



Luis G.
Iberni

Controversias entre ópera y zarzuela en la España de la Restauración

El último tercio del siglo XIX y la primera década del XX es una época muy favorable a la actividad dramática en lengua española. Coincidente con una segunda etapa de nacionalismo musical, se articula durante la Restauración española un marco de debate entre los diferentes compositores y comentaristas del momento de cara a la consecución de un género lírico dramático idóneo. La toma de posición entre la zarzuela y la ópera formará parte del transcurrir estético musical con personalidades de primera mano como Chapí y Bretón o críticos del peso de Antonio Peña y Goñi y Manuel Manrique de Lara.

La Restauración Borbónica tuvo en España un carácter que podríamos denominar nacionalista, coincidente con las aportaciones del Regeneracionismo. Ese tono nacionalista es aplicable a distintos aspectos de la cultura, entre los cuales debemos ubicar el terreno musical. No hay género más favorable que el dramático para desarrollar los principios del nacionalismo, sobre todo porque se apoya en la musicalización de la lengua propia que, de esta manera, se enaltece y ennoblece. Este tema se ha desarrollado en distintos foros y no vamos a entrar en él porque ya ha sido bastante discutido y hasta que no dispongamos de una más completa información no merece la pena, de momento, que lo retomemos.

El ámbito dramático-musical ofrecía en ese momento dos alternativas: la ópera y la zarzuela. Cuando hablamos de dos alternativas, nos resultaría más sencillo hablar de dos posibilidades: que el drama esté servido en su totalidad por la música o sólo en parte. Desde el punto de vista estético apenas podemos establecer diferencias entre uno y otro, ya que ambos son géneros utilizados simultáneamente y presentan una profunda historia.

The last third of the nineteenth century and the first decade of the twentieth was a very favourable period for dramatic activity in the Spanish language. Coinciding with the second stage of musical nationalism, during the Spanish Restoration a debate concerning the attainment of a suitable dramatic-lyric genre was generated between the different composers and commentators of the time. The taking up of sides between the zarzuela and the opera would form part of the musical aesthetic, with first-hand personalities such as Chapí and Bretón or critics of the weight of Antonio Peña y Goñi and Manuel Manrique de Lara.

Desde el punto de vista de la tradición, sin embargo, sí que plantean varias diferencias. La primera es de consideración social. La ópera es un género vinculado estrechamente a la aristocracia que se precia de conocer un idioma especial que la diferencia del pueblo. La zarzuela es más comprensible por el vulgo y, como tal, más asimilable por las clases inferiores y despreciada por las élites. Hay que aclarar que cuando hablamos de ópera, entendemos como tal la ópera italiana que imperaba desde un principio en la vida musical culta.¹ Más aún, uno de los fenómenos que permiten entender, en gran medida, el éxito del renacimiento de la zarzuela isabelina de los Barbieri y Gaztambide, viene dado por la llegada de las óperas de Meyerbeer a nuestro país, mal comprendidas, momentáneamente, por nuestros

¹ Antonio Peña y Goñi señala que España fue asaltada por "el arte italiano. Desde un principio, fue creciendo y rodeándola como inmensa boa constrictor, y hoy yace todavía bajo la presión fatal del monstruo, aplastada, jadeante, víctima de la asfixia". PEÑA Y GOÑI, A. *La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX*. Madrid, 1881.

aristócratas que, de modo castizo, se mezclaron con el vulgo ante el nuevo género.

La segunda procede de las posibilidades que brindaban las imprescindibles infraestructuras. La ópera, de uno u otro modo, estuvo protegida siempre por los gobiernos. La zarzuela, no. Debía apoyarse exclusivamente en una gestión empresarial que se basaba en el abaratamiento de costes. Obviamente eso disminuía la calidad. Más aún cuando, justo después del éxito y caída de los Bufos de Arderius, el género por horas se instala con fuerza por todos los teatros madrileños, convirtiéndose en un medio económico rentable durante más de veinte años, pero de calidad artística pretendidamente menor.

En general podríamos establecer el problema de las controversias entre ópera y zarzuela de la siguiente manera: éstas se apoyan en el intento de demostrar la viabilidad de las diferentes posibilidades y en la justificación, estética la mayoría de las veces, de las diferentes elecciones. La poderosa influencia del wagnerianismo, con todos sus nuevos planteamientos dramáticos, será todo un acicate que favoreció las interminables disputas que vivieron nuestros compositores de la Restauración.

Hay un artículo de Joaquín Arimón que en mi opinión es bastante significativo del espíritu que se vive en estos momentos. En él se señala la dificultad que está viviendo la zarzuela, después de haber pasado por la decadencia del grupo de los cinco (Arrieta, Inzenga, Gaztambide, Hernando y Barbieri) y de los Bufos. Arimón afirma tajantemente que "la cuestión de salvar a la zarzuela del estado de postración en que se halla, está de nuevo sobre el tapete, y creemos que de esta hecha podrá salvarse definitivamente, si se adoptan los medios que tratan de proponerse o morirá para siempre, si se le niega la protección y apoyo que con tanta justicia se demanda".²

En mi opinión es muy señalado este artículo no sólo por el momento en que aparece sino también por el medio donde surge. *La Correspondencia Musical*

de Zozaya se muestra desde sus primeros números claramente beligerante en la defensa de los géneros españoles. Este artículo surge en el número 19 y, no podemos olvidar que Antonio Peña y Goñi escribirá por entregas su magnífica obra *La ópera española*. Este artículo se hace eco de la necesidad de volver a incidir sobre un género que estaba viviendo la transición de los Bufos al teatro por horas.

Arimón afirma que

"el teatro es un gran elemento de cultura social, y por lo tanto, los gobiernos liberales son los que precisamente se hallan en el caso de fomentar las aficiones a los espectáculos públicos, impidiendo sobre todo que pierdan su razón de ser los que, como el de la Zarzuela, revisten un carácter puramente nacional y son genuina expresión artística del espíritu de nuestro pueblo. Francia, Alemania, Italia e Inglaterra, auxilian con cuantiosas subvenciones a las empresas de los teatros en que se cultiva la música nacional, y hora es ya que imitemos nosotros el ejemplo de esas naciones, en un punto de tan capitalísima importancia".

El problema del apoyo al género será una constante. Paralelamente se plantearán las posibilidades que brinda. Osorio y Sánchez transmita un curioso comentario en el que señala que "repetidas veces se ha afirmado que en la ópera rige la música y en la zarzuela el libro: observación hija más bien de la experiencia diaria y del estudio de las obras modernas, que de la naturaleza misma de tales espectáculos". Tras explicar las diferencias entre las aplicaciones de uno y otro, culmina señalando: "apenas si hallamos razón alguna de peso y sustancia, en favor de los distingos a que hemos aludido. En la ópera, el canto acompaña a la acción lo mismo que en la zarzuela: en la primera, alterna con el recitado; en la segunda con la declamación. Es cuestión de cantidad y no de calidad".³

Nos parece importante este artículo porque refleja, mediante el sistema de igualar los resultados, a dos géneros, que otros valoraban como radicalmente diferentes. A finales de noviembre de 1881 la que quieren denominar como ópera española vive un

² ARIMÓN, J. "Protección a la Zarzuela". *La Correspondencia Musical*. Madrid, 11-V-1881.

³ GIL OSORIO Y SÁNCHEZ, R. "El libro y la música". *La Correspondencia Musical*. Madrid, 1-VI-1881.

momento de intensidad. Se constituye la Sociedad Lírico Española con vistas a poner en marcha un ciclo en el Teatro Apolo. *La Correspondencia Musical* se suma con entusiasmo a la idea y se declara órgano de la empresa. Peña y Goñi en su prólogo a la obra *La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX*, afirma que

"la idea de la ópera nacional parece adquirir inusitadas proporciones a impulsos de benevolencias y promesas ministeriales. Un ambiente de protección flota en la atmósfera del gobierno; diríase que se aproxima la hora en que el regazo oficial preste a la huérfana abandonada, el calor y las caricias maternales. La juventud, enardecida con tales estímulos, empuña las armas que enmohecidas yacían en la inacción y en el olvido; se apresta a la pelea. Se nota vida y movimiento en la soledad del arte patrio, cuyos campos tristes y desiertos renacen al calor de un sol inesperado".⁴

El proyecto del Teatro Apolo fue un fracaso. Como señaló Chapí, uno de los protagonistas del acontecimiento,

"en quince días se estrenaron tres obras en un acto, *Sagunto* y *Tasso* y *La Serenata*, que con la ópera ¡*Tierra!* y un baile, constituye el programa de la función inaugural, verificada el día 5 de noviembre. Esto, realizado con artistas noveles, a quienes había que enseñar hasta a andar, representaba una labor tremenda, pero inútil. El público, que había acudido numeroso y entusiasta, se retrajo pronto. Dos operitas en un acto y un baile de mogollón, no eran atractivo suficiente para que aquello prosperase, y después de quince o veinte representaciones, hubo que terminar. Oí decir que se habían perdido 15.000 duros".⁵

El descalabro económico de este proyecto haría que el problema de las discusiones ópera/zarzuela pasaran a un segundo plano. La en otro momento activa *Correspondencia Musical*, muestra un discreto silencio sobre el tema. Éste volverá a recuperarse con el estreno exitoso de *La Tempestad* de Chapí.⁶ Desde hacía varios años una obra grande, ambiciosa,

sustentada en el género zarzuela no había conocido tal éxito. Ello dio pie a una activa batalla liderada por Peña y Goñi que, desde ese mismo momento, se convierte en el máximo paladín de Chapí y, como tal, arrastra a gran parte de la opinión pública. Peña señalará que

"entre arrancar una muela o cauterizar el nervio y orificarla perfectamente, Chapí ha preferido lo último, obrando con una oportunidad y un acierto que son los que más deben ensalzarle a los ojos de la crítica sensata. Es un procedimiento emoliente; los astringentes vendrán más tarde, y serán tanto más eficaces cuando el terreno esté mejor preparado. Entretanto, séanos permitido saludar con júbilo la bellísima *Tempestad* de Chapí, que viene, en momentos críticos, a refrescar la atmósfera de nuestra música, y a disipar los miasmas deletéreos que la invadían traidoramente".⁷

Años después señalaría que

"con su *Tempestad* no vino, pues, a entonar un nuevo Credo, no vino a sentar plaza de reformador en la acepción más amplia de la palabra. Chapí no es un iconoclasta feroz, no es un Erostrato ni un Marat. Y el mérito principal de su última obra está precisamente en eso, está en que sin extremar procedimientos ni derribar ídolos consiguió colocar de un golpe la zarzuela donde, desde hace algunos años, debiera haber estado colocada".⁸

A *La Tempestad* seguiría *El milagro de la Virgen* y otras composiciones⁹ que mantuvieron la llama paralelamente a otros intentos más o menos fallidos o exitosos de los demás autores.

Curiosamente la mayor intensidad en las discusiones sobre los géneros se producirá en 1885. He tratado muy ampliamente en un artículo¹⁰ este

⁶ El estreno unos años antes de *Roger de Flor* no tuvo el mismo impacto. Es posible que el hecho de haber sido compuesta por un autor muy joven menguara su expansión. Hay que pensar que el Chapí de *La Tempestad* ya había sabido rodearse de una cierta imagen externa, después de haber obtenido cierto éxito con obras menores y con su labor al frente de la Orquesta de la Unión Musical.

⁷ PEÑA Y GOÑI, A. "Ruperto Chapí y *La Tempestad*". *Revista Contemporánea*. Abril, 1882.

⁸ PEÑA Y GOÑI, A. *Op. cit.*

⁹ Ver G. IBERNI, Luis. *Ruperto Chapí*. Madrid, 1995.

¹⁰ G. IBERNI, Luis. "El problema de la ópera nacional española en 1885". *Homenaje a Martín Tenllado. Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, nº 26. Granada, 1995.

⁴ PEÑA Y GOÑI, A. *Op. cit.*

⁵ CHAPÍ, R. "Chapí y *La Serenata*". *Heraldo de Madrid*. Madrid, 15-XI-1895.

problema mostrando todas las aportaciones, muy abundantes, surgidas en los diferentes medios de comunicación del momento. Desde una atalaya ajena al medio se exponía la siguiente pregunta “¿Debe subvencionarse un teatro de zarzuela?”.¹¹ Con su habitual mordacidad, el escritor “Fernanflor” presentaba algunos de los problemas reales a los que se enfrentaban nuestros géneros... grandes, ya que el teatro por horas vivía un excelente momento. *Fernanflor* ponía el dedo exactamente en la herida y ante esta demanda los compositores y críticos se revolviéron como pudieron. Y es que no podemos olvidar que, detrás de tantos planteamientos de orden estético, el económico resulta definitivo. Chapí, por ejemplo, reconoce que no tiene más remedio que hacer obras por horas para sobrevivir, lo mismo que la mayoría de sus colegas. Hasta el propio Tomás Bretón acabará haciendo, magistralmente, alguna aportación.

Quizá el gran error, al que desde luego Bretón tampoco fue ajeno, presentado por ciertos y poderosos sectores de la opinión pública, proviene de querer convertir la ópera italiana en española,¹² no aprovechando el terreno ganado por la zarzuela de Barbieri y Gaztambide. No es de extrañar la respuesta de Peña y Goñi cuando afirma que

“el error del Sr. Bretón y de los que como el opinan, consiste en creer que mientras en España no cuenta con la ópera nacional,

¹¹ “Fernanflor”. “El problema”. *El Liberal*. Madrid, 9-II-1884.

¹² “Fernanflor” o incluso el mismo Arrieta, habían señalado la vinculación ineludible de la ópera con Italia. Véase Luis G. IBERNI, *Art. cit.* Arrieta, en una conferencia ofrecida un año más tarde señalaba que “algunos compositores(...) han declarado guerra a muerte al italianismo, pero en sus banderas en lugar de leones rampantes y castillos almenados, parece verse trazada el águila negra de dos cabezas, a la que no podría calificarse ciertamente de ave canora. Estos enemigos de la dulce melodía que ya necesitan condimentarla con el aséfida de los romanos para poderla tragar, tiene fija la vista, por lo general, en países extraños cuando tratan de hacer obras españoles(...) El italianismo está muy arraigado en nuestro público y sólo podrá sucumbir, y ójala fuera pronto, cuando el españolismo y no un germanismo híbrido se abra camino honroso en medio de la confusión que nos rodea, hija de la vanidad y de la ignorancia supina de aquellos que, a fuerza de osadía y de carecer de todo sentimiento delicado, llegan a creerse genios y dictadores en el arte sin comprenderlo ni sentirlo”. ARRIETA, E. “La España del siglo XIX.” *Conferencias históricas*. Madrid, 1886.

no hay ni puede haber música en este país, digna de consideración y aprecio. Nuestra ópera cómica, indigenizada impropriadamente, no sé por quién, con el nombre de zarzuela, es, hoy por hoy, arte lírico dramático español. Es verdad que esa manifestación de nuestro genio artístico no ha traspasado las fronteras; pero también es cierto que nadie en el extranjero ignora su existencia”.¹³

En cualquier caso resulta interesante la constatación de que los músicos del momento estaban muy activos de cara a la consecución de un modelo que sirviera de cauce a la ópera nacional, bien elevando de categoría a la zarzuela o, sencillamente, concediéndole el valor que algunos requerían. El problema llegará a ser tan acuciante para nuestros autores, que se constituirá en equipo de reflexión en el marco de la Sociedad Artístico Musical de Socorros Mutuos. Obtenidas las actas de las cinco sesiones que llevaron a cabo¹⁴ comprobamos las siguientes constantes.

En primer lugar no hay un acuerdo para determinar cuál es el elemento que impide surgir en nuestro país la ópera nacional, teniendo en cuenta siempre que se utilizan con diferentes identificaciones, los términos ópera y zarzuela. Chapí apostará por unir ambos géneros en calidad, dejando para el futuro la selección de unos u otros según las posibilidades de los intérpretes. Aquí estará uno de los grandes inconvenientes de cara a la consolidación de un repertorio. Como señalaría en su momento Barbieri, no hay cantantes. Aunque Bretón había dado en uno de sus folletos¹⁵ todo un listado de los intérpretes españoles que estaban haciendo una importante carrera internacional, no le quedará más remedio que asentir ante uno de los auténticos problemas de los géneros españoles y no era otro que la falta de intérpretes preparados para asumir cualquier problema que se le planteara, sea canoro o dramático.

Las ideas de Bretón de traducir óperas extranjeras

¹³ PEÑA Y GOÑI, A. *Contra la Ópera Española*. Madrid, 1885.

¹⁴ G. IBERNI, Luis. Tesis doctoral. *El compositor Ruperto Chapí*. Oviedo, 1993.

¹⁵ BRETÓN, T. *Más en favor de la ópera nacional*. Madrid, 1885.

fueron despreciadas porque iban en contra del dictamen elevado al Gobierno por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en defensa y apoyo del arte lírico español. El propio Chapí fue muy beligerante porque consideraba que no se podía admitir de ningún modo cualquier tipo de aportación, musical o dramática, procedente de fuera de España. Culminarían las sesiones con la presentación de un pretendido programa que reuniría lo más escogido de la zarzuela, las óperas españolas escritas hasta la fecha, las zarzuelas que, con condiciones, pudieran ser refundidas en óperas y las óperas que pudieran ser escritas al efecto.

Las sesiones no aportaron nada especial, pero al menos marcaron las dos grandes corrientes sobre las que evoluciona, con diversa fortuna, nuestro género dramático, en el modelo ópera o en el modelo zarzuela. Por un lado está la más posibilista, más adaptada a las circunstancias coyunturales, liderada por Chapí que se mostrará en títulos como *La bruja* o *El rey que rabió*. Los modelos de Meyerbeer son sustituidos por las más asequibles tendencias de Gounod y Verdi, con ligeros apuntes wagnerianos. Eso sí, siempre alternando el texto y la música. Por otro, está la opción defendida por Bretón, excesivamente vinculada a Meyerbeer, al menos en títulos como *Los amantes de Teruel*, pero que irá evolucionando hacia opciones mucho más interesantes como será *La Dolores*, auténtica respuesta al problema de la ópera española sin diálogos.

Hay un tercer debate, muy peculiar, sobre el género chico que resulta paralelo al establecido en el grande en distintas etapas. En líneas generales el género por horas se despreciaba por su calidad menor, así como por su éxito inmediato. El propio Peña y Goñi justificará por cuestiones económicas, la vinculación de Chapí con él. Serán sólo casos puntuales los que salgan en su defensa como Osorio y Sánchez. En todo caso la revaloración del género chico vendrá con la llegada del ínfimo, que suponía para muchos la exaltación del sexo por encima del arte. Por ejemplo en un peculiar artículo sin firma se señala que "ya nadie se permitirá poner en duda la derrota vergonzosa, tristísima, del género chico y triunfo

definitivo del género ínfimo. De cuerpo presente quedó anoche en el Teatro de la Zarzuela el género chico. Le mató el ínfimo, no a la puerta, sino dentro de su misma casa. Séale la tierra leve, y a ver quién es el valiente que levanta ese desdichado muerto".¹⁶

Resulta sorprendente que la más entusiástica apología del género provino de Emilio Serrano en su discurso de recepción como académico de BB.AA. de San Fernando. Allí señalaba que "no podría el género chico haber echado tan hondas raíces, si no tuviese algo genuino, nacional. Hace pocos años sufrimos la influencia del género bufo francés, que bien pronto se acomodó en España, y aun se produjeron obras de importancia a él pertenecientes; pero pasó, sin haber dejado apenas rastro en nuestra escuela lírico-dramática. No así el género chico, porque es nacional, propio, nuestro".

Y más adelante añadía que

"las composiciones que le pertenecen no son, lo mismo en la parte literaria que en la musical, bocetos apenas delineados o fragmentos de obras de mayor empeño, sino que forman en ambos conceptos un todo único, con su desarrollo peculiar, su trama y su desenlace: son episodios cómicos o dramáticos, verdaderos cuadros de género, que requieren determinado colorido, casi siempre popular, mucha vida, mucha verdad, gracia por arrobas, sal española y grandísima originalidad".¹⁷

Hay que decir que estamos, en todo caso, en un momento diferente. Con el cruce de siglo, con la caída de nuestro imperio colonial, hay un poderoso

¹⁶ "Batalla de géneros". *El diario del teatro*. Madrid, 1895. La discusión fue continua en los medios de comunicación. En un peculiar artículo algunos años posterior se afirma que "pretender hoy defenderse de un enemigo a quien ellos mismos enseñaron el camino que con sus producciones le han ayudado a recorrer más deprisa, a pretexto de una dignidad antes olvidada, cuando los miles de pesetas de ingreso no hacían temible la competencia, lo repetimos, es un sarcasmo; tanto más si se tiene presente que dentro del varietés, cabe toda la cultura de que nuestros autores se olvidaron tantas veces criando cuervos; y cabe más variedad que la que ellos han sabido dar en una temporada muy larga, en la que sólo nos han presentado, por lo general, o frecuentes fracasos o arreglos, refundiciones, traducciones y otros engendros que sólo acusan intelectualismo atrofiado". "Sarcasmo". *Mundo Artístico*. Madrid, 29- III-1906.

¹⁷ SERRANO, E. *Estado actual de la música en el Teatro*. Discurso de recepción en la Real Academia de BB.AA. de San Fernando. Madrid, 1901.

cambio de sensibilidad que afecta a la valoración de nuestros géneros. Curiosamente, este discurso coincide en muchos aspectos con el aprecio que Pío Baroja, miembro de la denominada Generación del 98,¹⁸ tenía por la música “chica”, mucho más si provenía de Chueca.

La aportación del verismo en los últimos noventa y principios del siglo, a través de su exitoso título *Cavalleria Rusticana* de Mascagni, al que en España seguirá *La Dolores*, inspirada en el homónimo título de Felú, se puede decir que ofertó nuevas tentativas paralelas que van desde las campañas del Circo de Parish, desde 1897 hasta la puesta en marcha del Teatro Lírico en 1902, frustrada por muy distintas razones.

En un histórico artículo, auténtica proclama de mucho mayor calado que otras que se vieron y que hoy traemos aquí por vez primera, Luis Espinosa de los Monteros escribía

“es menester, de urgente necesidad, dignificar el arte músico español y demostrar a esos extranjeros que nos desprecian y a esos ignorantes y compatriotas que nos rebajan, que España ha producido y produce artistas tan eminentes como los de Alemania, Francia, Italia(...) Un esfuerzo en nuestros músicos más notables, y algo de patriotismo en el resto de los españoles, y lo que ha sido hasta aquí ilusión del deseo, se convertirá mañana, en risueña realidad”.¹⁹

Y más adelante añadía que

¹⁸ En una revista tan vinculada al 98 como *Alma Española*, se señalaba en 1903: “¿Por qué este desdén de la crítica por un género que copia con fidelidad y donaire la vida española? Claro que no todos los que escriben sainetes aciertan. Hay mucho sainetista malo, y me abstengo de citar nombres propios; pero, en cambio, los hay muy buenos, que riegan los chistes a porrillo y que pintan con relieve y color las costumbres locales.” Y añade: “de mí sé decir que río como un tonto cuando asisto a la representación de estas piezas, y que me aburro a morir ante uno de esos dramas trágicos atiborrados de mentiras y de ripios altisonantes (en verso y prosa). Porque aquellas me dan la sensación de la vida con todo lo cómico que en ella late, y estos me lastiman con su falsedad, con su carencia de sangre, con sus ridículas pretensiones reformistas y sus no menos ridículas pretensiones psicológicas, de una psicología metafísica y palabarrera mandada a recoger”. “Fray Candil.” “Desde mi celda. El género chico”. *Alma Española*. Madrid, 20-XII-1903.

¹⁹ ESPINOSA DE LOS MONTEROS, L. “La ópera española”. *Nuevo Mundo*. Madrid, 12-V-1897.

“¿si con voluntad y perseverancia se logró el renacimiento de la zarzuela y en ella mostráronse talentos superiores, Hernando, Oudrid, Gaztambide, Barbier, Arrieta, Caballero, Chapí y Marqués, a tal punto que muchas de sus zarzuelas pueden competir con algunas óperas extranjeras, no podría conseguirse con la misma voluntad y perseverancia la realización de la ópera española? Pero no en la forma que en *Ildegonda* Arrieta, en *Roger de Flor* Chapí y en *Los amantes de Teruel* Bretón, que no tienen de españolas más que el argumento, sino algo de lo que Barbieri hizo en *Pan y Toros* y *El barberillo de Lavapiés*, música genuinamente española, como consecuencia de la antigua tonadilla y de los cantos populares, que es donde radica el drama lírico nacional”.

Meses más tarde, a raíz de la puesta en marcha de la campaña del Teatro Parish se señalará que

“los maestros vuelven a sentir empeños de arte; el género chico tiende a perder sus chocarrerías. El gusto renace y así los compositores podrán realizar grandes epopeyas musicales, y esa juventud que ha seguido la difícilísima carrera del canto sin más porvenir que la improbable fortuna de conseguir puesto en las compañías de ópera italiana, o arrojarse al heterogéneo género chico, que ora es tonadilla, ora payasada con couplets y danza, y a sainete enmusicado, ya pantomima de espectáculo en que más se lucen entre mallas las pantorrillas y más las vistosas decoraciones que el ingenio del poeta y la originalidad y buena escuela del músico”.²⁰

El crítico Cecilio de Roda subrayaría esto cuando escribe que

“la zarzuela no había muerto; que había mucho público deseoso de admirar y aplaudir nuestro género propio, nuestra ópera nacional. Se abrió el circo de Parish, la gente se agolpó a las puertas del teatro, pagó las localidades doble de lo que valían disputándose una butaca con el mismo empeño que si se tratara de localidades para oír a Gayarre o la Patti, y un público nuevo, sano, se declaró campeón decidido de nuestras obras musicales, dando a ganar a la empresa miles de duros”.²¹

En este programa previsto se incluirían obras como *María del Carmen* de Felú y Codina y

²⁰ Z. “La zarzuela clásica”. *Heraldo de Madrid*. Madrid, 2-X-1897.

²¹ DE RODA, Cecilio. “Teatro de Parish”, *La Epoca*. Madrid, 18-II-1898.

Granados; *Curro Vargas* y *La Cortijera* de Dicenta, Paso y Chapí; *Don Lucas del Cigarral*, de Luceño, Fernández Shaw y Vives; *La Retreta* de Francos Rodríguez, González Llana y Zurrón; *El clavel rojo* de Perrín y Palacios y Bretón; *La Cara de Dios* de Arniches y Chapí o incluso, aunque no se hicieran en el Parish pero sí en la Zarzuela, las obras de Gerónimo Giménez *María del Pilar* y *La Tempranica*.

Posiblemente debido al éxito habido en el Parish, se planteara, a instancias de Luciano Berriatúa y Chapí el proyecto del Teatro Lírico. Allí se intenta abrir un programa con obras que prescindan de la parte hablada. La prensa acogió el proyecto con entusiasmo.²² En un artículo inédito de "Joachim", se señala que

"la campaña del Lírico ha puesto los puntos sobre las íes; ha planteado la cuestión con arrogancia y resolución definitivas. En las cerradas puertas del nuevo teatro se ve inscrita con elocuencia la invocación al espíritu nacional(...) La ópera española existe; la tenemos ante los ojos, al alcance de la mano. Chapí, Bretón, Serrano, Vives, Villa; con ellos bastaría, aunque no hubiera otros, que aún no conocemos, como Pedrell, Morera, Saco del Valle. ¿En qué país se ha creado y mantenido la ópera nacional con mayor número de compositores? ¿Vamos a desecharla, a dejarla morir de hambre porque aún no es perfecta, o porque aún no la ampara la moda(...) o porque el teatro no se construyó a orillas de la corriente de nuestras rutinas? Que el público se adhiera en masa al movimiento, y el milagro se realizará para bien de todos; la ópera española se habrá aclimatado en España".²³

El tiempo demostró que las apreciaciones de "Joachim" eran bastante entusiastas pero poco realistas.

Ya hemos visto bastantes ejemplos y a lo largo de los debates presentados, surge la inevitable pregunta: ¿los árboles le impedían a nuestros compositores ver el bosque? Sin duda, algo hay de ello. Estaban tan preocupados por el continente que se olvidaban del contenido. Estaban tan obsesionados con ennoblecer un género que con sus intentos lo único que conseguían era desprestigiarlo.

A esta conclusión llegaría el crítico y compositor que, cronológicamente, cierra la Restauración. Manuel Manrique de Lara escribía, en un fundamental artículo, que

"es un error suponer que la zarzuela sólo representa, en nuestro arte, un género equivalente al que fuera de España se denomina ópera cómica. La zarzuela es eso y algo más que eso. De un lado bordea las jocosidades de la opereta o sainete, y, fiel a sus orígenes, hace vivir en la escena, revestida de un ropaje artístico, la canción popular; de otro llega a las ficciones refinadas, aunque frívolas, de la comedia de magia, o se remonta a las alturas de la pasión más intensa en el drama o la tragedia lírica".

Ello que, en muchos casos era tenido como un error, para Lara es un acierto. Así

"el poeta puede, en la zarzuela, abandonarse a todas las exigencias de la inspiración dramática, sin preocuparse, como haría al escribir un libretto de ópera, de que ante su pensamiento se alce la infranqueable barrera de una forma preconcebida por el compositor, quien sólo por tal exigencia reconoce ya torpemente una inferioridad cierta en los medios de expresión de su arte. La acción puede ser en la zarzuela más rica y variada que en la ópera, ya que el poeta puede desarrollar en episodios ajenos a la música aquellos instantes de rápido movimiento dramático impropios para ser tratados dentro de los viejos cánones de la melodía, y sólo reserva al compositor aquellas otras situaciones que, por la exaltación de los sentimientos o por la efusión lírica que palpita en ellas, son más apropiadas a la expresión musical".

Especifica Manrique de Lara que

"al hacer esta oposición estética entre la ópera y la zarzuela, me refiero, de una parte, a la ópera italiana o compuesta a la manera italiana, que ha determinado y fijado el tipo tradicional desde la época de su mayor florecimiento; de otra parte, a la ópera clásica alemana y a la zarzuela española, muy semejantes entre sí en todo lo que a su forma y elementos dramáticos se refiere, aunque lo sean menos en los elementos y las formas puramente musicales. Las escenas habladas interpuestas entre las escenas líricas son características de ambos géneros, y tal manera de discusión resulta, a la verdad, profundamente lógica, y aquella índole de los asuntos, lo mismo en la ópera que en la zarzuela, determina que todos los instantes de la acción, en toda la extensión de su desarrollo, no sean nunca igualmente apropiados a la interpretación musical. Así, mientras en la

²² Véase IBERNÍ, Luis G. *Ruperto Chapí*. Madrid, 1995.

²³ "JOACHIM". "La campaña del Lírico". *El Correo*. Madrid, 13-VI-1902.

zarzuela originaria el compositor no intervenía sino en aquellas situaciones en que su colaboración era útil o indispensable, en la ópera italiana, por el contrario, limitaba la libertad del poeta o se veía forzado a escribir pobrísimos recitativos, donde sujetaba a convencionales o indigentes fórmulas de entonación el ritmo mismo de la prosodia hablada. La composición de un libro de zarzuela puede ser obra de un verdadero autor dramático, en tanto que la de un libretto de ópera apenas alcanza a ser tarea de mediano versificador”.²⁴

La culminación de sus impresiones se da en otro artículo del mismo Lara, donde se señala que

“en la zarzuela se formó el estilo verdaderamente español; a la zarzuela, con ligeras excepciones, pertenecen

las obras maestras de nuestra música teatral; por la zarzuela se desarrolló en España la influencia benéfica y fecunda de la música alemana, y ese género, ante el cual aparentan sentir compasivo desdén los que disfrazan su ignorancia y su impotencia con el fantasma de un gran arte, que son incapaces de comprender; ese género, ante el cual sonríe displicente la crítica, que presume de sabia, la cual, para encontrar sujetos dignos de ser tratados por su pluma, necesita nutrirse del arte elevado y puro de Perosi o Leoncavallo; ese género, en fin, que el público estima y aplaude con entusiasmo, aunque por idea sugerida por la preocupación lo coloque por bajo de la ópera, la zarzuela, la vilipendiada zarzuela, ha sido en España, como lo fue en Alemania, lo más alto y noble de nuestro arte musical, y ha preparado entre nosotros el florecimiento posible del drama lírico, como en la patria de Ricardo Wagner preparó el camino al triunfo de sus obras inmortales”.²⁵

²⁴ MANRIQUE DE LARA, M. “La música española”. *El Mundo*. Madrid, 1-XII-1907. Hay que recordar que Manrique de Lara, fiel seguidor de Wagner, tenía como referencia el texto *Ópera y Drama* donde se señala que “en el teatro de la Ópera Cómica tuvo su nacimiento ese género entretenido, amable e ingenioso, en el cual han sido siempre creadas las mejores obras, cuando la música con espontánea naturalidad ha podido penetrar en la esencia de la poesía”.

²⁵ MANRIQUE DE LARA, M. “La música en España”. *El Mundo*. Madrid, 31-X-1907.