Serge Salaün: “La zarzuela, híbrida y castiza”. *Cuadernos de Música Iberoamericana*, Vol. 2-3, 1997, pp. 235-256.

nes de diferentes artes escénicas en relación a la presencia española en el teatro montevideano. La flexibilidad no es sólo combinatoria, sino respecto a adaptaciones locales. Y en estas adaptaciones, dos escenarios resultaron propicios para la reelaboración de personajes: uno rural, con las múltiples posibilidades de los tipos de inspiración gauchesca; otro urbano, sobre todo con el ambiente del *conventillo*, la vivienda colectiva donde convivieron inmigrantes europeos y descendientes de esclavos africanos; y también los tipos humanos nacidos en ese crisol, como el *compadrito*. Los sainetes incorporan las jergas locales, con dos manifestaciones, la segunda nacida en los propios escenarios: el *lunfardo*⁴³ y el *cocoliche*⁴⁴. La zarzuela, que Salaün analiza como “receptáculo de las modas musicales”, acoge también en el Río de la Plata desde machichas brasileñas a las especies de ida y vuelta de origen hispano. Todavía hoy, en nuestro trabajo de campo en el interior de Uruguay, encontramos habaneras popularizadas a través de la escena zarzuelera. Tenemos, entonces, una evolución de su presencia —sobre todo del género chico— que, por un lado, lleva a triunfos de obras de autores españoles que se prolongan hasta un mes en cartel, con puesta en escena de hasta veinticinco veces durante una temporada de un mes, cifras que hoy nos asombran, impensables para el movimiento musical de la actualidad; por otro, la producción de obras locales, de autores argentinos y uruguayos, interpretadas por compañías españolas, argentinas y, ocasionalmente, nacionales, y, en tercer término, la irradiación de aspectos teatrales y musicales desde el “género chico” hacia otras expresiones locales. Desde la producción “letrada” hasta el teatro popular de desarrollo oral; desde el circo criollo al sainete teatral que alcanza en Florencio Sánchez la proyección más internacional de un autor uruguayo, hasta el tango, y sobre todo la murga, se evidencia alguna influencia —ya sea de absorción, ya sea de producción por rechazo— de “lo zarzuelístico”, como ha dado en llamarlo José Ruiz Elcoro⁴⁵. El elemento “folklórico” español es sustituido por los personajes de la cultura popular urbana de Montevideo y Buenos Aires, y sus especies musicales conviven con las aportadas desde España. Verbenas y duelos criollos pueden sucederse en

⁴³ *Lunfardo*: jerga marginal rioplatense, surgida en el ambiente de las ciudades-puerto, que incorpora términos de idiomas aportados por los inmigrantes italianos y españoles, por ejemplo, del napolitano y del habla andaluza.

⁴⁴ *Cocoliche*: definido por el DRAE como “jerga híbrida y grotesca que hablan ciertos inmigrantes italianos mezclando su habla con el español” y como “italiano que habla de ese modo”. La denominación surge en Buenos Aires, en el ámbito del circo criollo de los hermanos uruguayos José y Jerónimo Podestá, cuando el actor cómico Celestino Petray imita el habla del peón italiano Antonio Cuccoliccio. Sobre este tema puede consultarse el libro de José Podestá: *Medio siglo de de farándula. Memorias*, Buenos Aires, Subsecretaría de Cultura, 1986 (1ª ed. 1930).

⁴⁵ J. Ruiz Elcoro: “Surgimiento y desarrollo...”

una misma noche, reflejando, de manera por demás eficaz, al país que oscila entre sus raíces coloniales y su búsqueda de una identidad, búsqueda planificada desde la élite política e intelectual y también protagonizada por las clases populares. Y esa hibridación va a caracterizar las diferentes expresiones de lo popular. Analizando las características del sainete, Tulio Carella anota:

En los circos, entre payadas⁴⁶ y pruebas acrobáticas, suelen cantarse arias de ópera. Todas las obras pequeñas incluyen o terminan con bailes y cantos: cielitos, pericones, gatos, huellas. Bosch informa que en *Un día de fiesta en Barracas*, estrenado en 1876 en el beneficio de Casacuberta⁴⁷, se bailó un minué federal, un cielito en batalla y estilos y aires criollos. Enumera, además, los minuets del Montonero, boleras a dúo, a tres y cuatro; contradanzas, la cachucha, el Bagre Sapo, cielitos en batalla, el Tabapuí de la banda, con sus comparsas de diecinueve personas y la media caña. El fin de fiesta se hace indispensable, después, con canto y guitarra. La payada sustituye a los bailes. El tango andaluz se canta, a veces con textos porteños. En *El año 92* Soria emplea la música de *El año pasado por agua*. Las seguidillas alternan con estilos, cuecas, vidalas y milongas. Finalmente, el tango criollo prevalece y desaloja a las otras expresiones musicales⁴⁸.

De cupleteras y tangos

La presencia española en el Solís incluye, en segundo orden de importancia después del teatro musical, las presentaciones de varias figuras femeninas relacionadas con la lírica popular.

La presencia de tonadilleras y cupleteras españolas tiene dos figuras estelares en la época que nos ocupa: Aurora Mañanós Jauffret, “La Goya” y Raquel Meller, entre un numeroso grupo de artistas femeninas españolas.

La presencia de La Goya se inserta en su gira americana que comienza en abril de 1914; su éxito montevideano es paralelo al obtenido en Buenos Aires⁴⁹. Se presenta con su Compañía Cómica y de Variedades, que pone en escena obras como *El flechazo* y *El chiquillo* de los hermanos Álvarez Quintero. Los programas muestran la alternancia de obras teatrales y números musicales; se anuncia, por ejemplo, “La Goya con nuevas tonadillas”, además de variedades como los Perezoff’s, excéntricos

⁴⁶ *Payada*: canto con improvisación, que puede darse en desafío, como *payada de contrapunto*. Manifestación literario-musical de origen hispano, también presente en otros países como Cuba, Argentina, Chile.

⁴⁷ Actor argentino, pionero del teatro en el sur de Hispanoamérica.

⁴⁸ Tulio Carella: *El sainete*, Enciclopedia de la literatura argentina, N° 4, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1967.

⁴⁹ María Balañas: “Goya, La”, *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. 5, Emilio Casares Rodicio (dir.), Madrid, SGAE, 1999, pp. 801-802.

malabaristas, y actos de transmisión del pensamiento. Su repertorio contribuyó aún más a la difusión de canciones pertenecientes a zarzuelas y a obras del género chico, cuplés y tonadillas.

La actuación de Raquel Meller en octubre de 1920 tiene particularidades: en la primera visita que hemos ubicado en la documentación, actúa al final o entre la exhibición de filmes estadounidenses, mostrando otra de esas convivencias de las que venimos ocupándonos. Los programas anuncian “estrenos todos los días –Primicias de la Casa Oliver Cía. Primicia absoluta para Montevideo. Películas Vitagraph–Cordón Azul”. La Meller debuta el 16 de octubre, y a partir del día 21 los programas comienzan a incluir los textos de sus canciones y comentarios sobre ellas. Esta novedad se inicia con *La Virgen Roja*, presentado como “Un cuplé eminente” con el siguiente comentario:



Testimonio de la presencia de Aurora Joffret, “La Goya”, en el Teatro Solís.
Fotografía autografiada para su Comisión Directiva. (Archivo del Teatro Solís)

Damos a nuestros lectores las primicias de un cuplé modelo de su clase. Es del célebre dramaturgo catalán Ignacio Iglesias, autor de “Els vells”, “Las urracas” y otras muchas obras aplaudidas. Fue escrito espresamente para Raquel Meller, que ha obtenido grandes éxitos cantándolo y ha sido traducido al castellano por el dramaturgo, el popular autor de “Ruido de campanas”, Antonio M. Viergol.

Y el 21 de octubre, el programa avala la modalidad de presentación con las actuaciones en el Teatro Lara:

Raquel Meller acostumbra dar en Madrid, en “Lara”, sin que la Cía de dramas de Teatro trabaje esos días, veladas artísticas, consagradas a trovas de una sola época o de un solo género. Hoy hará lo propio en el Solís, consagrando la tarde y la noche de ese día a trovas románticas, sentimentales y amorosas.

El repertorio incluye clásicos como *Besos fríos*, *A hierro muere...*, *El Ahorcado*, el orientalismo de *Indostán*.

La cantante visita nuevamente el Solís en enero de 1921, ya sin compartir la escena, y con la interesante diversificación de repertorio que pone al tango junto al cuplé; más aún, con la orquesta del paradigmático Roberto Firpo acompañándola algunas noches. Pone en escena *El Cabaret*, y da que hablar con su interpretación del tango *Milonguita*. El programa incluye el comentario:

Todo el mundo conoce el triunfo formidable alcanzado por Raquel Meller al cantar los tangos criollos acompañada por la orquesta Firpo. La prensa porteña ha asegurado que jamás ningún espectáculo ha obtenido tan inmenso éxito. En Montevideo mismo han dicho los diarios que Raquel cobraba más de 3000 pesos por día, por cantar los tangos en la ópera de Buenos Aires. Desde hoy Raquel Meller, acompañada por la admirable orquesta Firpo reproducirá en el Solís el espectáculo de la ópera de Buenos Aires.

La interpretación del tango, sin embargo, genera alguna crítica adversa; el cronista de *La Tribuna Popular*, por ejemplo, considera al día siguiente del debut que “La Sra. Meller no ha tenido ocasión aún de identificarse con el alma del tango, y de ahí que “Milonguita” resultara lánguido y falto de color”⁵⁰.

Los programas reflejan la coexistencia en el escenario de los géneros hispanos y los locales. Así, el texto de *Milonguita* se ubica junto al de *Besos fríos* o *La violetera*, canción cuya popularidad en Uruguay se realimentará más adelante a través del cine.

En los programas del Solís la mezcla de teatro, canto y danza de diferentes procedencias, tal como la cita Tulio Carella, se muestra por demás abundante. Si tomamos, por ejemplo, la Compañía de Alta Comedia de Concepción Olona, en su prolongada temporada de 1926 –Manuel Salvat y Concepción Olona son la presencia teatral más importante del período que estamos analizando–, vemos cómo, en el mes de mayo, con función de intermedio entre las obras se presenta “Ofelia de Aragón, *La España que Canta*, en su vasto repertorio de tonadillas y cantos regionales”. El 10 de mayo esta compañía pone en escena *Nuestros Hijos*, de Florencio Sánchez, una de las obras cruciales para el teatro uruguayo del período; el complemento musical está a cargo de esta tonadillera.

La evolución de los géneros teatrales y musicales se muestra en paralelo: así, ya en 1930, la Compañía Nacional de Comedias, Pochades y Sainetes Arata, dirigida por Herminio Yacucci, ofrece comedias, y, en los intervalos, la voz de uno de los más importantes intérpretes del tango uruguayo, Alberto Vila, con “canciones criollas y tangos”.

⁵⁰ *La Tribuna Popular*, 18-I-1921, Montevideo.

La presencia de las colectividades españolas

Lo investigado para el Teatro Solís sobre la presencia de las artes escénicas españolas resulta significativo respecto a la importancia de manifestaciones de la cultura hispánica en el imaginario —sobre todo popular— rioplatense. Uruguay, país aún muy joven, no sólo se interesa por lo español debido a la constitución originaria de su población, sino porque es aún, en todo el período estudiado, fuerte receptor de inmigrantes españoles, como lo será hasta mediados del siglo XX, momento en que el flujo se detiene para luego invertirse. Hacia el cambio de siglo, las diferentes colectividades organizan instituciones, gran parte de ellas como sociedades de socorros mutuos cuya acción en el área de servicios de salud, por ejemplo, se han continuado hasta la actualidad. Entre ellas se destaca Casa de Galicia, la de más importante presencia en el Teatro Solís, y la más activa respecto a las actividades artísticas musicales y teatrales. El Orfeón, el Coro de Señoritas y la Rondalla de Casa de Galicia está presente en múltiples celebraciones de fechas regionales y nacionales españolas, pero también presta su colaboración en la puesta en escena de compañías españolas de zarzuela, por ejemplo.

En fecha tan temprana para el Solís como el 21 de julio de 1860, la Sociedad de Aficionados Españoles ofrece una “Gran Función Extraordinaria a beneficio de los huérfanos del Hospital de Caridad de Montevideo, cuyo total producto es destinado á aquellos inocentes é infelices”. Además del *Himno Oriental*⁵¹, se incluye música

Teatro SOLIS

Compañía Española de Alta Comedia

Concepción OLONA

Inter-actor y director

Pedro Codina

SABADO 15 DE MAYO DE 1926
A las 21 y 30

1.º Sinfonía por Orquesta — 2.º
Colosal suceso de esta Compañía
A pedido general
La vigorosa obra en 3 actos del inmortal
FLORENCIO SANCHEZ

NUESTROS HIJOS

REPARTO

| | | | |
|---------------------|--------------|----------------------|--------------|
| Mecha | C. OLONA | Sr. Diaz | P. CODINA |
| Sra. Diaz | A. Gil | La de González | J. Duasín |
| Laura | H. M. Zamora | Enrique | M. Moya |
| Fanchita | E. García | Alfredo | J. Ojeda |
| Ernesta | A. Rodrigo | Doctor X | León Lallave |
| La de Alvarez | R. Rodríguez | Una criada | R. Tena |

3 o Tres últimas funciones de la celebre estrella española



Ofelia

— DE —

Aragón

“La España que canta”
En su vasto repertorio de tonadillas y cantos regionales - Lujosa presentación

Precios de las localidades

| | |
|-------------------------------------|---|
| Palcos avant-scène sin ent. \$ 6.00 | Tertulias altas otras filas \$ 0.60 |
| Palcos altos y balcones ep. \$ 4.00 | Dilatadora de canchales o parados con entrada \$ 0.35 |
| Palcos altos sin entrada \$ 3.00 | Entrada de canchales o parados \$ 0.25 |
| Palcos de casaca sin ent. \$ 2.00 | Tertulias balcones \$ 1.00 |
| Sillones de platos con ent. \$ 1.00 | Tertulias altas sin fila ep. \$ 0.80 |
| Entrada general \$ 0.60 | |

Platea con ent. \$ 1.00

Mañana, Domingo 16 y 3 Grandes Funciones. — A las 15 y 15. Selecta Matinée, NUESTROS HIJOS. — A las 18, Sección Vermont; MANCHA QUE LIMPIA. — A las 21.30, Interesante Reprise: AMORES Y AMORIOS. Comando parte en las 3 funciones Ofelia de Aragón

El Cuase 17. Grandiosa función en honor y beneficio y DESPEDIDA de

OFELIA DE ARAGON

Extraordinario programa. Tomando parte Elena Antúnez; La Goletera; Hnas. Celindas; Armon

En breve: Estreno

Los Trucos • Último gran éxito de hilaridad de Pedro Muñoz Seca

Programa de la Compañía Teatral de Concepción Olona. Puesta en escena de “Nuestros Hijos” de Florencio Sánchez en 1926. (Archivo del Teatro Solís)

italiana —sinfonía sobre *Norma* de Bellini, gran fantasía sobre motivos de *Traviata*, y luego teatro: *Guzmán el Bueno* de Gil y Zárate. Estas funciones benéficas se repiten en diferentes años, así como los festejos por el 12 de Octubre. Casa de Galicia organiza gran parte de estas conmemoraciones, incluyendo música y teatro, en ocasiones en idioma gallego; también aparecen fiestas organizadas por vascos y catalanes. Tomamos una de estas conmemoraciones como ejemplo de la relación del Solís con las diferentes colectividades españolas: el Día de la Raza celebrado por Casa de Galicia en 1921. Intervienen el Cuadro Dramático de la Institución, su Orfeón Social, su Coro de Señoritas y su Rondalla, lo que da idea del movimiento musical de este grupo. La parte dramática incluye una “chistosísima comedia” y un “gracioso diálogo regional, *O’Miñato e mais a’pomba* con participación de un coro de mozas e mozos enxebres da terra, cantado al son de la gaita”. La búsqueda de integración con lo local está representado por una sorprendente *Jota-Pericón* a cuatro voces; y debe tenerse en cuenta que el segundo componente de esta “música de fusión” como podría rotularse hoy, es el pericón en cuanto danza rioplantense, derivada de la contradanza, que poco contacto musical aparenta tener con los pericones españoles, por lo menos según grabaciones etnomusicológicas de la segunda mitad del siglo XX. Las fiestas de Santiago Apóstol también son festejadas por la colectividad gallega en el Solís.

A partir del Centenario: Una historia por hacer

Con el auge de la voz y la imagen almacenada se cierra un ciclo que hemos tratado de sintetizar en este artículo. La popularidad del cine en la década de 1920 se refleja en el Teatro Solís⁵², y la presencia española en el Teatro también acompaña las novedades tecnológicas vinculadas al arte. Así, a partir de 1920 aparecen las sesiones de cine documental español, muchas veces con números musicales intercalados. En 1930 —año de abundantes festejos en Uruguay por su centenario como país—, en el programa anunciado como “Única exhibición. Las bellezas de España”, se incluyen películas con sistema sonoro, sobre regiones españolas y sobre la Exposición Iberoamericana de Sevilla, con tomas del pabellón uruguayo, y la Exposición de Barcelona. Pero las nuevas tecnologías no sólo están presentes con el cine; las sinfonías que dan inicio a las dos sesiones están a cargo de la Banda Municipal de Madrid y la de Barcelona, con la aco-

⁵¹ Uruguay se llama oficialmente “República Oriental del Uruguay”, nombre proveniente del antiguo de “Banda Oriental”, por estar ubicado al este del río homónimo.

⁵² En el Solís incluso se estrena el primer filme uruguayo, *Pervanche* (1919)

tación de que “los aparatos y discos empleados en esta exposición son *Victor*”. El programa incluye “grandioso himno a la Exposición cantado por el tenor Miguel Fleta y un numeroso coro. Cante ‘jondo’. Saetas, Paso-dobles, Andalucía de *Albéniz –Granada– Sevilla* del mismo autor, interpretadas por las estupendas bandas españolas en lo más moderno que existe en alto parlantes”.

A partir de la década de 1930 el género chico local también migra hacia el cine, que acoge a figuras españolas afincadas en el Río de la Plata, como Arsenio Perdiguero, figuras argentinas y uruguayas⁵³. Esta relación entre teatro musical y cine también se da en España, como la ha estudiado Julio Arce para el período silente⁵⁴. Las nuevas tecnologías asociadas a las artes conviven con la representación en vivo de las obras.

La zarzuela y los géneros relacionados siguen presentes en la programación del Solís y de otros teatros mucho más allá de 1930; en la segunda mitad del siglo XX toman protagonismo los intérpretes uruguayos, comenzando otra historia que concebimos como la continuación del trabajo presentado hasta aquí. Puesto que la producción de conocimiento musicológico contribuye activamente en la construcción del imaginario, y dentro de él, a la vinculación entre instituciones, géneros y presencias musicales, esperamos que el camino abierto con esta investigación aporte luz a la construcción de la historia de estas manifestaciones, a la vez conformadoras y resultantes de las sociedades en cuyo entramado cultural aparecen insertas.

⁵³ El filme *Juan Moreira* puede considerarse una síntesis que ejemplifica muchas de las reflexiones contenidas en este trabajo. La obra, de pantomima nacida en el circo de los Podestá (1884), con canto y baile de géneros que son reelaboraciones locales de la música tradicional española, en 1886 integra la palabra, sobre guión de Eduardo Gutiérrez, y finalmente llega al cine (dirigido por Nelo Cosimi, Argentina, 1936) con el propio Antonio Podestá entre los actores.

⁵⁴ Julio Arce: “Aproximación a las relaciones entre el teatro lírico y el cine mudo”. *Cuadernos de Música Iberoamericana*, Vol. 2-3, 1996.