



Los orígenes de la zarzuela moderna

Se presenta en este artículo la fase inicial del drama lírico español. Es una labor ingrata porque las primeras obras puestas en escena son de escaso mérito artístico, pero es una labor estimulante porque excita el ánimo ver los primeros pasos de un género de tan prestigiosa difusión en el mundo ibérico y porque semejante tarea impone la necesidad de dar a conocer el sustrato social y cultural que le sirvió de alimento en los primeros años de su existencia; estimulante, también, porque impone la grata obligación de dar a conocer la actuación desinteresada y voluntariosa de un puñado de figuras insignes que, sin recibir apoyo alguno de la autoridad oficial ni de los "capitalistas", consiguieron, en un plazo de diez años, dar existencia al drama lírico nacional español. Así, iremos siguiendo, paso a paso, en un primer tiempo, la elaboración lenta y caprichosa de un género polifacético, cuya formación quedó subordinada a los avatares de un estado social y cultural fluctuante, para dar a conocer luego el material temático, tipológico y artístico que lo configura y seguirá nutriéndolo hasta sus manifestaciones más tardías.

1. De las condiciones que favorecieron el auge del género lírico español

La formación y la emancipación del drama lírico español es el resultado de un largo proceso de maduración que, en términos generales, se inicia con la Real Orden del 28 de diciembre de 1801 reiterada en el Reglamento de Teatros del 6 de marzo de 1807, según el cual "se prohíbe en los teatros de España representar, cantar ni baylar las piezas que no sean en idioma castellano y actuadas por actores y actrices nacionales o naturalizados en estos reinos". Esta prescripción dio motivo a que escritores dramáticos como Luciano Francisco Comella o Enciso Castrillón compusieran, arreglaran y tradujeran al castellano óperas-cómicas y operetas francesas y óperas-bufas italianas como *Adolfo y Clara o Los dos presos*, de d'Alayrac (1801),

This article discusses the initial stages of Spanish lyric drama, a thankless task since the first works staged scarcely possessed artistic merit, but nevertheless, a stimulating one since it is encouraging to watch the first steps of a genre with such a prestigious dissemination in the Iberian world and requires a knowledge of the social and cultural substratum which served it during its early years; stimulating, also, because it obliges one to present the selfless and dedicated action of a handful of notable figures who, without receiving any support from officials, nor from the "capitalists", managed to create Spanish national lyric drama in the space of ten years. This article presents a step-by-step, laborious description of a multi-faceted genre, whose formation was subjected to the ups and downs of a fluctuating social and cultural state and the thematic, typological and artistic material which it was based on and which would keep nurturing it until the appearance of later manifestations.

El delirio, o las consecuencias de un vicio de Berton, *El desertor* de Monsigny (1802), y más tarde *La tía Aurora* de Boieldieu, *Tancredo*, *La Italiana en Argel* y *El Turco en Italia* de Rossini (1816, 1817, 1824). Dio motivo sobre todo a que compositores como Manuel García y Cristiani compusieran sobre libretos en castellano obras lírico-dramáticas que se llamaban "operetas" y no "zarzuelas" ya que, desde principios de siglo había sido eliminado el género por la ópera-cómica francesa, y más tarde, por la ópera-bufa italiana. Cuando Cristiani estrena *El tío y la tía* en 1815, Manuel García había compuesto alrededor de 25 obras líricas, que llevan títulos italianos (*Astuzia e prudenza*, *Il fazzoletto*, *La figlia dell'aria*), españoles (*El Poeta calculista*, 1805), y franceses (*Les deux contrats*, *Don Quichotte*, *Le grand Lama*).

La eclosión de la zarzuela resulta también de la persecución de una quimera: la creación en España de una ópera nacional. Esta quimera acabará volviéndose una verdadera obsesión en los círculos artísticos madrileños durante toda la segunda mitad

del siglo XIX y principios del XX. En octubre de 1847, inmediatamente después de la publicación del Reglamento de Organización del Teatro Nacional, redactado por Benavides, varios diarios como *El Clamor Público*, *El Eco del comercio*, *El Espectador*, *El Faro*, *El Español*, publican una serie de artículos de reflexión con los títulos significativos de *Ópera Nacional*, o *Consideraciones acerca de la necesidad de establecer en Madrid la ópera nacional*.

Con el planteamiento del drama lírico español se perseguían varios fines, tanto prácticos como morales. Se pretendía primero arrebatar el monopolio de la escena lírica nacional a los cantantes italianos, los cuales, según el compositor historiógrafo Mariano Soriano Fuertes, "no sólo nada enseñaron, sino que redujeron a la miseria a muchos nacionales que pudieron dar nombre a su patria".¹

La existencia de una ópera española era considerada entonces, como una cuestión de decoro, de dignidad nacional, de civilización y de justicia, en consideración a los españoles que querían dedicarse a la ciencia de Euterpe. Refiriéndose a la creación del Conservatorio María Cristina, escribe la *Gaceta de Madrid*: "El gobierno abre esta nueva carrera a los españoles y, al placer querido de la música, trata sabiamente de unir la utilidad nacional."²

Más tarde, en un artículo publicado en octubre de 1847, un corresponsal de *El faro* lamenta que en el proyecto de Organización de los Teatros del Reino firmado por Benavides, "los intereses de los compositores, profesores de música hayan sido desatendidos...", de modo que

"los discípulos del Conservatorio, abandonados del todo, terminada que haya sido su carrera, tendrán que aprender un oficio para ganarse el sustento por la impericia del gobierno de la Nación que gasta su dinero en educarlos y darles carrera, y que, terminada ésta, no les facilita el camino de poder ejercerla gloriosamente (...). Semejante abandono y olvido por parte del Gobierno (...) no procede

de otra cosa, sino de las ideas erróneas, pero tan generales que hay en nuestro país acerca de la música. Lo que en España es mirado sencillamente como cosa de lujo y de mero pasatiempo, es, para otras naciones, cuestión de decoro nacional y de buen gobierno".

El otro objetivo que preside a la creación de un teatro lírico nacional se funda en consideraciones morales y pedagógicas. La música era considerada entonces como un signo de cultura; "la dulzura de los sonidos ayuda a calmar la irritación de las pasiones y a suavizar el carácter y las costumbres. Los movimientos suaves habitúan el corazón a las dulces emociones precursoras y amigas de la beneficencia. El gobierno debe fomentar este germen de amor y hermandad, principio fecundo de civilización y de dulzura de costumbres".³ Un corresponsal de *El Español* escribe por su parte en octubre de 1847: "Entre todas las bellas artes, la música es la que obra con más eficacia en nuestra alma... La creación de una ópera nacional es pues una necesidad perentoria..."

Para llevar a cabo semejante proyecto, era preciso arrebatar al clero el monopolio de la enseñanza de la música, creando un instrumento de enseñanza que asegurase la formación artística de las élites musicales y dotara los teatros de profesores y cantantes profesionales. Paradójicamente, la creación de una Escuela Nacional de música será obra de una extranjera, María Cristina, reina de Nápoles, y el Conservatorio que lleva su nombre había de ser una réplica del famoso establecimiento de la Via San Sebastiano donde se educó en la ciencia musical Vincenzo Bellini.

Secularizada su enseñanza, la música iba a adquirir verdaderamente carta de naturaleza en un país donde, antiguamente, según expresión del propio Piermarini, primer director del centro, vivía "casi abochornada de su ser, acusada de corruptora de las costumbres, envilecida y medrosa, sin valor siquiera para disculparse".⁴

¹ SORIANO FUERTES, Mariano. *Historia de la música española desde la venida de los fenicios hasta el año 1850*. Madrid, 1859; 4 tomos, t. 4, p. 292.

² *Gaceta de Madrid*, 23/06/1830.

³ *Ibid.*

⁴ PIERMARINI, Francisco. *Discurso pronunciado con motivo de los primeros exámenes de los alumnos del Conservatorio*, (11-XII-1831). Biblioteca del Conservatorio de Música de Madrid.

Fundado por Real Orden e inaugurado el dos de abril de 1830, el Real Conservatorio Marie-Cristina, era, según Piermarini, "un establecimiento de educación, destinado a formar jóvenes dotados de principios sólidos en los deberes religiosos y sociales". Pertenecía "a la rama de comercio, y estaba abierto a los talentos españoles"; su creación eximía a la nación "de una contribución no poco gravosa que se pagaba al extranjero para la formación de las óperas".⁵ Además de las clases de canto italiano, confiadas a dos españoles, Margarita Antunes y Joaquín Regueros, se enseñaba a tocar todos los instrumentos de la orquesta sinfónica, que era la de Mozart y Rossini, como lo prueba el examen de la partitura de *Los enredos de un curioso* conservada en el Conservatorio de Madrid. Otros profesores de alto nivel impartían clases: Pedro Albéniz enseñaba a tocar el piano; Ramón Carnicer, ex director de la compañía de ópera italiana de Barcelona, y traído a Madrid por el propio Fernando VII, era profesor de composición; confiándose el solfeo a Baltasar Saldoni. Existían también clases de literatura a cargo de Enciso Castrillón, de lengua italiana, de declamación a cargo de Carlos Latorre, primer actor del Teatro Príncipe, contándose entre los mejores alumnos, Mariano Fernández, el artista cómico dramaturgo de afición, que tanto protagonismo iba a tener en la creación de la zarzuela de ambiente popular, y Julián Romea a quien Basilio Basili confiaría trece años más tarde, en 1843, el papel de Don Antonio en *Los solitarios*, la tercera zarzuela original que vio la luz en Madrid durante el primer tercio del siglo XIX.

Francisco Barbieri se declara satisfecho por la creación del Conservatorio, que permitirá a España "reconquistar su antiguo ascendiente y adquirir nueva vida y mayor desarrollo en armonía con los adelantos del arte en el extranjero",⁶ pero le resulta extraño que no se enseñe a cantar en castellano: "No comprendo cómo el Conservatorio ha de contribuir con cantantes a la ópera nacional, cuando no enseña a cantar sino en idioma

italiano...";⁷ a lo que le contesta el compositor Baltasar Saldoni que varios cantantes salidos del Conservatorio "han sido sostenes felices de la zarzuela", como la Moscoso, encargada del papel de Inés en *La Mensajera* de Joaquín Gaztambide, Adelaida Latorre, que desempeñó el papel de María en *Gloria y peluca* de Barbieri, Cristina Villó, primera tiple en el teatro de la Cruz, Francisco Calvete, Manuel Ojeda, y la tiple Manuela Oreiro Lema, esposa de Ventura de la Vega.⁸

Una vez creado el instrumento de formación musical, había otro obstáculo que vencer. En plena moda italianizante, era preciso continuar la labor iniciada por Manuel García y Cristiani, acostumbrando al público a oír cantar música lírica en lengua castellana.

En 1830, tres años después de la famosa Sátira "contra los filarmónicos" de Bretón de los Herreros, la *Gaceta de Madrid*, sostiene con cierta ingenuidad en su número del 26 de junio que "por la configuración privilegiada de los órganos de sus habitantes para el canto, España está llamada, si no a derribar a Italia de su puesto, a ocupar el asiento inmediato". En 1840 un tal Joaquín Rius, Hermano de las Escuelas Pías, publica un libro titulado *Opera española*, en el que "se manifiesta la necesidad y conveniencia de crear la ópera nacional y se prueba por principios de ortología, prosodia y arte métrico las eminentes cualidades de la lengua castellana para la música y el canto". Realiza su demostración traduciendo al castellano la ópera de Donizetti titulada *Belisario* para probar que la similitud de los idiomas puede favorecer la composición de óperas españolas. Y concluye diciendo: "¿Por qué no deberemos esperar buenos dramas líricos en un lenguaje tan armonioso y lleno como el nuestro?".⁹

⁷ ASENJO BARBIERI, Francisco. *Contestación al Maestro D. Rafael Hernando*. Madrid: Imprenta de José Ducazcal, 1864; 32 pp.

⁸ SALDONI, Baltasar. *Cuatro palabras sobre un folleto escrito por el maestro compositor Sr. Don Francisco Asenjo Barbieri*. Madrid: Imprenta a cargo de D. Antonio Pérez Dubrull, 1864; 32 pp.

⁹ RIUS, Joaquín. *Discurso en que se manifiesta la necesidad y conveniencia de ópera nacional y se prueba por principios de ortología, prosodia, y arte métrico las eminentes cualidades de la lengua castellana para la música y el canto*. Madrid, 1841.

⁵ Ibid.

⁶ Ibid.

El maremoto de ópera italiana no había conseguido extinguir la costumbre de oír cantar en las tablas piezas musicales populares en lengua vernacular. Durante los tres primeros decenios del siglo XIX, la tonadilla escénica sigue gozando de cierto favor en los teatros de la Corona. Cada verano, en el pequeño teatro de Los sitios Reales de Aranjuez, y en invierno, en Madrid, en el teatrillo de la Sartén, sito en la calle del mismo nombre, y en los teatros de la Cruz y del Príncipe, solían ponerse varias, como *La venida del soldado*, *Doña Toribia* y *don Celedonio*, *La tahona*, *La viuda y el sacristán*, *Los majos de rumbo*, *El Trípili*, etc. Empieza el declive al morir Fernando VII. Treinta y dos tonadillas se representaron en los referidos teatros entre 1830 y 1832, y sólo unas cuantas en la década 1840-1850. Es significativo a este respecto este suelto aparecido en *La España* del 18 de julio de 1847, a propósito de *El Trípili*: “*La Compañía del Instituto cantó la vieja tonadilla de El Trípili. Por vieja y por tonadilla, debemos a ésta doblemente nuestro silencio.*”

También contribuyó a despertar el gusto por la música nacional cantada en español la afición al folklore, a lo exótico, y a lo pintoresco, difundida por los románticos y por el costumbrismo literario introducido en literatura por Larra, Ramón de Mesonero Romanos, y Serafín Estébanez Calderón. El éxito de las *Escenas matritenses* y de las *Escenas andaluzas*, incitaron a varios compositores como el italiano Basilio Basili, Ramón Carnicer, Sebastián Iradier y a cantantes como el barítono cómico Francisco Salas a componer canciones costumbristas, pseudo-folklóricas, algunas de ellas con ilusión dramática, que tuvieron mucha aceptación en los teatros de la corte.¹⁰

En 1832 salió en Madrid una *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos* que llevan todas títulos costumbristas.

Señalaremos por fin que el propio Fernando VII, muy aficionado a la música popular española, según refiere Carnerero, contribuyó a su modo a la difusión

del gusto por la música con letra española. Señala a este respecto el célebre publicista que al fin de un concierto de música popular española “*El rey, cuyo carácter eminentemente español le hace apreciar particularmente cuanto pertenece a la tierra donde la Providencia ha colocado su trono, ha cantado él mismo los Jaleos, que la cantante Vicenta de Dot había interpretado con acompañamiento de guitarra.*”¹¹

Otra condición que había de contribuir a la vivificación del drama lírico nacional fue la existencia de varias asociaciones artísticas de literatos y músicos. Al Ateneo y al Liceo pertenecían personalidades literarias de alto vuelo como Bretón de los Herreros, Ventura de la Vega, Tomás Rodríguez Rubí, discípulo de Estébanez Calderón, Romero Larrañaga, que todos habían de escribir en su tiempo libretos de zarzuelas de ambiente popular. Formaban parte también de estas asociaciones músicos profesionales como los pianistas Pedro Albéniz, Velaz de Medrano, discípulo de Herz, quien se dedicaría más tarde a la crítica misical, defendiendo la zarzuela en el diario *La España*, Sebastián Iradier y el compositor José Sobejano, colaborador de Agustín Azcona, autor de la zarzuela de ambiente popular titulada *La Pradera del Canal*.

De proyección más limitada en sus principios, la Sociedad Literaria del Instituto cuyo objetivo era educar a los niños de familias pobres en el dominio de las bellas artes, de la música y del teatro de verso, tenía una sección musical destinada a un porvenir glorioso ya que en su seno se estrenaron obras tan fundamentales como *Colegialas y soldados* y *El Duende*. A partir de 1847, se inauguró en este teatro la costumbre de cantar obras líricas, cuando llegó de Andalucía la compañía gaditana de Dardalla especializada en las llamadas comedias del género andaluz a cuyo éxito contribuyeron las breves piezas musicales, hábilmente cantadas, que en ellas solían insertarse.

Creada al finalizar el año 1847 por el compositor Basilio Basili, la asociación *La España Musical* tenía también por ambición implantar el arte lírico espa-

¹⁰ Se trata de *Los toros del puerto*, canción española en ritmo de bolero escrita por Francisco de Salas con letra de González Bravo.

¹¹ CARNERERO. *Cartas españolas*. 2-IX-1831.

ñol; la integraban compositores de ópera italiana como Hilarión Eslava, y de zarzuelas como Basilio Basili, Joaquín Gaztambide, Asenjo Barbieri, el joven Emilio Arrieta, el barítono cómico Francisco Salas y Velaz de Medrano. Para llevar a cabo su proyecto, solicitan del Ayuntamiento de Madrid, "no grandes subvenciones ni miles de duros, sino un local adonde poder plantear la ópera nacional".¹²

Alrededor de 1830, en la España absolutista de Fernando VII, según costumbre que remontaba a los orígenes de la zarzuela, para solemnizar acontecimientos notables de la vida de la Familia Real, como eran los nacimientos de príncipes, bautizos, declaraciones de mayoría o matrimonios reales, se solían representar en idioma nacional dramas líricos de ambiente popular que no se llamarán zarzuelas hasta el año 1846, y esta circunstancia contribuyó ampliamente a la resurrección del género olvidado.

En octubre de 1830, con motivo del cumpleaños del monarca y del feliz alumbramiento de la Reina, se representó en el teatro de la Sartén, el sainete intermediado de música titulado *Músicos y danzantes*.

A principios de marzo de 1832, "en celebridad del feliz alumbramiento de la reina María-Cristina y del nacimiento de la Serma. Sra. Infanta Doña María Luisa Fernanda", se pone en escena por los alumnos del Conservatorio María Cristina un melodrama (u ópera) en dos actos titulado *Los enredos de un curioso*.¹³

En enero de 1844, durante un concierto variado en el teatro de la Cruz, se canta la escena popular titulada *Los festejos de Alhaurin* "escrita por un joven poeta para solemnizar la mayoría de edad de su Majestad la Reina Isabel II, puesta en música con el mismo objeto por el maestro D. Basilio Basili, y cantada por los Sres. Salas y coristas de ambos sexos" (*Diario de Madrid* del 4 de enero de 1844).

En octubre de 1846, durante otra función extraordinaria celebrada en el teatro de la Cruz con motivo del matrimonio de Isabel II y de su hermana Luisa Fernanda, se canta una "zarzuela" de Hartzembusch titulada *La alcaldesa de Zamarramela*.

Por aquellos años también se había mantenido la costumbre de intercalar entre dos actos de óperas, jácaras o escenas populares como esa jácara titulada *Jácara andaluza*, introducida desacertadamente por el barítono cómico Francisco Salas entre dos actos de *Norma* durante una representación de la ópera de Bellini en el teatro del Príncipe en junio de 1847; o esa Jácara nueva de carácter andaluz titulada *El gitano* intercalada en Navidad de 1842, entre dos partes de *La Campanilla* de Donizetti traducida al español por el mismo Salas.

Un poco más amplias, las llamadas "Escenas españolas", son unas especies de juguetes cómicos con dos o tres personajes. Además de *Los festejos de Alhaurin*, citada más arriba, puede mencionarse otra escena popular titulada *El Churrú*, que en enero de 1844 se intercaló entre dos actos de *El barbero de Sevilla* de Rossini.

A partir de los años treinta, al final de las funciones variadas, después del baile nacional, los empresarios de los teatros del Príncipe y de la Cruz empiezan a sustituir al vetusto sainete por *vaudevilles* franceses, escenas españolas y por piezas lírico-dramáticas que a partir de 1839 se llamarán zarzuelas.¹⁴

En marzo de 1839, estreno de *El novio y el concierto, comedia-zarzuela* de Bretón de los Herreros, música de Basilio Basili; en enero de 1843, estreno de *Los Solitarios* de los mismos autores. En junio de 1841, se pone en escena *El ventorrillo de Crespo*, zarzuela de Rodríguez Rubí-Basili; *Geroma la castañera*, zarzuela de Soriano-Fuertes, libro de Mariano Fernández se representa en marzo y abril de 1843. A principios de noviembre de 1843, al final de una función variada, se canta con mucho éxito en el teatro de la Cruz "*La escena cómico-lírica española titulada La pendencia*", libro de Sandoval, música de Basilio Basili; los intérpretes eran Francisco Salas y el tenor Manuel Ojeda. Este juguete que, según Barbieri, "puede considerarse como un entremés", pone en

¹² *El clamor público*. 21-IX-1831.

¹³ CARNERERO. *Cartas españolas*. 15-III-1832.

¹⁴ La designación de "zarzuela" aparecerá por primera vez en la portada del libreto de *El novio y el concierto* de Basilio Basili, con libreto de Bretón de los Herreros.

escena dos borrachos del bajo pueblo que se desafían mutuamente, y acaban reconciliándose por tener miedo el uno del otro. A Barbieri, le parece la música “característica y bien hecha”, contándose entre las mejores coplas un fandango al que iba añadiendo el compositor coplas de su cosecha, por hallarse apurados los cantantes frente a las reiteradas peticiones del público. “La música fue cantada por Ojeda y Salas”, escribe Barbieri, “de manera notable y se distinguieron ambos cantantes por el buen estilo del canto y por la propiedad de los trajes así como por las muestras que dieron de buenos actores con su aire de matón y de perdonavidas”.¹⁵ Por fin, en abril de 1848, estreno de la zarzuela de Mariano Fernández-Oudrid titulada *La venta del Puerto*.

A partir de los años cuarenta, por Nochebuena y Nochevieja, en los teatros del centro invadidos por la muchedumbre exuberante y bullanguera que acudía de los barrios bajos, se establece la costumbre de terminar las llamadas “funciones variadas” con tonadillas y sobre todo, con embriones de dramas líricos, designados ya como “zarzuelas” en la prensa oficial.

En Navidad de 1841 se estrenó un sainete titulada *La Zarzuela interrumpida o lo que fuere sonará*, cuyo libreto era una improvisación de Carlos Doncel, Luis de Valladares y Larriga, y Luis González Bravo.

En Navidad de 1842, el compositor Mariano Soriano Fuertes escribe en colaboración con el libretista Sebastián Castellanos, la música de una zarzuela en dos actos titulada *La Pastora del Manzanares* que será desempeñada por los alumnos huérfanos de la sección musical del Instituto.

En Navidad de 1843 se pusieron dos zarzuelas improvisadas tituladas respectivamente *El mesón en Nochebuena* y *Un poco de todo* en las que Iradier intercaló tres canciones cuyas tituladas “El Charrán”, “El Torero”, “La Naranjera”.

En Navidad de 1845, estreno en el teatro del Circo de *Un alijo en Sevilla*, la primera zarzuela anda-

luz del joven José de Olona que tanto protagonismo había de tener en el planteamiento del drama lírico español.

En Navidad de 1846, estreno en el teatro de la Cruz de la zarzuela-parodia titulada *La venganza de Alifonso*.

En Navidad de 1847 estreno en el teatro del Instituto de *La Nochebuena*, zarzuela de Mariano Pina, música de C. Oudrid. Un año más tarde, estreno de *Un ensayo de una ópera*, música de Oudrid, sobre un libreto de Juan del Peral.

Creada para Navidad de 1847, *Una tarde de toros* de Juan del Alba tendrá varias reposiciones por diciembre del mismo año así como *El turrón en Nochebuena* del mismo autor.

Los regocijos carnavalescos también son motivo de que se representen zarzuelas de ambiente popular. Durante el carnaval de 1843, el 31 de marzo, se estrena en el teatro la zarzuela en un acto *Geroma La Castañera*, letra del actor cómico del teatro de la Cruz, Mariano Fernández, música del mismo Soriano Fuertes.

El 11 de febrero de 1847, en pleno carnaval, reposición de la zarzuela parodia de Agustín Azcona titulada *La venganza de Alifonso*. Dos días después, se estrena otra parodia, la de *Lucia de Lammermoor* de Donizetti, realizada por Agustín Azcona titulada *El sacristán de San Lorenzo*; otra obra estrechamente ligada al Carnaval es *La pradera del canal* del mismo Azcona estrenada en el teatro de la Cruz en marzo de 1847; la acción de esta obra se sitúa a orillas del Manzanares durante el Entierro de la Sardina.

Por Carnaval de 1848, estreno de *La ley del embudo* del referido Juan del Alba.

Las dos últimas zarzuelas creadas expresamente para los regocijos populares de fin de año o para carnaval son *Los pícaros castigados*, segunda zarzuela del joven Oudrid, estrenada en diciembre de 1848 y durante el carnaval de 1849, el 18 de febrero, se estrenó *Palo de ciego* de Rafael Hernando en el teatro del Instituto.

En los años 1847, 1848 y 1849, de todas las asociaciones citadas más arriba, la que tendrá más

¹⁵ ASENJO BARBIERI, Francisco. *Papeles Barbieri*, mss. 14077, leg 5. Biblioteca Nacional, Madrid.

protagonismo en la creación del drama lírico español será la del Instituto.

Fundada por Sebastián Castellanos, y el Marqués de Sauli, la Sociedad del Instituto Español dispuso a partir de 1845 de un pequeño teatro de 846 asientos ubicado en la calle de las Urosas, entre la de Atocha y la de la Magdalena. Edificado por el propio Marqués de Sauli, se inauguró este teatro el 8 de noviembre de 1845. Integraban la compañía actores de conocido talento que se verán obligados a interpretar zarzuelas; se llamaban Manuel Catalina, Aznar, Antonio Carceller, Vicente Caltañazor, José Cortés, Francisco Lumbreras, y José Alverá que había interpretado varias óperas italianas con voz de segundo bajo.

A finales de 1848, nombrado director de la compañía Francisco Lumbreras, confía al periodista Juan del Peral la confección del libreto de una farsa de Navidad titulada *El ensayo de una ópera o las sacerdotisas del sol*, encargándose de la música el joven Cristóbal Oudrid.

La creación de este juguete tendrá gran importancia en la historia del drama lírico español. Primero, rompía con la tradición de los toreros, majos y contrabandistas que poblaban las zarzuelas de ambiente popular representadas antes, y, sobre todo coincidía con la llegada al teatro del Instituto del joven compositor Rafael Hernando, maestro de Barbieri en el Conservatorio María Cristina, que acababa de regresar de París donde había permanecido cinco años para perfeccionar sus estudios musicales. En la capital francesa, Hernando había descubierto la ópera-cómica francesa de Auber así como la "Grande Ópera" de Meyerbeer, y tenía pensado primero, como escribe él mismo en una carta dirigida a Barbieri "*hacer algún ensayo de Grande Ópera a la francesa*"; pero, desalentado por la poca o ninguna simpatía "*que había hallado en los círculos de la alta sociedad*", le resultó obvio que en España, "*era preciso empezar por la ópera-cómica para llegar un día a la Ópera seria*".¹⁶

"Pocos días antes de la festiva Pascua de Navidad del año 1848, y al mes y medio de su regreso de París, su amigo Juan del Peral le rogó pusiese en música un aria o cavatina para una especie de sainete que debía ejecutarse en el teatro del Instituto en la próxima Nochebuena. Enterado de que este sainete titulado *Las sacerdotisas del Sol* tenía otras tres piecitas de música que escribía el Sr. Oudrid, le manifestó que sólo en el caso de que éste no quisiera escribir el aria, ni tuviese inconveniente en que lo hiciese, podría complacerle. Asegurado así terminantemente por Oudrid, la escribió y esta circunstancia fue la que le obligó a ir al teatro del Instituto, pues la reciente pérdida de su padre le hacía permanecer alejado de los teatros".¹⁷

A toda prisa creó una compañía artística compuesta esencialmente de actores cuyas "*facultades naturales para cantar como aficionados eran muy cortas*".¹⁸ El único cantante profesional era el bajo José Alverá. A Francisco Lumbreras que estaba acostumbrado a cantar como barítono, se le confió la parte de tenor; como escribe Cotarelo y Mori, "*hubiera podido cantar cualquier tipo de voz, pues todo lo hacía mal, aunque en lo hablado era buen cómico*".¹⁹ El barítono era José Cortés, y su esposa Carlota Jiménez, primera dama de la compañía, era la tiple; por fin, a María Bardán, excelente actriz en los papeles de característica se le confió la voz de contralto.

Se cantó mal que bien *El ensayo de una ópera*, cuyo éxito se debió más bien a la gracia del libreto que al talento de los cantantes.

Rafael Hernando quiso aprovechar el éxito relativo de esta primera tentativa para continuar en la misma dirección, y, "*sacando todo el partido posible de los actores de aquel teatro, dar forma de pieza lírico-dramática, zarzuela o como quiera llamarse, a su primer ensayo*".²⁰ Como se ve en estas líneas, el joven compositor empieza a delinear ya la forma del futuro drama lírico español que habría de tener el carácter de pieza lírico-dramática, en la que alternasen las partes de canto con los diálogos hablados; el hecho

¹⁷ Ibid.

¹⁸ Ibid.

¹⁹ COTARELO Y MORI, Emilio. "Ensayo histórico sobre la zarzuela". *Boletín de la Real Academia Española*.

²⁰ HERNANDO, Rafael. op. cit.

¹⁶ HERNANDO, Rafael. "Carta a Barbieri", en *Papeles Barbieri*, mss. 14077, leg. 26. Biblioteca Nacional, Madrid.

de ser desempeñada por artistas dramáticos y no por cantantes profesionales, imponía a los autores la necesidad de desarrollar la parte dramática con preferencia a los cantables. Hernando también cayó en la cuenta de que, aunque ubicado en un barrio popular, el local escénico no estaba muy lejos del centro, y que, renunciando a la temática y a los tipos populares, dieciséis años después de *El rapto*, el espectáculo lírico-dramático empezaba a atraer una concurrencia que no se componía sólo de gente de baja extracción. Alentado, pues, por el interés del público, el 18 de febrero de 1849, en pleno carnaval, estrenó con mucho éxito *Palo de ciego*, una farsa en un acto cuyo libreto había sido redactado por Juan Villergas a partir de un *vaudeville* francés.

Aprovechando una breve ausencia de Hernando que esperaba hacer representar una ópera suya en cuatro actos titulada *Romilda* en el teatro del Circo que se encontraba entonces en manos del Marqués de Salamanca, Cristóbal Oudrid emprende la composición de otra zarzuela titulada *Misterios de bastidores*, cuyo libreto, obra del poeta andaluz Francisco de Montemar nos introduce otra vez en el mundo del teatro. Esta obra será puesta en escena con éxito el 18 de marzo de 1849, en beneficio de la primera actriz doña Carlota Jiménez, y con el mismo reparto que las obras anteriores.

Cuando vuelve a la calle de las Urosas, "solicitado vivamente por la sociedad de los actores que tenía el teatro del Instituto, y queriendo aprovechar las buenas disposiciones de aquella compañía",²¹ Hernando escribe en 13 o 14 días la zarzuela en dos actos titulada *Colegias y soldados*, sacada de una pieza francesa, que se estrena en marzo con éxito.

Concluido el año cómico el viernes de Dolores, "se formó inmediatamente una empresa proponiéndose por principal objeto continuar la zarzuela...";²² esta empresa se dirigió a Hernando diciendo que

"absolutamente necesitaba escriturarle como maestro compositor y director de la zarzuela... imponiendo sola-

mente la condición de ser compositor exclusivo de aquel teatro y comprometiéndose a escribir en el año 14 actos de zarzuelas. Esta empresa tomó el teatro de la calle de la Magdalena, que llamó de Variedades, en el cual se ejecutó en la noche del 6 de junio de 1849 la zarzuela en dos actos titulada *El duende*, primera producción en este género de Don Luis de Olona y que puso en música en quince días a pesar de tener que ensayarla y hacerla aprender a todos".²³

La tercera zarzuela de Rafael Hernando tuvo un éxito rotundo, y se representó más de 120 veces a los dos o tres meses del estreno.

El día del estreno de *El duende*, escribía un periodista de *La Época*: "Todo el mundo decía la otra noche en el Teatro de Variedades que la ópera nacional había nacido ya".²⁴ El propio Hernando no escatima los elogios que se dirige a sí mismo. En su referida carta a Barbieri, comenta "la gran complacencia del público al oír cantar en español", y afirma de manera rotunda que, después del éxito de *Colegias y soldados*, se considera a sí mismo "como el principal iniciador del drama lírico español ya que esta obra determinó la forma del género, promovió empresa teatral para cultivarlo y consiguió sin dilación ni demora y de la manera más completa la asidua concurrencia del público".²⁵ Barbieri por fin considera *El duende* como "la piedra angular de la zarzuela moderna por lo que despertó el gusto del público a semejante espectáculo".²⁶

Mientras la compañía del Instituto se desvivía por crear un teatro lírico nacional, igual preocupación agitaba al bajo cómico Francisco Salas, quien quería establecer la ópera nacional de manera más oficial, sobre bases estables, hacer de ella un espectáculo verdaderamente autónomo. El decreto de 1847 que reorganizaba el Teatro Nacional no había destinado ningún local a la zarzuela naciente, pero al principio del año 1848, el empresario Nemesio Pom-

²³ Ibid.

²⁴ *La Época*. 10-VI-1849.

²⁵ HERNANDO, Rafael. *Colegias y soldados*. Zarzuela en dos actos. Partitura para canto y piano arreglada y dedicada al antiguo Conservatorio de Música y Declamación, (hoy Escuela Nacional de Música) por su autor, Rafael Hernando. Dedicatoria. Mss. 14032.1871.

²⁶ ASENJO BARBIERI, Francisco. *Papeles Barbieri*. Mss. 14077, leg. 22. Biblioteca Nacional, Madrid.

²¹ Ibid.

²² Ibid.

bo había obtenido del Ministro de Gobernación permiso para contratar una compañía de zarzuela permanente que actuaría en el teatro de la Cruz alternando con otra de verso y de baile francés; también había conseguido el privilegio de la zarzuela y del baile (*La España*, 19/8/1848). Según la cláusula 25 del contrato que lo unía a la ciudad de Madrid, se estipulaba que habían de contratarse sólo cantantes españoles y que con preferencia a óperas extranjeras debían representarse obras nacionales.

Satisfecho Salas de tal decisión, escribe a la Corporación Municipal de Madrid una carta firmada por él y los miembros de *La España Musical*, Hilarión Eslava, Francisco Barbieri, y Basilio Basili, en la que felicita a "todos los individuos de tan distinguida Corporación que manifiesta que el arte de la música es necesario a la moderna civilización como la han reconocido todos los países de Europa, y que ha patentizado su patriotismo dando la preferencia debida a artistas españoles".²⁷ Al mismo tiempo le agradece la decisión de "obligar a la futura empresa del Teatro de la Cruz a sostener el espectáculo de la ópera con artistas nacionales". A Barbieri, no se le escapó que el tal Pombo era un "embrollón"; por motivos que Hernando declara ignorar y que quedan por elucidar, lo eliminaron pronto los socios capitalistas de la empresa de la calle de la Cruz. El Gobierno "nombró entonces una junta de personas entendidas de los diferentes ramos que abrazan los espectáculos teatrales" (*La España*) entre los cuales figuraban los referidos individuos de *La España Musical*.

De regreso al teatro de Variedades, Hernando aconseja a la empresa que contrate a Salas para que, "reuniéndose así mayores elementos musicales, pudiesen ejecutarse las zarzuelas escritas para el Teatro de la Cruz y dar mayor ensanche a la naciente zarzuela".²⁸ Salas accede y se da mucha maña para constituir una compañía lírica española en el teatro de la calle de la Cruz y empezar los ensayos de la primera zarzuela

en dos actos del joven Joaquín Gaztambide, libreto de Luis de Olona, titulada *La mensajera*. Gaztambide era entonces director de la orquesta del Teatro Español, ex Príncipe, orquesta que llegó a ser, gracias a su competencia y a sus desvelos, una de las mejores de la capital. Apoyado por el comisario regio del teatro, Ventura de la Vega; por el ministro de Gobernación, el Conde de San Luis; y por el propio Saldoni, compositor oficial del establecimiento, consigue estrenar no en la Cruz sino en el Teatro Español su *Mensajera* que tuvo un gran éxito.

El estreno de *La mensajera* constituye según Barbieri "la época más interesante de la vida de la zarzuela";²⁹ marca en efecto un hito decisivo en la formación y en la aclimatación del género porque se ejecutó con cantantes profesionales de reconocido talento: Francisco Salas, la tiple Adelaide Latorre y el tenor Juan González; se puso en el teatro del Príncipe, de mucha solera y ubicado en la zona residencial de la corte, y por fin, porque, con su representación, se resolvió el problema de la designación que convenía dar al género naciente.

A partir de 1839, con *El novio y el concierto*, Breton de los Herreros había impuesto la voz antigua de "zarzuela" para designar el espectáculo lírico-dramático, pero la asociaba a la de comedia, a imitación de lo que se estilaba en Francia donde los "vaudevilles" se llamaban "comédies-vaudevilles". Más tarde, el término de zarzuela sirvió para designar las andaluzadas en sólo un acto que se representaban en varios teatros de la capital, y más concretamente en el teatro del Instituto, cargándose así de connotaciones populacheras de tal modo que se negaron los periodistas a aplicarla a las tres obras de Hernando y Gaztambide recién estrenadas. El día del estreno de *El duende*, en la prensa periódica, la designación de zarzuela venía endosada regularmente a la de ópera-cómica, y hasta se anunció *La mensajera* como ópera, imprimiéndose el libreto con el nombre de ópera-cómica. "Sobre este tema", escribe Barbieri, "hubo grandes disputas, siendo yo el único que sostenía que de-

²⁷ Carta colectiva. Firmada por Basilio Basili, Francisco Salas, Francisco Asenjo Barbieri e Hilarión Eslava. Madrid, Archivo Municipal. 4-68-7.

²⁸ HERNANDO, Rafael. "Carta a Barbieri" en *Papeles Barbieri*. Mss. 14077, leg. 26.

²⁹ ASENJO BARBIERI, Francisco, *op. cit.*

bía llamarse zarzuela; los que en contra mía opinaban y Gaztambide en particular, lo hacían porque creían que la palabra zarzuela rebajaba el espectáculo en la consideración del público. Pero, en esta ocasión, venci y así se vio a las pocas representaciones que el cartel del teatro la llamaba zarzuela dejando la de ópera”.³⁰

2. Localización espacio escénico, temática y tipología

El teatro lírico español en sus principios está estrechamente ligado a la tradición del sainete del siglo XVIII. Igual que los sainetes de Ramón de la Cruz y de su homólogo andaluz, el gaditano Ignacio González del Castillo, todas las zarzuelas estrenadas entre 1839 y 1850 se desarrollan en Madrid y en Andalucía. A partir de la cuarta década del siglo XIX, esta influencia directa entronca con la afición a lo pintoresco introducida por los costumbristas. Pero, antes, hubo Francia y el gusto burgués.

Compuestas al estilo del *vaudeville*, las dos zarzuelas de Bretón de los Herreros están impregnadas del ambiente burgués urbano propio del género francés. Don Alejo de *El novio y el concierto* es un burgués en cuya casa campean “muebles decentes y un piano”. La escena de *Los solitarios* “es en un cortijo a las inmediaciones de Sevilla”. Hay una sala “sencillamente amueblada, con biblioteca y piano; por el foro, se divisa un jardín”.

El teatro de *El suicidio de Rosa* representa el interior de la casa de una familia pequeño-burguesa: “Una sala de piso entresuelo con mesa decente, un tapete, recado de escribir, un sofá y sillas de Vitoria decentes también...”

Dedicadas a Adolfo de Castro, editor de los sainetes de Castillo, algunas zarzuelas gaditanas de Sánchez del Arco ofrecen en sus acotaciones, tan sobrias como las del modelo anterior, la descripción de una sala en una casa burguesa: “Sala lujosamente adornada con piano, espejo, sofá”, o de “una posada moderna y muy cómoda, con puertas numeradas.”

El escenario de *El Duende* representa “una sala en una casa de campo cercana a Madrid; hay una mesa, un sofá, sillones etc...”

Todas estas piezas de ambiente burgués urbano se desarrollan en un medio cerrado, lo mismo que aquellas que se sitúan en un teatro o en un convento (*Colegiales y soldados*).

Entre 1843 y 1848 en cambio, se estrenan obras de ambiente regional popular con escenario dramático exterior: los barrios bajos de Madrid, el patio de algún cortijo o alguna venta rústica andaluza situada en pleno campo e impregnada toda del aroma de la montaña (*La venta del Puerto*, *El ventorrillo de Crespo*, etc...).

Los barrios bajos de Madrid con su población procedente de todas las provincias periféricas forman entonces una especie de síntesis de España y fundamentalmente de la España rural con tipo muy acusado y connotación folclórica (*Geroma la castañera*, *Una tarde de toros*, *El tío Caniyitas*, *La Pradera del Canal*, etc...); se ejecutan bailes rurales: cachucha, fandango, bolero, etc... y cuando se interpretan bailes finos propios de la sociedad urbana (vals, polka), es siempre con fuerte connotación irónica o sarcástica.

La influencia de modelos anteriores y contemporáneos se trasluce también en la temática y en los tipos presentados.

En 1839, en plena epidemia italianizante, Bretón de los Herreros y Basilio Basili presentan en su primer ensayo de drama lírico un verdadero alegato a favor de la música nacional; “¡Ni una canción española!”, exclama don Lupercio de *El novio y el concierto* cuando penetra en el salón de la joven Laura, cantante de ópera, “Pues tendremos mucha guerra / si prefiere lo extranjero / a lo español, que me muero / por las cosas de mi tierra”.

Cinco años más tarde, durante la década 1844-1854 marcada por el triunfo del partido moderado que señalaría la entrada de España en la era capitalista con la difusión del gusto francés, se produce por reacción en los medios intelectuales progresistas un movimiento nacionalista que impregnará todo el teatro menor de aquella época y que se expresará bajo

³⁰ ASENJO BARBIERI, Francisco. *op. cit.*

la forma de una xenofobia sin matices, son fundamentalmente obras de propaganda agresiva pro-española.

Por aquellos años, se estrenarán una porción de obras xenófobas cuyo iniciador era Tomás Rodríguez Rubí, discípulo de Estébanez Calderón, y que, en un sainete titulado *La venta de Cárdenas*, estrenado en marzo de 1842, presenta a un francés, Monsieur Pirot, personaje presumido, torpe y ridículo que es objeto de las chirigotas más degradantes de parte de los nativos. Esta farsa sirvió de modelo a varios sainetes líricos de ambiente popular: *Geroma la castañera* y *Los pícaros castigados*, de Oudrid-Soriano Fuertes, libro del poeta andaluz Francisco de Montemar, *A Belén van los pastores*, y *Andaluzas sobre todo* del mismo Soriano Fuertes, letra de Romero Larrañaga, y *El tío Caniyitas* de Soriano Fuertes Sanz Pérez.

En la primera de estas obras el francés se gana el sustento tocando el organillo por las calles de Madrid. En la segunda es amolador. En *El ventorrillo de Alfarache* y en *El tío Caniyitas*, los extranjeros son excepcionalmente un italiano y un inglés, Mister Frich; en *Trepabancos* o *Andaluzas sobre todo*, sale una modista francesa, Madama Batista, y en *A Belén van los pastores*, el francés trabaja en una mina de la provincia de Córdoba para una empresa francesa.

Los motivos de la aversión por el extranjero son siempre los mismos; los franceses difunden en la población local, pobre y pura, el gusto por lo superfluo (*La vuelta de Escupejumos*); ejercen en el dominio del arte lírico, del comercio (*El ventorrillo de Alfarache* y *Geroma la castañera*), y del artesanado (*Trepabancos*) una competencia fatal. Por lo común, la intriga se funda en los esfuerzos del intruso por requerir en amores a las indígenas, majas, manolas o gitanas, tan apetecibles como incorruptibles, hasta que, frente a rivales garbosos y sin tachas, recibe calabazas y regresa a su país. Pepillo, el gitano de *El tío Caniyitas*, confía en la virtud de Catana, y Mr. Frich, el inglés que ya había quedado en ridículo varias veces frente a la muy pícaro gitana, se encuentra hecho cisco en la fragua donde le han metido la cabeza los gitanos por haber cantado en un entierro donde no tenía vela.

Los franceses no salen mejor parados. Al final de

Los pícaros castigados, Mr. Simón se improvisa matador, y al poco rato, "pasa un toro cruzando el teatro por detrás de la barrera, llevando en las astas al Francés; éste será un maniquí con igual traje; varios majos le siguen".

En otras obras, las víctimas de las bromas de los indígenas no son franceses sino los españoles serviles que adoptan sus modas e imitan sus gustos y formas de vida. Son los "horteras", "los currutacos" y "lechuguinos" afeminados de Juan del Alba, o el don Canuto de *La vuelta de Escupejumos*, que se empeña inútilmente en seducir a Catana, la gitana, con joyas, coches y ricas prendas de vestir importadas de Francia.

La denuncia de la operamania y de la galomanía corre pareja con una exaltación lírica de la tierra española, esencialmente de Andalucía.

La zarzuela *El ventorrillo de Crespo*, estrenada en el Circo en julio de 1841, fue acogida con entusiasmo por la prensa periódica; tiene "ligeras y gratas melodías que fueron aplaudidas con entusiasmo por el Público que acoge siempre con placer cuanto el poético hermosísimo cielo del mediodía".³¹

A propósito de *El ventorrillo de Alfarache*, escribe el diario *La Opinión*: "El autor de esta pieza no ha tenido otra ambición que la de poner de relieve la natural gracia de los hijos de Andalucía en la explicación que un contrabandista hace a un italiano de las preeminencias de nuestra patria". Al italiano Fiasco que le pondera la fertilidad de Italia, contesta Curro el contrabandista: "Sabe osté que es este suelo de flores / el salón de embajadores / donde reside el Eterno. / Que si en mi patria quería / no hubiera dansao gente extraña / yo le aseguro que España / la reina de todas sería..."

No carece de interés señalar que en las zarzuelas de Sánchez del Arco, la tierra andaluza hasta llega a ser parte integrante de la acción dramática. Toda la trama dramática de *La sal de Jesús* descansa en los esfuerzos que despliega el majo Francisco para que antes de casarse con él, la joven Elisa se aficiona a ciertos ritos de la vida andaluza como beber manza-

³¹ *El Corresponsal*. 19-VII-1841

nilla, perfumarse con pachuli, hablar en caló, y renunciando a la polka, bailar el fandango.

La mayor parte de los personajes registrados en las zarzuelas de ambiente popular son tipos populares emblemáticos de la España romántica, procediendo varios de ellos de Ramón de la Cruz y González del Castillo. Haciendo caso omiso de los que aparecen episódicamente en las zarzuelas de Agustín Azcona y Antonio Romero Saavedra, como el aguador gallego, el esterero valenciano, el esquilador aragonés, los que más abundan son los toreros y contrabandistas, los estudiantes, los majos y manolos de ambos sexos, los gitanos, los franceses, los horteras y currutacos, y entre las mujeres, la ventera, la castañera y la gitana.

Los personajes de la zarzuela de ambiente popular son fundamentalmente tipos genéricos costumbristas; están presentados, pues, con una serie de tópicos invariables con los que a veces tratan de romper ciertos dramaturgos.

El torero aparece en *La Pradera del Canal*, en *Una tarde toros*, en *Los toros del Puerto* y en *Los pícaros castigados*. Todos los toreros ocupan ruidosamente el proscenio y afirman su valentía, con orgullo, labia, desenfado y casi siempre con humorismo y cierto desprendimiento, ya que la zarzuela es ante todo irrisión; “*Ya parado*”, cuenta el torero de *Los toros del Puerto*, “*el picador no resiste la embestida; / ruedan en un santiamén / púlpito y predicador...*” Pero, él, le “*larga al bicho un puntillón / en medio de le nari... / Y éste, del golpe dio en Sevilla / los huesos hechos hormilla / y el pellejo hecho zapatos*”.

El prototipo del contrabandista de zarzuela es Juanillo de *La venta del Puerto*, admirador del famoso Pedro de la Cambra cuyo romance canta para amenizar su vagabundeo azaroso: “*Con el chicote en la boca / Y el sombrero hasia la oreja / y el trabuco sobre el brazo / y el jaco bajo las piernas, / gusto, regusto y gustaso / de la gente macarena, / iba Pedro de la Cambra / desde el Ronquillo a Gerena*”.

El contrabandista se pasa la vida escondiendo fardos de contrabando, defendiendo el honor y la virtud de su “quería”, luchando, a veces de manera sangrienta, contra los carabineros de la Hacienda Na-

cional, y siempre haciendo alarde de españolismo. En la tradición de la zarzuela, teatro de la irrisión, puede ocurrir que alguno de ellos rompa con los tópicos, y renunciando a recorrer montes y páramos, como el Trepabancos de Romero Larrañaga-Soriano Fuertes, acabe casándose y ponga un estanco.

Si los estudiantes zarzateros de *La venta del Puerto* con su rondalla y su latinajo, son herederos de los de Castillo y anuncian ya a los de *El barberillo del Lavapiés* o de cualquier otra zarzuela posterior, el de *La Pradera del Canal* ofrece una fisonomía más individualizada; es el estudiante irónico y provocativo, que se burla de la gente en la calle, desafía a las fuerzas de seguridad e ironiza sobre el valor de Blas Tres Candiles, el majo viejo y decadente ex combatiente del dos de mayo como la mayoría de los majos y manolos de Madrid.

Los majos de ambos sexos pertenecen a las cuatro zarzuelas-parodias madrileñas de Agustín Azcona y a las tres gaditanas de Sánchez del Arco. Los manolos, y chisperos, más toscos tal vez que los majos, poco difieren de ellos por lo bravucones, y ocupan ruidosamente el escenario en *Geroma la castañera*, y en las tres zarzuelas de Juan del Alba.

Existen dos clases de majos: el majo a secas, y el majo crudo; de igual modo se distingue la maja a secas de la maja de rumbo. El majo andaluz es ante todo gaditano, como en Castillo; cuando vive en Madrid, se avecinda en los barrios del Lavapiés y del Barquillo. A diferencia de Luis Mariano de Larra en *El barberillo del Lavapiés*, no ofrecen los libretistas de entonces ningún retrato físico del majo o de la maja. Sólo se destacan algunos detalles esporádicos de vestidos; José, de *La sal de Jesús*, lleva “*chaquetilla con alamares, calzones cortos y botines*”; la maja de *Los toros del Puerto* lleva “pañolón”. Colasa, la maja de rumbo de *El suicidio de Rosa*, exhibe “*mantilla y guardapiés con faldriquera*”. Más escrupuloso tal vez en su afán costumbrista de autenticidad, Agustín Azcona señala que Blas Tres Candiles, el majo viejo del *Avapiés*, “*viste aproximadamente como el manolo del cuadro conocido con el nombre de El hambre de Madrid*”. Las más veces se contentan los libretistas con escribir: “Fulano sale vestido de majo”.

En el retrato moral se destacan siempre los mismos rasgos que en Ramón de la Cruz. La maja es altiva y tiene un modo de andar característico: "Soy una majota / de tumba y trueno. / Miren qué meneo / y qué contoneo", dice la maja de la tonadilla de *Los majos de rumbo*. Y, cuando pasea por Madrid la Colasa de *El suicidio de Rosa*: "Columpia con su guardapiés su talle/ y casi no cabe en la calle/ de Alcalá".

Gallarda entereza, fuerza física, labia, orgullo, sentido de la réplica y de la metáfora justa, desenfado, fanfarronería, habilidad en el manejo de la navaja, espíritu provocativo, todo cabe en los manolos de ambos sexos. A Manolo que se extraña de ver que la maja Lucía le está mirando las piernas, le grita ésta: "Présteme usted esos palillos/ para tocar el tambor en casa esta noche güena".

La Rita de *La Venganza de Alifonso* "no contaba doce abrilés / cuando ya entre la calceta / llevaba una lanceta / para espantar ministriles"; y "cuando suelta el trapo / le deshace de un revés/ las muelas a cualquier guapo..." Cuando se ajuman, manolos y majos de ambos sexos, se meten con todos y están dispuestos a hacer pedazos el mundo entero. "Si me abronco...", amenaza José de *La Sal de Jesús*, "...qué digo?... desde la puerta / a lo último de la casa / lo convierto en cementerio/ más fijo que sale el alba".

Señalaremos para terminar que los majos y los manolos no tienen el monopolio de la hipérbole; así el gitano Pepillo, loco de celos en *El tío Caniyitas*: "Darme ahí un jierro y lo mato / Ay! Darme un jierro un bujero / po ande quepa un carromato".

A partir de *La Pradera del Canal* de Agustín Azcona, aparece en la zarzuela la riña de mujeres; por la naturalidad del diálogo, la crueldad calculada de ciertas réplicas, la audacia de las metáforas, no desdichan estas disputas de los precedentes famosos de Ramón de la Cruz:

"RITA: Dios guarde a usted, señora Paca.

PACA: Y a usted también, señora Rita.

RITA: Con que... ¿está usted de gromita?

PACA: Y hubíá traído la carraca / a haber sabido que usted / venía a danzar aquí.

RITA: ¿Carraca...? Qué va a que bailo un minué / sobre usted en este momento / y acortando razones, / con música de tacones, / sin más acompañamiento.

PACA: Anda juera tentación! Hasta el segundo molino / tiene usted que andar camino / si la planto un bofetón!

RITA: ¡Me parece usted muy guapa!

PACA: ¿Lo parezgo? ¡Pues lo soy! ...Está usted dibilitá... / a juera de echar por la boca / fanfarria ...Yo soy una mujer honrá / No tengo que tapar ná.

RITA: Yo también conservo intauta/ mi honra/ Puña-se-ve!/ Y tiene la honra de usted/ más bujeros que una flauta."

Con las zarzuelas de Oudrid y Hernando, cambia el marco escénico; salen otros tipos pertenecientes a lo que damos en llamar clase pequeño-burguesa. Tres de estas obras se inspiran en *vaudevilles* franceses y dos en la ópera-cómica francesa.

La obra que serviría de transición entre la vena popular y la nueva que podríamos calificar de pequeño-burguesa se titula *La Nochebuena*, libreto de un oscuro poeta ex abogado, Mariano Pina. A diferencia de las obras anteriores, la acción no se sitúa en el rústico ventorrillo sino en la clásica casa de huéspedes madrileña. Se baila el rigodón, y con excepción de la criada Curra, los personajes llevan nombres "civilizados": Juan, doña Damiana, Adela y Julia. Y, novedad importante, surgen por primera vez en el drama lírico español los personajes clásicos del cincuentón calavera y de la vieja cómica conocida bajo la designación de "característica".

El ensayo de una ópera y *Misterios de bastidores* son las primeras obras que se desarrollan en un escenario, ofreciendo la originalidad de presentar teatro en el teatro. Imitación de una ópera italiana titulada, *La prova de una ópera-seria*, con música de Mazza, trata la primera el tema de la prima donna caprichosa y odiosa y no está muy distante de *L'impresario in le augustie* de Cimarosa, o de *Viva la Mamma o Convenienze e inconvenienze teatrali* de Donizetti.

El ensayo de una ópera es un sainete, o más bien una farsa lírica improvisada en muy pocos días como casi todas las obras representadas por entonces; es sobre todo una sátira burlesca, extravagante y desenfadada de la ópera italiana y de sus artificios:

"CARLINI: ¿Habéis mandado hacer un sol?

.DIRECTOR: No, pero tengo la luna que sirvió para la Norma.

CARLINI: Es decir que habéis suprimido el sepulcro, después la Sombra... Ahora el Sol.

CARLINI (sonriendo): Claro es: suprimiendo el Sol, se suprime la Sombra.

POETA: Me encorora con sus chafalditas."

El tema de las tres obras que siguieron a *El ensayo de una ópera* pertenece al fondo teatral europeo y se relaciona a la vez con el *vaudeville* y con la ópera-bufo italiana; es el de los amores de dos jóvenes contrariados por un viejo libidinoso, como el tutor don Severo de *Colegiales y soldados*, por una vieja como doña Bibiana de *Palo de ciego*, o por un pariente como el Calixto de *El duende*, quien quiere casar a su sobrino Carlos con una rica viuda sevillana, Inés, a la que éste no conoce y que resulta ser una dama de buena presencia, de quien se enamoró después de encontrarla en un baile, disimulada la cara por un dominó negro. Parece ser que este asunto muy romántico está sacado directamente de *Le domino noir* de Auber.

3. Características estilísticas de la zarzuela. Ideología, zarzuela y actualidad

La prensa periódica es un instrumento muy útil a veces tanto para definir las características estilísticas de un género en vía de elaboración, como para prodigar consejos a los inexpertos compositores. A falta de modelo nacional que les sirva de referencia, los teóricos del drama lírico dirigen su atención más allá de las fronteras, hacia Francia e Italia, pero teniendo presente siempre las condiciones particulares en que ven la luz las producciones españolas.

Hasta 1849, la única obra lírico-dramática que merece la atención de los periodistas es *El rapto* de T. Genovés (1832). El día del estreno, encontramos en *El Correo* estas líneas que definen ya de manera bastante precisa algunos rasgos significativos del futuro drama lírico español: "En este segundo ensayo de Genovés, el argumento, los versos, el compositor, los actores, todo es fruto del país, y la música misma, aunque aco-

modada a las formas italianas se funda en motivos españoles." (13/06/1832).

Carnerero, el redactor de *Las cartas españolas* señala por su parte ciertas imperfecciones formales con relación a la ópera italiana que sigue siendo la referencia absoluta: "Las piezas de música están colocadas sin el menor discernimiento (...); así es que suele hallarse un aria colocada sin motivo perentorio después de otra; verse personajes en situación crítica para un dúo y pasarlo por alto".³²

Después de *El Rapto*, hasta 1849, y de manera sistemática, la zarzuela de ambiente popular es tratada en las columnas de la gran prensa cotidiana con el mismo desinterés que el sainete de fin de fiesta contentándose los periodistas con apreciaciones triviales y estereotipadas sobre el talento de los intérpretes; no hay que olvidar que, excepto cuando se intercalaban entre dos actos de una ópera italiana, estas obras quedaban excluidas de la programación normal de los teatros y sólo se integraban en las funciones variadas llamadas "a beneficio" donde solían sustituir al referido sainete. Será preciso esperar a que el género lírico-dramático español empiece a suscitar el interés de otra categoría de público más refinado y a que lo sostengan compositores profesionales abiertos a influencias exteriores como Hernando, para que salgan a la luz apreciaciones más sustanciosas y de mayor provecho para el público y los compositores y libretistas.

Los primeros compositores profesionales que se beneficiarán de cierto interés por parte de la prensa periódica serán Cristóbal Oudrid y Rafael Hernando cuyas primeras partituras serán juzgadas favorablemente y con unanimidad de criterio pero de manera muy escueta. "La música de Palo de ciego es muy linda; tal fue y sigue siendo la opinión del público que todas las noches hace repetir algunas piezas y las aplaude con furor." Y después del estreno de *Misterios de bastidores*: "La música de Oudrid también nos gusta más que el libreto".³³

³² *Las cartas españolas*. 22-VI-1832.

³³ *El Siglo*. 2-V-1849.

Otras veces los críticos en su afán por ser útiles al progreso del arte músico procuran manifestar cierto interés por la técnica vocal, y en el estilo de los cantantes pero siempre de manera muy sobria; así en *La Ilustración*, a propósito de la interpretación de *Misterios de bastidores*: "La Sra. Jiménez, los Sres. Lumbreras, Alverá y Cortés cantaron el cuarteto con precisión."³⁴ La Luneta felicita a la Sra. Sampelayo por haber cantado "con mucha afinación y con mucha expresión".³⁵

El pianista Velaz de Medrano, discípulo de Herz y socio de *La España Musical*, pone su profesionalismo al servicio de la zarzuela naciente y tiene empeño en señalar los defectos de los primeros ensayos, pero, siempre con amistosa benevolencia; así, a los pocos días de estrenarse *Palo de ciego*, escribe en *La España*: "Le falta al señor Oudrid meditar sus obras y detenerse algún tanto más al escribirlas. En ciertos pasos de su última producción se nota algo de desaliño; pero la crítica tiene que enmudecer al considerar que dicha zarzuela se ha escrito en menos de cinco días".³⁶

La primera zarzuela que será objeto de un análisis más afinado en el diario *La España* será *El duende*.

"El nocturno del primer acto empieza bien; la idea es buena y es lástima que el compositor no se haya detenido algo más; pudiera haberle alargado y conservado el carácter misterioso con que comienza y que no debería perder hasta el fin... El terceto del segundo acto parece ser la pieza de más empeño de la zarzuela; empieza mejor que concluye... La polka está escrita con intención y es muy propia para hacer polkar la grotesca figura de doña Sabina..."

Velaz de Medrano, autor del artículo insiste en el carácter eminentemente sencillo de la música de *El duende* y justifica esta sencillez:

"El duende tiene una música fácil, y si algunos cantos son demasiado sencillos, tan sencillos que a veces pecan por inocentes, responderá el compositor, y con mucha razón, que sus cantos son sencillos porque no ha querido

comprometer a los actores que no presumen de cantantes, ni a sus músicos. Además, hacer alarde en una zarzuela de pensamientos grandiosos y escribir música en un estilo elevado cuando esta música es, repetimos, para una zarzuela cantada por actores, sería algo pretencioso y podría degenerar en caricatura".³⁷

No hay que perder de vista esta necesidad, claramente expresada de huir de "todo pensamiento elevado" en una "zarzuela cantada por actores", ya que condicionará todo el porvenir del drama lírico español. El propio Barbieri, en su *Contestación al maestro don Rafael Hernando*, sostiene que "el compositor no debe nunca valerse de esos elementos que prestan las grandes combinaciones artísticas, pero en cambio está obligado a hacer melodías nuevas, fáciles e inteligibles, armonizadas con la más elegante sencillez".³⁸

Más interesantes son los artículos en los que los críticos procuran definir verdaderamente el estilo de la música de zarzuela a partir de las obras existentes. A Velaz de Medrano, le parece la música de Oudrid "viva, espontánea y ligera", tres cualidades que resume en la palabra: "chispa".³⁹ *La Época* felicita a Hernando y a Oudrid por haber comprendido perfectamente "La índole de esta clase de obras: Ligereza, gracia, he aquí lo que debe tener la música que para ellas se escribe".⁴⁰ *La Reforma*, en un número del 16 de junio aprecia ante todo "la delicadeza y el buen gusto de la inspiración".

Otros críticos revelan ciertas influencias exteriores, francesa en las dos canciones, italiana en la pieza número 5 del acto primero, con su recitado al estilo de Bellini, y en el aria bufa de Calixto para voz de barítono. En cambio, pese a *La Ilustración* que desea para el drama lírico español una música "calcada sobre aires nacionales",⁴¹ falta por completo lo pintoresco, con excepción de unas seguidillas muy estilizadas en el acto segundo.

³⁷ *La España*. 9-VI-1849.

³⁸ *Contestación al Maestro Rafael Hernando... op. cit.*

³⁹ *La España*. 31-III-1849.

⁴⁰ *La Ilustración*. 6-VI-1849.

⁴¹ *La Ilustración*. 6-VI-1849.

³⁴ *La Ilustración*. 17-III-1849.

³⁵ *La Luneta*. 13-V-1849.

³⁶ *La España*. 31-III-1849.

Los libretos también sugieren reflexiones aleccionadoras. “De una ingenuidad empalagosa”, hábilmente adaptados a la buena sociedad de la corte, ociosa y superficial, eran muy del gusto de esas señoras, que describe Matilde Muñoz, “*orondas y cubiertas de oro que ocupaban con trabajo y despachurrando sus polisones las estrechas localidades del teatrillo de Variedades*”.⁴² La concurrencia que acudía del centro residencial para aplaudir *El Duende*, era sin duda más fina que la plebe del Lavapiés y capaz de seguir los meandros de una intriga laberíntica y superficial como las que puso de moda Luis de Olona; ella fue la que incitó a los libretistas a renunciar a los asuntos de ambiente popular más o menos estereotipadas para difundir entre 1850 y 1860, la moda del *vaudeville* al estilo de Scribe, inocente, sin compromiso de ningún orden, ni social, ni político, y en el que se sacrifica la psicología en aras de la intriga y de los juegos de escena.

Velaz de Medrano, resume en *La España* las características estilísticas del libreto de Olona: “*El duende reúne la mayor parte de las condiciones que pueden apetecer los compositores y deben exigirse al autor de la pieza: una acción rápida, un interés sostenido desde el principio hasta el fin; un diálogo animadísimo y salpicado de mil chistes de buena ley*”.⁴³ Todos los críticos legitiman las inevitables inverosimilitudes en un texto destinado ante todo a “*excitar la risa*”. Estas características son fundamentalmente las del *vaudeville* francés, como lo escribía acertadamente *La Nación*: “*La zarzuela del señor Olona pertenece al buen género del vaudeville francés*”.⁴⁴

Este aserto deja suponer que, más que a escuchar música, el público del teatro de Variedades venía a ver una comedia. Empezó la polémica al respecto desde las primeras representaciones de *El duende*.

Para los redactores de *La España* y *La Esperanza*, “*en esta composicioncita hábilmente versificada pero de*

escasas pretensiones literarias, la música es sin duda lo esencial”,⁴⁵ mientras que *La Luneta* sostiene que “*El duende tiene suficiente animación como comedia; muy pocas piezas musicales bastaban para sostener el interés*.”; el corresponsal de *La Ilustración*, afirma por su parte que “*esta linda producción no necesitaba ciertamente de la música para ser escuchada con gusto*”.⁴⁶

Al destacar lo cómico como característica básica del drama lírico español en sus albores, el corresponsal de *La Reforma* declara su preferencia por la parte declamada en detrimento de la música; “*Una buena voz, o un buen estilo podían salvar una ópera-séria, aunque el cantante no sea gran actor*”, puede leerse en un número del doce de febrero de 1850; “*en las zarzuelas y óperas-cómicas, es al revés; la parte cómica es la que puede suplir a la otra. Piense bien en eso la empresa y procúrese actores cómicos, aunque no sean sino cantantes regulares*”.⁴⁷

Es muy probable que al redactar estas líneas, tuviera presente las escasas facultades vocales de los artistas encargados de cantar *El duende*.

El *Clamor Público* hace resaltar a propósito de *El duende* que “*la parte de canto tiene que estar desempeñada como Dios quiere, pues los individuos no han hecho profesión de dilettanti*” (13-VI-1849); para *La Luneta*, “*todo el que entiende algo de música comprenderá lo difícil que es acompañar a cantantes de afición que no conocen una nota*”.⁴⁸ La orquesta del Variedades no sale mejor parada: “*La orquesta es detestable, leemos en La España, “y poco importe que haya en ella dos o tres buenos profesores si la mayoría no afina ni por casualidad*”.⁴⁹ El corresponsal de *La Luneta* ha comprendido el riesgo y desde el 17 de junio de 1849, se apresura a advertir: “*El público acoge hoy con gusto las zarzuelas aunque se les canten mal; dentro de poco exigirá que se canten bien y los maestros deben poner en esto el mayor empeño para acudir a tiempo a las*

⁴² MUÑOZ, Matilde. *Historia de la zarzuela y del género chico*. Madrid: Tesoro ed., 1887, p. 31.

⁴³ *La España*. 9-VI-1849

⁴⁴ *La Nación*. 17-VI-1849

⁴⁵ *La España* y *La Esperanza*. 10-VI-1849

⁴⁶ *La Luneta*. 10-VI-1849; *La Ilustración*. 6-VI-1849

⁴⁷ *El Clamor Público*. 13-VI-1849.

⁴⁸ *La Luneta*. 13-V-1849.

⁴⁹ *La España*. 9-VI-1849.

exigencias del público porque si llega a fastidiarse pueden perder en un mes el trabajo de algunos años." El diario *La España*, por su parte, no olvida el objetivo inicial, a saber, la ópera nacional, con una etapa intermedia constituida por el espectáculo lírico-dramático: "Si esta zarzuela se cantase, el arte músico español habría dado un gran paso y estaríamos ya muy cerca de la ópera nacional que, en algún momento no deberá traspasar los de opereta española o zarzuela perfeccionada".⁵⁰ Y en otro número del 19 de agosto de 1849, machaca el clavo recordando que "en el estado actual en que se encuentra el arte músico en España, es muy preferible la opereta a lo que generalmente se da el nombre de grande ópera".

El periódico de teatros *La Luneta* adopta una postura igualmente antinacional. Teniendo en cuenta la calidad artística de las producciones francesas de Boieldieu y Auber, y las similitudes que ofrecen *Le domino noir* y *El duende*, considera que la ópera-cómica a la francesa constituye la mejor transición hacia la grande ópera: "Cantándose regularmente las zarzuelas, deben los compositores pasar a escribir óperas-cómicas y con pocos fondos y organizándose en sociedad, algunos maestros pueden abrir un teatro de ópera-cómica que les dé grandes resultados y que les sirva de puente para plantear definitivamente lo que tanto desean".⁵¹

Además del aspecto propagandístico comentado antes, la zarzuela incipiente encierra claras intenciones morales y pedagógicas así como alusiones a ciertos aspectos de la vida política, social y material de los primeros años del reinado de Isabel II.

Gran parte de las zarzuelas populares tienen como marco escénico el campo con personajes de baja extracción que menosprecian el lujo corruptor, y a este respecto no carece de interés señalar ciertas coincidencias con el teatro de la Ilustración más allá del Pirineo. En *Zémyre* y *Azor* de Grétry, libro de Marmontel, los objetos que simbolizan la perversión moral son "las perlas y los diamantes" que le promete

Azor a cambio de su amor, y por los mismos motivos, el currutaco don Canuto de *La vuelta de Escupejumos*, ofrece a la gitana Catana, "trajes, gorros, perlas y diamantes" que ella también rechaza.

En las parejas de gitanos o contrabandistas, reina el amor más puro, un amor etéreo, desligado de las contingencias sociales: es ante todo armonía; hay que evitar las uniones desiguales nefastas a la cohesión social; "Somos de distinta esfera", declara en *La Vuelta de Escupejumos* Catana a don Canuto, el currutaco que la corteja; "y por Dios, que sentaría/ infamemente en verdá / que se sentara en sofá / la que nació en herrería".

El tema de la fidelidad conyugal en el matrimonio, tan vivaz en las óperas-cómicas de Grétry, es recurrente en las zarzuelas de Sánchez del Arco de ambiente-burgués, donde la mujer siempre aparece como un dechado de virtud. En la zarzuelas andaluzas, el prototipo de la independencia, de la fidelidad, y de la dignidad, es la mujer pobre, ventera, castañera o gitana: "Yo soy gitana", canta Catana de *El tío Caniyitas*, "probe y hermosa, / pero conservo / limpio mi honor". Así, cuarenta años antes de *Carmen*, la mujer española, gitana o burguesa, afirma en el teatro su derecho a preservar su autonomía sentimental.

Características también de las primeras zarzuelas de ambiente popular las referencias a la realidad concreta más inmediata. La descripción de la comida de Navidad en *La pastora del Manzanares* y en *El ensayo de una ópera* es un modelo de rigor y de precisión documental. Rita, la manola de *La Pradera del Canal* refrena los ardores del viejo don Tadeo con una alusión "publicitaria" al próspero comercio de pianos de Sebastián Iradier: "¡Fuera, don Tadeo! / No me toque usted. / Si es usted es inficionado a teclar / el señor Iradiel tiene pianos de a cinco mil riales". A imitación de no pocas chicas de la época, la joven Rosa de *El suicidio de Rosa* procura suicidarse con fósforos diluidos en agua, y la mezcla resulta ser "una pasta anticatarrral", esa famosa pasta de Regnault puesta de moda por el boticario francés del mismo nombre que se asoció con el doctor Louis Véron, director de la ópera de París e hizo fortuna.

De gran interés también es esta alusión en la

⁵⁰ *La España*. 9-VI-1849.

⁵¹ *La Luneta*. 17-VI-1849.

misma obra a un bando de 1847, firmado por el Corregidor de Madrid que obligaba a los vecinos de la capital a dejar la basura doméstica en una esportilla cuyo contenido iba a parar en la carreta municipal que anunciaba su llegada con un toque de campanilla "sigún las últimas órdenes / que ha dado el Corregidor". Atento siempre a los caprichos del público, estuvo muy acertado Azcona al evocar este edicto ya que según Barbieri, "cada noche, la alusión suscitaba risas y palmadas".⁵²

La zarzuela incipiente refleja también el estado de una sociedad en trance de evolución. En las actuaciones escénicas de Agustín Azcona, tan pletóricas y tan precisas como las de Guillermo Fernández-Shaw, abundan las anotaciones de carácter documental sobre objetos, usos, y costumbres de la vida cotidiana en la pequeña burguesía de 1847. Ochavito de *El suicidio de Rosa* vive en el entresuelo de una casa. Hay "una mesa decente, candeleros de latón, un sofá", las mismas sillas llamadas de Vitoria que en *Fortunata* y *Jacinta*. En una época en la que se reclamaba de una parte de los intelectuales y de la gente de buen tono, un teatro "decente", el decorado de *El suicidio de Rosa* representa una habitación "decente", aunque sin elegancia ni lujo en ninguna de las cosas que en ella se ven, demuestra que la familia que la ocupa, de condición humilde no es sin embargo pobre. Al contrario, ha de traslucirse que disfruta algunas comodidades y que en su modo de vivir no es extraño al progreso de la época. En el escenario "discurren hombres y mujeres de diferentes clases, no elegantes ni ricos, y amanolados algunos. La joven Rosa está bien vestida, entre manola y señora". El boticario, su futuro suegro, es un veterano del dos de mayo, pero "tiene muy buena botica / años hace establecido". A diferencia de los personajes de los sainetes líricos de ambiente popular que se dedican con total despreocupación a actividades puramente lúdicas, los de Azcona ejercen un oficio que les permite vivir decentemente y están preocupados por problemas de orden material, práctico y financiero. Ochavito lleva

una tienda de comestibles y consiguió reunir un caudal que le permitirá casar decentemente a su hija. Para celebrar la boda, se han reunido varias personas que están comiendo "dulces empapelados y bizcochos". La joven Rosa se aburre "en el Lavapiés bárbaro"; quiere "salir de la rutina, / llevar chal y papalina, / y sobre todo, vida cómoda", mientras su compañera Colasa la manola seguirá "limpiando la chimenea / sino no hay platica / pa pagar un albañil".

Blas Tres Candiles, el majo viejo de *La Pradera del Canal*, ha perdido sus ilusiones: "¡Fuimos en otro tiempo bronces/ los que caducamos hoy!! Ufano por tanto voy/ con mis harapos de entonces; más que cuente por docenas/ hoy sus nuevas maravillas/ la España de las trabillas,/ de la polka y de las melenas".

También está presente la historia contemporánea e incluso una actualidad a veces candente; en obras como *Misterios de bastidores*, *La paga de Navidad* y *Una tarde de toros* abundan las alusiones a la clase política corrompida, a los nuevos burgueses capitalistas, al problema de las clases pasivas y a la Constitución de 1837 sustituida en 1845 por otra de carácter menos progresista. Don Lupercio de *El novio y el concierto* y Elisa de *La sal de Jesús*, defienden cada uno a su manera el principio del justo medio; así, Lupercio, criticando a los filarmónicos: "En gustos, nos hay nada cierto, / y aunque a mi todo me agrada/ en la línea de lo bueno / y así aplaudo una preghiera / como bendigo un jaleo". Y Elisa: "...Comprendo / lo que mi esposo desea / que también es mi deseo. / Ni tanto andaluz, ni tanto / tratarlo con desprecio. Francisco: Cierito, Elisa: la virtud consiste en un justo medio".

Por su material temático, tipológico y artístico, todas estas obras que acabamos de analizar brevemente sirven de puente entre el teatro menor del siglo XVIII y el repertorio que va desde Barbieri hasta las tonadillas y Goyescas de Granados, pasando por el género chico. Durante varios decenios, los majos y manolos del Lavapiés seguirán bailando las seguidillas, las manolas riñendo, los estudiantes bailando la jota con su rondalla, las costureras cantando, los viejos calaveras acechando a las chulapas, los gitanos desgranando sus coplas flamencas; en 1848, muchos años antes de que nazcan Chapí y

⁵² ASENJO BARBIERI, Francisco. *Papeles Barbieri*. Mss. 14077, leg. 5.

Chueca, suenan el vals y la polka en *Una tarde toros* y en *Los picaros castigados*; en 1847 antes de que a Chueca se le ocurriera profanar paródicamente en su *Chaleco blanco* cierta aria de *El Trovador* de Verdi, Agustín Azcona en sus zarzuelas-parodias había impuesto igual castigo a varias óperas de Bellini y Donizetti.

La labor de Sebastián Iradier, Soriano Fuertes, Francisco Salas, Rafael Hernando, Cristóbal Oudrid, Mariano Pina, Luis de Olona ha fructificado. Gracias a Barbieri que se había hecho cargo del partido que podía sacar de una materia popular depurada y purificada, adaptada a los gustos de la nueva sociedad, la zarzuela resplandece en España y en Latinoamérica; su valor artístico ha despertado la curiosidad de investigadores extranjeros, y mientras la ópera-cómica francesa ha caído en un olvido inexplicable, nunca faltará más allá del Pirineo, quien se esfuerce en darla a conocer no sólo en los medios intelectuales y universitarios, sino en otros sectores más amplios de la vida pública.

Relación de las zarzuelas estrenadas en Madrid y provincias entre 1832 y 1850

AÑOS 1832, 1839, 1841, 1842

— *Los enredos de un curioso*. Conservatorio María Cristina de Madrid (02/1832).

— *El rapto*. Cruz (junio, 1832).

— *El novio y el concierto*. Príncipe (marzo, 1839).

— *El ventorrillo de Crespo*. Circo (julio, 1841).

— *La zarzuela interrumpida o lo que fuere sonará*. Cruz, (diciembre, 1841).

— *La pastora del Manzanares*. Instituto (diciembre, 1842).

AÑO 1843

— *Los solitarios*. Príncipe (enero, 1843).

— *Geroma la castañera*. Príncipe (marzo, 1843).

— *El mesón en Nochebuena*. Cruz (diciembre, 1843).

— *La feria de Santiponce*. La Unión (diciembre, 1843).

— *Un poco de todo*. Circo (diciembre, 1843).

AÑOS 1846 y 1847

— *El ventorrillo de Alfarache*. Museo (julio, 1846).

— *La alcaldesa de Zamarramala*. (octubre, 1846).

— *Un alijo en Sevilla*. Circo (diciembre, 1846).

— *El sacristán de San Lorenzo*. (Zarzuela-parodia), Cruz (febrero, 1847).

— *La pradera del canal*. Cruz (marzo, 1847).

— *Es la chachi*. Instituto, (mayo, 1847).

— *La venganza de Alifonso*. (zarzuela-parodia), Cruz, (octubre, 1847).

— *La sal de Jesús*. Instituto (noviembre, 1847).

— *El suicidio de Rosa*. (Zarzuela-parodia): Cruz (diciembre, 1847).

— *Una tarde de toros*. Variedades (diciembre, 1847).

— *El turrón en Nochebuena*. Variedades (diciembre, 1847).

— *La Nochebuena*. Instituto (diciembre, 1847).

AÑO 1848

— *La ley del embudo*. Variedades (enero, 1848).

— *La venta del puerto*. Príncipe (abril, 1848).

— *Los toros del puerto*. Cruz (abril, 1848).

— *Los picaros castigados*. Príncipe (diciembre, 1848).

— *El ensayo de una ópera*. Instituto, (diciembre, 1848).

AÑO 1849

— *Palo de ciego*. Instituto, (febrero, 1849).

— *Misterios de bastidores*. Instituto (marzo, 1849).

— *Colegiales y soldados*. Instituto, (marzo, 1849).

— *El duende*. Variedades, (junio, 1849).

— *La paga de Navidad*. Instituto (julio, 1849).

— *Ánimas del purgatorio*. Circo de Paul (julio, 1849).

— *El alma en pena*. Circo (agosto, 1849).

— *La batalla de Bailén*. Circo de Paul (septiembre, 1849).

— *La mensajera*. Príncipe (diciembre, 1849).

Zarzuelas estrenadas en Andalucía

— *A Belén van los pastores*. (Manuscrita), Córdoba (enero, 1849).

— *La vuelta de Escupejumos*. Granada (noviembre, 1849).

— *Las bodas de Junitos*. Granada (noviembre, 1849).

— *El tío Caniyitas*. Sevilla (noviembre, 1849).

Zarzuela sin estrenar

— *Trepabancos o andaluzas sobre todo*, escrita en 1849 (manuscrita).