



La zarzuela romántica. Zarzuelas estrenadas en Madrid entre 1832 y 1847

Durante los primeros años del siglo XIX, entre 1832 —creación del Real Conservatorio de María Cristina—, y 1851 —estreno de *Jugar con fuego*—, la zarzuela adquiere la forma y los recursos necesarios para convertirse en el espectáculo preferido por el público madrileño. El desarrollo del género en estos años, se articula en tres etapas: periodo de indefinición formal (1832-1847)¹, en el que predominan las obras en un acto con lenguaje de raíz hispánica; periodo de transición formal (1847-1850), caracterizado por el triunfo de la zarzuela en dos actos con un lenguaje europeizante, con los estrenos de *Colegiales y Soldados y El duende*; y periodo de madurez, con el nacimiento de la zarzuela grande en 3 actos, que combina ambos lenguajes escénicos, gracias al éxito de *Jugar con fuego* en 1851. El estudio de las obras estrenadas en Madrid entre 1832 y 1847 —objeto de este trabajo—, es imprescindible para entender el desarrollo estético-formal del género en la segunda mitad del siglo.

1. Panorama general de la zarzuela romántica

En la década de los treinta el romanticismo se había asentado definitivamente en Europa, “los poetas transmitieron el nuevo humor a los novelistas; éstos a los historiadores; éstos a los políticos; éstos a todos los demás hombres; éstos a todas las mujeres, y luego salió de Francia aquel virus ya bastardeado, y corrió toda la Europa, y vino, en fin, a España; y llegó a Madrid”.² que se une así al resto del continente, valorando el afecto y la pasión como elementos generadores del arte. En opinión de Pérez Galdós,

During the early years of the nineteenth century, between 1832 —when the Real Conservatorio de María Cristina was created—, and 1851 —when Jugar con fuego was premiered—, zarzuela acquired the necessary form and resources to become the favourite genre of Madrilénian audiences. The evolution of the genre during these years can be divided into three stages: a period of formal indefinition (1832-1847), in which one-act works with a Spanish language predominate; a period of formal transition (1847-1850), characterised by the success of the two-act zarzuela with a pro-European language, with the premières of Colegiales y Soldados and El duende; and a period of maturity, with the birth of the zarzuela grande in three acts, which combines both dramatic languages, due to the success of Jugar con fuego in 1851. The study of works premiered in Madrid between 1832 and 1847, as discussed in this article, is indispensable in understanding the formal-aesthetic development of the genre during the second half of the nineteenth century.

“la primera palabra del romanticismo la dijo el Duque de Rivas en su obra *Don Alvaro*, que apareció el 35, obra grandiosa, concebida en los dolores de la emigración, entre el tumulto de las luchas literarias y políticas de Francia, y trazada y explanada en las nieblas del Támesis. Tras *Don Alvaro* vino *El trovador* (1836), que es todo pasión y ardor caballeresco, ese ardor quijotesco que, en el actual estado de las ideas, no concebimos sin hacer una abstracción previa de todo lo que nos rodea. Al día siguiente, Hartzénbusch dio sus *Amantes de Teruel*. Parecía que faltaba algo para completar la florescencia del romanticismo, y este tercer apóstol de la nueva escuela llevó a ella el sentimiento melancólico, la poesía dulce y tranquila. Esta trilogía, que será siempre uno de los mejores títulos de la literatura española, comprendía de un modo completo los caracteres del ciclo romántico”.³

¹ Sobre la confusión nominativa de las primeras obras líricas, consideradas zarzuelas en esta primera etapa, véase: CORTIZO, María Encina. “Orígenes de la zarzuela romántica”. *Actualidad y futuro de la zarzuela*. Madrid: Fundación Caja de Madrid, 1993.

² MESONERO ROMANOS, Ramón. *Escenas Matritenses*. Madrid: Ediciones Felmar, 1989, p. 134.

³ PÉREZ GALDÓS, Benito. *Nuestro Teatro*. Obras inéditas ordenadas y prologadas por Alberto Ghirardo. Madrid: Renacimiento, 1923, vol. V, p. 43.

El restablecimiento de la monarquía, y la apertura del Conservatorio de M^a Cristina hacia 1830, desencadenan una serie de factores que facilitan la resurrección de la nueva zarzuela, zarzuela que, aunque desarrolla ideas musicales de clara influencia italiana y utiliza tipologías formales de ópera cómica francesa, se caracteriza por mantener el sabor folklórico de la tonadilla.⁴ Los elementos de humor, los tipos de la vida diaria, los arreglos de canciones y danzas populares, que ya aparecían en la tonadilla, son introducidos ahora dentro de un sistema formal, desarrollado sobre modelos franceses, que confiere a la obra una gran unidad de estilo y una mayor coherencia dramática.⁵ Barbieri explica el origen de la zarzuela comentando cómo se trató de asimilar este género lírico “en la forma a la ópera cómica francesa e introducir a la par, no solamente el espíritu de nuestros cantos nacionales, sino todos los adelantos literarios y musicales consignados por los grandes maestros y la juiciosa crítica”.⁶ A principios de nuestro siglo, Mitjana afirmaba: “Las óperas de Carnicer, Saldoni, Eslava, Sánchez, Espín y Guillén, Cuyás, Ovejero, Gómez, y otros, no eran más que simples copias o imitaciones de las obras tan aplaudidas del autor de El barbero de Sevilla, cuando no eran remedo de las concepciones de sus discípulos y continuadores Bellini y Donizetti, Mercadante y Pacini”; y dedicaba unas palabras bastante negativas a la nueva zarzuela

⁴ José Subirá opina —erróneamente en nuestra opinión—, que la utilización de modelos de ópera cómica francesa elimina la tonadilla como posible antecedente de la zarzuela decimonónica: “Y cuando Barbieri, secundado por otros músicos, da feliz arraigo a la zarzuela grande varios años después, tras algunos afortunados tanteos en los que tuvieron que tomar parte diferentes compositores, nadie piensa en la tonadilla para establecer la filiación de la nueva corriente, por cuyo entronizamiento se luchaba con entusiasmo sumo, sino en la ópera cómica francesa, con cuyo género hubo interés decidido en identificar aquel otro que tantos aplausos habría de dar a una pléyade de compositores: Barbieri, Oudrid, Gaztambide, Arrieta, Fernández Caballero, Chapi y otros de menor cuantía”. SUBIRÁ, J. *La Tonadilla escénica*, Barcelona: Labor, 1933.

⁵ Marcelino Menéndez Pelayo en su contestación al discurso de ingreso en la Academia pronunciado por F. Asenjo Barbieri afirmaba cómo “Barbieri convirtió el embrión informe de la tonadilla y de la jácara en el producto realmente artístico de la ópera cómica nacional, impropriamente llamada zarzuela”.

⁶ BARBIERI, F. A. “La Zarzuela. Consideraciones sobre este género de espectáculos”. *La Zarzuela. Periódico de Música, Teatros, Literatura dramática y nobles artes*. Madrid, Año I, n^o 1, 4-II-1856, p. 2.

“que queriendo a todo trance ser española, no fue más que una nueva importación de arte extranjero. Refiérome a la zarzuela, mezcla incoherente y extraña de la ópera cómica francesa amplificada y de la ópera semiseria italiana reducida. La intención que la hizo nacer fue buena, pero sus actos fueron malos; y aunque los tiempos aún no están maduros para formular juicios sobre tal materia, la zarzuela se puede considerar como cosa muerta, a pesar de que en ella existan obras dignas de aprecio y hasta alguna muy notable. Si nos fijamos bien en lo que ha causado la ruina de este género, veremos que ha sido su falta de carácter nacional y de naturalidad”.⁷

Mitjana carecía de la necesaria perspectiva histórica para realizar un juicio acertado, y su opinión se basaba en juicios anteriores, sin haber recurrido a la verdadera solución del problema: la partitura, donde la vocación nacional del género está clara.

A comienzos de la década de los treinta el arte literario comienza a alejarse de las pretensiones clásicas de educar al individuo, liberándose de las reglas que encorsetaban las comedias anteriores; pero, a pesar de ello, las convenciones del teatro neoclásico francés permanecen en nuestro teatro, bien a través de obras originales que las han hecho suyas, o bien como traducciones del francés, costumbre ésta que inunda nuestros coliseos sobre todo durante la primera mitad del siglo. Además, en el terreno del teatro lírico, desde la llegada al poder de Fernando VII (1814), Rossini dominará la escena “en proporciones alarmantes para lo hispánico”⁸ apuntilla Subirá diciendo que “las auras melómanas conducen a un rossinismo tan avasallador,⁹ que todo rastro de la música netamente nacional desaparece en absoluto”.¹⁰ “La tonadilla queda

⁷ MITJANA, Rafael. *La música contemporánea en España y Felipe Pedrell*. Madrid, 1901.

⁸ SUBIRÁ, José. *Historia de la Música teatral en España*. Barcelona, Ed. Labor, 1945, p. 171. Como datos aplastantes añade que “sólo en un año teatral -de 1821 a 1822-, alcanzó 21 representaciones La Gazza ladra, 14 La italiana en Argel, 23 El Barbero de Sevilla, y 7 El turco en Italia, todas ya conocidas, y por añadidura se estrenaron Elisabetta, que se puso 21 veces, La Cenerentola con 29 representaciones, el Tancredo con 32, el Ricciardo con 11; y aún hubo hueco para otros estrenos cuyos autores eran los hoy olvidados Paccini, Mayr y Coccia”.

⁹ Sobre todo desde que hacia 1816 las hermanas Francisca y Benita Moreno estrenan *La italiana en Argel* en Madrid.

¹⁰ SUBIRÁ, J. *Op. cit.* p. 171.

también arrinconada" afirma Subirá, sin embargo, en contra de su opinión, no desaparecen del panorama musical español las formas que le daban vida; polos, tiranas, seguidillas, canciones andaluzas, cachuchas, fandangos y boleros continúan llenando la vida española, y no cesan de publicarse a modo de antologías de diversos autores,¹¹ para que la burguesía las recupere bajo el disfraz de música de salón. Siguiendo los modelos de Sor y Gomis, autores como León, Moretti, Carnicer, Paz, Murguía, Soriano Fuertes, etc., componen todo un repertorio de canciones para voz y guitarra, voz y piano, o voz, piano y guitarra, donde se mantiene el sabor de una música popular autóctona, caracterizada por un molde formal ya conocido (entiéndase bolero o seguidilla bolera —que utilizan el mismo molde formal según nuestros estudios sobre el tema¹²—, canción bipartita, tirana, polo, etc), un lenguaje tonal muy simple, con débiles modulaciones, una melodía que se mueve por grados conjuntos y que forma arcos bien definidos, el uso predominante del modo menor (sobre todo de las tonalidades de la menor o re menor), la aparición del intervalo de segunda aumentada como característico del lenguaje español, aliado al frecuente uso del trisillo dentro de métricas ternarias. Con todos estos antecedentes se presenta la zarzuela en la época romántica tras los años de la Guerra Napoleónica,¹³ según veremos en el siguiente epígrafe.

¹¹ Muchas de estas antologías se encuentran en la Biblioteca Nacional de Madrid, como la *Colección de canciones españolas e Hispanoamericanas* de Narciso Paz, o las *Seis Seguidillas para voz y guitarra* de José León, y permiten ver la evolución del repertorio, así como el beneficio económico que suponía la publicación de este tipo de obras en la primera mitad del siglo XIX. CORTIZO, María Encina. "El bolero español del siglo XIX: estudio formal". *Actas del XIV Congreso Internacional de Musicología*, Madrid, noviembre de 1992. Publicado en la *Revista de la Sociedad Española de Musicología*, Vol. XVI, 1993, n.º 4, pp. 2017-2026.

¹² CORTIZO RODRÍGUEZ, María Encina. "El bolero español del siglo XIX: estudio formal". En *Actas del XV Congreso Internacional de Musicología*, "Culturas musicales del Mediterráneo y sus ramificaciones". Madrid, abril de 1992. Publicado en la *Revista de Musicología*, Vol. XVI, n.º 4, 1993, pp. 2017-2027.

¹³ Estos años de dominación francesa, a pesar de las contrarias opiniones de algunos estudiosos, no fueron negativos en absoluto para el arte escénico español, ya que José Bonaparte no sólo protegió el arte teatral, sino que introdujo repertorio francés que enriqueció la posterior vida del género lírico.

2. Las obras iniciales (1832-1847)

La primera obra considerada como zarzuela, o antecedente dramático de las zarzuelas de mediados de siglo es el melodrama lírico *Los enredos de un curioso*,¹⁴ interpretado en febrero de 1832 para celebrar el natalicio de la infanta María Luisa Fernanda.

La obra es puesta en música por Ramón Carnicer, Pedro Albéniz, Baltasar Saldoni y Francesco Piermarini sobre un texto de Félix Enciso Castrillón, entonces profesor de literatura del Real Conservatorio de María Cristina. Cotarelo rechaza la definición de melodrama para la obra, y afirma que "aunque varios de los números musicales no formen parte integrante de la obra, no puede dudarse que es una verdadera zarzuela, esto es: un drama cantado y hablado por unos mismos personajes o actores".¹⁵ Saldoni dice que "en 1832 el Conservatorio de Música dio una función a sus majestades para celebrar el natalicio de la infanta D^a M^a Luisa Fernanda, y se cantó el melodrama, zarzuela la llamo yo, *Los enredos de un curioso* [...]";¹⁶ y Subirá opina que "la apellidaron 'melodrama', porque la palabra 'zarzuela' parecía impropia, o se consideraba inoportuna o había caído en pleno olvido quizás".¹⁷

La representación de esta obra es valorada positivamente por Barbieri, como una muestra significativa del aprecio hacia el género, en un momento en el que la música italiana monopolizaba no

¹⁴ *Los Enredos de un curioso, melodrama original en dos actos, cantado por los alumnos del Real Conservatorio de Música de M^a Cristina a la augusta presencia de SS. MM. en celebridad del feliz alumbramiento de la Reina Nuestra Señora, nuestra excelsa protectora, y nacimiento de la Serma. Sra. Infanta Doña M^a Luisa Fernanda. Compuesto por Don Félix Enciso Castrillón. Profesor de literatura castellana en el mismo Real Establecimiento. Madrid, Imprenta de Repullés. Febrero de 1832.* Datos de la cubierta de la partitura que se encuentra en la Biblioteca Nacional de Madrid. El manuscrito de la obra se encuentra en la Biblioteca del Conservatorio de Madrid.

¹⁵ COTARELO Y MORI, E. *Historia de la zarzuela o sea el drama lírico en España desde su origen a fines del siglo XIX*. Madrid: Tip. de Archivos, 1934, pp. 173-174.

¹⁶ SALDONI, Baltasar: *Cuatro palabras sobre un folleto del Maestro... Barbieri*, Madrid, 1846, p. 4.

¹⁷ SUBIRÁ, J. *Historia de la música teatral en España*. Barcelona: Labor, 1945, p. 172.

sólo la atención del público, sino también los intereses docentes del centro recién inaugurado; sin embargo, su música carece de la necesaria coherencia y unidad que destacará en obras posteriores, debido no sólo al número de autores que participan en su composición, sino también a que nace condenada a adaptarse a una necesidad ocasional.¹⁸

La obra cuenta con la orquestación siguiente: dos flautas, dos oboes, dos clarinetes, dos fagotes, dos trompas, dos clarines, un trombón, guitarra, violines primeros y segundos, violas, cellos y contrabajos; manejada siempre con cierta tosquedad, sin llegar a desarrollar las posibilidades que el conjunto hubiera permitido. La orquesta es tratada a lo largo de la obra como sostenedora de las líneas vocales, apoyando en algunos números la parte solista con los instrumentos considerados melódicos: flautas, clarinetes, oboes y cuerda aguda. La guitarra sirve a los autores para conferir el necesario color hispánico a los números que así lo requieren. La acción de *Los enredos de un curioso* se desarrolla íntegramente en una villa de la Mancha, excepto la cantata, escena final del acto segundo, para la que se requiere una "vista di marino"; el primer acto consta de dieciséis escenas, y el segundo de siete y la cantata, alternándose en ella partes cantadas y declamadas.¹⁹ El melodrama consta de diez números musicales, organizados de la forma siguiente:²⁰

OBERTURA (Número 1)

ACTO I

Número 2. Escena 1. Introducción de don Manuel, "Venid, venid, conmigo..."

Número 3. Escena 7. Dúo de don Simón y Mamerto,

"Señor don Mamerto..."

Número 4. Escena 11. Terceto de don Manuel, don Mamerto y don Simón, "Sea enhorabuena..."

Número 5. Escena 16. Canción gitana de Bartolo (polo), "Cuando sale mi gitana..."

Número 6. Escena 16. Final de Acto I. Canción báquica de don Manuel, "Amigos a la mesa..."

ACTO II

Número 7. Escena 1. Canción de Bartolo, "Tiene mi gitana un novio..."

Número 8. Escena 4. Canción de don Manuel (tirana), "Una zorra muy astuta..."

Número 9. Escena 6. Final segundo. Quinteto con Coro (doña Juana, don Luis, Pedro, don Manuel, don Simón), "Todos los que hay en casa..."

CANTATA FINAL: "Gía squillaron le trombe guerriere..."²¹

La música revela la falta de unidad propia en una obra compuesta por varios autores. La cantata final,²² que se integra como última escena en la trama dramática, difiere del resto de los números musicales en la lengua elegida (italiano, frente a castellano), la decoración o los personajes, ahora ninfas y pastores, en contraposición a los personajes populares—incluidos dos toreros— que aparecen en los números anteriores de la obra (doña Juana, soprano; don Luis, tenor; Pedro, tenor; Bartolo, tenor; don Manuel, Bajo; don Simón, bajo, y don Mamerto, bajo).²³

El reparto de las piezas de música de la obra es el siguiente: Pedro Pérez Albéniz escribe una breve obertura, y el final del acto primero; Baltasar Saldoni un dúo en el primer acto (esc. 7) y una canción en el segundo (esc. 4); y Ramón Carnicer un terceto (esc.

¹⁸ GÓMEZ AMAT, Carlos. *Historia de la música española en el siglo XIX*. Madrid: Alianza Editorial, 1984, p. 136. Este autor destaca solamente la importancia histórica de la obra ("un título que se cita no por sus valores artísticos sino por lo que significa en la historia").

¹⁹ Interesantes aspectos literarios de la obra han sido desarrollados por el profesor LE DUC, Antoine. *La Zarzuela de 1832 a 1851. Genese, evolution et signification d'un genre*. These pour le doctorat d'état. Universidad de París Sorbona (París IV), 1990. Vol. I.

²⁰ Este esquema es un intento de recomponer la obra. Esperamos la edición crítica de la obra que anunció Jacinto Torres en su artículo "La zarzuela moderna. Orígenes y circunstancias". *Actualidad y futuro de la zarzuela*. Madrid, Fundación Caja de Madrid, 1993.

²¹ La cantata "que requería cinco voces solistas y un coro de once mujeres y doce hombres". SUBIRÁ, J. *Op. cit.* p. 172.

²² Era un tipo de composición que gozaba en la época de función conmemorativa; pensemo en la multitud de cantatas que escribe, por ejemplo, Emilio Arrieta, con fines diversos, desde la inauguración del teatro de la Zarzuela, hasta un homenaje al poeta Quintana, o a SS. MM, etc.

²³ En la interpretación de la obra participaron, entre otros intérpretes, Francisco Calvet, Manuela Oreiro de Lema (futura esposa de Ventura de la Vega) y Manuela Villó, que eran entonces estudiantes del Conservatorio y posteriormente fueron tres destacados cantantes de nuestra escena. El reparto completo de la obra es recogido por Emilio Cotarelo y Mori en su *Historia de la zarzuela o sea el drama lírico en España desde su origen a fines del siglo XIX*. Madrid: Tip. de Archivos, 1934, p. 173.

11) y un polo en el primer acto (esc. 16), y una canción con guitarra (esc. 1) y el quinteto final con coro del segundo.²⁴ A Francesco Piermarini corresponde la música de la introducción de la obra (esc 1), además de la cantata. La obra fue bien recibida, aunque fue valorada más como un acontecimiento social que musical; Carnerero en las *Cartas Españolas*, dedica una extensa reseña a el estreno de la obra.²⁵

La combinación del lenguaje italiano y español²⁶ permite llevar a cabo la comparación entre los elementos musicales que ambos utilizan, y definir los recursos lingüísticos empleados para crear un estilo musical español en la primera mitad del siglo XIX. La obra utiliza formas autóctonas: polos, seguidillas, boleros, tiranas, cachuchas, y el resto de microformas²⁷ que pertenecían al lenguaje tonadillesco pronto serán un eje fundamental de la zarzuela romántica, y su introducción en una forma dramática de mayores dimensiones responde a la necesidad de reflejar "lo nacional", la "individualidad" de nuestro país en el nuevo género escénico.²⁸ La incorporación

de estas formas al nuevo género permite asimilar su lenguaje al de la burguesía que prestaba atención a todas las publicaciones donde se incluían obras para piano y voz, guitarra y voz, o incluso guitarra, piano y voz, agrupación fundamental en la época.²⁹ La burguesía va a comenzar a hacer de este género "su propio género", ya que utiliza un código que puede decodificar fácilmente.

La nueva zarzuela responde a un género simple y directo, nada pretencioso, que no requiere esfuerzos de comprensión, condición imprescindible para su triunfo en un escenario políticamente convulsionado y de crisis social, que, además, no exige fuertes inversiones para ponerse en escena.

Durante ese mismo año de 1832, un nuevo estreno contribuye a desarrollar el género lírico nacional; se trata de una obra de dos jóvenes artistas, definida por sus autores como ópera española, en un acto³⁰ y once números: *El rapto*. El libro de la obra, que fue estrenada el 16 de junio en el teatro de la Cruz, pertenecía a Mariano José de Larra,³¹ entonces un joven de 23 años que comenzaba su carrera literaria, y había sido puesto en música Tomás Genovés,

²⁴ Carnicer es el autor que más música aporta a la obra y el que escoge formas españolas: un polo en el primer acto y una canción con guitarra en el segundo, reflejando las numerosas microformas que para voz y guitarra se publicaban en la época y que constituían la literatura romántica que consumía la naciente burguesía decimonónica de nuestro país (pensamos en polos, tiranas, seguidillas, boleros, etc).

²⁵ *Cartas Españolas*. Jueves, 15-III-1832, Cuaderno, 43, T. IV, pp. 331-333.

²⁶ Jacinto Torres Mulas afirma que "en ese momento limite que para la historia de España marca la definitiva desaparición del absolutismo (el monarca fallecería al año siguiente), Los enredos de un curioso nos muestra con nitidez, gracias a su estructura dúplice, la dualidad bifronte, la divisoria formal y estética entre el antiguo régimen y la nueva sociedad burguesa del siglo XIX". TORRES MULAS, J. "Ramón Carnicer y el Renacimiento de la Zarzuela". *Revista Scherzo*. Madrid, Año VII, nº 64. Mayo 1992, p. 124.

²⁷ Todas estas formas fueron cultivadas por Carnicer, que es el autor de las partes más populares de la obra. (Véase, CORTIZO, Encina / SUÁREZ-PAJARES, Javier. "El repertorio cancionístico de Ramón Carnicer". *Revista Scherzo*, Madrid, Año VII, Nº 64, Mayo 1992, p. 140).

²⁸ "La pervivencia del repertorio bolero en el teatro lírico español decimonónico es un hecho constante desde las primeras formas que hacen posible su renacimiento a principios del siglo XIX. Las obritas, que con el título de zarzuelas aparecen en nuestras tablas hacia los años 30, manifiestan ya una dualidad entre música extranjera y música nacional, siendo ésta representada por formas del repertorio bolero: las seguidillas, los boleros, los polos, los fandangos, las cachuchas, etc. son sinónimo, a los «oídos» del público, de la música popular nacional". Cortizo, Encina. "La pervivencia del repertorio de la Escuela Bolera en la zarzuela restaurada del siglo XIX". *Encuentro Internacional de la Escuela Bolera*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1992, p. 181.

²⁹ "Entre los musicólogos modernos es tal vez Rafael Mitjana el único que se percató del valor musical e histórico de la canción española anterior al desarrollo de la zarzuela decimonónica. Esta se desarrollaría sobre todo en los salones de la clase media y en los teatros. La seguidilla bolera tiene un papel esencial en el desarrollo de una cancionística española al margen del escenario, aunque profundamente enraizada en el repertorio teatral, ya que constituye uno de los géneros cancionísticos esenciales en el primer cuarto de siglo. En el marco del género de la seguidilla bolera, se irá definiendo un estilo musical español, con unos rasgos característicos en cuanto a diseño melódico y armónico, a través de una forma profundamente enraizada en la lírica popular española...". Alonso, Celsa. "Pervivencia de las boleras en la música de salón". *Encuentro Internacional de la Escuela Bolera*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1992. p. 171.

³⁰ Subirá la denomina ópera andaluza. Subirá, J. *Historia de la Música teatral en España*, Barcelona, Ed. Labor, 1945, p. 173. Sólo Saldoni se refiere a ella como zarzuela. La partitura manuscrita de la obra, depositada en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, dice "El Rapto, ópera española en un acto, música del maestro Genobés [sic]", en cada una de las portadillas de los números musicales; además, la propia estructura musical de la obra desmiente la estructura en dos actos que comentan Cotarelo y otros estudiosos, que no han recurrido al estudio a la partitura.

³¹ Leonardo Romero ha publicado el libreto de *El rapto* en su obra: *Mariano José de Larra, Textos teatrales inéditos*, Madrid, CSIC, 1991. El libreto actualmente está incompleto, ya que sólo se han hallado las partes cantables y no las destinadas a la recitación.

otro joven artista que ya había estrenado otra ópera en Madrid³² tras regresar de Italia, donde se había trasladado para recibir una formación clásica, y donde había estrenado muchas de sus obras iniciales.³³ Subirá afirma que “como el vocablo ‘zarzuela’ parecía inexistente a la sazón, sus autores la llamaron «ópera», mientras que los empresarios pedían indulgencia a los espectadores por la ‘extrañeza’ que pudiera causarles este género fuera de uso”;³⁴ Cotarelo comparte esta opinión de Subirá, y afirma que “esta ópera no era sino una zarzuela, ya que tenía mucha parte hablada”.³⁵

La prensa de la época se hizo eco del acontecimiento; el *Diario oficial de avisos de Madrid*, anuncia el estreno diciendo; “este profesor presenta a los filarmónicos madrileños su segundo ensayo, esperando que una ópera en que el argumento, el idioma, el compositor y las partes que la ejecutan, todo es español, pueda merecer entre sus compatriotas algún interés”;³⁶ y *El correo* dice: “Parece que el señor Genovés se propone presentar en este segundo ensayo una ópera verdaderamente española. En efecto, el argumento de ella, los versos, los actores que han de ejecutarla, todo es fruto del país, y dícese que la música misma, aunque acomodada a las formas italianas se funda en motivos españoles”.³⁷

La partitura de esta obra revela una factura italianizante, y un buen dominio del arte lírico por parte del joven compositor. La orquestación, que incluye octavín, flauta, oboes [sic], clarinetes, trompas, clarines, fagotes, trombones, timbales, y cuerda

completa, funciona según el modelo lírico italiano coetáneo, en el que las funciones de los diferentes grupos instrumentales están claras: funciones melódicas reservadas para la cuerda aguda, flautas, clarinetes y oboes; y funciones armónicas, el resto de la orquesta. Los números musicales de la obra son los siguientes:

- Introducción instrumental (orquesta sola)
Número 1. Escena 1. Introducción. Don Pedro y Coro, “Albricias que hoy llega...”
Número 2. Escena 3. Don Pedro y Coro, “Es posible...”
Número 3. Escena 5. Aria de Rodrigo, “Heme aquí ya, de criado...”
Número 4. Escena 7. Aria de Elena, “¡Ay, desgraciada mísera...!”
Número 5. Escena 8. Quinteto con coro. Elena, Pilar, Enrique, Rodrigo, Don Pedro, “Juremos, bien mío...”
Número 6. Escena 10. Don Pedro y coro, “Con que el novio...”
Número 7. Escena 10. Dúo de Enrique y Rodrigo, “Ya se abrió la gloriosa palestra...”
Número 8. Escena 12. Dúo de Rodrigo y Don Pedro, “Yo sé dos o tres gramáticas...”
Número 9. Escena 12. Dúo de Elena y Don Pedro, “¡Hija desventurada...!”
Número 10. Coro. Rondó Final, Elena y coro, “La tormenta opaca y fiera...”

El estilo musical de la obra recuerda en muchos números el de las óperas cómicas de Rossini y Donizetti.³⁸ El rondó final de la protagonista femenina, Elena, pertenece claramente a la escuela virtuosística italiana del estilo belcanto.

La obra contaba con un libreto español, de un autor español, una música española de otro autor nacional, e incluso actores españoles, ya que había sido interpretada por Antonia Campos, Leonor Serrano, Galdón, Rodríguez y Francisco Salas. Sin embargo no obtuvo el mismo triunfo que la anterior ópera italiana de Genovés, siendo incluso maltratada en la crítica que Carnerero publicó en su revista *Las cartas*

³² Genovés había estrenado una ópera en italiano, *Enrico e Clotilde o La rosa blanca e la rosa rosa*, que fue puesta en escena el 17 de agosto de 1831 en el teatro de la Cruz. La ópera recibió una crítica favorable y las *Cartas Españolas* de Carnerero publicaron un pormenorizado análisis de la misma.

³³ Genovés había obtenido una pensión de la reina María Cristina, para poder trasladarse a Italia, a “fin de proporcionarse los concimientos y gusto que puede adquirirse en aquel país de la música”. *Las Cartas Españolas*, Madrid, 10-VI-1832, p. 270.

³⁴ Subirá, J. *Op. cit.* p. 172. Subirá recoge las palabras del *Diario de avisos de Madrid*, 13-VI-1832.

³⁵ Cotarelo y Mori, Emilio: *op. cit.*

³⁶ *Diario de avisos de Madrid*, 13-VI-1832. En este anuncio se comenta que los españoles “celebrarán ver renacer la ópera nacional, abriéndose una nueva carrera a los ingenios españoles”.

³⁷ *El correo*, 13-VI-1832.

³⁸ Los números más rossinianos son la obertura, y el aria de Rodrigo, nº 3 de la obra.

españolas,³⁹ donde se acusa su argumento de "descabellado y repugnante en grado heroico" y de "sublimemente detestable". Podríamos caer en el error de suscribir la afirmación de Carnerero⁴⁰ ante la lectura de algunos de los versos de Larra: "Albricias al padre/que a la hija dichosa/al seno amoroso/hoy torna a estrechar./Bien haya del Ebro/bien haya la hermosa/que tímida esposa/camina al altar", pero esto no era más abominable que lo habitual en las óperas al itálico modo de entonces. La acusación se ensaña con los versos de la obra, a los que califica de "parola macarrónica y absurda", avivando la rivalidad entre Carnerero y el propio Larra, y añade como elemento criticable ya en este tipo de obras en lengua castellana, la falta de adecuación de las piezas musicales, que, según él, no están motivadas por la música: "así es que suele hallarse un aria colocada sin motivo perentorio después de otra y reina en todo el conjunto un desconcierto nocivo a los resultados musicales, al efecto teatral y a los intereses del compositor". Carnerero continúa diciendo que "en la música hay centellas de ingenio, viveza de algunos temas, no desnudos muchos de ellos de reminiscencias, pero que hasta ahora sólo indican disposiciones en su autor. No creemos sin embargo, que esta nueva producción contribuya en nada al aumento de su crédito". Sin embargo apoya la idea de ópera española, afirmando

"creemos oportuno el que de nuevo se introduzca este género de obras españolas, que hace algunos años obtenía la aprobación en nuestros teatros. Por de contado, todos entienden lo que se dice. Esta clase de piezas pueden también servir para que en ellas se desenvuelvan los talentos del país, y los mismos compositores podrán obtener más fáciles ensayos que si hubiesen de fundar sus tareas sobre

³⁹ *Cartas españolas, o sea Revista histórica, científica, teatral, artística, crítica y literaria*. Publicada con Real Permiso y dedicada a la Reina Nuestra Señora por D. José M^o de Carnerero. Madrid, Imprenta de I. Sancha, 22-VI-1832. Se publicaron 4 cuadernos mensuales, sin fecha fija, desde su publicación el 26 de marzo de 1831 hasta el 32; a partir del 5 de enero de 1833, las *Cartas* aparecieron semanalmente los jueves.

⁴⁰ Se hacen evidentes los celos profesionales entre ambos, que entonces eran colegas cada uno en un periódico diferente (*Cartas Españolas* Carnerero, y *Revista Española* Larra), y los problemas personales que nacen cuando surge la pasión en Larra por la esposa de Carnerero.

palabras italianas, no siempre fáciles de adquirirse y que suelen presentar luego mayores contradicciones para producirse en una composición lírica hecha en el riñón de España".

Esta idea de ópera española aparece en todos los escritos alusivos al surgimiento del género lírico nacional, como el único objetivo que justifique estética y artísticamente la reaparición de la zarzuela. Barbieri, dentro de una serie de artículos que dedicó a la Zarzuela, en la revista del mismo nombre, *La Zarzuela*, de 1856, declaraba en su primer número que el surgimiento de la zarzuela era "el único camino por donde puede llegarse a la tan deseada ópera nacional, y del que si algún paso hemos andado, el público será juez".⁴¹ Cotarelo también aporta su opinión sobre dicha idea, opinando que los autores españoles

"sólo aspiraban a competir con los maestros italianos, a quienes imitaban, por creer que habían llegado a la meta del arte (...) y así proclamaron la idea de que podían y debían escribirse óperas en nuestra propia lengua. El pueblo además aplaudió este pensamiento, que, aparte de la demostración del amor patrio, tenía la ventaja de suprimir uno de los inconvenientes de la ópera italiana, que era el de entender la letra y poder seguir el curso del argumento de la obra. Así nació la idea de la ópera española, que luego se convirtió en una obsesión de la mayor parte de nuestros músicos y aun de los simples aficionados".⁴²

El utilización del género "ópera española" aparece en multitud de obras estrenadas en la primera mitad del siglo; como ejemplo, el año 1841, aparece en una obra de Basilio Basili⁴³ escrita sobre un texto de Rodríguez Rubí, titulada *El contrabandista*, que se estrena el 20 de junio en el teatro del Circo, bajo la denominación de "ópera española en 3 actos". La crítica teatral de *El entreacto* decía:

⁴¹ Barbieri, F. A. "La Zarzuela, Consideraciones sobre este género de espectáculos". *La Zarzuela, Periódico de música, teatros, literatura dramática y nobles artes*. Madrid, 4-II-1856. Año 1, nº 1.

⁴² COTARELO, E. *Op cit* p. 171.

⁴³ Basilio Basili había llegado a Madrid en 1827 como cantante, pero tras estrenar en Madrid el *Otello* de Rossini con poco éxito, decidió quedarse en Madrid consagrado a la enseñanza de la música y de su idioma natal; pronto contrajo matrimonio con la actriz Teodora Lamadrid "aficionándose así a las melodías españolas". (Subirá, J. *Op. cit.* p. 173).

"La obra fue muy aplaudida, aunque algunos hallaron demasiado atrevido el pensamiento de escribir con los aires nacionales una ópera entera y sobre un libreto cuya entraña es esencialmente sentimental. La introducción de la ópera es muy bella, y el coro que sigue al dúo está perfectamente de acuerdo con la situación y de mucho trabajo para el compositor. El cuarteto final del acto primero no carece de mérito, y el andante es nuevo y llama la atención la mezcla de *polo* y *caña*, que permite sin embargo oír las cuatro voces. El terceto del segundo acto tiene gran trabajo de armonía y el coro que concluye es de más animación y vida. La arieta del final del segundo acto es muy brillante. Parécenos el tercer acto el más débil de todos; si bien las arias de la señora Lombía y de Salas y el *polo* del señor Ojeda recibieron grandes aplausos. La ejecución ha sido excelente por la señora Lombía y los señores Salas, Ojeda y Aparicio. El señor Salas nos probó al fin, que además de ser uno de los más conocedores de su arte, es el mejor actor de la compañía lírica. ¡Qué gracia, qué verdad en aquella fisonomía! ¡Qué naturalidad, qué donaire en la acción más insignificante! El público recompensó con alborotados aplausos las tareas del señor Salas y exigió que repitiera el aria del acto segundo. Asistió la Reina a esta representación".⁴⁴

La única parte de la obra que se mantuvo en los escenarios, fue "La canción del contrabandista", que pasó a formar parte del repertorio de Francisco de Salas "porque era muy linda y muy española".⁴⁵ Cotarelo añade: "Este fue el resultado de la primera ópera española del siglo XIX. Buena poesía, buena música, buenos cantantes: todo español; se aplaudían las piezas aisladamente, pero la ópera cansaba. Esto era lo que veían los que suspiraban por la ópera nacional, pero no adivinaban la causa".

Posteriormente la denominación reaparece en obras como *Padilla o el asedio de Medina*, ópera española, con letra de Gregorio Romero Larrañaga y música de Joaquín Espín y Guillén,⁴⁶ estrenada el 9 de julio de 1845 en el teatro del Circo; *Boabdil*, con letra de Miguel González Aurioles y música de Saldoni, estrenada en el Liceo en julio de 1845; *El diablo*

predicador, ópera semi-seria en 3 actos original de Ventura de la Vega, puesta en música por Basilio Basili, que se estrena el 4 de marzo de 1846 en el teatro de la Cruz, del que era Salas empresario aquella temporada. Barbieri afirma que la obra tuvo gran éxito y dice que en el cartel que anunciaba el estreno se podía leer: "el libreto de esta ópera es una imitación de la celebrada comedia del teatro antiguo español".⁴⁷

Todos los músicos españoles seguían suspirando por la ópera nacional, género al que consagraban en algún momento de su vida alguna obra, constituyéndose incluso en 1846 una Academia Real española de Música y Declamación, de la que era protectora la reina y viceprotector el infante Francisco de Paula, que es instalada en el palacio de San Juan del Retiro;⁴⁸ pero, tras haber contratado el teatro de la Cruz y haber dado solamente una representación, "tronó estrepitosamente y no se dio ninguna otra función, ni se pagó a nadie, ni se devolvió el dinero recibido".⁴⁹ El año siguiente, año 1847, Hilarión Eslava, Basilio Basili y Mariano Martín dirigen incluso, un informe a la reina, manifestando la necesidad de crear un teatro para ofrecer ópera en castellano, logrando así establecer el género de forma oficial.⁵⁰

Otra de las denominaciones que aparece en estas primeras obras líricas es la de comedia-zarzuela. El 12 de mayo de 1839 se estrena en el teatro del Príncipe de Madrid *El novio y el concierto*,⁵¹ comedia zarzuela,⁵² en un acto, con música de Basilio Basili, sobre un texto de Bretón de los Herreros. El escritor lleva a cabo en la obra una sátira de la música italia-

⁴⁴ *El entreacto. Periódico de teatros*. Madrid, junio de 1841, p. 214.

⁴⁵ COTARELO, E. *Op. cit.* p. 182.

⁴⁶ Espín se propone crear una publicación sobre música, y contando con la colaboración del poeta Romero Larrañaga y Mariano Soriano Fuertes, saca a la luz pública el 2 de enero de 1842 *La Iberia Musical*, apareciendo posteriormente (a partir de 1845) con el título de *La Iberia Musical y Literaria*.

⁴⁷ CASARES, E. *Francisco Asenjo Barbieri*. 2. *Escritos*. Madrid, ICCMU, 1994, p. 18.

⁴⁸ El proyecto parte de Francisco Scarlatti y de Robles, contador general de la Casa Real, que además compone varias obras dramáticas en castellano.

⁴⁹ CASARES, E. *Francisco Asenjo Barbieri*... p. 19.

⁵⁰ El texto de manifiesto es recogido por Barbieri entre sus papeles manuscritos de la Biblioteca Nacional, Manuscrito 14.068 del Legado Barbieri.

⁵¹ Subirá difiere de este título, denominando la obra *La novia y el concierto*. Subirá, *op. cit.* p.172.

⁵² Cotarelo, en su obra ya citada, afirma que se trata de términos antitéticos "cosa que Bretón al parecer ignoraba por no saber tampoco lo que era zarzuela".

na, contraponiendo en la zarzuela la música italiana y la española, "asunto sobre el que ya había ofrecido más de una muestra el repertorio tonadillesco anterior".⁵³ Bretón lleva a cabo un retrato crítico de la sociedad de su época, sociedad que en sus obras "se convierte en materia literaria...".⁵⁴ El anuncio de esta obra decía: "esta pieza cómica, como lo indica el nombre que lleva, participa de música y verso a semejanza del Vaudeville francés, bien que con la diferencia de estar motivadas todas las piezas que se cantan".⁵⁵ Esta característica, que no es sino la defensa de la coherencia dramática "es digna de tomarse en cuenta, ya que da idea del giro que luego tomó la zarzuela".⁵⁶

En la revista *La Zarzuela* Barbieri define lo que se consideraba vaudeville:⁵⁷

"Le français né malin, créa le vaudeville, dijo Boileau. El vaudeville era en su origen únicamente una canción satírica popular, que se cantaba por las calles; luego se refugió en el teatro, dando su nombre a una pequeña comedia satírica, cuyo diálogo se entrelazaba con coplillas cantadas sobre música conocida.⁵⁸ Hoy día lo que se llama vaudeville es un verdadero drama, en el que son admitidos todos los sentimientos elevados, así como los tiernos o delicados; unas pocas coplas y cortas piezas concertantes recuerdan sólo su primitivo origen".⁵⁹

Parece, por la definición, que la coherencia y unidad dramática, la adecuación de los números musicales al drama que se representa, comienza a adquirir importancia, como ya parecía desprenderse de la crítica de Carnerero a la ópera de Larra y Genovés.

La obra está compuesta de los siguientes números musicales:

1º. Romanza en italiano de tiple, cantada por Bárbara Lamadrid.

2º. Canción andaluza de Barítono, por Francisco de Salas.

3º. Aria de tiple italiana y canción gitana, que se resuelve en un hermoso dúo, por Bárbara y Salas

4º. Canción española de la aguadora, de tiple y muy graciosa por Juana Pérez.

5º. Dúo de tiple y barítono, ambos en castellano, por Juana y Salas.

6º. Terceto final, por los tres.

Como veremos posteriormente al hablar de la siguiente obra de Bretón y Basili, estas zarzuelas suelen presentar un terceto de protagonistas, y están obligadas a desarrollarse en pocos números de música (seis normalmente al tratarse de obras en un acto), por tanto las formas musicales que aparecen con mayor frecuencia son dúos y tercetos. La romanza sirve al compositor para llevar a cabo una caracterización de cada personaje protagonista, presentando al público tipos muy definidos bajo una óptica maniquea: el mundo dramático está claramente dividido en personajes "buenos" y "malos", y sólo a los buenos corresponde vivir felices; de esta forma el espectador se sitúa desde el principio en una postura que puede mantener hasta el final de la obra, adivinando, incluso, el propio desenlace. El argumento de esta obra de Bretón, un triángulo amoroso en el que un novio abandona a su primera novia, dedicada por completo a cantar en italiano, y se enamora de la prima de ésta, cuando la descubre interpretando una canción española que tiene más gracia que todas las arias italianas que interpretaba su antigua novia, defiende los mismos valores nacionales que la obra de Mariano Fernández y Mariano Soriano Fuertes, *Jeroma, la cas-*

⁵³ SUBIRÁ, J. *Op. cit.* p. 173. Véase asimismo "La sátira del «bel canto» en el sainete inédito de D. Ramón de la Cruz: *El italiano fingido*" por Luigi de Filippo. *Estudios escénicos, Cuadernos del Instituto de Teatro*, 10. Dirección: Guillermo Díaz-Plaja. Diputación Provincial de Barcelona, 1964.

⁵⁴ MUÑOZ MURILLO, Miguel A. *Ideas lingüísticas sobre el extranjerismo en Bretón de los Herreros*. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1985.

⁵⁵ Barbieri continúa diciendo: "La obra se ejecutó con extraordinario aplauso dos noches consecutivas, y habiéndose interrumpido su curso después, por indisposición de la Sra. Pérez, volvió a representarse el 20 de marzo, quedando relegada al olvido, hasta que yo, siendo después secretario de la Sección de Música del Liceo de Madrid, promoví su representación en dicho establecimiento, ejecutando yo la parte de D. Lupericio, que en el teatro había estrenado Salas. La música de esta obra se imprimió en su mayor parte por Carraja y se hizo bastante popular". CASARES, E. *Francisco Asenjo Barbieri...* p. 15.

⁵⁶ CASARES, E. *Francisco Asenjo Barbieri...* p. 15.

⁵⁷ BARBIERI, F. A. *La Zarzuela. Periódico de música*. 4-II-1856, Año I, nº 1.

⁵⁸ CHOROU Y DE LAFAGE, *Enciclopedia musical*, París.

⁵⁹ BESCHERELE, *Dicc. national*, París, 1855.

tañera, que se estrenó el 3 de abril de 1843 en el teatro del Príncipe.⁶⁰

El 15 de julio de 1841 se estrena otra zarzuela nueva, la obra en un acto *El ventorrillo de Crespo*, con música de Basilio Basili sobre un libro de Rodríguez Rubí. Cotarelo subraya cómo es en este momento cuando se recupera el vocablo zarzuela, "ya el nombre comenzaba a ser más conocido, aunque no la cosa, que se confundía con la tonadilla".⁶¹ La coherencia dramática, que era lo más valorado por Barbieri en la obra anterior, desaparece en ésta, en la que abundan "gracias andaluzas, bailes y tonadas del país. Así mismo se han intercalado oportunamente el celebrado Polo [del Contrabandista] de Manuel García y la Canción del Charrán ⁶² de Iradier", hecho éste que ejemplifica la utilización de un lenguaje musical español derivado de la Tonadilla y de todo el repertorio vocal hispánico (seguidillas, boleros, tiranas, cachuchas, etc) dentro de un molde formal de corte europeo. La obra consta de los siguientes números musicales:

1º Romanza en italiano de tiple, cantada por Bárbara Lamadrid.

2º Canción andaluza⁶³ de barítono, por Francisco de Salas.

3º Aria de tiple italiana y canción gitana, que se resuelve en un hermoso dúo, por Bárbara Lamadrid y Salas.

4º Canción española de la aguadora, de tiple y muy graciosa, por Juana Pérez.

5º Dúo de tiple y barítono, ambos en castellano, por Juana y Salas.

6º Terceto final por los tres.

Como se puede observar, la forma acude de nue-

vo al modelo aludido anteriormente de tres personajes y a las formas vocales posibles, dúos y tercetos. Además, mantiene la dualidad de lenguajes: español frente a italiano, que ya aparecían en la primera obra que comentamos en este artículo, *Los enredos de un curioso*, recogiendo una antigua tradición de nuestro teatro musical.

A partir de esta fecha, la palabra *Zarzuela* comienza a aparecer en una serie de obras en un acto que se estrenan en distintos teatros de Madrid. La primera de ella es *La zarzuela improvisada o lo que fuere sonará* de González Bravo, Carlos Doncel y Luis Valladares Garriga, puesta en música por Saldoni y Carnicer, que es estrenada el día de Nochebuena de 1841, a las cuatro de la tarde, en el teatro de la Cruz. La obra está compuesta de las piezas siguientes:

1º Canción satírica sobre una poesía de L. González Bravo, cantada por la señora Pérez y el señor Salas

2º *El Serení*, con música nueva del maestro Carnicer, cantada por la señora Pérez

3º *Los toros del puerto*, poesía de L. González Bravo, cantada por el señor Salas, autor también de la música⁶⁴

4º Aria de la ópera *El fanático por la música*, por el señor Salas

5º Aria nueva por la señorita Bárbara Lamadrid

6º. Tirana final

Barbieri comenta que la obra "era un juguete en el que los actores hablaban desde la platea, asomaba y hablaba el apuntador y había escenas por el estilo. La canción de Salas se hizo muy popular y la imprimió el editor Carrafa",⁶⁵ al igual que la *Canción del Serení* de Carnicer, cargada de adornos de carácter improvisatorio y requiebros hispánicos, música que justifica el espíritu nacional que pervive en el lenguaje musical de estos ensayos primitivos de zarzuela. Cotarelo condena la obra por la falta de adecuación de los números musicales, que nada tenían que ver con el libro, pero afirma: "se oía música española en el teatro,

⁶⁰ Una castañera, utiliza los requiebros que le ofrece un francés, perdiendo amorado de ella para dar celos a su majo, con el que termina felizmente.

⁶¹ COTARELO, E. *Op cit*, p. 172.

⁶² "El Charrán. Canción andaluza, dedicada al Sr. Marqués de Real Agrado. Regidor perpetuo de la siempre fidelísima ciudad de La Habana por su amigo Iradier". Letra de D. T. R. Rubí. A. Vidal, Barcelona.

⁶³ Se trata de "El valentón del Perchel, Canción andaluza cantada por el Señor Salas en *El Ventorrillo de Crespo*". Una edición reducida para piano de esta canción es editada por Carrafa (Almacén de Música de Carrafa, calle del Príncipe, nº 15).

⁶⁴ "Canción satírica. Con acompañamiento de piano. Dedicada a doña Juana Pérez, y cantada por dicha señora en la comedia *El diablo cojuelo*". Madrid, *Album Filarmónico*, nº 49.

⁶⁵ CASARES, Emilio. *Francisco Asenjo Barbieri...*, p. 16.

que era lo que el público deseaba, y con tal deseo había de continuar por largo tiempo".⁶⁶

La nochebuena del año siguiente (24-XII-1842), se estrena en el teatro del Instituto *La pastora de Manzanares*, zarzuela en dos actos de Basilio Sebastián Castellanos, con música de Sobejano, Lahoz y Soriano Fuertes.⁶⁷ Cotarelo afirma que "tiene mucha música al estilo italiano: arias, un rondó, dúos, cuartetos y coros. La letra, en cuanto a su estructura, es una zarzuela tan perfecta como otra cualquiera de tiempos posteriores; porque la música abarca escenas enteras cantadas".⁶⁸ La obra que no fue publicada, utiliza la división en dos actos, que será la preferida por los compositores a partir del año 1849.

El 9 de enero de 1843 se estrena en el teatro del Príncipe *Los solitarios*, comedia-zarzuela⁶⁹ en un acto, basada en un libreto de Manuel Bretón de los Herreros puesto en música por Basilio Basili.⁷⁰ La obra está basada en *Los inconsolables* de Scribe, por ello quizás, es más compleja escénicamente, y ofrece una mayor riqueza de situaciones dramáticas; sin embargo, musicalmente "se intercalaban fragmentos de música nueva con retazos de ópera italiana".⁷¹ La obra consta de seis números musicales:

1º. Coro de aldeanos, (arrendadores y caseros de Mariana)

2º. Romanza de Mariana, cantada por la señora Teodora Lamadrid.

3º. Romanza de Lucía, cantada por Matilde Díez.

4º. Dúo italiano cantado al piano por Mariana, Teodora Lamadrid, y Antonio, Julián Romea.

5º. Terceto de Mariana, Lucía y Antonio (T. Lamadrid, M. Díez y J. Romea).

6º. Tutti final: Coro de aldeanos y solistas.

Presenta una estructura ternaria: *Introducción*: Coro de aldeanos y presentación de los personajes a través de las dos romanzas de las protagonistas femeninas; *desarrollo*: representado por las partes concertantes del dúo y el terceto; y *desenlace*, celebrado por el *tutti* final. Desde el inicio de la obra, durante el cual los personajes adquieren ya perfil dramático, el espectador reconoce el propio desenlace del asunto, y puede tomar parte en la obra e inclinarse a favor de determinados tipos escénicos, como ya era propio en la ópera cómica francesa.

En *La Iberia Musical y Literaria* del 13 de enero, Joaquín Espín y Guillén dedica una extensa crónica a esta obra de Basili y Bretón, que recogemos íntegra por su interés: "En la noche del lunes 9 del corriente se verificó en el teatro del Príncipe el beneficio de la orquesta [...] Una cosa notable hubo en esta función, hablamos de la zarzuela *Los solitarios*, cuya poesía juguetona y graciosa del señor Bretón de los Herreros, proporcionó al señor Basilio Basili una ocasión de lucir su talento como compositor. Entre las diversas piezas musicales de que se halla salpicada la referida zarzuela sobresale muy ventajosamente el terceto de tiple, mezzosoprano y tenor; esta pieza está trabajada maestramente y el autor ha sacado un partido grande de las melodías cantables y de las aplicadas a la orquesta. Este terceto cantado muy bien por las señoras doña Teodora Lamadrid de Basili, doña Matilde Díez de Romea, y don Julián Romea arrancó grandes aplausos de los numerosos espectadores que habían escuchado con tanto placer como sorpresa la perfecta ejecución de tan difícil pieza, por unos actores, transportados de improviso a la región del canto. Las demás piezas de que consta la zarzuela de *Los solitarios*, están trabajadas con suma maestría y

⁶⁶ COTARELO, E. *Op. cit.*, p. 186.

⁶⁷ En *La Iberia Musical, Periódico Filarmónico de Madrid*, del 16-1-1842, Año I, Nº 3, p. 12, aparece la siguiente noticia: "Sabemos que en el Instituto Español se está ensayando una zarzuela con el título de *La Pastora de Manzanares*, poesía de D. Basilio Sebastián Castellanos, música de los profesores de la sección D. José Sobejano (padre), D. Mariano Soriano Fuertes, D. José Sobejano (hijo), y D. Florencio Lahoz. Según nos han informado ha sido casi improvisada la música por el corto tiempo que se ha dado para componerla, y por consiguiente sin pretensiones de ninguna especie".

⁶⁸ COTARELO, E. *Op. cit.*, p. 186.

⁶⁹ Aparecía en la otra de Bretón comentada anteriormente, *El novio y el concierto*. Cotarelo consideraba esta definición del género redundante, al considerar la comicidad como algo intrínseco al género lírico.

⁷⁰ *El Heraldo, Periódico de las tardes, político-religioso-literario e industrial*, del 10 de enero de 1843, publica el anuncio de la obra: "la función del teatro Príncipe contará con las obras siguientes: primero la obra *Otra casa con dos puertas* (arreglada para la escena española por Ventura de la Vega); seguirá la zarzuela nueva en un acto, escrita por uno de nuestros primeros literatos: *Los solitarios*; y para finalizar la función se interpretará un Baile Nacional".

⁷¹ CASARES, E. *Francisco Asenjo Barbieri...*, p. 16.

conocimiento del contrapunto; dejándose entrever una instrumentación difícilísima, pues a la par vemos que el señor Basili hace ejecutar dos o tres cantos principales tanto en las voces como en los instrumentos. Nosotros nos atrevemos a aconsejar al señor Basili que renuncie en la composición de un género ligero como es la zarzuela a cargar de dificultades tanto al canto como al instrumental; éste es un defecto (si así puede llamarse) artístico, que si bien honra al autor por el lujo y ostentación de armonía con que inunda sus composiciones, redundando en perjuicio suyo y de estas últimas, privando de que el público en general (no el artístico que es el más escaso), se aperciba y tome sabor a las melodías dominantes de la composición, las cuales pasan desapercibidas en ciertos pasajes bellos, que a comprenderlos el público los aplaudiría con estrépito.

Por lo que hace a la composición en general, es muy buena, y el público la ha aplaudido en las noches que posteriormente se ha ejecutado. Nosotros quisiéramos que este género de composiciones se generalizase más en nuestros teatros, y por nuestros poetas; llegado con esto poco a poco a conseguir el objeto tan deseado por nosotros y que a nuestro modo de pensar lleva por base el señor Basili; cual es el de aclimatar la ópera nacional en España;⁷² esto hace mucho honor al referido maestro, el cual no es ya la primera producción que ha compuesto en lenguaje español echando así un cebo a los amantes entusiastas de las glorias de su patria: el señor Basili es extranjero y nosotros le felicitamos por el interés que le inspirar nuestras glorias y nuestro actual abatimiento, del cual intenta sacarnos con sus laudes esfuerzos. No concluiremos este artículo sin hacer un ligero extracto del libreto de *Los solitarios*, original del señor Bretón de los Herreros: tiempo hacía que el

célebre poeta no nos hacía oír ninguna composición, y el público ansiaba el oír alguna composición del hombre que goza de tanta celebridad como poeta y compositor festivo.

El argumento de la zarzuela es tan sencillo como lindo; reduce a que en la hermosa ciudad de la Giralda, en la deliciosa Sevilla, habitaba una viuda tan linda y coqueta como intensamente rica, cosa que no echa en saco roto ningún hombre a poca afición que muestre a los galanteos. A nuestra viuda le da de repente la corazonada de retirarse a un cortijo de su propiedad y hacer vida de penitente, cosa muy romántica y puesta en moda en algunas cabezas novelescas. Porque tanto un galán tímido que andaba muerto por los huesos de la viuda, pero que se hallaba sin blanca; hereda de repente una inmensa fortuna; sabe donde está establecida la viuda; gana a fuerza de razones a la criada; finge estar afectado de la misma enfermedad que la diosa de sus pensamientos; perora enérgicamente contra el mundo, las mujeres y la sociedad; se regalan mutuamente infinidad de desdenes; pero al fin la viuda como parte más débil que su adversario, cede a la enredada que de acuerdo con su criado le ha urdido este último; se declaran su amor, y conocen al fin que más vale unirse en dulces lazos, que pasar la vida en eternas soledades. Sentimos infinito que por la escasez de tiempo para la composición musical, haya tenido el señor Bretón de los Herreros que aligerar su composición, suprimiendo el papel del *barbero* amante de la criada, escrito expresamente para el señor Fernández; y el del *tío de la viudita*, escrito igualmente para el señor don Antonio de Guzmán. Inútil es decir, que el señor Bretón ha sacado partido del argumento tan ligero como gracioso de su zarzuela, y que las gracias y chistes que en ella abundan hicieron reír no pocas veces el público que aplaudió con gusto tan bella producción. J. Espín y Guillén.⁷³

El autor de esta crónica destaca la interpretación

⁷² Peña y Goñi afirma sobre esta opinión de Espín y Guillén "¿Se quiere más? ¿Para qué? Todo lo que era entonces la zarzuela para nuestros compositores y para el público, está retratado en las anteriores líneas de Espín. Por de pronto, espectáculo poco generalizado en el teatro, y después, género de música que no se juzgaba permanente y viable, sino transitorio y eventual, especie de puente que debía conducir necesariamente a la ópera española". (*La ópera española y la música dramática en el siglo XIX*, Madrid: El Liberal, 1881).

⁷³ "Sección teatral. Teatro del Príncipe". *La Iberia Musical y Literaria*, 15-1-1843, Año II, Nº 3.

del penúltimo número de la obra: un terceto interpretado por Teodora Lamadrid, Matilde Díez y Julián Romea,⁷⁴ tres de los grandes actores con los que ha contado nuestro teatro. Ninguno de los tres era cantante, por lo que el cartel anunciador de la obra decía: "Ninguno de los tres presume de cantor, por tanto no abrigan otra pretensión que la de dar a los espectadores esta prueba más de lo muy reconocidos que están a su benevolencia".⁷⁵

El *Anfión Matritense* del 20 de enero de 1843, comenta también el estreno de esta obra, con las palabras siguientes: "El 9 del corriente se verificó en el teatro del Príncipe la función destinada al beneficio de la orquesta, función que fue muy bien recibida del público. El señor Rivas en las variaciones que tocó en la flauta, y el jovencito Fischer en las que ejecutó en el violín, fueron extraordinariamente aplaudidos, no menos que el señor Romea (don Julián) y las señoras doña Matilde Díez y Teodora Lamadrid por el gusto y habilidad con que ejecutaron, de un modo muy superior a lo que podía esperarse de simples aficionados, la zarzuela titulada *Los solitarios*, música del señor Basili, poesía del señor Bretón de los Herreros..."⁷⁶

La nochebuena de 1845 se estrenó en el teatro de la Cruz la zarzuela *El mesón en Nochebuena*, con música de Sebastián Iradier. La obra representó el debut en los escenarios madrileños del tenor cómico Vicente Caltañazor y Aznar, que pronto consigue despertar el delirio entre los aficionados madrileños, haciendo afirma a Eugenio de Ochoa en el año 1850 "lo mismo es presentarse en escena que empezar la risa y los aplausos en todas las localidades. El señor Caltañazor tiene, entre otras muchas cualidades, la de no distraerse ni descuidarse nunca: siempre está

en todo, pone gran cuidado en los más pequeños pormenores y se conoce con evidencia que para él el ejercicio de su arte es una ocupación privilegiada, que absorbe todas sus facultades".⁷⁷ Caltañazor, desde esta primera aparición en Madrid, se convierte en el ídolo popular del nuevo género que está naciendo, a pesar de opiniones como la de Cotarelo, que afirma que no sabe "ni una nota de música".⁷⁸ La obra, en un solo acto, cuenta con los siguientes números musicales:

1º. Coro

2º. Terceto, cantado por la sra. Juana Pérez, y los señores Vicente Caltañazor y Francisco Lumbreras.

3º Romanza de *Il furioso* de Donizetti cantada por el sr. Lumbreras.

4º. La canción *La Naranjera*, que cantó la sra. Pérez.

5º. La canción *El matón*, por el sr. V. Caltañazor.

Esta zarzuela formaba parte de una variada función, y su forma dramática, a pesar de ser ya una obra más tardía, es más simple que las de las obras anteriores. A pesar de ello continúa mostrando un trío de protagonistas, y las formas musicales propias de este género lírico primitivo: el coro inicial, las romanzas de presentación de los personajes, y el terceto de los tres protagonistas, que aparece en el momento de mayor tensión dramática. La perfección en esta obra en cuanto a la adecuación de los números musicales a las exigencias dramáticas, es menor, incluyéndose incluso, un número musical de Donizetti, costumbre bastante arraigada en los escenarios españoles,⁷⁹ que a partir del mayor desarrollo alcanzado por el género en la segunda mitad del siglo, termina por desaparecer.

Tonadilla española es la definición que adopta Mariano Soriano Fuertes para definir su obra *Jeroma*,

⁷⁴ DÍAZ ESCOVAR y LASSO DE LA VEGA, en su *Historia del Teatro español*, Barcelona: Montaner y Simón, 1924, analizan en profundidad estas tres grandes figuras de nuestro teatro.

⁷⁵ CASARES, E. *Francisco Asenjo Barbieri...*, p. 16. Añade Cotarelo que, "como no había aún zarzuela, casi todos los demás actores de verso cometían iguales excesos líricos cuando era necesario". *Op. cit.*, p. 188.

⁷⁶ *El Anfión Matritense. Periódico filarmónico-poético de la Asociación Musical*. Madrid, nº 3, 20-I-1843, p. 24, "Crónica nacional". A partir de este punto se limita a copiar los párrafos finales del artículo de Espin y Guillén, publicado en *La Iberia Musical y Literaria*, 15-I-1843.

⁷⁷ *La España, Diario artístico y literario*, noviembre de 1850, p. 54.

⁷⁸ Barbieri, sin embargo, afirma que "pocos cantante de la gran escuela italiana he oído yo que tengan el instinto y el talento músico natural que tiene Caltañazor". CASARES, E. *Francisco Asenjo Barbieri...* p. 17.

⁷⁹ No sólo se incluían arias italianas, sino canciones españolas: "Era usual entonces introducir canciones sueltas ya en las mismas comedias, ya en los intermedios, y todo ello despertó las aficiones a la música nacional, tras una lógica decadencia del Rossinismo, que se desinflaba año tras año". SUBIRÁ, J. *Op. cit.* p. 176.

la *castañera*, puesta en música sobre un texto del actor Mariano Fernández, estrenada el 3 de abril de 1843 en el teatro del Príncipe.⁸⁰ En el cartel del estreno se anunciaba cómo “*el autor de esta tonadilla la presenta al público sensato e indulgente de la capital, sin otras pretensiones que las de despertar el gusto por nuestras antiguas tonadillas, que con tanta verdad retratan las costumbres populares españolas*”,⁸¹ y a la vista del éxito obtenido por la obra, que se representó veinte días seguidos, parece haberlo conseguido. La obra no es una tonadilla,⁸² sino una zarzuelita en un solo acto con ocho números de música alegre, popular y asequible, que en todo momento se adapta perfectamente a los caracteres de los personajes.⁸³

En *La Iberia Musical y Literaria* del 2 de abril de 1843, aparece la crónica del estreno de la obra, que dice lo siguiente:

“En el teatro del Príncipe se puso en escena el viernes último a beneficio del señor Mariano Fernández la comedia en dos actos de Scribe, titulada *Caer en las propias redes*. [...] En esta función se estrenó una tonadilla nueva titulada *Jeroma, la castañera*; la letra del expresado señor Fernández y la música lo es igualmente del señor Mariano Soriano Fuertes. El argumento es sencillísimo y se reduce a que Jeroma está celosa de su Curro porque *pela la paba* con otra maja; que la tal Jeroma trata de casarse con un francés que viene tocando un organillo, tan sólo por volver las tornas a su Curro; que este se amostaza y quiere matar al súbdito de Luis Felipe, y que todo se arregla casándose la castañera con el torero Manolo. El corte de las diez piezas musicales de que consta la tonadilla es ligero, el género de la música es alegre y altamente español; los cantos sencillos a la par que graciosos y el instrumental escrito con delicadeza, novedad y tino. El señor Soriano ha dado su primer paso en la arena lírico-dramática, y el resultado brillante y entusiasta con que ha obtenido el público su composición, debe serle

en extremo satisfactorio, sirviéndole de estímulo para continuar escribiendo en el género nacional, puro género que nosotros esperamos ver ampliado, y el cual ofrece abundante cosecha de lauros a un joven que en el primer destello da muestras de tener genio creador, alma ardiente y un corazón entusiasta de las glorias de nuestra decaída España. Esperamos que las demás empresas de los demás teatros del reino harán lo posible por adquirir tan linda composición, pues en ello además de adquirir una obra española y de proporcionarse por este medio entradas seguras en los teatros, darán pruebas de proteger a los artistas españoles, que por cierto bien lo han menester. La señorita Díez dijo su parte con muchísima gracia, con voz dulce y robusta, y con un aplomo grande; el señor Fernández estuvo hecho todo un Curro andaluz, esmerándose extraordinariamente en el desempeño de su cometido, y el señor Sobrado caracterizó tan perfectamente el papel del francés-organillo, que arrancó estrepitosos aplausos de la escogida concurrencia que asistió a esta divertida función. No terminaremos estas cortas líneas sin hacer mención honorífica del maestro Basili, el cual ha dirigido con grandísimo interés los encargos de la tonadilla, y ha puesto tanto esmero como si hubiera sido composición suya; esto le abona más que todo cuanto pudiéramos decir. La orquesta dirigida por el acreditado profesor Luis Arche, se mostró compacta y brillante, contribuyendo todos igualmente al lucimiento de la obra de un compatriota. El público aplaudió sin cesar la composición y la buena ejecución. ¡Artistas españoles, no os durmáis! J. Espín y Guillén”⁸⁴

La misma revista recoge el 5 de mayo del mismo año, la reposición de la obra en el teatro del Instituto:

“En la noche del 29 del pasado abril se ejecutó en el Instituto Español la muy aplaudida tonadilla *Jeroma la castañera*, en donde la señorita Chimeno (Jeroma), y los señores Carrión (Manolo) y Alverá (Francés), estuvieron inimitables, tanto en la parte dramática como en la lírica, siendo interrumpidos varias veces por generales salvas de aplausos. Los coros estuvieron mejores que cuando se ejecutó en el teatro del Príncipe, y la escena perfectamente servida. A la conclusión, la brillante y numerosa concurrencia que a esta función asistió, entre unánimes aplausos, pidió al autor por largo tiempo, y nuestro amigo y colaborador Mariano Soriano Fuertes, se presentó acompañado de la señorita Chimeno a recibir el premio de su primer ensayo lírico-dramático. La sección dramática de este estableci-

⁸⁰ En *El Heraldo, Periódico de la tarde, político-religioso-literario e industrial*, del 6-IV-1843 aparece dentro de la sección de “Crítica literaria”, el anuncio del estreno de *Jeroma la castañera*, y añade: “es una tonadilla nueva de que no nos ocuparemos porque no es digna de ello”.

⁸¹ CASARES, E. *Francisco Asenjo Barbieri...*, p. 17.

⁸² El propio Barbieri afirma que el libreto se imprimió con la definición de zarzuela andaluza, nomenclatura que adopta Soriano Fuertes para las otras dos obras que adoptan la misma estructura y estilo: *¡Es la chachil!*, y *La sal de Jesús*.

⁸³ Cotarelo y Subirá hablan de once números musicales, pero las versiones conservadas de la obra sólo presentan ocho.

⁸⁴ “Crónica nacional”. *La Iberia Musical y Literaria*, Madrid, Año II, nº 14, domingo 2-IV-1843, p. 111.

miento, dividida en dos círculos, no os dejó nada de desear, y creemos que el Instituto sería el primer establecimiento artístico de España, si tuviese al frente un Presidente que en vez de hacer distinciones que afean en alto grado el brillo de la sociedad, protegiese más a los artistas de un mérito positivo, e hiciese por presentar adelantos y variedad en las funciones semanales".⁸⁵

Ante una primera lectura de la obra, cuya partitura manuscrita se encuentra en el Archivo Lírico de la Sociedad General de Autores y Editores, la obra parece primitiva, con una orquesta poco desarrollada (flautín, flauta, dos clarinetes, fagot, dos trompas, trombones y cuerda), que apoya simples melodías de escasas pretensiones vocales, lo cual no impide que se mantenga en escena veinte noches seguidas.⁸⁶ La organización de los números musicales es la siguiente:⁸⁷

Nº 1. Coro y Canción de Geroma		
<i>Allegretto</i>	3/8	Do M/La m
Nº 2. Canción de Manolo		
<i>Allegretto</i> (Vals)	3/8	Do M
Nº 3 Canción del Francés		
<i>Allegretto</i>	2/4	Fa M
Nº 4. Duetto entre Geroma y el francés		
<i>Allegretto</i>	3/8	Sol M
Nº 5. Terceto. Geroma, Manolo y el francés. <i>Tiempo de Manchegas</i>		
Seguidillas	3/4	Do M
Nº 6. Terceto entre Geroma, Manolo y el francés		
	2/4	Fa M
Nº 7. Coro		
<i>Allegretto</i>	3/8	Fa M
Nº 8. Vals final		
<i>Tutti</i>	3/8	Fa M

⁸⁵ "Crónica nacional". *La Iberia Musical y literaria*. Madrid, Año II, nº 19, Domingo, 7-V-1843, p. 150.

⁸⁶ "Esta obrita, con su acto único, sus once números musicales y su argumento lógico, se representó miles y miles de veces por ambos mundos". SUBIRÁ, *Op. cit.* p. 176.

⁸⁷ Cotarelo habla de once números musicales, y Espín y Guillén cita diez en su crítica de *La Iberia Musical y Literaria*, pero el manuscrito del Archivo Lírico de la Sociedad General de Autores, sólo presenta ocho números de música. La edición crítica de esta zarzuela, así como la de las obras dos zarzuelas andaluzas contemporáneas de Soriano Fuertes, *¡Es la chachí!* y *La sal de Jesús*, será llevada a cabo por nosotros, en colaboración con el Centro de Documentación Musical de Andalucía.

Una romanza presenta a los personajes al inicio de la obra y, lo que es más importante, los caracteriza musicalmente hablando: Geroma aparece en el número inicial cantando una pieza de marcado ritmo ternario, que no es sino una Tirana, forma vocal que el público identificaba con personajes castizos, como las majas de plazuela, aguadoras y castañeras que poblaban el Madrid goyesco; por el contrario, el "gavacho", tal y como es definido en la obra siempre con carácter peyorativo, canta melodías sin garra, en ritmo binario, que definen la blandura de su carácter y sirven para ridiculizarlo al final de la obra, cuando ya desdenado por la castañera, dice "*Con el órgano voy a marchar... hasta mi tierra, ¡maldita endina de castañera!-, a Luis Felipe voy a buscar...*"

La forma dramática de la obra continúa siendo ternaria, como lo era ya en las obras de Basili, pero ha adquirido un mayor desarrollo. Frente a los seis números del anterior, Soriano Fuertes⁸⁸ ha optado por ocho números de música, que le permiten presentar a cada uno de los tres personajes (Basili sólo presentaba a Mariana y Lucía en *Los solitarios*), escribir dos tercetos en lugar de uno, y terminar con un *tutti* (igual que Basili), pero coronado en esta obra por un brillante *Vals final* que se corresponde con el número ocho.⁸⁹

La coherencia dramática, que triunfaba en los escenarios desde *El novio y el concierto*, se ha conseguido, situando los números musicales en momentos importantes del desarrollo de la acción dramática. Además de estar presentes aquí los elementos tonadillescos, aparece en este momento otra característica de la zarzuela romántica, que pervivirá posteriormente en el género, y que lo identifica con la ópera-cómica francesa: el autor pretende involucrar al público con la historia que se representa,

⁸⁸ Cotarelo revela que compone otras dos zarzuelas por esta misma época, tituladas *El ventorrillo de Alfarache* y *La feria de Santiponce*, que constaban con libros de Francisco de Paula Montemar, que se representaron en un teatro de sociedad pero que hoy son desconocidas.

⁸⁹ Ante la lógica que confieren a la obra los ocho números, parece evidente que tanto Subirá como Cotarelo incurrían en un error al hablar de once números.

haciéndole tomar partido por determinados personajes, y para ello manipula a la audiencia con todas las licencias dramáticas y musicales que se le permiten. El mundo dramático de la zarzuela acentúa así su carácter maniqueo: ningún personaje será sentido como indiferente, y podríamos medir el nivel de perfección o éxito de la obra teniendo en cuenta, como dato fundamental, la caracterización de sus personajes. "Con esta obrita puede decirse que la zarzuela estaba renacida como hecho. Faltaba desenvolver y ampliar el tema, introducir personajes de otras clases de la sociedad; dotarlos de nuevas pasiones y afectos y escribir números musicales más extensos y bien armonizados".⁹⁰

Otro de los subgéneros que triunfa en estos años iniciales del siglo es el de "zarzuela parodia". Se trata de una moda efímera, que trata de incorporar números famosos de óperas italianas a la forma teatral recién nacida.⁹¹ Fragmentos musicales de *Lucrecia Borgia*, *Lucía*, *Belisario*, *La straniera* y *El Pirata*, son reutilizados por la inteligente pluma de Agustín Azcona, actor del género cómico en su juventud, que se había convertido en libretista. El año 1846 atravesaba el teatro de la Cruz una mala situación económica,⁹² cuando siguiendo un consejo del actor cómico Vicente Caltañazor, puso en escena dos zarzuelas: una parodiaba *Lucrezia Borgia* con el título de *La venganza de Alifonso*, y la otra *Lucía de La*

mermoor bajo el título de *El sacristán de San Lorenzo*.

"En ambas figuró Caltañazor en primer término como ténor jocosó, sorprendiendo al público, tanto como él mismo quedó sorprendido al ver el efecto prodigioso que causaron ambas óperas parodiadas, uniéndose a esto la circunstancia de que imitó con la mayor verdad al célebre tenor Moriani. Esto animó al autor de los libretos, el apreciable literato Agustín Azcona, y escribió dos zarzuelas tituladas *El suicidio de Rosa* y *La pradera del canal*, en las cuales siguió causando nuestro actor iguales triunfos que sirvieron para que aquella empresa tuviera una ganancia exorbitante a fin de año, como preludio de las que más tarde había de proporcionar al teatro del Circo de Madrid otro espectáculo parecido y perfeccionado".⁹³

La Venganza de Alifonso, se estrenó en el teatro de la Cruz el 24 de diciembre de 1846, con el subtítulo de zarzuela en un acto, obteniendo un tremendo éxito. Cotarelo la define como "una especie de sainete, como los de Ramón de la Cruz, que imitaba en sentido burlesco las tragedias afrancesadas de su tiempo".⁹⁴ Al éxito de la obra debió contribuir, no poco, el trabajo de Caltañazor. *El sacristán de San Lorenzo*, zarzuela en tres actos estrenada en el mismo teatro el 13 de febrero de 1847, es la segunda zarzuela de Azcona, parodiando en este caso a *Lucía de Lamermoor*. "El extraordinario éxito que tuvo esta pieza y los grandes productos que rindió a la empresa del teatro, fueron particularmente debidos a Vicente Caltañazor, quien con mucha gracia, con una preciosa voz de tenor y con su manera de parodiar, o más bien copiar la manera con que cantaba *Lucía* el tenor Moriani, logró atraer por muchos días al teatro una multitud, que frenéticamente aplaudía esta zarzuela y especialmente su aria final".⁹⁵ *El suicidio de Rosa*, zarzuela en un acto estrenada el 15 de diciembre de 1847 en el teatro de la Cruz a beneficio de Josefa Noriega, es la tercera de dichas parodias; *La straniera* de Bellini, *Belisario* y parte del *Il pirata* eran las obras parodiadas en este caso, y de

⁹⁰ COTARELO, E. *Op. cit.*, p. 192.

⁹¹ PEÑA Y GONI opina sobre este fenómeno que "los compositores se encontraron en situación difícilísima. La afición a la ópera extranjera, por más que otra cosa pueda decirse en contrario, era la misma, estaba definitivamente arraigada; la prueba es que todavía existe hoy, al parecer más decidida y fuerte que nunca. Ya se ha visto la opinión que la prensa y el público tenían de la zarzuela. La prensa la despreciaba totalmente, o no la admitía sino como experimento in anima vili para la creación de la ópera nacional. ¿Qué era lo que divertía a los madrileños en cuestión de música española? El sacristán de San Lorenzo, El suicidio de Rosa, La venganza de Alifonso, graciosas parodias de óperas italianas, escritas por Azcona, y en las cuales Caltañazor hacía destornillar de risa al público del teatro de la Cruz en 1847". Peña y Goni, *La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX*, Madrid: El Liberal, 1881.

⁹² Los teatros madrileños no saldrán de su precario estado económico hasta que en 1848 se publicara el nuevo Reglamento de Teatros, que elimina las cargas benéficas que recaían sobre ellos.

⁹³ Revista *La Zarzuela*, 16 de febrero de 1857, Año II.

⁹⁴ COTARELO, E. *Op. cit.*, p. 200.

⁹⁵ CASARES, E. *Francisco Asenjo Barbieri...*, p. 19.

nuevo Caltañazor recibía un papel principal en la obra.⁹⁶ Este tipo de zarzuela, tuvo corta vida, ya que el género se vio atacado por "*personas de gusto fino, en los periódicos más serios de la corte*", y Azcona renunció a componer ninguna obra más con estas características.

El término "zarzuela andaluza",⁹⁷ es utilizado para definir un tipo de zarzuela costumbrista, en la que abundan los recursos hispánicos. La denominación es adoptada con un doble sentido: por un lado sirve para definir ciertos pastiches que mezclan elementos musicales conocidos por el público con fragmentos de música nueva, y por otro define obras de nueva creación. Durante los años cuarenta se había puesto "*muy en boga el género andaluz, escenas de mujerío, guapezas de contrabandistas, amores y navajazos, con ceceo y habla macarena*",⁹⁸ pero es durante el otoño de 1846 cuando aparece por primera vez tal definición en la obra de Hartzzenbusch *La alcaldesa de Zamarramala*, que se estrenó con poca fortuna en el teatro de la Cruz. La obra se anunció como zarzuela para que el día de su estreno se pudieran incluir algunas canciones andaluzas interpretadas por Amalia Máiquez y Salas, pero a partir de su puesta en esce-

na, triunfó como un sainete normal, interpretado por la Noriega y Caltañazor.⁹⁹

Sin embargo, será la primera obra que Cristóbal Oudrid estrena en Madrid titulada *La venta del Puerto o Juanillo el contrabandista*, escrita sobre un texto de Mariano Fernández,¹⁰⁰ que se estrena el 16 de enero de 1846 en el teatro del Príncipe, la que haga triunfar el género. Actores como José M^a Dardalla, o Francisco Pardo atraían la atención del público por la facilidad con la que imitaban a los gitanos y otros tipos populares del sur de España, surgiendo incluso un teatro, según Cotarelo *de segundo orden*, el teatro del Instituto, situado en la calle de las Urosas, en el que existía una compañía formada por Dardalla, Pardo y Guerrero y otros autores y actrices que hacían andaluzadas cómicas. Esta obra está en verso y plagada de andalucismos, que hacen hablar a Cotarelo de "dialeto andaluz". El reparto del estreno, en el que no había cantantes sino actores de declamado, es el siguiente: *Juanillo el contrabandista*: Antonio González; *Curra, su novia, la ventera*: Mariana Chafino; *Verdugones, Sargento del Resguardo*: Pedro Sobrado; *Canina*: Mariano Fernández; *Escrófula*: J. Ramírez; *Girones, estudiante*: J. Lledó; *Centellas, Teniente de Juan*: N. Ucelay; y *Mellado, contrabandista*: M. Fernández

En el Archivo Lírico de la Sociedad General de Autores se han conservado dos manuscritos con el título de la obra, que no coinciden en la estructura musical de la misma. El primero de los manuscritos, que se incorpora a los fondos de este archivo cuando la Sociedad recoge el archivo de Florencio Fiscowich, consta de los siguientes números musicales:

⁹⁶ "Gustó mucho y con especialidad la escena sexta que decía la Noriega y la Catalina Flores de una manera notable, sobre todo hizo efecto este diálogo cuando Colasa dijo: "...aguardar con la esportilla/ hasta oír la campanilla, / sigan las últimas órdenes / que ha dado el Corregidor". Se armó gran algazara en el público de risas y palmadas, al comprender la alusión que encerraban estos versos a un bando de don Melchor Ordóñez, Corregidor de Madrid, por el cual se imponía que no arrojaran basuras en la calle, sino que aguardaran a que pasaran los carros de limpieza (a los que entonces habían puesto campanillas) y se les entregaran las basuras en unas espuelas que los dependientes vaciaban y como toda innovación, por buena que sea, dio mucho que hablar, de ahí la gracia de la alusión". CASARES, E. Francisco Asenjo Barbieri... p. 20.

⁹⁷ Lombía envía una carta a Ventura de la Vega el 17 de septiembre de 1847, y en ella aparece este interesante párrafo para el tema al que nos referimos: "introduciendo otras fechorías de este jaez, que ahora mismo repiten como pueden en Madrid, reduciendo el T. del Instituto a teatro andaluz del peor género, e introduciendo por protagonistas siempre truhanes, toreros, gente de baja ralea y remedando hasta la plaza de toros en la escena...". ASENJO BARBIERI, Francisco. *Legado Barbieri*, Mss. 14.002..

⁹⁸ PÉREZ GALDÓS, Benito: *Los ayacuchos. Episodios nacionales*, n° 29. Madrid, Alianza Editorial, 1987.

⁹⁹ "Fue su iniciador como libretista Eugenio Hartzzenbusch, con la obra en un acto *La Alcaldesa de Zamarramala*, donde cantaron varias canciones andaluzas Amalia Máiquez -la futura esposa de Tamayo- y Francisco Salas, vestidos respectivamente de maja trianera y de contrabandista. El desacierto de tal intrusión musical fue tan patente, que rechazada la obra el día de su estreno, desde el siguiente fue acogida, sin embargo, con aplauso caluroso, por habérsela privado de la parte cantada". SUBIRA, Op. cit. p. 178.

¹⁰⁰ DÍAZ ESCOBAR y LASSO DE LA VEGA en su *Historia del Teatro Español*. Barcelona: Montaner y Simón, 1924, llevan a cabo una valoración del actor Mariano Fernández.

1º. Romanza de Curra la ventera		
<i>Allegretto</i>	3/8	Sol menor
2º. Canción de Juanillo (Seguidillas manchegas)		
<i>Allegretto brillante</i>	3/4	Re Mayor
3º. Coro de estudiantes (Jota)		
<i>Allegro</i>	3/8	Fa Mayor
4º. Dúo (Curra y un estudiante)		
<i>Allegretto</i>	3/8	Do Mayor
5º. Coro de estudiantes		
<i>Allegretto</i>	3/8	La menor
6º. Dúo de Curra y Juanillo		
<i>Allegro moderato</i>	3/8	Fa menor
7º. Canción de un estudiante		
<i>Andante moderato</i>	3/8	Fa Mayor
8º. Terceto (Juan, Curra y Estudiante)		
<i>Allegretto</i>	3/8	Fa Mayor
9º. Final: Tutti (Curra, Juanillo, Estudiante y coro)		
<i>Tiempo de vals</i>	3/8	Do Mayor

En el otro manuscrito la obra se reduce a siete números de música y la estructura es la siguiente:

1º. Canción de Curra		
3/8		Sol menor
2º. Manchegas de Juanillo		
3/4		Re Mayor
3º. Jota o Rondalla		
3/8		Mi b Mayor
4º. Dúo entre la ventera y el estudiante		
3/8		Do Mayor
5º. Terceto de Curra, Juan y el estudiante		
3/4		Sol Mayor
6º. Canción de Juanillo		
3/4		Mi b Mayor
7º. Final. Solista y Coro		
3/8		Re Mayor

Ninguna de ellas coincide con la supuesta estructura a la que se refiere Cotarelo, ya que éste habla de “doce números de música ligera y alegre”¹⁰¹ —a priori parecen excesivos números en un momento en el que la forma media de las obras en un acto

presenta siete números—. Ordenando los números comentados por Cotarelo, obtendríamos la siguiente estructura:

- Nº 1. Romanza de Curra, la ventera
- Nº 2. Canción andaluza “Con un chicote en la boca” (Juanillo y Coro).
- Nº 3. Coro de estudiantes (jota)
- Nº 4. Dúo de Curra y el estudiante Canina.
- Nº 5. Coro de estudiantes
- Nº 11. Juan y coro de estudiantes y contrabandistas
- Nº 12. Curra, Canina, y coro general.

esquema que parece más verosímil, ya que aunque Cotarelo hable de doce números, sólo enumera siete, que, además, coinciden con los que aparecen en el segundo manuscrito de la obra.

A pesar de la opinión de Cotarelo, que cree que la obra es “bastante movida aunque sin gran novedad, y bien nutrida de música”, la zarzuela debió resultar monótona por esa obsesión por el popular metro ternario (3/8 y 3/4), que no se abandona en ninguno de los números de la partitura. Musicalmente, la obra depende de las pequeñas obras casticistas de Soriano Fuertes (*Jeroma, La sal de Jesús, etc.*), y mantiene el característico trío de personajes: *Curra, la ventera* —protagonista femenina—, *Juanillo, el contrabandista*, su enamorado —protagonista masculino—, y *Canina*, un estudiante enamorado de la protagonista. Además el argumento se adereza incluyendo a un personaje cómico, un Sargento, que también está enamorado de Curra, y que persigue las huellas del contrabandista con escaso éxito.

La orquesta que presenta la obra consta de “dos violines, flauta, clarinetes, cornetín, trombones, fígle y bajo” en la partitura que procede del Archivo Fisco-wisch y “dos violines, clarinetes, trompa, clarines, fagot, fígle, timbales y bajo, y violas —que aparecen copiadas al final de la partitura—” en la otra que aparece en el Archivo Lírico de la Sociedad de Auto-res.¹⁰²

Pasemos revisión a los números; el primero de

¹⁰¹ COTARELO, E. *Op. cit.*, p. 207.

¹⁰² Con seguridad casi absoluta, se puede afirma que esta es la partitura más antigua de ambas.

ellos es la presentación de la protagonista (*Curra la ventera*), que interpreta una canción (100 compases) ligera, en metro ternario y sol menor (aunque con una modulación en la última parte a sol mayor). El texto es el siguiente:

"Dueña de esta pobre venta
en medio de un despoblado
denguno a mí me amedrenta
tengo el genio atravesao
porque en llegándose a ver
solita y asampará
de buena gembra tener
muchísima calía.
Y si acaso algún truhán
se me viene chuleando
tengo yo siempre mi Juan
que es la flor del contrabando"

En la partitura más antigua, se añade otra estrofa, que dice:

"Mi Juaniyo no parece
y el tiempo se va guillando
arrastrao el que apetece
las penas del contrabando;
más cuando vuelve triunfante
con su canana bordá
y su potriyo arrogante,
toda me pongo inflamá.
Y si acaso algún truhán"

Los andalucismos constituyen una de las razones para definir el género como "andaluz". El número adopta la forma de las típicas canciones andaluzas a las que estaban acostumbrados los espectadores, y explota los mismos recursos: uso del modo menor, ritmo ternario, tresillos en las cadencias, que suelen estar precedidas de una melodía descendente con segunda aumentada (escala menor descendente) de claro sabor andalucista, y que alcanza un reposo sobre la dominante antes de regresar a la tónica, etc. La tesitura utilizada es central (re-sol), y el número no presenta dificultades vocales (frases cortas que no exigen un gran fiato, valores rápidos, texto trabajado silábicamente, ausencia de melismas, etc.) tal y como exigiría la puesta en escena con actores de teatro declamado y no con cantantes profesionales.

El segundo número es una seguidilla manchega en Re mayor (46 compases). El autor ha optado por una de las tonalidades preferidas para boleros y seguidillas decimonónicas, una tonalidad brillante, que proporciona una tesitura media, y que sin embargo cuando alcanza la tónica aguda no resulta opaca vocalmente. Comienza con una introducción orquestal que desarrolla en movimiento contrario entre el bajo y los violines; los violines descienden de la V a la I para terminar en la V: La-sol-fa#-mi, sol-fa#-mi-re, re-do#-mi-re-do#-si-la, mientras que el bajo realiza una subida por grados conjuntos desde I hasta V: re-mi-fa#-sol-la. Es una mezcla de bolero y fandango, y su ritmo es bastante pausado. Tras la parte instrumental que sirve de introducción (imitando los acordes de la guitarra que introducen al cantante de boleros en el repertorio popular y de salón) aparecen las dos frase iniciales: la primera de dominante a tónica (ascenso) y la segunda de tónica a dominante (descenso); sin transición instrumental, como es propio en este género, continúa la seguidilla con su parte central que modula, como es corriente, al tono de la dominante (la menor), y regresa de nuevo en la tercera frase de la región central, a la tónica inicial (Re). Tras este pequeño desarrollo, entra el coro, cantando en terceras, que remata las manchegas con dos grupos de frases cadenciales. El texto de las seguidillas es el siguiente:

"Y el sombrero hacia la oreja
y el trabuco sobre el brazo
y el jaco bajo las piernas.
Gusto, regusto y gustaso
de la gente macarena.
Viva Pedro de la Cambra
desde el Ronquillo a Gerena.
Bien por la Cambra y que el mundo
bajo sus pies se estremesca

Cómo se puede observar, el texto no responde a la forma de seguidilla; todos sus versos son octosílabos, con rima asonante entre los pares, y libres los impares. Este "defecto" métrico impide la composición de una seguidilla real.

El número siguiente, es la jota en Fa mayor que canta la estudiantina. El número, de 64 compases,

tiene una típica estructura antifonal, con alternancia entre copla a sólo y estribillo coreado. La orquesta desarrolla una introducción y acompañamiento recordando la rondalla¹⁰³ estudiantil. Es un número brillante, que exige del cantante una tesitura más aguda (imitando el brillante sonido de los "joteros" aragoneses). El texto, procedente del repertorio popular, dice:

"La Virgen del Pilar dice
que no quiere ser francesa,
que quiere ser capitana
de la tropa aragonesa"

En este punto de desarrollo de la obra se nos han presentado ya los tres personajes: Curra, Juanillo y el estudiante, y a partir de aquí encontraremos ya números concertantes hasta el final de la obra. El número siguiente es un dúo entre Curra y el estudiante. De nuevo aparece el metro ternario. El dúo está escrito en fa menor, pero ofrece una peculiaridad: enlaza¹⁰⁴ tonalmente con el número siguiente, que está escrito en Fa Mayor, mediante una semicadencia en la dominante del nuevo tono (do), grado común a ambas tonalidades. Las modulaciones que aparecen se reducen a rápidas transiciones tonales a tonos cercanos, sin que en ningún momento se produzca la estabilización de una nueva región tonal, hasta que 20 compases antes del final del número, se produce un tránsito hacia la dominante de Fa Mayor, situándose los veinte compases en una zona inestable tonalmente. Curra y el estudiante no cantan juntos, sino que interpretan dos coplas consecutivamente. La partitura más antigua añade un personaje más, un sargento, que participa con ambos protagonistas en el número. La primera copla, la de Curra, dice lo siguiente:

"No bebas agua Juaniyo,
que te lo ruega tu maja.
no te ajogues, moreniyo
que hay un sapo en la tinaja
Y la del estudiante:
Curriya, prenda queria,
cuerpo gueno y resalao,
dame pañí, por tu via,
que vengo mu sofocao"

Al final de las coplas, la melodía hace una especie de trino superior sobre la tónica, que le da carácter español, y que solía ser muy propio de las canciones de la época.¹⁰⁵ Tras este final, aparece la zona de tránsito tonal, que enlaza con el número siete, que es una pequeña canción del estudiante (23 compases). El metro ternario adquiere aquí carácter de vals, y el Fa mayor le proporciona esa diafanidad ligera propia de los números de opereta. En la otra partitura, este número pertenece al anterior, y no se ha constituido como número independiente. El texto, con cierto aire de trabalenguas y juego de palabras, subraya la ligereza del número:

"Yo soy un médico
y aquí en lo acuático
estudio el método
homehidropático"

Tras este paréntesis del estudiante, en el que hemos descansado de la sonoridad hispánica, aunque no del metro ternario, reaparecen los aires de jota en el número 8. El acompañamiento recuerda el carácter de rondalla, tal y como ocurría en el número 3. El número comienza en Fa mayor, pero finaliza sobre la dominante, final que le facilita el enlace con el tono principal al hacer la repetición, pero que carece de carácter conclusivo para final del número. En él, participan los tres personajes de la obra, Curra, Juanillo y el estudiante; comienza Juanillo cantando una copla, a la manera de la copla inicial de la jota, acompañado por motivos instrumentalizados que

¹⁰³ Años después compone Oudrid una *Rondalla Aragonesa* (instrumental), que salvará algún que otro estreno.

¹⁰⁴ En la propia partitura, aparece al final del dúo la indicación "de golpe", es decir sin solución de continuidad se interpretará el número siguiente para resolver el acorde de dominante de Fa mayor, con el que se cierra el dúo, con el acorde de tónica (Fa), iniciándose el número siguiente con la brillante sonoridad de una cadencia perfecta.

¹⁰⁵ Carnicer, por ejemplo, en varias de sus mejores canciones (*El serení, La caramba, El poder de las mujeres, El Chairó*, etc.) utiliza este recurso al final de las frases.

canta el estudiante sobre la vocal "o". El texto de la copla de Juan es el siguiente:

"Otro sorbo compadre.
Por si el agua está guena
parece una ballena
la tinaja va a desocupar"

Tras esta copla, Curra continúa acompañada por el coro:

"Pobrete estudiante,
que risa señor,
se aogará sin remedio,
ja, ja, ja, ja, ja, ja,
no podrá enamorar"

Con alguna variante, éste sería el número 6 de la partitura más antigua, que da paso al final, que en este caso corresponde al número 7.

La obra termina con un tiempo de vals, en el que cantan una copla cada uno de los protagonistas, y remata el coro para finalizar la zarzuela. El texto de la copla, que es el mismo para los tres, dice:

"Enjúguese usted el calzón
que le va a dar un reuma
me parece usté un pichón
que le han quitao la pluma"

La copla termina con un acorde de dominante que sirve de puente para la entrada del coro:

"¡Viva la Curra!,
¡viva Juaniyo!,
por capitana lucero
te proclama la partía"

En este número final, la otra partitura añade una parte diferente al inicio del mismo, pero el coro finaliza de igual modo.

En esta obra aparece nuevamente una forma escénica en la que abundan los dúos y coros¹⁰⁶ alternando con las romanzas de los distintos perso-

najes. La línea de desarrollo confirma lo que hemos analizado anteriormente, apareciendo ahora, como característica propia del género, el uso de un lenguaje propiamente andalucista en el libro y sus adecuados paralelismos musicales. La obra consta de música específicamente compuesta para ella, y no es un pastiche, que era la otra posibilidad que se define también como zarzuela andaluza.

El año siguiente, el 19 de mayo, se estrena en el mismo teatro la zarzuela andaluza en un acto *¡Es la Chachi!*, que ya se había representado fuera de Madrid. El libreto en verso es de Francisco Sánchez del Arco, y la autoría musical de la obra corresponde al maestro Soriano Fuertes (a pesar de que Cotarelo la defina como "de autor desconocido"), según consta en una partitura manuscrita de la obra que ha aparecido en el Archivo Lírico de la Sociedad General de Autores de España, y según aparece en los números sueltos de la zarzuela que se han editado: las *Siguidillas Cantadas en extraordinario aplauso en el Teatro de la Comedia por la señorita Samaniego en la pieza en un acto titulada ¡¡Es la Chachi!!*, editadas en Madrid por Antonio Romero, y *La Curra, canción española, cantada con extraordinario aplauso en el Teatro de la Comedia por la señorita Samaniego en la pieza en un acto titulada ¡¡Es la Chachi!!*, también editada por Romero; en ambos números aparece claramente "música de M. Soriano Fuertes".

Los números musicales de esta obra en un acto son los siguientes:

1º. Canción		
Seguidilla bolera	3/4	Sol M
2º. Canción de Carolina		
Andante	3/8	fa m
3º. Canción de Antonio.		
Aire de Bolero	3/4	sol m
4º. Dúo de Antonio y Carolina		
Aire de Polo	3/4	sol m
5. Canción de Carolina		
Allegro con brío	3/8	Sol M
6º. Tutti		
Final	3/8	Sol M

El molde formal es el mismo que el de los ejem-

¹⁰⁶ Los coros comienzan a tener un papel cada vez más importante.

plos anteriores: romanzas de presentación de los personajes y dúos y tercetos, cuando no aparece el coro como es este caso. La obra cuenta solamente con tres personajes (Carolina, Antonio y Diego), manteniendo así esta característica común a la mayoría de las formas dramáticas en un acto que hemos enumerado. La orquesta de la obra consta de viento madera (flauta, oboe, clarinetes y fagotes), viento metal (trompas, cornetines y trombones), cuerda, y percusión (solamente el apoyo de los timbales en las cadencias), lo que da una idea de la ampliación que ha experimentado la plantilla orquestal desde la obra anterior de Soriano Fuertes estrenada en 1843.

El primer número son unas seguidillas que sirven para presentar a la protagonista. Están perfectamente construidas siguiendo la forma establecida para el resto del repertorio; comienza la orquesta, en la que tienen un papel fundamental la flauta, oboes y clarinetes, reduciendo el resto de las fuerzas orquestales a un mero apoyo rítmico, que realiza una introducción de 16 compases, tras los cuales comienza el solo. La melodía tiene fuerza, y revela un perfecto conocimiento del género; la primera frase comienza con un salto de cuarta ascendente de la dominante hasta la tónica, que asciende a la dominante superior, para terminar la segunda frase sobre la tónica de nuevo (este diseño es el típico del repertorio, y estas dos frases actúan como frases de entonación, propias de algunos otros géneros de la música tradicional española, como la jota); tras esto, las tres frases siguientes comienzan una transición tonal hacia el relativo menor (mi), que debería regresar a la tónica para repetir el material inicial como cierre musical de la forma, pero en este caso, el autor ha modificado las dos frases de entonación, enriqueciéndolas tonal y armónicamente. El texto es una seguidilla perfecta; compuesta de tres estrofas, transcribiremos una a modo de ejemplo:

“Del balcón de tus ojos
di una caída.
No puedo levantarme
si no me miras.
me he levantado,
señal de que tus ojos
ya me han mirado”

El siguiente número es otra “canción española” tal y como aparece en la partitura reducida que publicó Antonio Romero, titulada “La Curra”. La canción comienza en fa menor, y, en la parte considerada como estribillo (“Ven lucero...”), cambia a Fa mayor; son ahora los violines los que desempeñan el papel melódico de la orquesta, apoyados por el ligero entramado del acompañamiento. Tras el calderón que pone fin a una introducción orquestal de 15 compases, comienza la melodía solista, que abunda en amplios saltos melódicos (por lo que no resulta fácil su ejecución), y que sitúa un pequeño mordente al final de cada frase, como hacía Oudrid en algunas melodías de *La venta del puerto*, para conseguir ese buscado “españolismo”. El texto de este número dice:

“Siempre penas y más penas,
sobresaltos y temores.
Siempre sufriendo caenas
que matarán mis amores.
Ven lucero de Sevilla,
ven a mis brazos chavó
Que te espera tu Curriya
y en Curriya está el amor”

Como observamos, el léxico está aligerado del peso de los andalucismos de los que tan exagerado uso hacía Mariano Fernández en la zarzuela anterior. El número siguiente es de nuevo un bolero, ahora cantado por Antonio. La orquesta realiza una introducción mucho más breve (sólo dos compases), y acaso ineludible, para dar comienzo a las frases de entonación, que esta vez tienen forma descendente (desde la dominante hasta la tónica); tras este descenso, los versos tercero y cuarto, que suelen aparecer después de otro interludio orquestal, continúan tras la entonación sin solución de continuidad, realizando un reposo o parada tonal sobre la subdominante (do), para terminar en la tónica. El terceto encadenado que aparece a modo de estrambote en la forma métrica de seguidilla, es puesto en música en este bolero, como si se tratase de una sección independiente que incluso cambia de tonalidad, situándose en Sol mayor. La forma, como vemos, no es la más ortodoxa dentro del repertorio, y además

de producirse este cambio de estructura, Soriano Fuertes hace aparecer un melisma descendente al final del terceto, que recuerde el canto flamenco. El texto es el siguiente:

"Ya me tienes fortuna
contigo en guerra,
mas antes de embestirte
llamo a tu puerta,
porque contigo
el modo de vencerte
es ser tu amigo"

Como se observa, la forma métrica es perfecta, y el cambio de estructuración melódico-armónica se debe a una decisión del autor. Estas seguidillas cuentan solamente con dos estrofas en lugar de las tres que les son propias.

El número 4 es un largo dúo entre Antonio y Carolina. Tiene aire de Polo, y es bastante ligero, en cuanto a la melodía que no tiene la gracia de los números anteriores. La calidad aumenta cuando se juntan los protagonistas, moviéndose no siempre por terceras en movimiento directo, sino apareciendo a veces el rico movimiento contrario. Es la parte donde aparece más claramente la influencia italiana (el acompañamiento de los violines es totalmente belliniano), y menos el espíritu español. El siguiente número, la canción de Carolina, es un número corto para descansar del largo dúo anterior. De nuevo un ritmo ternario para una música ligera con aire de opereta. La introducción adquiere carácter de vals, y la melodía de la soprano es desenfadada y simple. El texto tampoco revela demasiado carácter andaluz:

"Cuando una moza de rumbo
a un majo le hace tilitín
no sirven pa descalzarlo
los chaflás del fe gurín"

El número final recoge la melodía del número 5, cantada ahora al unísono por Carolina, Antonio y Diego para finalizar la obra. Es curioso que este tipo de vals final, de claro regusto francés, apareciera también en la obra de Oudrid (*La venta..*) De nuevo tenemos una obra con tres protagonistas principales, y con números individuales de caracterización de los personajes en distintas situaciones dramáticas, y dú-

os y tercetos concertantes, que enriquecen la partitura. El desarrollo orquestal es mínimo, apareciendo algún diseño contrapuntístico entre la cuerda y el viento madera (flautas y clarinetes fundamentalmente).

El 30 de noviembre del mismo año se representó también en el Teatro del Instituto, a beneficio de Joaquina Molitz, *La sal de Jesús*, zarzuela andaluza en un acto y en verso,¹⁰⁷ con letra del mismo autor y música de Mariano Soriano Fuertes.¹⁰⁸ La obra fue aprobada por "*la Junta de Censura de Teatros del Reino el 13 de Diciembre de 1850*", siendo editada, según Barbieri, en 1853. Cotarelo explica que consta de cinco números musicales, pudiéndose adivinar su carácter andalucista. Ante la aparición de dos partituras manuscritas en el Archivo Lírico de la Sociedad General de Autores (Madrid), podemos hacer un estudio de la forma dramática que presenta la partitura, que en realidad cuenta con seis números (aunque el número 4 sea el utilizado como número 6 para el cierre de la obra):

1. Preludio			
<i>Andantino:</i>	cc 1-27	3/4	sol m
<i>Aire de fandango:</i>	cc. 28-166	3/4	sol m
2. Canción de Francisco			
<i>Allegretto:</i>	cc 1-42	3/4	Sol M
3. Canción de Elisa.			
<i>Andantino con motto:</i>	cc. 1-54	3/4	sol m
4. Canción de José			
<i>Allegro:</i>	cc 1- 15	3/4	Sol M
<i>Aire de fandango:</i>	cc. 16-29	3/4	sol m
<i>Tempo primo:</i>	cc. 30-42	3/4	transición
<i>Aire de fandango:</i>	cc. 43-71	3/4	sol m
	cc 72-75	3/4	Sol M
5. Canción de Elisa			
<i>Allegretto:</i>	cc 1-31	3/8	Fa M
6. Final (Canción de José)			
	cc 1-25	3/4	Sol M/Re M
de] c. 26 al final: "Para concluir sigue la segunda copla del aire de fandango (nº 4). 33 compases".			

¹⁰⁷ "Aceradísima sátira contra el italianismo musical y saturada de andalucismo, como sabemos por el libreto a falta de la música". SUBIRÁ, J. *Op. cit.* p. 178.

¹⁰⁸ Cotarelo afirmaba que su autor era desconocido; e incluso Subirá no lo menciona.

Las dos partituras que se encuentran depositadas en el archivo de la Sociedad de Autores presentan la forma expuesta anteriormente, coincidiendo plenamente en todos los números.¹⁰⁹ La orquesta que ha elegido Soriano no presenta características específicas, aumentando la proporción de instrumentos de viento metal en comparación con los que aparecían en obras anteriores.¹¹⁰

El preludio de la obra se divide en dos secciones que hacen referencia cada una de ellas, a un número musical que aparecerá posteriormente en la obra. La sección inicial (*Andantino* en 3/4; compases 1-27) comienza con un extraño acorde de dominante sobre el que se sitúa un calderón, que sirve de pórtico al inicio de la obra en el más puro estilo “donizettiano”: la cuerda realiza arpeggiaciones en tresillos, y el oboe eleva los arcos melódicos en sol menor, con algunas réplicas contrapuntísticas a las que se presta la flauta. Es interesante anotar que la melodía es la que aparecerá en el número 3 asignada al personaje de Elisa. A partir del compás 28 y hasta el final del preludio (“aire de fandango”, compases 28-166) regresamos a las formas autóctonas: el fandango —también en 3/4 que mantiene la unidad del preludio— se abre paso; la cuerda persiste en su papel de sostenedora rítmico-armónica, realizando aquí los violines segundos y las violas la función más rítmica, mientras que los contrabajos, en pizzicato, continúan con las arpeggiaciones acórdicas tan típicas de esta forma. La preponderancia melódica pasa ahora a la flauta, que en algunos momentos es acompañada por el oboe; a medida que avanzamos hacia el final del número, el viento madera se suma a la flauta, para terminar en unísono brillante sobre la cuerda. Ya en el preludio se pone de manifiesto la lucha que presenta la obra entre la música italiana y la española, tal y como afirmaba Subirá.

El primer número musical que aparece en la

obra, pertenece a Francisco (tenor). Se trata de un Fandango *Allegretto* en 3/4, en el que el carácter andaluz queda señalado no solamente por los dialectismos del texto, sino por las características musicales: así el metro ternario, el diseño rítmico del acompañamiento, asignado a la cuerda, las síncopas, las notas a contratiempo, las características de la melodía —asignada únicamente al tenor, y, un detalle interesante, la mezcla de parte cantada y hablada (recitado medido), dentro del propio número musical. El texto es el siguiente:

“(cantado)

En fin he llegado a Cádiz;

a mi proyecto

ya doy principio,

fija fortuna

las ruedas a tu favor.

(hablado)

Lo que es el aspecto, ¡vaya!, no me desagrada.

(cantado)

¡Qué magnificencia y lujo!

la moda aquí

su rigor ejerce con demasia,

y éste es precedente atroz.

El lujo tan excesivo

es un precedente atroz

para quién va a ser marido

si no ha de ser regañón”.

Como se puede observar, la forma estrófica es inestable, presentándose solamente un cuarteto final, con rima asonante. Este tipo de versificación, resta regularidad al fraseo de la obra, apareciendo así dos estrofas musicales desiguales. Lo más interesante es, por lo tanto, la musicación de la última estrofa, que pretende ser la repetición de la parte inicial (a-b-a’), pero presentando una forma mucho más regular, con cuatro frases de la misma longitud cada una de ellas, lo que estabiliza el final del número. Para concluir, aparece una pequeña Coda (13 compases) que redondea el fandango: de la coda, 8 compases actúan como el final de la parte vocal (que deja opción al cantante para terminar con el sol de la octava aguda o la central), y los otros 5 dan conclusión a la obra con una brillante candencia perfecta.

El segundo número musical (Nº 3), es el primer

¹⁰⁹ Junto a las dos partituras ha aparecido una, manuscrita, titulada “La sal de Jesús. Canción española por Mariano Soriano Fuertes”, sin embargo parece evidente que la canción no pertenece a la citada obra.

¹¹⁰ Aparecen: flautas, oboes, clarinetes, fagotes, trompas, cornetines, trombones, percusión (timbales) y cuerda completa.

número de Elisa, que nos hace regresar al comienzo de la obra: aparece un acorde mayor de Re, sostenido con un calderón, y a continuación del mismo comienza la melodía de la solista, acompañada por el oboe, sobre un acompañamiento de la cuerda y los fagotes, en el más puro estilo "donizettiano". El metro no ha cambiado (3/4), pero sí el tempo (Andantino con motto), y el carácter musical del número: ya hemos enfrentado la escuela italiana más ortodoxa con la española. El número aparece incluso en italiano:

"Pien di mestizia il core
nero il pensier m'affanna.
ignota pena stranna
ch'aggiaccia ognora il cor..."

Como se observa por el texto, la versificación es totalmente regular, pero de nuevo aparece el texto hablado intercalado en el número, aunque esta vez no se trata de un parlato medido, como en el caso anterior. El italianismo es absoluto, y se pone de manifiesto en todos los aspectos del número: armónicos, eligiendo incluso un melancólico modo menor (sol), rítmicos con el uso repetido de tresillos en el acompañamiento de la cuerda, y melódicos, con los interminables arcos melódicos de la voz, secundados por motivos en el oboe, y la ineludible cadencia final en el más puro estilo Bel canto.

El número siguiente (Nº 4) corresponde al otro personaje de la obra, José. El número comienza con aire de Bolero, en 3/4, con la indicación de Allegro. De nuevo el autor ha elegido la tonalidad de Sol para este número del otro tenor. El texto del bolero es el siguiente:

"Fortunilla, fortuna:
hazme el favor
de que acuda al reclamo
mi ruiseñor,
que si le gusta,
es preciso que Elisa
al canto acuda".

Está claro que se trata de una estrofa de seguidilla (7-, 5a, 7-, 5a; 5b, 7-, 5b), con la particularidad

de que el último terceto no mantiene la rima del cuarteto de seguidilla anterior.¹¹¹ El fraseo de la melodía no es regular, pero mantiene el sabor español, con el acompañamiento típico de bolero asignado a la cuerda, y la melodía plagada de floreos inferiores a distancia de semitono, e incluso la "española" segunda aumentada (compás 12, sib-do#). Tras este fragmento, llegamos a una parte del número en el que aparece: "aire de fandango", y que recupera el fandango que había aparecido en la introducción de la obra. Lo más interesante del pasaje es el acompañamiento instrumental: los diseños en semicorcheas de la cuerda aguda (violines primeros), los diseños en corcheas del contrabajo (que realiza el bajo típico de fandango), los contrapuntos en oboes, clarinetes y posteriormente flautas, etc. La voz, sin embargo, realiza una declamación sobre la cuerda de dominante (re), sin tratar de imitar la melodía de fandango, o los requiebros flamencos. El texto es el siguiente:

"En el medio de esta sala
he de formar una fuente,
con las costillas de un guapo
y la sangre de un valiente".

Estrofa propia de la versificación popular española: versos octosílabos, que dejando libres los impares, riman en asonante en los pares, (en este caso el autor ha buscado rima consonante). En la segunda sección del fandango, el cantante busca retorcer la línea melódica, parece incluso modular momentáneamente a Si b (compases 36-37), para regresar a la dominante, sobre la que finaliza (esta dominante está apoyada por toda la orquesta). De nuevo regresamos al mundo del bolero, con la melodía inicial (a-b-a), y un nuevo texto:

"Ya lo siento acercarse
como la hembra;
cuando el pájaro, canta
viene y se acerca.

¹¹¹ En el cuarteto, riman los versos de cinco con rima consonante en "-or", y en el terceto, por el contrario, riman también los versos de cinco como es propio, pero en "-uda".

Y no hay escape
siendo el canto señuelo
de los amantes”

Vemos de nuevo una estrofa de seguidilla, en la que el terceto encadenado cambia la rima. Tras esto, reaparece el fandango:

“Si a Dios le falta poder
para sostener el mundo,
no tiene más que llamarme
que en poder, soy sin segundo.
El que quiera ver un majo,
que se venga por acá,
pero venga preparado
para ir a la eternidad”

Este fandango, más largo como se aprecia por la estrofa, presenta la dualidad melódica que manifestaba anteriormente: una primera parte muy declamada sobre la dominante, y una segunda más trabajada, donde la melodía es más propia de fandango. El número termina con una coda de 4 compases, donde la orquesta apoya la larga tónica del solista con un motivo ascendente en semicorcheas en unísono en toda la cuerda, que sirve para afirmar la cadencia perfecta. Esta coda, presente en los números españoles de la obra, vendría a significar la réplica a la cadencia de la música italiana, y, con ello, la creación de un final español para una música también española. Este bolero con dos aires de fandangos es necesario interrelacionarlo con la forma de Bolera intermediada que tan en boga estaba a principios del siglo XIX: se trata de una forma de Bolero, en el que se introduce una canción o un aire popular;¹¹² este bolero presenta la particularidad de incluir dos aires de fandango, siguiendo este modelo, lo que reafirma la teoría de utilización de formas autóctonas de la música española, que rápidamente serían reconocidas por el público, ya que

¹¹² CORTIZO, María Encina. “El bolero español del siglo XIX: estudio formal”. *Actas del XIV Congreso Internacional de Musicología*, Madrid, noviembre de 1992. *Revista de la Sociedad Española de Musicología*, Vol. XVI, 1993, nº 4, pp. 2017-2026.

este tipo de repertorio constituye su “literatura musical”.¹¹³

El siguiente número es de nuevo un número de Elisa (Nº 5). Aparece esta vez el 3/8, con la indicación de *Allegretto*. Se trata de una tirana (la protagonista femenina ha abandonado la música italiana para pasarse al más puro estilo español). El texto del número es el siguiente:

“Un navío, dos navíos
tres navíos por la mar.
Si hubiera cuatro navíos
habría más que contar”.

*

“Cuatro torres no son cinco,
cinco torres no son seis
ni seis torres serán siete,
ni quince y dos serán diez”

Lo más curioso de esta tirana, es que entre ambas coplas (*) aparecen algunos versos cantados y de nuevo una parte hablada:

(*)“Oiga usted, el señor del futraque
que se viene aquí dando charol.
Ya sabemos que habrá visitado
las ermitas del Peñascaró.
(hablado)
—¡Olé!, ¡con olé!, de fijo, hermano mío, me pierdo...”

Estos versos, salen fuera del ambiente de la tirana, pero ofrecen variedad escénica, y probablemente fueran un buen recurso para dirigir la atención del público hacia otra parte de la escena, que no estaba protagonizada por Elisa. El poema “*Un navío, dos navíos...*” sirviendo como texto para tiranas es propio de nuestra música española desde el siglo XVIII,¹¹⁴

¹¹³ Las boleras intermediadas de Moretti (*Bolera de la Bola*, *Bolera del Sonsonete*, *Bolera de las Habas verdes* y *Bolera atiranada*), publicadas por Wirnbs, escritas para voz, piano y guitarra, constituyeron una parte fundamental del repertorio de principios de siglo. CORTIZO, María Encina. “El bolero español del siglo XIX: estudio formal”. *Actas del XIV Congreso Internacional de Musicología*, Madrid, noviembre de 1992. *Revista de la Sociedad Española de Musicología*, Vol. XVI, 1993, nº 4, pp. 2017-2026.

¹¹⁴ El propio José Melchor Gomis tiene una tirana titulada “Un navío, dos navíos”. (Véase: ALONSO, Celsa. *Canción y sociedad en la España del siglo XIX*. Tesis Doctoral presentada en la Universidad de Oviedo, 1993).

haciendo aún más fuerte, si cabe, la relación de estas obritas escénicas con todo nuestro pasado histórico anterior.

La obra termina con la vuelta al punto de clímax de la obra: el bolero intermediado con el fandango del número 4. José comienza el bolero, ahora con un texto nuevo:

"Parar fin y remate,
mocitos buenos,
el ruido me hace falta
de los jaleos.
Juntad las palmas
y en el son de fandango
quien quiera aplauda".

Y desde aquí debe volver al número 4 para terminar la obra con el fandango, el mismo con el que había comenzado al aparecer citado en la introducción.

En esta obra el andalucismo responde no a una característica del texto, sino a la propia naturaleza de la música. Las formas propias inundan la partitura, que las enfrenta a la música de la escuela italiana, saliendo vencedoras del encuentro.

3. Conclusiones

El estudio del repertorio comentado permite conocer las características musicales del género en los primeros años de su existencia del siglo XIX. Formalmente, se trata de obras breves, en un solo acto, que presentan entre cinco y ocho números musicales. Todas ellas adoptan el clásico molde formal tripartito: *presentación*, donde aparece el coro general y se caracteriza musicalmente a los protagonistas —normalmente tres—; *nudo*, clímax dramático, con la aparición de dúos y tríos entre dichos protago-

nistas; y *desenlace*, con la reaparición del coro o un *tutti* en las obras más complejas. Las obras buscan cada vez más conscientemente la coherencia dramática, naciendo con ello un nuevo teatro musical que huye del pastiche italo-francés. Los personajes son caracterizados, en muchas ocasiones, mediante la música, llegando en algunos casos a la aguda caricatura de los mismos; este hecho justifica la integración de la música en la obra teatral, otorgándole a veces, carácter de necesidad.

Las tramas argumentales son simples, y presentan a los personajes desde una óptica maniquea, lo que permite al espectador involucrarse en la trama dramática, tomando partido por unos frente a otros. Todas las obras defienden los valores tradicionales, nacionalismo, patriotismo, etc., respondiendo muchas de la obras comentadas al género de teatro costumbrista.

El lenguaje musical utilizado en este repertorio es de clara tendencia populista, en el que el pueblo se encuentra reflejado musicalmente, tanto en el tipo de forma que se utiliza, como en la clase de recursos musicales elegidos; así es propio de este repertorio el uso de canciones andaluzas, seguidillas, boleros, tiranas, fandangos, cachuchas, polos, etc, que constituían el lenguaje popular, aunque desde su inclusión en las primeras colecciones de canciones que se publican a lo largo del siglo (*Colección de cantos populares españoles* de Narciso Paz, *Cancionero* de Eduardo Ocón, etc) han sufrido una estilización y han adquirido una forma fija tanto melódica, como armónicamente. Todo este tipo de elementos del lenguaje musical popular, que ya habían aparecido en la tonadilla, se integran ahora en un molde formal europeo, de clara influencia francesa, que será uno de los elementos que permite el ulterior desarrollo formal que adquirirá el género en la década de los años cincuenta.