



Historia del teatro de los Bufos, 1866-1881. Crónica y dramaturgia

El teatro bufo es una aventura teatral que conmovió la vida teatral y musical española entre 1866 y 1881. Creado y promovido por Francisco Arderius, puso en crisis el teatro lírico español, pero al mismo tiempo lo ayudó a sobrevivir en momentos de gran indecisión de nuestra vida teatral. Se estudia en este trabajo por primera vez la propia historia de la producción bufa, sus luchas, su fortuna crítica y el impacto que cada obra produjo. Se analiza en el artículo a su fundador, Arderius, la crónica del acontecer diario del teatro bufo, los elementos morfológicos y constructivos del género y finalmente se aporta por primera vez el catálogo de la producción bufa.

En el número 48 de la revista *Anuario musical* de 1993, publicábamos un artículo sobre el teatro de los bufos con este título, "El teatro de los bufos, o una crisis en el teatro lírico del XIX español". Desde entonces nuestras investigaciones sobre la zarzuela y concretamente sobre el período de vigencia del teatro bufo, han continuado y estamos en disposición de ofrecer algunos nuevos puntos de vista sobre ese interesante género que fue el teatro bufo, aventura que transcurrió desde septiembre de 1866 hasta el 1872. Hemos podido rehacer la crónica y el día a día de la acción de Francisco Arderius, su creador, que promovió el estreno de al menos setenta y nueve obras, sus trabajos para exportar el género, la postura de la crítica ante él; en fin, hemos reconstruido un hecho en buena manera social, que trascendió y galvanizó como ningún otro, la vida teatral del momento. Como en otros muchos casos de la historia, los resultados reales y las aportaciones a nuestra historia musical fueron mucho menores que la propia conmoción del género en sí.¹

Buffa theatre is a dramatic adventure which stirred up Spanish musical and theatrical life between 1866 and 1881. Founded and promoted by Francisco Arderius, it led to a crisis in Spanish lyric theatre, but at the same time, helped it to survive in times of great indecision in the theatre. This article is the first to examine the history of the buffa output, its struggles, critical reception and the impact of each work. Its founder, Arderius, the daily chronicling of buffa theatre in the press, and morphological and constructive elements of the genre are also analysed. A catalogue of the buffa repertoire has been included for the first time.

Quizás sea preciso comenzar señalando que con el término de "teatro bufo" se define una variante de nuestro teatro lírico, de carácter cómico-burlesco, inspirado en Francia (lo que no era una novedad), de duración efímera y creado por Francisco Arderius, que tuvo importancia en España desde 1866 hasta 1872, en que su creador abandona la aventura bufa.

¹ La historia del género bufo no ha sido demasiado estudiada, debido a que las grandes historias de la zarzuela, especialmente la de Cotarelo, termina antes de iniciarse el género, lo mismo la fundamental obra, *Historia de la zarzuela. Crónica y memorias del Teatro Lírico Español, 1839-1863*, que dejó escrita Barbieri y que nosotros hemos publicado en *Francisco Asenjo Barbieri, 2. Escritos*, ICCMU 1994, y de la que han copiado todos. Las referencias extensas al género son, pues, las que se recogen en la obra de Antonio PEÑA Y GONÍ, *La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX*, Madrid 1881. Dos trabajos parciales además del nuestro, anteriormente citado, se han publicado sobre el género, ambos de Eduardo HUERTAS VÁZQUEZ, *El teatro de la bufos madrileños*, Madrid: Instituto de Estudios madrileños, 1993 y "Las suripantas", *El Bosque*, n° 5, V-VIII, 1993. En ninguna de las obra anteriormente citadas se aporta la historia diaria del género, que tratamos de reconstruir aquí.



Francisco Arderius

Durante estos años se produjeron unas 80 obras en las que colaboraron los mejores creadores del momento: Barbieri, Arrieta, Oudrid, Fernández Caballero, Manuel Nieto, etc. y magníficos libretistas como Eusebio Blasco, López de Ayala, Juan Catalina, Rafael María Liern, Narciso Serra, José Picón, Francisco Camprodón, Salvador Granés, Ricardo de la Vega, Luis Mariano de Larra, Mariano Pina Domínguez, Ricardo Puente y Brañas, Rafael García Santisteban, Miguel Pastorfido y Miguel Ramos Carrión. La aventura fue conocida también con el nombre de Bufos Madrileños, hasta 1868 y Bufos Arderius, posteriormente. Comparto el pensamiento del Dr. D. Eduardo Huertas cuando señala que fue un hecho que: “galvanizó de tal manera la vida

madrileña, que llegó a inocular en la opinión pública una auténtica psicosis”.²

El teatro bufo se produce en una de las épocas políticamente más difíciles del siglo XIX. Desde 1863 a 1868 se suceden los gobiernos moderado y unionista, dejando siempre al margen a los progresistas; la situación provoca frecuentes intentonas y desórdenes y en consecuencia una política represiva; por otra parte, la reina Isabel II no admitía a los progresistas. Todo esto llevaba a un terreno abonado para la revolución, los estallidos sociales de 1868, el destronamiento de Isabel II, y, lo que nos interesa, la llegada de uno de los momentos más críticos y convulsos de nuestra historia decimonónica, durante la cual precisamente se desarrolla el teatro bufo.

Desde otro punto de vista, y como consecuencia, la crisis de la zarzuela era fuerte. Los tiempos no estaban para el mundo lírico. De la crisis de la zarzuela se venía hablando desde prácticamente 1857, es decir, desde el momento mismo en que se inaugura el teatro de la Zarzuela, que parecía a todos el gran revulsivo para sacralizar definitivamente el género. Hoy no podemos admitir esa visión. La zarzuela tuvo en aquellos años una espléndida floración al menos hasta la crisis política de 1863, y se produjeron un buen número de obras magistrales como son, *Los magyares*, *El hijo del regimiento*, *Azon Visconti*, *El juramento*, etc. La estadística de la producción zarzuelística de aquellos años viene a corroborar lo que estamos diciendo: el punto culmen de la producción zarzuelística en ese arco que va desde 1857 a 1863 está en el año 1861 en que se estrenan al menos 59 obras, lo que supone una por semana y durante el cual compiten los teatros de la Zarzuela y el Circo. A partir de aquí se entra en una gradual decadencia cuyos datos estadísticos son, 1862, 45; 1863, 18; 1864, 16; 1866, 28, 1868, 20. Justamente la pequeña subida de estrenos que se detecta en 1866 se debe al inicio de la actividad de

² HUERTAS, E. “El teatro de los bufos madrileños”, Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 1993; p. 5.

los bufos, de forma que en 1872 ya se ha recuperado el nivel de estrenos con las 49 obras del año. Creo que los datos son incuestionables. Precisamente durante el año 1866 se cierra el teatro de la Zarzuela, que sufre una reforma importante y que sobre todo por primera vez en su historia deja de ser el teatro de la Zarzuela para pasar a ser un teatro de Declamado o de verso, inaugurándose como tal el 17 de octubre con la obra clásica de don Francisco de Rojas, *Lo que son mujeres* representada por la compañía que dirigía Manuel Catalina con dos grandes figuras del teatro de verso, Matilde Díez y Teodora Lamadrid. Para completar la situación también a finales de octubre se cierra el teatro Circo que trata de hacer ópera.

No dudamos por tanto en apuntar que la crítica situación de la zarzuela a partir de 1863, respuesta a la coyuntura política y económica, está en la base del nacimiento de los bufos. Esta situación se refleja en varios escritos de la revista *El Artista*, que en su número del 12 de agosto, de 1866, es decir, un mes antes de llegar los bufos, señalaba, comentando el arriendo del teatro del Circo para hacer zarzuela a partir de septiembre:

"Su pensamiento tiende a mejorar, en cuanto sea posible, la situación actual de la zarzuela, situación harto deplorable para los artistas, para las empresas y para el público, que hastiado de extravagancias literarias y musicales, y de obras refundidas y trasnochadas, se aleja ya de los teatros de zarzuela, en los que no hay nada que sentir y poco que celebrar. Esta nueva empresa luchando con la escasez de obras aceptables, con el desprestigio del género y con las exigencias de algunos artistas, que hacen imposible la formación de compañías para la corte, se ha visto precisada a buscar algunos autores y cantantes nuevos que la ayuden a la realización de su pensamiento... Convocar a la juventud, estimular a autores y cantantes, dar a conocer las obras de aquellos, si reúnen las buenas condiciones..."³

En parecidos términos hablaba *La Escena*:

"Mucho se había pensado y dicho de la empresa, murmurado no poco de los elementos con que contaba, y lo que es más grave aún, vituperado el género que maldita la

culpa que tiene de que le hayan puesto en el estado en que se encuentra malísimos zurcidores de versos y peores compositores de tanto por compás, pues al fin ha llegado la ocasión de mostrar a amigos y detractores que el género no es tan malo como parece, y que con el abrigo por parte del público..., podía dar que hablar de sí".⁴

Quizás sea el momento de recordar que en el mes de agosto de 1866, la zarzuela tuvo el más duro y pertinaz ataque de todo el siglo XIX, —más agresivo que los varios que Pedro Antonio de Alarcón lanzó contra el género—, en la pluma de Antonio Vinageras, periodista del diario *El Reino*, en el que se achacaba a la zarzuela, nada menos que ser la causa de la decadencia de la literatura dramática española y al que respondió duramente Barbieri.⁵

Nadie hasta ahora ha hablado de otra realidad a valorar. Es 1866 el primer año del renacimiento del sinfonismo español; durante este año la actividad sinfónica en Madrid fue muy grande a través de la Sociedad de Conciertos, capitaneada por Barbieri. El Dr. D. Ramón Sobrino, que ha estudiado el tema, llega a la misma conclusión que nosotros por otra vía y da como una de las razones para el nacimiento del sinfonismo precisamente el estado de crisis en que se encontraban los músicos aquel año, que les impulsó a buscar otra dedicación y olvidarse del teatro musical.

Parece claro, pues, que la llegada del Género Bufo, sin olvidar las razones que de su nacimiento da su fundador Arderius, tiene que ver con un intento de buscar una nueva vía de salida a la situación de marasmo del teatro musical por un agudo empresario, que intenta una nueva vía con un teatro en el que los planteamientos económicos y empresariales son prioritarios, pero, al mismo tiempo, busca una respuesta a la demanda de una sociedad cansada y con demasiados problemas políticos y sociales, que anhelaba un modo de evadirse. No olvidemos que el fenómeno se produce

⁴ *La Escena*. 7-X-1867, nº 17, p. 5.

⁵ Recomendamos la lectura del capítulo VI de nuestra obra, *Francisco Asenjo Barbieri, I. El hombre y el creador*. Madrid: Ed. del ICCMU, 1994; así como la respuesta de este autor al citado Antonio Vinageras.

³ *El artista*. 30-VIII-1866, nº 12, p. 7.

en los convulsos años que rodean a 1868, época de la revolución de septiembre. Por ello estamos muy lejos del ideario con el que a partir de 1848, o mejor de 1851 trabajan los impulsores de la restauración de la zarzuela, es decir, Barbieri, Hernando, Gaztambide, Arrieta, Oudrid e Inzenga, que pretendían la construcción del gran género dramático español. Arderius proclama en sus memorias o *Confidencias*, la finalidad del género: “En esta bendita tierra somos muy aficionados a reirnos. Ni los males de la madre patria, ni los años de mezquinas cosechas, son causas suficientes para quitarnos el buen humor; por consiguiente tenemos algo de bufos en nuestro ser. ¡Pues habrá bufos en España!”⁶

Y con este pensamiento coincide Matilde Muñoz cuando describe el ambiente que permite el nacimiento de los bufos:

“Graves acontecimientos políticos, revoluciones, sediciones, motines, asolaban y arruinaban la Península. Isabel II ha sido derribada de su trono... Y con todo esto, por inexplicable reacción que se da fatalmente en todas las épocas calamitosas, una oleada de sensualidad alocada, de risueño descuido, de indiferencia suicida, hacia resonar sus cascabeles sobre las soleadas calles de la capital, que era entonces la más alegre, simpática y acogedora ciudad de Europa, aunque no pudiera contar ni mucho menos entre las más bellas ni mejor urbanizadas. Muchas cosas le faltaban a Madrid, pero le desbordaba la jarana y el buen humor. Se elevaba a las más vertiginosas alturas de la popularidad a personajes como el prodigioso ‘Perro Paco’, mientras se veían con la mayor indiferencia los esfuerzos heroicos de Isaac Peral”.⁷

1. Francisco Arderius

Es imprescindible que nos ocupemos de quien fue en gran parte el protagonista de la aventura bufa. Había nacido en Lisboa en 1836 y fallecerá en

Madrid el 21 de mayo de 1887. Hijo de padre andaluz y madre francesa, era actor, cantante y posteriormente, creador, impulsor, y empresario; como tal, personaje importante para la lírica española del XIX desde el momento en que crea los bufos. Así lo describe Enrique Chicote: “Personalmente era un hombre simpático y alegre, de gran estatura, delgado, huesudo, sin pelo de barba y según decían, ni de cabeza, pues lucía un precioso peluquín de pelo castaño”.⁸ Su historia está contada en un folleto autobiográfico, *Confidencias de Arderius. Historia de un bufo*, 1870, escrito por Antonio de San Martín, periodista en *El Museo Universal*, *La Ilustración Española* y otros. Así se define el propio Arderius: “Y yo... yo..., soy Arderius, el que trasplantó el género bufo a España. De mi cosecha, a pesar de las fuertes tempestades que sopló sobre mí el país de la envidia, he recogido algunos frutos y estoy contento”.⁹

Comienza su carrera como pianista de café en el Minerva, “sin dinero, me contraté de pianista en el café Minerva con cinco reales diarios y cena compuesta de bistek con patatas o café con media tostada: a elección”,¹⁰ y corista del teatro Jovellanos: “Teniendo cierta vocación para la escena, por consejo de un amigo mío fui a ver al empresario del teatro de Jovellanos, el cual, después... de muchas dificultades que tuve que vencer, me contrató de corista con medio duro diario.” El citado empresario era Gaztambide quien lo había recibido al hacer la prueba de su voz, con: “su voz tiene poca extensión, pero en cambio es bastante mala”,¹¹ sin embargo reconocerá: “el público me aplaudió andando el tiempo en algunos papeles que me confiaron y mi nombre comenzó a ser conocido”. En realidad había sido admitido por intercesión de su tía, la famosa cantante Bardán (la exitosa doña Sabina de la zarzuela *El duende*, de Hernando), a la que Arderius profesará un gran cariño. Los escritores de la época Manuel del Palacio y Luis Rivera le dedican los

⁶ SAN MARTÍN, A. de. *Confidencias de Arderius. Historia de un bufo, referida por...*, Madrid: Imp. Española, 1870; p. 21. El libro aparece editado en plena época de eclosión de los bufos en 1870 por la imprenta Española.

⁷ MUÑOZ, Matilde. *Historia de la Zarzuela y del Género Chico*. Madrid: Tesoro, 1946; p. 132.

⁸ CHICOTE, E. *La Loreto y este humilde servidor*. Madrid: M. Aguilar, 1944; p. 62.

⁹ Antonio de San Martín: *Confidencias ...*; p. 7.

¹⁰ *Idem* p. 8.

¹¹ *Idem*. p. 29

siguientes versos: "Cuando te veo en la escena / mira tú lo que yo paso; / siempre que hablas me detengo /, siempre que cantas me marchó."¹²

En todo caso el propio Arderius parece exagerar los datos de su vida. Las revistas del XIX citan su nombre por primera vez en 1857, cuando tenía 21 años y actúa en la compañía del teatro del Real Sitio de San Ildefonso en la obra *El lancero*, en el papel de asturiano, y no precisamente con mala crítica "Este joven empieza su carrera este año y es un buen bajo, cosa que falta en el espectáculo de la zarzuela."¹³ Es en el estreno de la obra de Oudrid, *Beltrán el aventurero* en agosto de 1858, cuando el famoso crítico de zarzuela Julio Nombela llama la atención sobre su personalidad: "No concluiremos sin hacer mención del señor Arderius, joven aplicado que comienza su carrera bajo buenos auspicios."¹⁴ Durante este tiempo tuvo tentaciones de autor literario y de hecho estrena el 14 de diciembre de 1859 en el teatro de la Zarzuela *Una poetisa*, con música de D. Juan Möllberg. Arderius fue uno de los mejores actores del XIX español, a pesar de las deficiencias de su voz para el canto; Pepe Rubio en *Mis memorias* señala:

"En mi larga carrera no he conocido un actor de naturalidad tan exquisita. Desde sus comienzos en el teatro de la Zarzuela lo demostró así. Aquel Pancho de *La Vieja*, el médico de *El loco de la buhardilla*, el característico de *Las astas del toro*, *Por un inglés*, *Campanone*, *La gramática*, *La trompa de Eustaquio*, y mil que podría citar, no tenían rival. Más tarde, en el género bufo, *Robinson*, *El Rey Midas*, el General Bumbún de *La Gran duquesa*, los tres personajes creados por él en la zarzuela *Los infiernos de Madrid* y el célebre Doctor Mirabel de *Los sobrinos del capitán Grant*, representa sus labor más notable. Arderius no brilló en el arte lo que debiera por el género al que se dedicó. Las circunstancias le arrastraron a la explotación del género bufo, con el que ganó una fortuna, es cierto; pero si hubiera cultivado la comedia, sería su nombre más glorioso."¹⁵

¹² PALACIO, M. del / RIVERA, L. *Cabezas y calabazas, retratos al vuelo*. Madrid: Miguel Guijarro, 1864; p. 95.

¹³ *La Zarzuela*. Año II, n° 77, 20-VII-1857, p. 616.

¹⁴ NOMBELA, J. "Crítica teatral", *La España Artística*, Año II, n° 46, 6-IX-1858, p. 356

¹⁵ RUBIO, Pepe. *Mis memorias*. Madrid: Librería de Fco. Beltrán, 1927; p. 56.

El viaje que realiza a París se convertirá en un hecho crucial para su vida, "con tales ensueños viví en París más de dos meses, logrando volver a Madrid sin haber contraído la más pequeña deuda, ni haber sido gorrista una sola vez", dado que de este viaje surge su idea de crear los bufos españoles: "El haber ido a París fue la causa de que medrase, rompiendo el círculo de hierro que oprime a los pobres, a los desheredados, como diría Pérez Escrich. En París había visto los bufos, ¿por qué no ha de haber también bufos en Madrid?"¹⁶ El 15 de septiembre de 1866 Arderius hacía fijar en las esquinas de Madrid un cartelón con este anuncio: "Compañía de los bufos madrileños", que fundaba el teatro de los Bufos Madrileños, en el antes denominado Variedades, en donde el 23 de septiembre se dio la primera obra con gran éxito, *El joven Telémaco*, en la que pretendía acomodarse al estilo de Offenbach, admirado en París. Allí se representaron las nuevas obras de este género, tanto españolas como francesas. La creación de los Bufos no pasó desapercibida y en la revista *El Artista* se verá de esta forma:

"El teatro Variedades, ahora de los bufos madrileños, ha inaugurado sus tareas bajo muy buenos auspicios. La misión que la empresa se ha impuesto francamente confesamos que la hemos creído peligrosa, por lo difícil que es encontrar obras que reúnan las condiciones necesarias para esta clase de espectáculos y artistas que las interpreten con acierto. La misión de hacer reír lleva en España un camino muy tortuoso. Los escritores que se dedican a este género han llegado a creer que el público sólo se divierte con chistes de colores muy subidos y alusiones políticas de mala ley y nos hacen oír palabras de dudoso sentido y presenciar escenas indignas de un público culto, muy satisfechos de que así han cumplido con su tarea de hacer reír."¹⁷

En la correspondencia de Barbieri publicada por nosotros, aparecen varias cartas de Arderius significativas, porque demuestran el instinto empresarial de Arderius. Arderius logró la presencia efímera pero muy activa de un género que vive en

¹⁶ SAN MARTÍN, Antonio de. *Confidencias ...*; p. 21.

¹⁷ "Revista de teatros", *El artista*, n°16, 30-IX-1866; p. 1.

aquellos años una gran época, en parte porque supo rodearse de medios propios de propaganda, es decir, de un equipo profesional perfectamente dirigido hacia las metas claras que se proponía. En otra carta a Barbieri señala: "La empresa confía en que Vd. contribuirá a dar todavía más vida al género bufomadrileño, para solaz y contentamiento de la humanidad hipocondríaca."¹⁸ Arderius es por tanto el empresario pero también el provocador, el que mueve la prensa y el que encarga las obras. Publicará una revista propia, *La Correspondencia de los Bufos. Periódico semanal eco parcial de la opinión de la empresa de los Bufos Arderius*, cuyo contenido es un modelo de propaganda; una revista que al margen de dar las noticias de cuanto rodea a su teatro, tiene un claro carácter provocador en línea de lo que es la ideología bufa. En el primer número se señala con claridad: "La Correspondencia de los Bufos no tiene más misión que la de defender a tinta y pluma los intereses morales y materiales del teatro de los Bufos Arderius."¹⁹

Barcelona, Sevilla, Valencia, Cádiz, Zaragoza y gran parte de las ciudades españolas recibieron la compañía de los bufos. La recepción de los bufos fue grande y la situación económica de Arderius muy buena, lo que simboliza los gustos líricos del público español en aquella década. Su presencia se puede detectar en toda España a través de todas las revistas españolas de la época, que no permanecen indiferentes ante él. Arderius recibe las alabanzas y los ataques más furibundos como tendremos ocasión de comprobar.

2. Crónica del teatro Bufo. Su fortuna histórica

Entre las deficiencias en el estudio de los bufos, sin duda la más destacada es la de la propia vida del género, su desarrollo. Intentamos, pues, en este largo apartado un análisis diacrónico de la propia historia

del desarrollo del género y sus obras, con una descripción selectiva del contenido de éstas. La historia del género la podemos hacer nacer en el momento en que Arderius coloca el 15 de septiembre de 1866, en las esquinas de Madrid el cartelón que anunciaba: "Compañía de los bufos madrileños" y continúa hasta finales de 1872.

La célebre compañía llevaba inicialmente el nombre de Bufos Madrileños y tuvo su centro, en su comienzo, en el conocido teatro Variedades, situado en la calle Magdalena, nº 40, entre las calles Santa Isabel y Ave María, en donde el 23 de septiembre de 1866 se estrena la primera obra, *El joven Telémaco* del compositor José Rogel con libreto de Eusebio Blasco. Curiosamente en este mismo teatro había nacido la nueva zarzuela romántica con *El duende* de Hernando y posteriormente surgirá el teatro por horas que dará lugar al Género Chico. Se pretendía con este nuevo género la imitación de las obras representadas en el Theatre des Bouffes Parisiens que Arderius había conocido en su viaje a París. El modelo era el Offenbach de *La Belle Hélène* y de *Orphée aux enfers*, inmortalizado por los grabados de Daumier y por ello su finalidad era la presentación burlesca y satírica, con las armas de la comicidad y a veces del esperpento, de cualquier asunto, temas mitológicos —como en el caso francés—, históricos, o realidades más de cada día en las que entraban personajes públicos o históricos españoles, costumbres, etc. Así narra el encargo de Arderius, el autor del libreto, Eusebio Blasco: "Si me haces una cosa rara, nueva, estrafalaria, algo así como *Orphée aux Enfers*, o esas cosas que he visto yo este verano en París, estrenarás la temporada. Pero necesito eso antes de diez días. Si no me gusta perderé lo que tengo (diez mil reales) y tu tendrás la culpa."²⁰ Eusebio Blasco sabía lo que le pedía Arderius dado que había trabajado en París como periodista de *Le Figaró*. Hay que añadir que la imitación de los bufos parisienses hecha por Arderius fue vista así por autores como José Ixart: "Arderius

¹⁸ Idem, nota anterior, carta 665.

¹⁹ *Correspondencia de los Bufos*, 1, 1871.

²⁰ Prólogo de Eusebio Velasco a *El joven Telémaco*. Madrid: Ed. Imp. R. Velasco, 1900; p. 5.

importó de París, poco antes (...) una copia contrahecha y torpe de los bufos parisienses."²¹

En el inicio de esta aventura están, además de Arderius, un ex dependiente de comercio metido a actor, Ramón Rosell, los actores Escriu, Gabriel Castilla y Ramón Cubero y las actrices Teresa Riva, Rosario Hueto, Carmen Álvarez, Conchita Ruiz, y doce jóvenes de buen ver, que en las ocasiones más solemnes llegaban a veinticuatro, bautizadas muy pronto con el nombre de "suripantas". La aventura transcurre en el lapso de tiempo que va entre esta fecha de 1866 y diciembre de 1872 en que se estrena *Sueños de oro* de Barbieri, es, por ello, un periodo muy corto de tiempo.

La llegada de los bufos fue avisada ya por diversas noticias de prensa como la de *La España musical* de Barcelona que lamentaba que la zarzuela fuese tomada por los bufos, en su número del 6 de septiembre:

"Artísticamente llegamos al extremo de desdeñar la zarzuela española para dar lugar a los Bufos madrileños, descendientes de aquellos bufos parisienses tan celebrados en su país. El teatro más español de Madrid convertido en corresponsal de un teatro francés (...) ¡Los bufos madrileños en lugar de la zarzuela! A fe mía que no lo entiendo (...) Españoles sobre todo, que españoles de corazón, matemos la zarzuela, matemos las pocas cosas españolas que tenemos y como buenos españoles aprendamos no sólo a comer y vestir como franceses sino también a morir a la francesa (...) Bien por mi patria."²²

En realidad la revista creía que los bufos habían tomado el teatro de la Zarzuela y por ello su enfado era aún mayor, e iniciaban con ello una decidida postura de ataque a los bufos de la que siempre hará gala.

El joven Telémaco,²³ es la obra que, con treinta y

tres representaciones seguidas, y setenta y dos a lo largo de la temporada, inicia el género en España. Hablábamos así de la obra:

"El libreto está basado en lo grotesco, en la chacota y a esa mentalidad responde una música que no pretende crear una obra dramática, sino buscar la diversión del instante con una serie de cantables. La burla del ambiente griego dejó unos versos que se hicieron famosos en todo el Madrid de los sesenta, pertenecientes al coro de las suripantas 'Suri panta, la suri panta', que comentamos más adelante. La música de este coro fue cantada y conocida en todo Madrid, como lo fue el número, 'Me gustan todas en general.'"

Ciertamente la obra contiene bailes de cancan, exhibición de las "intimididades femeninas", y las dos canciones citadas de gran éxito."²⁴

Los nueve números musicales de la obra son: Acto I. Nº 1. Preludio e introducción. Nº 2. Calipso y Mentor, "Este pícaro viejo". Nº 3. Coro, "Suri panta, la suri panta". Nº 4. Mentor, Telémaco y coro, "Me gustan todas, me gustan todas, en general". Nº 5. Calipso, Mentor, Telémaco, Leucotoe, Nisea y coro, "Busca ropa que coser". Acto II. Nº 6. Introducción, Calipso y coro, "Yo no puedo más". Nº 7. Venus, "Ay vuelve dueño mío". Nº 8. Venus, Amor, Calipso, Mentor, Telémaco y coro, "Que sucede, que te pasa". Nº 9. Venus, Amor, Calipso, Eucaris, Mentor, Ulises, Telémaco y coro "Cantemos los cónyuges".

La obra buscaba divertir, evitaba las comunes alusiones políticas y Rogel añadía una hermosa música graciosa, ligera y sencilla "*las sueltas y elegantes melodías de Rogel*", que hizo que varios de los números mereciesen los honores de la repetición. *El joven Telémaco* estaba basada en una obra de Fenelón y logró imponer el modelo: "*El Dios Éxito coronó mi empresa y hoy en todos los teatros de Madrid, desde el humilde café cantante hasta el aristocrático... (excusamos de nombrarlo), hay una tendencia tan marcada hacia el género grotesco, que trasciende a cien leguas de distancia.*"²⁵ La obra tuvo tal éxito que se llegó a

²¹ IXART, J. *El arte escénico en España*. Barcelona: Imp. La Vanguardia, 1894-96, T. I.; pp. 79-80.

²² *La España Musical*, nº 34, 6-IX-1866.

²³ *El joven Telémaco*. Pasaje mitológico-lírico burlesco en 2 actos y en verso, letra de Eusebio Blasco, música del maestro Rogel. Madrid: El Museo, Administración de obras Dramáticas y Líricas, 1866. Esta obra tuvo al menos cuatro ediciones. Una copia manuscrita de esta obra se encuentra en el Archivo Lírico de la SGAE, TL. 1313.

²⁴ CASARES, E. "El teatro de los bufos o una crisis en el teatro lírico del XIX español". *Anuario musical*, nº 48, 1993; p. 220.

²⁵ Antonio de San Martín: *Confidencias ...*; p. 22.

representar en escenarios privados por ejemplo en el Palacio de la Condesa de Montijo, situado en Carabanchel donde acudieron a la representación la infanta Isabel y su hija, el ministro de Brasil y de los Estados Unidos, y varios nobles. Señala el cronista "la intención de contrastar en la obra la sublimidad poética de los tiempos antiguos con el materialismo de la presente".²⁶

La llegada de Arderius marca la vida de Rogel, dado que desde entonces su dedicación prioritaria será el género bufo, convirtiéndose en el autor favorito de Arderius. José Rogel fue uno de los compositores que mejor se adaptó a la estética y tono de los Bufos de Arderius. Fácil, fecundo y con gracia, trabajó mucho y alcanzó el éxito mientras los Bufos duraron. El otro protagonista de la presentación de los bufos era el libretista Eusebio Blasco, un aragonés que se había presentado en este mismo teatro Variedades con Romea, con la obra *A la antigua española*. Autor fecundo y fácil, su primer gran éxito fue precisamente *El joven Telémaco*; Arderius le había pedido una obra en diez días y Blasco se la hizo en una semana.

El 20 de octubre se estrenaba la segunda obra de los Bufos, *¡Me escamo!*,²⁷ de nuevo con música de Rogel, y letra de Manuel Nogueras y el 12 de noviembre la tercera, *Un cuadro, un melonar y dos bodas*,²⁸ de 2 actos, colaboración de Rogel con José Inzenga Castellanos y Luis Cepeda. Desconocemos el autor del libreto. Fue el primer fracaso de la compañía de los bufos según toda la crítica.

Pero a la llamada de Arderius acudieron inmediatamente los mejores autores españoles del momento como Arrieta y Barbieri. Arrieta aparece desde el comienzo como uno de los más decididos colaboradores de Arderius, después de Rogel, e inicia

la colaboración con una obra corta, estrenada el 24 de noviembre de 1866, *El conjuro*,²⁹ entremés en el que colabora con su amigo Adelardo López de Ayala, quien, "manosea" —según subtítulo de la obra— un texto de Calderón de la Barca. Aparecen en esta obra los característicos versos o dichos cacofónicos tan usados por los bufos:

Quiririn, quin paz.
Quiririn, quin paz.
Quiririn, quin paz.
Quiririn, quin paz.
Aquí el buz
Aquí el buz
Aquí el buz
Aquí el baz
Aquí el baz
Trás
Trás
Trós
Trós
Trís
Trís
Quiririn, quin paz. Quiririn, quin puz.
Quiririn, quin paz. Quiririn, quin puz.

La sesión del día se completaba con otra obra de Rogel, *El motín de las estrellas*,³⁰ disparate lírico-astronómico-bailable. En efecto, según el libreto la acción sucedía en "la capa más rota del cielo", y los personajes eran, Estrella, Marte, Mercurio, Osa menor, Sol y Coro.

Barbieri será otro destacado colaborador de los bufos, y no tanto por la cantidad de obras como por su calidad. Se encontraba entonces dedicado a recuperar la música sinfónica española; no obstante tuvo tiempo para responder a la invitación de Arderius e inscribir su nombre dentro del género

²⁶ "Fiesta teatral en el Palacio de la Excma. Sra. Condesa del Montijo", *La Escena*, 3-XI-1866; p. 31

²⁷ *¡Me escamo!* Zarzuela en un acto, original de don Manuel Nogueras, música de José Rogel. Madrid: Imp. de Gabriel Alhambra, 1866, 6 págs.

²⁸ *Un cuadro, un melonar y dos bodas*. Zarzuela en dos actos, música de J. Rogel / J. Inzenga Castellanos / José Luis Cepeda, autor de la letra desconocido. Una copia manuscrita de esta obra se encuentra en el Archivo Lírico de la SGAE, TL. 1350.

²⁹ *El conjuro*. Entremés de don Pedro Calderón de la Barca, manoseado por A. L. de A. Y puesto en música por E. A. Madrid: Imp. de José Rodríguez, 1886. 20 págs. Los intérpretes de la obra fueron: Parrado, Sr. Calvet; Teresa, su mujer, Sra. Hueto; un alcalde, vejete, Sr. Castillo; Juan Jaramillo, soldado, Sr. Orejón; un sacristán, Arderius; una criada, Sta. Rubio.

³⁰ *El motín de las estrellas*. Disparate lírico-astronómico-bailable en un cuadro y algunas jornadas, original de varios autores. Madrid: Imp. de José Rodríguez, 1866, 22 págs. Una partitura manuscrita de esta obra se conserva en el Archivo Lírico de la SGAE. TL. 1317.

bufo con dos pequeñas obras líricas, poco relevantes musicalmente, pero de interés porque a través de ellas conecta con la nueva aventura teatral. En efecto, tanto *De tejas arriba*, que se presenta en el teatro de Variedades, el 22 de diciembre de 1866 como el *El pavo de Navidad*, dos días después, son dos pequeñas obras de circunstancias.

El origen del contacto entre Arderius y Barbieri se detecta en la correspondencia entre ambos que hemos publicado. Arderius había invitado a Barbieri al estreno del teatro y en una carta le señalaba: "*He dado la orden oportuna en la puerta, para que se le permita a Vd. la entrada siempre que me quiera honrar con su asistencia.*"³¹ En una carta del 2 de septiembre dirigida a Barbieri le señalaba:

"Honrado por una empresa con la dirección del teatro de los Bufos Madrileños (antes Variedades), cumple a mi deber de artista, como una de las primeras y más gratas tareas, dirigirme a los autores y compositores, suplicándoles su cooperación al logro de mis deseos para establecer radicalmente el género que me propongo..."³²

A través del libro autobiográfico *Confidencias de Arderius. Historia de un bufo, referida por D. Antonio de San Martín*, Arderius narra otros aspectos de esta relación cuando señala:

"Recuerdo que ya me había escrito desde Alemania, alentándome a continuar en mi empresa de los Bufos, en estos o parecidos términos, adelante, amigo mío, y que los obstáculos no desanimen a Vd. El negocio promete, yo se lo aseguro, y no transcurrirá mucho tiempo sin tocar un buen resultado. Por mi parte deseo verlo andar en coche propio, aún cuando me salpique de lodo al pasar al lado suyo. Cumplióse en parte el buen deseo del Sr. Barbieri, y yo continúo viendo en él, no sólo a uno de mis mejores amigos, sino al antiguo maestro de coros que en Jovellanos tuvo la gran paciencia y la suficiente habilidad, para meternos en la cabeza a mí a y varios de mis compañeros, infinitas piezas de música."³³

El agudo y activista Arderius sabía que era fundamental contar con Barbieri para su proyecto y también que la musa del compositor era adecuada para el género bufo.

De tejas arriba,³⁴ es una obra menor, con cinco números musicales: Nº 1. Introducción. Nº 2. "Escucha los acordes". Nº 3. "Sal, palomita mía". Nº 4. "Ven dominico mío". Nº 5. "Un gato hacía el amor". La obra tuvo poco éxito, la letra era mala y por ello termina su historia el día del estreno. Sólo dos días después se estrenaba en el mismo lugar y dentro del mismo ambiente *El pavo de Navidad*,³⁵ letra de Puente y Brañas, en este caso con muy buen éxito. La obra está estructurada así: Nº 1. Pascual "Pues que se muestra Elena". Nº 2. Dña Petra, "Con el pavito asado". Nº 3. Elisa y Pascual, "Hay en la calle del Arenal". Nº 4. Elisa, Pascual, Dña. Petra y Ginés, "Las mozas de mi temple".

El ambiente de ambas obras queda explícito en esta temática o en la lectura de la portada de los libretos. *El pavo de Navidad*, por ejemplo, se presentaba así en la edición del libreto: "*Asado de circunstancias, trufado en verso por D. Ricardo Puente y Brañas, relleno de música por D. Francisco Asenjo Barbieri*". La prensa entendió la función de ambas obras; la última era juzgada así por *La Escena*: "*Es un juguete que no puede juzgarse severamente, por ser de circunstancias, como indica el título, y estar sembrado de chistes y escrito con gran ligereza por D. Ricardo Puente y Brañas. La música obra del maestro Barbieri, es muy agradable y adecuada a las situaciones, por lo que se hace aplaudir con justicia.*"³⁶ Barbieri música con gracia los usuales textos cacofónicos en el texto tan típicos de lo bufo y presentes en *El pavo de Navidad*: "*Siquiritrán Siquiritrán / Trin tran siquiritrán siquiritrán / trian tran piramidal*", imitaciones de sonidos de animales, etc.

³¹ CASARES RODICIO, E. *Francisco Asenjo Barbieri. Documentos...*; p. 663.

³² *Idem* Nota anterior; p. 664.

³³ SAN MARTÍN, Antonio de. *Confidencias...*; p. 89.

³⁴ *De tejas arriba*. Bufonada gatuna en un acto original de Francisco Asenjo Barbieri, letra de Pantaleón Moreno Gil. El libreto fue editado por José Rodríguez, 1866.

³⁵ *El pavo de Navidad*. Asado de circunstancias, trufado en verso por don Ricardo Puente y Brañas, relleno de música por don Francisco Asenjo Barbieri. El libreto fue editado por José Rodríguez, Madrid, 1966.

³⁶ *La Escena*. Revista semanal de música y teatros. nº 11, 29-XII-1866; p. 95.

El teatro bufo tuvo inmediatamente una exportación a Sevilla, una de las primeras ciudades a donde acuden los bufos, y donde incluso se editan varios libretos por la denominada Galería Bufo Sevillana que edita cinco obras a lo largo de este año. Todas ellas están realizadas por José Velázquez Sánchez, sevillano, que estudió derecho en su ciudad natal, archivero del ayuntamiento y cronista de la ciudad. La música de estas obras fue realizada por un desconocido compositor, Manuel Rodríguez, del que apenas tenemos el dato de que se dedicó a la zarzuela. Tres de las obras formaban una trilogía, *El último vals*, *El café de Rosalía* y *Deuda sagrada* que se estrenará en 1867. Suponemos que tanto ellas como *Una noche de trueno*, *Un concurso de acreedores*, y *Cria cuervos*, fueron estrenadas en los últimos días del año. Sólo conocemos la fecha del estreno de *El café de Rosalía* que tiene lugar el 28 de diciembre.³⁷

Por fin el día 31 de diciembre se estrenaba una obra de éxito, debida a Arrieta, que ha permanecido a lo largo del XIX, aunque la prensa del momento no hizo comentarios sobre ella, *Un sarao y una soirée*.³⁸ Caricatura de costumbres, en dos actos con letra de Miguel Ramos Carrión y Eduardo de Lustonó. Con esta obra se presentaba en público un gran escritor, trascendental para la zarzuela, Miguel Ramos Carrión. Señala Peña y Goñi:

“Aún va más lejos Arrieta en *Un sarao y una soirée*. Estos dos preciosos cuadros que revelaron a Ramos Carrión, constituyen el credo de Arrieta en la aplicación del canto

³⁷ *Una noche de trueno*, Paso en 1 acto, música de Manuel Rodríguez, letra de José Velázquez Sánchez. Sevilla: Imp y Librería de don J. M. Geofrin, 1866. 40 págs. *Un concurso de acreedores*, por *Idem.*, 32 págs. *El último vals*, por *Idem.*, 31 págs. *Cria cuervos*, Proverbio, por *Idem.*, 36 págs. *El café de Rosalía*. Por *Idem.* Las obras llevan correlativamente los números 1-5 de la colección Galería bufo sevillana.

³⁸ *Un sarao y una soirée*. Caricatura de costumbres, en dos láminas, original y en verde de los señores, don Miguel Ramos Carrión y don Eduardo Lustonó de música del maestro Arrieta. Madrid: Gullón e Hidalgo editores, 1866, 61 págs. En el libreto se señala que se estrenó el 12 de diciembre y no el 31. Los actores que estrenaron la obra fueron: El barbero, Orejón; Don José, Arderius; el médico, Escriu; Don castro, Valladares; Pepín, Srta. Rey; Serapio, Sr. Arberás; Doña Josefa, Sras. Sampelayo; Dña Sira, Dña. E. Bardán; Blasita, Srta. Gómez; Pepita, Srta. Rubio.

popular. Recuérdese la introducción, la canción y el final del primero y la introducción, cavatina y habanera final del segundo y dígame si es posible, con recursos más aparentemente sencillos, dar mayor idea de lo que puede llegar a ser en música, el tan debatido color local. El canto popular no es, pues, para Arrieta un fin, sino un medio, no es el principal y único objetivo, sino el elemento preciado que ha de fundirse con los demás en el troquel de su delicadeza y de sus sentimiento”.³⁹

2.1. 1867, la eclosión del teatro bufo

Las veintidós obras que se estrenan a lo largo de 1867 lo convierten en el gran año de los bufos. Es de advertir que la mayor parte de las obras estrenadas en él pertenecen al género bufo. Esta situación trajo de inmediato una serie de consecuencias y es que lo bufo comenzó a exportarse y así sabemos que en el mes de enero se representa en Valencia, con gran éxito *El joven Telémaco*, interpretado por Elisa Zamacois; la misma obra se oyó en este mes en el teatro Novedades de Zaragoza, con gran éxito y en Mallorca, en cuya ciudad señala un crítico: “Sentimos que un tal éxito no sea debido a una obra musical de cierto mérito y sí a una obra de música frívola y sin fundamento de ninguna clase.”⁴⁰ Por otra parte Arderius decide ya desde comienzos del año ir a Barcelona durante el verano.

El primer estreno tiene lugar el 16 de enero con *La isla de las Monas*.⁴¹ zarzuela en un acto, con música realizada por varios autores y letra de Miguel Pastorfido, destacado colaborador de los bufos. Con la característica búsqueda de lo chistoso, la obra se situaba en la isla de Monas. Probablemente se trate de una obra a la que se refiere *La Escena* con estas palabras: “Merece alguna censura la última parodia de los Conciertos clásicos, porque era tanta la sin gracia e insulsez de aquel espectáculo, que no se comprende como hubo personas que pudieron resistirlo con calma. Aquello

³⁹ PEÑA Y GOÑI, A. *La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX. Apuntes históricos*. Madrid, 1881, p. 455.

⁴⁰ *Revista y Gaceta musical*. Año I, nº 4, 27-1-1867; p. 23.

⁴¹ *La isla de las Monas*. Zarzuela en 1 acto, y en verso, letra de don Miguel Pastorfido, música de varios autores. Madrid: Imp. de José Rodríguez, 1867, 32 págs.

ya pasó, y con la zarzuelita de los Sres. Pastorfido y Granés, parece que ha vuelto a entrar en su cauce primitivo".⁴² En efecto, sabemos que a finales de enero se hizo una parodia de un concierto clásico en los Bufos; existía entonces en Madrid la costumbre de rifar un cerdo, para sacar dinero para un establecimiento de beneficencia, con ocasión de la rifa un actor dirigió a Escriu la siguiente copla:

"Escriu tiene una nota
que sólo dos saben dar
El y el tenor que se rifa
En la calle de Alcalá".⁴³

El 25 de enero de 1867, se estrenó *Francifredo, dux de Venecia*,⁴⁴ obra en dos actos con el subtítulo de "melodrama tétrico-terrorífico", con once números de música compuestos por José Rogel, y libreto de Mariano Pina Domínguez, con decoraciones de Francisco Plá. Tuvo bastante éxito siendo llamados a escena los autores. La obra, cuya acción sucedía en Venecia en 1571 tiene la siguiente estructura: Acto I. Introducción y coro, "El que quiera ver muchachas". Nº 2. Colirio y Dux, "Cielo de mi amor". Nº 3. Colombina y Primoroso, "Colombina de mis ojos". Nº 3 bis. Duratesta, "Ay palomita mía". Nº 4. Coro, "La población entera". Nº 4. Instrumental. Nº 5. Colombina y Duratesta, "Tu mirada gachona". Nº 6. Colombina, Primoroso, Colirio, Duratesta, Dux y coro, "La población entera". Acto II. Nº 7. Preludio. Nº 8. Duratesta, Bateleras y coro, "Las bateleras de la ciudad". Nº 9. Colombina, Duratesta, Dux y coro, "Adiós, adiós, mi dulce adiós". Nº 10. Colirio, Duratesta, Dux y coro, "Ya sonó la hora". Nº 11.

⁴² *La Escena*. nº 3, 20-I-1867.

⁴³ *Revista y Gaceta musical*. Año I, nº 4, 27-I-1867; p. 24.

⁴⁴ *Francifredo, dux de Venecia*. Melodrama tétrico-terrorífico, de Mariano Pina Domínguez, música de José Rogel. Madrid: Administración Lírico-Dramática, 1867, 45 págs. Una copia manuscrita de esta obra se encuentra en el Archivo Lírico de la SGAE, TL. 1325. Los intérpretes fueron: Colombina, Sta. Huet; Primoroso, Checa; Ismenia, Ruiz; Fiorina, Gracia; El Dux, Arderius; Duratesta, Cubero; Colirio, Orejón; Astiflo, Giménez; Giobetto, Castillo; Beppo, Arberas; Cienfuegos, Arderius.

Coro. A pesar del éxito la *Revista y Gaceta musical*, lamentaba que "el público no tenga ocasión de aplaudir otra cosa un poco más seria en materia de música española".⁴⁵

El 5 de febrero se estrenan dos obras en un acto, *Hacer el oso*,⁴⁶ juguete de Campo y Brocca con texto de Salvador María Granés, y *La trompa de Eustaquio*,⁴⁷ sordera en un acto de Francisco García Villamala con letra de Juan Catalina. La obra, que transcurre en un país de Asia, fracasó y el público ni siquiera quiso saber el autor. La segunda merecía de la *Revista y Gaceta musical*, este juicio: "La segunda obtuvo un éxito lisonjero y en honor a la verdad debemos de decir que en música no es lo más malo que se ha puesto en el teatro de la calle Magdalena (...) Sus autores fueron llamados a escena".⁴⁸

El joven Telémaco, produjo, como las grandes obras de nuestro teatro lírico, una parodia estrenada en Valencia en el mes de febrero, *Telémaco en la Albufera*,⁴⁹ zarzuela en un acto de J. Rogel, y Rafael M^a Liern, en la que se trataba de aprovechar el éxito de la gran obra de los bufos.

Un nuevo autor se acerca al proyecto de los bufos, se trata de Lázaro Núñez-Robres con la obra *Don Carnaval y Doña Cuaresma*,⁵⁰ que lleva el subtítulo de "Juicio verbal sin conciliación", y letra de J. M^a Gutiérrez y que a juzgar por la prensa tuvo bastante éxito. La revista *La Escena* vio así la obra: "Es un juguete gracioso, bien versificado y escrito sin pretensiones, pero con soltura y forma literaria. La música en armonía con el libreto y la indole del teatro,

⁴⁵ *Revista y Gaceta musical*. Año I, nº 5, 3-II-1867; p. 27.

⁴⁶ *Hacer el oso*. Juguete cómico-lírico en un acto y en verso, letra de Salvador M^a Granés. Música de los Sres. Campo y Brocca. Madrid: Imp. de José Rodríguez, 1867, 36 págs.

⁴⁷ *La trompa de Eustaquio*. Sordera en un acto, arreglada a la escena española por don Juan Catalina. Música de don Francisco García Villamala, Madrid: Imp. de José Rodríguez, 1867, 26 págs.

⁴⁸ *Revista y Gaceta musical*. Año I, nº 6, 10-II-1867; p. 33.

⁴⁹ *Telémaco en la Albufera*. Parodia de *El joven Telémaco*. Pieza bilingüe en un acto y en verso, por don Rafael M^a Liern. Valencia: Imp. a cargo de F. Campos, 1868, 37 págs.

⁵⁰ *Don Carnaval y Doña Cuaresma*. Juicio verbal sin conciliación, en un acto y en verso de don J. M^a Gutiérrez de Alba, celebrado con aplauso ante el tribunal en audiencia del 23 de febrero de 1867. Madrid: Tip. de Ramón Ramírez, 1867, 28 págs. Tuvo dos ediciones.

agrada al oído por la espontaneidad y el desenfado con que está hecha, y no desmerece de la reputación del estimable maestro a quien se debe.”⁵¹

Los bufos comenzaron a ensayar en marzo dos obras, *Bazar de novias*, zarzuela en un acto con música de Oudrid, sobre letra de Mariano Pina, cuyo estreno tuvo lugar el día 9, con temática actual que transcurría en Gibraltar y *La suegra del diablo*,⁵² cuento popular fantástico en tres actos de Emilio Arrieta, con letra de Eusebio Blasco, estrenada el 23 de marzo y cuya acción acontece en el siglo XVII en Aragón. La primera tuvo bastante éxito, de forma que el público reclama al escenario a los autores. La actividad de los bufos sigue en aumento y seguidamente estrenaron otras cuatro obras; de dos de ellas desconocemos el compositor y fecha exacta del estreno: *El café de Venecia*, y *El ajuste de una tiple*, ésta con libreto de Llanos Alcaraz. Por medio de la prensa sabemos que era una obra pensada para presentar a la tiple Laborda pero sobre todo del ambiente con que Arderius sabía rodear las representaciones bufas; una vez terminada la obra Arderius pide la aprobación del público para la tiple de esta manera: “Concluida la pieza, el señor Arderius preguntó al público: ¿La escrituro?. El público contestó que sí.”⁵³ Las otras dos obras eran de Rogel, ¿Quién es el loco? en un acto, sobre un cuento de Poe, estrenada el 8 de abril, y *Un muerto de buen humor*,⁵⁴ estrenado el 21 de abril, con letra de Adolfo Llanos Alcaraz, cuento del siglo pasado; era una pieza más para entretener cuya acción acontecía en Madrid, y cumplió con su misión.

⁵¹ *La escena*. 3-III-1867, nº 9.

⁵² *Bazar de novias*. Zarzuela en 1 acto y en verso, letra de don Mariano Pina, música de don Cristóbal Oudrid. Madrid: Administración lírico-dramática, 1884, 31 págs. Una copia de este obra se encuentra en la SGAE, TL. 1077. *La suegra del diablo*. Cuento popular fantástico en 3 actos y en verso. Letra de Eusebio Blasco, música del maestro Arrieta. Madrid: El teatro y administración, 1867, 93 págs.

⁵³ *El Artista*. 30-IV-1867, nº 44; p. 3.

⁵⁴ ¿Quién es el loco? Cuento escrito por Edgar A. Poe, encajado en la escena por Adolfo Llanos y Alcaraz y adornado con música por don José Rogel. Madrid: Imp de José Rodríguez, 1867, 27 págs. *Un muerto de buen humor*. Cuento del siglo pasado, rejuvenecido por Adolfo Llanos Alcaraz, con música del maestro Rogel. Madrid: El Teatro y Administración Lírico-Dramática, 1867, 32 págs. Una copia de esta obra se encuentra en la SGAE, TL. 1351.

Toda esta actividad llevó a la *Revista y Gaceta Musical* a lamentarse con ironía de esa fiebre por lo bufo: “El género bufo va ganando terreno en nuestro país pues ya se anuncia la formación de otra nueva compañía para la temporada próxima. Sigán por ese camino, que por ahí ha de llegar el arte musical español a grandes cosas...”⁵⁵

La actividad de los bufos va a ser compartida por varias ciudades. En Valladolid se dará a finales del mes de marzo la obra *El joven Telémaco*, con gran éxito. En el mes de mayo la compañía de los bufos actúa en Zaragoza, camino de Barcelona, donde inaugurarán su actividad en el teatro Principal a comienzos de junio. En septiembre volvió a entusiasmar la obra *El joven Telémaco* en el teatro El Prado Catalán. En Sevilla no se limitan a reponer obras de repertorio y datamos dos nuevos estrenos de los bufos, uno hacia finales de abril, de Manuel Rodríguez, *Deuda sagrada*,⁵⁶ en tres actos, con libreto de José Velázquez Sánchez, que hace el número 6 de la Galería Bufa Sevillana; poco después se estrena la obra *El bergantín Rayo*,⁵⁷ zarzuela en dos actos con música de Manuel Rodríguez y libreto de José Velázquez Sánchez, representado en el Circo-Sevilla. Este teatro pasó a denominarse por aquella fecha Bufos sevillanos y entraron en la compañía Matilde Villó, el tenor Grau y el barítono Iruela. Esta especie de moda de lo bufo tiene otros puntos de interés y durante el verano señala la revista *El Artista*: “A imitación de Madrid y Sevilla, Cádiz ha querido también tener su teatro de bufos y en el Balón, una empresa ha formado una compañía de zarzuela, que ha comenzado a funcionar con el nombre de Bufos gaditanos.”⁵⁸ Esta exportación de los bufos es lamentada por *Revista y*

⁵⁵ *Revista y Gaceta musical*. Año 1, nº 13, 19-V-1867; p. 101.

⁵⁶ *Deuda sagrada*. Continuación de *El café de Rosalía*. Zarzuela en 3 actos. Poesía de José Velázquez Sánchez, música de Manuel Rodríguez. Sevilla: Manuel Rodríguez, Imp. de Antonia Mata, 1867 (Galería Bufa Sevillana, nº 6).

⁵⁷ *El bergantín Rayo*. Zarzuela en 2 actos y en verso. Poesía, José Velázquez y Sánchez, música Manuel Rodríguez. Sevilla: Francisco Sánchez y C^a impresores, 1867, 54 págs. (Galería Bufa Sevillana, nº 7). Galería Bufa Sevillana / Circo.

⁵⁸ *El Artista*; 15-VII-67, nº 6; p. 46.

Gaceta musical, que añade que pronto tendremos bufos gallegos, asturianos, etc.; y en otro lugar: "La empresa del teatro Jovellanos y la de los bufos andan buscando mujeres graciosas y bonitas para completar el cuadro de sus compañías. Mejor harían en buscar obras de mérito con que satisfacer el gusto del público y honrar más la escena y el arte."⁵⁹

Durante el verano se señala que el viejo teatro Novedades ha resultado insuficiente y que los bufos cambiarán de lugar e irán al Circo. De nuevo como en 1851 los músicos acudieron al viejo Circo de la Plaza del Rey. En el Circo vivirá la aventura de los bufos su mejor momento.

Estas noticias vienen acompañadas de la publicación de la lista de la compañía de los bufos que nos transmite la revista *El Artista*, todo un modelo de propaganda subliminal y de estrategia de provocación:

"Director en jefe D. Francisco Arderius; Primeras tiples, de *primísimo cartel*. A perfecta vicenda, Dña. Rosario Hueto y Doña Carmen Álvarez; Primeras contraltos de *primísimo cartel*. A perfecta fraternidad, doña Amalia Gómez y doña Concepción Gómez; Primeras actrices cómicas, de primero cartel. A perfecta juventud, doña Amalia Ruiz, doña Sofía Alverá, y doña Anselma Larraz; Primeras tiples cómicas, de *segundísimo cartel*. A perfecto triunvirato, doña Emilia Bardán, doña Celsa Frantifreda y doña Elisa Bueno; Primera característica, de *primísimo cartel*. A perfecta soledad, doña Concepción Sampelayo; Primeras tiples absolutas, hasta cierto punto. A perfecta afinación. Doña Higinia Mactas, doña Filomena Tárrida, doña Ascensión España, doña Leocadia España, doña Pilar Sanz, doña Adela Bañols, Plácida Alcaraz, doña Luisa Martín y doña Matilde Santibáñez; Primeras tiples relativas hasta cierta coma. A perfecta desafinación, doña Eloisa Mainat, doña María Auger, doña Joaquina Vázquez, doña Antonia Romero, doña Joaquina Escobar, doña Manuela Díez, doña Eusebia Bañols, doña Isabel Rodríguez, doña Adela Espejo, doña Ignacia Cebrián, doña Luisa Fernández, doña Enriqueta Castro, doña Carmen Castro, doña Josefa Martínez, doña Agustina Losada."

"Primer barítono, de *primísimo cartel*. A perfecta cartulina, don Alejandro Cubero. Primer barítono cómico, de *primísima papeleta*. A perfecta clave de Fa, D. Francisco Fuentes y D. Gabriel Sánchez Castilla. Primeros bajos bufos,

de *primísimo cartel*. A perfecta mala voz, D. Francisco Arderius y D. José Alverá. Primer bajo serio, de *cartelón*. A perfecta gravedad, D. Fernando Jiménez. Primer tenor cómico de *primísimo cartel*. A perfecta palidez, D. Juan Orejón. Primeros tenores cómicos, de simple cartel. A perfecto buen humor, D. Federico Arderius, D. Eduardo Valladares y D. Luis Carceller. Primeros bajos, tenores y segundos tenores, sin cartel. A perfecta fealdad, D. Antonio Gómez Velles, D. Francisco Cordero, D. Vicente Romero, D. Gumersindo García, D. Teodoro Hueto, D. Gregorio Jiménez, D. José Ramón Bonet, D. José García, D. Ventura Benedi y D. Eduardo Mejía.

Maestro director, de *primísimo cartel* y a perfecto tanto por ciento, D. José Rogel".

A este personal que como ves es bien numeroso, hay que añadir treinta encantadoras suripantas, como dice el cartel, y veinte coristas masculinos de lo más feo que se conoce."⁶⁰

El primer estreno que tenemos contabilizado, con el que se inaugura el nuevo año sucede 14 de septiembre con *Los órganos de Móstoles*,⁶¹ zarzuela en tres actos de José Rogel, con letra de Luis Mariano de Larra. La acción de desarrollaba en Madrid en el barrio de Pozas y en época actual. El fracaso de la obra fue grande especialmente del libreto. Así habla la revista *El Artista*:

"Yo no soy sólo el que en estos días se ha equivocado; también ha padecido equivocación, y grave, el autor del libro de la zarzuela estrenada el sábado pasado en el teatro de los Bufos madrileños (...) Pensaría hacer una cosa buena, como de costumbre tiene, y le ha resultado una cosa mala... Lo que sí es de lamentar, Teótimo mío, es que autores de tanto mérito y reputación, como el del libro de la zarzuela *Los órganos de Móstoles*, se dejen llevar por la mala corriente que arrastra a la mayor parte de nuestros poetas a causar efecto, a hacer reír, sin reparar si los medios que ponen en juego son lícitos o no (...) Es peligroso abusar siempre de la buena fe del público, porque este señor es orgulloso y no

⁶⁰ PEDRO PÉREZ, J. "Cartas que Juan Pedro Pérez escribe a su amigo íntimo Teótimo, de las cosas de Madrid", *El Artista*. 7-IX-1867, n° 13; p 99-100.

⁶¹ *Los órganos de Móstoles*. Zarzuela bufa en tres actos y en verso, por don Luis Mariano de Larra. Música de José Rogel. Madrid: Imp. de José Rodríguez, 1867, 85 págs. Tuvo una segunda edición en 1972. Dos copias manuscritas de esta obra se encuentran en el Archivo Lírico de la SGAE, TL. 1339.

⁵⁹ Revista y *Gaceta musical*. Año I, n° 34, 25-VIII-1867, p. 182.

quiere pasar nunca por poco avisado.... Desde que se descubrió el secreto o desde que se creyó descubrir, que creo que es lo mas acertado, de que por el camino de los chistes torpes y groseros se llega a adquirir en el teatro honra y provecho, se ha perdido el buen sentido y se escriben comedias y zarzuelas como se hacen los romances que cantan los ciegos. No se procura que la obra sea buena y el trabajo concienzudo y digno, sino que haga reír, aún cuando para alcanzarlo se atropelle con cuanto hay de más noble y santo. En *Los órganos de Móstoles* hay un padre que para salir de sus hijas las hace anunciar en el *Diario*, como se anuncian los cuartos desalquilados (...) La música de la zarzuela *Los órganos de Móstoles* es ligera y agradable, particularmente la del segundo acto.⁶²

En parecidos términos hablaba *La Revista y Gaceta Musical*:

"La obra adolece de grandes defectos como libreto. En cuanto a la música, no creemos necesario entrar en un análisis detenido, porque, a la verdad, las partituras destinadas a esta clase de espectáculos deben ser llanas, sencillas y sin otras pretensiones que las de recrear el oído con aires bien rimados, que podrían en algún caso hacerse populares. Pero creemos que ni un ápice de la música de *Los órganos de Móstoles* llegará a alcanzar este honor, si bien debemos confesar que hay un coro de mujeres no del todo desagradable, el cual contiene detalles que no son enteramente ajenos a la inspiración."⁶³

La crítica atacaba de manera especial el lenguaje de las conversaciones y las expresiones usadas. El fracaso fue arreglado con la inmediata reposición de *El joven Telémaco* y *Los dioses del Olimpo*, esta segunda, adaptación de una obra de Offenbach.

El 11 de octubre los bufos realizan un nuevo estreno, *Pablo y Virginia*.⁶⁴ Estaba inspirada en la célebre novela de Bernardino de Saint-Pierre, vista caricaturescamente. La música de Rogel no fue demasiado valorada y sólo se salvó la interpretación de Arderius. *La Revista y Gaceta Musical* señalaban:

"Fue bien recibida por el público, habiendo sido llamados al palco escénico sus autores los señores Blasco y Rogel. La música de esta zarzuela participa a un tiempo del precioso género habanero-libre, del bufo-antiarmónico y del caricato plagio."⁶⁵ Las partes de la obra son: Acto I. Nº 1. Ochentín y coro de negras, "Pobresito, señorito". Nº 2. Pancha y coro de negras, "Panchita es la comprometía". Nº 3. Virginia, Domingo y Pablo, "Baja, baja, baja". Nº 4. Virginia, Pancha, Domingo, Pablo, Ochentín y coro de negras, "Si dices que no me quieres". Nº 5. Virginia, Pancha, Domingo, Ochentín, Pablo y gobernador, "Así resguardaditos". Acto II. Nº 6. Coro, "Poco a poco se hace el camino". Nº 7. Virginia, "Cuando yo era chiquitita". Nº 8. Virginia y Pancha, Domingo, Pablo, "Yo tiembo". Nº 9. Pancha, Domingo, gobernador, Pablo, Capitán y coro, "Ay que la fatalidad". Nº 10. Instrumental. Nº 11. Coro, "Ven vida mía". Nº 12.

El 29 de octubre se realizaba un nuevo estreno, *El camisolín de Paco*,⁶⁶ con libreto de Juan Catalina, que terminó sus días en la noche del estreno: "El camisolín de Paco, estrenado últimamente en el teatro de los bufos tuvo tan mala estrella, que salió del todo destrozado y roto, y el público lo hizo trizas y girones. La silba fue como para los bufos."⁶⁷

Arrieta se asoma de nuevo al teatro de los bufos, con una serie de obras, la primera, *Sol y sombra* estrenada el 7 de noviembre. Era una parodia de la obra de Fernández Caballero y Narciso Serra, *Luz y sombra*, que se había estrenado unos días antes, con la que los bufos homenajearan al autor del libreto, Narciso Serra, que recibió al final de la representación una corona de laurel. Desde el punto de vista musical la obra es de circunstancias y sólo destacaron unas seguidillas que cantaba al final Cubero. Arrieta estrena inmediatamente una segunda obra *Los enemigos domésticos*,⁶⁸ el 16 de noviembre. La obra acontecía en Madrid en tiempos contemporáneos.

⁶² PEDRO PÉREZ, J. "Cartas que Juan Pedro Pérez escribe a su amigo íntimo Teótimo, de las cosas de Madrid". *El Artista*. 22-IX-1867, nº 15.

⁶³ *Revista y Gaceta musical*. Año I, nº 38, 22-IX-1867; p. 207.

⁶⁴ *Pablo y Virginia*. Zarzuela burlesca en 2 actos en verso. Letra de Eusebio Blasco, música del maestro Rogel. Madrid: Imp. El Teatro y Administración Lírico-Dramática, 1867, 61 págs. Un manuscrito de esta obra se encuentran en el Archivo Lírico de la SGAE, TL. 1342.

⁶⁵ *Revista y Gaceta musical*. Año I, nº 42, 20-X-1867; p. 226.

⁶⁶ *El camisolín de Paco*. 2 actos, Cristóbal Oudrid, Juan Catalina, Bufos madrileños (Circo). Un manuscrito de esta obra se encuentra en el Archivo Lírico de la SGAE, TL. 1084.

⁶⁷ *Revista y Gaceta musical*. Año I, nº 44, 3-XI-1867; p. 235.

Llama la atención que el personaje Santiago, aunque es gallego, habla ya con el lenguaje clásico con el que van a aparecer los personajes populares asturianos, es decir con las desinencias en "u": "Si nus tumamus lo suyu / que de Zaragoza traen / y tu les sirves el nuestro / ¡Alfaltu de a conco riales!". Maruja canta en una ocasión: "Cincu lubitus parió la loba / cincu lubitus, detrás de una escoba / cincu parió y a lus cincu cuidaba / y a todos cincu tetita les daba". El libreto fue considerado poco moral; en el segundo acto había una parodia del festín de Lucrecia Borgia, con diálogos llenos de chistes. La música de Arrieta servía al divertimento, bien instrumentada, de hecho el público hizo repetir varios números y reclamó la salida al escenario de los autores.

El estreno inmediato de los bufos que tenemos datado sólo lo conocemos por la prensa, se trata de *No hay plazo que no se cumpla, ni deuda que no se pague, o esto no tiene nada que ver con el convidado de piedra*, del que el crítico de *El Artista* señala: "Bástete saber por ahora que fue una cosa muy fea"; fue rechazado por el público.

Antes de terminar el año los bufos harán un esfuerzo grande fruto del cual son tres obras, dos de Arrieta y una de Rogel; este conjunto de estrenos estaba provocado por la Navidad. El primero fue la Zarzuela fantástica, *Los infiernos de Madrid*,⁶⁹ de José Rogel, estrenada el 19 de diciembre. Señala *El Artista*:

"En esta zarzuela hay de todo. Todos los gustos pueden quedar satisfechos si se contentan con lo que ven. Moralejas; gente pobre y honrada se porta con nobleza; granujas que tienen frío, hambre y otras cosas; caballeros ricos que andan

tras de muchachas pobres; los pecados capitales, menos uno, que le dio vergüenza sin duda de que lo vieran en *Los infiernos de Madrid*, donde hay quien dice que los diablos son de dulce, y se quedó cojo en el camino, versos regulares, prosa mediana, escenas inverosímiles, chistes con pretensiones, pero que te confieso que, a pesar de no ser aficionado a ellos me hicieron alguna vez reír, muchos ritos, mucha bulla, bastante algazara, de todo se encuentra en esta zarzuela o en estos infiernos. La música del maestro señor Rogel, es medianilla. Las decoraciones vistosas, los trajes en carácter, la ejecución buena, y el público satisfecho, al parecer, con lo cual lo quedo yo en realidad."⁷⁰

Llamó mucho la atención el vestuario y la escenografía que de alguna manera salvaron la obra. La *Revista y Gaceta musical* era muy dura con la obra:

"Argumento estrambótico, y salpicado de dicharachos inconvenientes para la moral, escenas faltas de interés, y de amenidad, música pobre y defectuosa, conjunto extravagante y exótico en nuestro teatro, y continuo alarde de bufonías, a veces insulsas y sin ninguna gracia, son las cualidades que resaltan en estas obras, que han venido a hacer olvidar nuestros sainetes con música, nuestras tonadillas y nuestros tipos llenos de sal y gracia que caracterizan al teatro español."⁷¹

Las dos citadas obras de Arrieta con las que terminó el año 1867 fueron compuestas para la misma función del 24, día de Nochebuena: *El figle enamorado*, y *Los novios de Teruel*.⁷² La primera se situaba en época actual, de la segunda se hubo de suprimir algunas escenas no admitidas por la censura. *El Artista* señalaba: "Ambas cumplen su misión de entretener, yo no se si agradablemente, esto se me figura demasiado, pero sí pasablemente el rato. La música que el señor Arrieta ha escrito para estas dos obras es graciosa, sencilla y llena de bellas ideas, y no creo exagerado asegurarte que a ella se deba la mayor

⁶⁸ *Los enemigos domésticos*. Sainete lírico en 2 actos y en verso, arreglado del francés por Don José Picón, con música del maestro Emilio Arrieta. Imp. José Rodríguez, 1867, 75 págs. 2. E. Arrieta, I, J. Picón (arreglado del francés), Bufos Madrileños Circo. Los intérpretes de la obra fueron: Maruja, Rosario Hueto; doña Ursula, Concepción Sampelayo; Lágrimas, Carmen Álvarez; una criada, Celsa Fonfrede; don Cucufate, Francisco Arderius; Santiago, criado gallego, Juan Orejón; Martínez criado andaluz, Francisco Fuentes; Aristides Zengotita, Gabriel Sánchez Castilla.

⁶⁹ *Los infiernos de Madrid*. Zarzuela fantástica en tres cuadros y once viñetas. Letra de Don Luis Mariano de Larra, música de don José Rogel. Imp. de José Rodríguez, 1867, 97 págs. 2ª ed. A. Gullón, 1880. Dos manuscritos de esta obra se encuentran en el Archivo Lírico de la SGAE, TL. 1338.

⁷⁰ PEDRO PÉREZ, J. "Cartas que Juan Pedro Pérez escribe a su amigo íntimo Teótimo, de las cosas de Madrid". *El Artista*. 30-XII-1867, nº 28.

⁷¹ *Revista y Gaceta musical*, Año I, nº 51, 29-XII-1867; p 280.

⁷² *El figle enamorado*. Sainete original y en verso de Miguel Ramos Carrión. Música del maestro Arrieta. Madrid: El Teatro y Administración Lírico Dramática, 1868; p 29. *Los novios de Teruel*. Drama lírico-burlesco en dos cuadros, en verso, letra de Eusebio Blasco, música del maestro Arrieta. Madrid: El Teatro y Administración Lírico Dramática, 1868; p 51

parte del buen éxito que han alcanzado.”⁷³ La Revista y Gaceta musical estaban de acuerdo en esa visión:

“El público aplaudió mucho ambas piezas, y llamó a los actores a escena. La música de Arrieta impregnada de ese *savoir faire*, que caracteriza a este acreditado maestro, abunda en rasgos de originalidad, y es además muy apropiada al carácter de los libretos. En *El figle enamorado* ha colocado una murga que caracteriza perfectamente bien la situación, e imita muy bien las nauseabundas consonancias de esa música popular. Estos entretenimientos del Sr. Arrieta no le impedirán tal vez el que pueda dedicarse a obras de mayor importancia, en las que nos demuestre, una vez más sus profundos conocimientos y su vasto saber en el difícil arte de la composición”.⁷⁴

El año había servido para la imposición del género bufo en menoscabo de la zarzuela. Hasta tal punto que el *Almanaque Musical y de Teatros* reconocía al resumir el año teatral 1866-67:

“Finalmente en la temporada que acaba de transcurrir, se ha visto invadido el coliseo de la calle de la Magdalena por el género bufo, especie de hijo y heredero de la zarzuela, que ha alcanzado alguna boga, gracias a la postración en que esta yace y a la perversión del gusto que ya reina en el público, como consecuencia de haber estado viendo por España de cinco a seis años sucederse las unas a las otras, con muy cortas excepciones, composiciones de escasisimo mérito.”⁷⁵

Y más adelante en otro artículo, firmado por Felipe Pérez de Anaya:

“La zarzuela en su última temporada ha tenido tan poca importancia, que hasta puede decirse que ha desaparecido ante el predominio del género bufo, esa imitación del francés, que si en el vecino país es admirable, porque tienen su ópera nacional y su ópera cómica, superiores a aquel, en cambio en España no podrá menos de perjudicar a la verdadera zarzuela, que encontrará acaso su mina en esta transformación antiestética.”⁷⁶

2.2. Tercera y cuarta campañas de los bufos, 1868-1869

Son estos dos años críticos en la vida nacional. El año 1868 había sido muy turbulento en España y poco propicio para la creación. Septiembre es el mes del levantamiento de Cádiz y el 30 de septiembre la reina Isabel II huía a Francia iniciándose el sexenio revolucionario, 1868-1871. Desaparecen casi todas las revistas musicales y la actividad teatral normal entra en crisis. Esta situación creemos es una de las causas del nacimiento del Género Chico, que busca un espectáculo barato, respondiendo a la situación de crisis y a este mismo motivo responde el que a lo largo del año la actividad zarzuelística sea mínima y se concentre en la actividad de los bufos, un teatro muy propio para la evasión. De los diez estrenos del año que tenemos catalogados, ocho se estrenaron en el teatro de los Bufos.

El año comienza con la noticia de que los bufos van a representar la obra de Offenbach, *La gran duquesa*. El primer estreno acontece el 30 de enero con la obra de Arrieta y *¡A la Humanidad doliente!*,⁷⁷ obra del activo Arrieta sobre libreto de Eusebio Blasco. Se trataba de una revista sobre el año, —sistema que ya se pondrá de moda en el teatro lírico— tal como señala el subtítulo de la obra “Juicio del año 1868, para curación de todos los españoles”. No se le escapó la novedad a la *Revista y Gaceta Musical* que escribe:

“Las Revistas, género nuevo de piezas teatrales venidas al mundo en estos tiempos de indulgencia que corremos, están a la orden del día (...) La letra del Sr. Blasco y la música del Sr. Arrieta, contienen ambas rasgos de belleza que hicieron al público llamar a los autores a la escena, y a decir verdad, no es esto lo más inaceptable que nos han dado

⁷³ PEDRO PÉREZ, J. “Cartas que Juan Pedro Pérez escribe a su amigo íntimo Teótimo, de las cosas de Madrid”. *El Artista*. 30-XII-1867, n° 28.

⁷⁴ *Revista y Gaceta musical*. Año I, n° 52, 22-XII-1867; p. 280.

⁷⁵ *Almanaque Musical y de Teatros*, leer. año, 1868, Imp. de Gaspar y Roig, Madrid, 1867, p. 52.

⁷⁶ *Idem*, nota ant.; p. 71.

⁷⁷ *¡A la Humanidad doliente!* Juicio del año 1868, para curación de todos los españoles, en un acto, en verso, original de Eusebio Blasco, música del maestro Arrieta. Madrid: Imp. José Rodríguez, 1868. La obra fue interpretada por: El año 1867, Sr. Orejón; El dios Mercurio, Cubero; El tiempo, Sr. Alverá; La pereza, Sta. Álvarez; El invierno, Sr. Arveras; La Primavera, Sta. Ruiz; El verano, Sr. Benedi; El otoño, Sr. Carceller; Un caballero, Castillo; Otro, Arderius; otro, Castilla; Una señora, Sta. Fontfredé; Otra, Díez; Una niñera, Bañols.

hasta ahora los bufos madrileños. ¡Si siquiera se enmendaran!"⁷⁸

La crítica parangonó los buenos versos de Blasco sobre todo los de los personajes Marte y Mercurio, pero el crítico de *El Artista* continúa:

"Por el título de la obra *¡A la Humanidad doliente!*, se esperaba descubrir algún secreto o específico para aliviar alguna enfermedad. Triste desengaño. Yo me puse malo. Ya te he dicho que soy muy sensible. Oír decir tantos improperios contra los españoles, a un español, me causó gran desazón. En todas partes cuecen habas y yo estoy seguro de que los españoles no somos los peores (...) La música es del señor Arrieta, maestro distinguido, que hasta en las obras de poca importancia da pruebas de su excelente talento y de sus grandes conocimientos en la composición. La obra ha sido puesta en escena con mucho lujo tanto en trajes como en decoraciones."⁷⁹

Un día después, el 15, estrenaban los bufos la obra, *La isla de los portentos*,⁸⁰ de nuevo de Rogel. Se trataba de una obra de magia en la que como en todas las de su estilo, la fuerza se concentra en la escenografía realizada magistralmente por el gran escenógrafo Muriel y para la que, según noticias de prensa, se realizaron más de 200 trajes nuevos y catorce decoraciones.

Los bufos pusieron después la obra de Offenbach *La suspensión de Juno*, y a finales de marzo estrenaron la obra *Los Bufos en la frontera* con texto de Granés y música de autor desconocido. Como casi siempre *La Revista y Gaceta Musical* fue dura con la obra:

"Agradó e hizo reír a ese público benévolo y complaciente, que desde hace tanto tiempo viene soportando con rara indulgencia esos exabruptos teatrales, que son aceptados verdaderamente por el público a falta de otra cosa más útil y mejor (...) Como que es cierto que los

señores bufos van a traspasar la frontera para irse con la música a otra parte, como suele decirse, un periódico les da la despedida en la siguiente carta macarrónica que copiamos a continuación: *Epístola ad bufones*." (Seguía la epístola.)

Aprovecha la revista en un número posterior la noticia que daba un periódico de Lisboa, de que Arderius era portugués, para decirle: "A tu tierra grulla, aunque sea en un pie".⁸¹ La noticia está relacionada con la ida de los bufos a Portugal durante el mes de mayo; a su vuelta se presentan en Badajoz. En mayo comienza un gran parón en la zarzuela del que no se sale hasta el mes de septiembre. Prácticamente desde la inauguración del teatro de la Zarzuela en 1856 no asistíamos a una penuria creativa tan larga y total. Mientras tanto el 27 de junio comenzaron los bufos sus representaciones en Barcelona en el teatro denominado El Barracón de la Zarzuela y allí permanecerá hasta la primera semana de agosto. La crítica barcelonesa va a ser sistemáticamente dura con los bufos; un primer ejemplo es la crónica firmada por F. L. Obiols en *La España Musical*, que representa la visión de ciertos moralistas ante el género:

"Desde el sábado último han empezado los Bufos madrileños a exhibirnos sus bufonadas de más o menos buen género y sus correspondientes pasos de 'cuadrille' o de can can, pero de un can can que ni por asomo es lo que debiera, puesto que las célebres suripantas, que (dicho sea de paso) desafinan admirablemente, creen hacerlo todo con levantar mucho el vestido y tomar ciertas posiciones que precisamente deben atacar el sistema nervioso de una persona medianamente sensata. El público, empero, acude a aquellas representaciones y acudirá fijamente mientras dure la temporada, porque para todo hay gente en Barcelona. Lo que nos sorprendió grandemente fue el gran número de señoras y señoritas que ocupaban las sillas, los sillones y los palcos; creemos que unas y otras harían mejor estándose en sus casas que acudiendo a los espectáculos que no son para frecuentados por la parte sensata del sexo bello."⁸²

El nuevo año teatral que se iniciaba en

⁷⁸ *Revista y Gaceta musical*. Año II, n° 6, 10-II-1868, p. 27.

⁷⁹ PÉREZ, Pedro. "Cartas que Juan Pedro Pérez escribe a su amigo íntimo Teótimo, de las cosas de Madrid". *El Artista*. 7-II-1868, n° 33.

⁸⁰ *La isla de los portentos*. Cuento mágico de *Las mil y una noches*. Disparate cómico inverosímil en 3 actos y en verso, letra de don Enrique Zumel, música de don José Rogel. Madrid: Imp. José Rodríguez, 1868, 110 págs. Un manuscrito de esta obra se encuentran en el Archivo Lírico de la SGAE, TL. 1332.

⁸¹ *Revista y Gaceta musical*. año II, n° 15, 13-IV-1868; p. 68.

⁸² *La España musical*. 2-2-1868, Año III, n° 126.

septiembre, trajo consigo algunas novedades. Precisamente durante este mes del 1868 cae la reina Isabel II y se inicia una época poco estable para un planteamiento teatral. Es cierto que el ambiente callejero de la ciudad de Madrid respiraba libertad por todas partes; libertad que tuvo su primer fruto en la prensa, libertad de reunión y de asociación, y, en consecuencia, el teatro encontró nuevos cauces de expresión propiciados por las nuevas leyes. Los artículos del código del teatro de la policía de espectáculos, en sus disposiciones 5ª y 6ª señalaban: “Queda decretada en España y en su más alta extensión, la libertad de teatros”, y respeto a la libertad de imprenta teatral, quedaba igualmente claro en tres artículos esta libertad: Libertad de emitir libremente el pensamiento a través de la imprenta (artículo 1), supresión de fiscalía de novelas y la censura de obras dramáticas (artículo 5), aunque quedaba claro que los directores de teatros y empresarios serían los responsables de los ataques que se dirijan a la moral y a las buenas costumbres en sus obras.⁸³

A pesar de estas felices circunstancias, insistimos en que la situación política no era buena para el cultivo del teatro y ello explica el enorme bajón en la producción teatral que detectamos en este año y que seguirá en los siguientes. Por fin el 15 de septiembre se estrena una nueva obra, colaboración para los bufos de dos importantes nombres del teatro, Emilio Arrieta y Luis Mariano de Larra, *Los misterios del Parnaso*,⁸⁴ revista crítica. La obra se sitúa como es típico en muchas obras bufas en la antigüedad griega y concretamente en el Parnaso, y en época actual y los personajes son: la crítica, realizado por la Sra. Rivas; La zarzuela, Álvarez; Talía, Ruiz; Melpómene, Fontifrede; Euterpe, Patiño; Terpsícore, Vázquez; Urato, Urania; Polimia, Clío; N. N.; Calíope, Cabezas; el teatro español, Plo; Apolo, Caltañazor; Un bufo, Arderius, el público, Escriu.

⁸³ ARIMÓN, S. / GARCÍA GÓNGORA, A. *El Código de teatro*, Madrid: Centro de Publicaciones Jurídicas; p. 87.

⁸⁴ *Los misterios del Parnaso*. Revista crítica en un acto y en verso. Letra de Don Luis Mariano de Larra, música de Emilia Arrieta. Madrid: Imp. de José Rodríguez, 1868; p. 34. Un manuscrito de esta obra se encuentra en el Archivo Lírico de la SGAE, TL. 1079.

Lo más interesante de la obra son precisamente los significativos diálogos de la escena V donde aparece la zarzuela:

“Yo soy la altiva zarzuela,
la chiquilla extraordinaria,
que gastando más que pude
me hice rica propietaria,
Compré galas, joyas, trenes,
y olvidé donde nací
y hoy exclamo al ver mi ruina
¡aprended, musas, de mí!

TODOS

Tú lo quisiste,
fraile mostén,
Tú lo quisiste,
Tú te lo ten!

ZARZUELA

Fui soberbia y desdenosa
con los que me dieron vida,
adoré a San Monopodio,
y hoy me encuentro sin guarida.
En adornos y cintajos,
yo no sé lo que gasté,
y hoy con penas y trabajos
sabe Dios si comeré.

TODOS

Tú lo quisiste,...

ZARZUELA

Ni tengo casa
ni tengo hogar,
ni tengo crédito
para gastar.
Señores míos
por caridad,
dejadme un sitio
para cantar.

TODOS

Pobre zarzuela,
vaya usted a ver
en lo que paran
gloria y poder.
Tú lo quisiste...⁸⁵

⁸⁵ *Idem* nota anterior, pp. 20-21.

Sin duda Larra y Arrieta eran conscientes y compartían la situación de absoluto declive de la zarzuela. La crítica añadía más adelante:

"La acosé látigo en ristre
por los teatros de España;
ví con gozo su descrédito,
y hoy la miro casi escuálida
mendigar de puerta en puerta
un asilo a su desgracia"

Más adelante la zarzuela se defiende y concreta sus aportaciones:

"A pesar de ser tan mala,
aún tengo glorias legítimas
que me defienden y ensalzan.
Las canciones del Tío Vivo,
cuando niña me arrullaban,
y se oían sólo en música
por las calles de mi patria,
la voz de Perico el ciego,
la jota, el tango, y la caña.
Yo hice comprender la música;
hice oírla, hice comprarla,
y por mí hace catorce años
que existen los que me matan
maestros compositores
artistas, orquestas, cátedras,
concertistas, empresarios,
coristas, escenografía,
todos su vida deben
y con mi muerte me pagan!"

Inmediatamente comienza una crítica al género bufo en que se defiende con los textos ya citados por nosotros.

Pero en el libreto de esta obra, aparece una nueva realidad. Se señala que la obra se representa en el teatro de los "Bufos Arderius". Es decir, cambiaba el nombre de su compañía denominada hasta entonces "Bufos Madrileños". Arderius, que siempre estaba presto a la defensa de sus intereses publicará inmediatamente un folleto titulado *Teatro del Circo: Los bufos Arderius: tercera campaña 1868 a 1869*. En dicho folleto queda claro que Arderius, único empresario que resistía a pesar de la crisis teatral, además con éxito, temió los plagios y por ello la competencia y se decidió dejar claro el origen y

propiedad de la invención. Señala en el folleto: "*Se inauguraron los Bufos Madrileños y en toda España, Portugal y América se multiplican los teatros de Bufos madrileños. ¿Por qué?. (...) De hoy más, el teatro de los Bufos Madrileños se llamará de Los Bufos Arderius. De este modo queda resuelto el problema de mi inmortalidad.*"⁸⁶

Durante el mes de septiembre se formaba una compañía bufa en el teatro Principal de Valencia con el director de escena Antonio Campoamor, las primeras tiples Consuelo Montañés y Emilia Romero, primer barítono Antonio Campoamor; primeros tenores cómicos, Miguel Tormo y Luis Morón; primer bajo Joaquín Barberá.

El 15 y 24 de octubre se estrenarán dos obras, una de Cereceda y otra de Barbieri. El primer estreno era la obra *Pascual Bailón*⁸⁷ zarzuela bufa en un acto de Guillermo Cereceda sobre libreto de Ricardo Puente y Brañas. La segunda era una obra de Barbieri que suponía el regreso del maestro a la creación zarzuelística después de los años dedicados a dirigir los conciertos de la Sociedad. Su dimisión como director, por diferencias con la Sociedad, le permitió recuperar su trabajo lírico y el 24 de octubre estrenaba, después de dos años de sequía, la obra *El pan de la boda*,⁸⁸ de nuevo pensada para los Bufos. Se trata de una obra en dos actos en la que, de nuevo colaboraba con su amigo Camprodón, con el que había realizado obras tan importantes como *Los diamantes de la corona*. Su estructura musical es la siguiente: Acto I. Nº 1. Orquesta y coro, jota, "Con agua fresca". Nº 2. Teresa, Tomasa, Tío Juan, Alcalde y coro, "Jesús que gente". Nº 3. Alcalde y coro, "La noble hermana del señor". Nº 4. Teresa y alcalde, "La dama antes". Nº 5. Jota, Teresa y coro, "Con esta

⁸⁶ *Teatro del Circo: Los bufos Arderius: tercera campaña 1868 a 1869*. Imprenta Española, Madrid, 1868, pp. 5-6

⁸⁷ *Pascual bailón*. Zarzuela en 1 acto y en verso, original de don Ricardo Puente y Brañas. Música de don Guillermo Cereceda. Madrid: Imp. de José Rodríguez, 1868, 33 págs. Un manuscrito de esta obra se encuentra en el Archivo Lírico de la SGAE, TL. 365.

⁸⁸ *El pan de la boda*. Zarzuela en dos actos y en verso, música de Francisco Asenjo Barbieri, letra de don Francisco Camprodón. El libreto fue editado por José Rodríguez.

saya". Acto II. Nº 1. Teresa y Salvador, "Qué es lo que quieres". Nº 2. Teresa, Salvador, Tomasa, Tío Juan, Alcalde y coro, "Ese es el otro". Nº 3. Teresa, tío Juan, Alcalde, "A ver ese almuerzo". Nº 4. Teresa, Salvador, "Que yo trabaje".

Sin abandonar la penuria de estrenos a la que estamos asistiendo, el 28 de noviembre de 1868 se presenta la obra *El club de las Magdalenas*⁸⁹ obra de Juan Parodi y de Granés y por fin el 19 de diciembre otras dos obras, *Los progresos del amor*, de Arrieta, y *Así en la tierra como en el cielo*,⁹⁰ de Balart. En Barcelona en el mes de diciembre y en teatro Olimpo se pusieron en escena las zarzuelas *La isla de San Balandrán* y *El joven Telémaco*.

Durante el nuevo año de 1869 continúa y se incrementa la penuria creativa en Madrid y se iniciaba la actividad con un estreno, el día 5 de enero, *El viejo Telémaco*,⁹¹ zarzuela en dos actos con música de varios autores y libreto de Pina (hijo) Santa Ana (hijo), representado en los Bufos madrileños, seguida el día 9 por otra obra de Rogel, el más asiduo compositor de música bufa. Se trata de la obra, *Un casamiento republicano*.⁹² La obra se situaba en Francia en 1793 y tenía 14 números musicales.

El mes de febrero es relativamente activo con el estreno de tres obras de Oudrid, Rogel y Barbieri respectivamente. La primera es *La reina de los aires*,⁹³ —no conocemos el día de su estreno—, es una farsa

de Rafael García Santisteban, un autor dramático nacido y muerto en Madrid en 1829 y 1893, respectivamente. Hizo la carrera de leyes e ingresó en el cuerpo diplomático, llegando a ministro plenipotenciario en el ministerio del Estado. Escribió numerosas obras teatrales que le hicieron famoso en Madrid y provincias. *La reina de los aires* es una obra de acción contemporánea situada en el verano. La obra constaba de cinco números musicales. El segundo estreno tuvo lugar el 21 de febrero en el propio teatro de los bufos. Se trata de *Las tres Marías*,⁹⁴ cuya acción sucedía en Madrid.

Aquí se inician de nuevo unos meses faltos de actividad, hasta el mes de junio en que se reinicia la actividad zarzuelística en Barcelona. Se abren los teatros de los Campos Elíseos, el Tívoli, El Prado Catalán, y, por fin, el teatro de los bufos en el teatro Novedades con el estreno de *Un casamiento republicano*. Los cuatro teatros tuvieron gran éxito pero sobre todo el Novedades. La revista *La España Musical*, enemiga declarada de la causa bufa se veía obligada a reconocerlo con estas palabras:

"Los adversarios de los bufos están de pésame. Los barceloneses se han empeñado en dejar feos a estos *hombres serios*, especie de diablos predicadores que fingien escandalizarse al ver las piernas de las bailarinas. Nuestros paisanos prefieren solazarse un rato con la música de Offenbach que cuanto más se oye más gusta, a escuchar versos filosófico-sentimentales que empalagan la segunda vez que se recitan. De nada sirve decir que las obras bufas no llevan objeto ni se proponen fin alguno; no vale afirmar que no enseñan virtudes ni corrigen vicios y que son por el contrario corruptoras de las buenas costumbres. Ya saben los que así discurren que, en estos tiempos, el riesgo de caer

⁸⁹ *El club de las Magdalenas*. Can can en un acto y en verso. Letra de don Salvador M^a Granés. Música de varios autores. Madrid: Imp. de Limia y G. Urosa, 1868, 29 págs. Un manuscrito de esta obra se encuentra en el Archivo Lírico de la SGAE, TL. 1152.

⁹⁰ *Los progresos del amor*. Zarzuela original en 3 cuadros, en verso. Libro de Eusebio Velasco. Música del maestro Arrieta. Madrid: El Teatro y Administración Lírico-dramática, 1869, 85 págs. *Así en la tierra como en el cielo*. Zarzuela mitológico-terrestre en 3 actos y en verso. Letra de don Salvador M^a Granés. Música del maestro Balart. Madrid: El Teatro y Administración Lírico-dramática, 1869, 101 págs.

⁹¹ *El viejo Telémaco*, Zarzuela bufa en dos actos y en versión original de Pina (hijo) y Santa Ana (hijo), música de varios autores, Madrid: Imp. de la Correspondencia de España, 1869.

⁹² *Un casamiento republicano*. Zarzuela en 3 actos arreglada del francés por los señores Bardán, Granés y Pastorfido. Música de don José Rogel. Madrid: El Teatro y Administración Lírico-Dramática, 1869. 86 págs. Un manuscrito de esta obra se encuentra en el Archivo Lírico de la SGAE, TL. 1349.

⁹³ *La reina de los aires*. Farsa en un acto y en prosa, original de Don Rafael García Santisteban. Música del maestro don Cristóbal Oudrid. Madrid Imp. de don José Rodríguez, 1869, 36 págs. Un manuscrito de esta obra se encuentra en el Archivo Lírico de la SGAE, TL. 1098.

⁹⁴ *Las tres Marías*. Zarzuela original de X. E. [Adolfo Llanos y Alcaráz]. Música de don José Rogel. Madrid: Administración Lírico-Dramática, 1869, 24 págs. Una segunda edición fue realizada en 1881 por Hijos de A. Gullón. Un manuscrito de esta obra se encuentra en el Archivo Lírico de la SGAE, TL. 1336. Estrenaron la obra: María del Pilar por Srta. Alvarez; María de los Dolores, Fontfrede; María Magdalena, Ruiz; Don Pedro, Sr. Escriu; Andrés, Castilla, Juan por Jiménez; Crispin por Arverás.

en ridículo, produce más enmienda que los sermones dialogados de los neo-moralistas dramáticos. El temor de parecerse al general Bum-bum, ha de enfrenar las fanfarronadas del militarismo, mejor que cualquier alocución encareciendo la prudencia y el valor. El ridículo en que aparecen las mujeres casquivanas excitando las burlas y chanzonetas del público, es mejor correctivo que cualquier sermón en versos pretenciosos, que no convencen..."⁹⁵

Los bufos se fueron de Barcelona y se llevaron consigo al actor Ramón Rosell que pertenecía a la activa sociedad Ambut de Barcelona.

Los bufos inician el cuarto año teatral el 20 de octubre con el estreno de la obra *Dos truchas en seco*,⁹⁶ con cuatro personajes, concebidos para lucimiento de Arderius y la Srta. Fernández, que hacían la segunda dos personajes: Lola y Micaela, y el primero, otros dos: Don Marcial y Perico. La estructura de la obra es la siguiente: N° 1. Sinfonía. N° 2. Don Marcial, "Soy un bravo capitán". N° 3. Lola y Don Marcial, "Mi mamá fue muy hermosa". N° 4. Micaela y Perico, "Yo con los militares". N° 5. Lola y Don Marcial, "Vd. también se disfrazaba".

Por la revista *La España musical* sabemos que Arderius publica "un librito titulado Función de desagravios".⁹⁷ Lo bufo no estaba sólo presente en sus estrenos sino también en las representaciones de Offenbach. A lo largo del año ponen en escena, *Barba Azul*, *La soirée de Capuchin*, *La vida parisien* y *Las georgianas*. El 13 de noviembre se estrena otra obra en tres actos, *Mefistófeles* colaboración de Guillermo Cereceda, con letra de M. Pastorfido. Los bufos cerraban el año musical con el estreno de una obra de gran espectáculo, *El Rey Midas*,⁹⁸ zarzuela en tres

actos. La acción acontecía en Celeno la capital del reino de Frigia y como de costumbre se trataba de una visión caricaturesca de la antigüedad, donde los reyes y héroes salían, como de costumbre, mal parados y ridiculizados. En la escena VIII dirá Pan: "Pues, señor, la joven ninfa / es una chica tremenda, / que me ha herido de un flechazo / junto a la tetilla izquierda". En otro momento el coro canta, "Prepárate rey Midas / que vas a espichar"; así se presenta a Neptuno hablando con las ninfas: "Náyades de ser divinu / que fulgáis cómodamente / en el senu cristalinu / de esta fuente..."

Para muchos críticos la situación que planteaban los bufos era especialmente grave porque era la expresión más destacada de nuestro teatro lírico y porque, hay que reconocerlo, llevaban demasiado tiempo sin estrenar ninguna obra relevante. Por ello en el número del 9 de diciembre de *La España musical*, Antonio Opisso vuelve a tronar contra los bufos en un artículo con el título "El Género Bufo", volviendo a repetir las consabidas ideas sobre la destrucción del arte y la moral que el género significaba.

Por ello es especialmente significativo el estreno que tenía lugar en el mes de marzo de 1870. Se trataba de una obra importante, *Robinson*, obra de gran éxito, que va a recorrer en este año y en los futuros los escenarios españoles. *Robinson*, zarzuela en tres actos, con letra de García Santisteban, fue un tributo de Barbieri a la música de los bufos que se repetirá en 1872 con otro éxito, *El tributo de las cien doncellas*. Barbieri dirigía desde el foso. La estructura de *Robinson*⁹⁹ es la siguiente: Acto I. N° 1. Coro de acreedores y Matatías, "No hay más que el embargo". N° 2. Leona, "Yo soy mujer". N° 3. Robinson, "Yo soy un joven muy guapo". N° 4. Leona y Robinson, "Robinson, Robinson". N° 5. Tiburón, Leona y Matatías, "Es California, tierra ideal". N° 6. Coro,

⁹⁵ MONTEVERDE. "Revista de la semana". *La España musical*. Año IV, n° 181, 5-VIII-1869.

⁹⁶ *Dos truchas en seco*. Zarzuela en un acto y en verso, original de don Ricardo Puente y Brañas, música de don José Rogel. Madrid: Imp. de José Rodríguez, 1869, 38 págs. Una segunda edición fue realizada por Alonso Gullón en 1875. Un manuscrito de esta obra se encuentra en el Archivo Lírico de la SGAE, TL. 1308.

⁹⁷ *La España musical*. Año IV, n° 183, 19-VIII-1869. No hemos podido encontrar la obra.

⁹⁸ *El Rey Midas*. Zarzuela mitológico-burlesca de gran espectáculo, en tres actos y en verso. Libro original de don Ricardo Puente y Brañas, música de don José Rogel. Madrid: Imp. de José Rodríguez, 1870, 102 págs.

⁹⁹ *Robinson*. Zarzuela en tres actos, letra de don R. Santisteban, música del maestro Francisco Asenjo Barbieri. La partitura original se conserva en el Archivo de la Sociedad General de Autores de España firmada por Barbieri. El libreto fue editado por José Rodríguez, Madrid, 1870. La primera edición para canto y piano fue realizada por la Calcografía S. Mascardó; posteriormente será realizada por Antonio Romero.

“Viva la orgía”. Nº 7. Robinson y coro, “No quiero champagne que quiero jerez”. Nº 8. Coro, “Robinson a beber”. Acto II. Nº 9. Guayaba y coro, “Venid, venid, caribes”. Nº 10. Domingo, “Aquí estar negro”. Nº 11. El negro Domingo y coro, “¡Ah! Cogiguasu”. Nº 12. Ananás y coro, “Una caribe bonita”. Nº 13. Coro, “Chutarara tachumga”. Nº 14. Ananás y Robinson, “Yo soy la africana”. Nº 15. Ananás y Guayaba, Leona, El Negro, Robinson, Hambrón y Matías y coro: “Silencio. Da principio”. Nº 16. Preludio. Nº 17. Coro de marineritas: “Ya estamos en tierra” e interludio instrumental. Nº 18. Ananás y Guayaba y Tiburón: “Allí en Europa”. Nº 19. Guayaba y coro de mujeres, “Marchemos unidos”. Nº 20. Todos, “Parto ya cual simple ciudadano”.¹⁰⁰

Señalamos en diversos escritos que hemos publicado sobre esta obra y que seguimos aquí que, *Robinson* se encuadra en lo que hemos definido como el periodo central de la producción de Barbieri, que corresponde a los años que van desde 1856 a 1874. La musa de Barbieri había pasado desde *Pan y Toros*, por una especie de áurea mediocridad de la que salió precisamente con algunos éxitos como el de *Robinson*. Pertenece al género de zarzuela grande y es concebida para los Bufos de Arderius y por ello con una mentalidad de obra de gran espectáculo y comicidad, como era típico en el género.

Arderius, siempre inteligente se había dirigido a Barbieri, desde el inicio de su aventura, conocedor de la gran valía del músico, pidiéndole colaboración. Las cartas citadas tienen su continuación en otra de 1867 en la que Arderius le comunicaba el éxito de su empresa, los magníficos beneficios conseguidos y por ello pone a su disposición los grandes medios de que dispone su compañía: “*Le ofrezco desde luego este teatro, que es muy grande y muy capaz de dar pingües utilidades a todo autor, para que Vd. se sirva escribir*

zarzuelas bufas de éxito seguro.”¹⁰¹ Por fin en 1869 la invitación es más directa y concreta: “*Siendo una idea de esta empresa dar la mayor variedad posible a estos espectáculos con las mejores obras de repertorio bufo de autores españoles, tengo el honor de dirigirme a Vd. ofreciéndole mi teatro, por si se digna honrar a esta empresa cediéndole alguna producción debida a su reconocido talento...*”¹⁰² En la siguiente carta de julio del 1870, ya le comunica el éxito de la obra en Barcelona: “*Después de participarle que Robinson ha hecho furor en esta ciudad, lo cual no tenía nada de particular, me apresuro a hacerle presente que sería de una gran conveniencia su presentación en ésta por ocho o diez días para perfilar y pulir la obra.*” Es evidente que Barbieri respondió afirmativamente a la propuesta del empresario porque en último término había en su espíritu una proximidad natural a varios aspectos de cuanto significaba el fenómeno bufo.

Barbieri se acomoda en *Robinson*, perfectamente a un género en el que se busca conscientemente divertir. El tema no es mítico pero sí de la literatura clásica y “vertido a lo bufo”, por tanto, caricaturizado, tratado con ironía. En el libreto, editado por José Rodríguez en el señalado año 1870, se añade: “*El primer acto en Liverpool: el segundo en una isla desierta pero llena de gente; el tercero a orillas del mar. La acción es extemporánea.*” El mítico *Robinson Crusoe*, de De Foe, es aquí un jugador lleno de deudas, dominado por una mujer, Leona, con auténtico carácter y maneras de “leona”, de quien huye, yéndose a una isla de “*naturaleza tropical, rica en vegetación*”, en la que proclama: “*Esta isla con todos sus habitantes y colonias, pertenece a su majestad isleña Robinson Crusoe, natural de Liverpool.*” Pero a la isla llegará Leona disfrazada con traje de reina india ante la exclamación de Robinson: “*Cómo se parece aquella india a mi mujer.*”

En tres actos y veinte escenas¹⁰³ este tema

¹⁰⁰ Los intérpretes del estreno fueron: Matatías, Sr. Castilla; Robinson, Arderius; Leona, Srta. Fernández; Tiburón, Sr. Rosell; La reina Ananás, Sra. Rivas; Guayaba, Sra. Raguier; El negro Domingo, Sr. Orejón; Hambrón, Sr. Castillo; Colibrí, Srta. Romero; Miss. Lelia, Srta. Vázquez; Miss. Irene, Srta. Aliaga.

¹⁰¹ CASARES RODICIO, E. *Francisco Asenjo Barbieri. Documentos...*; p. 665.

¹⁰² *Idem.* nota anterior; p. 666.

¹⁰³ En la partitura firmada por Barbieri salta la numeración del 13 al 15 y posteriormente hay pequeños interludios que repiten la numeración del número anterior.

literario es tratado con todos los aditamentos de lo bufo: los personajes tratan de mover a la hilaridad, son antihéroes; en la obra no hay tanto un seguimiento de una línea dramática cuanto múltiples escenas pintorescas y divertidas. La aventura es un pretexto para el circo, y el texto contribuye a la situación, con múltiples elementos de valor meramente fónico, cacofónico y descriptivo. A este ambiente sirve Barbieri con una partitura llena de entretenimientos, danzas, bailables y chanzas. La música y la obra trasladan al español de los setenta a un mundo lejano e irreal.

Puesta en escena con gran lujo en vestuario y decorado y con el propio Arderius haciendo el papel de Robinson, supuso un gran éxito económico viajando no sólo por las capitales de provincias, Barcelona, Zaragoza, Sevilla, Murcia, Valencia, Málaga, etc., sino también prácticamente por todos los municipios que tenían un teatro. A través del Dr. Stevenson sabemos que fue interpretada en San Francisco en 1875 por una *troupe* mexicana, con la traducción del libreto al inglés.¹⁰⁴ Símbolo de esta acogida pueden ser las palabras con que *La España musical* daba la noticia del estreno: "Acaba de darse una zarzuela... titulada *Robinson Crusoe*, la cual ha sido recibida con los mayores aplausos hasta el punto de tenerse que repetir algunas de sus piezas. El público quedó altamente satisfecho de esta composición, que por sí solo bastaría para enaltecer a su autor."

Los conceptos de "oportuno", "característica", sirven aquí para definir el oficio de Barbieri aproximando con un lenguaje apropiado, pintoresco cuando es necesario, a los protagonistas. Y hay muchos ejemplos de ello, cuando en la escena se presenta por primera vez Robinson lo hace con una polka, "Yo soy un joven muy guapo"; en la escena séptima se pide "aire de Vito" para cantar, "El aguardiente de caña"; más adelante un zapateado "Ay blanquito". El número 15 lleva el nombre de "Polka salvaje". La propia orquesta, bien llevada como

siempre por Barbieri, está tratada con una gran belleza colorística con instrumentos peculiares para narrar la escena; así al comienzo del tercer acto con una abundante presencia de la percusión: lira, triángulo, cencerros, pandereta, tam tam, bombo, timbales, etc. Por fin los coros tienen una relevancia especial al servicio de un género que buscaba la presencia continua de masas en escena.

Dentro de la penuria del año, el mes de mayo se presenta como un mes de actividad febril con dos estrenos, *Las fuentes del prado*, de Emilio Arrieta y *Arturo di Fuencarrale*, de Vidal y Llimona. El 6 de mayo Arrieta estrenará *Las fuentes del Prado*, la primera obra de un activo año para este autor, a la que seguirán: *De Madrid a Biárritz*, y *El potosí submarino*. *Las fuentes del Prado*, titulada "zarzuela monumental",¹⁰⁵ es una obra realizada en colaboración con Florencio Godino, un autor de vida bohemia y excéntrica, periodista, que ya había colaborado con los bufos en obras como *Flor de te*. El 9 de mayo tenía lugar otro estreno en el teatro de los Bufos, *Arturo di Fuencarrale*.¹⁰⁶ Se trataba de una obra que llevaba por subtítulo "ópera bufa" de Andrés Vidal y Llimona con letra de N. Arimón.

2.3. Las últimas temporadas de los bufos

El 4 de septiembre de 1870 se inaugura la quinta campaña de los bufos con la obra, *Los estanqueros aéreos*,¹⁰⁷ zarzuela bufa en un acto de Federico Bardán a la que se añadía música de Offenbach, concretamente de la obra *Barba azul* en la escena primera y décima, y de *La bella Elena* en la sexta. Offenbach tuvo otras presencias en Madrid a lo largo

¹⁰⁴ GODOY, J. F. *Robinson Crusoe*, opera bouffe, in 3 actos, San Francisco, B. F. Sterett, 1875.

¹⁰⁵ Un manuscrito de esta obra, reducida para canto y piano, se conserva en el Archivo General de Navarra.

¹⁰⁶ *Arturo di Fuencarrale*. Ópera bufa en un acto, libreto de N. Arimón, música de A. Vidal y Llimona. Un manuscrito de esta obra se encuentra en el Archivo Lírico de la SGAE, TL. 1651. La obra fue editada en versión de canto y piano por la casa Andrés Vidal y Llimona.

¹⁰⁷ *Los estanqueros aéreos*. Zarzuela bufa en un acto y en prosa. Original de Don Federico Bardán. Madrid: El Teatro y Administración Lírico-Dramática, 1870, 24 págs. Un manuscrito de esta obra se encuentra en el Archivo Lírico de la SGAE, TL. 608.

del año con las obras, *La bella Elena*, *La favorita* y *Matar dos pájaros*.

El 1 de octubre Guillermo Cereceda y uno de los autores más activos del teatro bufo, Ricardo Puente y Brañas estrenan la obra *Pepe Hillo*.¹⁰⁸ La escena acontecía en Madrid en 1801 y trataba de la vida del famoso torero José Delgado y Gálvez "Pepe Hillo", que ya había aparecido en la famosa obra de Barbieri *Pan y Toros*. De esta obra quedó una famosa página, un pasacalle que pasó al repertorio de páginas universales de la zarzuela. En las *Memorias* de Arderius se narran algunos pormenores de esta obra dignos de reseñar. Al finalizar su estreno Arderius se tomó unas vacaciones en Andalucía:

"Dos causas le obligaban a ir a aquella ciudad. La primera y más principal era descansar unos días del penoso trabajo que le había costado la dirección de *Pepe-Hillo*, complicada y linda zarzuela del festivo poeta Puente y Brañas. Arderius había trabajado mucho en los ensayos de esta obra. Estos duraron un mes consecutivo, y el concienzudo director de escena, a fuerza de dar disposiciones, después de esforzar mucho la voz para hacerse entender en los momentos en que cada cual iba por su lado como suele decirse, notó que había enronquecido lastimosamente y que tosía con mucha frecuencia. La noche del estreno de *Pepe-Hillo*, su voz no se entendía, y por esta razón tuvo que encomendar el papel que había de desempeñar en la zarzuela al señor Castilla, el cual lo ejecutó a las mil maravillas a pesar de no haber tenido tiempo suficiente para estudiarlo. *Pepe-Hillo* gustó en extremo. Todo Madrid lo ha aplaudido y por lo tanto juzgamos innecesario extendernos en sus alabanzas. Viendo Arderius que a la sexta noche su teatro estaba casi tan concurrido como la del estreno, y que su ronquera no cedía al tratamiento de jarabas y pastillas pectorales, determinó hacer un viaje a Andalucía (...) en compañía de su buen amigo Puente y Brañas. Éste, que habiendo nacido en Galicia escribiera tan acertadamente el *Pepe-Hillo*, obra en la cual abundan escenas del género andaluz, se había puesto de acuerdo con Arderius a fin de hacer juntos el viaje."¹⁰⁹

¹⁰⁸ *Pepe Hillo*. Zarzuela en 4 actos y seis cuadros. Original y en verso de Don Ricardo Puente y Brañas, música de don Guillermo Cereceda. Madrid: Alonso Gullón, 1873, 119 págs. Un manuscrito de esta obra se encuentra en el Archivo Lírico de la SGAE, TL. 366.

¹⁰⁹ *Confidencias de Arderius. Historia de un bufo, referida por don Antonio de San Martín*. Madrid, 1870; pp. 129-130.

Arderius aprovechó este viaje y adquirió una casa en Sevilla por 8.000 duros, y pasó nueve días entre esta ciudad, Cádiz y Puerto Real.

El 23 de noviembre de nuevo los bufos estrenaban otra obra fruto de la nueva colaboración en dos meses de José Rogel y Ricardo Puente y Brañas. Se trataba de *El matrimonio*,¹¹⁰ pasillo filosófico.

El año terminó con el estreno de dos obras durante el mes de diciembre, de bastante interés, nos referimos a *El molinero de Subiza*, una obra que no era bufa, de Cristóbal Oudrid y *El potosí submarino*, de Arrieta, lo que llevó al cronista madrileño de *La España Musical* a hablar de un "despertar del letargo en que se hallaba sumida" la zarzuela. Ciertamente estas dos zarzuelas proporcionaron grandes entradas a las empresas de los bufos y de Jovellanos. El estreno de *El potosí submarino*¹¹¹ tuvo lugar el 29 de diciembre. La obra es otro de los éxitos del teatro de los bufos que quedaron para siempre. Es de destacar el canto a la cerveza o la aparición del velocípedo al que se dedica la escena primera del acto III. La primera causa del éxito de la obra fue el libreto de García Santisteban, lleno de chistes y situaciones graciosas que enriquecían un argumento con sentido, cosa no muy común en los libretos de los bufos. La música de Arrieta magníficamente instrumentada y con gran inspiración melódica obtuvo un merecido éxito al que también contribuyeron los decorados de Ferri y Busato.

Durante el año 1871 asistimos ya a una recuperación clara del teatro lírico con el estreno de

¹¹⁰ *El matrimonio*. Pasillo filosófico en 1 acto, original de R. Puente y Brañas, música de J. Rogel. Madrid: Imp. de José Rodríguez, 1870, 31 págs. Un manuscrito de esta obra se encuentra en el Archivo Lírico de la SGAE, TL. 1316.

¹¹¹ *El potosí submarino*. Zarzuela cómica fantástica, de gran espectáculo, en tres actos y en verso, original de don Rafael García y Santisteban. Música del maestro don Emilio Arrieta. Madrid: Imp. de José Rodríguez, 1870, 85 págs. Una segunda edición tuvo lugar en 1872. Los intérpretes fueron: Celia, Srta. González; Perlina, Srta. C. Álvarez; Coralina, Srta. J. Álvarez; Caracolina, Srta. Correa; Cardona, Sr. Orejón; Mississippi, Sr. Castilla; Príncipe Escamón, Sr. Rosell; Pale-Ale, Sr. Ponzano; Thon, Sr. Fontfrede.

43 obras. Los bufos ya no fueron los principales impulsores del año musical, aunque estrenaron entre Madrid y Barcelona —ciudad que se convierte en animadora del género— 11 obras. Hay que comenzar, pues, a hablar de una gradual decadencia del género. El primer estreno bufo del año se dio el 13 de febrero con la obra, *Canto de ángeles*,¹¹² de José Rogel y Ricardo Puente y Brañas, basada en un pensamiento de Alfonso Karr. La obra fue dedicada por los autores a Francisco Arderius. Con ella este libretista se convertía en uno de los autores más destacados dentro del repertorio bufo. Al final del mes de marzo Arderius completa su actividad empresarial y se hace cargo en Madrid del teatro de los Campos Elíseos, teatro Rossini, donde hasta el mes de agosto hará "funciones de gran espectáculo", repondrá una serie de obras, mezcladas con bailes, funciones de circo, etc. Esta nueva aventura se anuncia bajo el título de "Campos Elíseos. Bufos Arderius". Ello no le impedirá continuar con su actividad normal y en el mes de abril tiene lugar el siguiente estreno de J. M. Liern y J. Rogel en tres actos *Cinco semanas en globo* de la que no tenemos más noticias.¹¹³ Este último da lugar a una significativa crónica en la que en efecto se habla de la decadencia del género. No corrían los mejores tiempos para los bufos y, por ello, en el resumen de lo que en el campo del teatro estaba aconteciendo se señalaba en la correspondencia de teatro del 20 de abril publicada por *La España Musical*.

"La campaña musical ha sido este año bastante buena para la generalidad de los teatros de Madrid y sobre todo para los teatros líricos. El único de estos que no ha hecho gran negocio es el de los bufos. ¿Sería este un síntoma? Mucho lo desean todos los verdaderos amantes del arte. Lo cierto es que sus entradas han disminuido este año notablemente y que la última obra puesta en escena, *Cinco*

semanas en globo, en la cual se fundaban grandes esperanzas, ha tenido un éxito desgraciado."¹¹⁴

Después de Pascua se reanuda como de costumbre la actividad teatral y los bufos estrenan el 1 de mayo, la obra *Congreso doméstico*,¹¹⁵ de Miguel Blanco con libreto de Calixto Navarro. La acción tenía lugar en el Madrid de entonces.

Como hemos indicado, la actividad bufa fue compartida en esta época con la ciudad de Barcelona. Ya el 18 de febrero Arderius se había trasladado a Barcelona con el fin de contratar el teatro Español. El crítico de esta ciudad, Francisco García Vivanco, recoge la noticia de que no se abrirá durante el verano el proyecto de zarzuela en el Prado Catalán y que sólo habrá bufos en el teatro Español:

"Ya vienen los bufos, las suripantas, las encantadoras suripantas... el divino Orejón, el eminente Castilla, el gran sacerdote D. Francisco... Entre tanto citaré a mis lectores, para que lo recuerden, el cantar que a propósito de los bufos, leí hace algunos años en un ilustrado periódico de teatros que se publicaba en Madrid, el cual decía así:

"a la puerta de los Bufos
hay un pobre mendicante
que está pidiendo limosna
para el entierro del arte".¹¹⁶

Es el momento de señalar que la presencia de los bufos en Barcelona no se limitó a la presentación de obras bufas importadas de Madrid. Lo bufo caló en esta ciudad, y de hecho, como señala el Dr. D. Francisco Cortés en el artículo que presenta en este mismo número, hay un segundo tipo de zarzuela catalana en el momento, los "caprichos cómico-lírico-bailables-bufos" que son una consecuencia directa de la llegada de los bufos Arderius y la revolución cómica que implicaron, entroncándose con la

¹¹² *Canto de ángeles*. Zarzuela en un acto y en verso escrita sobre un pensamiento de Alfonso Karr, por Ricardo Puente y Brañas, música de don José Rogel. Madrid: Imp. de José Rodríguez, 1871, 32 págs. Tuvo una segunda edición de Alonso Gullón en 1873. Un manuscrito de esta obra se encuentra en el Archivo Lírico de la SGAE, TL. 1302.

¹¹³ De esta obra no se realizó libreto. Un manuscrito incompleto de la partitura de esta obra se encuentra en la SGAE, TL. 1305.

¹¹⁴ *La España Musical*. Año VI, n° 252, 4-V-1871; p. 3.

¹¹⁵ *Congreso doméstico*. Legislatura cómico-lírica en un acto y en verso. Original de Calixto Navarro. Música de Miguel Blanco. Madrid: Imp. Española, 1871, 32 págs., 1, M. Blanco, 1, Calixto Navarro, Bufos. Un manuscrito de la partitura de esta obra se encuentra en la SGAE, TL. 209.

¹¹⁶ *La España Musical*. Año VI, n° 253, 27-IV-1871; p. 3.

aparición de las obras de “gran espectáculo”, generalmente con argumentos fantásticos y de viajes.

Es a partir de esta época cuando el empresario y creador de los bufos trasciende de manera clara en Barcelona. Arderius obtuvo una recepción, entre el frenesí despertado en el público, y el desprecio rotundo de la crítica. Un modelo de este último puede ser lo siguiente:

“Las representaciones bufas tocan a su término. El Sr. Arderius podrá haber ganado dinero, pero se lleva una buena leccioncita de los barceloneses. El público sensato e ilustrado ha ido menguando su concurrencia al teatro Español y la prensa periódica toda le ha mostrado su indiferencia y el más notable desprecio. Nulas han sido en Barcelona las influencias y recomendaciones que ha traído el Sr. Arderius de Madrid para comprar protección en algún periódico de esta localidad. Todo el dinero y la falsa importancia del generalísimo bufo y su compañía, se han estrellado con severidad y buen criterio de los públicos de Valencia y Barcelona, que han sabido despreciar, como se debe, sus “gracias” tan desgraciadas para el arte, la moral y el buen sentido[...]. En *La Independencia* del jueves se lee: Anoche en los Bufos, obtuvo una silba más que regular el engendro *Raolin*, que se ponía en escena por primera vez.”¹¹⁷

Otro ejemplo significativo de la reacción contra el entorno del teatro bufo lo encontramos en lo que escribía en el mes de abril Opisso con el título de, “Divagaciones musicales. Los Offenbáquicos”, atacando duramente el mundo offenbaquiano y lo que significaba, su burla de los temas clásicos y con ello por supuesto el ambiente de los bufos:

“En resumen, pues, como sinceros admiradores de lo bello en todas sus formas y adversarios de lo malo en todos los terrenos, nos hacemos un deber de conciencia al protestar contra esa impía y malhadada profanación de los grandes asuntos por cuatro musiquillos sin más inspiración, ni talento, ni ideal, que los bolsillos de sus chaleco. Si anhelan pretextos para vestir descocadamente a las suripantas, tómense la molestia de buscar otros argumentos, o compongan cancanes a secas, si tanto urge enseñar las pantorrillas. Limitéense a idear cuadros al vivo, oficios todos

al alcance de las facultades musicales de los artistas bufos.”¹¹⁸

Esta actividad zarzuelística veraniega era detectada también por el periódico *El Entreacto*, que indicando los lugares de diversión veraniega barcelonesa señalaba después de hablar de diversos espacios donde se exponían perros milagrosos y todo tipo de actividades de saltimbanquis:

“Sigue el Teatro Español con sus suripantas, y un poco más arriba el Tivoli con una compañía mixta de catalán y castellano; dos o tres zarzuelas diarias y se ve sumamente concurrido, pues su precio es un real la entrada y un real las sillas de primera clase, total 2 reales, el peor asiento. El Tivoli tiene además riña de perros, bailes, tiro de palomas, de conejos, patos y gallos, y por la mañana a las seis los conciertos de Clavé(...) El can can ha sido prohibido de orden del gobernador y en todos los teatros, con contentamiento de los papás y sentimiento de los pollos.”¹¹⁹

Esta situación es la que sin duda llevó a la revista *La España Musical* a escribir uno de los mayores ataques que hemos encontrados contra los bufos firmado por “La Redacción” y con el título de “Los bufos Arderius”. El artículo se iniciaba con unos versos de Larra sacados de su obra *Los misterios de Parnaso*:

“La gracia de la locura / el sic de la extravagancia / la lógica del absurdo / y la sanción de la farsa”. “Ninguno que se aprecie de admirador, o de aficionado siquiera al arte, puede tener más que una palabra, una mirada, un sentimiento para los bufos, que la palabra, la mirada, el sentimiento del desprecio más profundo(...) El género bufo no solamente ha abierto un nuevo campo al error y a la locura sino que ha inventado un género que insultando al sano criterio, mata la poesía, insulta a los héroes, avergüenza a la historia, ofende a la crítica, acaba con la música, resiente la moral, estraga el gusto y sepulta entre ruinas el magnífico templo del teatro español. Corrupción del arte pues, patrón de ignominia, volveremos a llamarle puesto que convierte en cátedra donde se enseña el vicio lo que en un tiempo fue espejo de

¹¹⁷ *El Correo de Teatro*. Año IV, 1-VIII-1871.

¹¹⁸ OPISSO, J. “Divagaciones musicales. Los Offenbáquicos”, *La España Musical*, Año VI, nº 251, 20-IV-1871; p. 2.

¹¹⁹ *La España Musical*. Año VI, nº 263, 13-VII-1871

las costumbres sociales(...) quédense en buenhora para los calaveras de oficio, o para los diletanti a la violeta las acanecadas notas de las partituras bufas y el monótono ruido que produce el coro a quien al principiar la temporada se llama sólo a condición de tener esbelta figura, picarescas maneras y ojos traviesos, puesto que el teatro bufo no necesita cantantes, le basta sólo con que los artistas sean pierrots o clowns(...) Sean este el último año que pisen nuestros teatros..."¹²⁰

Fruto de la estancia de Arderius en Barcelona fue el estreno de una obra en catalán, *Tres blancs y un negre*,¹²¹ según el libreto, con "música dels primers mestres de Europa". La obra se dio en el mes de julio y la acción tenía lugar en Canet del Mar.

La actividad zarzuelística y la nueva temporada se reinician como de costumbre durante el mes de septiembre y se concentran en los siguientes teatros: teatro de la Zarzuela, Circo de Paul-Bufos Arderius y Alhambra. Es evidente que la situación no era la de los años anteriores y Arderius se plantea una reestructuración de su actividad. Por ello es al comienzo de esta sexta campaña cuando decide cambiar de teatro y llevar su actividad al denominado Circo de Paul que se convierte en el nuevo centro de operaciones, por lo menos hasta la Pascua en que lo toma la empresa Granés. Arderius calificaba esta temporada como "escaramuza interina y momentánea". Este teatro ocupaba los números 5 y 7 de la calle Barquillo, por ello muy próximo al anterior Circo, y había sido fundado por M. Paul Laribeau, empresario circense, de quien tomó el nombre. En el mes de agosto la revista *La España Musical*, anunciaba que Arderius había pagado la fianza a un rico propietario con el fin de construir un gran teatro "que cuesta seis millones de reales, que se construirá en el solar de la calle de Alcalá, esquina a la de Barquillo",¹²² donde precisamente estaba el Circo de Paul. El la revista *La Correspondencia de los bufos* se concreta más

esta noticia y se señala que Arderius ha comprado unos solares al Sr. Gargollo procedentes del derribo de unas oficinas militares para construir un teatro que tendrá cuatro pisos y deberá estar construido el 1 de octubre de 1872. A pesar de que se añade que las obras empezarán inmediatamente, no nos consta que esta obra se llevase a cabo, sin embargo sí es digno de reseñar dado que indica la buena situación económica que rodeaba a Arderius, que por estas fechas actúa en el teatro Alhambra y de hecho el primer estreno del nuevo año habido el 18 de septiembre sucede en este teatro. Se trata de la obra *Jorge el guerrillero*¹²³ de Antonio Rovira y libreto de Calixto Navarro y Antonio Campoamor; la acción acontecía en Uclés de la Mancha en 1809. Durante este mes estrenan los bufos otras dos obras, *El retoño de don Próspero*¹²⁴ de Rafael Aceves y Pina y Domínguez, con sólo dos representaciones y *Chamaquina* de B. Monfort y Santisteban con seis.

Durante el mes de octubre la prensa daba la noticia del pleito entre Offenbach y Arderius por la propiedad de la obra *Le chateau a toto*, pleito ganado por el francés. Offenbach era un duro competidor del español y en estas mismas fechas puso en Madrid *Huyendo de París* y *La mujer en casa y el marido en la puerta*.

El mes de noviembre fue de especial actividad para los bufos con el estreno de cuatro obras. El mes comienza además bien con el estreno de un éxito, *El carbonero de Subiza*,¹²⁵ una "parodia histórico-burlesca" concebida para los bufos de Arderius por Aceves y Rubio con texto de Granés y Ramos Carrión y estrenada el día 2, que permanecerá en cartelera 37 noches. El segundo estreno lo constituye la obra

¹²³ *Jorge el guerrillero*. Zarzuela en tres actos, original y en verso de don Calixto Navarro y don Antonio Campoamor, música de don Antonio Rovira. Madrid, Bufos Arderius.

¹²⁴ Un manuscrito de la partitura de esta obra se encuentra en la SGAE, TL. 9.

¹²⁵ *El carbonero de Subiza*. Parodia histórico burlesca en un acto, dividida en tres cuadros, original y en verso de los señores don Salvador María Granés y don Miguel Ramos Carrión. Música de los maestros Aceves y Rubio. Madrid: Imp. de José Rodríguez, 1871. 32 págs. Un manuscrito de la partitura de esta obra se encuentra en la SGAE, TL. 6.

¹²⁰ La Redacción. "Los bufos Arderius", *La España Musical*. Año VI, nº 260, 22-VI-1871; pp. 3-4.

¹²¹ *Tres blancs y un negre*. Juguina bufa en un acte y en vers. Original de Eduardo Aulés. Música dels primers mestres de Europa.

¹²² *La España Musical*. Año VI, nº 263, 31-VII-1871.

Tocar el violón,¹²⁶ de Guillermo Cereceda con libreto de Ricardo Puente y Brañas estrenada el día 9. Los cinco números de música contribuían a narrar una acción que se desarrollaba en Madrid, en época actual, y eran los siguientes: Nº 1. Preludio. Nº 2. Rogelia, Cosme y Benito, "Buenas noches esposa". Nº 3. Rogelio y repostero, "Yo soy un cocinero". Nº 4. Dña. Rogelia y Marqués, "Me extraña, señor mío". Nº 5. Instrumental. Sólo dos días después hubo un nuevo estreno, ¡*Palomo!*,¹²⁷ humorada lírico-bufa del compositor Benito Monfort con texto de Rafael García Santisteban y por fin el día 25 se estrena la cuarta obra, *Un palomito atontado*,¹²⁸ de Rogel y Ramos Carrión. El libreto llevaba esta curiosa dedicatoria:

"Al distinguido actor Don Ramón Rosell. Vd. tuvo la humorada de querer imitar en escena a un individuo de la raza canina, y me encargó le justificara la salida de un hombre perro en las tablas. Contando con la feliz ejecución de Vd. escribí este juguete, que ha hecho más agradable aún con su linda música el maestro Monfort, y por lo visto hemos acertado los tres a juzgar por los aplausos del público."¹²⁹

Hemos visto el éxito entre el público barcelonés del teatro bufo. Ello, además de influir en una línea de creación, tal como hemos señalado, produjo que alguno de los éxitos del género tuviesen una versión "catalana propia"; éste es el caso de la obra *Robinson* de Barbieri y García Santisteban, sobre la que se hizo una parodia con el nombre de *Robinson petit*, un

"tiberi de spectacle cómich-líric-ballable", estrenado en el teatro Circo el año 1871.¹³⁰ *Robinson* se había estrenado en marzo de 1870 y en julio Arderius le comunicaba a Barbieri el éxito que había alcanzado en Barcelona.¹³¹ El arreglo del texto de *Robinson petit* salió de las manos de José Coll y Britapaja, quien el 30 de enero de 1871 se dirigió a Barbieri solicitándole permiso para realizar una parodia de su obra en catalán.¹³² Sin embargo, tres días antes Antonio Opisso se había dirigido ya a Barbieri manifestándole la misma intención, preveyendo el estreno en el teatro Tivoli. Ambos le pedían autorización para tomar algunos fragmentos de su música, aunque parece que Coll y Britapaja tenía adelantada su adaptación. La mediación de Rafael María Liern convenció a Barbieri de permitir a Coll y Britapaja la adaptación y su estreno en el teatro Circo.¹³³ De esta obra habla el profesor Francisco Cortés en este mismo tomo.

Durante el año 1871 los bufos tuvieron otras actividades. Quizás por la ya apuntada crisis del género Arderius desarrolló una gran actividad propagandística que tiene como puntos básicos la aparición de la revista *La correspondencia de los bufos*, cuyo primer número sale el 16 de febrero de 1871, y con la publicación de otras obras literarias sobre el tema bufo como *El proceso de los bufos, carta encontrada por Mariano Lerroux con un retrato del gran bufo D. Francisco Arderius*, 1871; el *Almanaque Profético Ilustrado de los Bufos Arderius, para 1871* en el que colaboran la mayor parte de los literatos que

¹²⁶ *Tocar el violón*. Zarzuela en un acto y en verso, original de don Ricardo Puente y Brañas, música de don Guillermo Cereceda. Madrid: Imp. de José Rodríguez, 1871, 36 págs. Un manuscrito de la partitura de esta obra se encuentra en la SGAE, TL. 367.

¹²⁷ ¡*Palomo!*. Humorada lírico-bufa en un acto y en verso, original de don Rafael García y Santisteban. Música del maestro Benito Monfort. Madrid: Imp. de José Rodríguez, 1871, 28 págs. Dos manuscritos de la partitura de esta obra se encuentran en la SGAE, TL. 915.

¹²⁸ *Un palomito atontado*. Zarzuela en tres actos y en verso, arreglada del francés por Miguel Ramos Carrión, música del maestro don José Rogel. Madrid: Imp. de José Rodríguez, 1871, 75 págs. Un manuscrito de la partitura de esta obra se encuentra en la SGAE, TL. 1352. La obra fue ejecutada por: Doña Trifona, Sra. Bardán; Corina, Sra. Álvarez; Paloma, Sr. Rosell; Don Cosme, Sr. Castilla; Perico, Sr. Ponzano.

¹²⁹ ¡*Palomo!* Madrid: Imp. de José Rodríguez, 1871.

¹³⁰ *Robinson petit*. Tiberi de spectacle cómich-ballable. Autor y libretista anónimos, bajo el pseudónimo "Lletra d'un desconegut y música de varios coneguts (y ben coneguts), y per conèixer, vius y morts, catòlics y jueus, forasters y del país." Estrenado el 7-XII-1871 en el teatro Circo de Barcelona. Libreto editado: Barcelona: imp. Salvador Manero, 1872. Se realizaron diversas ediciones del libreto, muestra de la aceptación y popularidad de la obra. Los materiales se conservan en la Delegación de Barcelona de la SGAE.

¹³¹ CASARES RODICIO, E. *Francisco Asenjo Barbieri*. Vol. 1. Madrid: ICCMU, 1994.

¹³² CASARES RODICIO, E. *Documentos sobre música española y epistolario*, vol. 2, 519 págs.

¹³³ Carta de Rafael María Liern a Barbieri, 3 de febrero de 1871. Publicada por *Id. Ibidem*. 696 págs.

tienen relación con el mundo de los bufos, Ayala, Blasco, Cortázar, Fabra, Picón, Larra, Lustonó, Ortiz de Pinedo, Puente y Brañas, Pastorfido, Pina, Ramos Carrión, Santisteban, San Martín y Valladares, y *Apuntes biográficos de los principales personajes de la zarzuela titulada Pepe-Hillo, publicados por el activo Antonio de San Martín*, 1871, todos publicados en la imprenta Arco de Santa María, donde también se publican los numerosos libretos que va produciendo el teatro bufo y que se vendían en la contaduría del teatro.

1872 es el último año de lo que podemos considerar una actividad normalizada de los bufos. La actividad zarzuelística de este año es muy abundante; se aproxima a cincuenta estrenos, pero en esta actividad la presencia de los bufos es ya muy limitada, sólo ocho estrenos. No sólo esto; el primero es de septiembre; es decir, desde el mes de enero no existe actividad creadora. Sin embargo, hay que señalar que, como si fuese un canto de cisne, el año produjo dos obras importantes que quedaron para la historia; nos referimos a *El tributo de las cien doncellas* y *Sueños de oro* de Barbieri. Por otra parte como veremos, la prensa recoge que Arderius tiene otras miras, quizás de más ambición, y así vemos que se introduce como empresario del teatro de la Zarzuela, dirigido hasta entonces por Salas y allí se dará el estreno de los dos éxitos que acabamos de citar. Será el 14 de septiembre cuando tenemos datado el primer estreno, la obra de Rafael Aceves, con texto de A. Mondéjar Mendoza / L. de Charles, *Mambrú*,¹³⁴ en dos actos, con acción en Aragón, y cuyos números son: La crítica la consideró bien escrita y bien ejecutada y el público respondió siendo la obra más representada en el teatro Circo de Paul durante el año.

Un desconocido anónimo, Don Cecilio Re Mi Fa, era el autor del siguiente estreno, *Pirlimpimpín 1º*,¹³⁵

¹³⁴ *Mambrú*. Zarzuela bufa en dos actos y em verso, letra de A. Mondéjar Mendoza / L. de Charles (seud.) música del maestro don Rafael de Aceves. Madrid: Administración Lírico-Dramática, 1872. 56 págs. Un manuscrito de la partitura de esta obra se encuentra en la SGAE, TL. 17.
¹³⁵ *Pirlimpimpín 1º*. Zarzuela bufo-fantástica en dos actos, letra Don Mariano Pina Domínguez, música de Don Cecilio Re Mi Fa. Madrid: Imp. de José Rodríguez, 1872, 46 págs.

que tiene lugar el 5 de octubre con el éxito de 16 días de representación. Se trata de una zarzuela bufo-fantástica, de M. Pina Domínguez. El último estreno del mes de octubre tenía lugar en el teatro de Circo de Paul —Bufos madrileños—, el día 23, *Traidor, inconfeso y bufo*,¹³⁶ con 8 representaciones. La temática era sobre el mundo bufo y los escándalos que producía. Era una costumbre de los bufos hacerse una autocrítica que en sí misma reproducía más el escándalo. En un momento de la obra Talía le señala al bufo: "Haced pública confesión de nuestras culpas". Y este le contesta:

"Señores: Oíd
Mal pensará quien pensare
que voy a injuriar a alguno.
Hablo al género, no al hombre,
que el que critica, si es culto,
censura las faltas de arte
y al hombre respeta, y mucho.
Traspuse los Pirineos
en densas nubes oculto,
y el noble suelo de España
sembré de género Bufo.
El Teatro de Variedades,
que elegí para *debuto*,
base fue de una fortuna
que el circo aumentó, con mucho.
De mí auyenté a las señoras,
y al sexo me atraje hombruno;
empezó a rodar mi nombre
entre las masas del vulgo,
y tanto lo prodigué
en libros, hojas y anuncios,
que de mi nombre se hartaron.
Viendo el horizonte oscuro,
di media vuelta a la izquierda
y al arte acogime astuto.
¡Al arte que yo ultrajé!
Yo la ignorancia exprimí;

¹³⁶ *Traidor, inconfeso y bufo*. Prolecta cómica lírica en un acto escrita por varios abonados al T. de la Zarzuela, música del maestro Reparaz. Madrid: Imp. de Gabriel Alhambra, 1873, 13 págs. Un manuscrito de la partitura de esta obra se encuentra en la SGAE, TL. 1272. La obra contaba con los siguientes personajes: Ananás, por Sta. Williams; Talía por Sarló; Euterpe por Santibáñez; Erato por Vázquez; Musa 1ª por Camacho; El Género Bufo por Rosell; El Dios Momo, por Goenaga; Robinson, por Cubas; El General Bum-Bum, por Povedano; Apolo, por Vázquez.

la novedad exploté;
de la prensa me rei;
yo los Cancanes bailé,
yo a los trapecios subí,
yo en la escena toreé
la bota verde inventé
y la bota carmesí;
y pues tal mi vida fue,
no hay compasión para mí.”¹³⁷

En el mes de noviembre, quizás el día 8, se estrena en el Circo de Paul la obra *Satanás II*,¹³⁸ zarzuela en dos actos colaboración de Rafael Aceves Lozano y con 11 representaciones.

La obra fue muy bien considerada por la crítica que valoró su hermosa versificación, la música y la puesta en escena. Se repitió todas las noches el dúo del primer acto; tuvieron enorme éxito los chistes de intencionalidad política del segundo, cuando Satanás I pone al descubierto el estado tremendo en que Satanás II ha puesto el reino, y alcanzó la celebridad el trozo de música de Aceves “La buchita de papá”. Fue seguido por un estreno de Lecoq, *Las cien doncellas*. Lecoq era el autor más representado junto con Offenbach en estos ambientes.

Arderius después del periodo del Circo de Paul, volverá al teatro de la Zarzuela. La revista *La Armonía* señalaba el 28 de noviembre de 1872: “El Sr. Arderius determinó en su última temporada abandonar el género que tantos beneficios le había reportado, y con ellos contratar una excelente compañía de zarzuela sería para la presente temporada...”. En esta nueva aventura estrenó otro título destacado de Barbieri, calificado de opereta, *El tributo de las cien doncellas*, sobre libreto de Santisteban, una de las mejores páginas que produjo el género bufo.

Barbieri, que llevaba un tiempo sin colaborar con los bufos, se decidirá a ello con dos obras de gran éxito, *El tributo de las cien doncellas* y *Sueños de oro*, ambas concebidas para Arderius y por ello siguiendo

el modelo de las anteriores, aunque ciertamente con más pretensiones. *El tributo de las cien doncellas*,¹³⁹ en tres actos, con letra de Rafael García Santisteban, abrió el teatro de la Zarzuela el 7 de noviembre de 1872 y fue considerada de inmediato como una de las grandes obras de Barbieri. Se trata en realidad de una opereta. La escena se representa en un pueblo de Galicia, limítrofe con Asturias, en el primer acto y los otros dos en el palacio del rey moro de Jaén y trata de la historia del tributo de las cien doncellas que los cristianos de Asturias tenían que dar al moro de Jaén. Su estructura es la siguiente: Acto I. Preludio orquestal. N° 1. Piloña y coro, “Tiang, tiang, tiang, tiang”. N° 2. Dominga y Piloña, “Cucú, quien eres tú”. N° 3. Moro Muza, “Yo soy un morito”. N° 4. Dominga, Moro Muza, Zancarrón, Alcalde, mujeres del pueblo y amas de cría, “Mañana es gran día”. Acto II. N° 5. Odaliscas, “Preso al valiente Gonzalo”. N° 6. Lindaraja y Odaliscas, “Si el moro trae marusas”. N° 7. Interludio orquestal. N° 8. Piloña, “Con ocho paisanos”. N° 9. Dominga, Moro Muza, amas de cría y coro, “Ya a su palacio vuelve el sultán”. N° 10. Interludio orquestal. N° 11. Dominga y Moro Muza, “Yo tengo hipocondria”. N° 12. Dominga, Lindaraja, Piloña, Moro Muza, Zancarrón, amas y coro, “Este morito es mío”. Acto III. N° 13. Muecín, amas y coro, “Ala ho ho akbar”. N° 14. Lindaraja, Piloña y Moro Muza, “Silencio desgraciada”. N° 15. Zancarrón y Moro Muza, “Ya en el harén no hay moras”. N° 16. Moro Muza y coro, ¡Voto a Mahoma! N° 17. Dominga y Piloña, Lindaraja y Zancarrón, Moro Muza, amas y odaliscas, coro, “Cómo veis esta opereta”.

Así analizamos esa obra en nuestra biografía sobre Barbieri:

“La obra desde el punto de vista literario era ligera, graciosa y con abundantes chistes epigramáticos y se movía en el mismo ambiente irreal, a veces grotesco y lleno de hilaridad de *Robinson*. Barbieri permanece fiel a sus

¹³⁷ *Traidor, inconfeso y bufo*. Madrid: Imp. de Gabriel Alhambra, 1873; p. 10.

¹³⁸ Un manuscrito de la partitura de esta obra se encuentra en la SGAE, TL. 18.

¹³⁹ *El tributo de las cien doncellas*. Opereta cómica-burlesca en tres actos y verso, original de Rafael García Santisteban, música del maestro Francisco Asenjo Barbieri. Una partitura manuscrita se conserva en el archivo de la Sociedad General de Autores de España. El libreto fue editado por Imp. de José Rodríguez Calvario, 1872.

constantes; sumo interés en el tratamiento de los coros, sobre todo femeninos, presencia de elementos locales de folklore asturiano y árabe, con la imitación del sonido de la gaita por las voces, magnífica y colorística orquestación, enriquecida en los números 4 y 9 por la presencia de una banda, etc. Como en las 'zarzuelas grandes bufas', camina en un intermedio entre la gran forma zarzuelística, que se denota no sólo en los medios usados, sino en la poliseccionalidad, o en la cabaleta del número once 'Tiene la chinfonía', pero también, como no podía ser menos, está lleno de elementos bufos llamativos: uso del aire de gallegada en el primer número, de la música árabe que canta el muecín en el trece, los personajes hablan en gallego en el número dos, presencia de bandurrias en el cuatro, estructura estrófica en el ocho. Los tres actos son desiguales; el primero de sumo interés, el segundo decae y el tercero vuelve a recuperarlo. El éxito fue grande con 28 representaciones, y Barbieri, que dirigía, hubo de saludar después del primer y tercer actos. La obra quedó junto con *Robinson*, como su gran aportación al género bufo.¹⁴⁰

El 29 de noviembre logran los bufos otro gran éxito en Barcelona con la representación del "viaje cómico-lírico-gimnástico", *De Sant Pol al Polo Nort*. Estrenada por Arderius en el teatro Circo el 29-XI-1872 su representación no estuvo exenta de una viva polémica, la cual se refleja incluso en el libreto. El motivo de las críticas encendidas que se le dedicaron se encuentra en el *pastiche* de la partitura. El autor se defendía bajo el pretexto

"el aplicar piezas de música conocida y juzgada a las piezas del género cómico, no es una invención mía, sino costumbre muy antigua en Francia y aun en Italia y Alemania, que ha venido a constituir, casi en su totalidad, el género *vaudeville* y *féerie*, costumbre que no menoscaba ni ridiculiza a los grandes maestros(...) Al valerme, pues, de esa costumbre, que nadie censuró cuando la adopté por vez primera y que tuvo la fortuna o la desgracia de obtener demasiado favor del culto público de esta capital, no hice más que modificarla, consistiendo la modificación [sic], en que, así como los autores transpirenáticos se conformaban con escribir los versos cantables y poner debajo 'aire de la Favorita, aire de Hernani etc.', yo me he tomado la pena de aplicar fielmente los trozos musicales a las situaciones, ya buscando una analogía, ya un contraste, enlazando los

motivos a manera de fantasía y conservando religiosamente la instrumentación".¹⁴¹

En realidad es una obra de varios autores quizás reunidos por Coll y Britapaja que consta como su autor en la propiedad intelectual. El tango de esta obra se hizo muy famoso por lo que fue editado de inmediato por la editorial Andrés Vidal y Roger, edición que se agotó muy pronto. El Dr. Cortés habla de esta obra en esta misma revista.

El día 9 de diciembre se había estrenado otra obra en los Bufos, *Las estatuas del Retiro*, zarzuela en dos actos de A. Reparaz, con libreto de R. de la Vega / J. Dale. Fue una zarzuela insulsa y sin vida que sólo tuvo 4 representaciones.

La segunda colaboración de Barbieri con los bufos fue *Sueños de oro*, estrenada el 21 de diciembre y también en tres actos y basada, en realidad, en otra zarzuela *Los infiernos de Madrid*, escrita por el mismo Larra hacía tiempo. Al gran éxito de la obra contribuyeron las decoraciones y maquinaria de Ferri y Busato. El libreto llegó de inmediato a la quinta edición.

Sueños de oro supone la primera colaboración con el poeta Luis Mariano de Larra, hijo del famoso Fígaro, con quien en breve firmará una de sus obras fundamentales, *El barberillo de Lavapiés*. El músico se había interesado por colaborar con el escritor ya en 1858 y éste le había enviado diversas obras como *Conquista de Madrid*, *Una intriga palaciega* que no debieron tentar a Barbieri. En dos cartas entre ambos publicadas por nosotros, se narra el nacimiento de *Sueños de oro*: "Querido Paco: El lunes 15 del actual a las dos y media en punto de la mañana, estaré con un coche a la puerta de tu casa. Subiremos en él y bajaremos al taller de Ferri, donde te esperan unos macarrones y el 1er acto de la ópera-cómica nueva de los Sres. Larra y Barbieri titulada Los sueños de oro. Con este motivo soy

¹⁴⁰ CASARES RODICIO, E. *Francisco Asenjo... El hombre...*; p. 317.

¹⁴¹ *De Sant Pol al Polo Nort*. Barcelona: Imprenta de Salvador Manero, 1872; p. 93.

tuyo.”¹⁴² En la carta posterior se ejemplifica esa manera tan característica de componer con la unión de poeta y músico: “El día 9 me tendrás en tu casa a las 12 para que hablemos, aunque tu deseo, como comprendes, lo que me indicas del personaje de Carmen trastorna algo mi plan. Vale la pena hablar despacio. Yo te explicaré todo el acto 3º y convendremos desde luego las piezas musicales juntos para evitar luego nuevas rectificaciones, que siempre roban tiempo...”¹⁴³ Barbieri tenía en aquel momento ya los dos actos primeros. Suponemos que Larra pretendía celebrar el éxito con estos versos que envía al maestro:

¡Coño! ¡puñeta y cojones!
¡Envidiosos pijoteros!
Feos, jodidos, groseros
y, lo que es peor, ¡hombrones!
Aunque me hacéis la de Bornos,
con tantas enhorabuena
tendréis las barrigas llenas
¡mañana a las cinco en Fornos!
Gracias por el parabién
¡Cuantas y cuantas mercedes!
¡Así revienten ustedes!
Por siempre, jamás, amén.

La estructura de *Sueños de oro*¹⁴⁴ es la siguiente: Acto I. Nº 1. Preludio e introducción. Colás, Roque, Menga y coro, “La luz del día”. Nº 2. Romanza, Pilar y Roque, “A través de mis cristales”. Nº 3. Pilar,

Carmen, Pascual y Roque, “Ingrata Carmen mía”. Nº 4. Coro, “Venid mortales”. Nº 5. Coro, “¿Qué es esto?, ¿qué pasa?”. Nº 6. Pilar, la fortuna, la hermosura y la virtud, Carmen, Colás, Pascual, Tío Roque y coros, “Yo soy del mundo entero”. Nº 7. Pilar, la fortuna, la hermosura y la virtud, Tío Roque, Carmen, Pascual, Menga, Alcalde, “Fuera miseria”. Acto II. Nº 8. Carmen y coro, “Perlas coronen”. Nº 8 bis. Carmen y coro, “Santa Rita, Santa Rita”. Nº 9. Carmen, Colás, y coro, “Entremos señores con paso marcial”. Nº 9 bis. Interludio instrumental. Nº 10. Romanza de Carmen y Pascual, “Yo te amaba y te ofrecía”. Nº 11. Marcha instrumental. Nº 12. Canción de Roque y coro, “A la puerta de mi casa”. Nº 13. Interludio orquestal. Nº 14. Plegaria de Pilar y Roque, “Sin patria y sin familia”. Nº 15. Dúo de Pilar, Pascual y coro, “¡Quién es! Detente Pilar... Yo soy”.

Los intérpretes de la obra fueron: Carmen, Dolores Fernández; La fortuna, Carmen Álvarez; La hermosura, Clara López; Colás, Juan Orejón; Menga, Srta. Sampela; Pascual, Sr. Manini; Pilar, Matilde Franco; Roque, Arderius; El príncipe, Juan Orejón; el alcalde, Luis Ponzano.

La obra está escrita con los mismos criterios que la anterior y merece parecido comentario. Los coros tienen aún más relieve, y es de gran formato. La música es inspirada y ligera por ello algún crítico dirá: “*Creemos que Sueños de oro no sean para el señor Arderius sólo sueños, sino una patente y constante realidad.*”¹⁴⁵ Y así fue; en un prólogo que el propio Larra escribe a la segunda edición del libreto señala:

“Cuarenta representaciones consecutivas lleva esta obra al corregir el último pliego de esta segunda edición..., y cada día acude el público con más increíble empeño a llenar el afortunado teatro de la Zarzuela(...) los sesenta mil espectadores que hasta ahora han venido a visitarnos, han aplaudido en la empresa el lujo y el esmero con que ha puesto en escena la obra; en mi amigo Barbieri la deliciosa y siempre apropiada música que la adorna; en los celebrados artistas Ferri y Busato la fantasía y el buen gusto de las decoraciones...”

¹⁴² La carta es del 13 de abril. En una anterior del 1 de marzo señala: “Pongo pues en tu noticia que hoy, 1º de marzo, he empezado la ópera-cómico fantástica en tres actos y en verso, letra del Sr. Larra y música del Sr. Barbieri, titulada La felicidad”. Suponemos que este título se cambió por el definitivo.

¹⁴³ CASARES RODICIO, E. *Francisco Asenjo Barbieri. Documentos...*, 1917.

¹⁴⁴ *Sueños de oro*. Zarzuela fantástica en 3 actos, original de Luis Mariano de Larra, puesta en música y dedicada a don Leopoldo Ortega, por F. A. Barbieri. Una partitura manuscrita se conserva en el archivo de la SGAE proveniente del archivo de Eduardo Hidalgo. La edición para piano y canto fue realizada por Isidoro Hernández y publicada por Antonio Romero y después por Casa Dotesio. El libreto fue editado por José Rodríguez, Madrid, 1872, 101 págs. La obra tuvo otras cuatro ediciones, lo que nos habla de su éxito, la 3ª por Alonso Gullón, Madrid, 1873; la 4ª por el mismo en 1875 y la 5ª por hijos de A. Gullón, 1882.

¹⁴⁵ *La Armonía. Revista lírico dramática*, nº 9, 4-1-1973; p. 2.

En la cuarta edición se añadía: "Esta obra llegó a la 96 representación de la temporada de su estreno, produciendo a la empresa del teatro de la Zarzuela de Madrid, la suma de 956. 325 reales, cantidad fabulosa en los fastos teatrales de España."¹⁴⁶ Ciertamente la obra se convirtió para Barbieri y Larra en una "mina de oro", dado que las 8 primeras funciones produjeron 20.000 duros, aunque el montaje costó 18.000. Esta obra se siguió con auténtico fanatismo, y ya en el mes de febrero de 1873, hubo de representarse también por la tarde para responder a la peticiones que llegaban a la contaduría del teatro. Se hizo ininterrumpidamente hasta el 18 de marzo de 1873. A comienzos de 1873 Arderius comenzó a moverse para llevarla a Barcelona.

2.4. El paso de lo bufo a lo cómico. Las últimas aventuras del empresario Arderius

En realidad finaliza aquí la aventura de los bufos como sistema expresivo y de diversión, y como empresa unitaria, pero no la actividad de Arderius ni el espíritu de su teatro que seguirá prácticamente hasta su muerte en 1887. Por ello nuestra narración debe seguir aunque en otros términos más breves. Si tuviésemos que establecer un cambio en la actividad de Arderius señalaríamos que, no sólo deja de existir la empresa con el nombre de "Bufos Arderius", sino que, además, hay un cambio estructural claro. Lo bufo como sistema expresivo estaba agotado, y el inteligente Arderius lo detectó moviendo el género hacia lo cómico, como decía un periódico de Barcelona: "el género ha pasado de estilo subiendo a cómico como sucede en los Sueños de oro, Tributo de las cien doncellas".¹⁴⁷

Durante el mes de junio de 1873, Arderius vuelve a Barcelona y toma el teatro Español con el nombre de "Compañía de Zarzuela del Sr. Arderius". No pasó desapercibido este hecho y en una crónica

de Opisso, se señala que ya ha quitado el nombre de bufo "ha dejado de titular bufas a secas las compañías que de dos años a esta parte ha venido formando".¹⁴⁸ En el artículo se recordaban los ataques que el músico había sufrido "llamándole baldón de la literatura", pero añadía la sospecha de que eran estimulados por el propio Arderius que con ello se aseguraba el lleno en los conciertos que "aumentaban en razón directa de los ataques de que era objeto". Arderius presentó *Esperanza* y *El tributo de las cien doncellas*. Desde Barcelona se fue ya en el mes de septiembre al teatro Principal de Zaragoza.

El 10 de julio estrenaba con gran éxito en el teatro de los Jardines del Buen Retiro la zarzuela en dos actos *El proceso del Can Can*,¹⁴⁹ original de Rafael María Liern. La obra trata de un tema puesto de moda por los bufos, la danza del cancan y es, como se señala en el libreto, "una revista fantástica de bailes". No es sino un ejemplo más de zarzuela próxima al estilo bufo. La obra está dominada totalmente por el espíritu de la danza, tanto española como europea; es como un homenaje a este género de música que tanto le ayudó a formar su concepto lírico.

La revista *La España Musical* lamentaba en el número 345, la llegada de Arderius durante el verano de 1873 a Barcelona, para representar *Sueños de oro* en el teatro Español:

¡Mal haya tu bufería,
Arderius del alma mía!
Que no cometas tal yerro
De tu corazón imploro;
Con bufos, los Sueños de oro
Deben ser sueños de hierro.

El año 1873 termina con un viaje de Arderius a Sevilla acompañando a Barbieri para dirigir *Robinson*; ya en el año anterior se habían dado más de 50

¹⁴⁶ *Sueños de Oro*. Ed. José Rodríguez, 1882.

¹⁴⁷ "Variedades. Movimiento musical". *La España musical*, 6-VI-1874, nº 412.

¹⁴⁸ OPISSO. "Movimiento musical". *La España musical*, nº 364, 28-VI-1873.

¹⁴⁹ *El proceso de Can Can*. Revista fantástica de bailes en dos actos, música del maestro F. A. Barbieri, letra de Rafael María Liern (usó el seudónimo de Amalfi). La partitura fue editada por Antonio Romero, y el libreto por G. Alhambra, Madrid, 1974, 37 págs.

representaciones de esta misma obra. Aprovecha su estancia en la ciudad para publicar una hoja manifiesto titulada *Francisco Arderius. A todos los españoles*.

El Prado Catalán será alquilado por Arderius, en el verano de 1874, con Cereceda como director musical, y en verano del 1875, el 18 de agosto, se vuelve a estrenar en el teatro del Príncipe Alfonso, una nueva obra de Barbieri *La vuelta al mundo*. El nacimiento de esta obra, un nuevo compromiso con el mundo de los bufos de Arderius, era fruto de la influencia de Julio Verne en aquel momento y una adaptación del *Tour du monde en 80 jours*.¹⁵⁰ La obra tenía las típicas características del género bufo: las seguidillas sevillanas del N° 4, el canto popular indio del 8, o la guajira del 18. Tuvo un enorme éxito y de alguna manera inesperado para los autores, tal como se manifestaba en la cariñosa dedicatoria que en la tercera edición del libreto hacían de la obra a Mariano Soriano Fuertes. "Municipius Globulus":

"Te dedicamos casi en broma la primera edición de esta obra, no creyendo nunca que pudiera llegar el caso de dedicarte la segunda, pues su escaso mérito literario y musical, lo ponía en nuestra opinión a cubierto de tal publicidad y de tan extraordinario éxito. El público, galante en demasía, ha opinado lo contrario, puesto que continúa asistiendo a la 70ª representación con el mismo empeño que a la 1ª, y puesto que ha agotado en los pasillos del teatro la primera edición de *La vuelta al mundo*. Agradécele a él que te dediquemos también la tercera como débil prueba del verdadero afecto que te profesan tus amigos. Larra y Barbieri".¹⁵¹

Al final de enero de 1876 Arderius comenzó sus trabajos en el teatro Circo de Barcelona y a finales del mes de abril reinicia su actividad en Circo de Rivas o del Príncipe Alfonso, reponiendo una serie de obras clásicas de los bufos como *Pepe Hillo*, *Canto de*

ángeles, *Arturo di Fuencarrale*, *Mefistófeles*, etc. A la inauguración asistieron nada menos que el Príncipe de Gales y S. M. el rey lo que habla de la trascendencia del fenómeno Arderius. Por fin el 24 de mayo tenemos otro gran estreno, de nuevo provocado por Arderius. Se trata de la obra de Barbieri *Chorizos y polacos*, con libreto de Larra. Realizada para el teatro Príncipe Alfonso con ella Barbieri seguía siendo colaborador especialmente importante para este empresario, que estaba viviendo de nuevo un momento álgido en este teatro. *Chorizos y Polacos*¹⁵² se basa en las peripecias de la vida teatral del XVIII español, partiendo de personajes y hechos reales pero combinándolos libremente. La obra, que nos describe un interesante periodo del teatro español, nos transporta musicalmente a esa misma época con una música que responde a una descripción del dieciocho; en este sentido es una obra plenamente hispana con auténticas recreaciones neohistoricistas de músicas barrocas, fandangos, boleras, etc. y por ello responde en realidad a una tendencia muy de moda en la estética del momento. Barbieri consigue una genial música tipificadora de cada escena, y de cada personaje dentro del ambiente de la música bufa.

La actividad del mes de julio la inicia Arderius, después de hacer varias reposiciones, con el estreno de una nueva obra el día 3, *El siglo que viene*,¹⁵³ una zarzuela cómico fantástica de Fernández Caballero con libreto de Ramos Carrión y Coello. Arderius cuidó como siempre la producción escénica, y la revista *La ópera española* destaca: "*La decoración del café pintada por el señor Pla, es notable. La última del tercer acto de los Sres. Busato, Bonardi y Valls, pertenece al género sobresaliente. El doble juego de luces, formado*

¹⁵⁰ Véase el artículo, POURVOYEUR, R. "L'influence de Jules Verne sur la zarzuela", *Bulletin de le société Jules Verne*, nº 24, 1972; p. 2.

¹⁵¹ *La vuelta al mundo*. "Viaje inverosímil de grande espectáculo cómico-lirico en prosa y verso en tres actos y un prólogo, dividido en quince cuadros por Luis Mariano de Larra, música de los maestros Barbieri y Rogel. Un manuscrito de esta obra se conserva en el archivo de la SGAE de Madrid, TL. 902.

¹⁵² *Chorizos y polacos*. Zarzuela de costumbres teatrales del siglo XVIII, en tres actos y en verso, música del maestro Barbieri, original de Luis Mariano de Larra. Una partitura original, firmada por el propio Barbieri se encuentra en el Archivo Lirico de la Sociedad General de Autores de España. La partitura para canto y piano fue editada por Andrés Vidal, el libreto por Alonso Gullón, 1876.

¹⁵³ *El siglo que viene*. Zarzuela cómico-fantástica, en tres actos y en prosa, letra de los señores Ramos Carrión y Coello. Música del maestro Caballero. Madrid: Administración Lirico-Dramática, 1876, 70 págs.

por el resplandor de la Luna, y la iluminación de los edificios, es nuevo y de sorprendente efecto."¹⁵⁴ La obra tuvo gran éxito. El trabajo de Arderius continúa durante el verano en el Circo del Príncipe Alfonso donde estrena la obra de Rogel sobre libreto de Luis Mariano de Larra, *Viaje a la luna*.¹⁵⁵ La obra tuvo unas críticas casi feroces en contra del libreto, pero también en contra de la música. Es digno de destacar algún párrafo de la que le hace *La ópera española*, porque pone el dedo en la llaga del problema de muchas de estas obras y de sus sistema de creación:

"Propúsose —Larra— abastecer por sí solo todos los teatros de la capital de España, y haciendo de la literatura un oficio, dióse a escribir tan sin tino y con tan torpes trazas, que si muchos empresarios en materia crítica no discudiesen con las extremidades opuestas a la cabeza, las obras del Sr. Larra no hubiesen contribuido, en alto grado, a la perversión del gusto, cada vez más acentuada de nuestro público."¹⁵⁶

"Engendro de tal naturaleza que por sí solo basta para desacreditar al autor que le da su nombre" —esto dedicado a Larra— y "*La reputación del Sr. Rogel, como maestro compositor de música, nunca ha descansado sobre sólidos cimientos y en la ocasión presente, se ha hundido.*" —a Rogel—.¹⁵⁷

A finales del mes de octubre Arderius abandona su proyecto del teatro Circo del Príncipe Alfonso y se establece en Málaga, en cuyo teatro Cervantes pasará el invierno dando además del último repertorio estrenado por él, *La Marsellesa*. Iniciará su actividad el 8 de noviembre con la obra *El barberillo de Lavapiés*. En 1877 Arderius provoca otro gran éxito del teatro lírico español, se trata de la obra de Fernández Caballero, estrenada el 25 de agosto en el teatro Circo de Rivas o del Príncipe Alfonso, con libreto de Ramos Carrión, *Los sobrinos del capitán*

Grant.¹⁵⁸ Será otra obra de éxito, que pasará a la historia. La obra se convertirá en otro ejemplo destacado del repertorio bufo, con temas tan originales como el "Coro de mujeres chilenas fumando", que prefigura los cuplés sobre la mujer y el tabaco y será una obra de obligado repertorio en Pascua hasta entrado el siglo XX.

Se trata de una larga obra dividida en cuatro actos con 18 cuadros, en los que un viaje fantástico a través de las costas chilenas, los Andes, las inmensas llanuras argentinas y las bellezas de Australia, sirven de escenario para múltiples escenas, en las que se contrasta el mundo castizo de los madrileños protagonistas con los tipos que encuentran en aquellos lejanos lugares; por ello la relación con la obra de Barbieri *Robinson* es clara. La obra fue uno de los éxitos que marcó el género para siempre. De nuevo el empresario Arderius había tenido el olfato necesario para provocar el éxito en el que colaboró no sólo la música y el texto sino también un magnífico montaje lleno de sorpresas y fantasía, entre las que estaba la aparición de un cóndor que se precipitaba sobre la escena, o la escena del fondo del mar sobre el tema de un vals. Se puede señalar que como en las grandes ocasiones surgió una especie de fiebre Caballero, basada en una obra en la que prácticamente cada número es una danza; como va a suceder en el género chico la obra estaba conceptualmente basada en una serie continua de ritmos de danza enormemente variados y que le dan un carácter claramente popular; ello hizo que los números de esta obra se repitiesen incansablemente en el Madrid de Lavapiés, las Ventas etc., sobre todo los cuplés cómicos, el tango del pitillo, la habanera.

El 30 de septiembre se había abierto el Apolo

¹⁵⁴ "Teatro del Príncipe Alfonso. El siglo que viene", *La ópera española*. Año II, n° 30, 12-VI-1876; p. 3.

¹⁵⁵ Un manuscrito de esta obra se conserva en el archivo de la SGAE de Madrid, TL. 1355.

¹⁵⁶ Un manuscrito de esta obra se conserva en el archivo de la SGAE de Barcelona.

¹⁵⁷ *La ópera española*, 16-IX-1876, n° 34; pp. 3-4.

¹⁵⁸ *Los sobrinos del capitán Grant*. Novela cómica dramática basada sobre una de Julio Verne y escrita en prosa por Miguel Ramos Carrión. Música del maestro Fernández Caballero. Madrid: Administración Lírico-Dramática, 108 págs. 1877. Esta obra ha tenido al menos otras tres ediciones en la misma editorial y otra en Celestino González, Valladolid, 1906; así como en La Novela Teatral. Año III, n° 106 y Barcelona: Cisne, 1940.

pero con una compañía muy modesta mezclada con números de varietés, compañía que duró hasta el 26 de octubre. A ellos sucedió la compañía de Arderius que hizo una serie de reposiciones a partir de noviembre, de obras bufas, entre ellas *Robinson de Barbieri*; Arderius acompañado de Rosell obtuvo un gran éxito, permaneciendo en el teatro hasta el 10 de diciembre, en que una compañía francesa vino a completar la actividad de citado coliseo.

El siguiente estreno con el que tiene relación Arderius es *Los barrios bajos*,¹⁵⁹ de 1878, una colaboración de tres músicos, Rogel, Chueca y Valverde Durán, con los escritores Julio Nombela y José del Castillo. Había sido el periodista Julio Nombela en compañía de José del Castillo el que había ideado la obra en colaboración con Joaquín Valverde Durán, y en tres actos como estaba de moda entonces después del éxito de *Los sobrinos del capitán Grant*. Nombela pretendía tener un gran éxito que arreglase sus situación económica. Terminado el libreto con la prontitud que se solía entonces, se lo entregaron a Chueca y Valverde que comenzaban ya a ser inseparables. Hubieron de acudir no obstante a Arderius, empresario entonces del Apolo, quien les hizo traer a su presencia a Chueca y Valverde, Chueca medio improvisó ante el empresario varias de las ideas que tenía, entre ellos un *panadero*, que cantaba un chulapo. Arderius les impuso a su músico favorito, Rogel y así surgió una obra estrenada en el teatro Apolo el 6 de febrero de la que se dieron 20 representaciones y por ello con éxito estimable.

En el mes de septiembre de 1878 se inicia el nuevo año teatral. Entre las novedades la prensa recoge la conversión del gran Arderius al género zarzuelístico serio, lo que merece unas palabras de la nueva revista *El Boletín Musical*, que en su primer número señala:

¹⁵⁹ *Los barrios bajos*. Zarzuela en tres actos, y diez cuadros, en verso, original de los señores don Julio Nombela y don José del Castillo y Soriano, música de los maestros Rogel, Chueca y Valverde. Madrid: Alonso Gullón, 1878, 96 págs.

“El antiguo y conocido empresario Sr. Arderius, en vista del estado decadente que tanto aquí como en Francia tiene el género ‘bufo’, explotado ya y falto de autores que le animen y sostengan como en sus buenos tiempos, ha acordado volver nuevamente al género lírico-serio, siempre en buena estimación por parte del público. Venga esa mano, Sr. Arderius, por la abjuración de Vd. del género siempre averiado de la *bufaría*. Los redactores del *Boletín Musical*, que nunca, en otros periódicos en que han escrito, hablaron suficiente de Vd. ni para bien ni para mal, mientras explotó Vd. aquel género, negación del sentido común, le felicitan ahora por haberse rectificado. Ya que con aquella mercancía se ha hecho Vd. rico, tiene de hoy en adelante el deber de dedicar su inteligencia y sus capitales al desarrollo del verdadero arte, y puede Vd. hacer mucho en favor de la ópera española.”¹⁶⁰

La nueva actividad de Arderius se inició con una obra cuyo libreto es de Emilio Álvarez, y el autor de la música desconocido para nosotros; se trata de *El hijo de la bruja o Juana la rabicorta*,¹⁶¹ zarzuela de magia en 3 actos estrenada el 5 de septiembre en el citado teatro. Esta obra no convenía a la revista citada que:

“A propósito del Sr. Arderius, *El hijo de la bruja*, estrenado la noche del sábado anterior en el Teatro del Príncipe Alfonso, no prueba mucho en favor de la conversión del Sr. Arderius; porque, en realidad, no pertenece al género serio aquella obra. Es un conjunto híbrido, libreto y música, que por esta circunstancia se escapa a una crítica detenida. Como pretexito para presentar decoraciones, algunas buenas y multitud de ricos y variados trajes, es admisible.”

Parece ser que en el segundo acto estalló la protesta y Arderius hubo de dirigirse al público.

A mediados del mes de enero de 1880, Arderius se traslada a Barcelona y en el teatro Principal estrena con su compañía bufa, las obras *Canto de ángeles* y *Los madriles*. También estuvo en Valencia y allí hizo un estreno, *El matalofers*, con letra de Ovara, y música de autor desconocido. En Madrid cambia de nuevo de teatro, arrendando por tres años el Alhambra pero

¹⁶⁰ *El boletín musical*. 1, 24-IX-1878, nº 1; p. 1.

¹⁶¹ Un ejemplar de esta obra se conserva en el archivo lírico de la SGAE, TL. 61.

dándole el nombre de Folies-Arderius. La prensa del momento anunciaba que en este teatro se iban a dar zarzuelas de gran espectáculo, magias, bailes franceses y españoles, novedades, gimnasia, opereta francesa, conciertos, canzonetas, prestidigitación y otros espectáculos. Aquí nacieron obras como *Ya no hay Pirineos* con letra de Pina y música de Rubio, *El asesino de Arganda* de Pina y Caballero. El teatro volvió a llenar muchas noches con *Los sobrinos del capitán Grant*. En el teatro Alhambra se estrenó también la obra de Barbieri y Burgos *A Sevilla por todo*.

Aquel empresario activo y de alguna manera genial que Arderius llevaba dentro, le llevó a intentar dar un aldabonazo en el arte lírico español del XIX, una vez abandonada la aventura de los bufos. El 18 de septiembre de 1881, *La Iberia* publicaba que Arderius había tomado en arriendo el teatro de la Zarzuela y había citado a los mejores libretistas y maestros músicos con el fin de sacar el teatro lírico español de la postración en que se hallaba. A esta llamada acudieron los más importantes artistas del momento y en realidad sus miras iban hacia la restauración de la ópera española. En un informe dirigido al ministro de Fomento,¹⁶² aparecido después en papel impreso, le anunciaba la creación del Teatro Lírico Español y le señalaba:

"El artista que suscribe, educado en el género nacional de la Zarzuela, al cual debe sus más preciados triunfos, tuvo que separarse en gran medida de él, para explotar el llamado género bufo. Esta explotación, si bien le ha permitido asegurar el porvenir de sus hijos, no ha contribuido a que olvide ni un instante sus antecedentes artísticos ni el amor que siempre ha profesado y profesa al arte lírico español en sus más legítimas y formales manifestaciones. Así que no en bufo sino en serio, ha concebido el pensamiento de constituirse en empresario de zarzuela y ópera española, para ver si consigue que se levante aquélla de la postración en que yace y que ésta llegue a encontrarse sólidamente creada y justamente aplaudida".

La aventura bufa de Arderius llega a su término.

En 1881 *La Correspondencia musical* señalaba: "El Sr. Arderius ha resuelto retirarse de la escena y con la función de mañana, que será a beneficio suyo, se despedirá del público de Madrid."¹⁶³

3. Elementos morfológicos y constructivos: Tipologías formales del género Bufo

El modelo de teatro que representa el género bufo se propone primordialmente la creación de un arte menos trascendente, más inmediato y fácil y como un intento de crear espectáculo. Salaün señala hablando de los bufos:

"Inician el proceso de importación de los modelos culturales para alimentar la cultura de masas (en París, la música de Offenbach está en su cumbre). Inspirándose en los espectáculos de los Folies-Bergères parisinos, Arderius lanza, en septiembre de 1866, los bufos madrileños, pequeñas comedias musicales, con arias facilonas y letras desenfadadas que llenaban el teatro Variedades y luego el Príncipe Alfonso."¹⁶⁴

Es necesario añadir que no lo inician, sino lo continúan, porque las referencias a la realización de un arte con respuesta popular, están ya en la base de la zarzuela del XIX que no era sino la continuación del espíritu de masas de la tonadilla escénica dieciochesca, pero dignificada, desde el punto de vista artístico, o mejor, elevada de categoría; esto aparece claro en la ideología del gran activador del teatro lírico del XIX que es Barbieri. Por ello lo bufo es más sustancial de lo que opina Peña y Goñi cuando lo califica como "*Una especie de sarampión que nuestra música nacional ha pasado sin grandes convulsiones*",¹⁶⁵ y supuso el inicio del desarrollo de fenómenos de trascendencia social y es un punto de referencia necesario para comprender no sólo el

¹⁶³ *La Correspondencia musical*. 19-VI-1881; p. 6.

¹⁶⁴ SALAÜN, S. *El Cuplé (1900-1936)*. Madrid, 1990; pp. 27-28.

¹⁶⁵ PEÑA Y GONÍ, A. *La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX*. Madrid, 1881; p. 590.

¹⁶² CASARES RODICIO, E. *Documentos sobre música...*, Doc. 676.

género chico, sino también la canción ligera y el cuplé.

Si tuviésemos que realizar un juicio de carácter general, el modelo del género bufo, se definiría por una música sencilla, que no pretende crear nuevas estructuras dramáticas, sino tener éxito, planteada por ello al margen de los movimientos musicales europeos. Los bufos influyeron en la simplificación de la música, y por ello están en la base del Género Chico. El entendimiento del género, pasa por la comprensión de que no estamos tanto ante una obra lírica, cuanto ante un espectáculo de entretenimiento, inverosímil, irreal e imaginativo, en el que los factores más esenciales son la parodia, la exageración burlesca, la sátira de instituciones políticas, personas o situaciones, los retruécanos, etc. Su contenido, fórmulas y desenlaces son puro juego, su arma estilística, la exageración y su fin, el entretenimiento humorístico y la defensa del teatro como espectáculo, más allá de ideologías y de las preocupaciones de nuestros más destacados creadores líricos que se movían en la búsqueda de la creación de un teatro lírico propio, de la ópera nacional, y más aún, de la búsqueda de la redención perseguida en otras grandes concepciones líricas del XIX. Aparece claro en muchas obras bufas una inversión de estas preocupaciones, empeñado en trastocar toda esta visión casi mística que acompaña al teatro lírico en el XIX.

Las características formales del género se mantienen dentro de los dos sistemas formales del género lírico: zarzuela grande y zarzuela chica, con esta estadística aproximada: obras en tres actos, 18; en dos actos, 14; en un acto, 46. Sin embargo, tal como hemos estudiado en nuestra biografía de Barbieri, nos atreveríamos a señalar que el Género Bufo conforma una tipología propia, que yo denomino "híbrida", formalmente a caballo entre la zarzuela grande y el zarzuela chica, pero ideológicamente más relacionada con el espíritu de la segunda. De la zarzuela grande conserva en general, el uso de gran orquesta, masiva presencia de coros y personas en el escenario, número elevado de personajes, bastantes concertantes, riqueza de

números musicales que llegan a 15 o más. De la zarzuela chica, asume el poco uso de la poliseccionalidad, clara presencia de elementos y ritmos popularizantes en su música, uso restringido del virtuosismo vocal y menor exigencia con la voz, preferencia del actor sobre el cantante —no se necesita tanto un gran tenor como un magnífico actor— y sobre todo, el espíritu de intrascendencia, de diversión, que denotan los asuntos que se tratan, sobre todo la visión burlesca de lo que toca. Los asuntos históricos, tan básicos en la zarzuela grande, aquí no interesan, y cuando aparecen son tratados con una demoledora visión burlesca, parodia o sátira.

Para conseguirlo el teatro bufo se sirve de ciertos elementos estructurales. La obra bufa se conforma, no tanto tratando de seguir una estructura dramático-musical, cuanto por acumulación de múltiples escenas pintorescas y divertidas, es decir, un sistema de yuxtaposición lleno de entretenimientos, danzas, bailables y chanzas. La masiva presencia de la danza, como elemento cantado, pero también bailado, puede ser ejemplificada en la obra *El proceso del Can Can*, de Barbieri que podría ser el símbolo máximo. Consta de la siguiente estructura: un preludeo con "aire de vals". Le siguen la escena 2 que es una polka, la 3 compuesta por una seguidilla y un bolero; la 4, por un lancero; la 5, una rondalla que es una jota; la 7, coro de hombres, en realidad una habanera; la 8, una seguidilla; 9, un coro con aire de redowa; 11, una seguidilla; 12, un aire de galop; 13, "aire de la Mancha"; 14, una seguidilla; 15, "aire de marcha"; 16, "aire de habanera"; 18, "aire de jota". Una buena parte de los números de los que consta cada obra están conformados por una danza, normalmente urbana.

No menos importante es lo que hemos denominado simplificación. No existe en el género, ni tiene sentido, el aria, sino meramente el cantable. La estructura típicamente poliseccional de las primeras grandes zarzuelas de los 50, se torna en las formas de carácter estrófico, es decir, formas en las que una misma melodía, normalmente sencilla, se usa para diversos textos. Hay un reduccionismo en las estructuras musicales claro, una limitación

consciente y una elección de la sencillez. La romanza, el cantable, la canción, el cuplé, son las formas en las que se resuelve la melodía. Es decir, se rebaja el nivel de virtuosismo y se incrementa el de popularización. Los elementos constructivos son, pues, obvios: poca extensión de voz, huida de grandes saltos, límites en el melisma, con una relación texto-música silábica, huida de tonalidades complejas. Pero es necesario añadir que todas ellas están completadas por un fuerte hispanismo, y por otro hecho determinante: la fuerte presencia en la melodía de los ritmos de moda.

Se busca un lenguaje musical pintoresco y paródico, apropiado a los protagonistas. Hay muchos ejemplos de ello. Por ejemplo en la obra *Robinson de Barbieri*, cuando se presenta por primera vez Robinson lo hace con una polka, "Yo soy un joven muy guapo"; en la escena séptima se pide "aire de Vito" para cantar "El aguardiente de caña"; más adelante un zapateado, "Ay blanquito". El número 15 lleva el nombre de "Polka salvaje", para describir a la protagonista, su mujer Leona, una auténtica "fiera".

Lo pintoresco tiene múltiples connotaciones: aparece en la instrumentación con numerosa presencia de instrumentos populares o peculiares. Hay que señalar en general la riqueza de orquestación del teatro bufo, tratada con una gran belleza colorística: lira, triángulo, cencerros, panderetas, tam tam, bombo, timbales, etc. Uso frecuente de músicas hispanas. Sin duda la buena situación económica que rodeó a lo bufo hizo que Arderius no ahorrara en medios orquestales.

Por fin los coros tienen una relevancia especial, al menos en las obras de gran formato, al servicio de un género que buscaba la presencia continua de masas en escena y la exaltación del cuerpo femenino. Sin embargo es necesario señalar aquí también la reducción del nivel de dificultad en los coros con la frecuente presencia del unísono, su poco uso en los concertantes, etc.

4. El texto como pretexto y otros medios teatrales

El análisis del libreto es fundamental para el

entendimiento del Género Bufo, dado que en la mayoría de las obras, la presencia del texto es más destacada que la de la música; no en vano predominan las obras en un acto definibles casi siempre por esta peculiaridad. El ambiente de las obras bufas queda explícito en la concepción del libreto y los significantes parecen ya claros en los propios títulos: *Francifredo, dux de Venecia*, *El motín de las estrellas*, *Tanto corre como vuela*, *La trompa de Eustaquio*, *El camisolín de Paco*, *Sópleme Vd. ese ojo*, *Los infiernos de Madrid*, *Un sarao y una soirée*, *Hacer el oso*, *La suegra del diablo*, *Un muerto de buen humor*, *El figle enamorado*, *Un casamiento republicano*, *Tocar el violón*, *Un palomito atontado*, *Pirlimpimpin 1º*, *Arturo de Fuencarrale*.

Los elementos paródicos, burlescos y humorísticos, se incrementan en el subtítulo de las obras o en lo que denominaríamos género: *El pavo de Navidad*, "Asado de circunstancias, trufado en verso por...", *El motín de las estrellas*, "Disparate lírico-astronómico-bailable", *De tejas arriba*, "Bufonada gatuna", *Así en la tierra como en el cielo*, "Zarzuela mitológica-terrestre", *Congreso doméstico*, "Legislatura cómica-lírica", *El matrimonio*, "Pasillo filosófico", *Traidor, inconfeso y bufo*, "Profecía cómica lírica", *El conjuro*, "Entremés manoseado por Adelardo López de Ayala". No parece necesario añadir que estos "géneros" no definen nada, sino que son meros dispositivos añadidos para lo burlesco.

Estos elementos continúan en los calificativos con que son presentados los actores, un claro modelo de provocación: es ilustrativo el anuncio con que en varias revistas se presenta la compañía:

"Director en jefe D. Francisco Arderius. Primeras tiples, de primissimo cartel. A perfecta vicenda, Dña Rosario Hueto y Dona Cármen Alvarez. Primeras contraltos de primissimo cartel. A perfecta fraternidad, doña Amalia Gómez y doña Concepción Gómez. Primeras tiples absolutas, hasta cierto punto. A perfecta afinación. Maestro director, de primissimo cartel y a perfecto tanto por ciento, D. José Rogel".¹⁶⁶

¹⁶⁶ Revista y Gaceta Musical. 13-IX-1807; p. 200.

Pero la estrategia lógicamente opera a través del libreto. Hemos señalado que: "Los textos buscan divertir, producir hilaridad, sin otras funciones, y menos la de 'castigat ridendo mores' de Horacio".¹⁶⁷ Lo señalaba con claridad el propio Arderius cuando confiesa al periódico *La Correspondencia*: "La generalidad de los lectores prefieren una poesía que lleve por título, a las ligas de mi morena, a otra que campeo bajo el de... las agonías de Pilatos, por ejemplo."¹⁶⁸

Los libretos son obras en buena medida concebidas al margen de códigos literarios, son sólo medios para, en compañía de la música, servir al espectáculo. La operatividad de esta técnica sólo es eficiente cuando la música sabe servir, con un lenguaje muy especial a estas situaciones tan paradójicas. Por ello normalmente no resisten la lectura. Aparecen frecuentemente en ellos juegos de palabras y aliteraciones, retruécanos, uso de elementos cacofónicos en el texto, típicos de lo bufo, por ejemplo en la obra, *El pavo de Navidad*: "Siquiritrán Siquiritrán / Trin tran siquiritrán siquiritrán / trian tran piramidal"; imitaciones de sonidos de animales, etc. "Hambi-manú / carni-guanu / ay mi señor / hay banani / ay mi señor / hay cucuye", del *Robinson de Barbieri*. Los personajes hablan frecuentemente de manera afectadamente imperfecta, o con acentos regionales. Las obras no tienen la preocupación formular, una línea dramática, sino que son una serie de escenas pintorescas y divertidas.

El modelo está ya claro en la obra con la que se inicia el género, *El joven Telémaco*. El libreto está basado en lo grotesco, la pura chacota y a esa mentalidad responde una música que busca la diversión con una serie de cantables. La burla del ambiente griego y el juego con el lenguaje, dejó unos versos que se hicieron famosos en todo el Madrid de los 60 pertenecientes al coro de las suripantas:

"Suri panta, la suri panta
suripanta de somatén
makatruki de somatén

sun faribún, sun faribén
maka trúpiten sangarinén"

La cita de estos versos nos llevan a hablar de otras realidades del género, sin duda importantes, concretamente la mujer y los bufos. Señala Salaün que: "La suripanta es la madre de las tiples y vicetiples de las zarzuelas y la abuela de las girls de las revistas modernas."¹⁶⁹ El joven *Telémaco* contiene bailes de canción y momentos que demandan la exhibición de las "intimididades femeninas" y ésta era una realidad nueva en la historia de nuestro teatro lírico. Una realidad que, además, va a tener una presencia ya constante en nuestra escena, o al menos en algunas vías de nuestra escena.

De estos versos surgirá el término de "suripantas",¹⁷⁰ que ha quedado como símbolo de las cómicas complacientes y la música de este coro fue cantada y conocida en todo Madrid. El vocablo ha quedado también como término con diversas acepciones semánticas tal como ha puntualizado Ruiz de Morcuende¹⁷¹: "corista", "tiple de segunda fila", "tunanta", "mujer liviana", e incluso dio lugar a una obra teatral, el juguete cómico de Eduardo Navarro Ganzalvo, *Buscando a una suripanta* de 1871.

Arderius nos da los dos perfiles sociológicos que explican esta realidad: "Estas lindísimas criaturas, bastante calumniadas por la generalidad de las gentes, son hijas que mantienen a sus ancianas madres, o jóvenes que se mantienen a sí mismas, luchando como tantos seres desgraciados que hay en el mundo, con la horrible miseria."¹⁷² La otra visión de estas actrices o como decía él del "coro de niñas, vulgo suripantas" la refiere en *La Correspondencia de los Bufos*:

"Ayer me plantó Soler
La vida agreste me espanta

¹⁶⁷ BLASCO, E. *Olores patrios*, en *Ob. cit.* Vol. XXV; p. 185.

¹⁶⁸ *La Correspondencia de los Bufos*. II, 1871.

¹⁶⁹ SALAÜN, Serge. *El Cuplé*; p. 28.

¹⁷⁰ Véase el artículo de E. HUERTAS VÁZQUEZ, "Las suripantas", *El Bosque*. n.º 5, V-VIII, 1993; pp. 121-130.

¹⁷¹ ENTRAMBASAGUAS, J. de. "Un éxito inopinado de Eusebio Blasco". *Segismundo*, n.º 15-16, Madrid, 1972; p. 286.

¹⁷² SAN MARTÍN, Antonio de *Confidencias ...*; p. 65.

Quiero entrar de Suripanta
dime lo que debo hacer.
Debes el pelo cortarte,
En cuanto pienses venirte,
Y debes más que vestirme,
aprender a desnudarte".¹⁷³

Ciertamente en los bufos aparecen numerosos elementos picantes, eróticos, o protoeróticos como señala Eduardo Huertas, que eran uno de los mayores atractivos de este teatro. Los diálogos en ocasiones subidos de tono, cierta presencia del destape, las gasas, los descubrimientos de hombros y pantorrillas o como señala Blasco: "*Acortar el vestido por arriba y abajo, lo cual produce economía de tela y enseñanza libre de hombros y pantorrillas*",¹⁷⁴ produjo auténtica obsesión y numerosos escándalos en la sociedad del XIX, la pudibunda y la contraria. Basta recordar la visión que de ellas tenía la crítico Matilde Muñoz:

"Ninfas semidesnudas que cantaban cuplés políticos y exhibían sus secretos de alcoba con un impudor que nada tenía de ático. Para esta conquista contaban con un ejército singular, armado de armas invencibles, de insinuantes desnudeces, de guiños de ojos provocativos, de flechas bien agudizadas, manejadas con un arte al mismo tiempo ingenuo y procaz por muchachas que pesaban ochenta kilos, lo que resume el ideal estético y amoroso de entonces."¹⁷⁵

Existen testimonios de las alteraciones del orden en sala, camerinos y escenario, y de cómo el momento vital de las obras eran los bailes de cancan u otros en los que aparecían las suripantas, que llevaron a Arderius a colocar un cartel que con su característico estilo decía: "*De orden de la empresa se prohíben los accidentes y los desmayos bajo la multa de cinco duros.*"

Lo que nos interesa señalar es cómo Arderius supo usar este elemento para incrementar las ganancias de su empresa en un momento en que, en efecto, el teatro pasaba por horas muy malas, y la

fuerte crisis de la sociedad española necesitaba probablemente de estas realidades como modo de evasión. Es igualmente cierto cuanto de precedente hay en estas realidades del mundo del cuplé, o de ese teatro tan importante a comienzas del siglo XX conocido con el inapropiado nombre de Género Ínfimo, o en la revista musical y otros usos.

Es preciso hacer mención a un último aspecto formal del teatro bufo, la puesta en escena. Desde el momento en que el género se define como "espectáculo", la escenografía y los elementos visuales y coreográficos se convierten en algo sustancial. Ello supuso una importante inversión económica con la que corrió Arderius dado que las obras eran a veces, realmente espectaculares. *El Arte* anuncia en abril de 1874 "*En el teatro de los Bufos Arderius parece que se prepara un gran espectáculo fantástico-bufo, en que tomarán parte unas cien jóvenes coristas.*" Incluso la crítica reconoce frecuentemente que lo único que merece la pena de la obra es la visualidad:

"A propósito del Sr. Arderius, *El hijo de la bruja*, estrenado la noche del sábado anterior en el teatro del Príncipe Alfonso(...) Es un conjunto híbrido, libreto y música, que por esta circunstancia se escapa a una crítica detenida. Como pretexto para presentar decoraciones, algunas buenas, y multitud de ricos y variados trajes, es admisible."¹⁷⁶

En la crónica histórica del género, a la que hemos dedicado la tercera parte de nuestro artículo hemos visto las numerosas obras en las que la crítica señala la importancia de la escenografía, o incluso añade que es ésta la que salva la obra. En una dura crítica que José Ixart hace de los bufos de Arderius señala este aspecto como definitivo:

"Cuando pasa aquel furor cancanesco, le siguen los grandes espectáculos escenógrafos, que forman época, y revelan las sorprendentes y atrevidas combinaciones de la maquinaria moderna, sustituyendo al tosco, difícil y pesado movimiento de la antigua".¹⁷⁷

¹⁷³ *La Correspondencia de los Bufos*. 16-II-1871.

¹⁷⁴ BLASCO. *Olores patrios* en *Ob. cit.* Vol. XXV; p. 185.

¹⁷⁵ MUÑOZ, M. *Historia de la Zarzuela ...*; p. 132.

¹⁷⁶ *Boletín Musical*. 1-I-1878; p. 2.

¹⁷⁷ IXART, J. *El arte escénico en España*; pp. 79-80.

Un último aspecto a analizar dentro de este fenómeno es la concepción empresarial de Arderius. La aventura de los bufos fue llevada a cabo con las mejores armas empresariales. Arderius parte de una concepción moderna de la gestión, y en ello es un gran precursor: fuerte propaganda en los periódicos, revistas y folletos de publicación propia, importante capital expuesto, fuertes dosis de provocación respondiendo a lo que se consideran hábitos y apetencias de los espectadores, magníficas puestas en escena y hasta un periódico propio, ya citado, *La Correspondencia de los Bufos*.

Arderius aporta un importante capital inicial con 10.000 reales según testimonio de Eusebio Blasco: "Él tenía 10.000 tristes reales para empezar. Con ellos contrató una compañía de medio pelo."¹⁷⁸

Arderius tuvo éxito desde el comienzo, aunque fluctuante, y ello le permitió aumentar la compañía, que estará dotada de todos los medios, lo que le supondrá unos magníficos rendimientos económicos; Arderius nunca tuvo preocupaciones económicas a pesar de los malos años que le tocó vivir. No sólo ello, en 1870 adquiere una casa en Sevilla por 8.000 duros. En el folleto que publica para la tercera campaña, 1868-1869, expresa claramente cómo la concibe tratando de complacer a todo tipo de públicos: "zarzuela seria, zarzuela cómica, zarzuela bufa y zarzuela de espectáculo".¹⁷⁹ Añade que se cuidarán los aspectos de la limpieza, alumbrado, *mise en scene*, facilidades de pago, de manera que sea un atractivo más.

Dentro de este aspecto comercial han de ser consideradas todas las realidades que podemos considerar como provocadoras. Arderius era un humorista y se valía de su agudeza para atraer al público volviendo a su favor incluso las críticas negativas. Era frecuente que cuando una obra era silbada, lo que sucedió en bastantes ocasiones, pusiese en el cartel "extraordinariamente silbada". Una

dura crítica de *El Imparcial*, fue aprovechada para anunciarla así, "tantas representaciones de la obra que no ha gustado a *El Imparcial*".

Dentro de esta propaganda están los numerosos textos de interés que produce la empresa. El primero de ellos lo constituyen las citadas "memorias" de Arderius: *Confidencias de Arderius. Historia de un bufo, referida por D. Antonio de San Martín*; siguió el "Programa del teatro del Circo: Los Bufos Arderius. Tercera Campaña, 1868 a 1869". Madrid: Imp. España, 1868. En 1871 publica varios folletos pero sobre todo el que será órgano de la empresa, el periódico *La Correspondencia de los Bufos. Periódico semanal eco parcial de la opinión de la empresa de los Bufos Arderius*, en el que colaboran la mayor parte de los literatos que tienen relación con el mundo de los bufos: Ayala, Blasco, Cortázar, Fabra, Picón, Larra, Lustonó, Ortiz de Pinedo, Puente y Brañas, Pastorfido, Pina, Ramos Carrión, Santisteban, San Martín y Valladares. Su contenido es un modelo de propaganda, con el que se busca, al margen de dar las noticias de cuanto rodea a su teatro, provocar al público, en línea perfecta de lo que es la ideología bufa. En el primer número se señala con claridad:

"La *Correspondencia de los Bufos* no tiene más misión que la de defender a tinta y pluma los intereses morales y materiales del teatro de los Bufos Arderius(...) Procurará tener gracia y será *impolítico*; es decir, no hablará jamás de política, pues eso se queda para graves y encopetados periodistas, y nosotros a Dios gracias, carecemos de tales circunstancias: conste también."¹⁸⁰

Siguieron, durante 1871, *El proceso de los bufos, carta encontrada por Mariano Lerroux con un retrato del gran bufo D. Francisco Arderius*, 1871; el *Almanaque Profético Ilustrado de los Bufos Arderius, para 1871*; *Apuntes biográficos de los principales personajes de la zarzuela titulada Pepe-Hillo, publicados por el activo Antonio de San Martín*, 1871. Otros textos de interés son: *Hasta los gatos quieren zapatos, apuntes sobre el teatro español*. Madrid: Velasco y Romero, 1877; *La*

¹⁷⁸ BLASCO, E. *Memorias íntimas. Obras completas*. T. IV, Ed. de Leopoldo Martínez, Madrid, 1904; p. 111.

¹⁷⁹ *Teatro del Circo...*; p. 8.

¹⁸⁰ *Correspondencia de los Bufos*, 1, 1871.

ópera española y la zarzuela, breves consideraciones sobre el arte lírico dramático hechas por un antiguo bufo hoy empresario de zarzuela sería. Madrid: M. P. Montoya y Compañía, 1882. Arderius tuvo además sus propias colecciones para publicar los libretos, "El Teatro. Colección de Obras Dramáticas y Líricas. Repertorio de los Bufos" y "Repertorio de los Bufos". Fueron publicados por la Imprenta de José Rodríguez. Arderius es por todo ello un empresario que se mueve con un concepto nuevo.

5. Epílogo

Definíamos en nuestro artículo a los bufos como: "un auténtico arrabal de estética popular; un género risueño, satírico y divertido, que sí no con la extensión que Ortega reconoce a la fiesta taurina, sí con una gran fuerza llenó las horas de ocio de los españoles del último tercio del siglo". Ya en 1871 lo reconocía F. Prado: "Reír, nada más que reír. Ésta es la necesidad de la época. De aquí el natural desarrollo del género bufo(...) Francisco Arderius aparece ante la historia como un innovador que ha aplicado un principio ya conocido al desarrollo de una idea dada, satisfaciendo una necesidad social."¹⁸¹

Es preciso hacer hincapié sobre todo en que los bufos son hijos de la crisis, pre y posrevolucionaria de 1863, y formular de otra manera la relación con la Restauración porque, cuando ésta llegó en enero de 1875, ya la aventura bufa había terminado. Sin embargo, a la restauración le vino muy bien el espíritu divertido, la reconciliación con una visión hermosa de la vida, que respiraban los bufos, espíritu que en último término recogerá el Género Chico, que sí es fruto de la citada Restauración. Por ello ni siquiera cayó en la tentación de llegar a la crítica política, a pesar de que las circunstancias de España daban un campo muy ancho para ello. En general como llevamos explicado el género pretende divertir y no conmover, y si acaso, reírse de partidos políticos y personajes públicos y por ello, la crítica no suele

estar presente y cuando sucede no pierde el carácter peculiar de lo bufo. Como modelo podría ser el *Acróstico prosaico bufo de los partidos políticos de España* publicado por *La Correspondencia de los Bufos*, en 1871 que dice así:

Conservadores
Alfonsinos
Liberales
Aostinos
Montpensieristas
Isabelinos
Demócratas
Absolutistas
Dinásticos
Esparteristas
Septembristas
Progresistas
Unionistas
Borbónicos
Levíticos
Inquisitoriales
Cimbrios
Anarquistas
Socialistas

Leído el acróstico dice: CALAMIDADES PÚBLICAS.

Es imprescindible entender este fenómeno lírico-cómico, como espectáculo de entretenimiento; un espectáculo inverosímil, irreal, imaginativo, de forma que tanto su contenido como sus fórmulas y desenlaces, son puro juego y sus armas estilísticas las constituye la exageración. Es decir, el modelo de espectáculo impuesto en Europa a partir del Segundo Imperio Francés, como alternativa al gran crecimiento de la ópera italiana y alemana. Lo bufo fue una corriente corrosiva para la zarzuela, y también del teatro y por ello mereció críticas muy duras ya desde el comienzo pero sobre todo a partir de 1880. El tratadista Alberto Sanabria y Puig ponía en 1877 a lo bufo en la lista de los vicios nacionales que estaban produciendo la decadencia del teatro español:

"Los toros, el género bufo, los circos gallísticos, los ecuestres, espectáculo este último no menos brutal que el

¹⁸¹ *Correspondencia de los Bufos*. 5, 16-III-1871.

primero, deshonra de España, no caerán, no pueden caer mientras lo bueno no adquiera amenidad(...) Un zarzuelón bufo, una comediucha de magia, perpetrados en quince ratos de pereza y bestialidad, dan más aplausos que un drama o una comedia aceptables."¹⁸²

Fue mal visto tanto en círculos culturales como intelectuales, lo que no se correspondía con la postura de aceptación casi unánime del público. No podemos dejar de valorar que, por otra parte, este género traía consigo la importación de tendencias no presentes hasta entonces en nuestro teatro como ciertos elementos eróticos ya comentados. En todo ello los bufos van a preceder a diversos fenómenos de comienzos de siglo como el cuplé, la opereta y la revista; por ello Arderius fue un innovador y un precursor de formas teatrales de gran importancia en la España finisecular.

También fue criticado por los altivos defensores de la ópera italiana, habitantes del Real, que no admitían la zarzuela y menos el Género Bufo. Muchos de vds. se preguntarán si el teatro bufo hizo incursiones en la política. Hay que señalar que el género bufo no había nacido con conciencia de futuro, ni de aportación de ningún cambio sustancial; no fue sino una respuesta española a una moda francesa, en un momento en que todo lo francés tenía una fuerte presencia en España, examinemos si no los libretos de la zarzuela por aquellos años, e iba dirigida a un público frívolo y ligero, respondiendo a las necesidades sociales del momento.

Lo bufo fue en la música española una aventura corta, económicamente rentable, lo que hizo que muchos compositores se acercasen a él, y que ha dejado, no lo olvidemos, una decena de obras de valor, que, sin duda tienen que volver a nuestros escenarios: *El joven Telémaco*, *Un sarao y una soirée* de Arrieta, *Robinson* y *La vuelta al mundo*, de Barbieri, *Los sobrinos del capitán Grant* de Fernández Caballero... etc.

¹⁸² SANABRIA Y PUIG, A. *El Teatro Español. Consideraciones sobre su decadencia presente*. Imp. Central, de V. Saiz, 1877; p. 6.

6. Catálogo del teatro bufo

- 1866/09/22, *El joven Telémaco*, Pasaje mitológico-lírico-burlesco, 2 actos, J. Rogel, I. E. Blasco, Bufos Madrileños, Te. Variedades
- 1866/10/20, *¡Me escamo!* Z., 1 acto, J. Rogel, I. Manuel Nogueras, Bufos Madrileños, Te. Variedades.
- 1866/11/12, *Un cuadro, un melonar y dos bodas*, 2 actos, J. Rogel / J. Inzenga Castellanos / José Luis Cepeda, I. Bufos Madrileños.
- 1866/11/24, *El conjuro*, Entremés, 1 acto, E. Arrieta, I. P. Calderón de la Barca / A. López de Ayala, (arreglador), Bufos Madrileños.
- 1866/11/24, *El motín de las estrellas*, Disparate lírico-astronómico-bailable, 1 acto, J. Rogel, Varios (Manuel Palacio / F. Moreno Godino / E. Saco), Bufos Madrileños.
- 1866/12/02, *De tejas arriba*, Bufonada gatuna, 1 acto, F. Asenjo Barbieri, I. Pantaleón Moreno Gil, Bufos Madrileños.
- 1866/12/24, *El pavo de Navidad*, F. Asenjo Barbieri, I. R. Puente y Brañas, Bufos Madrileños.
- 1866/12/28, *El café de Rosalía*, Paso, 1 acto, Manuel Rodríguez, I. José Velázquez Sánchez, Variedades, Sevilla.
- 1866/12/31, *Un sarao y una soirée*, Caricatura de costumbres, 2 actos, E. Arrieta, I. M. Ramos Carrión / E. de Lustonó, Bufos Madrileños.
- 1866/?/?/?i, *Una noche de trueno*, Paso, 1 acto, Manuel Rodríguez, I. José Velázquez Sánchez, Variedades, Sevilla.
- 1866/?/?/?i, *Un concurso de acreedores*, Paso, 1 acto, M. Rodríguez, I. J. Velázquez Sánchez, Variedades, Sevilla.
- 1866/?/?/?i, *El último vals*, Paso, 1 acto, Manuel Rodríguez, I. José Velázquez Sánchez, Variedades, Sevilla.
- 1866/?/?/?i, *Cría cuervos*, Proverbio, 1 acto, Manuel Rodríguez, I. José Velázquez Sánchez, Variedades, Sevilla.
- 1867/01/16, *La isla de las Monas*, Z., 1 acto, Varios, M. Pastorfido, Bufos Madrileños, Te. Variedades.
- 1867/01/25, *Francifredo, dux de Venecia*, Melodrama tétrico-terrorífico, 2 actos, J. Rogel, I. Mariano Pina, Bufos Madrileños, Te. Variedades.
- 1867/02/05, *Hacer el oso*, Jug., có-lir, J. Rogel, I. Campo y E. Brocca, I. S. M^a Granés, Bufos Madrileños, Te. Variedades.
- 1867/02/05, *La trompa de Eustaquio*, Sordera, 1 acto, Fco. García Villamala, I. Juan Catalina, Bufos, Te. Variedades
- 1867/02/07, *Sol y sombra*, Parodia, 1 acto, Emilio Arrieta, I. R. Puente y Brañas, Te. Bufos Madrileños, Te. Variedades.
- 1867/02/23, *Don Carnaval y Doña Cuaresma*, Juicio verbal, 1 acto, Lázaro Núñez Robres, I. J. M^a Gutiérrez, Bufos, Te. Variedades.
- 1867/02/?i, *Telémaco en la Albufera*, Zarz., 1 act., Parodia de *El joven Telémaco*, J. Rogel, I. R. M^a Liern, Valencia, Bufos.
- 1867/03/09, *Bazar de novias*, Z., 1 acto, C. Oudrid, Pina, Mariano, Bufos Madrileños, Te. Variedades.
- 1867/03/23, *La suegra del diablo*, Cuento popular fantástico, 3 actos, E. Arrieta, I. Eusebio Blasco, Bufos Madrileños, Te. Variedades.
- 1867/03/?i, *El café de Venecia*, Jug., 1 acto, M. desconocido, I. J. M. Gutiérrez de Alba, Bufos Madrileños, Te. Variedades.
- 1867/04/08, *¿Quién es el loco?*, Cuento, 1 acto, J. Rogel, I. E. A. Poe / A. Llanos y Alcaraz, Bufos Madrileños, Te. Variedades.
- 1867/04/21, *Un muerto de buen humor*, Cuento del siglo pasado, 1 acto, J. Rogel, I. Adolfo Llanos y Alcaraz, Bufos Madrileños, Te. Variedades.

- 1867/04/21, *El ajuste de una tiple*, ??, 1 acto, Llanos Alcaraz, Bufos Madrileños, Te. Variedades.
- 1867/05/?, *Deuda sagrada*, Z., 3 actos, Manuel Rodríguez, I, José Velázquez Sánchez, Galería Bufa Sevillana Nº 6 / Variedades.
- 1867/05/?i, *El bergantín Rayo*, Z., 2 actos, Manuel Rodríguez, J. Velázquez y Sánchez, Galería Bufa Sevillana Nº 7 / Circo.
- 1867/09/14, *Los órganos de Móstoles*, Z, 3 actos, J. Rogel, I, M. de Larra, Bufos madrileños. Te. Circo.
- 1867/10/11, *Pablo y Virginia*, Z., 2 actos, J. Rogel, I, Eusebio Blasco, Bufos Madrileños, Te. Circo.
- 1867/10/29, *El camisolín de Paco*, 2 actos, C. Oudrid, Juan Catalina, Bufos madrileños. Te. Circo.
- 1867/11/06, *Sol y sombra*, Parodia, 1 acto, Emilio Arrieta, I, Narciso Serra, Bufos madrileños. Te. Circo.
- 1867/11/16, *Los enemigos domésticos*, Sai. ltr., 2 actos, E. Arrieta, I, J. Picón, Bufos Madrileños. Te. Circo.
- 1867/12/?i, *No hay plazo que no se cumpla, ni deuda que no se pague*?i Bufos, Te. Circo.
- 1867/12/19, *Los infiernos de Madrid*, Zarz. fantástica, 3 actos, J. Rogel, Luis Mariano de Larra, Bufos, Te. Circo.
- 1867/12/24, *Los novios de Teruel*, Drama lírico-burlesco, 2 actos, E. Arrieta, I, E. Blasco, Bufos Madrileños, Te. Circo.
- 1867/12/24, *El figle enamorado*, Sainete, E. Arrieta, M. Ramos Carrión, Bufos Madrileños, Te. Circo.
- 1868/?i/?i, *Borrascas de carnaval*, Jug. bufo, 1 acto, Anglo Agostini, I, Jose Velázquez Sánchez, Te. S. Fernando, Sevilla.
- 1868/01/30, *¡A la Humanidad doliente!*, Juicio del año 1868, 1 acto, E. Arrieta, I, E. Blasco, Bufos Madrileños.
- 1868/02/15, *La isla de los portentos*, Disparate cómico inverosímil, Cuento mágico de *Las mil y una noches*, 3 actos, J. Rogel, I, Enrique Zumel, Bufos Madrileños, Circo.
- 1868/03/?i, *Los bufos en la frontera*, Apropósito, 1 acto, ?i, I, Granés, Bufos. Te. Circo.
- 1868/09/05, *Los misterios del Parnaso*, Revista crítica, 1 acto, E. Arrieta, Luis Mariano de Larra, Bufos, Te. Circo.
- 1868/10/15, *Pascual Bailón*, Zarzuela bufa, 1 acto, Guillermo Cereceda, I, M. Pastorfido, Te. del Circo.
- 1868/10/24, *El pan de la boda*, Z., 2 actos, F. Asenjo Barbieri, I, F. Camprodón, Bufos Arderius, Te. Circo.
- 1868/11/28, *El club de las Magdalenas*, Can-can, 1 acto, Varios, Granés, Salvador María, Bufos Madrileños, Te. Circo.
- 1868/12/19, *Los progresos del amor*, Zarzuela, 3 actos, E. Arrieta, E. Blasco, Bufos Arderius, Te. Circo.
- 1868/12/19, *Así en la tierra como en el cielo*, Zar, mitológica-terrestre, 3 actos, Balart, Salvador M^a Granés, Bufos Madrileños / Circo de Paul.
- 1869/01/05, *El viejo Telémaco*, Z., 2 actos, Varios, I, Pina hijo / Santa Ana hijo, Te. Bufos madrileños.
- 1869/01/14, *Un casamiento republicano*, Z., 3 actos, J. Rogel, I, Bardán / Granés / Pastorfido, Bufos Arderius.
- 1869/02/?i, *La reina de los aires*, Farsa, 1 acto, C. Oudrid, R. García y Santisteban, Bufos Arderius / Circo.
- 1869/02/21, *Las tres Marías*, Z., 1 acto, J. Rogel, A. Llanos y Alcaraz, Bufos Arderius Circo.
- 1869/10/20, *Dos truchas en seco*, Z., 1 acto, J. Rogel, I, Ricardo Puente y Brañas, Bufos Arderius.
- 1869/11/13, *Mefistófeles*, Zarzuela bufa, 3 actos, G. Cereceda, I, M. Pastorfido, Bufos Arderius / Circo.
- 1869/12/22, *El Rey Midas*, Z., mitológico-burlesca, 3, J. Rogel, R. Puente y Brañas, Bufos Arderius.
- 1870/03/18, *Robinson*, Z. bufa, 3 actos, F. Asenjo Barbieri, I, R. García y Santisteban, Bufos Arderius. Circo.
- 1870/05/06, *Las fuentes del Prado*, Z. monumental, 1 acto, Emilio Arrieta, I, Moreno Godino, Bufos, Circo.
- 1870/05/09, *Arturo di Fuencarrale*, opera bufa, 1 acto, Vidal Llimona, I, N. Arimón, Bufos Arderius. Circo.
- 1870/10/01, *Pepe Hillo*, Z., 4, G. Cereceda, I, R. Puente y Brañas, Bufos Arderius, Circo.
- 1870/11/23, *El matrimonio*, Pasillo filosófico, 1 acto, J. Rogel, R. Puente y Brañas, Bufos Arderius / Circo.
- 1870/12/29, *El pototo submarino*, Z., com-fant., 3 actos, E. Arrieta, I, R. García y Santisteban, Bufos, Circo.
- 1871/02/13, *Canto de angeles*, Z., 1 acto, J. Rogel, 1 acto, R. Puente y Brañas. Bufos Madrileños, Circo.
- 1871/04/?i, *Cinco semanas en globo*, Z., 3 actos, J. Rogel, J. M. Liern, Bufos.
- 1871/05/01, *Congreso doméstico*, Legislatura cómico-lírica, 1 acto, M. Blanco, I, Calixto Navarro, Bufos.
- 1871/07/?i ?, *Tres blancs y un negre*, Jug., Bufo, 1 acto, Varios, I, E. Aulés, Arderius / Te. Español, Barna.
- 1871/09/18, *Jorge el guerrillero*, Z., 3 actos, Antonio Rovira, I, C. Navarro / Antonio Campoamor, Bufos / Alhambra.
- 1871/09/?i, *El retoño de don Próspero*, Z., 2 actos, R. Aceves, I, Pina y Domínguez, Te. Bufos Arderius.
- 1871/09/?i, *Chamaquina*, B. Monfort, Santisteban, Te. Bufos Arderius.
- 1871/11/02, *El carbonero de Subiza*, Parodia, 1 acto, Aceves y Rubio, I, S. Granés / M. Ramos Carrión, Bufos Arderius.
- 1871/11/09, *Tocar el violón*, Z., 1 acto, G. Cereceda, R. Puente y Brañas, Ricardo, Te. de Bufos Arderius.
- 1871/11/11, *¡Palomo!*, Hum., ltr.-bufa, 1 acto, Benito Monfort, R. García y Santisteban, Te. de Bufos Arderius.
- 1871/11/25, *Un palomito atontado*, Z., 3 actos, J. Rogel, M. Ramos Carrión, Bufos Arderius, Te. Circo de Paul.
- 1872/09/04, *El capitán Chubascos*, Z., 1 acto, M. Nieto, I, A. de San Martín / A. Guerra Arderius, Bufos Arderius / Circo.
- 1872/09/14, *Mambrú*, Z. bufa, 2, Rafael de Aceves, I, A. Mondéjar Mendoza / L. de Charles, (seud), Bufos.
- 1872/10/05, *Pirlimpimpin 1º*, Z., bufo-fantástica, 2, Don Cecilio Re Mi Fa (seud.), I, M. Pina Domínguez, Bufos.
- 1872/10/23, *Traidor, inconfeso y bufo*, Profecta cóm.-ltr., 1 acto, Reparaz, Varios, Texto de abonados al T. de la Za., Bufos Madrileños / Circo de Paul.
- 1872/11/07, *El tributo de las cien doncellas*, Opt., 3 actos, F. A. Barbieri, I, Santisteban, Te. Zarzuela.
- 1872/11/08, *Satanás II*, Z., 2 actos, Rafael Aveces Lozano, I, R. M^a Liern, Te. Bufos, Circo de Paul.
- 1872/11/29, *De Sant Pol al Polo Nort*, Viatge, Varios, J. Coll y Britapapaja, Te. Circo, Barna.
- 1872/12/07, *Las estatuas del Retiro*, Z., 2, A. Reparaz, I, R. de la Vega

/J. Dale, Te. de los bufos.

1872/12/21, *Sueños de oro*, 3 actos, Fco. A. Barbieri, l, L. María de Larra, Te. Zarzuela.

1873/07/08, *El proceso del can can*, 3 actos, Fco. A. Barbieri, l, R. M^a Liern, Te. Retiro.

1876/07/03, *El siglo que viene*. Zarz., 3 actos, M. Fernández Caballero, l, R. Carrión / Coello, Te. Príncipe Alfonso.

1875/08/18, *La vuelta al mundo*, 4 act., Z., Fco. A. Barbieri / Rogel, l, Larra, Te. del Príncipe Alfonso.

1876/08/?i. *Un viaje a la luna*, Z., 2, José Rogel, l, L. M. de Larra / Calixto Navarro, Te. Príncipe Alfonso.

1877/08/25, *Los sobrinos del capitán Grant*, 4, M. Fernández Caballero, l, Ramos Carrión, Te. Circo de Rivas.

1878/02/06, *Los barrios bajos*. Z., 3, Rogel / Chueca / ValverdeDurán, l, Julio Nombela / José del Castillo, Te. Apolo.

1880/02/28, *Los madriles*, Juguete, 1 acto, A. Rubio / C. Esoino, l, Salvador M^a Granés / Calixto Navarro, Te. Z.