



Andrés
Ruiz Tarazona

La zarzuela y la sociedad decimonónica

Al comienzo se examinan las causas de la permanente crisis política y social española durante la primera mitad del siglo XIX, apelando a las voces pesimistas y críticas de intelectuales, como la de Larra o, más tarde la de Juan Valera.

La Restauración de la monarquía en 1875 y el advenimiento al trono de Alfonso XII supuso una normalización política y una estabilidad social para el país no conocida anteriormente, salvo en brevísimos periodos del siglo. Una estabilidad que iba a revitalizar, poco a poco, a la sociedad española y permitir que la vida musical se incrementara y el teatro lírico adquiriese un auge inusitado. Se alude a la fuerte expansión de la zarzuela durante la Restauración, pese a las voces agoreras de Galdós, Alarcón y otros, así como a las polémicas acerca de la supuesta oposición zarzuela-ópera y a la cuestión, siempre debatida, de la ópera nacional. Se recogen testimonios sobre la etapa de consolidación de la zarzuela entre 1850 y 1865, haciéndose historia de los orígenes barrocos del género. Se da un repaso luego a la evolución de la zarzuela a partir de 1868, con la aparición de los Bufos Madrileños y la apertura a lo sicaléptico. En el último cuarto de siglo se erige en Madrid un importante coliseo para la zarzuela, el Apolo, donde, en los años 90, se introducirá el llamado teatro por horas y con él, el llamado género chico, origen de numerosas obras maestras que darán prestigio internacional a la zarzuela.

Al enfrentarnos con un tema tan extenso y difuso como es el titulado *La zarzuela y la sociedad decimonónica*, no se puede por menos —aparte de echarse a temblar— que definir las coordenadas en las que vamos a movernos. Porque si nos atenemos estrictamente a lo decimonónico, tendríamos que comenzar hablando de cómo era la sociedad española allá por 1802, cuando Manuel García estrenó en Madrid su tonadilla *Quién porfia mucho alcanza*. Evidentemente, era todavía la sociedad clasista del antiguo régimen, con sus ilustrados, por supuesto, supervivientes del reinado de las luces de Carlos III, pero también la constituía una masa fanatizada en lo religioso y en lo político, y unas clases dirigentes no

This article begins with an examination of the causes of the permanent political and social crisis in Spain during the first half of the nineteenth century, calling on the pessimistic and critical voices of intellectuals such as Larra, and later that of Juan Valera.

The Restoration of the monarchy in 1875 and the crowning of Alfonso XII gave the country a political and social stability which it hadn't known, except for brief periods during the nineteenth century. A stability which was slowly to revitalize Spanish society and allow musical activity to increase and the lyric theatre to reach a rare peak. Reference is made to the rapid growth of zarzuela during the Restoration, in spite of the ominous voices of Galdós, Alarcón and others, as well as to the polemics concerning the supposed opposition of zarzuela and opera, and the constantly debated issue of national opera. Testimonies about the zarzuela's period of consolidation between 1850 and 1865 are compiled, forming a history of the barroque origins of the genre. This leads on to an overview of the evolution of the zarzuela from 1868 onwards, with the appearance of the "Bufos Madrileños" and the beginning of the "sicaléptico". During the last quarter of the century an important coliseum for zarzuela was founded, the Apolo, where, during the 1890s, the so-called "teatro por horas" would be introduced and with it, the "género chico", the origin of numerous masterpieces which would give the zarzuela international prestige.

sólo llenas de privilegios, sino abusando continuamente de ellos.

Si nos vamos a 1826, cuando Saldoni estrena en Barcelona su zarzuela *El triunfo del amor*, nos encontramos con una sociedad, la barcelonesa, que ha aprovechado la lección del trienio liberal, y mira al porvenir con el deseo de emprender la revolución industrial o, al menos, su expansión mercantil por otras partes del reino.

Si nos fijamos en la fecha de 1832, ya creado el Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid, cuatro de cuyos profesores —Carnicer, Saldoni, Albéniz y Piermarini— escriben conjuntamente y estrenan la zarzuela *Los enredos de un curioso*, nos

veremos inmersos en una sociedad dividida, reprimida, con sus mejores hombres en el exilio —entre ellos los músicos Sor, Rodríguez de Ledesma, Masarnau, García, Gomis, Carnicer— entregada a lo extranjero... permitido; una sociedad desorientada por su misma incultura (el número de analfabetos era inmenso) y carente de capacidad creadora. Ese mismo año de 1832, Larra se pregunta, por boca del Pobrecito Hablador “¿No se lee en este país porque no se escribe, o no se escribe porque no se lee?”

Es curioso, pero aquel gran censor de la sociedad, aquella personalidad inconformista y destructiva, supo trascender la mera crítica de costumbres, en la que no habría pasado de ser un Mesonero Romanos, para construir la crítica más certera y por tanto más amarga, de la historia y el ser de España. En 1832 Larra ya decía que “*el ilustrado público gusta de hablar de lo que no entiende*” y quizá por eso el tema del teatro lírico español del s. XIX —sea ópera o zarzuela— haya estado y siga estando embrollado y mal entendido.

Una mente como la de Larra, tan extraordinariamente lúcida, tan sabiamente crítica, es el mejor antídoto contra ese pesimismo ante lo español que él mismo padeció. Pasará el tiempo y volveremos a encontrar cada vez con menos razón, pesimistas tremendos sobre la realidad y el porvenir de España, espíritus críticos que son, al mismo tiempo, la mejor prueba de que es posible la modernización de la sociedad española: Don Juan Valera, por ejemplo, quien llegó a pensar que España estaba “*perdida y podrida*”, pero cuyo idealismo le llevaba a veces de la desesperación a la esperanza. O Don Antonio Cánovas del Castillo, quien el 28 de marzo de 1876 enviaba al marqués de Cabra (Don Francisco Belda), una carta terrible y desoladora, donde se lee, entre otras cosas:

“Hace ya mucho tiempo, desde que me hice cargo de esta empresa (la de gobernar, pues Cánovas fue primero regente, a raíz del pronunciamiento de Martínez Campos en Sagunto, con el cual se restauró la monarquía borbónica en Alfonso XII, hijo de Isabel II, destronada en la revolución de 1868; y luego se convirtió en jefe del gabinete, es decir, presidente del consejo de ministros o del gobierno), me han oído repetir, de todo corazón, mis amigos muchas veces: si

logro reconstruir la nación, estableciendo el ejercicio del sistema representativo; y aunque lograrse también terminar la guerra de Cuba, y arreglar la Hacienda, dotando a España de un presupuesto formal... me contentaré con que no me ahorquen, simplemente. Quizá fuera hasta aquella pretensión inmodesta. Nada me sorprendería de mi país como un átomo de justicia, de buen sentido, o de gratitud. De seguro que no caigo de ninguna engañosa y plácida ilusión, el día en que se desconozcan, como se han desconocido ya los de Salaverria, todos mis servicios. Lejos de eso me parecerá que se cumple un plazo legítimo, y que pago una letra a día fijo, debidamente aceptada...”

Tristes palabras las de Cánovas, quien conocedor de la envidia e ingratitud que ha amargado la vida de muchos valiosos prohombres de nuestro país, se protegía con la coraza del escepticismo y la negación de los valores de la sociedad que él gobernaba.

Y, sin embargo, la Restauración de la monarquía borbónica en 1875 y el advenimiento al trono de Alfonso XIII, que había otorgado el poder al escritor y político malagueño y promulgado en 1876 una constitución democrática, supuso una normalización política para el país verdaderamente desconocida desde hacía mucho tiempo. Una estabilidad que iba a revitalizar, poco a poco, a la sociedad española. De tal forma que, pese a esporádicos motines como el del día de Santa Isabel o pronunciamientos como el del brigadier Villacampa, movimientos anarquistas (la Mano Negra) y regionalistas, guerras de Melilla y Cuba, imparable crecimiento del socialismo y otros movimientos obreros y hasta la primera huelga general en Barcelona el año 1902, fecha en que se inicia el reinado de Alfonso XIII, nada podrá impedir que, al amparo de la nueva etapa de alternancia democrática, pero de estabilidad política, la vida musical española empiece a dar frutos. Esos frutos son más patentes en lo sinfónico que en ninguna otra vertiente. Basta estudiar las actuaciones, en el caso de Madrid, de las orquestas de la Sociedad de Conciertos (1866-1903) y de la Unión Artístico Musical (1878-1883). En el terreno lírico, justo es decirlo, el florecimiento había comenzado mucho antes, y la década de los cincuenta puede ponerse como punto de arranque de lo que llamamos zarzuela moderna, con la primera generación de maestros de género:

Oudrid, Gaztambide, Hernando, Arrieta, Barbieri... la cual establece un género cantado en español, con unas características moderadamente hispanas, pese a su dependencia de la ópera italiana primero y de la opereta francesa después. Un género, sin embargo, que será capaz de alzar un teatro propio, el Teatro de la Zarzuela, e ir aumentando el número de locales dedicados a él en proporción geométrica. Personajes de la vida intelectual española como Galdós, captan bien la función de la zarzuela (el género) como teatro musical popular, aunque al principio el género grande, con aires de ópera, no lo sea tanto.

Pero el mismo Galdós se equivoca flagrantemente cuando, hacia 1866, habla ya de decadencia y esterilidad de la zarzuela:

"Donde más se advierte esta decadencia —dice el novelista canario— es en la zarzuela, a pesar de que en los primeros años del teatro de la calle de Jovellanos prometía el rostro infantil y agraciado de la Euterpe española, una vida de prosperidades escénicas, de popularidad siempre creciente y de grandes reembolsos para los autores y las empresas. Pero la pobre musa del Manzanares lleva hoy, escuálida y ojerosa, la mala suerte de un arte nacional malogrado en flor. Prosperó cuando el primero de nuestros músicos compuso *Jugar con fuego* otro aventajado discípulo de Conservatorio de Milán escribió *Marina* y *El grumete*; pero después de estos primeros triunfos, el desvalido arte nacional, rico en sus elementos, aptísimo para dar a nuestra patria bellas y características creaciones, comenzó a vegetar por falta de ingenios o por la indolencia de los que tenemos, y apenas da señales de vida en *Una vieja* y *Pan y Toros*..."

Galdós no fue aquí precisamente un profeta, pues todavía tenía entonces la zarzuela cuerda para rato, con una segunda generación de compositores —la de los Caballero, Chapí, Bretón, Chueca, Torregrosa, Giménez, Lleó— y aún una tercera —la de Vives, Guridi, Soutullo, Usandizaga, Millán, Moreno Torroba, Guerrero, Alonso, Sorozábal— que casi ha llegado a nuestros días. Pero tampoco podía esperarse que un intelectual español —por muy observador que fuese— valorase debidamente un género cuya proyección alcanzaba a todas las capas de la sociedad, por bajas que estas fuesen. Galdós atacaba al público de Madrid por su afición a las impresiones

de trazado grueso y no a la música que habla a la imaginación. "Esta repugnancia a todo aquello que no comprende a primera vista —dice Don Benito—, es causa de que obras como Freischütz, Don Giovanni e Il Profeta sean poco conocidas en España."

Pero no está solo Galdós a la hora de minusvalorar injustamente a la zarzuela. En general, la música española del siglo XIX ha venido sufriendo un ignorante desdén, no ya sólo del mundo del arte y de las letras, sino de los propios musicólogos e historiadores de la música. Volviendo a los años de despegue del género, entre 1850 y 1870, recordemos las invectivas de Pedro Antonio de Alarcón contra el género y sus apreciaciones inexactas como la que voy a leer, incluida en su *Verdades de paño pardo*, a propósito de un elogioso artículo sobre Vicente Cuyás, el autor de la ópera *La fattuchiera* (la hechicera) (1838):

"España, entre tanto, borronea la zarzuela'. Así concluimos en el número anterior al hablar de los adelantos que la música ha hecho en este siglo. Se nos dirá que el pueblo español aún no puede recibir la ópera y que nuestros nacientes genios músicos se ven precisados a empujarse en la zarzuela, so pena de no ser escuchados..."

No se percataba el autor de *El escándalo* que, en teoría, la diferencia entre ópera y zarzuela no existe, salvo el pequeño detalle de que en esta hay partes habladas. Una obra como *Curro Vargas*, por ejemplo, con escasísimos parlamentos y una ambición formal y musical considerables ¿en qué se diferencia de una ópera? Barbieri estaba convencido de ello y de ahí su escaso entusiasmo en la debatida cuestión de la llamada ópera nacional.

Es conocida su polémica con Rafael Hernando, uno de los fundadores (junto a Basilio Basili) de la zarzuela moderna, cuando don Rafael presentó su "Proyecto-Memoria para la creación de una academia de música". Hernando aspiraba a una zarzuela más elevada y más "hecha" desde el punto de vista técnico-musical; en definitiva, se creyó que pretendía volver a las andadas de Carnicer, Eslava, Saldoni y otros, cuyas obras habían caído en el olvido porque, como aseguraba Soriano Fuertes,

“todos estos esfuerzos, todos estos trabajos, carecieron de bases sólidas para que fueran fecundos e imperecederos. No tuvieron la protección necesaria por parte del gobierno, ni el que tomando la iniciativa el Conservatorio Nacional de Música fijase algunas reglas por las cuales se le diese un nuevo giro al drama lírico español que lo apartase de la imitación servil de la ópera italiana y que constituyese, no una obra con temas nacionales, sino puramente nuestra, y diferente a las extranjeras, como es la ópera francesa con respecto a la alemana, y ésta con relación a cada una de las otras, y todo cuanto se hizo fue infructuoso para el verdadero objeto”.

Hernando, como decía, estaba convencido de que mientras no exista la ópera nacional al margen del Teatro Real “*la música dramática española no se desarrollará completamente ni el conservatorio hará patentes en la escena sus verdaderos adelantos*”.

Barbieri, siempre castizo y españolísimo, defiendo con denuedo nuestra zarzuela, a la cual considera capaz de servir a los más elevados asuntos, al tiempo que el único género genuinamente nacional. Ambos grandes y generosos músicos —Barbieri y Hernando— tienen su parte de razón pero el tiempo ha inclinado la balanza a favor de las tesis de Hernando. Hoy se hacen cosas tan perfectas, se trabaja con tanta minuciosidad, que ya no es admisible la chapuza. Y sería necesario abordar, desde una perspectiva nueva, la enseñanza del canto, a través de la zarzuela, pensando en que, tal vez el futuro nos depare una adecuada infraestructura para cultivarla, para imponer, a base de talento y buen hacer, el legado que tenemos.

El momento no puede ser mejor, porque la zarzuela sigue interesando a la sociedad y ahora parece que también a la parte más culta y refinada de esa sociedad.

Dos años después de su respuesta a Hernando, Barbieri volvía a polemizar, esta vez con el crítico Antonio Vinageras, del periódico *El Reino*; polémica que queda muy bien reflejada en el primer tomo del amplio estudio biográfico y crítico del profesor Casares sobre Francisco Asenjo Barbieri. Vinageras había extremado su crítica a la zarzuela hasta el punto de achacarle la decadencia de la literatura dramática española, en un escrito que apareció el 29 de agosto de

1866, y al cual el músico madrileño respondió con una serie de interesantísimos artículos. Entre otras cosas, Barbieri afirma:

“Siento mucho no tener a mano la estadística de los teatros de España que no hace mucho publicó el Ministerio de la gobernación, porque en ella recuerdo vi con asombro que en los quince años que cuenta de vida la moderna zarzuela, se ha aumentado en un cincuenta por ciento el número de teatros españoles, sobre el que había cuando el drama sólo campaba por sus respetos”.

Dice también Barbieri una grande y triste verdad:

“De mis largos viajes por España y por el extranjero he venido a sacar una conclusión axiomática, relativa a los premios que en cada país se dan a la música, o a los que la profesan y es la siguiente: ‘La protección a la música está en razón inversa al genio músico de cada pueblo’. De modo que los ingleses, por ejemplo, cuyo natural es casi antimusical, son, sin embargo, los que con más afición estudian este arte, y los que más largamente premian a los que lo profesan; tratamos la música y los músicos a puntapiés...”

También se refiere Barbieri, aunque él dice que no le gusta mirar todo por el prisma de la economía política, a la parte económica que genera la zarzuela.

“Obsérvese —dice— el sinnúmero de cantantes, instrumentistas o apuntadores de música, copiantes, maestros y directores de orquesta que se emplean en la zarzuela en toda España, sus colonias y en las repúblicas hispanoamericanas; hágase un cálculo de las familias que representa esta numerosa falange, y veremos la razón de no tirarla al degüello, antes al contrario, veremos el deber que tienen los gobiernos de proteger un espectáculo del que depende el mantenimiento de tantos y tantos españoles.”

Pero de nada valieron los razonamientos de Barbieri. Se seguía rechazando la zarzuela en determinados círculos, unas veces por considerar que sus libretos eran flojos y carecían de la elevación de los de la ópera italiana (Galdós, por ejemplo, decía que la zarzuela era un arte “modesto”), incluso se decía que su españolidad lo era sólo de pandereta y no representaba a la España más auténtica. Casi, si nos descuidamos, le echan la culpa a Chueca de los desastres de Santiago de Cuba o de Cavite por haber escrito la marcha de Cádiz. José de Castro y Serrano,

un asiduo al saloncillo del conservatorio donde se daban conciertos de música de cámara (nos ha dejado un curioso librito sobre aquellas sesiones) con los Monasterio, Pérez, Lestán, Castellanos (o Mirecki) y Guelbenzu (o M^a Luisa Chevalier), llegó a decir: "Fuera de ese saloncillo no hay más que dos cosas: o la zarzuela, o Wagner, esto es, o la música de un pasado tonadillesco, o la música de un porvenir sombrío o inexcusable."

Peña y Goñi, que fue decidido defensor de la nueva etapa que Barbieri inició con sus grandes éxitos, acertó al afirmar

"Lo malo del público español, lo más censurable de su conducta, no fue precisamente el entusiasmo, el frenesí que las óperas italianas despertaron en él, sino, más que indiferencia, el verdadero odio que cobró a todo lo nacional. Los compositores de aquel tiempo (se refiere a la época de Carnicer y Eslava) erraron por completo el camino al dedicarse ciegamente a la copia italiana, si no hubo un genio español capaz de poner coto al desenfreno, quizá contribuyó a ello poderosamente la falta de cultura que, en general, ha caracterizado siempre a nuestros músicos".

De la primera etapa de la zarzuela moderna, nos ha dejado alguna curiosa página Julio Nombela (1836-1912) en sus *Impresiones y recuerdos*; sus líneas nos trasladan a la etapa de consolidación del género, que me parece debe situarse entre 1850 y 1865. Dice Nombela:

"El éxito de este negocio (se refiere a la asociación de artistas —Arrieta, Gaztambide, Barbieri, Basili, Salas, Olona— que patrocinó Francisco de Rivas para asentar la incipiente zarzuela del Variedades y del Teatro del Instituto), a la vez financiero y artístico, fue completo. Durante muchos años, lo más distinguido y acaudalado de la burguesía y la gran masa popular, favorecieron aquel lindo Teatro (La Zarzuela) porque con buen acierto, los que debían ser sus dueños y empresarios dieron antes a conocer al público en el Teatro del Circo el género que se proponían cultivar, y libretistas, compositores y actores, comenzaron a saborear los triunfos que se reprodujeron después en el Coliseo de la calle de Jovellanos. Con los de Olona, gran maestro en artimañas teatrales, alternaron los libros de Ventura de la Vega, García Gutierrez, Ayala, Camprodón, Serra y su inseparable y laborioso Pastorfido (Miguel) o Pastorpéfido, como le llamaban en el teatro, y el mismo Arrieta no se desdendió al fin de enriquecer a su más inspirada músi-

ca el precioso *Grumete* de García Gutierrez y Marina de Camprodón; Barbieri, que ya había triunfado en *Jugar con fuego*, desarrolló toda su maestría en el nuevo teatro. Gaztambide y Oudrid, predecesores uno y otro de Chueca, sabían poco contrapunto, pero contaban con una inspiración que bastaba y sobraba para otorgarles grandes y legítimos éxitos. Todos se impusieron al público, y durante veinte años no abandonó la fortuna a los empresarios, pero al fin y al cabo la perdieron con el teatro de su propiedad, que en este pícaro mundo no hay dichas ni desdichas que duren mucho tiempo".

En efecto, la siembra estaba echada y, pese a los vaivenes de la vida política, el nuevo género había arraigado con fuerza en el público, por supuesto al amparo de la afición que éste sentía por la ópera italiana, en cuyas formulaciones obviamente, se basó el género español. Pero conviene recordar, aunque todos los que hablan de esta primera etapa de la zarzuela parecen olvidarlo, que la música vocal en español tiene una tradición riquísima y muy antigua, yo diría que incluso superior en antigüedad a la italiana, y que ya desde el siglo XVII innumerables villancicos en romance y sus autores de música teatral —Galán, Correa, Hidalgo, Durón, Literes— y el siglo XVIII, con los Navas, José de Torres, Nebra, Facco, Rodríguez de Hita, Boccherini, Esteve, Blas de Laserna, y hasta el siglo XIX en sus comienzos, con los Manuel García, Félix Máximo López, Gomis, Rodríguez de Ledesma, y muchos más que no cito por no cansar, existía una corriente propia, a veces subterránea, por aquello de que nuestro arte ha carecido de la más mínima protección ante lo extranjero, pero de una fuerza irreprimible, a veces de un valor expresivo extraordinario, bien por la riqueza de la armonía, bien por el adecuado uso de giros y cadencias que se ajustan como anillo al dedo a la lengua española.

El año 1868 es importante para la historia de la zarzuela por dos razones. Don Emilio Arrieta pasa a ser director de la Escuela de Música Nacional o Conservatorio de Madrid que, en menos de quince años bajo su gestión, pasará de 507 alumnos a 2.240. En esos años, la preocupación de que la actividad del Conservatorio tenga proyección social le llevará a llevar a cabo numerosos conciertos, buena parte de

ellos líricos, que darán prestigio al centro y extenderán la afición. En 1878 se inauguró por ejemplo, el elegante salón de actos que reunió en aquel entonces a lo más granado de la alta sociedad madrileña.

Pero 1868, el año de la revolución, es también el del comienzo de las actuaciones regulares de la compañía llamada de los Bufos Madrileños o de los Bufos Arderius, que en realidad ya funcionaba en la capital española desde los últimos meses de 1866 y eran una importación de los Bufos Parisienses. Su duración fue corta, pues ya en 1872 bajó notablemente su producción y la aceptación del público, pero su importancia como revulsivo de la severa zarzuela grande, de temas históricos a menudo, fue enorme, aunque casi nadie lo reconociera. No tenían sede fija los Bufos, aunque su principal teatro fue el histórico Variedades, en la calle de la Magdalena esquina a la de Santa Isabel (en Antón Martín).

Todos los historiadores coinciden en señalar el fenómeno de los Bufos como una etapa decisiva para la popularidad de la zarzuela, "aunque fuese con un enorme salto descendente", dice por ejemplo, José Deleito y Piñuela, uno de los mejores estudiosos que ha tenido el género.

Arderius logró hacer una fortuna con los Bufos que le permitió retirarse, y hubo autores como Arrieta y Barbieri (aquél con *El potosí submarino* y éste con *El tributo de las cien doncellas* y *Robinson*) que se adaptaron perfectamente al espíritu de los Bufos, obteniendo éxitos memorables. Se me ocurre ahora el enorme éxito que logró José Rogel con *El joven Telémaco*, libro de Eusebio Blasco, hasta el punto de tener que dejar el teatro Variedades y trasladarse al del Circo.

Cuando Arderius encargó el libreto al autor de *Soledades* (o sea, a Blasco), le pidió exactamente "un disparate, una alegoría cualquiera, algo como lo que se hace por allí", refiriéndose claro, a las cosas de Offenbach para los Bufos Parisienses.

Y el poeta y comediógrafo aragonés ha contado: "Él (Arderius) tenía 10.000 tristes reales para empezar. Con ellos contrató una compañía de medio pelo. Me puse a escribir una quisicosa cualquiera que se llamaría El joven Telémaco; lo escribí en una semana..."

Y ciertamente, no se cuidaba demasiado el texto en las piezas de repertorio de Arderius, cuanto más absurdas, mejor. Recuérdese lo del cantable del coro femenino en la escena IX del acto 1º:

"Suripanta — la — suripanta
maca trunqui — de — somatén
sun fáribum — sun fáriben
maca — trúpitem— sangasinén"

y en la misma escena, aquello de Telémaco: "Me gustan todas, me gustan todas en general. Pero esa rúbia, pero esa rúbia, pero esa rubia me gusta más", que llegó incluso hasta el Gershwin de *Un americano en París*.

No sólo se descuidaba la letra, muchas veces de liberadamente, sino que se fusilaba directamente de originales franceses. Se dice que fue el actor Ricardo Zamacois quien compuso esta cuarteta para burlarse de los plagios de Mario Pina y de Salvador María Granés, este último rey del género paródico, que consistía en poner un texto bufo a piezas que habían alcanzado el reconocimiento del público. Dice Zamacois:

"Ya tiene coche Granés
¿Tiene coche? ¡Qué derroche!
También Pina tiene coche
traducido del francés"

Los Bufos de Arderius triunfaron plenamente en la España liberal y progresista (al menos oficialmente) de 1868, con los manifiestos de don Adelardo López de Ayala y de Núñez de Arce. La España que había expulsado a la dinastía borbónica, "rémora de todo progreso". La constitución de 1869 hace un llamamiento a la concordia y a la responsabilidad y pretende satisfacer como decía Ayala, las aspiraciones de todos los liberales, de las clases acomodadas y de los amantes del orden, "establecido sobre las firmísimas bases de la moral y el derecho". Comienzan a publicar los krausistas españoles —entre los que se cuenta mi bisabuelo Miguel Morayta— y a asentar las bases de lo que será la Institución Libre de Enseñanza.

Los acontecimientos políticos todavía traerán convulsiones como el asesinato de Prim, la entronización y abdicación de Amadeo de Saboya, otra

guerra carlista (1872), la proclamación de la fugaz Primera República Española (1873), disuelta a los ocho meses por el General Pavía, que entró a caballo en el Congreso. Todo eso en muy pocos años.

El género bufo significó una bocanada de aire fresco, como lo había sido la devolución de la soberanía al pueblo, la libertad religiosa y la de enseñanza, la de imprenta, la de reunión y asociación, cosa que a los jóvenes de hoy les parece normal y lógica, pero quienes peinamos canas sabemos que no lo eran, y menos en aquella época, en que los gobernantes constitucionales hubieron de sufrir "los excesos cometidos en este año (1869) por la reacción desenfrenada y ciega".

Aunque el pronunciamiento de Martínez Campos en Sagunto pudo hacer temer por un retroceso a tiempos menos abiertos y más circunspectos moralmente (los bufos habían introducido la "sicalípsis" por medio de las "suripantas"), ya no era posible retroceder. El público no estaba dispuesto a soportar los sentimentales y aburridos libretos de Campredón, Luis Mariano de Larra, etc, después de haber contemplado las joviales pasarelas de las chicas bufas... y sus pantorrillas, y a sus desenvueltos "partenaires".

Francisco Arderius fallece a los 50 años de edad, en 1886, en plena regencia de María Cristina de Habsburgo-Lorena. En esa misma fecha nace Alfonso XIII y parece que la restauración ha encontrado la continuidad y por tanto, la ansiada solución a la inestabilidad española. Ese año se estrenan dos obras maestras de género chico, triunfante en numerosos teatros de la Villa y Corte: *La Gran Vía* y *El dúo de la Africana*. En su artículo necrológico de Arderius, el crítico americano Antonio Corton, acusa a quienes se escandalizaron con sus producciones:

"¿De qué le acusáis? ¿De haber introducido el género bufo en España? ¿De haber presentado en todos los escenarios de Madrid y provincias una legión de hambrientas muchachas que, exhibiendo las algodoadas pantorrillas, llevaban a las butacas de primera fila a muchos presbiteros vestidos seglarmente?"

Y termina con estas palabras, que Eduardo Huer-

tas ha denominado con gracia "fantasía escatológica":

"¡Cómo se reirá ahora el buen Arderius sentado a la diestra de Dios padre, con el trágico recuerdo de esta generación festiva, que iba al teatro de los bufos a aplaudir los 'cancanes' de Offenbach y los tradicionales 'couplets' contra el gobierno, y luego, educada en aquella escuela, dirigirse con el mismo alborozado rostro a presenciar en los alrededores del Congreso, la salida de los diputados despedidos por Pavía!"

El Teatro Apolo, en plena calle de Alcalá, es el escenario de la bollante zarzuela de la Restauración. Se inaugura el 23 de marzo de 1873 y cierra el 30 de junio de 1929 comprado el edificio y luego derribado por el Banco de Vizcaya. Más de medio siglo que representa casi con toda exactitud, la plenitud, desarrollo y caída del género zarzuelístico en España.

Apolo, Zarzuela, Variedades, hasta su incendio, Eslava, Circo Moderno, Alhambra, Cómico, Romea, Novedades, Felipe (un teatro veraniego) y otros muchos (El Dorado, Maravillas, Martín...) pusieron en circulación centenares de zarzuelas, la mayor parte del género chico, que no era como dijo Henri Collet "una forma degradada de la zarzuela" sino todo lo contrario, como el tiempo ha demostrado, su última y condensada esencia.

En los años 90 el Teatro Apolo, basándose en la brevedad de estos sainetes con música, dividió su jornada en cuatro secciones, cada una de las cuales tenía su público y hasta su estilo. Las obras nuevas se estrenaban en la tercera sesión, a las 23 horas, o sea, a las 11 de la noche. Ahí se probaba su éxito o fracaso y, de triunfar, pasaban a la famosa "cuarta de Apolo", la de los trasnochadores que, a veces, venían de "tragarse un rollo importante" en el Teatro Real y querían reírse con *El pollo Tejada*, *El pobre Valbuena*, *El dúo de la Africana*, *El iluso Cañizares* y cosas así. Chapí, Chueca, Caballero, Bretón, Giménez, hacían (con los libretos de Jackson Veyán, Vital Aza, Echeagaray, Ramos Carrión, Ricardo de la Vega, López Silva, etc.) las delicias de la sociedad madrileña, de los famosos de la política y del arte, de los noctámbulos contertulios de los cafés en boga, de los amantes que hasta el amanecer, se refugiaban luego en los reservados de Fornos.

El imperio español proseguía imparable su desmoronamiento, pero el burgués madrileño (y el de otras muchas ciudades del país) se preparaba, al volver de los toros, para asistir a la novedad del Apolo, que aseguran tiene mucha gracia, “sobre todo la mazorca, un chotis, y una polaca que... !Lo bien que lo vamos a pasar!”

Y, sin saber cuál era la novedad de aquel día, se encontraba con *Cádiz*, *Chateau Margaux*, *El año pasado por agua*, *La verbena de la Paloma*, *El tambor de granaderos*, *El cabo primero*, *Las bravías*, *Agua, azucarillos y agua ardiente*, *La revoltosa*, *El santo de la Isidra!* y para qué seguir. Igualito que ahora.