



Antonio  
Álvarez Cañibano

## La zarzuela en Andalucía

Con este trabajo se pretende una aproximación al conocimiento de lo que fueron los inicios y el desarrollo de la zarzuela restaurada de mediados del siglo XIX en Andalucía. Aunque se ha procurado tener en cuenta toda esta extensa región española nos hemos tenido que limitar a las localidades que mostraron mayor protagonismo en la recepción y desarrollo de este género musical. Bien porque mantenían una rica tradición teatral y musical —como es el caso de Cádiz—; bien porque la pujanza económica, comercial y administrativa —en la que participa una clase burguesa en ascenso— de importantes ciudades como Sevilla, Málaga, Granada o Córdoba alienta la creación de nuevos locales teatrales, y una renovada afición de las clases urbanas a frecuentarlos. El estudio abarca desde los años 40 del siglo XIX, cuando conviven en los teatros meridionales antiguas tonadillas y sainetes con las primeras “zarzuelas andalucistas”, hasta la década de los 70 con la llegada del género bufo.

El título del presente trabajo plantea algunas cuestiones que es preciso abordar para acercarnos al tema propuesto, dentro del apartado: “Vida y creación zarzuelística en el entorno no madrileño”.

En primer lugar podríamos considerar Andalucía como un territorio “periférico” en el sentido que se ha dado al subtítulo de este Congreso, con rasgos históricos y culturales más o menos definidos y aceptados como tales. Un rasgo diferenciador tan importante como el idioma, para el caso del teatro musical en los ámbitos catalán, levantino, vasco o gallego, queda aquí por lo general limitado a una serie de estereotipos, a una manera de hablar andaluz, que en realidad reduce y enmascara las diferentes hablas de esta extensa región española. Sin embargo, no deberíamos entrar en el fenómeno de la zarzuela andaluza o andalucista porque, como se puede ver en varios momentos de la evolución del género, son muchos los compositores y libretistas que desde dife-

*This article discusses the beginnings of the zarzuela restaurada in Andalusia during the nineteenth century and its development in that region. Although our aim has been to consider the whole of this vast Spanish region, we have had to limit this discussion to the places which played a greater role in the reception and development of this musical genre. Either because they maintained a rich musical and theatrical tradition—as is the case with Cádiz—; or because the administrative, commercial and economic strength—with the participation of a rising middle class—of important cities such as Seville, Málaga, Granada and Córdoba encouraged the creation of new theatre houses and generated a new interest in theatre-going in these cities. The study spans a period from the 1840s, when old tonadillas and sainetes were performed side-by-side with the first “Andalusian” zarzuelas in southern-Spanish theatres, until the 1870s with the arrival of the buffa genre.*

rentes lugares del territorio español van a hacer zarzuela de este tipo; hasta el punto de que en Madrid se compone y consume, en algunas temporadas, tanta zarzuela andalucista como en los teatros del sur.

Por otro lado, debemos tener presente que la actividad zarzuelística en este área meridional depende, por varias razones que trataremos, de lo que se estrena en los teatros madrileños en mayor o menor medida y según las diferentes etapas.

Conviene, pues, precisar que el fenómeno del desarrollo de la zarzuela en Andalucía es complejo, y que sincrónica y diacrónicamente intervienen en él factores cuyo peso hacen que se manifieste de una manera u otra según los momentos y lugares a los que nos acerquemos en este estudio. Si la zarzuela decimonónica, como género y expresión artística, depende de una serie de elementos macroestructurales —la preponderancia de una burguesía urbana, las tradiciones de un teatro musical español, el teatro musical francés y el teatro musical italiano del mo-

mento, y las giras de las compañías, entre muchos más—, en el caso particular andaluz se manifestarán e incidirán en el fenómeno junto con otros propios de la historia, la cultura, la estructura social, la economía y la situación geográfica de este área española.

Por razones de espacio nos hemos propuesto no pasar de los años 70 del pasado siglo, por entender que hasta ahí, y durante todos los años precedentes, se aprecia suficientemente la cristalización de la zarzuela en las provincias andaluzas; pudiéndose detectar al menos en los comienzos un proceso recíproco: con las influencias de lo que se estrena fuera, principalmente en Madrid, pero aportando al *corpus* general un patrimonio de músicas y tipos propios de esta zona meridional.

Vamos a intentar enumerar algunos de los factores que intervienen, partiendo de las infraestructuras y recursos necesarios para que el género zarzuelístico se manifieste y desarrolle.

## 1. Los teatros

Hacia mediados del siglo XIX Andalucía cuenta con una red de teatros donde conviven los que se construyeron a principios de la centuria con los que se van levantando a partir de los años treinta. Es durante estos años cuando se produce una eclosión de lo que podríamos denominar como primera generación de teatros románticos. A este hecho no serán ajenas las leyes desamortizadoras que se inician en febrero de 1836 con Mendizabal como principal impulsor. Con estas medidas y la supresión de conventos y monasterios se va a generar en el centro de las ciudades una gran cantidad de solares en los que las Juntas de Hospitales, municipios e iniciativas privadas van a construir los espacios teatrales de una nueva época. Los nuevos teatros van ser el punto de reunión de una creciente clase burguesa; allí encuentra su espacio en edificios en los que, aún manteniendo las trazas de teatro a la italiana con planta de herradura, se da prioridad a dependencias anejas a la misma sala, como vestíbulos, escalinatas, foyers, salones de baile y, en muchos casos, liceos, cafés y casinos que mantenían las sociedades filarmónicas de muchas ciudades.

En la citada red podemos establecer una jerarquía y dos niveles: los teatros de las ciudades que por su importancia histórica y cultural mantienen una intensa actividad desde el siglo XVIII, tal es el caso de Cádiz, Sevilla, Málaga, Córdoba y Granada, y el resto. Ya en el *Diccionario* de Miñano se hace referencia, en Málaga, a un "*Teatro Cómico(...)* que fué dirigido por el célebre romano Masonesqui, el cual dejó en él decoraciones de buen gusto que se conservan con aprecio."<sup>1</sup>; también se mencionan el "bello Teatro" de Granada y los dos que funcionan en Sevilla. En el entorno gaditano se construyen teatros para los meses de veraneo; se cita en Chiclana un "*Teatro(...)* verdadero sitio de recreo para las gentes acomodadas de Cádiz."<sup>2</sup> y otro de similares características en el Puerto de SantaMaría.

La propia ciudad de Cádiz presenta un caso excepcional. Con una rica vida musical, su privilegiada situación como puerto principal con América y enlace con los más notables europeos propicia un ambiente cultural cosmopolita y abierto. En este caso es el *Diccionario* de Madoz el que nos informa de su extraordinaria vida teatral: "*Hubo un tiempo en que Cádiz tuvo un Coliseo nacional, uno italiano y otro francés...*"<sup>3</sup> este último parece que fue costeadado por la colonia extranjera y estaba situado en la llamada "Casa de la Camorra". El Principal coliseo de la ciudad, que se mantiene dignamente hasta mediados del siglo XIX, tenía planta de herradura, tres órdenes de palcos, platea, galería y dos cazuelas, con capacidad para 1.400 espectadores y una buena orquesta. Estaba construido en terrenos del Ayuntamiento que luego cedió al Hospital de San Juan de Dios —como ocurre en otros puntos del territorio nacional—. En 1780 el conde de O'Reilly costea la reforma de este teatro con la suscripción de 14 vecinos que adquieren la propiedad de casi todos los palcos principales<sup>4</sup>

<sup>1</sup> MIÑANO, Sebastián. *Diccionario Geográfico-Estadístico de España y Portugal*. Madrid, 1826. vol. 5; pag. 372.

<sup>2</sup> MIÑANO, Sebastián. *Diccionario...* vol. 3, pag. 89.

<sup>3</sup> MADDOZ, Pascual. *Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico de España y sus posesiones de Ultramar*. Madrid, 1846. V. "Cádiz".

<sup>4</sup> Costumbre que se había mantenido desde la época de los corrales de comedias, y que jerarquizaba las localidades y dependencias de la sala

"...lo cual priva al público de poder disfrutarlos y a las empresas de un producto con que podrían mejorar la compañía de actores...".<sup>5</sup> También se cita el Teatro del Balón, más pequeño y de madera. Dentro de la segunda generación de teatros románticos se podría incluir el actual Teatro Manuel de Falla, construido en 1871.

El teatro en Sevilla presenta un caso muy especial, por las enconadas censuras que tuvo que sufrir por parte del cabildo catedralicio y los miembros más reaccionarios del Ayuntamiento. El Madoz nos describe este proceso con exactitud. En 1795 Ana Sciomeri, conocida cantante italiana en los teatros de Madrid, presentó ante un escandalizado Ayuntamiento una Real Orden para establecer un Teatro en la ciudad

"...Reunida la municipalidad solicitó al rey la derogación de la gracia concedida a la Sra. Sciomeri, y aunque S. M. contestó 'no ha lugar', el Ayuntamiento lo tuvo habilitando las noches y los días festivos para desbaratar hasta los cimientos del Teatro de Olavide,<sup>6</sup> persuadido que de este modo la agraciada desistiría de su empeño; pero ésta, animada por la segunda orden que, al paso que negaba las súplicas del Ayuntamiento mandaba llevar a debido efecto la anterior, tomó a tributo unos solares del marqués de Gualdalcázar en la calle de la Muela, y construyó el llamado Teatro Principal(...) de madera y con precipitación, se estrenó con la comedia *El Maestro de Alejandro* y continuó abierto hasta el año de 1800, en que Sevilla padeció la fiebre amarilla o bómite negro, con cuyo motivo el Ayuntamiento encontró pretexto para mandarlo cerrar, y los frailes para insistir en sus predicaciones contra el teatro. La empresaria se vió en la precisión de acudir de nuevo al rey, quien dió su orden, no ya para que se ejecutasen comedias, sino operetas, tonadillas, sainetes, bailes y funciones de esta especie, empezándose a dar cumplimiento el 5 de Mayo de 1804 con la ópera francesa: *La Posaderita*..."<sup>7</sup>

En 1833 el Principal sevillano se cierra a consecuencia del cólera morbo y se procede a su reedificación —que costó 18.000 duros— bajo las

órdenes del arquitecto Melchor Cano. Con decoraciones de Juan Lizasoain y Cabral Bejarano, tenía planta semicircular, cuatro pisos y capacidad para 1250 personas. La capital andaluza cuenta a lo largo de este periodo con otros espacios escénicos, aunque de menor calidad de construcción y capacidad, pero por donde transcurre una intensa vida teatral y musical. Madoz nos sigue informando de los siguientes: Teatro de San Pedro "...se llamó así uno que en 1821 se estableció en la calle de los Alcázares, frente a la parroquia de que tomó el nombre; improvisado este teatro a consecuencia del disgusto que medió entre las compañías cómicas entrante y saliente, su construcción y comodidades eran propias de un teatro casero, y duró desde el primer día de Pascua de Resurrección al 20 de octubre del mismo año"; Teatro de la Misericordia, construido en 1834, poco cómodo y con compañías de poco mérito; Teatro de San Martín, construido en 1835, de efímera duración; Teatro de San Hermenegildo "...la circunstancia de haber llegado a Sevilla el año de 1836 una buena compañía lírica, que no se pudo avenir con la cómica, que existía en el Teatro Principal, se construyó uno en el que fué templo del convento de los jesuitas(...) hermoso teatro con tres cuerpos de palcos, buen escenario y demás piezas necesarias, pero todo muy reducido; se estrenó el 25 de diciembre de aquel año y se cerró para no abrirse más, el día 30 de abril de 1837"; Teatro de Vista Alegre, se abre en 1840 en las cuerdas de lo que fue el Hospital del Amor de Dios, dura sólo una temporada; Teatro de la Campana, en el local de la iglesia convento de las monjas de Santa María de Gracia, se abre en septiembre de 1841; Teatro de Hércules, en casa de los marqueses de la Algaba, pequeño y efímero; Teatro del Guadalquivir, "...en Triana, en el que fue convento de San Jacinto, propiedad particular y construido en 1845"; el Anfiteatro "...construido en el que fue convento de las monjas de Pasión, capacidad para 700 personas, con bellas decoraciones, se estrenó el 19 de septiembre de 1846 con la ópera *Hernani de Verdi* y fue costeado por José de Hezeza, Jefe Político de la provincia". Por último, el Teatro de San Fernando, en terrenos del Hospital del Espíritu Santo que "...en 1845 adquieren en subasta Julián Sánchez y José de Caso por 18.000 rs. anuales; inmedia-

<sup>5</sup> MADÓZ, Pascual. *Diccionario*...V. "Cádiz".

<sup>6</sup> Proyecto que el ilustrado Asistente Pablo de Olavide inicia en 1767, y que prometía ser un magnífico edificio en piedra con capacidad para 5000 espectadores.

<sup>7</sup> MADÓZ, Pascual. *Diccionario*...V. "Sevilla".

tamente encargan a los ingenieros Gustavo Steynacher y Pablo Rault y Freuri, trazasen la planta y diseños para presentar en la Academia, que los aprobó...". Para su construcción se aprovecharon materiales del derribado Hospital y el coste total ascendió a dos millones de reales; se concluyó el primero de diciembre de 1847. Su fachada era "...de elegante sencillez, estensa, simétrica, pórtico en el centro que sirve de vestíbulo. De éste arrancan dos escaleras laterales que van a un gran salón, elegante, con columnas de marmol, para recreo. Corredores y escaleras espaciosas que comunican: la galería, palcos de entresuelo, principales, tertulias y cazuelas...". Con planta en U, poseía un buen foso para la orquesta y un amplio escenario. Estaba decorado en dorado y blanco, con una gran lámpara de gas de 150 luces, y los asientos de luneta y galerías eran de caoba y terciopelo carmesí. Los decorados escénicos eran de los pintores Bejarano y Lisazoáin. La capacidad total era de 3.000 asientos. Como dependencias anejas contaba con salón de recreo, un elegante café, y "...una gran casa de huéspedes en la que cabe toda una compañía...". Nos hemos detenido en el San Fernando de Sevilla porque fue modelo entre los más importantes teatros del sur de España, y porque albergó una intensísima actividad zarzuelística y operística a lo largo de su centenaria historia. Estuvo en activo hasta los años sesenta del presente siglo en que la especulación urbanística acabó con su vida.

Durante la ocupación napoleónica se lleva a cabo la construcción de un notable teatro en la ciudad de Granada por los ingenieros que acompañaban al general Sebastiani. Sus trazas siguen el estilo internacional: edificio cuadrangular que adquiere una función monumental dentro de la trama urbana —al estar situado en una plaza y con acceso mediante una escalinata—, planta en herradura y cuatro cuerpos de alzado; entre galería y palcos se repartían las 1.300 localidades de su capacidad.

Córdoba contaba con un pequeño Teatro Cómico que había construido Casimiro Cabo en 1799; con tres órdenes de palcos y cazuela era propiedad de Rafael Conte. Se convierte en Teatro Principal en 1810 y, tras varias reformas, se mantiene hasta la se-

gunda mitad del siglo. El Gran Teatro de la ciudad se inaugura en 1873 —es por lo tanto de la segunda generación— y su actividad se mantiene hasta hoy.

De Málaga, "el Madoz" nos habla de su teatro de propiedad particular, con 2000 localidades, "...incómodo, caro y con poca utilidad pública...". También se cita el Liceo Artístico y Literario, situado en el antiguo convento de San Francisco "...en su lindo teatro se han solido dar algunas funciones dramáticas y líricas por aficionados de entre los mismos socios...".<sup>8</sup> En agosto de 1866 se inaugura en Málaga el Teatro Príncipe Alfonso, con una intensa vida zarzuelera será restuado por un grupo de capitalistas locales. El Teatro Cervantes se construye en 1870, coliseo que tras varias reformas a perdurado hasta hoy.

Otras localidades andaluzas mantienen sus espacios escénicos, o los van construyendo en este periodo. Chiclana continúa sus funciones de verano en el reformado Teatro del Hospicio, con 1.000 localidades y unas cuidadas decoraciones escénicas. De Úbeda "el Madoz" nos habla de un "...teatro pequeño y de poco gusto, con capacidad para 800 personas, aunque en ferias se desborda hasta 1.000 asistentes. Es de propiedad particular y en él hacen sus funciones los dos Liceos de la ciudad...".<sup>9</sup> Jaén posee un Teatro de propiedad particular, construido en 1830, con planta de herradura, tres órdenes de palcos y galería, y capacidad para 500 espectadores. Almería también tiene teatro —el Cervantes actual se construye en 1906— y Algeciras otro, pequeño y de propiedad particular.

Se puede considerar que, entorno a los años centrales del siglo, se consolida la vida teatral en las principales ciudades andaluzas. Sevilla va adquiriendo un papel preponderante frente a Cádiz que con Málaga, Córdoba y Granada forman un primer nivel en importancia; en un segundo se situarían el resto de las ciudades citadas que mantienen una vida teatral más limitada e intermitente.

<sup>8</sup> MADOZ, Pascual. *Diccionario...V. "Málaga"*.

<sup>9</sup> MADOZ, Pascual. *Diccionario...V. "Úbeda"*.

## 2. Las orquestas

Un elemento imprescindible en los teatros de este periodo son las orquestas. La mayoría de los coliseos cuentan con una plantilla orquestal acorde con su importancia y donde interviene diariamente, no sólo en las funciones de teatro musical, como es obvio, sino en las de declamado con oberturas, canciones, bailes y otras formas de música incidental. Otro hecho que acarrearón las medidas desamortizadoras fue el que, con el empobrecimiento de las capillas musicales eclesiásticas, quedarán muchos músicos en la calle, teniéndose que dedicar a la enseñanza y sobre todo a la música teatral.

De las plantillas orquestales de tipo dieciochesco —con: 4 violines primeros, 4 segundos; 2 violas; 2 contrabajos; 1 violoncello; 2 flautas; 2 clarines; 2 fagotes y 2 trompas—, requeridas para los géneros más habituales en los teatros andaluces en la primera década del siglo como óperas bufas italianas, óperas cómicas francesas, tonadillas escénicas, sainetes con música y bailes, se va pasando en los años veinte y treinta a una orquesta más amplia por las necesidades que imponen las partituras de las obras de Rossini y seguidores que, como en el resto de Europa, suponen un verdadero ciclón. Tanto es así que, por ejemplo en Cádiz y Sevilla, en algunas temporadas solamente se programa Rossini y con un número de funciones muy elevado. Con las obras de Bellini, Donizetti hasta Verdi, en los años 40, este proceso se consolida y es importante que le hagamos mención porque esta modernización de las orquestas alcanza su madurez —en algunos teatros se alcanza el número de 45 profesores— cuando el género zarzuelístico renovado está haciendo su aparición en los teatros meridionales. Éste sería el caso de la notable labor que lleva a cabo Mariano Courtier al frente de la orquesta del citado Teatro San Fernando de Sevilla durante la década de los años 50,<sup>10</sup> y Silverio López Uría a partir de los años 60.

<sup>10</sup> *Gaceta Musical de Madrid*. 18-III-1855.

## 3. Las compañías

Durante casi toda la primera mitad del siglo, y si exceptuamos las compañías italianas de ópera —y alguna española— que vienen manteniendo sus giras por los teatros del sur desde el siglo XVIII, podemos afirmar que son las españolas "de declamado" las que llevan en su repertorio los géneros y títulos que anticipan el desarrollo de la zarzuela restaurada, y que enlazan con las tradiciones del antiguo teatro musical español.

Íntimamente unido a este repertorio, el perfil del actor-cantante o actor-bailarín —bolero—, o ambas cosas, es el que frecuentemente se encuentra entre los componentes de las compañías que se forman para los coliseos andaluces. El grado de especialización es bajo, lo corriente es que un cómico cante y/o baile en ciertas temporadas y ciudades, dependiendo de las necesidades del momento. Aunque la estructura de las formaciones mantiene la tradición española en el gremio de cómicos con la "primera dama", "segunda dama", "característica", "graciosa", "galán", "sobresaliente", "barba", "vejetes", etcétera, además de las parejas de "boleros" que podían formar parte de éstas, si estudiamos los impresos de los teatros donde se anunciaban las compañías que debían comenzar el domingo de Resurrección, al lado del nombre del cómico o cómica se puntualiza: "canta" o "baila".

Esta situación se mantiene hasta los años 40, cuando se comienzan a representar las primeras zarzuelas siguiendo el éxito de sus estrenos madrileños. Con los títulos de más pretensiones, donde se requiere un mayor virtuosismo vocal, las compañías dramáticas suelen llevar ya una sección especializada en el recién restaurado género lírico. Como ejemplo, el siguiente impreso de teatro para la temporada 1850-51: *Teatro Principal de Sevilla. Al Público(...)* *No contenta con esto la sociedad, ha formado con el fin de amenizar las funciones, una sección de música, para que a medida que el público admita sus trabajos pueda poner en escena un número de Zarzuelas de las que más éxito hayan tenido...*

Las giras por las ciudades andaluzas se suelen re-

partir entre la zona occidental y oriental, siguiendo una tradición que se mantenía desde el siglo anterior. Las principales compañías alternaban entre las plazas de Sevilla y Cádiz, o entre las de Málaga y Granada, sobre todo las que llegaban acompañadas del éxito madrileño de sus componentes. A este respecto, podemos citar la que se forma para Cádiz y Sevilla para la temporada 48-49, y donde destacan los cómicos José Calvo y Rita Revilla. El impreso del Teatro San Fernando para la función del día 3 de enero de 1849 nos ilustra muy bien cómo se integraban las secciones "de declamado", de música y baile:

"... A beneficio de la Actriz Doña Rita Revilla. / Después de una agradable SINFONÍA, se pondrá en escena el NUEVO DRAMA histórico andaluz, en tres actos y en verso, original de D. José María Gutiérrez de Alva, titulado; DIEGO CORRIENTES, O EL BANDIDO GENEROSO. / Escornado con todo cuanto le corresponde.— Al estrenar esta obra en Madrid el año anterior para mi beneficio, obtuvo su joven autor la satisfacción de ser llamado á las tablas y colmado de aplausos, habiendo merecido igual ovación otras varias noches. / Concluido, se bailará un divertimento NUEVO, nominado; / EL BAILE DE MÁSCARAS. Dirigido y ensayado por el Sr. Perales, en el que tomarán parte la Sra. Montáñez, el cuerpo de baile y compuesto de las piezas siguientes. "1º Paso del Tirol". 2º — "Wals de la pandereta". 3º Mazourka. 4º "Gran paso de la Azelia". / Dando fin con la NUEVA ZARZUELA, original del Sr. Azcona, y música de los maestros Iradier y Oudrid, titulada: / EL ENTIERRO DE LA SARDINA O LA PRADERA DEL CANAL. / En la que el Sr. Calvo se ha encargado del gracioso papel del Manolo: Blas "Tres-Candiles". Piezas de música que la adornan. 1º Coro, cantado por ambos secos. 2º Bolerías, bailadas á cuatro, y acompañadas de Canto. 3º Canción de "Cuatro Dedos de un Capote", por el Sr. Luna. 4º Jota Aragonesa, por el Sr. Cejudo, y Estudiantes con pandereta. 5º "La Cachucha", bailada por la Sra. Cámara. 6º Repetición de la Jota. 7º Canción de "Un Repique y Un Redoble", por la señorita Revilla. 8º Gran Miscelánea de Bailes Nacionales, dirigida por el Sr. Ruiz, y al que le acompañará todo el cuerpo de baile. / Si con tan variada función, consigo agradar á un público que tanto favor me dispensa, es cuanto puede desear su reconocida. R. R. / A las siete..."<sup>11</sup>

Ejemplos similares los seguimos encontrando

<sup>11</sup> *Crónica de Félix González de León*. Ms. XXVI. Anexo de carteles impresos. Arch. H<sup>o</sup>. de Sevilla.

durante los años 50 con las compañías en gira de Pedro Rodés: "Lista de Compañía. Primer actor y director. D. Pedro Rodés(...) Sección de Zarzuelas. Mtro. y compositor: D. José Lubet. D<sup>a</sup> Antonia Velarde. D<sup>a</sup> Jovita Rodés. D<sup>a</sup> María Muñoz. D<sup>a</sup> Amparo Muñoz. D. Pedro Rodés. D. Antonio Capo. Un Barítono en ajuste y 16 coristas de ambos secos. 5 parejas de Baile bajo la dirección de D. Francisco Vázquez. Sevilla, Diciembre de 1851. Impr. de D. Francisco Álvarez y C<sup>a</sup> calle Colcheros, nº 25."<sup>12</sup>

La compañía del famoso actor José Valero llevaba entre su repertorio zarzuelas de Soriano Fuertes, Emilio Arrieta, Gaztambide, Barbieri y conocidos cantantes como la Moscoso —amante de Saldoni— y Becerra en sus giras andaluzas. Algunos intérpretes se afincaron en el sur como Antonia del Carmen Montenegro, famosísima cantante que estrena *Jugar con Fuego* en Sevilla y Cádiz en 1852, en los teatros San Fernando y Balón respectivamente.

A finales de la década de los 50 en el San Fernando por lo regular va a existir una compañía estable, donde destacan figuras como la italiana Viarelli y Josefa Murillo. Esta tiple, durante la temporada 55-56 en esta plaza, tiene como maestro al decano compositor Antonio Rovira; las crónicas del momento ya le conceden una voz no de mucha extensión pero "dulce de timbre", con cualidades de actriz y buena figura. Otras voces que pasan por el coliseo en esta temporada son la soprano Anón García de Ruiz, la contralto Barrejón, los tenores Azula y Santes, el tenor Ambrosio Volpini, el bajo Escriu y el barítono Muñoz.

En Cádiz se mantiene una compañía más o menos fija, formada por el empresario Pedro Bedoya, con Ramona García de Allú y las tiples Felisa Hernández, Vigones, junto con Allú, Marrón, Ferrer, Campoamor y Vidarte. A ellos se añadirán en verano Adelaida Latorre y José González y, a partir de marzo de 1857, el barítono llegado de Cuba José Folguera y la gran tiple Amalia Ramírez, que una vez cumplidos sus compromisos en Granada y pasado el verano en

<sup>12</sup> *Crónica de Don Félix González de León*. Ms. XXVI.

Madrid, se establecerá en Cádiz durante las dos temporadas siguientes cantando ópera y zarzuela.

Málaga tuvo parecida tradición con compañías completas de zarzuelas como la del libretista Sánchez Albarrán, en 1856, y la dirigida por Antonio Rovira. Ésta estaba compuesta por las triples Eladia Aparicio y Adela Fiorati, la característica Josefa Ramos, la graciosa Victoria Márquez, los tenores Eugenio Fernández y Emilio Carratalá, el barítono Francisco de Paula Fuentes, el bajo Jaime Fábregas, y el gracioso José Sopera.

En Granada hay una notable actividad zarzuelística, con una compañía estable compuesta por Ángela Moreno, Cristina Corro, Carmen Prados, Antonia Rojas, Manuel Soler —que llegará a ser tenor destacado—, Noguerras Alfonseca, tenor cómico; Aquiles Di Franco, barítono; y José Sanz, bajo. A ellos se agregará en el mes de abril Amalia Ramírez, que permanece en la ciudad durante cuatro meses, y el tenor cómico Carratalá, procedente de Málaga. Se representan *El sueño de una noche de verano*, *El sargento Federico*, *La cacería real*, y *El diablo en el poder*, durante los meses de enero y febrero; en el mes marzo se interpretan *Catalina*, *El postillón de la Rioja*, *El Vizconde*, etcétera. En Almería la compañía que había actuado durante los meses precedentes se disuelve en el mes de enero.

Durante el año 59 en Cádiz trabaja una importante compañía compuesta por "la Solera", "la García", Valentina Rodríguez, Manuel Cresc, Isidro Pastor, Raimundo Talens, Eugenio Fernández, Fernando Prieto, Luzuriaga y Rizo —pasaron también por Cádiz durante aquel año, Teresa Istúriz, Joaquín L. Becerra, Marrón, Luna, Iruela— estrenando *Cada loco con su tema*; <sup>13</sup> y Málaga tiene la compañía de la Solera, reforzada con la Vigones, Ramón Mendizábal, el tenor Ernesto Lambertini, José Escriú, Miguel Díez y Manuel Fernández.

En Granada estaban a finales de 1860 Matilde

Villó, la Villar y, desde enero, el tenor serio Beracoechea y el cómico Vega. En el mes de mayo estrenan en esta ciudad una nueva zarzuela en 4 actos *El alcalde Vinagre*. A comienzo del periodo estival, Rafael Farro forma una compañía de zarzuela para Jerez de la Frontera.

Las ciudades de Córdoba y Málaga llegan a un acuerdo para compartir parte de la compañía entre ambas, por lo que, como se verá, coinciden varios intérpretes. La compañía de Córdoba estaba compuesta por el siguiente conjunto: Primeras triples: Pilar Piñeiro y Cristina Corro; Segundas: Adelaida Fiorati; Partiquinas: Josefa Briévar, Encarnación Vilches, Manuela Villegas; Primer tenor cómico: Emilio Carratalá; Primer tenor: Ramón Mendizábal; Primer barítono: Máximo Fernández y Manuel Fernández; Primer bajo: Jaime Fábregas; Segundo tenor: Tomás Monge. Director de escena: Emilio Carratalá; de orquesta: Tomás Gómez. Esta compañía fue muy aplaudida y tuvieron especial éxito los intérpretes Piñeiro, Fiorati y Mendizábal. Málaga tenía compañía importante desde otoño de 1860; estaba compuesta por las primeras triples Eladia Aparicio, Cristina Corro, Adelaida Teirate, Antonia Rojas, Teresa Vigones y Encarnación Vilches; los tenores Ramón Mendizábal, Miguel Gentil, y el tenor cómico Emilio Carratalá; los barítonos Ramón Moras, Manuel Fernández; los bajos Jaime Fábregas y Fernando Prieto; director de escena, Antonio Capo; maestro de coros, Juan Cansino y director de orquesta, Tomás Gómez. La compañía se presentó el 6 de octubre con *El postillón de la Rioja* y *El amor y el almuerzo* de Gaztambide. Sucesivamente se fueron representando: *El diablo en el poder*, *Entre mi mujer y el negro*, *El juramento*, *Amar sin conocer*, *Mis dos mujeres*, *El Vizconde*, *Un caballero particular* y las demás del repertorio.

Es justo durante estos años 60 con la consolidación del género, cuando las compañías de zarzuela "seria" y "bufa", juntas o por separado, intensifican sus giras por los teatros del sur. En Málaga, en la temporada del 61 obtiene un gran éxito la del tenor Manuel Soler con *La Hija de la Providencia* y, sobre todo, con *Jugar con fuego*. El día de Nochebuena del 62 comenzó a funcionar en Córdoba una compañía

<sup>13</sup> *Cada loco con su tema*. Ensayo cómico lírico en 1 acto, letra de don Garcilano de Puga y música de don Manuel Cresc. Cádiz: Imp. de la Paz, 1859.

de zarzuela que fue muy bien recibida por el público, en ella figuraban artistas como las Hernández y Villó. A comienzos de enero se contrató en Málaga a la famosa Amalia Ramírez. El citado cantante onubense Joaquín López Becerra trabaja con gran éxito en el Teatro Príncipe Alfonso de Málaga, en el de Jaén en temporada de 1863 —con las ya conocidas zarzuelas de Barbieri—, en 1864 en Sevilla, Úbeda, Baeza y Jaén, y en Córdoba en abril de 1866. La compañía que contrata el Teatro Principal de Málaga para el invierno zarzuelístico de 1867 está compuesta por las Srtas. Santamaría, Rivas, Luján y Montañés, y los Sres. Sanz, Prat, Carbonell, González, Carratalá, Miró y Fábregas.

Por las publicaciones periódicas podemos detectar que la moda de lo bufo se imita inmediatamente: "...A imitación de Madrid y Sevilla, Cádiz ha querido también tener sus teatro de bufos y en el Balón, una empresa ha formado una compañía de zarzuela, que ha comenzado a funcionar con el nombre de Bufos gaditanos...".<sup>14</sup> Durante los años 68 y 69 será la compañía de Antonio Campoamor quien dé a conocer, además del repertorio bufo, partituras de su inspirador Offenbach, con voces importantes como Enriqueta Toda, Rosendo Dalmau, Manuela Checa, Ana Rodríguez, Arturo Tormo y Modesto Landa.

En la década de los 70 la famosa compañía bufa de Arderius hace también sus giras por los teatros del sur. Sevilla y Cádiz recibieron a la compañía de los bufos, en diciembre de 1873 y la temporada de 1874, con voces tan destacadas como Vicente Caltañazor, Escriu, Rivas, Bernal y otros, presentando las zarzuelas más destacadas del momento. Éxitos que repite en el Teatro Cervantes de Málaga, durante la temporada de 1876. La recepción de los bufos fue grande y la situación económica de Arderius muy buena, lo que refleja los gustos líricos del público en aquella década.

<sup>14</sup> *El Artista*. 15-VII-1867. Nº 6, 46.

## 4. Repertorios

Un hecho que hemos podido apreciar en el desarrollo de la zarzuela en las provincias andaluzas es que éste se produce como una continuidad. Si hasta los años 30 y comienzos de los 40 se siguen representando todavía abundantes tonadillas y se siguen poniendo en muchos coliseos, con la denominación de zarzuela, títulos como *El Tío y la Tía* de Cristiani, *El licenciado Farfulla* de Rosales y otras como *La gitana*, no supondrían ninguna novedad los títulos nuevos que se van sucediendo desde el año 43 como *El novio y el concierto* de Basilio Basili<sup>15</sup> y *Lo que fuere sonará*;<sup>16</sup> es decir, no se hace más que seguir una tradición.

Otro factor a tener en cuenta es que, por estas fechas, se están publicando un buen número de colecciones de "canciones andaluzas" para voz y piano para interpretar en los salones<sup>17</sup> que no difieren de las que se cantan en los teatros, formando parte de sainetes y zarzuelas. En el Teatro de la Campana de Sevilla Valentina Rodríguez interpreta la canción *Los toros de Puerto*, en el verano de 1845,<sup>18</sup> y en 1848 se estrena una "zarzuela andaluza" con idéntico título. Los casos se repiten con otras canciones de la misma época como *La jaca de terciopelo*.<sup>19</sup>

Estos primeros pasos de la zarzuela restaurada se suceden sin interrupción en las principales ciudades, a partir de este momento. En Sevilla se ponen *La venta del Puerto* de Soriano Fuertes,<sup>20</sup> *El Entierro de la*

<sup>15</sup> Estrenada en el Principal de Sevilla, el 4 de marzo de este año; a beneficio del cantante Ojeda.

<sup>16</sup> Estrenada en el Principal de Sevilla, el 19 de noviembre de 1843.

<sup>17</sup> Los ejemplos son numerosos: *Canción andaluza: El Copo*, poesía de Tomás Rodríguez Rubí y música de Hilarión Eslava, publicada en la revista sevillana *El Orfeo Andaluz*, nº 1, 6 de septiembre de 1842; por los mismos autores: *El Pescador Andaluz*, en la misma publicación, el día 19 de septiembre de 1842; *Canción andaluza: El Majo*, de Francisco Javier Rodríguez, se anuncia en el *Correo de Sevilla*, el 12 de agosto de 1843.

<sup>18</sup> *Canción andaluza*, con música de Salas y texto de Rodríguez Bravo.

<sup>19</sup> *Diario de Madrid*. 11-X-1847. Esta canción se anuncia dentro de la Nueva Colección de Canciones Españolas de Sebastián Iradier, a la que pertenecen otras de estilo y ambientación andalucista como *La Sevillana*, *El Zapateado*, *La Perla de Triana*, etc...

<sup>20</sup> El 10-XII-1848.



*Sardina o La Pradera del Canal* —que veíamos antes—<sup>21</sup> y otras piezas del mismo estilo.

El desarrollo que está teniendo este género en el sur, hace que autores locales como Silverio López Uría —que tantos años dirigió la orquesta del San Fernando de Sevilla— se animen a seguir una moda que, si bien están implantando las compañías que vienen de la corte, se está nutriendo de toda una tradición de canciones y pequeñas formas que todavía persisten en algunos libretistas como el gaditano José Sánchez Albarrán —muy popular como actor cómico, junto al gran Rafael Calvo—. Veamos otro ejemplo del 7 de febrero de 1849: después de la consabida *Sinfonía* y comedia, y de bailarse *El Polo del Contrabandista* dirigido por el Sr. Ruiz e interpretado por las Sras. Cámara, Senra y cuerpo de baile, se estrena

"... la Nueva pieza original de D. Francisco Sánchez de Arco, nominada: *LA SAL DE JESÚS*. En la que cantará al piano una bonita ROMANZA, y á la orquesta la Nueva canción, música del maestro Iradier y letra del Sr. Rubí, *LA FLOR DE LA CANELA*(...) La aplaudida pieza andaluza, original del Sr. Albarrán, *UNA HORA EN EL COLMAO DEL PUERTO*.

La Nueva Zarzuela, cuadro de costumbres americanas, original de nuestro célebre poeta D. Antonio García Gutiérrez, y música de D. Silverio López Uría, nominada, *LA BODA EN EL CAFETAL*./ Estando los Protagonistas Negros, á cargo de la interesada y el Sr. Luna y donde se cantarán las piezas siguientes. / 1º Coplas por el Sr. Luna y Coro de Negros de ambos sexos. / 2º Dúo por la Señorita Revilla, y el Sr. Luna. / 3º Terceto por los mismos y el Sr. Cejudo. / 4º Dúo por la Señorita Revilla y el Sr. Luna. / 5º Se bailará un nuevo TANGO AMERICANO. Dirigido por el Sr. Ruiz y acompañado de coros de ambos sexos..."<sup>22</sup>

En esta zarzuela, ambientada en el área caribeña de las provincias ultramarinas, se evocan ciertas melodías acriolladas bien conocidas y practicadas en los puertos de Cádiz y Sevilla.

Los ejemplos se suceden entre estas dos ciuda-

des, el 1 de febrero de este mismo año, a beneficio del actor José Calvo, después de la *Sinfonía de Don Pascuale*, una comedia y bailarse las boleras coreadas de *La Pradera del Canal*, se pone otra zarzuela de Sánchez Albarrán con música de Silverio López Uría: *La zambra en el molino*, un baile y la "tragedia gitana" de José Sanz Pérez: *El parto de los montes*, concluyendo con una rifa y un "baile nacional".

Debemos detenernos en el dramaturgo gaditano José Sanz Pérez (Cádiz, 1818-1870), ya que fue "...uno de los fundadores y máximo representante del género andaluz, que impuso una línea de pintoresquismo gracioso y sentimental —tipos, lengua, costumbres—, que se prolongó, en conexión con el género chico, hasta la obra de los hermanos Quintero..."<sup>23</sup> y es el autor del texto de la zarzuela *El tío Caniyitas* y de la ópera cómica *El tío Pilili en el infierno a las* que pondría música Francisco Gómez de la Herrán, ambas escritas este mismo año.

El estreno sevillano de *Geroma la castañera* de Soriano Fuertes tiene lugar el 9 de marzo de 1849, y uno de los títulos más populares en todos los teatros meridionales y latinoamericanos: *El tío Caniyitas, o El Mundo Nuevo de Cádiz*, también de Soriano Fuertes, el 3 de noviembre de 1849. En Granada se estrenan zarzuelas del mismo estilo, también en el 49, como *Las bodas de Junitos* o *La vuelta de Escupejumos*.

El 1 de enero de 1850 tiene lugar el estreno de *El Duende*, de Rafael Hernando con letra de Luis Olona; título que meses antes había cosechado un enorme éxito en Madrid, poniendo las bases de la zarzuela restaurada.

Como apuntábamos antes, la relación entre las canciones de tipo andalucista para voz y piano, que publican autores tan representativos del género como Iradier, y el teatro son muy frecuentes. El 14 de mayo de ese mismo año en el San Fernando el Sr. del Río canta "a la orquesta, la graciosa escena: *El Mayoral de Diligencias, poesía de D. Tomás Rodríguez Rubí y música*".

<sup>21</sup> El 3-1-1849. La tradición de estrenar zarzuelas durante las fiestas navideñas —común a otras ciudades españolas— ya aparece en los teatros sevillanos en esta primera etapa.

<sup>22</sup> *Crónica de Don Félix González de León*. Ms. XXVI...

<sup>23</sup> RODRÍGUEZ SÁNCHEZ, Tomás. *Catálogo de dramaturgos españoles del siglo XIX*. Madrid, 1994; p. 546.

sica del maestro Iradier".<sup>24</sup> El 8 de junio de 1850, en este mismo teatro, la compañía que encabeza la famosa Rita Revilla estrena *La Fábrica de Tabacos de Sevilla*, con muy poco éxito ya que se da al día siguiente y no se vuelve a reponer. El folleto del teatro San Fernando dice así:

"... Ópera Cómica Nueva en dos actos cuyo título es *La Fábrica de Tabacos de Sevilla*, música de D. Mariano Soriano Fuertes, poesía de D. José Sánchez Albarrán. Reparto de sus papeles: 'La Chavala, Cigarrera' Rita Revilla. 'Doña Rita, Maestra' María Cruz. 'Jacoba, Cigarrera' Catalina Montesinos. 'Don Tomás, Portero' Esteban del Río. 'Salibilla, Cigarrera' Francisco Luna. 'Jacobo Jubet, Pintor alemán' Francisco Ferrer. 'Bartolo, Aguador' Pedro Caballero. Un fijador de carteles, un traperero, un cafetero, serenos, cigarreros, cigarreras, soldados, bolereros y mozos de la Fábrica... habiéndose pintado al efecto dos decoraciones por D. Salvador Montesinos, diseñadas por dicho Sr. en la misma fábrica, representando la 1ª el Patio Principal de dicho edificio, y la 2ª el taller de mixtos de mugeres(...) Se bailará *La Napolitana* por la Sra. Montero, el Sr. Casas y todo el cuerpo de baile. Dando fin al espectáculo con Baile Nacional."<sup>25</sup>

Queremos indicar que este desarrollo de la "zarzuela andalucista" en el sur de España corre parejo y está relacionado con el éxito de sus estrenos en Madrid durante estos años, como ejemplo podríamos citar las zarzuelas y sainetes de la compañía gaditana de Dardalla en el Teatro del Instituto. Pero nos engañaríamos si pensásemos que los públicos de los teatros del sur se rendían incondicionales ante cualquier producto que retratara sus tipos populares y usara las melodías de folklore urbano, más o menos estilizadas —ya hemos visto el fracaso de *La Fábrica de Tabacos de Sevilla*—. Manuel Jiménez desde las páginas del *Orfeo Andaluz* —donde aparece como director y "único redactor"— se lamenta del "desastroso fin del proyecto de la ópera nacional" en estos términos:

<sup>24</sup> Crónica de Don Félix González de León. Ms. XXVI... En 1841 Tomás Rodríguez Rubi ya había publicado en Madrid sus *Poesías andaluzas*, algunas de las cuales fue poniendo música Sebastián Iradier.

<sup>25</sup> Crónica de Don Félix González de León. Ms. XXVI... El cronista añade al día siguiente: "La silbaron y no se acabó".

"...cuando parece que vá á tocarse ya la ansiada realidad, ilusiones de los que tanto han trabajado por dar al teatro lírico esa independencia que tanto reclama, un nombre que hacerle sacudir pueda el ominoso yugo que sobre él pesa, *nacionalidad*; nombre que tanto reclama, siquiera por decir al mundo, 'tambien la España que miras con indiferencia, posee un teatro lírico, donde sus artistas hallan algun porvenir(...)' la prensa toda de la corte clama en este momento contra la invasión de que es víctima el Coliseo de la Cruz, destinado para la creación de la tan ansiada ópera nacional; y clama con razón, puesto que en vez de que fuera el lugar donde el arte lírico comenzase su historia, se convierte en otro donde se hará lugar al chocarrero género en que, bajo el nombre de andaluz, se pone en ridículo, no sólo á la escuela cómica española, sino que se pretende es-carnecer á un pueblo, que está muy lejos de ser tan necio como sus llamados imitadores ...".<sup>26</sup>

Como ya es tradicional, durante las festividades navideñas vuelven las compañías de zarzuelas. El 31 de enero de 1851 se repone *La Castañera*, y el 2 de febrero se estrena *Colegialas y Soldados* en el Principal de Sevilla. Durante ese mes *El Duende* alcanza las 20 representaciones. Los estrenos siguen los éxitos madrileños: el 20 de abril se pone *¡Tramoya!*; el 11 de mayo *Palo de ciego*, y el 28 *La feria de Sevilla*, todos en el Teatro San Fernando. Durante el año 1852 los estrenos siguen un ritmo similar a las temporadas anteriores. El 4 de febrero tiene lugar el de *El Campamento*, y el 3 de marzo la 2ª parte de *El Duende* con las compañías que van y vuelven de Cádiz. En el Teatro Principal gaditano Soriano Fuertes estrenará *Lola la gaditana*, también en 1852 —llevaba trabajando allí desde 1850—.

En junio de este año se produce un estreno emblemático en la restauración de la zarzuela: *Jugar con fuego* de Barbieri. Reproducimos un fragmento del cartel anunciador del teatro, donde se refleja la expectación que había suscitado este título como "aurora de un nuevo género"

"...A beneficio de la Sra. Montenegro(...) / Sinfonía. — La ópera cómica en 3 actos, titulada: JUGAR CON FUEGO. En el intermedio del primero a segundo acto, bailará la Sta. Montero, EL JALEO DE JEREZ, acompañada de las Sras.

<sup>26</sup> *El Orfeo Andaluz*. Sevilla. 26-IV-1848.

del cuerpo coreográfico(...) Concluida la ópera cantará la Sra. de Montegro la canción de LA CONTRABANDISTA, vistiendo el traje que requiere y acompañándola varias parejas de baile con el intento de formar una escena que tenga el movimiento festivo y la propiedad posible(...) / JUGAR CON FUEGO es una obra de poesía y de música españolas, que por ser la aurora de un nuevo género de producciones de esta especie ha merecido en la corte representaciones y aplausos repetidísimos, escitando en Sevilla señalada complacencia. Se prometen, pues, como su más envidiable galardón que el público apruebe un espectáculo á cuyo lucimiento contribuirán principalmente las artes españolas y las danzas y cantos populares de Andalucía..."<sup>27</sup>

Es 1853 un año de muchas novedades, se estrena el 3 de octubre *El Grumete*, en una función variada: "... *La aplaudida zarzuela en un acto*: El Grumete, *poesía de D. Antonio García Gutiérrez y música de D. Emilio Arrieta. / Luisa, Sta. Moscoso / Serafín Grumete, Sta. Villar / Juana, Sra. Muñoz / Tomás, Sr. Muñoz / Pascual, Sr. Becerra / Antón, Sr. Capo / Aldeanos, Coristas...*" En el mismo teatro, en otra función variada, para el 6 de octubre del mismo año, en un cartel se anuncia: "... *La muy aplaudida zarzuela en tres actos, original de Mr. Saint Georges, arreglada a nuestra escena por D. Luis Olona, música del mtro. Gaztambide*: El Valle de Andorra, *egecutada por las Srtas. Moscoso, Villar y Mata, y los Sres. González, Muñoz, Becerra, Capo, Fernández y Magules ...*"<sup>28</sup>

*Jugar con fuego* se repone el 13 de octubre, los papeles corren a cargo de las señoras Moscoso y Scapa, y los señores González, Muñoz, Becerra, Capo, Flores, López, Faubel y Fernández ("*Con la misma compañía se están ensayando las zarzuelas nuevas*: El Marqués de Caravaca y El Dominó Azul."). Al año siguiente le toca el turno a *Gloria y Peluca* de Barbieri. Otro estreno local tiene lugar en diciembre de 1854 con el capricho cómico-lírico: *La enamorada del muerto* con libreto del sevillano José Velázquez y Sánchez y música de Ricardo Wardemburg.<sup>29</sup> En noviembre del 56 la citada Murillo estrena con gran éxito *El Sargento Federico*.

Algunas publicaciones periódicas<sup>30</sup> señalan en sus crónicas sobre Sevilla la poca afición de la ciudad por el teatro dramático y su entusiasmo por la zarzuela. Sólo durante los meses de febrero y marzo de ese año se pusieron en escena: *El Valle de Andorra, El sargento Federico, Jugar con fuego, Dominó azul, El Vizconde, El Postillón de la Rioja, El Marqués de Caravaca, El Grumete, El diablo en el poder, El duende del mesón, Por seguir a una mujer, Catalina y La maga*. Tal sucesión de títulos en un periodo tan corto indica una afición local muy alta, un consumo rápido y la gran popularidad de un espectáculo que no era especialmente barato; los precios de las entradas iban de los 40 reales platea, 50 entresuelo, 6 en anfiteatro, a 4 en tertulia. Como indicábamos antes, el barítono, director de orquesta y compositor Manuel Crescj estrena en Cádiz *Cada loco con su tema*, durante la temporada de 1859.

Por fin llegamos a los años 60 durante los cuales el repertorio se estabiliza y los coliseos meridionales se siguen haciendo eco de los éxitos madrileños. Por su situación "periférica", es preciso destacar que las compañías preparaban para sus giras los títulos de mayor calidad y que previamente habían pasado una selección en la corte. Zarzuelas como *Los Magyares*, de Olona y Gaztambide se pondrán durante varios años y con muchas funciones, desde el 63.

No obstante se siguen produciendo estrenos locales: en Málaga se dió una obra nueva en el mes de marzo de 1862, se trataba de la obra *La perla*, zarzuela en 3 actos, escrita por José Sánchez Albarrán con música de Ventura Sánchez de Madrid. Se representó en el Teatro Principal, los dos primeros actos sucedían en Madrid en casa de una marquesa y el último, cerca de Sevilla en la finca del Romeral. El libreto se imprimiría en Cádiz años más tarde,<sup>31</sup> lo que muestra el éxito que alcanzó hasta los comienzos de la década de los 70. En la misma línea, el 28 de diciembre de 1866 en el Variedades de Sevilla, se po-

<sup>27</sup> Crónica de Don Félix González de León. Ms. XXVI...

<sup>28</sup> Crónica de Don Félix González de León. Ms. XXVI...

<sup>29</sup> Desde el 1 de noviembre de 1856 aparece quincenalmente en Sevilla la *Revista Musical Española* dirigida por Ricardo Wardemburg.

<sup>30</sup> *La Zarzuela*. 23-II-1857.

<sup>31</sup> *La perla*, zarzuela en 3 actos, escrita por José Sánchez Albarrán con música de Ventura Sánchez de Madrid. Cadiz: Imp. de la Revista Médica, 1870.

ne *El café de Rosalía* con música de Manuel Rodríguez y texto de José Velázquez y Sánchez.

A partir de este momento van a ser las compañías y repertorios de los “bufos” quienes acaparen la atención del público de las ciudades sureñas. También dependiendo de Madrid, pero con una fuerte presencia en Cádiz y Sevilla, los bufos de estas ciudades estrenan todo un repertorio que se mantiene en los carteles, prácticamente hasta la eclosión del “genero chico” en los años 80.

En primavera de 1867, se presenta *El bergantín Rayo*, zarzuela en dos actos de los anteriores autores: Manuel Rodríguez y José Velázquez y Sánchez con la “Galería Bufo Sevillana”. *Los infiernos de Madrid*, “nueva y grandiosa zarzuela fantástica, en tres cuadros y 11 viñetas”, con letra de Luis Mariano de Larra y música de José Rogel, se presenta con una aparatosa puesta en escena y tramoya, en el San Fernando, el 14 de marzo de 1868 con la compañías “seria y bufa” de Antonio Campoamor. Este barítono, el “*Bufo más gordo de la Compañía Bufo*” —según reza en el cartel del teatro— se vuelve a presentar 10 días después con *La trompa de Eustaquio*, “*lindísima sordera en un acto*”, con letra de Juan Catalina y música de Villamala, y *Los dioses del Olimpo*, “*grandiosa zarzuela bufa de grande aparato escénico*” arreglada por Mariano Pina y música de Offenbach.

Los sucesos revolucionarios de septiembre del

68 también se reflejan en el repertorio bufo, Campoamor estrena un éxito del Teatro de los Bufos de Madrid: *Los progresos del amor*, en tres actos, de Eusebio Blasco y Emilio Arrieta, el 20 de enero del 69.

Con música del citado Offenbach presenta en la capital sevillana, otra vez Antonio Campoamor, en noviembre del 69, *La vida parisiense* —arreglada por Luis Rivera—, *El robo de Elena y Don Galo-pin-camarasa se queda el domingo en casa* —arreglada por Pastorfido—. Son funciones en las que participan las voces de Enriqueta Toda y Rosendo Dalmau. El 3 de diciembre se estrena *Pascual Bailón*, con letra de Ricardo Puente y Brañas y música de Cereceda y el 21 *Dos truchas en seco*, con letra de Puente y Brañas y música de Rogel.

Para los años 70, es preciso indicar que con un repertorio ya establecido de zarzuela seria y bufa, los estrenos mantienen su dependencia de los teatros de la corte, con sus autores e intérpretes, apreciándose una producción local más bien escasa y limitada a pequeñas imitaciones. Esta situación dará un giro con el “genero chico”, durante los 80 y siguientes, que proliferará en pequeños teatros y cafés-cantantes con una producción local que comparte espacio con otras manifestaciones como los inicios del flamenco, bailes, canciones y pequeñas revistas, ya en los albores del siglo XX.