



Francesc  
Cortès

# La zarzuela en Cataluña y la zarzuela en catalán

El enraizamiento de la zarzuela en Cataluña alcanzó unas cotas de intensidad parangonables a las de Madrid, un entorno mucho más estudiado que el catalán; su aparición en Barcelona es coetánea. Personajes como Olona desempeñaron un papel importante en la difusión. El análisis de su evolución en Barcelona, junto con el florecimiento de una prensa dedicada al nuevo género, demuestran la predilección por el género y su decidida aceptación. El hecho más destacado del área catalana estriba en la producción en catalán. Las primeras obras conservadas, simples tonadillas, se remontan a 1850. Su composición va ligada, por una parte, al renacimiento del teatro en catalán, de la mano de Frederic Soler "Pitarra", y por otra a la evolución de la zarzuela castellana, de la cual suele ser deudora. El estudio pone de relieve la importancia del corpus zarzuelístico catalán, con más de 424 obras documentadas, y a la par el interesante debate ideológico y estético que se abrió hacia finales de siglo, momento en que se pueden distinguir tres tipos de zarzuelas catalanas.

## 1. La zarzuela en Cataluña

La zarzuela consiguió una aceptación general y sin reservas en Cataluña, al menos hasta que no tomaron más fuerza las ideas estéticas modernistas. Existe una relación directa entre las obras en castellano estrenadas en Barcelona, a los pocos meses o días que en Madrid, y la creación de la zarzuela catalana. En el género bufo se advierte de forma muy clara esta dependencia de modelos, en parte porque el organizador de los espectáculos era la misma persona e imponía unos patrones cómicos determinados, Francisco Arderius. El escenógrafo Francesc Soler y Rovirosa revela de forma imparcial en una carta a Barbieri cuál era la respuesta del público catalán a las zarzuelas del compositor madrileño:

*In Catalonia, zarzuela was embraced on a level of intensity comparable to that of Madrid, although the latter has been studied in much greater depth. The appearance of zarzuela in Barcelona is contemporary with its origins in Madrid. Figures such as Olona played an important role in its dissemination. The analysis of its evolution in Barcelona, together with the flourishing of publications devoted to the new genre, demonstrate the predilection for the genre and its decided acceptance. The most striking aspect of the genre in Catalonia lies in the production of works in Catalan. The earliest works which survive, simple tonadillas, date back to 1850. Their composition is associated with the rebirth of theatre in Catalan at the hands of Frederic Soler "Pitarra", on the one hand, and the evolution of the Castilian zarzuela, which it is indebted to, on the other. This study underlines the importance of the Catalan body of zarzuelas, which contains more than 424 documented works, and at the same time discusses the interesting ideological and aesthetic debate which broke out towards the end of the century, when three different types of Catalan zarzuelas could be distinguished.*

"La música del Tributo [de las cien doncellas] ha gustado mucho y no menos la de Sueños de oro; pero los entusiastas nos lamentamos de que no pueda Vd. disponer de buenos libros. A estos literatos todo se les vuelve política [...] Yo estoy trabajando a rabiarse para la *Redoma encantada*, que se pondrá en escena, con bastante lujo, este invierno en el teatro Principal."<sup>1</sup>

La zarzuela aparece en Barcelona en unas fechas muy tempranas, casi contemporáneas al surgir del nuevo género en Madrid. Las primeras representaciones de zarzuelas en Barcelona datan de 1850, cuando se estrenaron obras de N. Freixas *Todos locos y ninguno*, en 1851, y de Gardin, *El granuja*. Será en la temporada 1852-53 cuando la zarzuela cobre

<sup>1</sup> Carta de Soler y Rovirosa a Barbieri, 12-VIII-1873. Publicada por Emilio CASARES RODICIO (ed.). *Legado Barbieri. Documentos sobre música española y epistolario*. Madrid: Banco Exterior, 1988; p. 981.

auténtica carta de naturaleza en Barcelona, gracias a una serie de funciones en el teatro del Liceo. Las obras representadas fueron: *Jugar con fuego*, *Tramoya*, *La hermana de Pelayo* de Temístocles Solera, *El sueño de una noche de verano*, *El valle de Andorra*, *El estreno de un artista*, *La tapada del Retiro* de Nicolás Manent —la primera zarzuela de autor catalán conocida—, *Buen viaje señor don Simón* —una obra que se haría muy famosa, zarzuela catalana en un acto ambientada entre Montserrat y el Pla de la Boquería de Barcelona, con un coro de limpiabotas que cantaban “Buenas noches señor don Simón”, un tema que se popularizó rápidamente—,<sup>2</sup> y *El tío Caniyitas*.<sup>3</sup> Según Fargas y Soler esta serie de representaciones de zarzuela, que en sí no representaba un hecho excepcional como luego veremos, fue promovida a causa del desastre económico a que se vio abocada la empresa del Liceo después de la mala acogida de la ópera *Hernani*. Las crónicas de la época recogen, sin embargo, un punto de vista un tanto distinto:

“Por fin se han inaugurado en el Liceo las funciones líricas, con tanta avidez esperadas, aunque no haya sido con la ópera italiana, que por ahora es sin disputa el género de música dramática predilecto del público filarmónico de esta ciudad. Laudable, empero, es la intención de la empresa del expresado teatro en querer secundar las miras y proyectos del gobierno, que según el espíritu del último reglamento de teatros es de estimular a los compositores españoles a que se dediquen a componer música dramática, con el fin de que llegue a crearse y fomentarse la ópera nacional.”<sup>4</sup>

El público barcelonés, aunque reaccionó positivamente ante el nuevo género, continuaba decantándose hacia la ópera, una idea que continuó difundándose muchos años al menos en la crítica musical. Esta opinión la seguía manteniendo el año 1861 una nueva publicación musical barcelonesa, *Gaceta musical barcelonesa*. Juan Budó, el editor,

exponía en el artículo de presentación de la naciente revista, dedicado sintomáticamente al género lírico, que “intentan los mal llamados protectores de la zarzuela igualarla con la tragedia griega por la semejanza que tiene con ella [...] Elevarla a la sublimidad como pretenden, es también un desvarío”.<sup>5</sup>

Del largo comentario de Juan Budó nos interesa destacar tres aspectos. El primero es que la zarzuela ya era un género consolidado en Barcelona, apenas nueve años después de los primeros estrenos, como se intuye de la justificación de editar una nueva revista escrita por Budó:

“Necesario era ya que la profesión tuviese un periódico en cuyas columnas se hiciese ver a España todos los adelantos de Cataluña... el estado de los teatros, tanto de Ópera italiana como de zarzuela.”<sup>6</sup>

En segundo lugar Budó emite un juicio comparativo entre ópera y zarzuela, admitiendo la primacía de la primera sobre la segunda. Aunque la considera como un estadio necesario para poder llegar a la ópera “nacional”, puesto que opina que si en pocos años surgieron un Carnicer, Eslava, Cuyàs, Saldoni, Arrieta, Balart, Barbieri, Oudrid o Gaztambide, es probable que al cabo de poco tiempo sobrevenga un Verdi o un Paccini español.<sup>7</sup> En tercer lugar, considera que la situación de atolladero es debida al inmenso aluvión de parodias y traducciones de las que se nutre la zarzuela; aunque ello no es por culpa de los compositores sino de los libretistas. De la música sólo se lamenta que los personajes españoles no canten en español, sino empleando ritmos de rigodones o de schottish.

Ahora bien, por más que las disquisiciones estéticas y las polémicas parezcan incidir constantemente en el binomio zarzuela-ópera nacional, la recepción que se hizo de la zarzuela no latía en las páginas de las revistas. Prueba de ello es

<sup>2</sup> Se estrenó en diciembre de 1852. *Diario de Barcelona*, 1-III-1853.

<sup>3</sup> FARGAS Y SOLER, A. “Anales de los teatros líricos de Barcelona”. *Almanaque Musical*, vol. 1, 1868.

<sup>4</sup> “Gran Teatro del Liceo. *Jugar con fuego*, zarzuela en tres actos, poesía de D. Ventura de la Vega y música de D. Francisco Asenjo Barbieri”. *Diario de Barcelona*, 7-XI-1852, p. 6777.

<sup>5</sup> *Gaceta musical barcelonesa*, año 1, 3-II-1861.

<sup>6</sup> *Ibid.*

<sup>7</sup> RIA D'ORVO, Eliso. “De la zarzuela y de la ópera española”. *Gaceta musical barcelonesa*, año 1, 3-II-1861, pp. 3-4.

que el teatro de la Santa Cruz programara durante la temporada 1853-54 únicamente zarzuela, con los títulos *El dominó azul*, *El grumete*, *Tres por una*, *El valle de Andorra*, *El bufón de la reina*, *Cargar sin bola*, *El novio y el concierto*, *La estrella de Madrid*, *Misterios de bastidores*.<sup>8</sup> Y el éxito fue en rápido aumento, puesto que el mismo año 1852 la prensa informaba que "...Parece que algunos maestros y profesores de música de esta capital se están ocupando por invitación de la Empresa del Liceo a componer algunas zarzuelas que deberían ponerse en escena en aquel teatro".<sup>9</sup>

La situación de los teatros barceloneses con anterioridad al estreno de las primeras zarzuelas presentaba algunas similitudes con la madrileña. Se diferenciaba, sin embargo, en el mucho mayor arraigo de la ópera italiana ya desde el siglo XVIII, mantenido pujantemente en los primeros años del XIX.<sup>10</sup> La tonadilla había tomado un papel importante en la escena catalana. Era muy frecuente concluir una representación teatral con una tonadilla. El teatro de la Santa Cruz escenificaba, en 1846, las comedias *La modista alférez*, *Las travesuras de Juana*, el drama de Lope de Vega *Amantes y celosos*, y concluía la velada con la tonadilla *Los maestros de la Rabosa*.<sup>11</sup> También estaban muy en boga los juguetes y bailes andaluces, cuyo tipismo será más tarde recogido incluso por Clavé. El Liceo presentó en 1852 una función integrada por el juguete andaluz en un acto *¡Es la Chachi!*, una sinfonía a gran orquesta de Manuel Dordal, el baile *Curra la macarena*, el primer acto de la ópera *Il nuovo Figaro*, y el baile nuevo *La estrella andaluza*.<sup>12</sup> Después de las primeras zarzuelas de Barbieri y Gaztambide, subieron a la escena nuevas obras andalucistas, como la comedia en un acto *La cigarrera de Cádiz*.<sup>13</sup> Esos programas misceláneos contenían ya varios elementos integrantes de la futura zarzuela castellana.

El estreno barcelonés de *Jugar con fuego* conservaba todavía ese carácter fragmentario. La función extraordinaria nº 35 del 4 de noviembre de 1852 anunciaba las obras: *Fantasia sobre temas españoles* de Gevaert, *Jugar con fuego* de Barbieri, y al acabar la función una *Miscelánea de bailes nacionales*. La obra consiguió una acogida muy favorable, reponiéndose durante once días seguidos, y repitiéndose al cabo de mes nuevamente. Son muy interesantes las opiniones vertidas en el *Diario de Barcelona*, en cuanto que recogen una sensación de relativa novedad hacia la zarzuela, y dedican una parte importante del artículo a un excursu histórico sobre el origen de la zarzuela y la tonadilla, un excursu bajo el cual se intuye la mano munífica de Barbieri. Sin embargo, se es unánime en notar una esencia nueva en la obra de Barbieri:

"De cuantas zarzuelas modernas habíamos oído en los teatros de la capital, en ninguna notamos llevase inoculado un tipo que pueda caracterizar nuestra ópera nacional, sensible pero preciso es confesarlo; pues que unas sólo son menguadas parodias de la ópera italiana, y otras encierran marcados resabios de la tonadilla y zarzuela antiguas; esto es, de aires y motivos provincianos [...]. Desde luego debemos afirmar que [...] el Sr. Barbieri ha dado un paso mucho más avanzado que los que le han precedido en este género de composiciones, porque dió mucho mayor desarrollo a los motivos, al ritmo melódico y al corte de la piezas, ensanchando al mismo tiempo las formas y giros de éstas. Mas no creemos haya progresado tanto con respecto a la ópera nacional; porque en la música de la zarzuela que nos ocupa despuntan con harta frecuencia la índole, corte y formas de la ópera italiana, pues pocas son las piezas en que se apartó de este género de música, y cuyos cantábiles y ritmo tengan un tinte que la caracterice de española".<sup>14</sup>

El éxito de la obra animó a los responsables del coliseo barcelonés a ampliar la oferta, representando *Tramoya* y *Señor don Simón* y el juguete *El 15 de mayo*, y al cabo de escasos días se apresuran a anunciar la contratación de nuevas zarzuelas. Se estudió la

<sup>8</sup> FARGAS Y SOLER, A.. *Ibid.*

<sup>9</sup> *Diario de Barcelona*, 15-XI-1852.

<sup>10</sup> ALIER, R. *La ópera en Barcelona*. Barcelona: IEC, 1990.

<sup>11</sup> *El barcino musical*, Barcelona, año I, 9-VIII-1846.

<sup>12</sup> *Diario de Barcelona*, 28-II-1852.

<sup>13</sup> *Diario de Barcelona*, 11-XI-1852.

<sup>14</sup> *Diario de Barcelona*. 7-XI-1852. El cronista también criticaba que los actores o bien no estuvieran bien dotados para el canto o bien para la declamación, incluso con alguna soprano que delataba estar recitando en un idioma al que no estaba acostumbrada.

posibilidad de programar las zarzuelas cortas al final de las funciones dramáticas; la idea sin embargo no prosperó a causa de la desaprobación que emitió la prensa barcelonesa. En la temporada 1853-54 la zarzuela se trasladó al teatro de la Santa Cruz, quedando reservado el Liceu para la ópera. Se representaron las obras *El dominó azul*, *El grumete*, *Tres para una*, *El valle de Andorra*, *El bufón de la reina*, *Cargar sin bala*, *Misterios de bastidores*, *El novio y el concierto*, *La estrella de Madrid*. Los cantantes procedían de Madrid, con Carolina di Franco, Manuel Sanz, y Matilde Villó de Genovés entre ellos.<sup>15</sup>

El vínculo que se establece entre la zarzuela castellana y la catalana queda patente ya desde los primeros momentos. Clavé seguiría bastante de cerca el género del juguete lírico y estrenaría en el teatro de la Barceloneta un juguete lírico andaluz, *Paco Mandria y Sacabuches*.<sup>16</sup>

El panorama de teatros en los cuales se podían representar zarzuelas en la Barcelona de mediados de siglo refleja la situación de una ciudad que estaba ampliando su oferta lúdica, pero que no disponía de teatros con dignidad en los que escenificar zarzuelas, tal como lo describe Gaztambide a Barbieri en el año 1858.<sup>17</sup> En el Principal, también llamado de la Santa Creu hasta 1840, y en el nuevo Teatro del Liceo, inaugurado en 1845, se ofrecían temporadas de óperas, pero además también se programaron diversas zarzuelas, como es el caso de la de Clavé. Desde 1837 hasta 1848 funcionó el teatro de la Mercè, en el cual se escenificaban sainetes, y óperas.<sup>18</sup> A parte de estos dos coliseos estables, en los márgenes de la zona de la ribera de Gràcia, todavía por urbanizar, existían diversos teatros pequeños contruidos con materiales efímeros, caso de los Campos Elíseos, el Jardín Prado Catalán, el jardín del

Tívoli. La proliferación de este tipo de locales que combinaban los espectáculos con los bailes y las atracciones al aire libre sería muy importante a partir de la década de los sesenta. Sin embargo, la crónica de Gaztambide se olvida de uno de los centros más activos del teatro barcelonés, y catalán, del momento, mucho más que el teatro del Circo: se trata del Odeón. En el Odeón existía ya desde 1850 una orquesta, un miembro de la cual era el empresario, Dimas. Desde 1851 se inició la programación de las piezas catalanas de Robrenyo y de Renart, ya referidas anteriormente. El 12 de marzo de 1853 se programó en el Odeón el primer juguete lírico de Anselm Clavé, *Paco Mandria*, y el 9 de abril otro nuevo juguete cómico de Clavé, *junto a su puerta!* Es en el teatro Odeón donde inició su andadura la sociedad La Gata creada por Serafí Soler "Pitarra", el año 1864, el mismo año en que Anselm Clavé reestrenó dos nuevas obras líricas en catalán, *La festa de l'ermita* y *Laplec del Remei* en el Odeón.<sup>19</sup> No sabemos porqué Gaztambide se olvidó del Odeón, a pesar de que el teatro Circo hubiera programado ya un par de temporadas de ópera y que en el futuro albergara una compañía estable de zarzuela. A lo largo del siglo fue aumentando de forma considerable la oferta lúdica, la ciudad se proyectaba al exterior de sus murallas. En 1861 el periódico *El Telégrafo* anunciaba el proyecto de la construcción de un nuevo teatro en los terrenos por edificar del ensanche, dedicado exclusivamente a la zarzuela; los gacetilleros de la época se mostraban escépticos ante el anuncio: "No lo creemos, porque los que hay son bastantes para llenar las exigencias de nuestro público, y sería aventurar un gran capital sin esperanza de buenos resultados".<sup>20</sup> Si con cinco teatros se consideraba cubierta la demanda lírica, a principios de siglo se contabilizan una veintena de teatros, que de forma más o menos esporádica se dedicaban a la zarzuela.

<sup>15</sup> FARGAS Y SOLER, A.. *Op. cit.*

<sup>16</sup> *Diario de Barcelona*, 11-XI-1852. El programa estaba integrado por una sinfonía, el drama en cuatro actos *Jorge el Armado*, la rondalla en un acto *El sitio de Zaragoza*, y el juguete lírico con texto y música de Clavé. La obra debería seguir todavía la costumbre de las tonadillas y entremeses.

<sup>17</sup> Véase nota 35.

<sup>18</sup> *Diario de Barcelona*, 20 de mayo de 1837.

<sup>19</sup> La segunda ya se había estrenado en el Liceo en 1858.

<sup>20</sup> *Gaceta Musical Barcelonesa*, año I, 10-III-1861. En 1862 se montó en los Campos Elíseos de Barcelona un entoldado con el pomposo nombre de "Teatro de la Zarzuela", en el cual se programaban tonadillas acompañadas al piano.

A parte de los dos grandes coliseos, del teatro Odeón, del teatro Romea, dedicado al repertorio catalán desde 1866, del Circo, y de los teatros de las ciudades colindantes de Barcelona, como Gracia, Sants o el barrio de la Barceloneta, existe un capítulo importantísimo, humilde si se quiere, pero que demuestra el arraigo del gusto teatral en toda Cataluña. Se trata de las Sociedades Artísticas, o Recreativas, sociedades privadas que mantenían una intensa actividad interna, representando obras teatrales y líricas a nivel amateur. De estas sociedades salieron la mayoría de los actores, escritores y músicos. En el año 1861 las sociedades activas, en las que se programaba alguna representación de zarzuela, eran unas quince: Conservatorio, Instituto, Centro lírico-dramático, Orfeón, Tertulia de Canto, Melpómene, Sociedad Euterpe, La Comedia, La Lira, El Olimpo, El Parnaso, el Triunfo, el Oriente, La Tertulia y Talia.<sup>21</sup> En 1892, sólo en Barcelona, habían aumentado hasta unas veinticinco: Lope de Vega, Reunió Familiar de Hostafrancs, Claris, La Sardana, Guerretes, Luz del Porvenir, Cupido, La Catalana, Antichs Guerrers, Lo Niu Guerrer, Societat de Gràcia "La Banyà", Societat Tertúlia Catalanista, La Bruja, Circo Mercantil Familiar, Picio Adán y Companya, La Catalana, Argensola de Gràcia, Foment Protector de Gràcia, La Selva, Talia, Tertúlia Serra, Petit Gayarre, Centre Cómich-Lirich, Alí-Bey, Centre Dramàtic Barcelonès.

No hay ninguna duda que Olona y Gaeta desempeñó un papel importante en el establecimiento del gusto por la zarzuela en Barcelona. Desde 1860 lo encontramos al frente del teatro Principal de la ciudad Condal, en el cual se inició una importante tradición zarzuelística. La compañía programaba zarzuela desde el mes de septiembre hasta abril, y ópera desde abril hasta mayo. Está documentado que en alguna ocasión la empresa del teatro de la Santa Creu actuó en Valencia, como fue el caso en 1861, estrenándose con la zarzuela *El Juramento*. Si seguimos las noticias



Luis de Olona

epistolares de Gaztambide, Olona, Camprodón, y otros, se deduce que en un principio existían numerosos recelos sobre la aceptación del género en Cataluña.<sup>22</sup> De aquí, quizás, que las primeras compañías que llegaban a Barcelona, como la

<sup>21</sup> *Gaceta musical barcelonesa*, año I, 12-V-1861.

<sup>22</sup> Carta de Luis de Olona y Gaeta a Francisco Asenjo Barbieri. Publicada en E. CASARES (ed.). *Legado Barbieri. Documentos sobre música española y epistolario*. Madrid: Banco Exterior, 1988; p. 793.

capitaneada por Olona, ponían una atención muy especial en los ensayos, en las decoraciones y en los vestuarios:

"En la instalación de la zarzuela en Cataluña hay que mirar más que los cuatro duros de rebaja, la gran ventaja que hay para lo presente y lo por venir. Tenemos que vestir y decorar de nuevo casi todas las obras pues aquí hasta a las coristas se las viste. Tenemos que montar *todo el repertorio*. Pagamos una buena orquesta y un buen cuerpo de coros; y en fin, hacemos lo que se necesita en todos los conceptos [...]. La reacción en favor de la zarzuela sigue a pasos agigantados".<sup>23</sup>

Igual de importante para la introducción de la zarzuela en Barcelona fue Francisco Camprodón, el cual desde antes de que se verificaran los estrenos de las primeras zarzuelas de Barbieri en la Ciudad Condal, ya le había solicitado que le aceptara libretos suyos para adaptarlos como zarzuela.<sup>24</sup> Las temporadas comprendidas entre 1860 y 1866 registran una intensa actividad zarzuelística en el teatro de la Santa Creu; se escenificaban un promedio de once zarzuelas cada temporada, llegando en alguna ocasión a las veinte. Algunos títulos se repetían de un año a otro dada su buena acogida y, por consiguiente, ser ello garantía de un desahogo económico. Entre estas zarzuelas encontramos *El postillón de la Rioja*, *El valle de Andorra*, *El loco de la guardilla*, *Tramoya*, *Jugar con fuego*, *El diablo en el poder*, *El marqués de Caravaca* y *El grumete*. Si observamos, se estaban representando obras compuestas en la década anterior, junto con las cuales se ofrecían los estrenos de zarzuelas representadas en Madrid en la temporada anterior. Si consideramos el escaso número de teatros en la época, y la coexistencia del gusto por la ópera italiana, es sorprendente el fervor con que en Barcelona se acogió ya desde sus inicios a la zarzuela, a pesar de las reservas de la prensa. De 1850 a 1860 aparecen en Barcelona más de diez

publicaciones musicales dedicadas en mayor o menor medida al nuevo género. Pues bien, en ninguna de esas publicaciones se omite la crónica zarzuelesca; es más, ésta ocupa un lugar destacado. Al mismo tiempo, ya desde las primeras revistas como *El Eco de la Escena* hasta la más completa *Lo teatro Reginal* de finales de siglo siempre se recoge con puntualidad la crónica de los estrenos en los teatros madrileños, preparando al público para el estreno inminente de las mismas obras en los teatros catalanes. Esta tendencia se invertirá en los años treinta de nuestro siglo. Incluso se suele referir, con menos asiduidad, la actividad lírica americana, sobre todo cuando era una compañía española o algún cantante español el que actuaba en esas latitudes, como el caso del tenor catalán Clapera que estrenó en Valparaíso las zarzuelas *Jugar con fuego*, *El valle de Andorra* y *El dominó azul*, unas obras que ya eran de repertorio para el público catalán.<sup>25</sup>

Fue el gusto popular por la zarzuela lo que permitió en menos de quince años implantar el género en Cataluña. La crítica musical, después de este tiempo no estaba, sin embargo, satisfecha. En Madrid se había erigido un teatro de la Zarzuela, pero ello no coadyuvó al nacimiento de un estilo nacional —según crónicas barcelonesas de la época—. Al igual que en Madrid, en Barcelona se tenía la sensación de que la producción lírica había entrado en un proceso de crisis, y de desunión y envidias entre sus forjadores.

La década de los años setenta estuvo presidida en Barcelona por la figura de Francisco Arderius y sus Bufos. Al igual que en Madrid, Arderius obtuvo una recepción tensa, entre el frenesí despertado en el público, y el desprecio rotundo y abierto de la crítica. Quizás una de las críticas más duras a su estilo teatral sea la siguiente:

"Las representaciones bufas tocan a su término. El Sr. Arderius podrá haber ganado dinero, pero se lleva una buena leccioncita de los barceloneses. El público sensato e ilustrado ha ido menguando su concurrencia la teatro

<sup>23</sup> Carta de Luis de Olona y Gaeta a Francisco Asenjo Barbieri, 22-X-1860. *Ibidem*, p. 789.

<sup>24</sup> Véase E. CASARES (ed.). *Legado Barbieri. Documentos sobre música española y epistolario*. Madrid: Banco Exterior, 1988; vol. 2; pp. 479-485.

<sup>25</sup> *Gaceta musical barcelonesa*, año 1, 28-IV-1861.

Español y la prensa periódica toda le ha mostrado su indiferencia y el más notable desprecio. Nulas han sido en Barcelona las influencias y recomendaciones que ha traído el Sr. Arderius de Madrid para comprar protección en algún periódico de esta localidad. Todo el dinero y la falsa importancia del generalísimo bufo y su compañía, se han estrellado con severidad y buen criterio de los públicos de Valencia y Barcelona, que han sabido despreciar, como se debe, sus 'gracias' tan desgraciadas para el arte, la moral y el buen sentido[...]. En el *Independencia* del jueves se lee: 'Anoche en los Bufos, obtuvo una silba más que regular el engendro *Raolin*, que se ponía en escena por primera vez'.<sup>26</sup>

Con anterioridad, Arderius había tropezado con la negativa por parte de la Junta de la Casa de la Caridad para que se le prestaran unos 30 "albergados" como figurantes en una zarzuela, cosa que había conseguido en los teatros madrileños. A pesar de todo ello, de todas las reprobaciones habidas y por haber, obras suyas como *De Sant Pol al Polo Nort* conseguían mantenerse en el repertorio, y engrosar sus caudales. Es más, en concreto esta obra se continuó representando en el teatro Cómico de Barcelona, del Paralelo, hasta el año 1920; y en 1914 se montaba en el teatro Bosque de Ripoll y en 1906 en Figueres.

Durante los años setenta, la zarzuela catalana llegaría a uno de sus momentos más florecientes. Esos años, llegaron a Barcelona *El barberillo de Lavapiés*, estrenado en el teatro Circo apenas un año después de su estreno madrileño, y *El proceso del Can-Can* y *La hija del regimiento*, entre otras. En esos momentos el teatro Circo organizaba temporadas de zarzuela con gran asiduidad. Desde 1873 Felip Pedrell actuó como maestro concertador, haciendo algunas aportaciones al género, con sus zarzuelas *La fantasma groga*, *Lluch-llach*, *El diplomático*, alternando títulos en catalán con castellanos. En cuanto a los teatros que ofrecían zarzuelas en esos años figuran el Principal —antiguo de la Santa Creu—, el teatro Circo, el Odeón, y los nuevos Olimpo, Novedades, Español y Prado Catalán. En el teatro Romea se

segua ofreciendo de forma sistemática teatro catalán. El peso de la zarzuela en Cataluña continuó aumentando durante los ochenta; el ritmo de estrenos continúa siendo paralelo al madrileño. Sirva de muestra la programación del 25 de julio de 1887, en la que se aprecia la introducción del género chico, y con ello, el aumento en la intensidad de representaciones en los teatros en un mismo día:

—T. Tívoli: a las tres y media *Los hijos de Madrid*, *La Gran Vía* —estrenada en 1886—; a las nueve menos cuarto las zarzuelas *Cádiz* —estrenada en 1886—, *La estudiantina* —estrenada ese mismo año—, y *La Gran Vía*.

—T. Español: ofrecía un mezcla de drama y zarzuela con los títulos líricos *Pensión de demoiselles* y *La salsa de Aniceta*.

—T. Lírico: se representaban las operetas *Babolin* y *Donna Juanita*.

—T. Eldorado: a las tres y media *El salto del pasiego*; a las 9'45 las zarzuelas *La tela de araña* y el miserere de la ópera *Il Trovatore*, y la zarzuela *Ellos y nosotros*.

—T. Tívoli: estreno en Barcelona de la zarzuela de Chapí *Los lobos marinos* y *La fiesta de la Gran Vía*.

Sin duda alguna, la zarzuela del año en Barcelona fue *La Gran Vía*, a la cual se añadieron algunas reposiciones como *Marina*.<sup>27</sup> Es en estos años cuando se registran los primeros estrenos de *couplets* y revistas. Cuando una zarzuela triunfaba de forma rotunda, fácilmente se mantenía en cartel dos meses, mucho tiempo si consideramos que las programaciones de una determinada obra solían ser bastante efímeras, y que los aficionados catalanes lo que pedían era variedad y nuevos títulos. La obra de Chapí *El rey que rabió* se estrenó en Barcelona el 6-III-1892; el 23-IV-1892 había alcanzado ya las 50 representaciones. Cuando fue retirada del cartel del teatro Principal —en el cual se representaron hasta final de temporada unas 30 zarzuelas "del repertorio antiguo", según anunciaban los carteles—, fue el teatro Eldorado el que a partir del 4-VI-1892 puso en

<sup>26</sup> *El correo de teatro*, año IV, Barcelona, 1-VIII-1871.

<sup>27</sup> *La Vanguardia*, 2-VII-1887, 25-VII-1887, 26-VII-1887, 30-IX-1887.

escena la zarzuela de Chapí con la misma compañía que la había estrenado en el Principal, consiguiéndose una cifra similar de representaciones al cabo de un mes. Paulatinamente, se asiste a un proceso de recuperación de los primeros títulos de la historia de la zarzuela del siglo XIX. Cuando se repuso en el teatro Novetats la zarzuela de Barbieri *Sueños de oro*, las críticas de la época aseguraban que “a esta obra, lo mismo que a otras muchas de su tiempo, le sucede lo que a los buenos vinos, que cuando más envejecen mejor”.<sup>28</sup> Esta tónica de alternar estrenos con reposiciones se mantendría aún durante el final de siglo y los primeros años del siglo XX, si bien con un aumento notable de las representaciones.

En cincuenta años la oferta de teatros líricos aumentó espectacularmente en Barcelona. La prensa del año 1908, recoge los siguientes teatros en los que se programaban obras líricas, zarzuelas u óperas: el Gran Teatro del Liceo, el teatro Principal, el teatro Circo, el Teatre Català-Romea, el teatro Tivoli, el teatro Novedades, el teatro Granvía —también denominado Calvo-Vico—, el teatro Nuevo, el teatro Apolo —en el cual solían abundar las representaciones dramáticas—, el teatro Cómico, el teatro Soriano, el teatro Arnau —programaba preferentemente comedias y alguna zarzuela—, el teatro Triunfo, el teatro Gayarre, el teatro Eldorado, el Gran Teatro del Bosque, el teatro Prado Catalán y el teatro de la Marina. La mayoría de estos teatros solían representar por horas, o al menos ofrecían dos sesiones diarias, lo cual da una idea de la intensidad de estrenos y del público potencial existente en aquel momento. La programación normal de un día entre semana ofrecía los siguientes títulos y horarios:

—T. Circo: grandes espectáculos estilo parisino, con grupos de cantantes femeninas.

—T. Català-Romea: *Las bodas d'en Cirilo*, *Els savis de Vilatrista*.

—T. Tivoli: compañía de zarzuela dirigida por Pérez-Cabrero, con las zarzuelas *Las bribonas*, *La caña morena*, *El barbero de Sevilla*.

—T. Novedades: *La pobre Berta*, *Gent d'ara*.

—T. Granvía: una compañía cómico-lírica presentaba *El pobre Valbuena*, *El talismán prodigioso*, *La manta zamorana*, *El lego de S. Pablo*, junto con exhibiciones de cinematógrafo.

—T. Nuevo: gran compañía cómico-lírica con las zarzuelas *La detective o la traficante en lios*, *La balsa de aceite*, *La república del amor*.

—T. Cómico: gran compañía cómico-lírica dirigida por Enrique Palacios, con *El puñado de rosas*, *La revoltosa*, *El banco del Retiro*, *El barbero de Sevilla*.

—T. Soriano: su programación giraba alrededor del vodevil.

—T. Triunfo: *El trébol*, *Bohemios*, *La doloretas*, *El barbero de Sevilla*.<sup>29</sup>

La frecuencia de representaciones era la propia del género del teatro por horas, a pesar de que algunas sesiones ofrecían dos, tres, cuatro e incluso cinco obras, la mayoría de ellas en un único acto. El nuevo género chico propició el teatro por horas desde finales de siglo XIX. A principios del nuevo siglo, el sistema estaba plenamente consolidado; veamos como ejemplo cuál era el ritmo de representaciones en el año 1908.<sup>30</sup> El teatro Tivoli presentaba a las tres y cuarto *El barbero de Sevilla* (1901) de M. Nieto / Jiménez, *El señor Joaquín* (1898) de Fernández Caballero, *El cabo primero* (1895) de Fernández Caballero, *Bribones, bribones*; a las nueve se ofrecía *El cabo primero*, *La república del amor*. El teatro Granvía presentaba un cartel más desarrollado: a las tres y media se cantaban *El mentir de las estrellas*, *El perro chico* (1905) de Serrano y Valverde, *Toros en Aranjuez*, *El Talismán prodigioso*. A las nueve de la noche sólo se representaban tres zarzuelas, *El perro chico*, *Toros en Aranjuez*, *El talismán prodigioso*, anunciándose los estrenos inminentes de *La presidiaria* y la zarzuela de Amadeo Vives *La mujer de Boliche*. El teatro Nuevo fue el que mantendría durante más tiempo el esquema de teatro por horas, si bien hacia la década de los años veinte giraría su repertorio hacia la

<sup>28</sup> *Lo teatro regional*, año I, 13-VIII-1892.

<sup>29</sup> *El diluvio*, 1-XII-1908

<sup>30</sup> *El diluvio*, 1 y 20 del XII de 1908.

programación de vodevil y el género arrevistado. En el año 1908 la compañía cómico-lírica ofrecía a las tres *La república del amor*, a las cuatro función doble con *Las bribonas* (1908) de Gómez Calleja, y *Bocaccio*. A las seis de nuevo función doble con *El mentir de las estrellas*, y *Toros en Aranjuez*; a las nueve y cuarto se programaba función sencilla con *Bocaccio*, y a las diez y cuarto de nuevo función doble. La coincidencia de títulos entre el Nuevo y el Tivoli no se repite en los otros años que han sido estudiados. El teatro Cómico optó también por este tipo de programación por horas, aunque pudiendo ofrecer mayor número de programas dobles. En 1908 la compañía de Palacios ofrecía en el Cómico a las tres de la tarde *Generala*, a las cuatro el programa doble *La Tempranica* (1900) de Giménez y *Los pícaros celos* (1905) también de Giménez. A las seis de la tarde, otro programa doble con *El marquesito* y *El corneta* (1903) de Valverde; a las nueve *El dúo de la africana* (1893) de Fernández Caballero, y a las diez y cuarto *La verbena de la Paloma* (1892) de Bretón y *El corneta*. Este tipo de programas ya estaba en boga en 1904, aunque todavía con un menor volumen de representaciones en los teatros de la Ciudad Condal. En 1909, el teatro Eldorado ofrecía una función a las tres y media, y cuatro obras en la sesión de las cinco, *La alegría de la huerta*, *El mal de amores*, *La Tajadera*, *Moros y cristianos*, y a las nueve de la noche programaba *La alegría del batallón*, *Moros y cristianos* y *La Tajadera*. El teatro Granvía presentaba a las tres y media *Sangre gorda*, *Los hombres alegres*, *La comisaría*, *Viva la libertad* y *El método Górritz*. A las nueve de la noche se escenificaban *Sangre gorda*, *Los hombres alegres*, *Viva la libertad*, *El método Górritz*. En el teatro del Bosque había una única función a las tres y media con *Las campanadas*, *La presidiaria*, *Los niños llorones* y *El cine de embajadores*.

Desde mediados de la segunda década del siglo XX se opera un cambio significativo en la oferta de zarzuelas y en los teatros. Si hasta este momento hemos llegado a contabilizar hasta trece teatros que cada día mantenían repertorio lírico, tanto de ópera como de zarzuela y el género arrevistado, su número empieza a decrecer cediendo terreno a las variétés y

sobre todo a las salas de proyecciones cinematográficas. Así, el 25 de abril de 1916 únicamente tres teatros, Tivoli, Español y Cómico programaban zarzuelas frente a nueve salas de cine, durante el mes de enero de 1920 seis teatros, Tivoli, Novedades, Victoria, Nuevo, Bosque y Gran Doré mantienen carteles con zarzuelas, frente a la proliferación del cinematógrafo. El género por horas parece disminuir, cuando no casi desaparecer, y los teatros se decantan hacia mantener dos representaciones diarias, con dos o tres títulos. Sin embargo, Barcelona presentaba un interés artístico destacadísimo, sobre todo alrededor del nuevo centro de los espectáculos: el Paralelo.

Al margen de la capital catalana, en comarcas y en las capitales de provincia se detecta un interés similar, sobre todo a partir de los años de la Restauración alfonsina. Ciudades como Badalona, Gerona, Tarragona, Reus, Lérida, Sabadell, Tarrassa, Mataró, poseían por lo menos dos teatros en los cuales actuaban compañías de aficionados, y en las que actuaban en bolos las compañías barcelonesas cuando habían acabado su temporada en la capital. La franca totalidad de la prensa musical y teatral surgida en esos años recoge puntualmente la programación de los teatros de comarcas, con una intensidad bastante alta considerando la población contemporánea. Varios de los materiales de zarzuelas conservados recogen su itineración por las diversas comarcas.

El Paralelo barcelonés se convirtió a partir de los años 1920 en un foco de irradiación de la zarzuela tan importante a nivel de todo el país como hasta el momento lo había sido exclusivamente Madrid, exportando el producto a la periferia. En el Paralelo proliferaron los teatros, las atracciones de variada índole; en fin, era el paraíso de la vida nocturna en el que se daban cita todos los grupos sociales de la ciudad, entremezclándose casi sin distinción de clases en los mismos teatros. Este hecho explica que varias de las zarzuelas del género grande se estrenaran en el Paralelo, atraídos los compositores madrileños por los empresarios barceloneses. Rafael Millán estrenó ya en 1920 su zarzuela de género

grande *La Dogaresa*, en el teatro Tívoli, y al año siguiente en el mismo teatro se representó *El Pájaro azul*, seguida de otros estrenos en Barcelona como la zarzuela *El dictador* (1923) o *La Severa* (1925). Varias de las obras de Pablo Sorozábal dieron sus primeros pasos en la escena barcelonesa, antes y después de la guerra civil: *Katiuska* se estrenó en 1931 en el teatro Victoria, *La tabernera del puerto* el año 1936 en el teatro Tívoli, *Black, el payaso* en 1942 en el teatro del Coliseum, el sainete de costumbres madrileñas *La eterna canción* se escenificó en el Principal Palace en 1945.<sup>31</sup> José Serrano estrenó su zarzuela *Las Hilanderas* en el teatro Eldorado en 1927. El valenciano Manuel Penella estrenó su obra más representativa, *Don Gil de Alcalá* en el teatro Novedades de Barcelona en 1932, llegándose a reestrenar en 1953 en el teatro del Liceo. Otro valenciano, José Padilla, destacado compositor de *couplets* y pasodobles, estrenó muchas de sus producciones en Barcelona desde los años 1935: *La dama del sol* en el teatro Victoria en 1935, *La canción del desierto* en el teatro Nuevo en 1935, *Judith, la viuda hebrea* en el teatro Victoria.<sup>32</sup> Fernando Díaz Gilés vio su zarzuela *El cantar del arriero* estrenada en el teatro Victoria en 1930. Jacinto Guerrero estrenó en el Tívoli en el año 1921 *La Alsaciana*, constituyendo uno de sus primeros éxitos. Este sumario, de algunas de las obras más importantes para el renacido género de la zarzuela castellana estrenadas en Barcelona son prueba de la vitalidad que había cobrado la zarzuela castellana en Cataluña. Quizás este gusto por la zarzuela castellana puede explicar en parte las dificultades con que topó la zarzuela en catalán para imponerse.

## 2. La zarzuela en catalán

La producción de zarzuela, obra lírica o sainete, en catalán asciende a cifras nada desdeñables,

muestra fiel de la importancia que poseía el género en su tiempo. Por el momento se han catalogado unas 424 obras líricas con texto en catalán, comprendidas en el lapso de tiempo de unos cien años, entre 1850 y 1950.<sup>33</sup> Pero, evidentemente, el repertorio catalán se compone de muchas más obras, algunas de las cuales no se han conservado. La creación de este repertorio ofrece algún paralelismo con la zarzuela castellana, y está condicionada por la evolución del teatro catalán. Conocida la existencia de algunas tonadillas compuestas con anterioridad a 1850, y de alguna obra más de los años cincuenta, es a partir de la década de los sesenta cuando, tanto el teatro catalán como la zarzuela catalana, inician su singladura. De un total de 163 obras con fecha de estreno conocida hasta el momento se extraen las siguientes conclusiones. Entre 1864 y 1869 se estrenaron nueve obras catalanas; de 1870 a 1875 unas veinte; de 1876 a 1880 doce; de 1881 a 1885 sólo tres, y de 1886 a 1890 unas cinco. A partir de este momento de declive el género volvió a reactivarse; así de 1890 a 1895 se llega a la cifra de doce y de 1896 a 1900 se estrenaron unas quince zarzuelas. Es en este segundo momento de auge cuando Enric Morera concibió su proyecto de Teatre Líric Català, empresa que convivió con los estrenos de zarzuelas cómicas y sainetes que continuaban la tendencia de los años noventa. Entre 1901 y 1905 se estrenaron trece obras, y en el periodo 1906-1910 unas veinticinco, quizás en uno de los momentos más activos para la zarzuela catalana. Posteriormente, y de forma similar a la zarzuela castellana, decayeron considerablemente las nuevas producciones, y entre 1911 y 1915 sólo se estrenaron nueve, y de 1916 a 1920 únicamente dos. La tendencia descendente invirtió su sentido en la década de los veinte con la aparición nuevamente de obras escritas en dos y tres actos que seguían las pautas marcadas por el "género grande". Entre 1921 y 1925 se escenificaron trece nuevas obras, de 1926 a 1930 unas ocho y desde

<sup>31</sup> SOROZÁBAL, Pablo. *Mi vida y mi obra*. Madrid: Fundación Banco Exterior, 1989; pp. 359-360.

<sup>32</sup> MONTERO, Eugenio. *José Padilla*. Madrid: Fundación Banco Exterior, 1990; p. 224.

<sup>33</sup> Todo este repertorio se halla en el fondo de líricos de la Delegación en Barcelona de la SGAE. Existen pocas obras que sean posteriores a 1950, y que actualmente sean todavía representadas.

1931 a 1936 unas diecinueve. Veamos cómo se produjo su evolución.

La implantación de la lengua catalana en el teatro y la lírica, durante el siglo XIX, fue posible por una parte debido a la importancia y desarrollo que adquirieron los entremeses y las obras llamadas de "sala y alcoba".<sup>34</sup> Estas últimas eran representaciones teatrales realizadas por sociedades privadas, siempre bajo una cierta dosis de ilegalidad y sin que llegaran a tener, al menos hasta bien entrada la década de 1850, una proyección pública. Las representaciones de "sala y alcoba" se denominaban también teatro "a las sombras" por su cariz privado, particular y semiclandestino.<sup>35</sup> Sin embargo, rara vez se menciona el hecho de que buena parte de estas obras menores tenían acompañamiento musical, e incluso, que el papel de la música en ellas era muy importante. Tenemos algunas pruebas acerca de ello. Una de ellas es el juguete bilingüe de J. A. Altmirira *El soldado y la criada*, o *L'escombriaire*, obras contemporáneas del teatro catalán de Robrenyo. Los mismos entremeses de Robrenyo, considerados como los primeros pasos del teatro catalán romántico, es muy posible que contaran con algunos números de acompañamiento musical. Así se observa en algunos grabados de época en los que se aprecia el foso teatral del proscenio con los músicos. Las obras de Robrenyo, todavía redactadas de forma bilingüe mostraban una clara dicotomía de personajes: los individuos catalanes, de corte popular, frente al castellano hablante, personaje generalmente de origen no catalán y con cierta categoría social. Contemporáneo de Robrenyo era Francesc Renart Arús, dramaturgo a la vez que músico y violinista notable.

El gusto por las piezas cómicas y la zarzuela, se extendió en todas las capas de los auditorios barceloneses. En este proceso, la popularización de las zarzuelas castellanas se combinó con el proceso de

revitalización literaria del catalán y con las primeras obras teatrales de Serafi Soler "Pitarra". En 1856 se estrenó en el Liceu la pieza lírica bilingüe *Setze Jutges*, con texto de Manuel Angelón y música de Joan Sardiols. Al mismo periodo pertenecería la pieza de Anselm Clavé *L'aplec del Remei*. Fue en esos momentos cuando Joaquín Gaztambide, de periplo por Valencia y Barcelona para dirigirse hacia París, comentó la situación de la zarzuela en Barcelona. De sus opiniones se desprende que el público barcelonés, habituado a las representaciones operísticas ya desde el siglo XVIII había dado buena acogida a las primeras representaciones, y que al mismo tiempo tanteó la posibilidad de programar más obras suyas y de Barbieri, al tiempo que conjeturaba sobre la construcción de un teatro en el que representar exclusivamente zarzuelas:

"Huí a Barcelona, donde encontré a Asquerino, Diana, Riva y otras frioleras por el estilo. Me ocupé desde el momento de la zarzuela, vi a Dandalle y a los cafeteros, dueños del Circo, y saqué en consecuencia que es indispensable que vengamos a Barcelona, donde debemos ganar mucho dinero. Todas las condiciones de este pueblo son zarzueleras de los pies a la cabeza. Venga, pues, la zarzuela, dirás tú; pero no hay teatros donde representarla. El único es el Circo Barcelonés y sus dueños son peor que *Colmenares*: es decir, tan caros y tan judíos. Es, pues, necesario, construir un teatro; sólo falta el terreno, el dinero, y la decisión de acometer este negocio. De esto me ocupo estos días y por esto sólo no he salido de aquí. Empresa difícil es en Barcelona, pero de algo servirá lo que yo dejé sembrado. Esto es todo lo que puedo decirte hoy, con relación a mi viaje, y ésta es mi disculpa de no haberte escrito cartas".<sup>36</sup>

Sin embargo, hasta ocho años después no registramos el primer estreno de una zarzuela en catalán, ligada necesariamente a la primera aparición de un texto teatral catalán. En ese periodo se produjo una muy fuerte actividad de zarzuelas castellanas. Desde el inicio de las primeras zarzuelas de Barbieri en Barcelona, 1852, hasta 1860 aparecieron diez

<sup>34</sup> CURET, Francesc. *Història del Teatre Català*. Barcelona: Aedos, 1967; pp. 96-97.

<sup>35</sup> "Notas históricas. VIII", *Lo teatro regional*, año I, nº 24, 16-VII-1892; p. 1.

<sup>36</sup> Carta de Joaquín Gaztambide a F.A. Barbieri. Barcelona, 5 de octubre de 1858. Publicada en E. CASARES (ed.). *Legado Barbieri. Documentos sobre música española y epistolario*. Madrid: Banco Exterior, 1988; p. 627.

revistas de temática musical, todas ellas tratando de una forma u otra la proliferación del género lírico, alguna con títulos tan expresivos como *El clamor de los estrenos* —publicada en 1856—, *El Eco de la escena* —sólo del año 1853—, *Las candilejas* —del año 1856—. En 1861 nació una nueva revista que consiguió tener una vida más perdurable, seis años, y en la que por mediación de Olona participaron Barbieri y Soriano Fuertes. Se trata de *La Gaceta Musical Barcelonesa*. En esta revista encontramos una curiosa nota el año 1861 que informa acerca de unas reuniones que se debían celebrar en el Conservatorio barcelonés, a las que se invitaba a diferentes literatos y músicos para debatir sobre la forma de llevar a término “la ópera española sobre cimientos sólidos y duraderos”.<sup>37</sup>

Quizás como consecuencia de una de estas reuniones surgió una iniciativa audaz, parecida a otras adoptadas en Madrid. Se celebró una reunión en el teatro Odeón de literatos y músicos cuyo motivo principal era el de “establecer los medios conducentes a la creación en esta Ciudad de la zarzuela, como camino breve y provechoso para llegar a la ópera nacional. Asistieron: Mateu Ferrer, Gabriel Balart, Luis Olona, Manuel Angelón, Antoni de Bofarull, Mariano Soriano Fuertes, Antonio Altadill, José Anselm Clavé, Gregorio Amado de la Rosa, Nicolás Manent, Pedro Tintorer, Ceferino Tresserra, Marcial Busquets, Adolfo Blanch, Antonio Rius, Antonio Gordon, Ramón Leandro Sunyer, Juan Tolosa, Juan Balaguer, Eufonio de la Roca, Pedro Tolosa, Juan Pujadas, José Ortega, Joaquín Asensi, Juan Sariols, Jaime Rogés”. De resultados de las deliberaciones acordóse por unanimidad la creación de una comisión formada por Mateu Ferrer —el maestro de capilla de la catedral de Barcelona— como presidente, y como vocales Antoni de Bofarull, Gabriel Balart, Luis Olona, Mariano Soriano Fuertes, Manuel Angelón, Nicolás Manent y Pedro Tintorer.<sup>38</sup>



D. Gabriel Balart.

Entre los nombres de los participantes encontramos las principales figuras de la música y de la literatura de la época en Barcelona, con algunas ausencias muy notables. La primera, la de Serafi Soler, y la de algunos literatos de la Renaixença, aunque la participación de Antoni de Bofarull da lugar a una aportación de primera línea en la dramaturgia catalana de la época. También es sintomático que Sariols, el amigo de Soler, no se integrara en la comisión. Esta comisión había de seleccionar las obras literarias y musicales más adecuadas a su finalidad, previo dictamen de un comité que se debería designar; al mismo tiempo debían buscar los medios necesarios para la construcción de un teatro en el que se representaran de forma exclusiva las obras lírico-dramáticas españolas, ya que tanto el

<sup>37</sup> *La Gaceta Musical Barcelonesa*. Barcelona: ed. Joan Budó, 22-IX-1861.

<sup>38</sup> *La Gaceta Musical Barcelonesa*, año 1, nº 33, 13-X-1861, p. 4. Vale la pena recordar que en 1861 el Gran Teatro del Liceu fue destruido, por primera vez, por un devastador incendio. Por lo tanto, cuando se celebró esta reunión, toda Barcelona estaba preocupada por la reedificación del coliseo.

Liceo como el teatro Principal o de la Santa Cruz compartían su dedicación primordial a la ópera italiana. Olona ofreció el teatro en el cual dirigía su compañía de zarzuela. Por su parte, el conservatorio del Liceo brindó sus clases para dedicarlas a la enseñanza del nuevo repertorio de la zarzuela.<sup>39</sup> En la relación entre Olona y Barbieri no hay una mención directa sobre este asunto, pero sí una petición que dirigió a Barbieri a cerca de alguien que les financiara un negocio importante. Sea como fuere, parece que esta intentona no pasó de ahí, y el inicio de la zarzuela catalana tendría que buscar otros derroteros.

Fue Serafi Soler quien con su parodia *L'Esquella de la Torratxa* dio un empuje definitivo a la dramaturgia catalana. Pitarra, que hasta aquel momento sólo había realizado algunas obras sin trascendencia del tipo de sala y alcoba para Sociedades Teatrales, escribió una parodia de *La campana de la Almudaina* de José Valero. Frederic Soler no pretendía hacer más que una obra divertida, empleando un estilo literario directo y popular, sin los retruécanos de los literatos de la Renaixença, en lo que Soler daba por llamar "el catalán que ahora se habla". Según testimonios de Conrat Roure fue el compositor Joan Soriols, amigo de Soler, quien tuvo la idea de ponerle música y conseguir su estreno en el teatro Odeón, donde actuaba Lleó Fontova, uno de los más famosos y populares del momento. *L'Esquella* se estrenó el 24 de febrero de 1864, adoptando la versión de dos actos después de la primera representación, y alcanzando un éxito sin precedentes.<sup>40</sup> El libreto llegó muy pronto a la cuarta edición, con una tirada de 16.000 ejemplares.<sup>41</sup> Ese fue el momento de la constitución de la sociedad llamada La Gata, en la cual Pitarra y otros escritores

ofrecieron las primeras obras cómicas, denominadas festivamente "gatadas". La mayor parte de estas obras eran simples parodias, varias de ellas realizadas en colaboración con Conrat Roure, bajo el seudónimo de Pau Bunyegas; se parodiaron incluso óperas, como *El cantador*, parodia de *Il Trovatore*, *L'Africana*, *Faust*, *Il Profeta*. Otras piezas-parodias aparecieron en los años sucesivos, en las cuales la música jugaba un papel importante. En 1865, para celebrar el primer aniversario de *L'Esquella*, Soler escribió la parodia *El boig de las campanillas* con música de Francisco Vidal,<sup>42</sup> en 1866 la zarzuela *Si us plau per forsa*, con música de Antonio Gordon; y en 1868 la zarzuela *Lo rovell de l'ou* con música de Joan Soriols. En el mismo teatro Odeón, donde la zarzuela catalana daba los primeros pasos con decisión se estableció una compañía de zarzuela ya el año 1864, la cual volvió a escenificar las zarzuelas *La festa de l'ermita* de Vidal i Valenciano y *L'aplec del Remei* de Clavé. Desde 1866 el teatro en catalán se trasladó, con Serafi Soler al frente, desde el teatro Odeón, local modesto, al vecino teatro Romea, en el cual se organizó el Teatre Català. Sin embargo, los títulos de Soler se programaban también en el Odeón sin ánimos de competencia. La zarzuela, en cambio, se desligó y en contadísimas ocasiones se representó alguna en el teatro Romea.

En esos momentos de intensa actividad, apareció un curioso dictamen alarmado con la proliferación de obras no escritas en castellano. El ministro de Gobernación publicó en el Boletín Oficial del Estado, con fecha 29-I-1867 una Real Orden por la cual:

"En vista de la comunicación pasada a este Ministerio por el Censor interino de teatros del reino con fecha 4 del corriente, en la que hace notar el gran número de producciones dramáticas que se presentan a la Censura escritas en los diferentes dialectos, y considerando que esta novedad ha de contribuir forzosamente a fomentar el espíritu autóctono de las mismas destruyendo el medio más

<sup>39</sup> *Ibidem*. año I, nº35, 27-X-1861, p. 4.

<sup>40</sup> *L'Esquella de la Torratxa* se programó después de acabada la representación de la obra parodiada, *La campana de la Almudaina*. La excesiva duración del espectáculo y el éxito insospechado de la obra de Serafi Soler y Soriols aconsejó a los propietarios del teatro Odeón a programarla sola, y a aconsejar su división en dos actos. (Vid. F. CURET. *Historia del teatre Català*. Barcelona: Aedos, 1967; pp. 123-124.

<sup>41</sup> *Ibidem*.

<sup>42</sup> *L'Boig de les Campanilles*, gatada de Serafi Soler, con música de Francisco Vidal, estrenada en el teatro Odeón el 24-II-1865. Era una parodia de la pieza *El loco de la guardilla* de Narciso Serra. La partitura de esta obra se encuentra en la Delegación de Barcelona de la SGAE.

eficaz para que se generalice el uso de la lengua nacional; la Reina (QDG) ha tenido a bien disponer que en adelante no se admitan a la censura obras dramáticas que estén exclusivamente escritas en cualquiera de los dialectos de las provincias de España.”

Contra lo que pudiera parecer, la Real Orden no cercenó el naciente teatro lírico catalán, sino que los autores salvaron legalmente la disposición introduciendo o bien un personaje de habla castellana, o bien algunos dichos pronunciados cómicamente en castellano, o bien aparecía algún canto en castellano, una jota, unas seguidillas y muy pronto las americanas o habaneras. Esta situación se estaba dando, de facto, con las piezas bilingües fechadas ya en 1858.

La zarzuela catalana llegó a un primer momento de esplendor entre los años 1870 a 1877. Sus inicios, desde 1864 con *L'Esquella de la Torratxa* fueron guiados, en buena parte, por las obras y los consejos de Joan Soriols y de Nicolás Manent. Pero será en los setentas cuando podamos hablar ya de un género plenamente establecido a través de las obras de Nicolás Manent, Josep Teodoro Vilar, los hermanos Josep Ribera i Miró (1839-1921) y Cosme Ribera (1842-1923), Joan Rius y las obras del director Francisco Pérez-Cabrero. Entre los libretistas ocupa un lugar destacadísimo Serafí Soler, junto con Conrat Roure, Feliu i Codina, Coll i Britapaja —autor de varias parodias—, Narcís Campmany, Eduard Aulés, Joan Molas y Eduard Vidal i Valenciano, básicamente los mismos autores que se distinguían por su actividad teatral.

El tipo de obra que predomina en esos momentos puede dividirse en tres grupos muy bien diferenciados: por un lado existe el llamado cuadro de costumbres catalanas, en el que encontramos obras de Serafí Soler “Pitarra” de gran valor dramático y musical; en segundo lugar aparecen los “capritxos cómico-lírico-ballables-bufos” como consecuencia directa de la llegada de los bufos Arderius y la revolución cómica que implicaron, entroncándose con la aparición de las obras de “gran espectáculo”, generalmente con argumentos fantásticos y de viajes. En tercer lugar, el género lírico catalán fue muy

prolífico en la composición de obras cortas en un acto, los juguetes cómicos o zarzuelas en un acto, buen número de ellos adaptaciones o parodias de zarzuelas castellanas de dimensiones similares y estrenadas con éxito en los teatros catalanes. Los libretos, junto con los textos de “Pitarra” salían de las manos de Conrat Roure y de Eduard Vidal i Valenciano, principalmente. Así, tanto el género bufo como el cómico no perseguían más finalidad que la de hacer pasar un rato distraído y provocar la hilaridad, el teatro de costumbres, aun empleando recursos cómicos, intentaba buscar unas características más genuinamente catalanas. Este fin no fue seguido de igual forma por la música, como después veremos, ya que ésta seguía los patrones del teatro castellano de moda en la capital catalana.

Las crónicas de la época recogen un momento posterior del declive, en el cual podemos apuntar varias causas. Una de ellas fue el uso y abuso de las parodias y adaptaciones, las que ligaron la producción catalana al éxito que pudiera tener el género lírico castellano. Cuando éste entró en crisis, inmediatamente lo hizo también el teatro catalán. En segundo lugar, también se produjo un vacío en la producción teatral catalana, o al menos no se entreveía la existencia de un modelo dramático que pudiera dar forma con éxito a la zarzuela. En tercer lugar, tendríamos que hablar de una falta de ideas innovadoras entre los compositores catalanes del momento. Es curioso detectar cómo existe un discurso musical nacionalista catalán en la crítica de la época, denominado en esos momentos como regionalista,<sup>43</sup> este discurso no acertó en encontrar absolutamente ningún compositor de talla que le pudiera dar forma y encauzarlo, por lo menos hasta que no llegara el año de 1891 con la aparición del modelo predrelliano, modelo ambivalente y

<sup>43</sup> El concepto de catalanista y regionalista difiere enormemente durante la *Renaixença* del sentido que se le otorga actualmente. Los catalanistas se identificarían, a grandes trazos y sin pretender simplificar ni alterar la realidad histórica, al concepto actual regionalista conservador, mientras que el regionalista se movía por unos parámetros más nacionalistas. Vid. CUCURULL, F. *Panorama del nacionalisme català*. 6 vols. Paris, 1975-1976.

necesariamente ambiguo ante esta cuestión. Las opiniones de la época así lo recogen:

"Lo drama històrich vingué luego a alternar ab la comèdia y guspiras encar que poch vivas de renaixement poltich, comensan a ovirarse en tals produccions. Y finalment, ja en nostre dias [año 1892], los dramas y tragèdias d'ordre general, aquellas obras que no tenen de catalanas més que lo llenguatge en que estan escritas, invadeixen lo teatro català trayentli tot son aspecte típich. [...] Igualment és una falta grave que tenint Catalunya compositors y músichs de gran talla, no s'emprenga ab delit lo fer òpera catalana ja que per a sa execució no faltarian artistas per ésser molts los cantants d'òpera. ¿Y la sarsuela, per què l'hem deixat perdre? No segurament és tampoc per falta de públich. Sia lo teatre català verdaderamente regionalista en sas tendencias y veurà créixer son nom, donant glòria y profit als autors que'l cuydin y als artistas que l'interpretin".<sup>44</sup>

Por otra parte, hemos de señalar el periodo de incertidumbre que atravesó la composición teatral catalana. Únicamente las obras de Ferrer i Codina y de Eduard Aulés parecían una posible salida a una situación de crisis. En la producción lírica también parece observarse un notable desconcierto, aunque se produjeron obras de valor. Una de ellas es la zarzuela *La guardiola* de Martí Puig y con texto de Vidal i Valenciano, estrenada en 1880, siendo a partir de 1887 cuando surgen nuevas propuestas interesantes, algunas de ellas apuntando ya hacia la opereta bufa como *Kiki-ri-ki* estrenada en 1887, o las de contenido político *Lo allotjat* y *La repartidora*, esta última de J. Carreras.

A partir de 1890, quizás en sintonía con la revitalización del movimiento social y cultural de tipo regionalista, y también al aumento de la oferta de zarzuelas castellanas, vuelve a aumentar la composición de zarzuelas catalanas. Las obras de este periodo conseguirán una difusión entre el público aún mayor que las de los años setenta. Existe una mayor originalidad entre los libretos, aunque abundan todavía las parodias. Esta popularización tiene bastante que ver con la extensión del sistema de

representación en los teatros "por horas". En el ambiente barcelonés penetró con fuerte intensidad la moda parisina de la *Belle Époque*, y con ella los incipientes *couplets* y el *vaudeville*, unas formas que encontrarán su apogeo ya en el siglo siguiente. Las zarzuelas catalanas de finales de siglo suelen ser siempre obras en un único acto, con pocos personajes, y una disposición orquestal estandarizada, lo cual hacía bastante rentable su representación. La casi totalidad son obras cómicas, emparentadas musicalmente con los sainetes madrileños castizos. El estreno de una de estas zarzuelas catalanas, *Las cent donzellas* hacía recordar los tiempos pasados a la crítica barcelonesa: "*S'ha pogut veure qu'el públic, qu'encare's recorda del bon temps de la sarsuela catalana, reb aquesta ab molt agrado, poguent-se assegurar qu'està desitjós de tornar-la a veure establerta en nostres teatros*".<sup>45</sup>

Entre los títulos que alcanzaron mayor difusión figuran la zarzuela *Un músic de regiment* de Josep Ainé, estrenada en 1894, el sainete de Joaquín Montero *La sarao de ca la Quima* con música de Modesto Ferrer de 1894, la humorada *Ali-Oli* de Francisco Pellicer estrenada en el teatro Jardín Español en 1894, y las obras de Urbano Fando, alguna de las cuales consiguieron un éxito extraordinario como *Lo Somni de la Ignocència* con texto de Conrat Colomer, una zarzuela de pocas pretensiones estrenada en 1895, a la que siguieron *Verdalet pare i fill, o del comerç de Barcelona* del año 1896, y *La lliçó de dibuix* del mismo año. La extraordinaria acogida de *Lo somni de la Ignocència* —se ha representado en alguna ocasión en los últimos años— animó a Arturo de Isaura a componer una segunda parte de la obrita, con texto de Joaquín Montero en 1896, con el título *Lo señor Palaudarias*. Otra de las obras muy representadas hacia finales de siglo fue la zarzuela bufa *Lo cèlebre Maneja*, con libreto de Conrat Roure y música de Pérez-Cabrero. Esta obra se encuadra entre las zarzuelas compuestas

<sup>44</sup> "Notas históricas. IX". *Lo teatro regional*, año 1, n.º 25, 23-VII-1892.

<sup>45</sup> Estreno de *Las cent donzellas*, en el teatro Novetats de Barcelona. *Lo teatro regional*, 20-VIII-1892.

para las sociedades teatrales; en concreto *Lo cèlebre Maneja* fue escrita para la Societat Niu Guerrer, una de las más notables y de actividad zarzuelística más interesante. Y todavía se siguen produciendo obras siguiendo la estética bufa y de espectáculo, como la zarzuela *Lo secret dels sabis*, con libreto de Narcís Campmany y música de Nicolás Manent, estrenada en el teatro Eldorado en octubre de 1892; la obra se acogió favorablemente por su gracia, buen humor y la calidad de las decoraciones pintadas por Urgellés, ya que la música de Manent no ofrecía demasiadas novedades a un género bufo ya exhausto. Estas zarzuelas de mayor extensión eran en esos años poco frecuentes, constituyendo en cambio el sainete la forma preponderante. Otros títulos de este género menor en catalán fueron *Banys de mar*, sainete original de Joan Manel Casademunt con música de Josep Ribera, estrenado en 1896, la zarzuela en un acto de Anton Ferrer i Codina y música de Francisco Salvat *Barbers de saló*, fechada en 1898, el juguete cómico *La capseta dels petons*, con letra de Lluís Millà y música de Josep Elías Guarro, estrenada en 1897.

También es ahora cuando a la par que llegan con pocos meses de diferencia los estrenos de Madrid, surgen nuevas parodias, como *La Doloretas* o *Los Gelos de la Coloma*. Conrad Roure adaptó la opereta del francés Charles Lecoq *Flor de té* en 1897, obra estrenada en París en 1868.

El repertorio empieza a dar muestras de la aparición de una nueva forma de concebir la zarzuela catalana hacia finales de siglo. Varios factores explican el cambio que se está operando. Por un lado, todavía pesa, y mucho, el género por horas y las zarzuelas castellanas. Un elemento muy importante a tener en cuenta es la importancia creciente de las ideas modernistas sobre el teatro catalán. En este sentido, los nuevos modelos de obras creadas por Ignasi Iglesias, Ángel Guimerà, Santiago Rusiñol, y otros, influirán en el deseo de reforma que promovió Enric Morera. Es importante reseñar el nuevo planteamiento dramático que Adrià Gual realizó con sus temporadas de "Teatre Intim", en el teatro Lírico de Barcelona. Gual montó diversas obras impregnadas todas ellas de una profunda e

inteligente voluntad de cambio. Su teatro no estaba pensado para las grandes masas, ni pretendía buscar el aplauso fácil de un público que únicamente buscaba distracción, solaz y humor. Desde 1898 inició la programación de sus temporadas, alternando estrenos con obras del repertorio teatral clásico, un repertorio entonces desconocido en la escena catalana. Aunque logró romper los moldes, no consiguió salvar su empresa desde el punto de vista comercial. En cierto sentido, fue mucho más allá de lo que consiguieron las Festes Modernistes de Sitges (1893-1897) en cuanto a difusión.

En estos años convivió una doble producción estética de teatro lírico catalán: una viene representada por la continuidad de lo visto hasta ahora, un teatro influido por el género chico del cual adopta patrones literarios e incluso musicales; la otra responde al cambio cultural que se estaba operando en esos momentos, como respuesta a la inquietud existente en la escena teatral catalana y a los deseos difusos de crear un patrón nacionalista musical. Sin duda alguna, sería Morera quien intentó denostadamente alcanzar un lenguaje musical distinto al del género chico con más de treinta y ocho títulos estrenados. Las obras de Morera tienen un precedente en la escena de Apelles Mestres *La nit al bosc*, con música de Rodoreda, obra de ambientación wagneriana. Las ideas nacionalistas de establecer la ópera nacional empezaban a cristalizar en programas concretos. En 1892 se propuso por parte de un concejal del Ayuntamiento de Barcelona la creación de una escuela de declamación previo arrendamiento del teatro Principal, el cual pasaba momentos de apuros económicos. El proyecto intentaba impulsar clases de declamación castellana y catalana, y "*que hi hagi classe hont ensenyi música regional —se refiere a la catalana— Ab preferència a las altrás, que'l mateix teatro pugui servir per las representacions d'obras líricas catalanas executadas per los alumnes del mateix conservatori*". La prensa nacionalista de la época aplaudió la propuesta viendo en ella el paso definitivo a la siempre anhelada ópera nacional y demostrando que "*la ópera espanyola, tal com la entenen los castellans y algú que no ho és, és impossible si*

s'ha de sentar sobre la riquesa de sos cants populars".<sup>46</sup> Por primera vez encontramos referencias musicales más precisas; y también por primera vez se especula en crear un estilo zarzuelístico que no sea una copia del género chico.

La vitalidad artística de esos años queda explícita en los 86 estrenos de obras dramáticas catalanas, 65 de ellas en Barcelona, y repartidas 21 en el teatro Romea y 32 en las diversas Sociedades artísticas. La prensa de la época recoge el estreno de 6 obras líricas.

El mundo de las publicaciones satíricas, muy activo en esos momentos en Cataluña, se adoptó como argumento en algunas de las producciones zarzuelísticas catalanas. Revistas que consiguieron una amplia difusión popular, como *El be negre*,<sup>47</sup> *El Papitu*,<sup>48</sup> propiciaron la composición de zarzuelas que parafraseaban sus títulos e incluso sus contenidos, siendo la zarzuela resultante, a menudo, una puesta en escena de determinados personajes habituales o de noticias satíricas contenidas en las revistas. En el caso de la zarzuela *El Papitu Santpere* incluso se cambiaban algunas de sus escenas a tenor de la evolución de las noticias satirizadas por la revista, aprovechando con oportunismo su popularidad y su amplia difusión. La carga crítica y el tono irónico de dichas zarzuelas solía ser el equivalente al de las publicaciones. La popularidad de zarzuelas como *El Papitu* o *El be negre*, se mantuvo mientras las revistas que las habían originado gozaron de difusión entre el público catalán, o bien pudieron funcionar sin problemas de censura. De la primera de ellas se editaron una serie de *couplets* satíricos.<sup>49</sup> De hecho, estas zarzuelas constituían una mezcólanza de *couplet* y de género arrevistado.

La obra de Santiago Rusiñol *L'alegría que passa*, con ilustraciones musicales de Enric Morera marcó

un punto de inflexión. Fue de Adrià Gual, más que de Morera, de quien partió la idea de la renovación de la escena catalana al propiciar la escenificación de la obra de Rusiñol y Morera, a la cual nadie había prestado demasiada atención hasta entonces. Gual escenificó también la obra *Blancaflor* con música de Enric Granados sobre un texto del propio Gual. La obra estaba basada en el canto popular, junto con un montaje que adoptó el tono de una pintura de retablo, una especie de relicario del canto popular; la idea fue mal acogida y criticada denostadamente.

A principios de 1901 Enric Morera organizó su primera empresa del teatro Líric Català, arrendando el teatro Tívoli. Ignasi Iglesias colaboró con Morera en la selección de los textos, encargando a unos pocos compositores, como Joan Gay, Joan Lapeyra y Enric Granados la composición de las partituras. A pesar de las buenas intenciones y de la acogida favorable a la primera obra presentada, *L'alegría que passa*, la empresa cayó de despropósito en despropósito. El nivel literario de los textos, aunque bueno, se inscribía en el marco del naturalismo, mientras que la música utilizaba en exceso el recurso a la canción popular como vía de nacionalización, pero con poca, por no decir nula, intención dramática. De las obras programadas tienen un buen nivel *Cigales i formigues* de Enric Morera, sobre textos de Jordà, *Picarol* de Enric Granados con libreto de Apeles Mestres, *La Rosons* de Morera y Apeles Mestres. Intentaron salvar la temporada con el recurriendo a una obra de Jacint Verdaguer, *L'adoració dels pastors*, obra que no tiene ninguna condición escénica. La prensa, de todos los sectores y todas las tendencias, fue unánime en dictaminar el fracaso parcial de la empresa de Morera. Dejó desabridos al público modernista que esperaba un estilo musical más wagneriano, y obras teatrales más simbolistas, y desesperanzó al aficionado al género de la zarzuela,

<sup>46</sup> *Lo teatro regional*, año 1, nº 3, 20-II-1892.

<sup>47</sup> Semanario satírico publicado entre 1931 y 1936, cuyo cuerpo editorial procedía del diario *La Publicidad*. (Vid. Ll. SOLÀ I DACHS. *El Be Negre* (1931-1936). Barcelona, 1967.

<sup>48</sup> Semanario satírico, con una ideología que evolucionó hacia tendencias de izquierdas y al anticlericalismo. Activa de 1908 a 1937, su contenido a partir de 1912 basculó de lo picante a la pornografía. Alcanzó una amplia popularidad.

<sup>49</sup> *Couplets del Papitu. Segona serie*. Barcelona, s. ed., 1914. La música de la mayoría de los couplets procedía de otras zarzuelas, como *El trust de los Tenorios*, o *El conde de Luxemburgo*. Incluso se aprovechaban fragmentos conocidos de los couplets de la primera serie de la revista, cambiando el contenido del texto, de tono psicaláptico.

puesto que casi ninguna obra tenía, ni el nivel literario ni el atractivo musical que las zarzuelas de género chico que dominaban sin discusión el mundo zarzuelista barcelonés.<sup>50</sup>

Otro de los proyectos interesantes de esos primeros años del siglo XX fue el del pintor y escenógrafo Lluís Graner. En 1904 inició en una sala de reducidas dimensiones unos espectáculos misceláneos denominados “Espectacles-Audicions Graner”. En ellos tenían cabida desde atracciones circenses, a proyecciones cinematográficas, obras de grandes montajes escenográficos y algunos estrenos líricos. Graner contaba con la colaboración de Adrià Gual y de Enric Morera. El éxito inicial animó a los organizadores a trasladar sus espectáculos a un teatro de mayores dimensiones, el teatro Principal. Allí se estrenó buen número de obras líricas en catalán, algunas de ellas más interesantes que las del periodo de 1901 por lo menos consiguieron despertar entusiasmo y crearon un estilo lírico distinto al del género chico, sin llegar, sin embargo, a las dimensiones de ópera. Entre estas obras encontramos *El Comte Arnau* (1905) de Morera sobre textos de Josep Carner, *La nit de Nadal* (1905) de Joan Lamote sobre libreto de Casas i Amigó, *La presó de Lleida* (1906) con música de Jaume Pahissa sobre una adaptación de la canción popular realizada por Gual, *La Santa Espina* (1906) de Morera sobre un drama de Guimerà —una obra de grandes proporciones, identificada con el nacionalismo catalán, y que posee unos trazos innovadores interesantes—. La programación consiguió mantener constante, y bastante alto, el nivel literario de los argumentos, aunque se dieron casos de obras de dudoso valor escénico y un acierto musical no equiparable al resto de obras. Si el éxito no puede ser calificado de rotundo es por diversas razones: en primer lugar a causa del planteamiento variopinto concebido por Graner, evitando que sus espectáculos pudieran tener un sello de auténtica manifestación lírica; en segundo

lugar por lo ajustado, por no ridículo, del presupuesto con que se pretendía afrontar la obra: ello abocó a montajes deficientes, contratación de cantantes sin la suficiente preparación, el contraste que ofrecían algunas de las producciones era lamentable si se comparaba con la mediana dignidad que ofrecían las compañías de zarzuela en esos momentos muy activas en el panorama barcelonés. Por otro lado la crítica no supo mantener un cierto grado de indulgencia; se dejó llevar, sobre todo en los círculos modernistas de la revista *Joventut*, por el intransigente “tot o res” del momento, el “todo o nada”. Como hechos positivos de los espectáculos Graner tenemos la aparición de nuevos nombres en la escena catalana, y la concepción de nuevas formas líricas que buscaban una forma de expresión propia, aunque en la mayoría de las ocasiones ello les abocara a un regionalismo no demasiado prometedor. Es en esta época cuando Morera impone el gusto de incluir sardanas en las obras líricas, unas sardanas que toman dimensiones de *leitmotiv*, y que en alguna ocasión como en *La santa espina* llegan a oscurecer el mérito del resto de las piezas.

El Paralelo se había prefigurado desde los últimos años del siglo XIX como el nuevo centro de los espectáculos de Barcelona. Si allí fue donde tomó vida una parte de la zarzuela castellana de los años veinte, también sería el Paralelo el que daría forma al equivalente de la zarzuela catalana. En todo momento quedó bien claro que el proyecto de Teatre Líric Català del Tívoli era inviable por la poca continuidad y la inestabilidad e incapacidad en encontrar una fórmula de éxito. Joaquín Montero, que había conseguido una importante fortuna en América y una nada desdeñable experiencia teatral, vió en el Paralelo el lugar idóneo para introducir una concepción distinta del género lírico. Su base estaba en la opereta, el cuplé, los sainetes y la revista anecdótica, es decir, en los géneros que en esos momentos acaparaban la atención del público. Después de 1910 inició una serie de adaptaciones de sainetes catalanes que habían cosechado una buena acogida: *La Baldirona*, *Les bodes d' en Cirilo*, adaptadas todas ellas en 1915, por Morera y Montserrat Ayarbe

<sup>50</sup> Vid. Xosé AVIÑO. *La música i el modernisme*. Barcelona: Curial, 1985; pp. 287-311.

respectivamente. Con anterioridad, Montero había vuelto a poner en escena las obras de su maestro Conrat Roure *Ki-ki-ri-ki* y *Lo somni de la Ignocència*, demostrando la validez de este tipo de repertorio.

En este momento podemos distinguir tres vertientes en la composición lírica en catalán. Una de ellas es la que radica en el Paralelo barcelonés con el género arrevistado, el cuplé y el vodevil. Las actrices Helena Jordi, Margarita Xirgu y el actor Josep Santpere contribuyeron al afianzamiento del género. Ignasi Iglesias proclamó la viabilidad del género para conseguir perpetuar el catalán en la escena:

"Que volen gèner xic? Donem-los gèner xic. Que demanen melodrama? Donem-los melodrama, car salvant l'idioma, els escriptors, que amb un fi enlairador, fent d'alçaprem de les multituds, vulguem posar-nos a llur nivell intel·lectual trobarem la manera que el nostre treball, insensiblement, gradualment, esdevingui més noble cada dia, fins arribar l'hora gloriosa d'una santa orientació vers les regions pures de l'art".<sup>51</sup>

Continuando la tradición de las parodias establecida a finales del XIX por obras como *El país de l'olla* o *Els allotjats* o *Las pastillas Hércules*,<sup>52</sup> ganaron la escena del Paralelo las revistas como *El Papitu Santpere* de Josep Maria Torrents con texto de Joaquín Montero, o *Barcelona en redolins* de Felipe Caparrós, estrenada en 1923, *Aquesta nit o mai més* de Federico Cotó, ya en 1934, o incluso del propio Morera con *La Paula en té unes mitges*, y la popular *Baixant de la Fonr del gat*, estrenada en 1926 con una importante presencia del cuplé. Varios de los títulos estrenados en esos años todavía mantienen su vigencia dentro del estilo del cuplé, cuyo exponente más claro es el vodevil sonoro *La Reina ha rellicat*, música de J. M. Torrents con libreto de Alfonso Roure, estrenada en el teatro Español el 23-I-1932.

Una segunda corriente vendría representada por la obra lírica, rara vez subtitulada como zarzuela, de

temática argumental catalana, y basada muchas veces en canciones populares. Este era el lenguaje que dominaba el llamado Teatre Líric Català capitaneado por Enric Morera. A pesar de los fracasos económicos y después de desaparecer los espectáculos de Graner, continuaron escribiéndose obras líricas de este corte, siendo bastante bien recibidas por el público, aunque sin conseguir eclipsar jamás ni al repertorio zarzuelesco ni al arrevistado. Junto con Morera, aparecen los nombres de Joan Gay y de Cassià Casademont como principales cultivadores del género. Fue precisamente una obra de este estilo, *Flors de cingle* de Cassià Casademont y texto de Ignasi Iglesias la que provocó la aparición en 1912 del Sindicat d'Autors Dramàtics Catalans. La cuestión de fondo era la cesión de los derechos de autor a Ramón Franqueza, personaje de carácter tiránico. Su negativa a Iglesias para permitirle la representación de *Flor de Cingle* fuera de su teatro, propició la unión de varios literatos alrededor de Iglesias como acto de desagravio.<sup>53</sup> No existía ningún proyecto común ni ninguna ideología estética que no fuera conseguir representar sus obras al margen de Franqueza y autoadministrándose los beneficios al margen de la Sociedad de Autores. En 1913 miembros del Sindicat iniciaron la creación de la Escola d'Art Dramàtic. El nuevo centro no fue un impulsor del género lírico, y desde el punto de vista musical su actividad se limitó a unas ilustraciones musicales improvisadas por Enric Granados para la obra *Ifigenia a Taurida*.

La producción más interesante de este repertorio se inició a partir de 1922, en sintonía con la naciente zarzuela grande castellana. Enric Morera volvió a intentar la arriesgada empresa del Teatre Líric Català, arrendando en 1922 el nuevo teatro Tivoli. Dos obras de su pluma consiguieron un éxito fulminante: *Don Juan de Serrallonga*, basada en una obra de Víctor Balaguer adaptada por Francesc Pujols,<sup>54</sup> y el mismo año un nuevo golpe de suerte con la obra cómica *El*

<sup>51</sup> IGLESIAS, Ignasi. *El Poble Català*, 10-XII-1911.

<sup>52</sup> *Pastilles Hércules*. Vodevil en tres actos original de Hennequin y Bilhaud, adaptado a la escena catalana y estrenado en el teatro Principal de Barcelona el 12-II-1920.

<sup>53</sup> Vid. CURET, F. *Op. cit.*, pp. 526, 528-530. *Flors de Cingle* no consiste en una obra lírica, sino en unas ilustraciones musicales.

<sup>54</sup> Estrenada en el teatro Tivoli el 7-X-1922.

*castell dels Tres dragons*, una antigua parodia de Serafi Soler.<sup>55</sup> De forma muy anómala, la tercera tentativa de Morera y su teatro lírico catalán fueron al traste, por fracaso único y exclusivo de la empresa, motivada por razones aún no esclarecidas. De todas formas, estas dos obras mostraban la viabilidad del estilo lírico catalán, dentro de unos parámetros alejados de la nueva zarzuela grande —que por cierto, tenía uno de sus centros más activos en cuanto a producción y estrenos en Barcelona y su Paralelo—. La obra en dos actos de Eduard Toldrà *El Giravolt de maig* es una muestra más que elocuente de la calidad y de lo que habría podido llegar a representar el nuevo estilo. Otra vertiente que ya escapa al objetivo de este estudio, pero que le vendría a completar, es la producción operística catalana de esos momentos, particularmente intensa, surgida de manos de Morera, Granados, Pahissa y Manent principalmente.

La tercera corriente importante a partir de los años veinte viene representada por las producciones líricas del valenciano Rafael Martínez-Valls, el cual supo sintetizar el carácter catalán con el estilo lírico de Vives, Usandizaga, Guerrero y Pablo Luna. Las obras más significativas de este momento fueron *La cançó d'amor i de guerra*, de Martínez-Valls sobre texto de Luis Capdevila y Víctor Mora, estrenada en 1926, y *La Legió d'honor* estrenada en 1930 y de características parecidas a la primera. Todas ellas se sitúan en una Cataluña idílica, rural y noble, enfrentada a los intentos de ocupación franceses. Los caracteres de los personajes, bien estudiados, acabarán por ser arquetípicos, mientras que la música no usa el recurso fácil de la cita directa a la canción popular, adapta ritmos de sardanas, con gran importancia de las romanzas repletas de referencias patrióticas, introduciendo otras danzas folklóricas, glosando los cantos populares, sin hacer de ellos el tema central de la obra. El mismo estilo fue seguido por Ramón Ferrés en su obra *Gent del camp*, estrenada en 1931, o *La Revolta*, obra de Caparrós,

estrenada en 1930 —obra en la que están presentes ritmos de sardanas con sus emiolias rítmicas, y citas de la canción popular “Els segadors” y de la sardana de Morera “La Santa Espina”<sup>56</sup>—, y también por Laureà Tatché Pol en su drama lírico *La Pubilla de l'hostal*, estrenada en 1933, quizás el argumento más similar al de *La cançó d'amor i de guerra*. Víctor Mora, como libretista, es otro de los personajes a destacar; sus textos de ambientación histórica repetían planteamientos dramáticos similares, a la par que creaban la imagen de una tierra catalana rural, libre de las influencias pluriculturales de la ciudad, una tierra que está en estado de alerta enfrentada a poderes conservadores que quieren arrebatarse su libertad, forzando la realidad histórica.

Los cambios políticos del país producidos en los años treinta dejaron alguna huella en la producción lírica en catalán. Dos obras, de distinto signo, y de un contenido dramático y musical interesante corresponden a este periodo. La primera es la obra lírica en dos actos *La falç al puny*, música de Manuel Blancafort sobre libreto de Luis Capdevila y R. Homedes Mundo.<sup>57</sup> El argumento de esta obra refiere un mundo rural del primer sexenio liberal español, presidido por la figura mítica del segador, el héroe del levantamiento catalán contra el conde duque de Olivares. El segador es ahora el defensor de los principios liberales frente a los absolutistas de los Cien mil hijos de San Luis. El trasfondo antimonárquico y republicano de la obra es evidente. Interesante por su activismo y afán propagandista es la obra lírica de Isidro Roselló *Tots al front, o Almogàvers d'avui*, con texto de Campeny, estrenada en 1936, obra casi panfletaria arengando sobre la necesidad y heroísmo de defender la España republicana después de los sucesos del 18 de julio. Con posterioridad a esta fecha la producción

<sup>55</sup> Estrenada en el teatro Tivoli el 2-XII-1922. Esta obra sería el punto de partida de la parodia castellana *La venganza de Don Mendo*.

<sup>56</sup> *La Revolta*. Episodio lírico, libreto de Víctor Mora y música de Felip Caparrós. Estrenada el 31-V-1931 en el teatro Nou de Barcelona a cargo de la compañía del Teatre Líric Català de Josep Llimona.

<sup>57</sup> *La Falç al puny*. Texto de Lluís Capdevila y de R. Homedes Mundo, música de Manuel Blancafort. Estrenada en el teatro Nuevo de Barcelona el mes de febrero de 1931. Partitura depositada en el Archivo de Líricos de la Delegación de Barcelona de la SGAE.

zarzuelística en catalán decae y llega a desaparecer. Únicamente siguieron escribiéndose algunos cuentos infantiles, ilustraciones musicales y obras de contenido religioso relacionadas con las representaciones teatrales de Navidad o Semana Santa. El género lírico en catalán desapareció por completo, por razones evidentes y lamentables. Las representaciones posteriores se han fosilizado alrededor de apenas tres o cuatro títulos. Este lamentable estado contrasta con la pujanza que llegó a adquirir, a pesar de la supuesta competencia que podía representar el gusto abierto por la zarzuela castellana. Otra muestra de la vitalidad es el crecido número de archivos musicales que administraron los derechos de autor en Cataluña: Domingo Perramón —uno de los más antiguos—, Marcela Llunas —que además actuaba como sastra—, Francisco Fernández Pol, el archivo Morera, Albert Llanas...

Veamos con detalle unas cuantas obras que nos puedan servir para situar musicalmente el desarrollo de la zarzuela en catalán.

En el contexto del teatro de "sala y alcoba" debemos situar una obra particular, la tonadilla *Las burlas són com las professons*, obra con acompañamiento de piano en la que únicamente intervienen tres personajes.<sup>58</sup> Por las características léxicas del libreto de esta tonadilla, al tiempo que por el estilo clásico de la música, creemos que la obra es anterior a 1850, época en la cual el catalán empieza a escribirse a partir de los moldes de los literatos que emprendieron la *Renaixença* y el restablecimiento de los Juegos Florales. Esta obrita parece ser una de tantas de las que se representaban en los denominados talleres y sociedades teatrales, agrupaciones casi privadas que bien en casas particulares, bien en locales no necesariamente acondicionados como teatros, se reunían para realizar representaciones teatrales.

Los personajes de la tonadilla son Teresa, esposa

de Juan "l'espardañé" [sic] y Don Miquel, viejo querido de Teresa. El argumento es el propio de los triángulos amorosos en los que un personaje de edad lleva la peor parte. Teresa, enamorada de Juan le abandona por dinero, y se va a vivir a Francia con don Miquel. Abundan las situaciones cómicas, y los dichos populares graciosos, aunque faltos de originalidad dramática. Al cabo del tiempo, Teresa se arrepiente de su decisión tomada ligeramente: añora su patria catalana y a su querido Juan. Decide enviar a Juan una nota citándole en su casa de Francia, para confesarle su amor y pedirle perdón. La música presenta un perfil clásico, con abundancia de tiempos de danza.

El número primero presenta una composición poliseccional modulante:

A	-	a	-	B	-	C	-	D	-	d	-	E	-	D	cadenza
la	m	si	b	m		Mi	M								
Teresa													Miquel y Teresa		

El número segundo presenta incluso algunos melismas vocales a los que se opone el carácter de la melodía, algo bufa, de Joan al no reconocer a su ex amada Teresa. La forma del número es poliseccional, con un mayor juego tonal, dinámico y de tempo. La parte central del número toma el esquema del aria *da capo*. Es importante destacar el hecho de que la sección cuarta presenta un acompañamiento con ritmo de seguidillas, el cual se disolverá en un vivo 3/8 y un final extenso que recoge los lugares comunes del código Rossini en las óperas bufas, sin la presencia, sin embargo, de más personajes ni de coro.

La zarzuela bilingüe de Josep Anselm Clavé es una de las primeras obras líricas catalanas conservadas. La obra recoge el estilo típico andaluz que en esos momentos estaba de moda en la escena barcelonesa. Así se observa en la *Romanza y Duetto* de tiple y tenor del nº 2, "Tots me fan la gara-gara", iniciada en un clarísimo ritmo de seguidillas y continuada con unas frases italianizantes. El número, de extensión considerable se basa en un esquema formal marcadamente poliseccional, y con melismas y arabescos frecuentes para la soprano. El número 3

<sup>58</sup> *Las burlas són com las professons, o segona part del Espardañé*. Tonadilla a tres con acompañamiento de piano. Libreto y autor anónimos. Se encuentra en el Archivo de Líricos de la Delegación de Barcelona de la SGAE.

son unas "seguidillas" que canta el peculiar personaje andaluz de Gimenes: "Er sadioqui é mi niña / Vale un sundache; Muchos por él se derriten, mas és en varde". Los números 4 y 5 no participan del aire tipista, sino que se nos presentan bajo el aspecto propio del teatro cómico italiano, incluso el número 4, final de la primera escena y quinteto se construye con *cadenzas* al final de las secciones y con un *Allegro aire de Galop* final. El número final que se ha conservado, el séptimo, es totalmente belcantista, con abundantes trinos y cadencias en la parte de Tuyetas, concluyéndose con un coro típicamente rossiniano "para que el teatro se venga abajo". *Laplec del Remei* resume en buena parte la situación de la música catalana del momento, con las influencias más importantes, por una parte el operismo italiano y por otro el tipismo andalucista, estilo Manuel García.

Otra de las primeras obras del naciente teatro lírico en catalán, estrenada también en 1858 es la zarzuela en un acto *Setze Judges*, sobre un texto original de Manuel Angelón y música de Francesc Pujades. La obra que se representó sin demasiadas pretensiones obtuvo una aceptación sorprendente, y ello debido en buena parte al argumento que explotaba lugares comunes de la idiosincrasia catalana de forma cómica. Esta zarzuela, a pesar de estar compuesta en un estilo poco desarrollado continuó siendo representada durante bastantes años.

*L'Esquella de la Torratxa* fue la obra que marcaría la nueva pauta de la escena catalana. La partitura presenta únicamente siete números con música —recordemos que la obra no fue concebida originalmente como zarzuela—. Sin embargo, la abundancia de materiales que se han podido catalogar —unas diez copias— demuestran que generalmente la obra se representaba con el acompañamiento musical.<sup>59</sup> El Preludio presenta un perfil bastante clasicista, influido por el estilo bufo rossiniano, y sin aportar demasiadas novedades

<sup>59</sup> El libreto preveía que la "gatada" pudiese ser representada sin el concurso de la música.

desde el punto de vista musical. El nº1 con el arioso del Alcalde y el Coro de electores adopta un esquema poliseccional muy dinámico y contrastado, con momentos francamente cómicos alternados con ritmos de vals y de jota:

A (*All<sup>o</sup> assai*) — B (*Più vivo*) — C ritmo de jota — D (*Allegro*)  
Sol M Mi b M Do M Do M  
Alcalde y coro Coro "tu-ru-tu-tu" Coro y Alcalde

El nº 2 es un cuarteto con un final concertante de factura correcta, iniciado en un tempo de jota. El nº3 introduce una "Americana", la habanera cantada en castellano por un ciego, que resulta ser el protagonista Jaumet que camufla su auténtica identidad para huir de los absolutistas que le persiguen. La habanera "Los dos amores" llegó a obtener bastante difusión. La presencia de la habanera, bajo la denominación de "americana" y varias veces cantada en castellano, será una constante de la zarzuela catalana. En 1855 Barbieri ya utilizaba el tiempo de "Tango" y algo posteriormente la habanera. Es probable, y posible, que la aparición de la habanera en las zarzuelas catalanas fuera un calco del modelo castellano. El segundo acto se abre con un prelude instrumental, y contiene sólo dos números cantados, un Aria en el nº 6 y un final de conjunto que repite los ritmos de jota y de vals en 3/8 presentes en el primer número.

A la misma época pertenece la "gatada" *Lo punt de las donas*, sobre un libreto de Serafi Pitarra y música de Joan Sardiols,<sup>60</sup> se compuso entre los meses de julio a noviembre de 1865, próxima a *L'esquella de la Torratxa*. En *Lo punt...* Sardiols utilizó una plantilla orquestal compuesta por violines I y II, bajo, flautín, flauta, dos clarinetes, dos trompas, dos cornetines, fliscorno. Esta plantilla, con pocas alteraciones será la más usual, con la adición cada vez más generalizada

<sup>60</sup> *Lo punt de las donas*. Gatada dramática-musical, en dos actos. En vers y en catalá del que ara's parla, original de D. Serafi Pitarra y posada en solfas per D. Juan Sardiols. Libreto editado en Barcelona, imprenta de Narciso Ramirez, 1865. La partitura se encuentra en la Delegación de Barcelona de la SGAE.

de las violas, la concreción de la sección de las cuerdas con el violonchelo y el contrabajo, oscilación entre el uso de dos clarinetes o bien un oboe y un clarinete, y la aparición de percusión con timbales, bombo, platillos y triángulo. En algunas ocasiones (no demasiadas) se utiliza una banda en escena, de reducidas dimensiones. En cuanto al desarrollo de la música, sigue bastante las pautas establecidas en *L'Esquella*, esto es, muy pocos números cantados en comparación con el desarrollo del texto teatral. El primer acto consta de cinco números. La introducción orquestal se presenta más desarrollada que la de *L'Esquella*, continuándose con el coro inicial —este coro inicial suele abrir buena parte de las primeras zarzuelas catalanas—, efectista y cómico, de corte italianizante. El número segundo es uno de los más dinámicos e interesantes de la obra. Consiste en un *tercetto* entre la Noya, Tuyas y el Sr. Bosch; se alterna con mucha gracia el canto con el recitado, y en un tiempo *Vivace* se produce un altercado entre los cantantes, que se resuelve en un *Andantino mosso* muy lírico y bien construido. Los otros dos números cantados del primer acto están musicalmente bastante bien resueltos. El segundo acto vuelve a iniciarse con un coro repleto de efectismos y de recursos cómicos, recuerda mucho a los patrones barbarianos. El número 8 consiste en la habitual "Americana", también cantada en castellano —"Pero como es amorosa"—. La obra se cierra con un *tutti* final. Una última comparación con la partitura de *L'Esquella* revela que *Lo punt* fue concebida con una presencia orquestal más desarrollada, con mayor atractivo temático, e incluso con una línea vocal más cuidada y perfilada.

La zarzuela catalana en dos actos *Si us plau per forsa*, de Anton Gordon y texto de Serafi Soler, se mueve aún en los mismos parámetros: escasa extensión musical e importancia relativa en el conjunto de la "americana", la cual ya se expone en el primer número del primer acto. En el segundo acto aún detectamos la forma de unas seguidillas en la canción de la tiple del número 4.

El paso de las primeras "gatadas", unas obras que no tenían dramáticamente demasiadas pretensiones,

al repertorio del teatro de costumbres repercutió en el desarrollo e importancia de la música. El proceso se evidencia en el cuadro en dos actos *Los pescadors de Sant Pol*, también con letra de Serafi Soler, y música de Josep Teodor Vilar.<sup>61</sup> La instrumentación se reduce a violines, violonchelos y bajo, flauta, dos clarinetes, dos cornetines y fiscorno —una disposición que será también bastante habitual, dado que los teatros que representaban zarzuela catalana solían ser de dimensiones y de recursos económicos modestos—. El primer acto presenta cinco números, una introducción, coro y canción, y la Romanza de Jan, la Cavatina de Agneta, un Duetino entre Carlos y Agneta, y un dúo concluido con el final primero. El segundo acto se abre con un prelude de cierta extensión, un concertante, y la obligada "Americana" cantada por los negritos Panchita y Domingo. Los números diez y once consisten en dos coros, cerrándose la obra con otro número coral de carácter bastante vivo.

La producción lírica de Manent presenta una importancia creciente de la música en el contexto de la zarzuela, superando una relativa discreción musical, aunque correcta, de las primeras obras escritas por Sariols. La zarzuela *Los estudiants de Cervera* es una de las más interesantes de los años de esplendor de la primitiva zarzuela catalana. Se encuadra dentro del género de costumbres. Estrenada en el teatro Tívoli el 3-VII-1871, posee uno de los mejores libretos de este tipo escritos por Serafi Soler. La obra está ambientada en la ciudad de Cervera del siglo XVIII, cuando todavía radicaba allí la única universidad catalana, ubicada fuera de Barcelona por imposición de Felipe V. Si bien el móvil central consiste en las dificultades de Pepet, un aplicado estudiante para vencer los impedimentos de su boda con Agneta, la acción es dinámica, repleta de

<sup>61</sup> *Los pescadors de Sant Pol*. Quadro en dos actes y en vers. Lletra de Serafi Soler Pitarrá, música de Josep Teodor Vilar. Estrenada en el teatro Tívoli de Barcelona, la noche del 15-IV-1869. El libreto se editó el mismo año 1869, teniendo una segunda edición en Barcelona, imprenta de Salvador Bonavía, en 1910. Los materiales se conservan en el Archivo de Líricos de la Delegación de Barcelona de la SGAE.

escenas jocosas y de suspense, y muy apropiada para su adaptación a zarzuela. Musicalmente la obra se divide en dos actos y catorce números musicales, ocho para el primer acto y seis para el segundo. El coro, en forma de estudiantina la mayoría de las veces, tiene un papel fundamental, adoptando formas de expresión populares. Las intervenciones de solistas suelen tener una disposición formal de tipo poliseccional. En cuanto a la procedencia de los temas populares encontramos un *Tiempo de Jota* en el nº 4, cantado por la estudiantina, un *tempo de bolero* en el solo de Agneta en el nº 6 del primer acto, un solo cuyo inicio es una cita clarísima de la canción popular “El cant dels ocells”. El primer acto se concluye con un típico número de final coral precipitándose a un brillante *Allegro*. El coro que abre el segundo acto es uno de los momentos mejor conseguidos de la zarzuela. En cuanto a los tipos de voces usados por Manent se desprenden varias consecuencias: difícil desarrollo de las exigencias líricas para los distintos personajes; empleo de una soprano a la que no se le piden demasiadas complicaciones vocales con la cual se combina el papel del tenor lírico de Pepet, recurso frecuente al *parlato* sobre la orquesta, utilización del papel de barítono cómico en Faluga y Carbassa. La relación entre texto y melodía se basa casi totalmente en un constante silabismo. La obra se cierra de nuevo con el canto de una jota.

*La Tuna*, zarzuela catalana con texto de Pitarra y música de Nicolás Manent es otra muestra del teatro de costumbres cultivado por Pitarra en aquellos momentos. Su música recuerda en algunas ocasiones a *Els estudiants de Cervera*, si bien en *La Tuna* Manent puso más atención al trabajo vocal, destacándose el virtuosismo exigido a la soprano, y la independencia entre las distintas voces. Es quizás en esta obra allí donde Manent consiguió una mayor profundización en el carácter de cada personaje.

Otra de las obras interesantes de Manent es la zarzuela en tres actos *Lo cant de la Marsellesa*, estrenada en el teatro Tívoli el 6-VI-1877, con texto de Narcís Campmany y Joan Molas. Tanto la ambientación como el argumento recuerdan la

zarzuela de Fernández Caballero *La Marsellesa*, una obra que consiguió un éxito prolongado en los teatros barceloneses. La zarzuela de Manent también está ambientada en el París de la Revolución Francesa. Elena y Rafael se aman, pero entre ellos se interpone el Marqués que pretende los favores de Elena. Para conseguir sus fines acusa a Rafael de realista y con ello su encarcelamiento ante la sorpresa general. El desenlace pone al descubierto el ardid del Marqués. Son bastante abundantes las referencias musicales al himno de la *Marsellesa* de Rouget de l'Isle, incluso se cierra la obra con una apología del canto. Su punto culminante se encuentra en el tercetto del tercer acto. Si bien la trama argumental está bien definida, la parte musical de Manent demuestra interés en conseguir una obra de gran efecto, en la que asoman elementos cómicos, coros efectistas, pero sin la suficiente capacidad de renovación del lenguaje musical. En su conjunto, las zarzuelas de Manent muestran un segundo momento de la lírica catalana; se han ampliado los números cantados, la influencia del género tipista ha desaparecido totalmente cambiándose por unos patrones que siguen el esquema de la zarzuela de grandes proporciones en la que el elemento coral tiene una gran importancia. Las “americanas” y otros ritmos bailables no suelen aparecer nunca en estas zarzuelas en dos o tres actos, siendo reemplazadas por alguna otra canción popular. Encontramos una excepción en la zarzuela en dos actos *A posta de sol*,<sup>62</sup> en la cual se abre el segundo acto con un “tango” —aunque este caso puede ser justificado por el interés en describir de forma natural el ambiente marinero en el que se desarrolla la zarzuela—. Suelen ser habituales las estudiantinas tocando sobre escena o bien alguna banda de cornetas. En cuanto a los

<sup>62</sup> *A posta de sol*. Zarzuela catalana, letra de Serafi Soler, música de Nicolau Manent. Libreto editado en Barcelona, tipografía de Jaume Jesús, 1871. Se estrenó en el teatro Novedades, el 18-IX-1871. La obra presenta un gran interés tanto por su estructura formal, como por la abundancia de números cantados, el trabajo melódico y la evolución armónica. Manent, además del “tango” utilizó en esta zarzuela diversos tiempos de barcarola pretendiendo con ello reflejar el ambiente marinero del libreto de Serafi Soler.

papeles cantados su número oscila, girando alrededor de cuatro tipos de voces principales: la tiple, el tenor serio, un tenor cómico y un bajo denominado en alguna ocasión "cantante".

El género de zarzuelas con temática de aventuras y ambientes exóticos introducido por el teatro bufo de Arderfús cuenta con varios ejemplos entre las zarzuelas catalanas. Algunas de ellas, sin embargo, pertenecen casi a la vertiente de la parodia o la adaptación de libretos. Este es el caso de *Robinson petit*, un "tiberi de espectacle cómich-líric-ballable", estrenado en el teatro Circo el año 1871.<sup>63</sup> El título está inspirado en la obra de Barbieri y García Santisteban para los bufos Arderfús. El *Robinson* barbieriano se estrenó en 1870 en marzo, y en julio Arderfús le comunicaba a Barbieri el éxito que había alcanzado el estreno de la zarzuela en Barcelona.<sup>64</sup>

El arreglo del texto del *Robinson petit* salió de las manos de Josep Coll y Britapaja. Éste, el 30 de enero de 1871 se dirigió a Barbieri solicitándole permiso para realizar una parodia en catalán de su obra.<sup>65</sup> Sin embargo, tres días antes Antoni Opisso se había dirigido ya a Barbieri manifestándole la misma intención, preveyendo el estreno en el teatro Tivoli. Ambos le pedían autorización para tomar algunos fragmentos de su música, aunque parece que Coll y Britapaja ya había adelantado más su adaptación. Barbieri no veía clara una parodia de la obra con la misma música que su obra original, y más habiendo por medio otro autor. Quizás la mediación de Rafael María Liern acabó por decidirle a permitir a Coll y Britapaja la adaptación y su estreno en el teatro Circo,

<sup>63</sup> *Robinson petit*. Tiberi de espectacle cómich-ballable. Autor y libretista anónimos, bajo el pseudónimo "Lletra d'un desconegut y música de varios coneguts (y ben coneguts), y per conèixer, vius y morts, catòlics y jueus, forasters y del país." Estrenado el 7-XII-1781 en el teatro Circo de Barcelona. Libreto editado: Barcelona, imp. Salvador Manero, 1872. Se realizaron diversas ediciones del libreto, muestra de la aceptación y popularidad de la obra. Los materiales se conservan en la Delegación de Barcelona de la SGAE.

<sup>64</sup> CASARES, E., *Francisco Asenjo Barbieri*. Vol. 1. Madrid, ICCMU, 1994.

<sup>65</sup> CASARES, E. *Documentos sobre música española y epistolario*. Vol. 2, pp. 519.

<sup>66</sup> Carta de Rafael María Liern a Barbieri, 3 de febrero de 1871. Publicada por *Id*, *Ibidem*, p. 696.

teatro que según parece ya contaba desde principios de 1871 con el estreno de la parodia.<sup>66</sup>

La versión catalana juega una baza muchas veces repetida en las zarzuelas catalanas: la adaptación del argumento de una zarzuela castellana que había conseguido un éxito incuestionable situando la acción en ambientes catalanes. El *Robinson petit* nos presenta al protagonista también como un antihéroe, un individuo que ha conseguido vivir con holgura a costa del engaño y del endeudamiento. Ha abandonado a su esposa, también una auténtica leona, un auténtico figurón esperpéntico, brabucona y temida por todos los hombres, la cual le persigue. Robinsón, afincado en Barcelona, es perseguido por unos acreedores. Los acreedores, compinchados con sus amigos a quienes también debe dinero, deciden gastarle una encerrona. Un cochero francés les promete que les llevará a una isla del Pacífico repleta de riquezas, una isla que en realidad está en las afueras de Vich, donde sus amigos han fingido un paisaje idílico con una cabaña y el negro Domingo. Las situaciones y los nombres de los personajes coinciden con la farsa de Barbieri. En cuanto a la música, salvo alguno de los trece números de que cuenta la obra, es un pastiche. El número dos es una parodia del aria "Questa o quella" del *Rigoletto* de Verdi, el número cuatro es una copia literal del dúo de *L'Africaine*, al final del primer acto, los concurrentes a la fiesta ofrecida por Robinsón entonan el brindis de *La Traviata*. El resto de los números suelen seguir con la presencia de ritmos bailables no catalanes como unas seguidillas —en el número once—, un tempo de Tango, que es en realidad una habanera, cantada por el negro Domingo, negro que no es sino un blanco "oscurecido" y disfrazado; el número seis, en el que se cita por un momento el ritmo y la melodía de "la tarara", se basa en el ritmo de un vito entonado por Robinson;<sup>67</sup> más tarde, dentro del texto recitado se

<sup>67</sup> Robinson anima a sus contertulios con las palabras: "Ansia nois. Sonin las copas / y prepareus á aplaudirme, que va'l vito ab coplas novas". *Robinson*. Barcelona, imp. Salvador Manero, p. 29.

menciona el ritmo de cucuyé. Es bastante notable la habanera, la cual parece que obtuvo bastante fama. Esta habanera, o “americana” como la titulan en la partitura y se denominaba en aquella época, se cantaba en catalán y contenía referencias a políticos del momento de tono irónico:

[...] Jo hi fet lo xarop pels sustos  
y en Ruiz Zorrilla  
diu qu'és molt bo. [...] Jo hi visitat  
en Balagué [Victor Balaguer]  
y per ço aquet govern m'ha dat  
la creu de Carlos tercè<sup>68</sup>

La popularidad de esta obra fue tal que incluso se publicó un Auca de cuarenta y ocho cuadros, en la que se resumía el argumento de la bufonada con la escenografía.<sup>69</sup> Otro de los grandes éxitos de los bufos en Barcelona fue la representación del viaje cómico-lírico-gimnástico *De Sant Pol al Polo Nort*. Estrenada por Arderfús en el teatro Circo el 29-XI-1872 su representación no estuvo exenta de una viva polémica, la cual se refleja incluso en el libreto. El motivo de las críticas encendidas que le dedicó la crítica se encuentra en el *pastiche* de la partitura. El autor se defendía bajo el pretexto que

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

motivos a manera de fantasía y conservando religiosamente la instrumentación”.<sup>70</sup>

Al mismo género pertenece la obra *De la terra al Sol*, un “Viaje fantástico, inverosímil, bufo, ballable y de gran espectáculo”, con libreto de Narcís Campmany y Joan Molas i Casas, y música de Nicolás Manent, estrenada en el teatro Tívoli el 23-VIII-1879.<sup>71</sup> La obra está estructurada en tres actos, inspirándose en la novela de Julio Verne *Viaje a la Luna*. La ambientación recorre los escenarios de la Tierra, la Luna, el Sol, teniendo cada lugar del sistema solar sus personajes propios. La decoración fue realizada por F. Soler y Rovirosa, y se recurrió a efectos especiales de pirotécnica y luces Drumont. La obra obtuvo un éxito resonante, realizándose cuatro ediciones del libreto en poco tiempo.<sup>72</sup> La composición de Manent se realciona con la obra dedicada a los bufos por Barbieri, *La vuelta al mundo*, estrenada en 1875.

*Lo Somni de la Ignocència* es una zarzuela corta, en un acto y de pocas pretensiones. Sólo cantan cuatro personajes —el Sr. Palaudàries, Ignocència, Ernesto, y Quitèria, esta última con una parte muy breve—, mientras que el quinto personaje, D. Pompeyo, sólo recita. De *Lo Somni* se han conservado un total de doce materiales, muestra más que explícita de la difusión de la partitura, la cual se representó también en el teatro Lara de Madrid.<sup>73</sup> El preludeo de la zarzuela muestra una influencia notable del género chico castizo, con giros melódicos que nos recuerdan en parte el teatro de Chueca. En la obra los tiempos bailables adoptan una gran importancia, ya por razones musicales, ya por cuestiones argumentales. El argumento, muy simple, nos presenta a Ignocència, hija de un negociante barcelonés, Palaudàries, la cual debe casarse con el pretendiente, D. Pompeyo, propuesto por su padre. El argumento

<sup>68</sup> Robinson. Barcelona, imp. Salvador Manero, p. 37.

<sup>69</sup> *Robinson petit*. Auca editada por Sucesores de Antoni Bosch, Barcelona.

<sup>70</sup> *De Sant Pol al Polo Nort*. Barcelona: Imprenta de Salvador Manero, 1872, p. 93.

<sup>71</sup> En la Delegación de Barcelona de la SGAE existen tres ejemplares de esta partitura con materiales.

<sup>72</sup> Varias ediciones del libreto: Barcelona: Eudald Puig, 1881, 3ª edición; Barcelona: tipografía de “L'Atlàntida”, 1898.

<sup>73</sup> *Lo somni de la Ignocència*. Zarzuela en un acto, libro de Conrat Colomer, música de Urbano Fando. El libreto conoció dos ediciones realizadas en Barcelona por la Biblioteca de “Lo teatro Regional”, los años 1895 y 896. Se estrenó en el teatro Jardín Español, el 5-VI-1895.

gira alrededor de circunstancias cómicas en las que Ignocencia, una muchacha que tiene facilidad en quedarse dormida, desvela su auténtico amor por Ernesto. Después de declararse mutuamente ambos personajes, de forma rápida y precipitada, Ignocencia se finge dormida para convencer a su padre y al pretendiente de que ama a otro hombre, y conseguir así su propósito. De los cuatro números musicales, únicamente tienen cierta importancia el primero, un cuarteto que se abre a ritmo de polka mientras Ignocencia baila con Pompeyo, y el tercero, el dúo entre Ernesto e Ignocencia, pieza de forma tripartita, y con una melodía bastante afortunada y pegadiza. Los otros dos números consisten en unos cuantos compases instrumentales sobre los que recitan los personajes, con un breve conjunto de poquísimos compases antes del final. La obrita se cierra con el baile de la polka.

El apogeo del género chico en Madrid fue paralelo al gusto al nuevo estilo en Barcelona. Por ello no debería sorprendernos la frecuencia de las llamadas "adaptaciones a la escena catalana" de muchas zarzuelas castellanas, cuando no se trata de auténticas parodias. Uno de los casos más interesantes, y argumentalmente bien realizados, es la parodia de *La verbena de la Paloma*. La zarzuela se estrenó en Madrid el 17-II-1894. Su parodia catalana, titulada *Los gelos de la Coloma, o baralla de dos guapas per un jove compromit* ya estaba realizada el 24 de junio del mismo año, arreglo realizado por A. Guasch i Tombas. La versión musical corrió a cargo de Carles Oró, un músico que compuso diversas parodias durante aquellos años, algunas siendo una parodia de otra parodia. *Los gelos de la Coloma* se estrenaron en el teatro Tívoli el 15-XII-1894, después que el público de Barcelona acogiera con entusiasmo la versión original de Bretón durante el mes de marzo, un mes escaso después de estreno madrileño, llegando ya durante el mes de julio a las 100 representaciones.<sup>74</sup> En *Los gelos* la acción se

desarrolla en el barrio obrero de Hostafrancs. El orden de los números musicales sigue muy de cerca la obra original de Bretón, con alusiones a las "naranjas de la Xina" incluídas, a pesar de que Oró incluyó una auténtica estracana al final de su obrita, un engendro de tiempo de sardana en la que se cantaba la canción popular "Jo te l'encendré el tio fresco...", una pieza popular que hemos visto repetida por doquier en las zarzuelas bufas y sainetes catalanes de la época. El argumento presenta algunas diferencias notables respecto a su versión castellana. Si en el sainete de Ricardo de la Vega es Julián quien desencadena la acción al sorprender a Susana en compañía de otra mujer con don Hilarión, en *Los gelos de la Coloma* los papeles se invierten, siendo Coloma —la equivalente a Susana— la que deberá enfrentarse a una mujer rica, Paca, que es la que pretende los favores de Bonifaci —el Julián catalán—. Coloma representará un papel travestido, al disfrazarse de hombre para impedir que Paca le arrebatase a Bonifaci la noche del baile en la verbena de Hostafrancs. Un caso similar de parodia, realizada también por Guasch es la de la ópera de Bretón *La Dolores*, que en la versión catalana se tituló *La Dolorettes*, con música de Ricardo Giménez.

Las zarzuelas de crítica política aparecen en Cataluña hacia los años ochenta. Una de las que acaparó más atención ya en los noventa fue la revista de Coll i Britapaja *El país de l'olla*, que se representó con un estrepitoso éxito en el teatro Tívoli desde enero de 1892, con decoraciones de Modest Urgellés.<sup>75</sup> La mayoría de los números musicales son una farsa jocosa de la situación política del momento. La canción "vieja" del nº 5 refleja el descontento social frente a la política: "*Veuràs com jo he tingut sempre un femer d'homes polítics que faran ab tu'l negoci dihent que fan un sacrifici però si no t'espavilas tu faràs cap el hospici*". O bien números esperpénticos como el de las ratas "económicas", un número en el cual salían a escena tres ratas cantando el texto: "*Soc la rata primera, jo la segona, jo la tercera. Jo soc*

<sup>74</sup> Véase Ramón BARCE (ed.). *Tomás Bretón. 'La verbena de la Paloma'*. Madrid: ICCMU, 1994.

<sup>75</sup> Véase. *El teatro Regional*, año 1, nº1, 6-II-1892.

*arrendataria, jo funerària, jo marinera. Nosaltres ons las empresas més sustancionses que té'l país y'ns té sens cap cuidado que s'ens bescanti.*" Constantemente en la música aparecen menciones al Himno de Riego, toques de trompetas de milicias o la mismísima Marcha Real; con esos motivos se mezclan tiempos de un vito, un bolero, un can-can, y otros bailes con los que se relaciona a los distintos grupos políticos. El "Baile final" combina los personajes alegóricos del País, adormilonado, los Tradicionalistas y la Monarquía y los Milicianos que evolucionan al son de la Marcha Real, y la República que aparece bajo el son de la *Marsellesa* y el *Himno de Riego*, expulsada por los Posibilistas que bailan al ritmo de un minué; el final de esta escena es un baile fraternal en el cual todos los partidos políticos provistos de cucharadas danzan y se pelean por acceder a la olla del país. Evidentemente, en estas obras no interesaba en ningún momento el valor musical, sino la habilidad del libretista por elaborar situaciones ridículas e hilarantes, imágenes esperpénticas de la realidad política de la Restauración española.

*Lalegria que passa*, cuadro lírico en un acto de Enric Morera y libreto de Santiago Rusiñol es una de las obras de corta duración más interesantes estrenadas a finales de siglo.<sup>76</sup> Su planteamiento se aleja del sainete y del modelo del género chico, tendiendo hacia la búsqueda de un realismo sórdido, equiparable al *verismo* italiano. La escena se desarrolla en un pueblo "indiferente, vulgar y aletargado", un carpintero monta una caja mortuoria, y un hostel en el cual un menestral juega al solitario durante toda la obra sin pronunciar ni una palabra. El influjo del teatro de Ibsen durante el periodo modernista catalán se deja sentir en esta obra de Rusiñol.

Sin embargo, y a pesar de la trascendencia que la obra tuvo en los ambientes modernistas, es

sorprendente el poco desarrollo de la música de Morera en relación con el buen libreto escrito por Rusiñol. Musicalmente la obra se estructura sobre siete números. El Preludio rezuma una sensación de pesadez y quietud muy interesante, conseguido en parte por el tempo lento, y por el recurso armónico al emplear un largo pedal sobre el acorde de Do M. Al subir el telón se continua con un coro de boteros y de mujeres, con acompañamiento de armónium. El número 2, manteniendo todavía el tempo lento, repite el coro de boteros, mientras que el número 3 vuelve a reproducir orquestalmente la sensación de pesadez del primer número. El número 4, bastante interesante, mantiene un tempo de marcha mantenido rítmicamente por la cuerda y viento. Los equívocos tonales de este tiempo y el ligero carácter imitativo del tema le confieren originalidad. El quinto número consiste en un vals meramente instrumental como acompañamiento a la acción escénica. La canción de Zaira es el único fragmento vocal, el cual vuelve a enmarcarse en tiempos lentos, alternando el compás de 6/8 con el 3/8. El número 7, que cierra la obra en el momento en que los titiriteros abandonan el pueblo debido a la afrenta popular se abre en un tiempo de marcha, continuado por el "Cor de manyans" que se cierra de nuevo en un ambiente de quietud inmovilista idéntica al prólogo, con una dinámica pianíssimo y de nuevo el pedal armónico.

La obra debe entenderse dentro del contexto de la empresa del Teatre Líric Català emprendida por Morera el año 1901. La acogida de la crítica fue diversa, y se puede desprender de ello que el valor musical de las obras fue muy desigual. Se ofrecieron demasiadas obras en pocos días —la temporada del Líric Català abarcó desde el 12 de enero de 1901 al 23 de febrero de 1902—, unas doce. La crítica emitida por el semanario *Juventut* encontró el tono justo: "*La ilustración musical de L'alegria que passa puede servir de modelo a las producciones que seguidamente puedan aparecer e incluso al mismo Morera en obras venideras*".<sup>77</sup> Y de hecho ésta es su

<sup>76</sup> *L'alegria que passa*. Quadro líric-còmic en 1 acto, letra de Santiago Rusiñol y música de Enric Morera, estrenada el 12 de enero de 1901 en el teatro Tívoli de Barcelona. La partitura y los materiales se encuentran en la Delegación de la SGAE de Barcelona. Del libreto se hicieron tres ediciones, en Barcelona, a cargo de Librería Espanyola de Antoni López.

<sup>77</sup> *Juventut*, 17-1-1902. En X. AVIÑO. *La música i el modernisme*. Barcelona: Curial, p. 290.

auténtica dimensión: una ilustración musical, interesante, bien compenetrada con la acción dramática pero sin alcanzar la envergadura de una zarzuela. Aquí radica, a mi entender, la flaqueza de las obras de esa temporada de zarzuela catalana, si así se la quiere denominar. Las obras programadas vivían demasiado a remolque de la obra dramática, la cual

tenía una calidad indudable; y esa fuerza ahogaba y coartaba la originalidad de la música. Como muy bien acertó en señalar el crítico de *Catalunya Artística*, los compositores que intervinieron en aquella empresa no acertaron a crear una obra que, aunque breve, tuviera el impulso y la penetración de *La verbena de la Paloma*.<sup>78</sup>

---

<sup>78</sup> *Ibidem*, p. 289.