



Panorama literario de la Zarzuela Grande en el siglo XIX: lo autóctono y lo extranjero

El nacimiento de la Zarzuela Grande moderna, esto es, aquella cuya extensión es superior a un acto, nace a mediados del siglo XIX como consecuencia de la aspiración de dramaturgos y compositores españoles de lograr un drama lírico nacional que constituyera una alternativa a la ópera italiana que invadía nuestra escena.

La Zarzuela Grande decimonónica, desde un punto de vista literario, parte de los géneros dramáticos del teatro posromántico, puesto que los libretistas eran los mismos dramaturgos que estrenaban las obras de teatro no lírico; por lo mismo, tampoco escapó a la influencia del teatro francés, cuyas traducciones y adaptaciones abundaron desde principios de siglo.

Junto a esta tendencia extranjerizante, y en cierta medida, como reacción frente a ella, está la tendencia que busca dotar a la zarzuela de aquellos elementos que pudieran constituir la ansiada "españolidad" de nuestro teatro lírico.

En la trayectoria literaria de la Zarzuela Grande del s. XIX debemos contemplar el binomio de lo autóctono/extranjero, no como una confrontación, sino como un sincretismo enriquecedor de dos culturas, propio del momento histórico-literario en el que se produjo.

1. El nacimiento de la Zarzuela Grande moderna

Al mediar el siglo XIX, exactamente en 1851, comienza la andadura de nuestra renacida zarzuela moderna impulsada por dos hechos que van a ser de trascendental importancia en la historia de nuestro teatro lírico: la creación de la Sociedad del Circo, y el estreno de una zarzuela que por primera vez contaba con una extensión de tres actos, *Jugar con fuego* de Ventura de la Vega y Francisco Asenjo Barbieri.¹

Desde el segundo tercio del siglo pasado, algunos compositores y dramaturgos luchaban por el

Zarzuela Grande, that is, a zarzuela consisting of more than one act, was created in the mid-nineteenth century as a result of the aspirations of Spanish playwrights and composers to create a national genre which would provide an alternative to the invasion of Italian opera.

From a literary point of view, the origins of nineteenth-century Zarzuela Grande lie in the dramatic genre of post-romantic theatre since its librettists were the same ones who premiered non-lyrical theatrical works; for the same reason, neither did it escape the influence of French theatre, with abundant translations and adaptations dating from the beginning of the century.

Together with this fondness for foreign works, and to a certain degree, as a reaction to it, lies the tendency to try and endow zarzuela with those elements which could constitute the much longed-for "Spanishness" of Spanish lyric theatre.

In the literary trajectory of nineteenth-century Zarzuela Grande the binomial between the autochthonous and the foreign should not be considered as a confrontation, but as an enriching combination of two cultures, true to the literary-historical moment in which this occurred.

restablecimiento de un teatro lírico nacional que compitiera con el italianismo reinante y opusiera a éste la tan ansiada ópera española. Si esta aspiración, que llegó a ser obsesiva en la primera mitad del siglo, no fue conseguida, sí al menos se recuperó la afición a nuestro teatro lírico, nunca perdida durante la segunda mitad del s. XVIII y hasta 1911, con la pervivencia de la tonadilla escénica. Además de las tonadillas escénicas —breves piezas lírico dramáticas procedentes de las obrillas intercaladas en los entreactos de la come-

¹ *Jugar con fuego. Zarzuela en tres actos de D. Ventura de la Vega. Música de D. F. A. Barbieri. Madrid: Establecimiento Tipográfico de D. F. de P. Mellado, 1851.*

dia principal ya desde el inicio de nuestro teatro clásico—, la afición al teatro musical en el s. XVIII se había perpetuado a través de las abundantes “comedias de música” o “comedias de espectáculo”, en las que la música desempeñaba un importantísimo papel,² ambos géneros dramáticos que, como veremos en su momento, llegarán hasta la zarzuela de la época que nos ocupa.

Esta afición a nuestro teatro musical, si no perdida, sí aletargada durante todo el primer tercio del pasado siglo debido al tan satirizado italianismo reinante, se fue desarrollando tímidamente, al principio en breves obritas de un acto en las que se intercalaban piezas de música española que habían sobrevivido de la tradición de los entreactos de las funciones teatrales. En este inicio del resurgir de nuestro teatro lírico de los años 30 a los 50, tuvo especial influencia la herencia costumbrista de los escritores románticos que entroncaba a su vez con el casticismo de zarzuelas y sainetes de D. Ramón de la Cruz, y la xenofobia ante los dos “furores” extranjeros que invadían nuestra escena: la invasión de las traducciones francesas y de las óperas italianas.³

En este ambiente de renacido interés por nuestro teatro lírico fue definitiva la consciente labor de los compositores Gaztambide, Barbieri, Oudrid, Hernando e Incenga, el actor Salas, y el autor dramático Olona, quienes se constituyeron en una sociedad artística con sede en el teatro del Circo, y formaron una compañía de zarzuela con la intención de comprometer a los mejores poetas del momento para que escribieran libretos.⁴

En efecto, si el 12 de julio de 1851 la Sociedad Artística tomaba a su cargo el teatro-Circo de la Plaza del Rey, el 6 de octubre de ese mismo año, en dicho teatro, se estrenaba la zarzuela en tres

actos *Jugar con fuego*, acontecimiento trascendental para nuestro teatro lírico, por cuanto que suponía que la zarzuela alcanzaba la categoría suficiente como para constituir una alternativa a la ópera italiana, lo que después, con el triunfo del Género Chico, se denominaría Zarzuela “grande”, para distinguirla de aquellas piecitas de un solo acto.

El éxito del estreno de esta primera zarzuela grande, que permaneció 17 noches consecutivas en cartel, perduró a lo largo de las dos décadas siguientes, ya que durante los años 50 y 60, fue la zarzuela más representada en toda España. Sin embargo, el argumento de esta nuestra primera zarzuela extensa, como tantos otros que serán escritos en años sucesivos, no se distinguió ni por su originalidad, ni por su origen español. Ventura de la Vega, su autor, adaptó al español la comedia francesa *La comtesse de Egmont* de Jacques Ancelot, y Alejo Decomberousse, siguiendo una costumbre reiterada y que venía de antaño en el teatro español de ese siglo.⁵

Llegamos aquí a uno de los temas que queremos tratar y que afectará a gran parte de la producción zarzuelística del siglo XIX: el problema de las traducciones del teatro extranjero, fundamentalmente del teatro francés. Tan importante es este aspecto, que se pueden establecer las etapas en la evolución de la zarzuela decimonónica, partiendo de las influencias que sufre del país vecino.

² SUBIRÁ, José. *La tonadilla escénica. Sus obras y sus autores*. Barcelona: Labor, 1993; pp. 24-31. ANDIOC, René. *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*. Valencia: Castalia, 1976; pp. 36 y sig., y p. 54.

³ ESPÍN TEMPLADO, M^a Pilar. “El costumbrismo como materia teatral durante el periodo romántico (1830-1850)”. Ponencia en el 6º Congreso del Centro Internacional de Estudios sobre el Romanticismo Hispánico: El Costumbrismo romántico. Nápoles, 27-30 marzo 1996. Actas en prensa.

⁴ COTARELO Y MORI, Emilio. *Historia de la Zarzuela, o sea el Drama Lírico en España, desde su origen a fines del siglo XIX*. Madrid: Tipografía de Archivos, 1934; p. 320. La obra de Cotarelo depende en gran medida de los manuscritos 14.077, 14.078 y 14.079 de Barbieri según ha demostrado el Dr. Casares Rodicio en su exhaustivo y magnífico estudio: *Francisco Asenjo Barbieri. 1: El hombre y el creador. 2. Escritos*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 1994; pp. 496 y 481, respectivamente. Como estos manuscritos comprenden los años que van desde 1839 hasta 1863, es decir, gran parte de la historia de la Zarzuela Grande, cada vez que mencione una zarzuela con música de Barbieri, remito desde aquí a esta obra porque en ella se encontrará gran acopio de datos y un profundo estudio de dichas zarzuelas. Véase también en ella: “La creación de la Sociedad del Circo, y *Jugar con fuego*, el nacimiento de la Zarzuela Grande”; pp. 106-122, Vol 1.

⁵ BARCE, Ramón. *El libreto. Estudio literario de Jugar con fuego, zarzuela en tres actos de F. A. Barbieri*. En la edición crítica a cargo de M^a Encina Cortizo. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 1992; pp. XXIX-XXXIII.

2. Etapas en la trayectoria de la Zarzuela Grande del s. XIX

Sin lugar a dudas se puede hablar de tres etapas importantes en la trayectoria de la Zarzuela Grande del siglo XIX. La primera sería la comprendida en el periodo de tiempo que va desde su nacimiento (1849) y consolidación (1851) hasta 1866.

Su nacimiento se produce con ocasión de dos estrenos entre los que median dos años: el estreno en 1849 de *Colegialas y soldados*,⁶ primera zarzuela en dos actos, seguido, dos años después por el éxito de la primera gran obra, en tres actos, que acabamos de mencionar de Ventura de la Vega, *Jugar con fuego*. La consolidación del drama lírico español con la inauguración del teatro de la Zarzuela en 1856, se va afianzando con sus años mejores o peores en cuanto a éxitos de estrenos durante la década siguiente, esto es, del 56 hasta la fecha que hemos indicado, 1866, año del estreno de *El joven Telémaco*, primera obra del género bufo, importado de París por el empresario y actor Francisco Arderius, que introducirá un tipo de obras de características específicas dentro de la Zarzuela Grande.

Así pues, esta segunda etapa, se inicia con el teatro de los Bufos de Arderius, periodo al que Peña y Goñi llamará "un sarampión" en la evolución de nuestra Zarzuela Grande, que fue motivado por la importación de las agradables músicas y cómicos argumentos de las operetas galas de Lecocq, Offenbach y Hervé. La plaga de los bufos "se impuso como una necesidad del público frívolo y ligero de todas las naciones y no hubo una que dejara de sufrir sus consecuencias". Esta etapa, aunque durará sólo hasta el 71, no será, en contra de lo que pronosticó Peña y Goñi, "una etapa suelta y aislada en la vida del arte lírico-dramático

⁶ *Colegialas y soldados. Zarzuela en dos actos y en verso, original de Don Mariano Pina; música de Don Rafael Hernando*. Madrid: Imp. de D. S. Omaña, 1849.

español que nació con Arderius y Rogel y desapareció de la escena cuando ellos desaparecieron",⁷ sino que influirá en la configuración de la revista de dos actos propia de la Zarzuela Grande, y de la de un acto, uno de los subgéneros dramáticos más específicos del posterior Género Chico.⁸

La tercera etapa, a partir de 1870, se caracteriza por el espectacular triunfo del Teatro por horas, con sus obras específicas breves, de un acto, conocidas como Género Chico y que justo es reconocerlo, se nos presenta como lo español frente a lo extranjero. Durante esta fase, la Zarzuela Grande disminuye en estrenos considerablemente, aunque no desaparece del todo, gracias a la labor de algunos dramaturgos, que a la par de cultivar el Género Chico, no olvidan el Género Grande.⁹

Por tanto, la primera y la segunda etapas de la Zarzuela Grande están marcadas por el influjo del teatro francés; la tercera, la fase más autóctona de nuestro teatro lírico, el Género Chico, sin apenas presencia de traducciones, morirá hacia 1910, entre otras causas por la invasión de la opereta francesa y vienesa, y las *variétés*, género francés que influirá en lo que se ha llamado Género Ínfimo español.

Ésta es, muy esquemáticamente, la trayectoria de nuestro teatro lírico del XIX, en el que la Zarzuela Grande podemos decir que nace de la Chica y decae cuando resurge de nuevo el teatro breve, desarrollándose entre influencias literarias y musicales del país vecino, lo cual por otra parte como veremos no era ninguna novedad, mezcladas con la herencia de nuestro teatro.

⁷ PEÑA Y GOÑI, Antonio. *La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX*. Cito por la edición resumida de RINCÓN, Eduardo. *España, desde la ópera a la zarzuela*. Madrid: Alianza Editorial, 1967; pp. 204 y 205.

⁸ ESPÍN TEMPLADO, M^a Pilar. *El Teatro por horas en Madrid (1870-1910)*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños. Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero, 1995; pp. 41-44. (Resumen de la Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1988). HUERTAS VÁZQUEZ, Eduardo. *El teatro de los Bufos madrileños*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 1993. (Ciclo de Conferencias "El Madrid de Isabel II").

⁹ ESPÍN TEMPLADO, M^a Pilar. "La zarzuela: esquema de un género español". En *La zarzuela de cerca*. Madrid: Espasa Calpe, 1987; pp. 21-35.

3. Los dramaturgos o autores de la Zarzuela Grande del s. XIX

Antes de abordar la cuestión de lo autóctono, u obras originales, frente a las traducciones o adaptaciones extranjeras, creo necesario hablar en primer lugar de los dramaturgos o escritores dramáticos que se dedicaron a escribir el teatro lírico español, los tan denostados libretistas de nuestra zarzuela, y de las tendencias y gustos literarios dentro del teatro declamado de la época, el llamado teatro "de verso", aunque estuviera escrito en prosa, que en ese momento luchaba por conseguir una aproximación a un realismo escénico.

Me parece de capital importancia para un entendimiento literario objetivo y profundo de la historia de nuestra zarzuela abordar su estudio partiendo de los géneros dramáticos existentes en el momento de su nacimiento, mitad del siglo XIX, en el teatro no lírico; y esto, por una razón tan sencilla y tan obvia como el hecho de que los autores de zarzuela van a ser los mismos dramaturgos que estrenaban en los teatros madrileños obras no líricas. De manera que, si los dramaturgos de la Zarzuela Grande eran sustancialmente los mismos que los que escribían otras obras de teatro no lírico, las zarzuelas, aunque luego fueran desarrollando un especial estilo, obviamente parten, se insertan, en los modos de hacer del teatro declamado del momento. En una palabra, ni los escritores del teatro lírico surgen por generación espontánea, ni los géneros dramáticos cultivados se improvisan para el recién resurgido teatro musical español, cosa distinta será que evolucionen y sobre todo se intercambien sus elementos. Más claro aún, los problemas y planteamientos con los que nos enfrentamos ante el estudio de nuestro teatro lírico resurgido son los mismos, en esa primera andadura, que los que nos encontramos en el teatro declamado. Revisemos, pues, el momento literario por el que atravesaba nuestra escena.

El romanticismo había llegado a su cénit en la década anterior, y aunque los dramaturgos pugaban por desasirse de las fórmulas románticas, la

huella había sido profunda y todavía estaban demasiado cercanas sus resonancias. El periodo teatral que ocupa la segunda mitad del siglo XIX, conocido como periodo posromántico, se caracteriza, como hemos dicho, por la búsqueda de los autores hacia una aproximación a la realidad, a los problemas sociales y morales del momento, en cuanto a los contenidos, y en cuanto a los rasgos formales, también por una mayor aproximación a la verosimilitud, intentando sustituir el verso por la prosa, y el lenguaje altisonante por otro de corte más natural. La evolución hacia el realismo que se produjo hacia la mitad de siglo en toda Europa, fue especialmente lenta y problemática en el teatro español, pues prácticamente durante media centuria dominó una "mixtura entre el drama romántico degradado y el drama realista".¹⁰ Toda esta etapa de vacilaciones y de transición seudorromántica y seudorealista se reflejará en los estilos literarios de la zarzuela, igual que en el teatro no lírico.

Pocos dramaturgos de la época que nos ocupa resistieron la tentación de escribir algún libreto de zarzuela: desde la plana mayor de la generación romántica por excelencia (Gustavo Adolfo Bécquer, García Gutiérrez, Mariano José de Larra, Zorrilla, o Patricio de la Escosura), el representante de la comedia costumbrista Bretón de los Herreros y continuadores (Narciso Serra), los creadores de la alta comedia (Ventura de la Vega, Manuel Tamayo y Baus y Adelardo López de Ayala), los iniciadores del nuevo "realismo dramático" y cultivadores por antonomasia de la comedia moral sentimental (Tomás Rodríguez Rubí, Francisco Camprodón, Luis de Olona, Luis de Eguilaz, y Luis Mariano de Larra, hijo del romántico, Mariano Pina, ..., etc.) los iniciadores de la tendencia del teatro social (Enrique Gaspar), del drama rural-regional (Feliú y Codina), y del drama social (Joaquín Dicenta), sin olvidarnos de autores que si bien no nos han llegado como pri-

¹⁰ RUBIO JIMÉNEZ, Jesús. "El teatro en el siglo XIX (1845-1900)". En *Historia del Teatro en España, II*. Madrid: Taurus, 1988; p. 638.

meras figuras en la actualidad, sí lo fueron en su momento, por ejemplo, la generación de escritores que luego destacará, en el último tercio de siglo, por el cultivo del Género Chico, propio de los teatros por horas, me estoy refiriendo a Vital Aza, Ricardo de la Vega, Miguel Ramos Carrión, Javier de Burgos, Tomás Luceño, Carlos Fernández Shaw, José López Silva, Emilio Sánchez Pastor, algunos de los cuales, sin temor a exageraciones, significaron en el siglo pasado lo que Ramón de la Cruz en el XVIII.¹¹

El hecho de que una amplísima gama de dramaturgos de primerísima fila (entre los que no hemos mencionado a Jacinto Benavente y Juan Valera) escribieran zarzuelas, nos da idea de la preocupación y entusiasmo que embargó a compositores y escritores en este cometido, que a juzgar por la prensa de la época del siglo pasado, cobró tintes de llegar a ser de vital importancia para la nación. Sin embargo, esto es un hecho absolutamente ignorado por los historiadores de la literatura dramática, hasta hace apenas unos años, pues esta parte de la obra de todos los dramaturgos mencionados y de muchos otros, no sólo se ha estudiado apenas, sino que incluso se ha silenciado en las historias del Teatro hasta muy recientemente.

Dicho esto, no parece coincidencia que el dramaturgo que inicia el primer gran éxito de la Zarzuela Grande de tres actos, Ventura de la Vega, sea precisamente el autor que es considerado por todos los críticos e historiadores de la literatura teatral como el iniciador de una nueva tendencia en el teatro declamado, la denominada alta comedia, con el estreno de su obra original *El hombre de mundo*, en 1845.¹² Si tradicionalmente se men-

ciona la obra citada de Ventura de la Vega como la iniciadora de esta tendencia dramática, evidentemente otros la cultivaron simultáneamente, como Tomás Rodríguez Rubí (1817-1890), Manuel Tamayo y Baus (1829-1898), o Adelardo López de Ayala (1828-1879), estos dos últimos quizá los más conspicuos representantes de ella, y, como dijimos anteriormente, cultivadores todos ellos del género dramático lírico, pues si algo caracteriza la labor creadora de los dramaturgos de la segunda mitad del siglo XIX es la variedad de los géneros cultivados por cada uno de ellos.

He comenzado mencionando la "alta comedia" como una de las tendencias dramáticas propias de la época, pero si ésta fue en principio una reacción literaria contra el romanticismo, también era el resultado de la evolución natural del teatro y de la sociedad moderada. Esta tendencia dramática derivará hacia un sentimentalismo y se mezclará con el melodrama, pasando así a nuestra zarzuela, pero este punto lo trataremos más adelante ya que el melodrama se basará fundamentalmente en las traducciones francesas. Por otra parte, la comedia de costumbres bretoniana que tanto éxito de público había acarreado no tuvo grandes continuadores después de Bretón de los Herreros y su hueco fue ocupado por la invasión de otro de los géneros dramáticos franceses que avasallará nuestro teatro, el vodevil, mediante una larga serie de traducciones o adaptaciones.

De la misma manera que se producirá la evolución de la alta comedia, y de la comedia costumbrista, el drama histórico, género que fue con mucho el que en mayor medida nutrió al teatro romántico, sigue su trayectoria y se cultivará todavía con gran profusión en estas décadas, pasando a nuestra zarzuela grande, transformado claro está, y a veces distorsionado, al mezclar algunos caracteres básicos del mismo con nuevos componentes, dando como resultado el subgénero de zarzuela más abundante: la de carácter seudohistórico. De los escritores mencionados anteriormente, salvo la última generación de sainetistas, raro fue el autor que no escribió un

¹¹ Estos autores aunque alcanzaron más fama por sus obras de Género Chico, todos ellos escribieron también algunas Zarzuelas Grandes. Para una mayor documentación sobre estos autores cf. ESPÍN TEMPLADO, M^a Pilar. *El Teatro por horas...*

¹² La "alta comedia" fue un género teatral adscrito temáticamente a la alta burguesía, creado por los dramaturgos de la segunda mitad del siglo XIX, con la intención de aniquilar la estética romántica, intentando un nuevo realismo que reflejara críticamente el estado de la sociedad contemporánea. Cfr. RUIZ RAMÓN, Francisco. *Historia del Teatro Español*. Madrid: Alianza Editorial, 1967; pp. 402-403.

drama histórico, y por supuesto alguna zarzuela de este tipo.

A los géneros dramáticos mencionados, propios de la época que nos ocupa, debemos sumar los heredados de la tradición del siglo XVIII, como la comedia de magia y la comedia de grande espectáculo, que pervivirán a lo largo del siglo XIX y se renovarán en la zarzuela.

Si a toda esta pluralidad genérica le sumamos el hibridismo propio de toda época de transición, como es la que nos ocupa, y la presencia y el peso de las traducciones del teatro francés en la escena española del momento, entenderemos mucho mejor los contenidos de la Zarzuela Grande y las preferencias del público de hace un siglo.

4. La herencia de los géneros dramáticos del teatro posromántico en la Zarzuela Grande

Comencemos con la zarzuela histórica, heredera del drama histórico romántico que tuvo una larga continuidad en la segunda mitad del siglo. Quizá fue éste el género más abundante en nuestra Zarzuela Grande: la de trasfondo histórico, es decir, aquella que sitúa su acción en épocas históricas remotas, desde la Edad Media hasta la Moderna, o seudohistórica, pues escogiendo un momento concreto real, falsea los acontecimientos de la historia en pro de la peripecia teatral, siguiendo el ejemplo de tantos dramas románticos en los que la verosimilitud histórica no se respetaba con rigor.

Son especialmente preferidos los siglos XVII y XVIII situando el espacio en donde se desarrolla la acción, en la corte española, o en cualquier corte europea, en un momento conflictivo de política interior o exterior, o bien simplemente escogiendo el ambiente palaciego de una corte concreta para situar un enredo amoroso cortesano; éste es el caso de *El dominó azul* de Francisco Camprodón-

Arrieta¹³ que traslada a los espectadores madrileños del teatro del Circo de 1853, fecha de su estreno, al Palacio del Buen Retiro en el año 1664, a la corte de Felipe IV, monarca que aparece en el transcurso de la acción como amante desesperado de Leonora, la hermana de un marqués desterrado, que a su vez es amada por el paje real Herman, de quien se vale la Marquesa para ayudar a otro marqués al que anteriormente había librado de la muerte, y que se halla de nuevo ante dificultades. Todos estos enredos amorosos, en el marco de una fiesta de máscaras, donde el disfraz de dominó azul que da nombre a la zarzuela, juega un importante papel en la intriga amorosa de corte palaciego entre nobles y monarca, quien, sometido a un rigor histórico cronológico, se encontraría en el año anterior a su muerte, cuando, según el argumento de la zarzuela, frecuenta bailes de máscaras tras amantes disfrazadas.

Del año siguiente, 1854, data el estreno de otra zarzuela de Camprodón, también de gran éxito, *Los diamantes de la corona*,¹⁴ con espectacular despliegue de decoraciones escenográficas, intrigas palaciegas, aventuras de cuevas, bandidos, y anagnórisis que la aproximan al melodrama decimonónico popular, por mucho que sitúe la acción en una fecha concreta, 1777, al final del reinado de José I de Portugal.

También en estos siglos XVII y XVIII, pero esta vez en la exótica Rusia de los zares, y en el Imperio Austrohúngaro situó respectivamente Olona a dos zarzuelas de gran éxito, ambas con música de Gaztambide: *Catalina* y *Los magyares* estrenadas respectivamente en 1854, y 1857, y como en el caso de las dos anteriores de Camprodón que acabamos de mencionar, una de ellas original y otra basada en una obra francesa.

¹³ *El dominó azul. Zarzuela en tres actos y en verso, original de Francisco Camprodón, música del maestro Arrieta.* Madrid: Imprenta Operarios, 1853. 4ª edición, Madrid: Alonso Gullón, 1874. (Cito sólo las ediciones consultadas).

¹⁴ *Los diamantes de la corona. Zarzuela en tres actos y en verso, original de Scribe, arreglada a la escena española por Francisco Camprodón, música de Francisco Asenjo Barbieri.* Madrid: Imprenta de José Rodríguez, 1854.

Catalina,¹⁵ inspirada en *Letoile du nord*, de Scribe, desarrolla su acción a finales del XVII, en el golfo de Finlandia, durante la batalla que libran la tropas del zar ruso Pedro el Grande contra Suecia, e inventa, a prueba de toda verosimilitud histórica, una historia de amor entre el Zar, disfrazado de carpintero y oculto en un pueblo finlandés, y una aldeana, Catalina, que huérfana desde su infancia, se sabía predestinada para protagonizar un gran acontecimiento histórico que se cumplirá, ya que el Zar la hará su esposa.

En *Los magyares*,¹⁶ el trasfondo histórico nos sitúa en la fecha concreta de 1742, en plena conspiración de los partidarios de proclamar rey de Hungría a Federico II de Prusia contra la regencia de M^a Teresa de Austria, quien se esconde en Hungría con su hijo de un año, que finalmente será proclamado rey contra la conspiración. Olona desarrolla una doble acción, pues a la par del entramado de las intrigas entre los nobles que quieren quitar el poder a M^a Teresa, asistimos a la relación amorosa entre dos aldeanos, una pastora y un labrador, quien por su excesivo celo en su ayuda fiel a la reina, despierta las dudas en su amada. Se hace hincapié en los valores de fidelidad a la patria del pueblo húngaro, gracias a cuya colaboración y lealtad la reina puede triunfar de la conspiración.

Los magyares obtuvo un resonante éxito, pues reunía en su trama todo lo que podía interesar y conmover al público de la época: amor con sus azares de sospechas y rupturas, intrigas políticas y deslealtades en la figura del traidor, el magyar Georgy, engañado en su ingenuidad por los facciosos, frente a la fidelidad a ultranza del pueblo leal, emboscadas militares, secuestro del niño príncipe heredero y petición de rescate... etc. Todo ello acompañado de unas magníficas decoraciones pintadas por Luis Muriel, uno de los mejores esce-

nógrafos de la época. Escenas campestres, como la primera de la siega, que inicia la zarzuela, o de gran esplendor como la primera del acto IV, en la que aparecen las ciudades Buda y Pest, divididas por el Danubio, en un día de feria, donde se dan cita todos los magyares convocados por Georgy, que dándose cuenta de la traición que había hecho por el engaño sufrido, es ahora el que capitanea la salvación de la emperatriz. No faltaba su parte de comicidad en el personaje Fray José, y sus cantables que servían de regocijo al público: "ego sum, ego sum, el leguito del convento...", cantados por el famoso Vicente Caltañazor, a lomos de un verdadero mulo. En fin, la cantidad tal de personajes, así descritos en la acotación: "coros y comparsas de oficiales de diferentes armas. Monjes. Soldados de distintos regimientos. Segadores-as. Aldeanos-as. Mercaderes. Hombres y mujeres del pueblo. Músicos de la aldea. Magistrados. Pajes, caballeros...etc", que en el último acto, llegaron a sumar sobre el escenario 213 personajes. Tal fue el lujo con el que se puso esta obra a cuya representación asistió la reina Isabel II el dos de mayo, con gran concurso de gentes de palacio, y elemento oficial.¹⁷ Pero si el siglo XVIII atrajo como época para localizar la acción de zarzuelas grandes en reinados y cortes extranjeras, no faltaron autores que se fijaron en dicho siglo de nuestra historia. Citaremos entre ellos a José Picón y a Luis Mariano de Larra, por ser los que, junto con Barbieri van a lograr "españolizar" argumentos y música, ese afán que se respiraba en el ambiente por la nacionalización de nuestro teatro lírico. Sus respectivas zarzuelas *Pan y toros* y *El Barberillo de Lavapiés*, estrenadas con gran éxito en el transcurso de una década: 1864, la de Picón y 1874 la de Larra, son una buena muestra de ello. Picón sitúa su *Pan y toros*¹⁸ en el reinado de Carlos IV (1788-1808), y concretamente en la conspiración de la princesa Luzán contra el valido Godoy que

¹⁵ *Catalina*. Zarzuela en tres actos por D. Luis de Olona, música del maestro D. Joaquín Gaztambide. Madrid: Imprenta de José Rodríguez, 1854.

¹⁶ *Los magyares*. Zarzuela en cuatro actos original de D. Luis de Olona, con música de J. Gaztambide. Madrid: José Rodríguez, 1857.

¹⁷ COTARELO Y MORI, Emilio. *Ob. cit.*; pp. 588-590.

¹⁸ *Pan y toros*. Zarzuela en tres actos, letra de José Picón. Madrid: Centro General de Administración, 1864.

será depuesto por el Rey y sustituido por Jovellanos. En *El barberillo de Lavapiés*,¹⁹ Larra especifica el año en el que se desarrolla la acción: 1766, durante el reinado de Carlos III, cuando se llevó a cabo la conspiración contra su ministro Grimaldi por los partidarios de Floridablanca. Pero en ambas zarzuelas históricas o seudohistóricas, como deberíamos llamarlas, el momento histórico escogido es un puro pretexto para desarrollar un hilo argumental más o menos novelesco con dosis a partes iguales entre amor e intrigas políticas palaciegas. La mezcla de personajes nobles con los del pueblo, exactamente igual que sucedía en las zarzuelas de asunto histórico extranjero, conlleva la popularidad asegurada, además de fomentar en el pueblo el sentimiento de ser necesario a la nobleza para un mejor gobierno del país. Las escenas populares, y por llamarlas en términos del posterior Género Chico, castizas, del *Barberillo*... como las del taller de costura de Paloma, o las de la barbería tan entrañables y llenas de gracia y auténtico sabor popular, hacen de esta zarzuela un cúmulo de aciertos, tan evidentes en la perpetuidad de su presencia en la cartelera actual de reposiciones.

No podemos dejar de mencionar el estreno dos años después, esto es, en 1876, de otra zarzuela, asimismo escrita por Larra, y con música de Barbieri, cuya acción también se desarrolla en el siglo XVIII, aunque esta vez de ambiente teatral, estoy refiriéndome a *Chorizos y polacos*,²⁰ que nos traslada a las disputas de los partidarios de los dos teatros de la corte: el de la Cruz y el del Príncipe en esa época.

Multitud de zarzuelas se centraron en el siglo XVIII, traducidas o "arregladas" y originales, de

historia española y extranjera: de Camprodón *La jardinera* (arr. 1857): "Valencia, reinado de Felipe V" y *Del palacio a la taberna* (arr. 1862): "Época de Felipe V"; de García Gutiérrez *La cacería real* (arr. 1854): "La acción en el palacio del Pardo y en sus inmediaciones, el día 15 de noviembre de 1704" y *Dos coronas* (arr. 1861): "La acción pasa en el ducado de Hannover en 1711 y 14". De Olona *El juramento* (arr. 1858): "La acción en el reinado de Felipe V durante la guerra con los austriacos, 1710", *El sargento Federico* (arr. 1855): "La acción en Berlín y sus alrededores, 1728"... etc.

Algunas de estas zarzuelas de ambientación dieciochesca eran disparatadas en su reconstrucción histórica, detalle que no les mermaba un ápice de éxito como fue el caso de *El diablo en el poder* (1856), original y en verso de Francisco Camprodón, con música de Barbieri, que transcribiendo las palabras de Cotarelo y Mori, en su *Historia de la Zarzuela*, el susodicho diablo era "el inofensivo historiador D. Antonio Ubilla, marqués de Rivas, a quien el libretista hace un intrigante formidable que atemoriza a la princesa de los Ursinos y derriba al primer ministro, Conde de Montellano (que nunca lo fue), para encaramarse él en el puesto (que nunca ocupó), y casarse con la hija de su enemigo (que no fue su mujer)".

Y a propósito de esta sui generis interpretación histórica apostilla D. Emilio:

"Es cosa verdaderamente ridícula y pueril la de aquellos libretistas que tomaban dos o tres nombres de personajes históricos, les colgaban un buen número de hechos falsos y casi siempre inverosímiles y creían haber hecho 'un cuadro de época', un drama histórico. Para poder entender y apreciar sus obras hay que prescindir de toda idea histórica y suponer que los sucesos se desarrollan en otros tiempos y con otros personajes y aun a veces en otros países. Con esta abstracción pueden hasta admirarse muchos de estos libretos por lo ingeniosos, interesantes, bien versificados y susceptibles de recibir una música bellísima. Tal sucede con este de *El diablo*... Sus horribles falsedades e inverosimilitudes parece que se olvidan ante lo ingenioso y bien trabado del asunto y la fácil y llana poesía que lo cubre..."²¹

¹⁹ *El barberillo de Lavapiés*. Zarzuela en tres actos y en verso, original de D. Mariano de Larra, música de D. F. Asenjo Barbieri. 1ª edición: Madrid: Alonso Gullón Editor, 1874. Existe una refundición en un acto, en la que no consta el refundidor: Madrid: Sociedad de Autores Españoles, 1930. Recientemente se ha realizado la edición crítica por Ramón Sobrino y Encina Cortizo en Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 1994.

²⁰ *Chorizos y polacos*. Zarzuela en tres actos. Libro de Luis Mariano de Larra, música de Francisco Asenjo Barbieri. Madrid: Alonso Gullón, 1876.

²¹ COTARELO Y MORI, E. Ob. cit. p. 574.

Aunque hemos enumerado zarzuelas cuya acción se desarrollaba en el XVIII, por lo llamativo de su abundancia, los siglos de oro tampoco faltan en este amplio recorrido cronológico por la historia, más o menos respetada, de todas las cortes europeas. Entre éstas podemos citar *La espada de Bernardo* (1853), ambientada en el siglo XVII, con música de Barbieri, escrita por Antonio García Gutiérrez.

Tampoco puedo dejar de mencionar el grupo de zarzuelas que nos traslada a la Edad Media, con sus castillos, decoraciones de salones góticos, pajes y damas, como una continuación ambiental de los espacios característicos del drama romántico. Por ejemplo, *Los circasianos* (1860) escrita por Olona, cuya acción transcurre en el Cáucaso durante el siglo XIV; *Los comuneros*, de otro insigne dramaturgo, Adelardo López de Ayala, con música de Gaztambide (1855); *La conquista de Madrid* (1863) de Luis Mariano de Larra, que transcurre durante el siglo XI, *El molinero de Subiza* (1871), subtitulada por su autor, Luis de Eguílaz, "Zarzuela histórico-romancesca", y que transcurre en el año 1134, en el reino de Navarra en su lucha por la independencia contra la corona de Aragón.

En fin, sería interminable la enumeración de zarzuelas cuya acción no transcurre en la "época actual", es decir en la propia del estreno. Hay que destacar el hecho de que una inmensa mayoría de las zarzuelas grandes del s. XIX no escogen la actualidad para desarrollar sus argumentos, frente a la totalidad del Género Chico, cuya acotación usual es "*La acción en Madrid, época actual*". Esto es muy significativo desde el punto de vista de la evolución del teatro en su camino de aproximación al realismo. Mientras que el Género Chico "toca tierra" en cuanto a ambientes, personajes populares y modos de vida españoles inspirados en un costumbrismo basado en la realidad del momento presente, la Zarzuela Grande todavía no se desprende de las ataduras románticas al principio, neorrománticas después, mezcladas con los ingredientes de los géneros más populares, como

el melodrama y la comedia sentimental, la fantasía y la espectacularidad escénica de la comedia de magia y de la de gran espectáculo, géneros que habían venido captando el mayor éxito popular a lo largo de la centuria. Y ya que las hemos mencionado, cómo no recordar las zarzuelas de "gran espectáculo", como *Los sobrinos del Capitán Grant*, subtitulada "*Viaje cómico-lírico*" por su autor M. Ramos Carrión (música de Fernández Caballero), adaptación de la inmortal obra de Julio Verne, que hacía las delicias de los pequeños, y de los no tan pequeños, con sus "espectaculares", valga la redundancia, escenificaciones. Estas zarzuelas solían reponerse en días festivos navideños, y en horario infantil, gozando año tras año del fervor de su público menudo.²² En esta línea, podemos mencionar *La vuelta al mundo*, titulada por su autor "*Viaje inverosímil de grande espectáculo cómico-lírico en prosa y verso, en tres actos y un prólogo*" por Luis Mariano de Larra, con música de Barbieri (1875) y otra obra inspirada en Julio Verne, *El fantasma de los aires* (1887), subtitulada por sus autores Ruesga, Lastra y Prieto como "*Melodrama cómico lírico de espectáculo, en dos actos y nueve cuadros, inspirado en la obra de J. V. por los sres., música del Maestro Chapí y decorados de Busato, Bonardi y Fernández*"; *Sueños de oro*, "zarzuela fantástica de grande espectáculo", también de Larra (1872), *El diamante rosa* y *El cañón*, ambas asimismo "zarzuelas de gran espectáculo" de Guillermo Perrín y Miguel Palacios, con música de Miguel Marqués, estrenadas respectivamente en 1890 y 1892.

Las disparatadas comedias de magia que tanto apasionaron al público del XVIII, y que fueron continuadas en el XIX, llegaron a constituir un género dentro de nuestro teatro lírico decimonono: *La pluma prodigiosa*, de Bretón de los Herreros con música de Carnicer (1851), *La*

²² RUIZ ALBÉNIZ, Víctor (Chispero). *Teatro Apolo. Historial, anecdótico y estampas madrileñas de su tiempo (1873-1929)*. Prólogo de J. Benavente y epílogo de A. Paso. Madrid: Imprenta Castellana, s. a.; pp. 142, 421 y 431.

paloma azul y *La espada de Satanás*, ambas de Rafael María Liern y música de Oudrid (1865 y 1867), *La varita de virtudes*, de L. M. de Larra, música de Gaztambide estrenada en el teatro de la Zarzuela en 1868, *El cuerno de oro*, (1850), “*Ópera cómica española de magia en tres actos*”, de F. Sánchez del Arco, música de Carlos Llorens. *Don Simplicio Bobadilla* (1853) “*Zarzuela de magia en tres actos, original de Manuel y Victorino Tamayo y Baus música de Incenga, Hernando Gaztambide y Barbieri*”. *La cisterna encantada*, (1853) “*zarzuela en tres actos arreglada al teatro español y escrita en verso por D. Ventura de la Vega con música de Gaztambide*”. *La almoneda del diablo*, “*Comedia de magia en tres actos, y un prólogo, escrita por D. R. M^a Liern*” con nota del autor declarando que las comedias de magia *Les bibelots du diable* y *Tothomago*, le habían “*servido de base*” para su obra... y un largo etcétera.

5. Los géneros dramáticos y sus denominaciones en la Zarzuela Grande del s. XIX

Si las zarzuelas que he mencionado hasta ahora llevan en su mayoría el subtítulo de zarzuela cómica, u ópera cómico-lírica, o simplemente, la más común, de zarzuela, sin hacer mención a elementos dramáticos, no faltan, sin embargo, denominaciones genéricas que aludan a lo dramático: “zarzuela melodramática”, “zarzuela dramática”, “drama lírico”... entre otras. Coincidiendo con el auge del drama social y del drama rural regional, desde Feliú y Codina hasta Joaquín Dicenta, cobra auge, hacia finales de siglo, el tipo de zarzuela con tintes trágicos como *La Dolores* (1895) o *Curro Vargas* (1898).

El problema de las denominaciones genéricas en el teatro del XIX no afecta sólo al teatro lírico, pues era costumbre lúdica subtítular las obras con denominaciones caprichosas. Pero, igual que sucederá en la Zarzuela Breve o Género Chico, no

a todas las denominaciones corresponde un subgénero dramático, por ejemplo las revistas solían ser denominadas, “Viajes”, “Trayectos”, “Caprichos”... La lista de denominaciones arbitrarias es inmensa, pero no sucede así con los verdaderos géneros o subgéneros dramáticos, que dentro de nuestra Zarzuela Grande están por establecer, y que yo he simplemente esbozado a partir de los géneros del teatro declamado anterior cuya influencia preponderante reciben (históricas, de magia, de gran espectáculo,... etc.) o, atendiendo a su desenlace, cómicas o dramáticas.²³

6. El problema de la originalidad de las obras

En este rápido acercamiento al teatro español de la segunda mitad del siglo pasado, y a la evolución que los géneros teatrales sufrirán reflejándose en la creación de los libretos, no hemos hecho distinción entre obras originales y obras traducidas, mencionando indistintamente unas y otras, y aunque aludimos a la presencia y el peso de las traducciones del teatro francés en la escena española, no nos hemos detenido a analizar esta cuestión.

Es conocida y ha sido estudiada la influencia de la literatura francesa en la española durante todo el siglo XVIII, y la primera mitad del XIX, especialmente en lo que se refiere a la literatura dramática. Por dichos estudios podemos calibrar el alcance de la presencia en el teatro español no

²³ El estudio de los distintos tipos de zarzuela, o, en su caso, distintos subgéneros dramáticos dentro de la Zarzuela Grande del siglo XIX, está por hacer desde un punto de vista literario riguroso. Me refiero no sólo a las clasificaciones temáticas que se suelen hacer, sino a un análisis de su estructura dramática atendiendo a las unidades acción, espacio y tiempo, el estudio del lenguaje (hablas, jergas, prosa, verso), de los personajes, de la escenografía, mayor o menor presencia y tipos de música, función dramática de los coros, o ausencia de los mismos... etc, en fin de todos aquellos elementos literarios y teatrales que se pueden considerar constitutivos esenciales de un prototipo específico de un subgénero dramático.

sólo de los autores franceses consagrados, sino también de los de segunda o tercera fila.²⁴ Sabemos asimismo, que era costumbre prestigiosa y frecuente entre los dramaturgos acreditados la realización de traducciones o adaptaciones del teatro francés, desde D. Ramón de la Cruz hasta Bretón de los Herreros o Mariano José de Larra, que se publicaron a lo largo del siglo XIX, e incluso en nuestro siglo. En no pocas ocasiones el teatro francés sirvió de puente entre el español y otros extranjeros, en especial el inglés y el alemán, es decir, las traducciones al español que hacían nuestros dramaturgos, no sólo de piezas dramáticas francesas originales, sino de versiones francesas de obras extranjeras, siendo el ejemplo más significativo el de *Hamlet*, traducido por Ramón de la Cruz de la adaptación francesa de Ducis, que fue curiosamente la primera obra de Shakespeare vertida al castellano. También eran frecuentes las traducciones de versiones extranjeras de obras francesas, por ejemplo: diversas óperas francesas llegaron a los teatros españoles a través de adaptaciones italianas, con la peculiaridad de publicarse frecuentemente en ediciones bilingües (español e italiano), con lo que quedaba casi olvidado su origen francés. No se pueden dejar de mencionar las escenificaciones de obras francesas no dramáticas, por ejemplo las novelas de Marmontes, el Telémeco de Fenelón, ... etc.²⁵

Las lamentaciones que escuchamos desde principios del siglo XIX respecto a la invasión en nuestras letras de la literatura del país vecino, generarán su polémica entre partidarios y detractores de la traducción escénica, con no pocos litigios en cuanto a plagios o no plagios en tal o

cual estreno, de algunos escritores que esconden la fuente de su inspiración.²⁶

La Zarzuela Grande decimonónica no escapó, como es de suponer, a esta invasión de traducciones francesas que dominaba nuestra escena, y un alto porcentaje de las mismas va a proceder de los dos géneros franceses que constituyen la fuente fundamental de inspiración en las adaptaciones a nuestra escena y a los que ya aludí anteriormente: el vodevil y el melodrama. Ambos géneros habían abastecido el teatro popular desde principios de siglo con melodramas traducidos y adaptados para nuestra escena, como *La huérfana de Bruselas*, cuyo original, de Victor Ducange, era *Therese ou l'Orpheline de Genève* que, "estrenado en 1824, se repuso varias veces los años siguientes y arrancó lágrimas a centenares de espectadores. Era uno de estos 'dramones de tumba y hachero', según la acertada definición de Yxart, en que el gusto por los tonos sombríos se junta con el amor a lo patético", y a los que Cotarelo llama "dramones espantables que preparan el advenimiento del romanticismo".²⁷

Igual que estos dramones tan populares prepararon el advenimiento del Romanticismo, el éxito del teatro popular de mediados del XIX, apenas estudiado, nos acerca al conocimiento del gusto de la época y a entender el éxito de ciertos estrenos que hoy día sería incomprensible, y que con el transcurso del tiempo han caído en un completo olvido. Muy frecuentemente, estas "versiones dramáticas", eran una especie de ediciones dialogadas de las novelas populares de éxito, en las que se cuidaba el no presentar personajes tan apasionados como los que protagonizaban los dramas románticos, ni demasiado realistas. También

²⁴ LAFARGA, Francisco. *Las traducciones españolas del teatro francés (1700-1835)*. Barcelona: Universidad, 1983. LORENZ, Ch. M. "Translated Plays in Madrid Theaters (1808-1818)". *Hispanic Review*, IX, 1941; pp.376 y ss. MENARINI, Piero. "El problema de las traducciones en el teatro romántico". En *Actas del VII Congreso de la AHI*. Roma: Bulzoni, 1980; pp.751-759.

²⁵ LAFARGA, F. *Ob. cit.*; p. 13.

²⁶ Entre los escándalos de plagios deliberadamente ocultos fue famoso el de *El marqués de Caravaca* de Ventura de la Vega, cuya repercusión social nos cuenta Barbieri en sus escritos. Véase CASARES, Emilio. *Ob. cit.*, Vol. 2; pp. 43 y 43.

²⁷ CALDERA, Ermanno y CALDERONE, Antonietta. "Hacia el Romanticismo". En *Historia del Teatro en España, II*. Madrid: Taurus, 1988; p. 401. La cita remite a su vez a YXART, José. *El arte escénico en España*. Barcelona: La Vanguardia, 1894; p.17 y a COTARELO Y MORI, Emilio. *Isidoro Mdi-quez*. Madrid: Perales y Martínez, 1902; p.426.

en consonancia con las ideas progresistas y relacionado con el nacimiento y evolución del primer socialismo español, surgió una especie de "melodrama social", uno de cuyos ejemplos más palpables fue la traducción y adaptación al teatro de *Los misterios de París* de Eugenio Sue, que estrenado en el teatro de la Cruz, fue editado por Vicente Lalama en su "Biblioteca Dramática", en dos partes, para facilitar su representación. Como dijimos al mencionar las modalidades de traducciones que se habían producido hasta el primer tercio del XIX, sucede ahora el mismo trasvase entre novelas y piezas teatrales, abundando denominaciones híbridas como "folletín escénico" o "novela dramática", que se hicieron habituales, piezas en donde ambos géneros se prestaban elementos. Así, inspirada en Sue, Carlos Gracia Doncel y Luis Olona publicaron *Los misterios de Madrid* (1845), "novela dramática original en seis cuadros", en donde el "cuadro" valía indistintamente para "acto" o "capítulo", según se tratara de novela o pieza dramática.²⁸

El otro género dramático que atrajo más a los traductores del teatro francés, como dijimos, fue el vodevil. El estudio de la cartelera teatral madrileña, entre 1830 y 1850, revela la importancia numérica de las representaciones procedentes de traducciones francesas, y si concretamos más vemos la casi mayoritaria presencia de un autor francés: "el infatigable, ingenioso, fecundo, inagotable y justamente famoso Scribe", en palabras de un crítico de la época. Scribe y sus vodeviles fueron autor y género preponderantes tanto en Francia como en España.²⁹

La preocupación por esta preponderancia del teatro francés es constante entre los intelectuales, creadores, y críticos españoles desde el primer ter-

cio del siglo XIX, y de este afán son testimonio declaraciones de los propios autores de zarzuelas, como la que prologa la zarzuela de Eguílaz, *El molinero de Subiza* en su dedicatoria "Al Excmo. Sr. D. José Cort y Claur":

"Extrañeza y no poca habrá causado a usted que yo, paladín constante del teatro nacional, que considero una de las mayores glorias de nuestra vieja España, dedique mi pluma a cultivar un género, que tanto de extranjero ha tenido hasta ahora; mas si usted analiza esta zarzuela verá que ha sido escrita con el pensamiento de purgar de extranjerismo al arte lírica española; que en balde nuestros compositores pretenderán dar a su música el carácter de nacionalidad, sin el cual no llena su objeto, si los poetas no escriben poemas inspirados en el sentimiento patrio, que hablen al público de nuestras costumbres, de nuestras ideas propias, de los altos hechos de nuestros nobles antepasados(...) siendo (cierto) que nuestro pueblo muestra singular predilección por esa comedia con música, que desde siglos hace lleva el nombre español de zarzuela, nombre que recuerda su origen nacional, a los teatros en que esa comedia se representa debe el poeta ir a buscarle para cumplir cerca de él su noble y santa misión de hacerle amar lo hermoso, y lo patriótico, y lo bueno, separándole a la vez del mal gusto y de la perversión moral que un arte extranjera ha introducido entre nosotros..." (Luis de Eguílaz, 19 de enero de 1871).³⁰

La perversión del gusto y de la moral nacional fueron los anatemas contra los que se levantaron las voces enemigas de la influencia extranjera. También, como siempre sucede, de nada sirvieron estas voces de xenofobia en pro de un purismo nacionalista, pues aproximadamente un tercio, si no más, de las zarzuelas grandes en dos y en tres actos que llevo contabilizadas no son originales.³¹

Se impone, sin embargo, revisar el concepto

²⁸ RUBIO JIMÉNEZ, Jesús. "El melodrama y géneros afines". En *Hª del Teatro en España*, II. Madrid: Taurus, 1988; p. 672.

²⁹ DENGLER GASSIN, Roberto. "Apuntes sobre el teatro vodevilésico de Scribe y su acogida en las tablas madrileñas". En F. LAFARGA, F. y DENGLER, R. (Editores). *Teatro y traducción*. Salamanca: Universitat Pompeu Fabra, 1993.

³⁰ *El molinero de Subiza*. Zarzuela histórico romanesca en tres actos y en verso, original de Luis de Eguílaz, música de D. Cristóbal Oudrid. Madrid: Imprenta de José Rodríguez, 1871.

³¹ Para este recuento me he basado en el *Catálogo del Teatro Lírico Español en la Biblioteca Nacional de Madrid*. En IGLESIAS DE SOUZA, Luis. *Teatro Lírico Español. Catálogo*; en el *Catálogo de Libretos españoles del S.XIX y XX*, de la Fundación Juan March, 1993, y en *Teatro Lírico, I, Catálogos de los Fondos Musicales de la Sociedad General de Autores de España*, I. Madrid: ICCMU, CEDOA, 1994.

de "originalidad", contraponiéndola no versus "traducción", o al menos no sólo a ella en el sentido literal de la palabra, pues con frecuencia no se trata de una simple traducción, no es la mera traslación de una lengua a otra, sino un sinfín de modos de rehacer una obra partiendo de otra. Así la serie de aclaraciones que los propios dramaturgos añaden a los subtítulos de sus obras, nos puede orientar al respecto de las diversas modalidades o modos de lo que sería más preciso llamar "reconversión" no sólo de un idioma a otro, sino de una obra a otra. Sería, por tanto, necesario, estudiar a fondo los conceptos que manejan los propios autores: traducción, imitación, arreglo, adaptación, inspiración, tomar el pensamiento de una obra o de uno o dos actos, adaptar el personaje de una obra, tomar algunas de sus situaciones, etc., e ir comparándola con el original en cada caso. Veamos algunos ejemplos de esta amplia casuística que he tratado de resumir basándome en los términos empleados por los autores:

1. Traducir:

— Traducción: *Galán de noche*. (1862) "Zarzuela en dos actos y en verso (traducción). Letra de D. A. G. Gutiérrez, música de D. José Incenga".

— "Libremente traducida": *El sueño de una noche de verano*. "Ópera cómica en tres actos. Escrita en francés por los señores Rosier y de Leuven, libremente traducida al castellano por un ingenio de esta Corte, y puesta en música por D. J. Gaztambide". En nota manuscrita se dice que un ingenio de esta corte es D. Patricio de la Escosura.

2. Arreglar:

2.1. La obra en su totalidad:

— Arreglada a la escena española: *El secreto de la reina*, zarzuela en tres actos, escrita en francés por M. M. de Rosier y de Leuven y arreglada a la escena española por D. Luis de Olona, con música de Gaztambide, Hernando e Incenga.

— Arreglada del francés: *El sargento Federico*. Zarzuela en cuatro actos arreglada del francés por D. Luis de Olona, música de Barbieri. En la contraportada viene: "Esta obra es una imitación del Vaudeville en cinco actos de M. M. Vandembourg y

Dumanoir, titulado Le Sergent Frederic". Por lo que deducimos la equiparación de los conceptos "arreglar" e "imitar" en algunos casos.

2.2. Arreglar la obra parcialmente:

— *Amor y misterio*. (1855) "Zarzuela en tres actos por D. Luis de Olona. Música de D. Cristóbal Oudrid. Arreglada del francés a excepción del tercer acto".

2.3. A veces se unen estos dos términos: traducción y arreglo. Así, García Gutiérrez y Olona suscriben la siguiente aclaración a su obra *Un día de reinado* (1854): "traducida y arreglada de la ópera francesa de Mm. Scribe y de St. Georges por—"

3. Tomar de una obra algo: argumento, personajes, situaciones, actos.

— "El autor ha tomado parte del asunto de esta zarzuela de una comedia de..." (Collé: *La partie de Chasse de Henri IV*, a propósito de *La cacería real* de G. Gutiérrez Arrieta.)

— "El personaje del Marqués está copiado de la ópera cómica francesa titulada *La rose de Péronne*." (*El juramento*, de Olona, música de Gaztambide).

— *Galanteos en Venecia* (1853). Zarzuela en tres actos por D. Luis Olona con música de Barbieri. "Algunas escenas están tomadas de la ópera cómica francesa *La croix de Marie*".

4. Escribir sobre el pensamiento de una obra (que en muchos de los casos no se especifica).

Los pajes del rey (1876): zarzuela en dos actos y en verso. Letra de L. M. de Larra. Música del maestro Oudrid. "Esta obra está escrita sobre el pensamiento de otra obra francesa".

Sustos y enredos (1888). Zarzuela en tres actos. Por D. Salvador M^a Granés y D. Eduardo de Lusionó. Música del maestro Catalá. "Escrita sobre el pensamiento de una ópera cómica de Scribe".

4.1. Escribir sobre el pensamiento de parte de la obra: *Los hijos de la costa* (1871). Zarzuela en tres actos y en verso. Letra de Mariano de Larra y música de M. Marqués. "El pensamiento de los dos primeros actos de esta zarzuela está tomado de una obra francesa".

5. Imitar:

— *Boccaccio*. Zarzuela en tres actos y en verso,

por D. L. M. de Larra, imitación de la ópera-cómica alemana de los señores Camilo Walzel y Ricardo Genée. Música de Franz de Suppé.

6. Basarse en:

La almoneda del diablo (1863), Liern, música de Leandro Ruiz. "Las comedias francesas de magia Les bibelots du diable y Tothomago le habían servido de base".

Por supuesto que el verdadero significado de esta matización de conceptos dentro de las traducciones o versiones de una lengua a otra, sólo se podrían valorar estudiando, como hemos dicho, cada caso concreto con su original para ver si en realidad podríamos llegar a unas conclusiones generales respecto a estas declaraciones de los libretistas. En todo caso, creo que no se puede simplificar el tema de la influencia francesa en nuestra zarzuela del XIX, ya que a veces eran tales los cambios de una obra a otra, que aquélla quedaba irreconocible. Así nos describe Luis Mariano de Larra su proceso de creación de *Las campanas de Carrión*, cuando le explica a Ramos Carrión y a Toribio Granda en la dedicatoria de la obra, que al ver representar en París *Les cloches de Corneville*, se dio cuenta de que "para ser esta obra bien recibida en España(...) se necesitaba hacer un arreglo de tal importancia que casi no valía la pena de emprenderlo. Había que suprimir un acto, localizar la escena, españolizar los tipos, dar un colorido uniforme a la acción, simplificar la marcha, eliminar diez o doce piezas de música, suprimir cuatro o seis personajes, hacer, en fin, una zarzuela española de una abigarrada obra francesa, con sus puntos de tragedia y sus ribetes de opereta bufa. El acto tercero, casi nuevo completamente en mi arreglo, prueba sobre todo, que no nos habíamos equivocado..."³²

Nos falta todavía abordar el tema de las refundiciones que no faltaron entre nuestros libretistas. Se realizaron tanto de obras de literatura española como de literatura extranjera, por eso merecen un tratamiento aparte.

Nuestro teatro clásico pervivió a lo largo de los siglos XVIII y XIX, a través de las refundiciones.³³ Hubiera sido extraño que la zarzuela hubiera escapado a esta tentación de refundir a nuestros clásicos: desde Calderón de la Barca (*El conjuro*, A. L. Ayala / Arrieta, 1886), Agustín Moreto (*San Francisco de Sena*, Estremera / Arrieta, 1883; *Lances de amo y criado*, T. Luceño, música de R. Calleja, *Don Lucas del Cigarral*, Luceño y Fernández Shaw con música de A. Vives); Tirso de Molina (*Los tres maridos burlados*, J. Dicenta y Pedro de Répide con música de V. Lleó). También las obras de Cervantes, y especialmente *El Quijote*, motivaron la inspiración de muchas zarzuelas: *La venta encantada* (1859) de Béquér y García Luna con música de Adolfo García, *La insula Barataria* (1864) de L. M. Larra con música de Arrieta, etc.

Pero también la novela del XIX tanto española como francesa, sirvió de fuente de inspiración: Curro Vargas (1898) está "inspirado en una célebre novela española", que es la obra de Alarcón *El niño de la bola*, o *Nuestra Señora de París* (1897) "Melodrama lírico en tres actos y once cuadros" está "inspirado en la novela del inmortal Víctor Hugo y escrito en prosa por Calixto Navarro / Manuel Giró".

7. Algunas conclusiones

De esta aproximación al panorama literario de la Zarzuela Grande decimonónica podemos concluir que:

La primera etapa de su evolución, esto es desde 1851 hasta la irrupción y vigencia de los Bufos entre el 66 y el 72, se caracteriza por un predominio de la zarzuela cómica en su desarrolloseudohistórico; este tipo de zarzuela añade a los tópicos del drama histórico romántico en cuanto a las unidades dramáticas de espacio y tiempo, los ingredientes sentimentales y aventureros, propios

³² *Las Campanas de Carrión. Zarzuela en tres actos de Luis Mariano de Larra.*

³³ ANDIOC, René. *Ob. cit.*, y VV.AA. *Clásicos después de los clásicos. Cuadernos de Teatro clásico.* Madrid: Compañía Nacional de Teatro Clásico, 1990, Vol V.

del melodrama francés y español, y las intrigas de galanteos cortesanos y amoríos palaciegos trasladados de las óperas cómicas y vodeviles franceses (Scribe fundamentalmente) en lo referente a la acción dramática. Me estoy refiriendo a las zarzuelas mencionadas del tipo *El dominó azul*, *Los diamantes de la corona*, *Los Magyares*, *Catalina*, *El sargento Federico*, *Si yo fuera rey*,... etc.

En estas zarzuelas los elementos cómicos se engrazan con los dramáticos culminando en un desenlace de "final feliz"; un grupo de ellas localiza su acción en diversas cortes y lugares de Europa, en unos casos porque se respeta la traducción del original, y en otros porque se prefieren lugares lejanos que aparecen con un atractivo exótico, *Los Magyares*, *El anillo de hierro*; otro grupo de las mismas, con el prurito de "españolizar el argumento", trasladan la corte del segundo imperio francés a la corte española.

Pero junto a este tipo de zarzuela, muy apegada a la influencia francesa, va desarrollándose otra corriente en la Zarzuela Grande de temas originales basados en la historia española, que dejan entrever el camino hacia lo "español", "lo castizo", trasluciendo el empeño prioritario por la nacionalización de nuestro teatro lírico por el que luchaban algunos escritores y compositores, a la cabeza de los cuales hay que citar sin duda a Barbieri, aunque siempre en esta misma línea del gusto del público por los argumentos similares a las zarzuelas adaptadas de enredos amorosos palaciegos, intrigas políticas, con mezcla de personajes nobles y populares. En esta línea están las obras de J. Picó como *Pan y toros*, las de Larra como *El barberillo* y *Chorizos y polacos*, las de Eguílaz como *El Postillón de la Rioja*, *El molinero de Subiza*, etc, en la que como hemos visto su autor alardea de "purgar de extranjerismo" la zarzuela. Estas zarzuelas, con sus personajes populares que utilizan sin empacho un lenguaje propio de su condición social o procedencia regional, entroncan con la tipología y escenas del costumbrismo romántico, que tanta huella dejó en el teatro, e inician lentamente la culminación del alejamiento definitivo

de adaptaciones y traducciones de la literatura francesa, al inspirarse cada vez más en la realidad social española.

Frente a toda esta producción de feliz desenlace, conforme nos vamos aproximando al final de siglo, se observa un mayor desarrollo del "drama lírico", con desenlace trágico o semitrágico. Recuérdense las obras de Feliú y Codina o de Dicenta, algunos de cuyos dramas, me atrevería a calificar de "prelorquianos" (por ejemplo, el final de *Curro Vargas*).

Resumiendo, en la trayectoria literaria de la Zarzuela Grande del siglo XIX, se pueden observar dos tendencias que están en relación directa con los dos elementos que fundamentalmente constituyen y que venimos analizando, lo autóctono y lo extranjero.

La influencia extranjera, fundamentalmente las versiones o traducciones de óperas cómicas francesas y *vaudevilles*, estaban en consonancia con el afán de nuestros autores y compositores por el hallazgo de un drama lírico nacional que pudiera parangonarse con la ópera italiana que dominaba la escena lírica madrileña. La obsesión por la creación de la ópera española si no culminó con el triunfo de ésta, sí consiguió la restauración de nuestro teatro lírico, parangonable a la ópera cómica francesa que tanto imitaba. Tampoco hay que olvidar que la invasión de las traducciones se trataba de un fenómeno que concernía no sólo a la creación de libretos, sino asimismo al teatro declamado.

Junto a esta tendencia "extranjerizante" y en cierta medida, como reacción frente a ella, está la búsqueda, en libretistas y compositores, de aquellos elementos que pudieran constituir la ansiada "españolidad" de nuestro teatro lírico, ya fuera zarzuela u ópera. Esta línea "casticista" se halla en los primeros tanteos por reencontrar la pérdida tradición de nuestro teatro lírico en las breves piezas de los años treinta y cuarenta, entroncaba con el costumbrismo del siglo XVIII, fundamentalmente con D. Ramón de la Cruz, y con el costumbrismo romántico de 1830 a 1850, y cul-

minará con el triunfo del Género Chico al final del siglo.

En un intento de valoración final sería difícil de calibrar si son más autóctonas las obras que intentan rememorar nuestra historia, o aquellas que, siguiendo la moda, gozan de las fantasías de melodramas y vodeviles extranjeros, y dentro de éstas las que son originales como *Los Magyares*, o traducidas como *Catalina*, ambas de clamoroso éxito, porque en definitiva, si las obras de teatro traducidas al español pertenecen realmente a la

historia literaria de otros países, por muchos otros aspectos se inscriben en la historia cultural de España, y más específicamente en su historia teatral. En definitiva, la confrontación de los conceptos de "lo autóctono" frente a "lo extranjero" no la creo tan interesante como el hecho de contemplar la producción teatral y su traducción como transvase de culturas que intentan fundirse más allá de las barreras lingüísticas, sociales y culturales que las separan.