



La zarzuela, híbrida y castiza

En este artículo se defiende el carácter mestizo de la zarzuela española y se investigan las raíces foráneas de algunos elementos característicos como la música italiana —de cuya técnica y memoria musical serían deudores los compositores de zarzuela— y las influencias posteriores franco-alemanas, mediante las que se huía de la asfixiante influencia italiana. El género zarzuelístico es capaz de absorber los materiales musicales más variados. Su permeabilidad a las modas, manifestaciones culturales extranjeras y formas musicales populares es el síntoma más claro de su vitalidad.

Mediante el estudio de los textos se realiza un buenhumorado repaso del mundo de los “fusileros” de libretos. Sin embargo, se destaca la adecuación de los plagios a la lengua española, en la que la prioridad pertenece a la mecánica lingüística, y a través de la cual el propio lenguaje es acción.

La zarzuela —vehículo de todas las innovaciones en su situación de práctico monopolio teatral— sería, pues, tanto patrimonio de referencia para el rechazo como modelo de imitación. De su mano vendría también la nueva percepción del espacio teatral y del cuerpo a través del género ínfimo y la sicalipsis.

“Intraespañolizarnos y abrimos al mundo exterior, al mundo europeo”
Unamuno

La zarzuela española, y más generalmente todo el teatro lírico y sainetero de la península, tanto en sus facetas más comerciales como en las más cultas, se constituyen como cultura nacional a partir de una compleja combinación de ingredientes profundamente españoles y de aportaciones extranjeras. No se trata de negar las raíces seculares y siempre vivaces de los elementos autóctonos (sin, por eso, seguir ciegamente la crítica que lleva lustros encomiando lo “castizo”), pero la excepcional (y envidiable, sobre todo visto desde talanqueras ultrapirenaicas) vitalidad de la zarzuela radica en lo que puede parecer una paradoja desde una perspectiva cerradamente

This article defends the hybrid nature of Spanish zarzuela and examines the foreign origins of some of its most characteristic elements such as Italian music —whose technique and musical memory composers of zarzuela would be indebted to—. Later, Franco-Germanic influences would also offer a means of escape from the asphyxiating Italian influence. As a genre, zarzuela is capable of absorbing a great variety of musical materials. Its permeability to trends, foreign cultural manifestations and popular musical forms is the clearest indication of its vitality.

Through a study of zarzuela texts, a good-humoured review of the world of the “copying” of librettos is presented. However, it is worth noting the suitability of these plagiarisms to the Spanish language, in which priority is given to linguistic mechanics, making language itself action.

Thus, zarzuela —a vehicle for all kinds of innovations since it practically possessed a theatrical monopoly— would be a reference for rejection as a model of imitation. Through the género ínfimo and the sicalipsis, a new perception of dramatic and bodily space was also generated.

nacionalista. El patrimonio cultural lírico y sainetero español es tanto más identitario cuanto que ha sabido siempre asimilar todos los ingredientes foráneos con los que se alimentó desde sus principios. El fenómeno, claro está, no es exclusivamente español; muy al contrario, se da en todas las culturas europeas contemporáneas, pero se manifiesta en España si no con mayor intensidad (cosa de la que dudo, si lo comparo con Francia, por ejemplo, que se caracteriza también por su pertinaz costumbre de sacar provecho de los vientos más variados), sí con una mayor propensión polémica y una mayor sensibilidad ideológica sobre la índole de lo “nacional”, por razones que atañen mucho más a la Historia política del país que a su identidad musical y teatral propiamente dicha. ¿En qué medida no habremos de aceptar como ley cultural de las épocas contemporáneas, que lo nacional y lo más “castizo” provienen de

un proceso activo de hibridación y de mestizaje, sin que estas palabras cobren la más mínima connotación peyorativa, muy al revés? La zarzuela española es precisamente un testimonio de cómo se forja y se prolonga duraderamente una cultura nacional mediante un proceso de enriquecimiento constante con formas y materiales alógenos.

1. Nacionalismo y cosmopolitismo en lo musical

Antonio Peña y Goñi, con su habitual retórica tajante, ha marcado rumbos críticos que se volvieron artículos de fe: "*La historia de nuestra música [...] empieza realmente con la creación de la zarzuela*".¹ Se supone que esta afirmación concierne a la historia "moderna" de la música española en la cual la zarzuela lleva indiscutiblemente un papel motor, pero este nacer o renacer de la cultura musical nacional (este "nuestra" de Peña y Goñi) se realiza a partir de ingredientes musicales y dramáticos principalmente extranjeros, empezando con la ópera italiana.

No se trata aquí de hacer la historia de la ópera italiana en España, ni de glosar, una vez más, el consabido imperialismo musical italiano desde finales del siglo XVIII hasta, prácticamente, nuestros días, aunque un estudio sereno, que inventariara y sistematizara el fenómeno no sería del todo inútil. Se trata solamente de apuntar dos reflexiones complementarias que puedan servir a la historia de la cultura musical nacional, sobre los mecanismos de producción y recepción musicales y sobre los mecanismos ideológicos impulsados por los grupos dominantes.

El hecho de que la música italiana mantenga, durante todo el siglo XIX, un casi monopolio en el teatro lírico "noble" es un tópico irrefutable que ocupa mucho espacio en todos los estudios de musicología española. Este monopolio se ejerce a todos

los niveles de la vida musical nacional, por lo menos para las clases altas del país. Es visible en la proliferación de compañías italianas con sus aplaudidos tenores y caprichosas divas, en los repertorios de los teatros musicales, si no todos italianos por lo menos italianizantes,² en la dominación de la lengua italiana en los escenarios y en las memorias (por mucho que algunos próceres ilustres hayan querido favorecer el castellano en las tablas), en las instituciones musicales que privilegian o sencillamente acatan una corriente dominante. El resultado es que, obedeciendo a los mecanismos naturales de la oferta y de la demanda cultural, la música italiana es la música de referencia, a todos los niveles de producción y consumo del país, tanto en las manifestaciones estéticas y cultas (el Conservatorio, los grandes directores de orquesta y compositores de la época, como Saldoni, Carnicer, Eslava, incluso cuando se quieren independizar de los modelos extranjeros), como en la multitud de músicos, profesores y "maestros" que imparten su saber a nivel regional y local, público o privado, y contribuyen así a socializar el gusto y la técnica italiana. La ópera italiana suministra modelos que el aparato "educativo" y la formación musical vulgarizan y reproducen a gran escala. Hasta la expansión decimonónica de la zarzuela moderna, la música italiana se erige en cultura musical por antonomasia, la única conocida y practicada por los grupos dominantes, es decir, la aristocracia liberal y la alta burguesía que —y es un dato esencial— están también en plena expansión política y económica. La consecuencia de este furor operístico italiano, para el público peninsular y para todos los gremios musicales interesados, es que lo italiano representa una *impregnación*, un "baño cultu-

¹ PEÑA Y GOÑI, Antonio. *España desde la ópera a la Zarzuela*. Madrid: Alianza Editorial, 1967; p. 105.

² Andrés Moreno Mengibar, en su tesis doctoral sobre *La ópera en Sevilla en el siglo XIX. Evolución, sociología y estética*. Universidad de Sevilla, Facultad de Geografía e Historia. Departamento de Historia del Arte, septiembre de 1995, muestra muy bien cómo la ópera italiana se impone contra la invasión anterior de la ópera francesa que ejerció otro monopolio musical a finales del siglo XVIII y durante el primer cuarto del XIX, con Lemerrier, Dalayrac, Boieldieu, Gaveaux, Isouard, etc., que también causaron estragos en los gustos y en las "sensibilidades" del público español.

ral" que provoca un fenómeno de saturación auditiva, visual y temática, sobre todo en una época en que las prácticas de sociabilidad profana, para las élites sociales, giran esencialmente alrededor de los salones o de los teatros (hay que esperar a la segunda mitad del siglo XIX para que difunda realmente la sociabilidad de cafés, ateneos, casinos, etc.). Lo italiano constituye, pues, un universo inmediato, familiar, una costumbre enraizada en la educación y en las prácticas sociales; representa un condicionamiento de los organismos e instancias de la reproducción sonora (la voz o el instrumento), lo que provoca un condicionamiento del oído y de la memorización. Todos estos condicionamientos favorecen una especie de nivelación de los gustos y del patrimonio lírico de uso, una cultura del "reflejo" o de la mimesis, tanto más cuanto que la educación musical o, sencillamente, el nivel "técnico" del público no son siempre lo suficientemente elevados para apreciar lo que oye y menos aún para evolucionar y pasar a otra cosa. A. Moreno Mengibar³ ha mostrado cómo la alta sociedad sevillana, por ejemplo, mantuvo una adhesión ciega a la ópera italiana, precisamente cuando la "competencia" musical del público aristocrático y burgués había menguado considerablemente, pero seguía fiel a una cultura considerada como representativa de su clase.

No es de extrañar que la nueva zarzuela decimonónica manifieste su deuda hacia la música italiana. El acceso al teatro lírico, por parte de compositores social y culturalmente impregnados por los modelos vigentes, pasa necesariamente por la técnica italiana, la única entonces sinónima a la vez de arte y de éxitos taquilleros. Todo el proceso de formación profesional, el acceso a la preceptiva instrumental y orquestal, se rigen por la referencia italiana: aquí interviene toda la cuestión de la enseñanza de la música en España en el siglo XIX, para el público y para los profesionales. Una referencia que siguen fomentando el Conservatorio, los viajes iniciáticos y rituales a Italia (han ido a Roma: Arrieta —siete

años—, Bretón y Chapí —dos alumnos de Arrieta—, Serrano, y hasta el mismo Pedrell) sin olvidar la crítica. La posterior voluntad de emancipación del modelo único puede considerarse, y ni es paradoja, como el resultado de una asimilación completa o de una necesidad natural de progresar. Incluso los que más lejos llevaron su empresa personal de independencia tuvieron que dar pruebas de su dominio de la música italiana. La primera obra de Barbieri, por ejemplo (que ha optado por el apellido materno, más italiano, en contra del rancio, castizo y gutural Asenjo), *Il buon Tempone*, se estrena en italiano; Barbieri, admirador del "cisne de Pésaro" (Rossini), es definido por Peña y Goñi como "italiano por los cuatro costados", mientras que para Salazar, es el "remoñador de la zarzuela", y el inventor del "arte español casticista",⁴ lo que, o muestra la confusión de la crítica o, más probable, que las cosas no son tan incompatibles. Otro tanto pasa con Serrano que compone la música de un drama de Tamayo, *Doña Juana la loca*, transcrito al italiano por un libretista transalpino, Ernesto Palermi,⁵ y con Bretón, "el Caudillo de la Ópera nacional",⁶ que confiesa "yo que cultivé y alimenté mi afición en la ópera italiana"⁷ y tiene que "estrenarse" con una obra en italiano, *Gli amanti di Teruel*, en 1889, en el Teatro Real, ja partir del libro de Hartzenbusch!⁸

Todo esto significa que la "italianitis", como dice Bretón⁹ en su discurso de ingreso en la Real Academia, es mucho más que una moda o una manía, constituye los cimientos de un saber, de una profe-

⁴ SALAZAR, Adolfo. *La música contemporánea en España*. Madrid: Ediciones La Nave, 1930; pp. 28-29.

⁵ Cf. GÓMEZ AMAT, Carlos. *Historia de la música española*. T. 5, siglo XIX. Madrid: Alianza Editorial, 1984, y MARCO, Tomás. T. 6, siglo XX. Madrid: Alianza Editorial, 1988 (2ª ed.).

⁶ SALAZAR, A. *op. cit.*; p. 89. Salazar pretende que Bretón, que por otra parte ha sentado carta de antiitaliano, es el que crea la ópera española "en una forma simplista derivada del patrón inmutable de la italiana".

⁷ BRETÓN, T. *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes en la recepción del Ilmo. Sr. D. Tomás Bretón*, 14 de mayo de 1896. Madrid: Imprenta de los hijos de José M. Ducazal, 1896; p. 30.

⁸ En 1892, *Garín* también se estrena en italiano en el Liceo de Barcelona. Cf. SALAZAR, *op. cit.*; p. 92.

⁹ BRETÓN, T. *op. cit.*; p. 24.

³ *Ibid.*

sionalidad. Nada extraño entonces que lo italiano haya condicionado la producción musical española durante todo el siglo XIX y parte del XX. Según Gómez Amat, "los gorgoritos que tanto fastidiaban ya a Bretón de los Herreros, llegan en nuestro siglo, no sólo hasta Vives, sino hasta Sorozábal".¹⁰

Otro aspecto de la "italianitis", que tiene que ver con la impregnación y la saturación antes mencionadas, pero no en el aspecto musical, es la afición del público. La ópera italiana fomenta una especie de "dependencia" cultural, auditiva y mnemotécnica por lo menos, en las clases sociales que, precisamente, hacen de la ópera su alimento musical y cultural de referencia. Galdós cuenta cómo Abelarda, en *Miau*, ha visto cien veces *La Africana*, de Scribe y Meyerbeer, que se había estrenado en París en 1865 y se mantuvo en los escenarios españoles muy entrado el siglo XX. Este tipo de consumo que supone, más que una familiaridad con unas obras y un género, una verdadera identificación, se ha de tener en cuenta para comprender el éxito de *El dúo de La Africana* y de todas las parodias que salieron para aprovechar tan jugoso filón. Se puede suponer que la recepción musical y teatral de estos consumidores funciona por comparación y superposición sistemática, y que puede llegar a ser un obstáculo para la difusión de otras músicas más modernas. El condicionamiento será tanto más alienador que la evolución del público, a finales del siglo XIX y a principios del XX se caracteriza por una mutación social y un descenso muy sensible de la competencia musical. La ópera, que a principios del siglo XIX era el patrimonio casi exclusivo de la aristocracia, acoge, conforme pasan las décadas, un público más "mesocrático", más ignorante o más arbitrario en sus gustos y exigencias, un público que se adhiere a la ópera por razones de mimesis social más que por auténtica afición o saber. Incluso puede decirse que lo que caracteriza la evolución del público operístico a partir de 1850 es el paso de una percepción auditiva a una percepción más visual, cuando se impone

el uso de los "gemelos" en el teatro. Es precisamente lo que Galdós pone en solfa en *Miau*. Es sin duda lo que explica que gran parte de las burguesías españolas (incluso parte de la aristocracia) se va a pasar en filas cerradas a la zarzuela, menos exigente musicalmente... y más divertida. Pero este "traslado" cultural se verifica con las armas musicales heredadas de la ópera que sigue imponiendo sus modelos o sus costumbres auditivas. La zarzuela propone una especie de reducción técnica de la ópera para oídos menos adiestrados. Según un cómputo llevado a cabo sobre unas diez zarzuelas finiseculares, el 40% de los ritmos exigen el *allegro* o el *allegretto* (las graduaciones del metrónimo tienen sus equivalentes fisiológicos), el 90% de las tonalidades utilizan el modo mayor (casi el 25% para el Do Mayor), con preferencia sin alteraciones, y se observa una sensible "compresión" hacia las voces intermedias (barítono y *mezzo*).¹¹ Todo esto configura un público en su mayoría cautivo, encerrado en una recepción y unos reflejos que difícilmente puede superar,¹² pero que cree dominar y acude a los teatros con ideas hechas, heredadas esencialmente de la música italiana. La crisis del teatro que tanto se glosa en España a partir de finales del siglo XIX se ha de examinar también en términos etnológicos y fisiológicos que involucran tanto al público como a los numerosos profesionales que hacen vivir el teatro lírico español.

Por otra parte, la implantación de los modelos extranjeros, en lo que a géneros líricos se refiere, su evolución y su "resistencia", tienen mucho que ver con la historia política y social del siglo XIX. Desde

¹⁰ GÓMEZ AMAT, C. *op. cit.*; p. 148.

¹¹ GILLERON, Rémy. "Approche musicale de la zarzuela chica, de *La Gran Vía*, 1886, a *Alma de Dios*", thèse de Doctorat de 3^e cycle, Sorbonne Nouvelle-Paris III, 1987; pp. 165 y ss.

¹² La calidad de los cantantes también está en juego. Chispero, hablando de los tenores del género chico, apunta: "tienen poca categoría, y las más de las obras están escritas para barítonos e incluso para bajos antes que para tenores, lo que ha venido a 'arreglarse' de un modo harto sencillo; con sólo forzar un poco la voz, la mayoría de los que antiguamente habían figurado como tenores dramáticos y aun líricos pueden cantar y cantan en la tesitura de barítono y [...] ¡hasta asombran a los públicos con sus potentes agudos! Los auditorios de hoy entienden muy poco de estas cosas y se 'tragan los camelos' muy a gusto con tal de que puedan oír un agudo 'bárbaro' y un calderón 'bestial'". Citado por GILLERON, R. *op. cit.*; p. 188.

finales del siglo XVIII hasta 1850, más o menos, la aristocracia liberal en plena expansión política y económica se identifica culturalmente con la ópera italiana, con el virtuosismo y la tecnicidad del "belcantismo", con los valores "liberales" de libertad, destino individual y "progreso" pregonado por la ópera romántica.¹³ El modelo musical surge como bandera de unos grupos sociales que conquistan su hegemonía eliminando las fuerzas identificadas con el "antiguo régimen". A partir de 1850, salvo en pocas ciudades (Bilbao, Barcelona) donde la ópera está recuperada por la gran burguesía de negocios que prolonga la voluntad hegemónica de la aristocracia, la ópera empieza su decadencia, se estanca, porque los antiguos grupos que la sustentaban entran también en fase regresiva, como en Sevilla, por ejemplo, donde la aristocracia se "ruraliza", se repliega sobre sus latifundios y la explotación agrícola, abandonando toda perspectiva industrial o económica realmente moderna.¹⁴ La imagen política de la monarquía isabelina, calificada generalmente de retrógrada y reaccionaria, ilustra esta decadencia de la aristocracia, por oposición a la emergencia de unas burguesías que, a su vez, aspiran a ejercer una posición social y económica hegemónica. Gran parte de estas burguesías que acceden a la posición de grupos dominantes en la segunda mitad del siglo XIX sigue fiel a la ópera italiana. Esta adhesión a la cultura aristocrática, por imitación y por carecer de modelos "nobles" propios, ilustra perfectamente la tradicional alianza entre burguesía y aristocracia que caracteriza la política española en los siglos XIX y XX. Después de 1850, la ópera —que sigue siendo italiana en su inmensa mayoría— concentra una cultura y, sobre todo, una sociabilidad refinada, como signo distintivo de una categoría social. Pese a su visible decadencia (económica y cualitativa), las temporadas operísticas de muchas ciudades o capitales de provincia siguen marcando

pautas sociales y culturales en los teatros que, como el San Fernando en Sevilla, el Real en Madrid, el Liceo en Barcelona, o el "Principal" en otras muchas ciudades, se mantienen como lugares identitarios de la alta sociedad. Paralelamente, la ópera, con sus precios caros, sus "días de moda", sus derroches de lujos¹⁵ y elegancias, constituye una barrera eficaz contra la promiscuidad de grupos sociales inferiores que miran también hacia los modelos de arriba. Es así como la ópera italiana dejó de ser una expresión, un arte y una cultura dinámica, portadora de valores modernos y "militantes", para ser una cultura de mero valor de representación y de identificación social. Esto explica en gran parte este estancamiento de la ópera, así como su resistencia a desaparecer del todo. Esto explica también que la ópera, por inercia social, ignorancia, mecanismos de auto-protección, es incapaz de evolucionar, de abrirse a otras influencias,¹⁶ y mantiene un repertorio antiguo, familiar y mecánico.¹⁷ Entre 1898-1900, las óperas más representadas en España son las de siempre: *Lucia de Lamermoor*, que sigue siendo el valor más seguro, *Il Trovatore*, *La Favorita*, *Los Hugonotes*, *El Barbero de Sevilla*, *La Africana*, *Fausto*, *Rigoletto*, *La Traviata*, *Caballería rusticana*, *Lucrecia Borgia*. El wagnerismo, Debussy, Massenet, fuera de Madrid y Barcelona, tardan mucho en contaminar el consumo carpetovetónico.

La música italiana mantiene indiscutiblemente

¹⁵ Estos teatros de la alta sociedad son también los más modernos, los que se dotan antes que todos de los adelantos técnicos y del confort más innovador. Los teatros, hasta 1936, son siempre los lugares más receptivos al progreso tecnológico, de donde la atracción que ejercen en los espíritus, cualquiera que sea la modernidad de la cartelera.

¹⁶ El estreno de *Lohengrin*, en Sevilla, se realiza en 1892 (42 años después del estreno en Weimar), *Tannhäuser*, en 1899, pero son representaciones aisladas (MORENO MENGÍBAR, A. *Op. cit.*: p. 563). Lo mismo pasa con Mozart (en Sevilla, *Don Giovanni* sólo se estrena en 1874, 90 años después del estreno alemán), Debussy, etc.

¹⁷ Algunas estadísticas (en porcentajes) sacadas de MORENO MENGÍBAR, A. (pp. 329 y 450):

Fechas	Donizetti	Verdi	Bellini	Rossini	Meyerbeer	Totales %
1833-55	35	15,5	17,5	9,5		67,5
1856	41	39	12			92
1865	39	33	9,5	9,5		90
1870	14,25	21,5	5	19		60
1875	28	16,5		16,7	25	86

¹³ Ver CASARES, Emilio. *Francisco Asenjo Barbieri*. Madrid: ICCMU, Serie temática. Biografías, 1994, tomo I; p. 438. Ver también la tesis de A. Moreno Mengibar ya citada.

¹⁴ MORENO MENGÍBAR, A. Tesis citada, capítulos 5 y 6.

sus fueros en la recepción y en la creación, aunque las temporadas operísticas son cada vez menos rentables en términos de taquilla (son cada vez menos numerosos los grupos sociales que, en cada ciudad, pueden mantener una temporada de ópera regular). El traslado de la burguesía a la zarzuela, más sencilla, más barata, más castiza en sus temas y tipos, más asequible en todos sus códigos, es una consecuencia lógica de la política cultural de la alta sociedad. Pero la zarzuela no romperá nunca del todo con los modelos y los mecanismos-reflejos heredados de un siglo de presencia italiana en los oídos, las bocas, las memorias. Para muchos espectadores los “gorgoritos” y los tresillos mantendrán un inconfundible sabor italiano.

1.1 Los demás modelos musicales extranjeros

El casi monopolio musical italiano, por muy sólido que fuera, o quizá porque todo monopolio esconde manifestaciones de rechazo, no podía impedir del todo la penetración de otras influencias. La zarzuela que sienta carta de “pura”, “popular”, “democrática” (términos acuñados por Peña y Goñi, Salazar y todos los defensores del nacionalismo musical), se instaura como cultura autóctona combinando las influencias más variadas, sobre los inevitables cimientos italianos.

Francia es la que proporciona más ingredientes, musicales y, sobre todo, sociológicos, que no llegarán a tener el carácter mecánico y escolar de la referencia italiana.

Los Bufos, tal como los traen Arderius y Eusebio Blasco cuando vuelven de París hacia 1866, acompañan el acta de nacimiento de la zarzuela moderna. Los Bufos parisinos (o ¡cómo lo italiano vuelve a invadir España después de haberse disfrazado de francés!)¹⁸ son a la vez una moda y lo que impulsa la renovación teatral,¹⁹ ya que París se erige entonces

en ejemplo de modernización y de expansión burguesa: la refundición urbanística fomentada por el Barón Hausmann ofrece modelos de sociabilidad nueva e inicia un proceso de cultura urbana. Las “musiquillas” festivas de Audran, Lecoq y Offenbach representan el escaparate cultural de una sociedad efervescente, por lo menos hasta la derrota francesa de 1870. Es, pues, mucho más que un “sarampión” pasajero, como lo califica despectivamente Peña y Goñi, más que un injerto arbitrario en la cultura nacional. El teatro lírico español se aprovechó plenamente de la vitalidad del género importado, no solamente para estrenar obritas de circunstancias que divertían a sectores de la burguesía pequeña o media que acaban de acceder al teatro, sino porque inspira a autores y compositores cultos. Las contribuciones de Blasco (*El joven Telémaco* marca una fecha decisiva para muchos aspectos del teatro lírico español), Barbieri (escribe tres obras para Arderius, *Robinson*, *El tributo de las cien doncellas* y *Sueños de oro*) y Ramos Carrión (*Un sarao* y *una soirée*, también en 1866), tres individuos que, por razones diversas, desempeñan un papel decisivo en la dignificación y el éxito de la nueva zarzuela, muestran que los Bufos pueden funcionar como un trampolín eficaz en la instauración de un arte nacional de alta calidad. En esto, Martínez Olmedilla tiene razón: “¿Pertenece el género bufo a la zarzuela? No, por ser producto exótico, pero sí por haberse asimilado a lo nuestro, al extremo de formar parte del acervo nacional.”²⁰

La invasión de los Bufos tiene otros rasgos que configuran otras tantas facetas de la modernidad. Instaura, además de las primicias de la cultura urbana moderna, la complementaria era del cosmopolitismo europeo, es decir, de los intercambios y de la circulación de las ideas y de los productos culturales. Por otra parte, Arderius y Blasco²¹ reactivan la costumbre del “arreglo”, o sea del saqueo de las

¹⁸ T. Bretón tiene toda la razón: la música francesa siempre se alimentó de fuentes extranjeras, los ejemplos que da de Lully, Gluck u Offenbach lo atestiguan.

¹⁹ Leer el magistral artículo de Emilio Casares en estas mismas actas.

²⁰ MARTÍNEZ OLMEDILLA, Augusto. *El maestro Barbieri y su tiempo (el madrileño que dignificó la tonadilla)*. Madrid: Imp. Sáez, 1950; p. 186.

²¹ Arderius y Blasco han pasado largas temporadas en París, saben francés y están metidos en el mundillo de la farándula. Blasco incluso escribe crónicas teatrales, en francés, en *Le Figaro*, con el seudónimo de “Mondragón”.

obras ajenas que, si no es novedad, va a tomar proporciones nuevas, en todo el ámbito europeo. En lo musical, y como contrapunto festivo y ligero a la influencia de la ópera italiana, compositores como el fecundísimo y delicado Auber o el chispeante Offenbach, el adalid por excelencia de la música ligera, ofrecen los modelos que necesitaban las clases burguesas para dotarse de un patrimonio propio. La *Carmen* de Bizet tendrá un impacto duradero,²² menos quizás por su hispanismo de pandereta como por su dimensión zarzuelera, con acción y agilidad, con más de un centenar de comparsas en el escenario, con su galería de "tipos" populacheros y abigarrados. Durante la segunda mitad del siglo XIX, Francia inspira regularmente a los músicos españoles. Berlioz interesa a Pedrell, Gounod (*Faust*, sobre todo, puede sonar con cierta familiaridad a los oídos de un público zarzuelero),²³ Franck y Massenet (su *Thaïs* marca la temporada del Liceo de Barcelona, en 1905), etc. El final del siglo XIX y el principio del XX ilustran estos intensos intercambios musicales entre Francia y España que acaban beneficiando a las dos músicas nacionales. Debussy, Ravel, Saint-Saëns,²⁴ Lalo, Chabrier, d'Indy, etc, prestan a la música española, en particular andaluza, un oído apasionado, si bien su influencia en España no pasa de ser discreta, por lo menos en la zarzuela que tanto gustó a algunos de estos franceses hispanófilos.

La influencia musical alemana, destinada a contrarrestar el imperialismo italiano,²⁵ parece menos sensible en la zarzuela que en la música sinfónica o en el teatro lírico con pretensiones estéticas. Sin embargo, algunas aportaciones alemanas fecundan la

música nacional española. Por el lado de la "canción" primero, y de los *lieder*, en particular; Pedrell es el primero en adaptarlos desde 1867. O por el lado dramático: el imponente *Freischütz*, de Weber, también sedujo a Pedrell. Pero es Wagner el que suscita las mayores pasiones y ofrece los modelos de sustitución más elaborados. Introducido, paradójicamente por el antiwagneriano Barbieri, ingresa en el mundo zarzuelero con Bretón (dedica a Wagner numerosas páginas en su discurso de recepción en la Real Academia de Bellas Artes), Chapí (la plúmbea²⁶ música de *La Tempestad*, por ejemplo), Serrano,²⁷ Sotullo y Vert (*La leyenda del beso* sería un buen ejemplo de la fusión de las influencias de Rossini y de Wagner), o incluso Guridi (*Amaya*, según algunos, se ajusta plenamente al modelo wagneriano).

La influencia wagneriana en España es un fenómeno lógico, como lo fue en otros países. Sin embargo, no me parece que la zarzuela se haya dejado contaminar por el aspecto más innovador del sistema wagneriano que eran sus concepciones dramáticas. También es verdad que la zarzuela siempre ha podido legítimamente considerarse como una empresa de "arte total" que no necesitaba el énfasis ni el pesado simbolismo wagnerianos. Paradójicamente, fue en el teatro literario donde caló la influencia de Wagner (piénsese en las propuestas de renovación de un Adrià Gual, entre el simbolismo francés y el dramatismo wagneriano, a finales del siglo XIX).

Francia y Alemania representan dos horizontes culturales y musicales a la vez muy presentes en España y más bien escasos en el teatro lírico "chico". No parece que consiguieran ofrecer alternativas sólidas y duraderas para la modernización de este teatro lírico. ¿En qué medida estas influencias, con la ósmosis y el mutuo enriquecimiento que suscitaron

²² En el siglo XIX, Francia vivió con auténtico furor, cortesano y comercial, la moda hispánica de los boleros, bajo todas sus formas, bailadas o cantadas, cachuchas y seguidillas, que Bizet utilizó en su obra. Todavía en *El niño judío*, un bolero inspirado en una seguidilla del acto II de *Carmen* prolonga esta intensa circulación de las formas musicales.

²³ "Faust nació zarzuela", dictamina Peña y Goñi, *op. cit.*, p. 116. Es verdad que, aunque sólo se mire desde un punto de vista sociológico, la zarzuela y nuestra ópera cómica corresponden a la fase ascendente de las burguesías nacionales, con igual aspiración a lo festivo.

²⁴ Saint-Saëns dirige un concierto en el Apolo en 29 de octubre de 1880 y es invitado al estreno de *La Revoltosa*.

²⁵ Salazar da el ejemplo de Carnicer que, para huir del italianismo musical, se volcó hacia Alemania, *op. cit.*, p. 83.

²⁶ Opinión puramente personal de un admirador de Chapí. Rafael Mitjana acusa a Chapí de escribir una "música amanerada llena de lugares comunes y tópicos wagnerianos", en GÓMEZ GARCÍA, Julio. *Los problemas de la ópera española*, discurso de recepción en la RAE, 17-VI-1956. Madrid: edición de la RAE, 1956; p. 20.

²⁷ Esperanza y Sola lo califica de "imitador de Wagner", en GÓMEZ GARCÍA, J. *Op. cit.*; p. 56

o pudieron haber suscitado, no pasan de ser un catálogo de procedimientos, formas, técnicas, “trucos”, es decir, mecanismos puramente instrumentales que se añaden al inagotable fondo italiano? En lo musical, la zarzuela es un mosaico de influencias y reminiscencias, incluyendo el acervo nacional, regional y folklórico que, a su vez, ha sido igualmente instrumentalizado y estilizado. Como en todo mosaico, lo que se plantea es la unidad estética del género que, en este caso, podría residir precisamente en una armoniosa hibridación.

1.2 La zarzuela, receptáculo de las modas musicales

Lo que sí caracteriza a la zarzuela, desde mediados del siglo XIX, es su prodigiosa capacidad de absorber, digerir, asimilar los materiales musicales más variados, es su absoluta permeabilidad a todas las modas y aportaciones extranjeras. Por oposición a la monolítica ópera (un género monumental que, como todo monumento, mantiene sus estructuras, sus ritos y su feligresía), la zarzuela se define como un crisol hospitalario donde se cuecen sin dificultad todos los ingredientes exteriores.

En la bisagra de los siglos XIX y XX, la permeabilidad se ejerce con el mayor frenesí. El ejemplo de la opereta es otro ejemplo del cosmopolitismo cultural que se da en los géneros líricos y sobre todo “ligeros”, los que más espectadores tienen, los que corresponden cada vez más a una cultura de masas. Venga de París o de Viena (la diferencia es de mera etiqueta), la opereta representa un éxito comercial que implica no sólo innovaciones temáticas (rechazo del sempiterno filón costumbrista a favor de universos más exóticos, antirrealistas y convencionales), sino también musicales, ya que introduce melodías todavía más pegadizas, jarabe musical que impregnará de neorromanticismo facilón tanto las zarzuelas de los años 20 y 30 como las canciones de variedades. *La viuda alegre*, de Franz Lehar es el modelo europeo que contamina lógicamente a España; *Molinos de viento*, con su Holanda de tarjeta postal, con cofias tópicas de Volendam y molinos de cromó infantil, es una buena muestra. Señal de la buena

salud del teatro español —por mucha “crisis” que se diga—, la hispanización inmediata de los injertos deriva inmediatamente hacia la parodia, parodia del género, parodia de sí mismo, en un ágil juego de espejos culturales que sella la complicidad y la recepción lúdica de un público disponible; *El capricho de una reina*, de Paso y Vidal, aparece como opereta, parodia de opereta, con ribetes de juguete cómico y abundantes retruécanos. La enorme producción que alimenta esta afición ilustra el éxito comercial de un género que, en España, campea en los márgenes de todos los demás géneros. En 1922, todavía, Chispero anota que “en Apolo triunfan las operetas”.²⁸ Pablo Luna es el más fecundo abastecedor de operetas españolas, desde *Musetta* (1908), hasta *La pícara molinera* (1923), pasando por *El príncipe casto* y *La generala* (1912), *Los cadetes de la reina* (1913) o *El asombro de Damasco*, que explota todos los filones de moda, costumbristas u orientalistas. Penella, Rafael Calleja, Lleó, los inseparables Perrín y Palacios, los libretistas Abati, Paso, Thous, Frutos, Briones, etc., figuran entre los infatigables proveedores de operetas españolas. Es indiscutiblemente un “género” rentable que señala la emergencia de una nueva sensibilidad colectiva, rural-exótico-bucólica, ñoña y frívola, e instaura una nueva relación entre el teatro y un público pequeño-burgués y popular. La opereta es un excelente ejemplo de asimilación de un producto europeo y de la aptitud del teatro español para asimilar lo foráneo.²⁹

²⁸ CHISPERO. *Teatro Apolo. Historial, anecdotario y estampas madrileñas de su tiempo (1873-1929)*. Madrid: Prensa castellana, 1953; p. 507.

²⁹ La opereta es también un excelente ejemplo de cómo se pueden entablar debates, entre legítimos e irrisorios, sobre antecedentes y autorías. Es muy posible que, ya en 1803, una obra como *El luto fingido*, aparezca con la etiqueta de “opereta” (en este caso, es un diminutivo, gramaticalmente irreprochable, de ópera): en TORRES MULAS, Jacinto. “La zarzuela moderna. Orígenes y circunstancias”. *Actualidad y futuro de la zarzuela*. Actas de las jornadas celebradas en Madrid del 7 al 9 de noviembre de 1991. Madrid: Editorial Alpuerto, 1994; p. 152. El debate de fondo, mucho más que dilucidar quién fue antes: la gallina o el huevo, está en la definición de los géneros, en su aptitud para viajar y aclimatarse, en la permeabilidad de las fórmulas, en la necesidad de historiar las formas nacionales y las influencias, sobre todo para épocas que se caracterizan por un proceso intenso de intercambios culturales (pero de ahí a comparar los principios del siglo XIX con los principios del XX...)

La revista moderna es otro producto de importación extranjera, a partir de mecanismos nacionales que facilitan su penetración y su aclimatación. La revista es un fenómeno cultural rigurosamente contemporáneo y complementario de las variedades y de la opereta,³⁰ hasta el extremo de que se fusionen en gran parte estos "géneros", y sólo se distinguen por su manera de combinar ingredientes idénticos. Así, la revista moderna contamina la zarzuela con sus dos ingredientes básicos: una temática frívola e irrelevante y una música ligera para la seducción inmediata de oídos menos exigentes. No cabe duda de que el modelo norteamericano (la revista *made in Broadway*) configura, en toda Europa, el patrón más acabado, por ser, eso sí, un espectáculo bien hecho y profesionalísimo.³¹ Pero no deja de ser un producto cultural "de síntesis", que combina una serie de ingredientes pre-existentes que caracterizan la evolución de los espectáculos desde principios de siglo. La revista, a diferencia de la opereta y más aún de la zarzuela clásica, representa un grado superior de reducción (o eliminación) del "texto" porque da la prioridad absoluta al sonido, a la "visualidad"³² y al movimiento: "una revista debe ser ante todo movimiento: muy alegre, vivaz, dinámica".³³ El consumo fomentado por la revista elimina toda mediación intelectual o cerebral y sólo solicita intensamente percepciones sensibles, hasta la saturación auditiva y

"voyeurista". Y si, además del oído y de la vista, se añaden elementos de bailes e incitaciones sexuales (no hay revista sin exhibición de cuerpos femeninos esculturales), se comprenderá el éxito de la fórmula. El modelo supremo será el de Broadway, pero, en el plano comercial, viene de París (que lo copia de Estados Unidos). Barcelona es, en un principio, el reino de la revista moderna, con más de diez años de éxito, y el Principal Palace es el primer local en España donde se da (en Madrid, el Pavón y el Martín intentan seguir el ejemplo catalán). Bayés, el empresario del Principal, compra a las empresas de las Folies Bergères, del Casino de París, etc., espectáculos completos, con cuadros "artísticos", artistas, decorados, y los importa tal cual a Barcelona. Luego, en los años 20, Sugrañés copia deliberadamente las revistas americanas (*Kiss-me, Yes-yes, Love-me*, siempre con seis letras) y, en Madrid, Jacinto Guerrero es el que cultiva el género.

La receta para triunfar en el escenario, cualquiera que sea la etiqueta del producto, es la siguiente: "50% de fastuosidad, un 20 de ligereza musical, otro 20 de mujeres bonitas y un 10 de ingenio".³⁴ Este concepto de "receta" caracteriza muy bien todos los tipos de teatro lírico; como recetas de cocina, con ingredientes idénticos (erotismo, visualidad y música) y con dosis variables según la fórmula o según la ley del mercado. En los años 30, impera la carne al desnudo y Joséphine Baker, con sus plátanos y sus desplantes americano-tropicales, ilustra este cosmopolitismo musical y escénico. En el primer tercio del siglo XX ya se instala sólidamente el proceso de industrialización, de internacionalización y de estandarización de los espectáculos escénicos. El teatro lírico, con la zarzuela incluida, entre 1900 y 1936, participa activamente en este proceso, incluso es el caballo de Troya que facilita la penetración de todas las manifestaciones culturales de la modernidad europea y mundial.

³⁰ Esta revista moderna tiene mucho que ver, formal y estructuralmente con la revista de "fin de año" que también vino de Francia a mediados de los años 1860, es decir, al final del 2º Imperio francés. Esta fórmula teatral, en los dos países, corresponde a una época de crisis, pre-revolucionaria en España, en los años turbulentos del final del Imperio que preceden a la guerra del 70 en Francia. La revista de "fin de año", como la revista "de visualidad", son fórmulas híbridas, con mezclas de canciones (*couplets* políticos o críticos en el XIX, frívolos en el XX), con bailes de canción en una o anglosajones en otra, con hilo temático más que tenue y músicas pegadizas.

³¹ El profesionalismo, en nuestro siglo de circulación acelerada de los modelos, es un concepto pocas veces mencionado y que, sin embargo, me parece esencial. El éxito o la difusión masiva de un producto cultural puede depender de la calidad derivada de un alto grado de profesionalidad. El teatro, lírico o no, se jerarquiza y se consolida también por la competencia y la formación de sus personales.

³² La apelación española de "revista de visualidad" es acertadísima.

³³ ZÚNIGA, Ángel. *Barcelona y la noche*. Barcelona: José Janés, 1949; p. 171.

³⁴ BADENAS I RICO, Miquel. *El Paral·lel. Nacimiento, esplendor y declive de la popular y bullanguera avenida barcelonesa*. Barcelona: Ed. Amarantos, 1993; p. 247.

1.3 Las variedades invaden la zarzuela

Entre 1895 y 1936, este proceso de industrialización de la cultura europea que afecta en prioridad a la escena pasa esencialmente por la música y, sobre todo, por la canción. En esto también, la zarzuela desempeña un papel decisivo. Su situación de casi monopolio teatral en toda España, mucho más aún en provincias que en Madrid o Barcelona, la destinaba necesariamente a ser el vehículo de todas las innovaciones, aunque fuera por razones meramente comerciales. En la zarzuela siempre ha habido “partes cantadas”, es su misma definición. Los “cantables”, arias, duos, *couplets* (la apelación aparece muy temprano y se mantiene con esta ortografía hasta principios del siglo XIX) que salpican la representación, por su duración (unos tres minutos, como en la canción comercial actual)³⁵ y su estructura (estribillos y coplas), ya se parecen a nuestras canciones. Son los “cantables” los que, “naturalmente”, favorecen todas las influencias exteriores y son los instrumentos de la excepcional permeabilidad de la zarzuela. La situación es paradójica; la zarzuela que sí ofreció una resistencia duradera a la penetración extranjera, desde sus fueros de casticismo y nacionalismo, será la que provocará su propia contaminación por todos los ritmos y modas musicales venidos de fuera. Paralelamente al patrimonio musical regional y folklórico —que se mantiene con la misma solidez, la zarzuela no es intolerante musicalmente—, se añaden y se injertan los ritmos nuevos, con un grado de aceptabilidad máxima. En la segunda mitad del siglo XIX, la zarzuela construye sus éxitos a base de ritmos “orientales”, germánicos o polacos. Así el vals (el primer intruso, ya desde 1843) aparece en *Los sobrinos del capitán Grant*, *La Gran Vía* (“Caballero de Gracia me llaman...”), *Agua, azucarillos y aguardiente*, *El Cabo primero* (1895) o *Las bribonas* (1908, con el “Vals del maquinista de amor”). La polka (atestada en la zarzuela desde

1848) ameniza *Robinson*, de Barbieri, *Los cocineros*, *El Arco iris*, etc.³⁶ La mazurka aparece también en *La Gran Vía* (los “Marineritos”), en *La mazurka roja* (1902, de Larios y Serrano), *El último romántico* (1908, la mazurka se repite cuatro veces el día del estreno), sin olvidar alguna que otra “polonesa”, como en *El barberillo de Lavapiés* (“Me llaman primorosa”). Los ejemplos citados muestran además que estos ritmos poco hispanos por su origen tendrán una existencia larga en los escenarios españoles, por lo menos hasta 1910. Otro caso ejemplar es el del chotis; su origen, según la versión más comúnmente aceptada, es una polka alemana —curiosamente llamada *scottish*, que así se quedó en Francia donde pasaba también por un ritmo típicamente francés— y su itinerario europeo (Alemania, Francia, Inglaterra...), es un ejemplo de cosmopolitismo musical. El chotis que amenizó tantos bailes y zarzuelas (*El santo de la Isidra*, *El amigo Melquiades*, *Serafin el pinturero*, *El terrible Pérez*, *El iluso Cañizares*, etc.) muestra cómo una forma exótica puede llegar a enraizarse en otro territorio, hasta encarnar la esencia misma de lo castizo.

A partir de 1903 penetran ya los ritmos anglosajones en la zarzuela, que no quiere perderse el beneficio comercial que representan las modas musicales que empiezan a dominar en España con las *Varietés* y el *Music-hall*. El pintoresco *cake-walk* lanza la moda y dura hasta 1910 (*Los pícaros celos*, de Jerónimo Jiménez). Luego el público castizo seguirá “dislocándose” con el *one-step*, el *two-steps*, el *fox-trot* (*Los gavilanes*, *La montería* de Guerrero: en *Serafin el pinturero* también hay un “fox-trote”), el *shimmy* y el *charlestón*. Estos tres últimos se mantendrán hasta 1925, por lo menos, y más tarde aún en los bailes y

³⁵ Es evidentemente un promedio, las hay más largas (pocas) o más cortas, pero mis cálculos a partir de una serie de zarzuelas finiseculares dan una duración media de 3 a 4 minutos por cantable.

³⁶ Una polka de *Las zapatillas*, libreto de Jackson Veyán, música de Chueca y Valverde, fue reclamada cinco veces el día de su estreno, el 6 de diciembre de 1895: “*Las niñas sin novio / venimos a la reunión / con faldas de las de candil / en mangas de las de jamón*”. La famosa canción *La Pulga*, otra polka, se mantuvo en el repertorio de centenares de cupletistas durante más de 25 años: incluso la Bella Otero, requerida por un público enardecido, la tuvo que interpretar en el Royal de Mataró, en 1912, aunque no pertenecía a su repertorio.

canciones ligeras. La penetración americana se acentuará a raíz de la Primera Guerra Mundial y la llegada de los soldados yanquis a Europa. El jazz será la gran innovación musical de este encuentro entre los dos continentes. En 1917 hace su aparición en Barcelona y contamina normalmente la zarzuela (*Me llaman la presumida*, de otra "pareja" estable: Francisco Ramos de Castro y Anselmo C. Carreño, música de Francisco Alonso).

Paralelamente a los ritmos anglosajones que son sinónimos de meneo antiacadémico y de gestualidad desenvuelta moderna, llegan los ritmos "tropicales" que dan la nota sensual, "lasciva" dirán los adustos censores. La *machicha* llega de Brasil en 1905 y acompaña la sicalipsis nacional hasta 1920, incluso en la zarzuela (*El dios del éxito*, en 1910, de Asensio Mas y Giménez Pastor, música de Calleja o *La vida alegre*, música de Foglietti, que encandila al venerable con una "machicha voluptuosa"). El tango, con altos y bajos, con rebotes episódicos, con larguísima vida en España entre finales del siglo XIX y los años 30, es el ritmo que mejor simboliza las exaltaciones de la carne (si el Papa lo prohibió, por algo sería...). El tango de "La Menegilda" de *La Gran Vía* auguraba el éxito de este ritmo. En 1901, el "Tango de los lunares" de *El Género ínfimo* preludia la invasión de los escenarios zarzueleros por la sicalipsis galopante y la confusión entre teatro lírico y variedades ("*tengo dos lunares / el uno junto a la boca / y el otro donde tú sabes*": este tango de facilísima memorización y el acertado título de la zarzuela son sin duda lo que dieron fama a esta obrita insustancial). La sulfurosa *Enseñanza libre*, en 1908, *La Tierra del sol*, *Los niños llorones*, *Los gavilanes* en 1923, etc., muestran la vitalidad del tango escénico que acaba confundiéndose, a finales de los años 20 y principios de los 30, con el tango argentino de Gardel, Spaventa y otros. Jacinto Guerrero, llamado "el rey del tango" por su insistencia en intercalarlo por todas partes, es el que le dio su mayor brillo escénico (*La montería* —"Hay que ver..."—, *Don Quintín el Amargao*, *El sobre verde*, etc.). En fin, los "cantos de ida y vuelta", aureolados por la sugestividad tropical, conquistan las tablas y se pre-

paran así a un duradero porvenir. El bolero (a partir de 1929-30), la rumba (hacia 1920), la guajira-son³⁷ y, evidentemente, la habanera cuyos contoneos sensuales y lentos son de efecto asegurado (desde *Marina*, *Los sobrinos del capitán Grant*, *La Gran Vía*, hasta *La Corte de Faraón* ["Ay va..."]).

Dentro de los ritmos extranjeros y seguramente por contaminación del cuplé de variedades, señalemos el caso del fado, popularizado por La Goya y que aparece en la zarzuela *La diablesa*, de José Fernández del Villar y Francisco Alonso, en 1921.

Ritmos anglosajones y tropicales son dos filones seguros, complementarios, que configuran una especie de modernidad duradera. Una ley del escenario musical, en el cual entra la zarzuela, podría ser la máxima flexibilidad combinatoria. Nada es incompatible con nada, nada excluye nada, todo se puede combinar con todo. La zarzuela y todo el teatro lírico desde finales del siglo XIX, practican así una hibridación festiva que podría ser uno de los rasgos esenciales de la cultura de nuestro siglo. En esto, por lo menos, hablar de "crisis" del género chico o del teatro, como se viene hablando desde la última década del XIX, tiene que matizarse mucho. Nuestro siglo es el siglo de la fragmentación, de la atomización de las fórmulas y sub-fórmulas, de la permeabilidad tanto geográfica (internacional) como formal, de la abolición de las fronteras entre géneros, categorías, productos y gustos. La zarzuela —un nombre ya ambiguo de por sí, dentro de la tradición española de las etiquetas estrambóticas— sigue cumpliendo su vocación por lo híbrido que le da vida y resplandor. Lo que importa es la actualidad del género, su vitalidad, su flexibilidad.

A principios del siglo XX, los espectáculos de teatro lírico, llámense como se quiera, atestiguan esta facultad de incorporar materiales musicales variados, sin perjudicar la unidad de las obras. *El país de las*

³⁷ Ya en 1896, Emilio Mesejo cantaba una guajira, acompañándose con guitarra, en *La Banda de trompetas*, de Arniches y Torregrosa. Era la primera vez que un actor actuaba así en un escenario, lo que anuncia la relación zarzuela y canción "unipersonal".

hadas (Perrín y Palacios, música de Calleja) vacila entre la zarzuela, la opereta y las variedades. *La Corte de Faraón*, igualmente “híbrida”,³⁸ es opereta, parodia (de *Aida*), variedades y cuadro sicalíptico. *El Conde Luxemburgo*, de Cadenas y Calleja, entre opereta y variedades, es una fórmula que dio a sus “arregladores” más de 400.000 pesetas de la época entre España y América.³⁹ Estas tres obras de 1910 cumplen la receta que da la revista *Comedias y comediantes* (nº20, 1 de agosto de 1910), para llegar a las cien representaciones: “dos gotas de garrotín, cuatro de machicha, tres gramos de cake-walk, 50 miligramos de cuplé sicalíptico y media docena de tiples hermosas”.⁴⁰

La zarzuela nace como género “mixto”, ya lo dice Barbieri,⁴¹ como mezcla de ingredientes de múltiples procedencias y en absoluto como “caricatura de la ópera” como dijo, malévolamente, Pedro Antonio de Alarcón. Su identidad musical, españolísima, proviene precisamente de su aptitud para utilizar todas las fuentes, tanto cultas como populares, tanto ramplonamente comerciales como ambiciosamente estéticas. La evolución hasta 1936 está marcada por su origen híbrido y una intensificación de la hibridación. Su vocación natural es abrirse al exterior tanto como mantener el patrimonio musical y cultural nacional. Si el género ha declinado, no fue por este lado, sino por el texto, por un excesivo mercantilismo y porque derivó globalmente hacia posturas

retrógradas y reaccionarias que le restaron públicos y dinamismo.⁴²

2. Literatura dramática y lengua nacional

El otro pilar del monumento zarzuelero, el texto, el libro o el libreto —la denominación ya vacila—, está mucho menos estudiado, menos valorado también, como si de un sector menor de la literatura nacional se tratase. Pesan sobre la literatura zarzuelera y sainetera unos prejuicios de sub-cultura, de infra-literatura, que no son del todo merecidos. El prestigio de la zarzuela radica básicamente en su música o sus músicos. Que haya surgido una polémica duradera sobre la “ópera nacional” constituye ya un reconocimiento estético y cualitativo de la zarzuela que no se hizo extensivo al texto.⁴³ Sin embargo, al contrario de la ópera, el soporte verbal de la zarzuela, el TEXTO, es esencial, tanto en lo hablado como en lo cantado. Importa que se rehabilite, no sólo —como se ha venido haciendo hasta ahora— como fuente de “documentos”, como material sociológico o como “espejo” (lo que no es) de una sociedad determinada, sino como literatura. También hay que insistir en el hecho de que, por ser teatro, el texto no se limita a la literalidad del diálogo y de las acotaciones; conviene estudiar todos los mecanismos de la representación, la escenografía, la dramaturgia, en relación con la historia de la repre-

³⁸ IBERNI, Luis G. *Ruperto Chapí*. Madrid: ICCMU, Serie temática. Biografías, 1995; p. 366.

³⁹ Según CABANAS GUEVARA, Luis. *Biografía del Paralelo, 1894-1934*. Barcelona: Ed. Memphis, 1945; p. 109.

⁴⁰ La cosa tampoco es del todo nueva. En *Robinson*, de Barbieri, hay 19 números variadísimos: vals, polka, cuatro seguidillas, bolero, lancero, dos jotas, coro con aire de redowa, aire de galop, aire de marcha, etc., cf. CASARES, E. *Op. cit.*; p. 449. Otra curiosidad que muestra que el teatro lírico sirve para todo, dentro de la tradición de sociabilidad teatral española: en 1894, durante el beneficio del actor Manuel Rodríguez, en el 2º acto de *La familia del tío Maroma (De Getafe al paraíso)*, participa un “batallón de niños del Hospicio que, después de desfilar con gran marcialidad, hizo algunas maniobras militares, como la esgrima de bayonetas”, en *Comiquito*, nº 19 (10 de junio de 1894).

⁴¹ CASARES, E. *Op. cit.*; p. 433.

⁴² Insistamos. El fenómeno de hibridación no es específicamente español, es europeo. En los siglos XIX y XX, la hibridación, por oposición a puritos conservadores de “pureza” y nacionalismo, es una garantía de salud y vitalidad. Como bien apunta Iberní, en la Francia de 1870, “los compositores habían realizado un modelo híbrido de creación operística” (*op. cit.*, p. 75), y de ahí su valor, precisamente, de “modelo” exportable. En Francia, los compositores se inspiran en todo: Mozart, Mendelssohn, Bach, etc., también en los italianos, y esto no suscita demasiadas angustias de identidad nacional.

⁴³ Y es un tópico que el libro de las óperas suele ser indigente y prácticamente excluido de todo análisis literario, sin que moleste a nadie.

sentación en España, un vastísimo campo prácticamente virgen⁴⁴ que mostraría la validez del monumento zarzuelero.

Al texto de la zarzuela le pasa lo que a la música. Ofrece el mismo juego entre patrimonios nacionales y aportaciones foráneas que se vitalizan mutuamente. Según la opinión admitida, la zarzuela y el género chico en general privilegian los decorados y los ambientes nacionales típicos, con una tendencia marcadamente barriobajera,⁴⁵ tabernera, "popular" en una palabra.⁴⁶ Es demasiado evidente para contradecirlo. Pero una cosa es la opción decorativa de muchas zarzuelas y otra cosa es el debate sobre "casticismo" y "costumbrismo" teatral que, desde hace más de un siglo, hace de la zarzuela y el género chico la expresión acabada y exacta de lo autóctono, "genuino" y "puro", de la "realidad" objetiva más auténtica y, por ende, del "alma de la nación", como recalca machaconamente Peña y Goñi. El "casticismo" populista, real o supuesto, del teatro lírico suele ser el argumento esencial para otorgarle al género sus cartas de nobleza y su identidad definitivamente hispánica. No cabe duda de que la zarzuela privilegió durante décadas el filón de los decorados nacionales, en la vasta gama de sus manifestaciones más típica y tópicamente regionales, hasta que la opereta viniera a propagar otro exotismo, menos casero. Sí que fomentó un concepto de cultura indígena, apuntalada por valores y jerarquías igualmente estereotipados (el andaluz gracioso, el maño terco, el sereno beodo, por un lado, la patria, el trabajo, la honradez, la resignación social, por otro). Sí que erigió el color local, el pintoresquismo nacional, el

exotismo del terruño en valores históricos e ideológicos; casticismo y costumbrismo son las claves de la empresa política llevada por la burguesía dinástica y moderada de la Restauración para fomentar, consolidar y luego mantener contra viento y marea un consenso social, y asentar así su hegemonía y su dominación sobre las masas. La zarzuela es una muy eficaz e inteligente empresa de captación ideológica cuando "representa" (en los escenarios), con tonalidades festivas y músicas alegres, un mundo al que otorga inmediatamente un estatuto de fiel espejo de la realidad, aunque no sea más que falsificación, omisión, disfraz o idealización inverosímil de los hechos,⁴⁷ sin la menor preocupación social. El género chico y la zarzuela funcionan como escaparatés atractivos de un proyecto político; casticismo y costumbrismo, en este sistema, remiten al enorme peso de la interferencia política en lo cultural (por ser el teatro dependiente de las esferas comerciales, sociales y políticas, tanto a nivel local —lo que menos se estudia— como a nivel nacional).

Los libretos ofrecen un material abundante para apreciar la dualidad entre las aportaciones exteriores y el problema de la lengua nacional.

La zarzuela representa, por parte de los autores, una vertiginosa empresa de saqueo de los textos ajenos, de donde vinieran, porque el principal problema será alimentar este teatro cada vez más bulímico con los años. Quizás porque los ejemplos de Arderius y Blasco reactivaran la costumbre de inspirarse en el teatro francés,⁴⁸ la zarzuela que renace a mediados del siglo XIX, la zarzuela grande, de momento, paralelamente al filón nacional (que no se trata de subestimar tampoco, con Ramón de la Cruz, por ejemplo, y el acervo impresionante de las tonadillas), mira hacia el teatro parisino. La anécdota de

⁴⁴ Con la excepción de Ana María Arias de Cossío y sus estudios sobre la pintura teatral.

⁴⁵ El exquisito paladar de Henri Lyonnet se empachaba con tanto populacho ("racaille" y "populace" son sus términos) que abarrotaba los escenarios zarzueleros: *Le théâtre hors de France. L'Espagne* Paris: P. Ollendorf, 1897; p. 165.

⁴⁶ Ver, a este propósito el excelente libro *Casticismo y literatura en España*, ed. de Ana-Sofía Bustamante Mourier y Alberto Romero Ferrer, Cuadernos Draco n.º 1, servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1992, y concretamente la contribución de Pilar Espín Templado, "El casticismo del Género Chico", pp. 25-58.

⁴⁷ La realidad urbanística, higiénica, laboral, social, etc., de las clases humildes de los barrios populares poco tiene que ver con la Arcadia risueña y alegre que ofrece el teatro.

⁴⁸ Esta tradición del teatro lírico español de intercambiar inspiraciones con Francia es ya antigua, instaladísima, desde finales del XVIII por lo menos.

Martínez Olmedilla, por gacetillera que sea, corresponde a una realidad.⁴⁹ Camprodón, el libretista de *Los diamantes de la corona*, se ha inspirado sin miramientos en *Les diamants de la couronne* (ni ha cambiado el título),⁵⁰ de Eugène Scribe y Auber, cantables de Jules Henry Vernoy de Saint-Georges. Con *Jugar con fuego* pasa lo mismo; la revista *El Clamor público* denuncia a su libretista, Ventura de la Vega, por haber plagiado *La Comtesse d'Egmont*, una comedia de Lancelot.⁵¹ En resumen, los libretistas, entre 1850 y 1900 se entregan a un pillaje sereno del repertorio francés del teatro del *Boulevard*, del *Vaudeville*, de la Ópera Cómica. Eugène Scribe, el más fecundo, es una mina inagotable, y también Meilhac, Halévy, Hennequin, Labiche, Feydeau, Veber, Decourcelle, Delavigne, Dumas (padre e hijo), Mérimée,⁵² Sardou, Tristan Bernard, Víctor Hugo y más tarde Zola, inspiran traducciones, adaptaciones y arreglos. Estas tres palabras tienen áreas semánticas de una flexibilidad absoluta y es totalmente ilusorio fijar, en función del humor o de la estrategia de cada autor español, categorías y criterios lingüísticos que definan el grado de fidelidad o de libertad en la labor de reescritura o de hispanización del modelo extran-

jero; la "traducción" puede tomarse mucha libertad y no implica necesariamente una fidelidad rigurosa, aunque sí, tal vez, una mayor honestidad en la medida en que figura el nombre del autor original. En cuanto al "arreglo" o "adaptación", dejan un ancho margen a todo tipo de manipulación del texto original, con la enorme ventaja, muy a menudo, de poder prescindir del nombre del inspirador y, así, no tener que pagar derechos de autor, según la legislación española. El plagio parece tan enraizado en las costumbres del mundillo teatral que se inventa una pintoresca palabra —"fusilar"— para designar la desfachatez y pachorra con la cual los autores entran a mansalva en los repertorios ajenos. Así, Olona, "*como fusilero compite dignamente con Camprodón*" y Ventura de la Vega, "*fusilero también, pero de más alta jerarquía literaria que los anteriores*".⁵³ Hay aquí un inmenso material por analizar, en una perspectiva semiótica, filológica y literaria. Luis Mariano de Larra y Eusebio Blasco, muy impregnados por el teatro francés, "traducen".⁵⁴ Pina Domínguez (padre e hijo), García Gutiérrez, López de Ayala ("*había tomado la forma calcándola de la ópera cómica francesa*")⁵⁵ tampoco se quedan cortos.⁵⁶

Lo que parece haber tomado carácter "natural", con la zarzuela grande, se prolonga evidentemente con la zarzuela chica y el género chico. Las obritas que alimentan los primeros brotes del teatro por horas durante el Sexenio son traducciones, "digests", o arreglos del repertorio francés, reducidos

⁴⁹ Durante su viaje a París, Barbieri, animado por Eugenia de Montijo, entonces emperatriz de Francia, para demostrar la vitalidad del teatro lírico español, se decide a montar, en París, una zarzuela. Los títulos previstos (*Los diamantes de la corona* y *Jugar con fuego*) se tienen que abandonar por inspirarse los libros algo demasiado fielmente en autores franceses. A falta de otra cosa mejor, se opta por *Entre mi mujer y el negro*, de Olona y Barbieri, la más "original", que tampoco se montará.

⁵⁰ Camprodón, un artista del plagio, hasta tiene un "negro", Pelayo del Castillo, que le hace los versos: "*con ripios y fusilando gana un promedio de 9 a 10.000 duros anuales*", en MARTÍNEZ OLMEDILLA, A. *Op. cit.*; p. 222.

⁵¹ Cf; también, MARTÍNEZ OLMEDILLA. *Op. cit.*; p. 118 y SALAZAR, A. *Op. cit.*; p. 45. Los vericuetos del plagio son, a veces, insondables. *La Vieille*, de Scribe y Casimir Delavigne, estrenada en el teatro de l'Opéra Comique el 14 de marzo de 1926, "inspiró" un juguete cómico que se estrenó en el teatro de la Cruz en 1836, con el título de *Las gracias de la vejez*. En 1860, la misma obra de Scribe inspira al fusilero mayor Camprodón, que "escribe" los versos de *Una vieja* (otra vez sin cambiar el nombre siquiera, sólo cambia el lugar de la acción que pasa de Rusia a México), con música de Gaztambide. A Ventura de la Vega también le gustó *La Vieille* y la "arregló" en *El marqués de Caravaca*.

⁵² Fernández Shaw escribe una *Colomba*, que mucho tendrá que ver con la de Mérimée.

⁵³ MARTÍNEZ OLMEDILLA. *Op. cit.*; p. 222.

⁵⁴ Larra traduce "operetas" francesas, como *Las campanas de Carrión y Bocaccio. Mujer y reina*, de Pina Domínguez, con música de Albéniz, es una "traducción" de una obra, con el mismo título, de A. Dumas.

⁵⁵ GÓMEZ GARCÍA, J. *Op. cit.*; p. 28.

⁵⁶ "El ingenio de los libretistas franceses estimula singularmente a los nuestros y la adaptación va a adquirir brillante resurgimiento del que Olona y Camprodón fueron los adalides", SALAZAR. *Op. cit.*; p. 45. "Olona, Camprodón, Luis Mariano de Larra, Pina Domínguez, padre e hijo, se dedicaron con más asiduidad al género, no se limitaban a calcar las formas sino que traducían íntegramente los libretos franceses sin molestarse en desfigurarlos. Suprimieron el problema literario, pero fue a costa de estrechar las posibilidades de difusión en el extranjero de nuestra zarzuela y de anular, casi por completo, el carácter de nacionalidad". *Idem*; p. 28.

a una hora. La tan cómoda costumbre de buscar la inspiración en el teatro francés se mantiene activamente. Citemos algunos ejemplos de los fértiles años 94 y 95. *Los dioses del Olimpo* (1894), es un refrito, con suplemento de "pantorrillas", de *Orphée aux enfers*, lo que atestigua la vigencia de Offenbach, 36 años después de su estreno en París. *Miss Robinsón*, de Granés, en 1894, se inspira en la obra de Paul Ferrier, música de Arney. *Servicio obligatorio* (1894) es una versión sicalíptica de *Champignol malgré lui*, de Feydeau y Desvallières. *La suripanta* (1895), de Ferrer y Codina, patina astutamente entre el recuerdo de *El joven Telémaco* y *Les vacances du mariage* de Valabrègue y Hennequin. Según la revista, bien informada y con innecesaria fama de sulfurosa, *La Esquilla de la Torratxa, Tenorios* (1895), de Ferrer y Codina, es la "traducción literal de una comedia castellana [El pleito de Sandoval]" que, a su vez, es un "arreglo" de una obra de Delacour y Hennequin. *El enigma* es un disfraz transparente (el título ya lo sugiere) de *Le sphynx* de Octave Feuillet, otro autor famoso y saqueado. Un artículo de Joaquín Dicenta en *El Teatro Moderno* (nº 1, 14 de enero de 1895), contra un "famoso" autor saqueador de textos franceses, termina con estos humorísticos versos: "¡Pues hombre! ¿En qué biblioteca / robamos nosotros juntos?"

La necesidad de abastecer un teatro nacional lanzado en una vertiginosa carrera de novedades y estrenos explica que los libretistas sean tan "garbaneros" como los folletínistas y los novelistas finiseculares y busquen desesperadamente la inspiración donde más a mano esté, con total impunidad, ya que los textos que rigen la propiedad intelectual y los derechos de autor existen, pero el fraude en su aplicación es una práctica sistemática y sosegada.⁵⁷

Después, a finales del siglo XIX y durante el primer tercio del XX, el concepto de "modelo" que inspira a los libretistas españoles se amplía conside-

blemente. Entre el ejercicio legítimo de la "intertextualidad" (invocación de unas autorías prestigiosas y plasmación de una continuidad intelectual o cultural), la libre inspiración de "motivos" o "temas" (en la terminología de Gérard Genette) que están "en el aire" y pasan a ser patrimonio de todos, la aplicación de recetas mecánicas⁵⁸ y el simple acto de "fusilar" obras ajenas, la gama es extensa y las fronteras no siempre muy evidentes. Galdós da una explicación posible: el teatro clásico es poco rentable, "mientras que un traductor ramplón, importando un erupto transpirenaico [...] se harta de ganar dinero".⁵⁹ Se "fusilan" los clásicos: Calderón (Ramos Carrión y Chapí), Ramón de la Cruz, Zorrilla, Pedro Antonio de Alarcón (por ejemplo, *Curro Vargas*, de Dicenta: también *Margarita la tornera* sale de *Los cantos del trovador*). *La Talía catalana* (nº 5, 20 de marzo de 1898) alaba una "traducción y arreglo a la escena católica" del *Hamlet* de Shakespeare, por Ángel Guerra. Incluso los más encopetados del teatro nacional salen del apuro con repertorios conocidos: para la ópera ("de encargo") de Amadeo Vives, *El abanico verde*, hacia 1916, Eduardo Marquina, el libretista, "fusila" *Il Ventaglio* de Goldoni.⁶⁰ Y se acaban fusilando unos a otros y cada uno a las obras anteriores cuyas que resultaron exitosas. Arniches, los Álvarez Quintero, Chueca, Chapí, todos estos fecundísimos proveedores del teatro nacional (musical o no, la distinción, en este caso, no es pertinente), para cumplir con todos sus compromisos (hasta 10 ó 12 estrenos en los años buenos, para los autores como para los compositores), no pueden siempre renovar su inspiración y el reflejo más inmediato es "fusilar". Como dice con sorna *El Teatro Moderno* (nº 2, 21 de

⁵⁸ El género chico ha explorado hasta la saciedad esquemas y estructuras estereotipadas, que sí ofrecen, con pocas variantes regionales o gremiales, modelos funcionales estables. Cf. SALAÜN, S. "El 'Género Chico' o los mecanismos de un pacto cultural". En *El teatro menor en España a partir del siglo XVI*. Madrid: CSIC, 1983.

⁵⁹ Citado por *El Teatro Moderno*, nº 1 (25-4-1894).

⁶⁰ En el teatro "serio", la influencia extranjera es plenamente admitida y fecundadora y no se plantea, como en la zarzuela, la farragosa cuestión de la "pureza" indígena. A finales del siglo XIX, el teatro español busca su salvación en Suecia, Alemania, en el Simbolismo o en el Naturalismo francés.

⁵⁷ Esta dualidad entre aparato legal y fraude (sobre las cifras, las declaraciones, etc.) es otra realidad "cultural" que durará hasta la guerra de 1936, pese a los esfuerzos de la Sociedad de Autores para sanear una situación que cada uno cree provechosa para sí.

marzo de 1894) a propósito de *La Bayadera o la bella chiquita*, música de Cereceda: "El final se parece como un huevo a otro a El proceso del Can-can". A principios del siglo XX, la cosa llega en ciertos casos a cobrar una dimensión "industrial". En el Paralelo barcelonés del primer tercio del siglo, por ejemplo, la demanda de vodeviles, melodramas, comedias "policíacas", comedias catalanas, pantomimas, guiñol, etc., es tan fuerte (los programas cambian a veces cada semana y los numerosos teatros se hacen una competencia encarnizada) que se cuentan por centenares las obras que los "autores" fabrican a partir de materiales franceses muy variados (folletines, teatro del "Boulevard", mimos, teatro de sombras, hasta de los episodios espectaculares de la historia de Francia como el "caso Dreyfus"). Incluso el muy flamenco Luis Capdevila fusila la decimonónica obra de Decourcelle, *Les deux gosses* (*Los dos pilletes*).

En el mundillo varietinesco y en la cultura escénica del cuplé, hasta los años 20 y 30, a pesar de los esfuerzos de la Sociedad de Autores, la práctica de "fusilar" las obras ajenas, de donde vinieran, se mantiene con el mayor descaro. *La canción del Rhin* de la Fornarina, es un plagio de *Le long du Missouri*, de Christiné, cantado por Mayol. El cuplé reproducirá, a una escala mayor, el fenómeno de cosmopolitismo e hibridación que la zarzuela había asentado.

La escena lírica y sainetera configura así un inmenso territorio de circulación de las obras, de los temas, de todo tipo de reminiscencias nacionales y extranjeras. Es una práctica tan rigurosamente generalizada que no parece molestar a nadie. El "arreglo", la "adaptación", o el uso del mero estereotipo son unas "técnicas" que se extienden a todos los géneros, todos los países; no es un problema de falta de talento, de moral ni de código deontológico, en todo caso es una costumbre y, para algunos, un simple problema de subsistencia. En el siglo XX, viene a ser un claro indicio de la industrialización de la cultura, de la estandarización de los gustos y de las prácticas, con la deriva evidente hacia el servilismo, el mercantilismo y la mediocridad que una producción mecanizada puede acarrear, pero los inevitables derroteros comerciales de la cultura moderna de masas nos deben eximir de todo criterio valorativo a

priori. La cultura de masas, la emergencia de productos industrializados, ya desde los primeros grandes éxitos taquilleros de la zarzuela y el sainete, es decir la aparición de una cultura urbana en países en plena evolución demográfica, económica y política, donde la ciudad se consolida como centro de la producción intelectual y cultural del país (Madrid y Barcelona, por ejemplo, duplican su población entre 1900 y 1930), todo esto instaura un proceso que no se debe analizar con prejuicios ni valores elitistas.

Por otra parte, esta "modernidad" que el teatro propaga con extraordinaria intensidad, por frívola que parezca, introduce otros factores como la emergencia de una cultura colectiva (o sea, abierta a masas cada vez más amplias y más indiscriminadas), de una europeización activa, de la circulación del arte y, aunque fuera de refilón o por reacción, provocan la necesidad de una reforma o de una evolución escénica. Al fin y al cabo, autores tan distintos como Gual, Martínez Sierra, Rivas Cherif, Valle-Inclán o Lorca propondrán una renovación del teatro por oposición o por asimilación del teatro comercial, zarzuelero y sainetero. No es poco mérito el de la zarzuela el constituir un patrimonio de referencia, abierto y vivo, con inevitables y abundantes obras flojas o de circunstancias, pero con obras maestras que, a su vez, se vuelven modélicas, un patrimonio capaz de trasmutar en producto nacional todas las interferencias exteriores.

La cuestión de los textos del teatro lírico permite plantear otro problema esencial, el de la lengua nacional. Los indiscutibles conceptos de "plagio", "arreglo" o "adaptación", no deben hacer olvidar que, salvo en casos de mera copia servil, el traspaso de una lengua a otra no es nunca mecánico y pone en juego la naturaleza misma de cada lengua. Además, en general, la obra "de llegada", en español, poco tiene que ver con el original. La vitalidad de la zarzuela y del sainete viene de que la "traducción", fiel o lejana, da la prioridad a la mecánica lingüística mucho más que al aparato dramático (temas, intrigas, situaciones, esquemas, ambientaciones, etc.). Dicho de otra manera, los autores españoles han manifestado un excepcional sentido de la lengua propia que matiza mucho la actividad mimética.

Entre "las ineptias"⁶¹ de Scribe y los sainetes de Ventura de la Vega, por mucho que éste haya "fusilado" a aquél, hay una diferencia lingüística abismal. En la mayoría de los casos, se puede suponer que los "traductores" obraron espontáneamente, porque el teatro es también escenificación del lenguaje y tenían un indiscutible talento verbal. En otros casos, es patente que algunos autores y compositores se han planteado un problema de fondo, realmente fundador de un arte lírico nacional: la necesidad de buscar modalidades originales de "cantar en español", que es por donde la zarzuela se emancipa de la ópera. Cantar en español implicaba tener en cuenta el idioma nacional, en su unidad y en sus múltiples particularismos, en función de sus potencialidades, cualidades eufónicas, fonéticas, rítmicas, musculares, expresivas, etc. Tomás Bretón, en su discurso de recepción en la RAE, formula, de manera primitiva pero clara, esta necesidad "de cantar en la lengua del país" (p. 52): "la lengua mejor para cantada [...] es la propia" (p. 42). Según Salazar, uno de los grandes méritos de Chapí es haber conseguido "un cierto modo de musicalización de nuestro idioma".⁶² Pero el que llevó a cabo una reflexión de una modernidad semiológica sorprendente es, otra vez, Barbieri, el que ha "indigenizado el género" según Peña y Goñi, el que dio como título a su discurso de recepción a la RAE, en 1892: "La música de la lengua española",⁶³ un texto de una riqueza excepcional sobre la relación entre música, fonología y fonética de la lengua, prosodia, relación con los instrumentos, "armonía imitativa", etc. Barbieri, en estos textos, como Berlioz en su tiempo, establece una auténtica sistemática de los sonidos y de su producción de efectos o de significación, una anticipación de la reflexión moderna sobre los significantes y la poética; los versos de Iriarte con los que concluye su discurso: "Música y Poesía, / En una misma lira tocaremos", tienen evidentes resonancias modernistas.

Otra de las particularidades de la zarzuela es pre-

cisamente la aptitud del lenguaje para ser acción, física y fisiológica, enjundiosamente, sustituyéndose así a la carencia de acción (intriga estereotipada, desenlaces previsibles desde el principio, sucesión de tipos) que caracteriza este teatro. El lenguaje, en todos sus particularismos regionales, profesionales o sociales, es sinónimo de sabor y de placer, sensual y mental, tanto en los cantables como en los diálogos, todo lo contrario de la ópera donde el virtuosismo de la voz anula el virtuosismo y la chispa del verbo. El monólogo de Lamparilla o la "clase de argot", en *El Barberillo de Lavapiés*, por ejemplo, son auténticas joyas literarias y lingüísticas que exigen una dicción perfecta y exigen, sobre todo, que el espectador oiga y capte la letra, verso por verso, y lo disfrute. La zarzuela implica, por parte del público, una disponibilidad, una "competencia" activa, una tensión de la recepción que pocas formas del teatro lírico pueden aportar. Está bien claro que, en las miles de zarzuelas existentes, no faltan las obras que caen en lo chabacano o lo facilón, pero la densidad del chiste, la agilidad del retruécano, la dimensión lúdica del lenguaje que se espera del libreto, hacen de muchas zarzuelas una fiesta verbal, un festín del lenguaje. En esto, la zarzuela representa un patrimonio literario y poético de una riqueza extraordinaria.

Además de este aspecto lúdico y festivo del lenguaje que favorece una relación necesariamente fecunda entre una comunidad y su lengua, para los fines que sean, incluso los más conceptuales,⁶⁴ ciertos libretos o ciertas escenas podrían representar, en épocas de cerrazón académica (a finales del siglo XIX, por ejemplo, en que la poesía está estancada), una posible "poética" (en el sentido jakobsoniano del término), es decir, una aptitud del lenguaje a jugar por su cuenta, a elevarse a una dimensión metalingüística y creadora. El verso, en particular, por su agilidad y sus ocurrencias, podría representar uno de los pocos espacios de libertad y de creación de la poesía española de entonces. Al fin y al cabo, la opi-

⁶¹ Este juicio caritativo es de GÓMEZ GARCÍA, J. *Op. cit.*; p. 12.

⁶² SALAZAR. *Op. cit.*; p. 12.

⁶³ CASARES, E. *Op. cit.*, t. II; p. 453.

⁶⁴ Como dice Roland Barthes, en última instancia, es siempre el lenguaje el que tiene la última palabra.

nión de Rubén Darío, el padre de la poesía moderna, abre perspectivas hasta ahora nada estudiadas: “¿No es verdaderamente singular que en esta tierra de Quevedo y Góngora, los únicos innovadores del instrumento lírico, los únicos libertadores del ritmo, hayan sido los poetas del Madrid Cómico y los libretistas del género chico?”⁶⁵

Los endecasílabos de Ricardo de la Vega, que entreveran la solemnidad y lo cómico, los octosílabos malabaristas y juguetones de *La canción de la Lola*, la técnica de la rima, del encabalgamiento, de la variedad y de la alternancia rítmica o la aparición de metros poco usuales en la poesía española del momento (decasílabos de *La Verbena de la Paloma*, pentasílabos de *La Marcha de Cádiz*...), en muchas zarzuelas, configuran un panorama poético diversificado y sustancioso. En el diálogo en prosa tampoco escasean los hallazgos, el manejo sutil del lenguaje en sus componentes sonoros y metafóricos: la riqueza verbal de un Arniches representa uno de los aciertos mayores de la literatura dramática española y la renovación teatral de Valle-Inclán, una de las propuestas más elaboradas y modernas de la escena española, no hubiera existido sin el estímulo de Arniches.

Considerando esta riqueza verbal y poética de la zarzuela, es verdad que los modelos extranjeros parecen muy remotos. Scribe, en esto, difícilmente puede competir con los mejores libretistas y autores de cantables.

3. Zarzuela y gestualidad: cuerpo, dramaturgia y sicalipsis

La difusión masiva y nacional de la zarzuela le da necesariamente un papel determinante en la evolu-

⁶⁵ DARÍO, R. prefacio de *Cantos de vida y esperanza*. Hasta Unamuno, poco amigo del teatro comercial y zarzuelero, reconoce sus méritos: “Con sus defectos y todo, el género chico es lo que queda de más vivo y real, y en los sainetes es donde se ha refugiado algo del espíritu popular que animó a nuestro teatro glorioso”, *Obras completas*. Madrid: A. Aguado, 1950, tomo III; p. 339.

ción de la cultura española, en los consumos, las prácticas, etc. La zarzuela es permeable a todo, en todos los planos, aunque sea, en un principio, por motivos comerciales (la “ley de la taquilla”) y contribuye a difundir en el país términos, comportamientos y modas importadas de fuera.

La zarzuela, por ejemplo, propaga un léxico foráneo vinculado, luego, con los establecimientos y la sociabilidad. El caso de la palabra “cuplé” ilustra toda la continuidad cultural vinculada con la escena. Presente ya, en su forma francesa de *couplet*, en Barbieri y en Bretón, abarca toda la gama de espectáculos donde interviene la canción hasta la guerra de 1936.⁶⁶ A principios del siglo XX, la manía de poner un nombre exótico a los establecimientos teatrales tomará proporciones inauditas, con tanto “Salón” de todos los colores, con los Kursaal, Novelty o Novedades, Edén, etc. Son detalles, pero que enraizan en toda la península la idea de que la modernidad cultural, la que practican las masas, pasa por la importación, como la luz eléctrica, la calefacción y el confort en general que hacen de los teatros los lugares más modernos del país, mucho antes de que estos progresos se difundieran en los hogares o la vida pública.

La relación entre zarzuela, dramaturgia y la corporeidad también se caracteriza por la asimilación de influencias exteriores. A partir de los últimos años del siglo XIX, la ansiada renovación teatral pasa por la reflexión sobre la dramaturgia y la escenografía, en particular por la renovación del trabajo del actor.⁶⁷ En este sector, parece que la zarzuela, enfrascada en sus costumbres caseras y en sus presupuestos (aparentemente) realistas, es poco innovadora. Pero, pese

⁶⁶ El *Diccionario de la música*, Labor (1954), lo califica de “galicismo”, como Máximo Díaz de Quijano (“un galicismo como una casa [...] voz espuria”), en *Tonadilleros y cupletistas (Historia del cuplé)*. Madrid: Cultura clásica y Moderna, 1960. Las palabras “romanza” (del francés “une romance”), “clac” (o cualquiera de sus ortografías), sesión “vermouth”, “troupe”, “soirée”, “debut”, “reprise”, “vedette”, “variétés”, “diva”, etc., son voces extranjeras, francesas en su mayoría. La aceptabilidad lexical española es también un hecho cultural y una fuente de comicidad o escarnio por parte de los escritores, desde Galdós hasta Arniches.

⁶⁷ Cf. las aportaciones de Stanislavsky, Antoine, Appia, Gordon Craig, Meyerhold y el simbolismo europeo.

a la resistencia que ofrece el género a estas influencias que invaden el teatro nacional "serio", la zarzuela manifiesta, a su manera, cierta receptividad, tanto por razones estrictamente comerciales como por motivos artísticos.

La invasión de la sicalipsis (lo que algunos traducen por pornografía, según su escala de evaluación moral), a principios del siglo XX representa, a la vez, la explotación de un filón comercial que ya ha mostrado su rentabilidad en los escenarios franceses de las Folies Bergères o del Moulin Rouge, donde se hizo el primer *strip-tease* de la historia del teatro, en 1893.⁶⁸ La aparición del cuerpo como espectáculo y "dramatismo" (por degradado que pueda parecer o por la explotación mercantil que se haya hecho) es un hecho esencial para la escena. Entre 1900 y 1936, la sicalipsis no deja de ser una respuesta a las ansias naturales e insatisfechas del macho hispánico de la clase social que fuera, en una época de mutación profunda de la sociedad, todavía marcada, en lo sexual, por una rigidez y un dimorfismo arcaico.⁶⁹ La zarzuela, por su extensión y su sociabilidad, es la que cubre naturalmente la demanda de una relación más moderna con el cuerpo y el sexo. La sicalipsis alcanzó una amplitud de cultura y de sociabilidad nacional, un consumo de todos los grupos sociales (los hombres son los únicos beneficiarios, evidentemente) que caló lo suficientemente hondo como para inquietar a las clases dirigentes, y no sólo por cuestiones morales. El erotismo escénico es un producto a la vez nacional (la zarzuela siempre aprovechó la plástica generosa y sugestiva de las actrices) y de importación, un ingrediente y un producto comercialmente rentables, como los ritmos de moda o los ambientes de opereta, dentro del proceso de estandarización y de industrialización de la cul-

tura que la zarzuela y el cuplé han favorecido plenamente. El género ínfimo no es más que una etapa de la evolución de los espectáculos, entre una teatralidad convencional y la explotación de ingredientes modernos más rentables, como el cuerpo femenino y la canción.⁷⁰ Como dice muy bien Michel Foucault, el cuerpo femenino es un fenómeno social y cultural sistematizado por la expansión industrial, "*un bien social que circula*" precisaba Levi-Strauss. Es un fenómeno europeo que afecta, a principios del siglo XX, todo tipo de representación y el teatro en prioridad. En España, no cabe duda de que fue la zarzuela la que lo importó y lo difundió, aunque precipitara así su decadencia.⁷¹

En una perspectiva menos "voyeurista" y menos comercial, la aparición del cuerpo en el escenario, a finales del siglo XIX y, sobre todo, en el primer tercio del XX, afecta a la dramaturgia, es decir, a la teatralidad misma. A través del baile o de la danza primero; en los escenarios alterman zarzuelas con espectáculos de bailarinas modernas, como Loïe Fuller (a partir de 1894) o Geraldine y su danza serpentina, que crean una nueva expresividad escénica, una nueva percepción del espacio teatral. El cuerpo instauro un código gestual y expresivo nuevo que deja de ser mimesis y apoyo de la palabra o reproducción de una gestualidad heredada del folklore tradicional. La pantomima o el "transformismo" (o "maquietismo") obran en el mismo sentido. La actuación de un Frégoli, que desata pasiones en Madrid y en Barcelona, en 1894 y 1895, mucho más que un fenómeno de feria, aporta

⁶⁸ El primer desnudo completo aparece en *Le coucher d'Yvette*, en París, una obra que será muy copiada, en su título, su tema... y su "dramatismo". En España, la zarzuela *Príncipe de Carnaval* marca la aparición de la primera mujer "desnuda" (con malla), en el escenario.

⁶⁹ SALAÜN, S. *El cuplé*. Madrid: Espasa-Calpe. Col. Austral, 1990 y "Apogeo y decadencia de la sicalipsis", *Discurso Erótico y Discurso Transgresor en la Cultura Peninsular*. Coordinado por Myriam Díaz-Diocaretz e Iris Zavala. Madrid: ediciones Tuero, 1992; pp. 129-153.

⁷⁰ La zarzuela popular, para mantener su monopolio y su público, adoptó sin miramientos el componente sicalíptico. Hasta se puede decir que fue la sicalipsis la que permitió que la zarzuela perdurara todavía años en provincias, cuando su decadencia en Madrid estaba ya proclamada. En su nº 16 (31-5-1910), *Comedias y Comediantes*, afirmaba que "el actual teatro por horas está mantenido por la mujer". Dos obras de 1907 como *Enseñanza libre*, de Perrín y Palacios (con el "Tango del morrongo") o *La alegre trompetería*, de A. Paso y música de Lleó (con el "vals de la regadera") han preservado durante años, en los venerables provincianos una afición "rugiente" (un tópico para designar el entusiasmo masculino).

⁷¹ Para ver cuerpos femeninos, más cerca, más cómodamente, más baratos y más asequibles, pululaban los cabarets con los cuales la zarzuela no podía competir.

dinamismo, movimiento, gestualidad. Danza y pantomima introducen en el escenario español una nueva relación, decididamente moderna, entre lenguaje y cuerpo, que tendrá un porvenir extremadamente fecundo en el teatro posterior.⁷²

Por regla general, en la zarzuela y en el teatro lírico en general, el enorme peso de lo comercial no está necesariamente reñido con la innovación estética o artística. Lo que caracteriza el siglo XX es precisamente que las líneas divisorias entre arte y comercio, tradición y modernidad, nacionalismo y cosmopolitismo, artesanía repetitiva y creación, han dejado de ser tan tajantes. En esto, la zarzuela sigue siendo un terreno paradójico y privilegiado.

En este sentido, realizar el inventario de las "interferencias" e influencias de todo tipo para acabar exaltando la identidad españolísima de la zarzuela deja de ser una paradoja. Su fuerza, su vitalidad, su duración, provienen de su aptitud para armonizar lo genuino con lo de fuera, en todos los planos. La zarzuela es de una flexibilidad y una permeabilidad absolutas, sin servilismo hacia los modelos, ni siquiera hacia los caseros que trata con la misma distancia. En última instancia, lo que caracteriza la zarzuela es su aptitud para integrar las cosas más heteróclitas en un género que se quiere homogéneo, lo que quiere decir que los ingredientes (el supuesto "realismo" o costumbrismo, los materiales musicales, etc.) no remiten a su origen referencial sino a su funcionalidad cultural y teatral. Esto quizás explique la vitalidad de un teatro lírico, más fiel a sí mismo que a cualquier modelo o "representación" exterior. Por esto habrá que dejar de ver en la zarzuela "realismo" o "costumbrismo" cualquiera, o voluntad de fidelidad fotográfica que rebajaría completamente su amplitud cultural y artística. Habrá que dejar de ali-

⁷² Está por estudiar la relación de la zarzuela con la gestualidad y el cuerpo, dentro de una historia, más general, de la representación, de la escenografía en el teatro lírico y sainetero y dentro de la dualidad entre tradición y modernidad. La zarzuela es, desde sus principios y hasta ahora, un espectáculo total, lo que la predispone siempre a incluir innovaciones en la dramaturgia, la puesta en escena o el trabajo de los actores. Otra influencia importante será la del cine que pudo influir en la zarzuela del siglo XX.

mentar complejos sobre el "provincianismo" o el "localismo" de la zarzuela que vendrían a ser obstáculos para su vocación de universalidad.⁷³ Habrá que abandonar la vieja idea (profundamente reaccionaria, desde finales del siglo XVIII, sinónimo de rechazo de toda modernidad, de donde viniera) de que el exceso de aportaciones extranjeras aniquila el "genio español".

Rehabilitar la zarzuela y, más necesario aún, los estudios sobre la zarzuela, implica una revisión crítica. Desde su nacimiento hasta ahora, adversarios o aficionados han obedecido, conscientemente o no, a motivaciones ideológicas implícitas, han fomentado estéticas mucho más en función de unos criterios éticos o ideológicos que en función de criterios objetivos⁷⁴ o científicos. Importa, por ejemplo, romper el cordón umbilical con las grandes figuras de la crítica y delimitar el campo exacto de su autoridad cultural y musical. Peña y Goñi, por ejemplo, será una referencia obligada, pero sin olvidar que está plena y visceralmente integrado en el proceso cultural e ideológico de la Restauración, que es el portavoz competente de la burguesía que se construye una legitimidad cultural gracias al teatro lírico.⁷⁵ Otro tanto pasa con Bretón, Gómez García,

⁷³ Unos complejos perceptibles en toda la crítica oficial. Así A. Salazar, el más progresista de todos, lamenta por un lado la "cualidad provincial de nuestro arte" (*op. cit.*, p. 268) y, por otro, exalta su dimensión no naturalista y su "categoría universal" (*ibid.*, p. 269). En su obsesión por comparar lo español con lo mejorcito de fuera, cae en afirmaciones irrisorias que sólo demuestran malestar y complejo de inferioridad: según él, *La Verbena de la Paloma* "no es prácticamente inferior a *La Novia vendida* [de Smetana]", y Chapi no es inferior a Rimsky-Korsakov, *op. cit.*, p. 269-270 (se apreciará la sutileza del adverbio "prácticamente").

⁷⁴ Otro estudio interesante sería hacer la historia de la crítica, desde sus orígenes. Las críticas musicales, en los siglos XIX y XX, han privilegiado el cotilleo gacetillero, el inventario de nombres y obras, las mundanidades o el dogmatismo del ilustrado conocedor. Por regla general, la crítica periodística o especializada hasta la guerra de 1936 es floja, de un nivel técnico y analítico más que dudoso, es normativa y doctrinaria, por ser una crítica de clase y de (supuestos) entendidos.

⁷⁵ Comparar con lo que pasa en la "folklorología" que se desarrolla, y no es casualidad, a partir de 1880 en España, con Machado Álvarez (Demófilo), Rodríguez Marín, etc. Un análisis de los textos de los defensores de la zarzuela y de los del patrimonio regional español mostraría la similitud de la empresa, con los mismos términos, las mismas argumentaciones.

José María Esperanza y Sola, Cotarelo y Mori, etc., involucrados todos en el mismo proyecto ideológico. En cuanto a Salazar, otro saber enciclopédico y otra "conciencia" nacional de la música española, sus alegatos y sus dictámenes obedecen a una perspectiva republicana militante. De Peña y Goñi a Salazar, sin mencionar otras "glorias" críticas que han imperado duraderamente bajo el franquismo, los juicios, valores y estéticas fomentados no son inocentes sino enraizados en una lógica social y política que hay que tener en cuenta cuando se utilizan sus comenta-

rios. Se impone, pues, cierto deber de irreverencia y no equivocarse en la índole de los debates.

Rehabilitar la zarzuela es un hermoso proyecto cultural que supone rehabilitar sus músicas, sus textos, afrontar las escenografías, los montajes, la representación, el trabajo de actores, la dramaturgia, rehabilitar una cultura de la fiesta y del placer como mecanismo cultural esencial y renunciar a categorías y jerarquizaciones arbitrarias o "mayestáticas". Arte, comercio y placer no son incompatibles en la cultura occidental contemporánea.