



La zarzuela en México: “Jardín de senderos que se bifurcan...”

Este trabajo roba el subtítulo a Jorge Luis Borges porque ninguna imagen parece resumir mejor lo que representa un acercamiento a la zarzuela en México; tema casi inexplorado, lleno de vericuetos y caminos por recorrer donde se juntan y entrelazan una serie de nombres, obras y teatros que son testigos de un aspecto musical tan importante como desconocido. Es tan poco lo que se ha hecho al respecto —excepción hecha de Olavarría y Ferrari, en cuya *Reseña Histórica del Teatro en México*¹ la zarzuela más que apéndice, resulta ser uno de los temas constantes en su trabajo documental— que limitaré mi propósito a esbozar el papel que a mi juicio ocupa la zarzuela en un nuevo panorama musical mexicano del siglo XIX, —panorama que apenas ha comenzado a reelaborarse recientemente— así como a señalar algunos aspectos que me parecen los más importantes sobre la presencia de este género en tierras mexicanas. La historia detallada del mismo, el inventario de sus obras y fuentes, no sólo es un trabajo que rebasa con mucho el espacio y propósito de esta comunicación, sino también es un esfuerzo que requerirá la participación obligada de diversas personas e instituciones.

1. Introducción

Declarar hoy en día que la música mexicana continúa siendo objeto de pocos y aislados estudios —como lo fue durante tanto tiempo— sería injusto, no sólo porque las investigaciones sobre la música de México parecen ir en ascenso sino también porque se percibe en la actualidad un cierto auge e incluso un cambio de actitud tanto en el público como en los

*This article takes its subtitle from Jorge Luis Borges because no image better summarizes what an approach to the zarzuela in Mexico represents; an issue which is almost completely unexplored, full of obstacles and paths to cover in which a series of names, works and theatres, witnesses to a musical genre which is as important as its is unknown, meet and cross over. So little has been studied —with the exception of Olavarría y Ferrari's *Reseña del Teatro en México*, in which zarzuela is one of the constant themes of his documentary work, much more than an appendice— that I will limit my discussion to outlining the role which, in my opinion, zarzuela played in a new Mexican musical panorama of the nineteenth century, —a panorama which has just recently begun to be re-developed—, as well as pointing out some of the most important aspects relating to the presence of this genre in Mexican territory. The compilation of a detailed history and list of works and sources is not only a task which exceeds the limits of space and the aim of this article, but it also an endeavour which would necessarily require the participation of various individuals and institutions.*

músicos profesionales. Obras que han dormido por años sinfín comienzan a recuperarse, la presencia de autores mexicanos es cada vez más natural y frecuente en conciertos y recitales y los nombres de algunos compositores comienzan a dejar de serlo para dar paso a audiciones frescas y a nuevas apreciaciones de sus obras. El problema, sin embargo, es que nuestro inmenso pasado musical sigue superando los esfuerzos musicológicos realizados hasta ahora. Insisto, durante los últimos años se han explorado y estudiado una serie de obras y autores muy importantes, pero todavía existen dentro del panorama de la historia musical de México una serie de áreas importantes por abordar.

Me parece que la historia del desarrollo y evolución de la zarzuela en tierras mexicanas es

¹ OLAVARRÍA Y FERRARI, Enrique de. *Reseña Histórica del Teatro en México 1538-1911*. Prólogo de Salvador Novo, 3ª ed. ilustrada y puesta al día de 1911 a 1961, México: Porrúa, 1961, 5 vols. Este comentario debe extenderse a los trabajos de Luis Reyes de la Maza en los que la zarzuela también es un tema constante e importante.

precisamente una de esas áreas inexploradas.² Lo anterior apenas resulta sorprendente si recordamos que además de los problemas comunes e inherentes al estudio de la música en el siglo XIX, la cultura mexicana en general apenas termina de reconciliarse con su pasado decimonónico. El siglo XIX será un tema prácticamente olvidado, cuando no rechazado *a priori*, para una parte importante de aquellos artistas e intelectuales que comienzan su carrera después de la Revolución de 1910. Esta actitud —que heredan algunos de sus seguidores y alumnos— surge al asociar la cultura del XIX con el régimen porfirista contra el cual se alzó la Revolución, razón por la cual fue difícil justificar algún interés por esa etapa de la historia cultural mexicana durante aquellos primeros años postrevolucionarios.³

Afortunadamente, hemos descubierto que la transición entre un siglo y otro fue más sutil de lo que parecería a primera vista y que muchos de los autores considerados fundamentales para el arte mexicano del siglo XX resultan absolutamente incomprensibles si no se reconoce en su obra las hondas raíces que los ligan a la cultura del siglo pasado. Más aún, nuevas lecturas, audiciones u observaciones de diversas obras decimonónicas pare-

cen traer consigo una buena dosis de sorpresa y vitalidad. Y si bien, todavía queda mucho por descubrirse en el terreno de la música, otras artes parecen haber superado ya la situación anteriormente descrita: poetas, literatos o pintores del XIX mexicano han sido justamente revalorizados y recuperados para fortuna nuestra.

No obstante, y por alguna razón que intentaré explicar, la música mexicana del siglo XIX no ha seguido ese mismo camino. Esto quiere decir que mientras los cuadros de un José María Velasco o la poesía y prosa de Gutiérrez Nájera han logrado ocupar un sitio muy importante y merecido dentro del panorama cultural mexicano, la música de los autores decimonónicos —como es el caso de Ricardo Castro o Ernesto Elorduy, por citar dos nombres fundamentales a los que me referiré más adelante— apenas sí son conocidos por alguna obra en particular, y de ninguna manera por sus mejores composiciones. Me parece que las razones de esta situación son de índole diversa. En primer lugar, quizás la música decimonónica haya sido —de entre todas las artes— la que sufrió un mayor desprecio, al menos en círculos oficiales y de vanguardia. Etiquetada de modo ligero y despectivo como “francesa”, “cursi”, “romántica”, “imitativa”, “fácil” o “extranjero”, el repertorio musical mexicano del XIX apenas comienza a revalorizarse y a ser visto a través de los lentes de la historia cultural y no a través de los políticos o los vanguardistas.

Está claro que la música decimonónica mexicana tiene poco que aportar en términos de avances técnico-composicionales y que su factura —muchas veces sujeta a moldes que se repiten una y otra vez— refleja en gran medida, el *modus vivendi* de su entorno; es decir, el de una sociedad llena de estereotipos y cuyos ojos están mirando constantemente hacia Europa. Sin embargo, existen una serie de obras que superan cualquier tipo de examen y que conforman un repertorio valioso, original y de calidad indiscutible. Hay además, una serie de fenómenos relacionados a este repertorio que no han sido explicados del todo y que evidentemente apuntan hacia una vida musical por demás interesante.

² Una breve consideración historiográfica: la zarzuela apenas si ha sido mencionada en las pocas historias musicales del siglo XIX mexicano. Gerónimo BAQUEIRO FOSTER (*Historia de la música en México III: la música en el periodo independiente*. México: Secretaría de Educación Pública, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1964) le dedica un capítulo pero se limita a repetir algunas fechas consignadas por Olavarría mientras que trabajos posteriores (supuestamente mejores) como *La música de México* (Julio Estrada, editor, UNAM, 1984, Gloria Carmona: vol.3, “Periodo de la Independencia a la Revolución, 1810-1910”) ignoran olímpicamente el tema. Así las cosas y excepción hecha de Jesús C. ROMERO (*Efemérides de la Música Mexicana*. México: CENIDIM, 1993. Vol. I, enero-junio, vol. II, julio-diciembre [inédito]) son las obras sobre el teatro y no sobre la música en México las que guardan mayor información sobre el tema.

³ Por ejemplo, para Carlos CHÁVEZ (“La música”. En TORRES BODET, Jaime. *México y la cultura*. México: Secretaría de Educación Pública, 1946; pp. 473-550) los mejores músicos mexicanos del s. XIX representaron poca cosa. Ricardo Castro le parece es un compositor de vena “*más bien intrascendente y fácil*”, de Villanueva “*puede decirse casi lo mismo*”, y de Campa considera que “*su inspiración era noble y delicada, aunque limitada y nunca intentó, siquiera, abordar las grandes formas instrumentales*”.

Antes que nada, sorprende la frescura y la seducción que mucha música de este periodo genera a su menor contacto. Hay en la música mexicana —zarzuelas incluidas— un claro y evidente romanticismo que, sin embargo, sigue un camino ligeramente distinto al europeo. En efecto, brillarán por su ausencia las grandes formas pero en cambio, la música de este periodo será mucho más accesible, siempre cercana al baile y dueña de una fuerza evocativa que hoy parece perdida en tantos compositores contemporáneos. Pero además, junto a sus cualidades intrínsecas, la música mexicana del siglo XIX guarda una serie de sorpresas relacionadas con su entorno. Si tomamos en cuenta el número de personas que habitaron el país en cualquier momento del siglo pasado y relacionamos ese número con la cantidad de actividades musicales que tenían lugar o con los números fantásticos de ediciones que algunas partituras alcanzaron, sólo podemos concluir que ha habido un serio retroceso en la proporción de habitantes que hoy leen música o al menos participan de cualquier actividad musical.

Creo necesario mencionar todos estos antecedentes porque me parece que en ellos se encontrará una buena parte de las razones que expliquen la ausencia de estudios sobre la zarzuela en México. Temo no equivocarme cuando afirmo que quienes hemos dedicado nuestros esfuerzos a la música mexicana del XIX, hemos sido arrastrados por la fuerza de las dos corrientes que sin duda marcan la historia musical mexicana en el siglo pasado; son éstas una pasión desbordada por la ópera y una evolución pianística cuyos frutos y alcances continúan sorprendiéndonos. De tal suerte, los estudios musicológicos o historiográfico-musicales sobre este periodo han seguido el cauce de estos dos fenómenos cediendo al encanto y fuerza que cada uno representan.

Como ya se podrá adelantar, la zarzuela se sitúa justamente a medio camino entre estas dos posibilidades, ligeramente más cercana al mundo de la ópera por razones obvias. Especie de prima menor de ese género, la zarzuela no cuenta con la sofisticación y el orgullo social que da realce a la trayectoria

de la ópera en México. Y así, mientras que la composición de una zarzuela parece ser asunto menor y cotidiano, muchas veces criticado por figuras como el compositor Melesio Morales o el escritor y crítico Manuel Gutiérrez Nájera, los mexicanos autores de óperas serán objeto de mimos sin cuenta y cuando mucho, de críticas leves por parte del público o algún melómano, pues está claro que existe una diferencia de clase —asumida y dada por buena— entre la ópera y otros géneros tales como la zarzuela o la opereta.

Cuando se mira a la zarzuela desde la otra gran corriente, la del piano y su evolución, las cosas no son mejores. Por supuesto, una gran parte del repertorio pianístico decimonónico se compone de recreaciones de melodías originales de zarzuelas y operetas. Ya sea en forma de mazurcas, chotises, valses, o simplemente de coros y romanzas arreglados, muchas melodías encontraron como un proceso natural el tránsito entre el escenario de la zarzuela y el teclado doméstico de todas las señoritas de sociedad. Sin embargo, parece que aquéllos que arreglaban o adaptaban música de las zarzuelas para ser vendida como hojas de música para piano, consideraban este oficio una especie de mal necesario, si no es que un *modus vivendi* tan imprescindible como vergonzoso. Para demostrar lo anterior, basta citar el caso de Julio Ituarte. Pianista consagrado —famoso por ser de los primeros en ejecutar de memoria recitales completos—, maestro del Conservatorio, autor de piezas refinadas, virtuosísticas e incluso uno de los primeros en abordar la cuestión del nacionalismo; Ituarte no pudo evitar el recurrir a la recreación de melodías originales para zarzuela u opereta en versiones para piano. Pero, seguramente con el propósito de salvar su bien logrado estatus como compositor "serio", tuvo la brillante idea de recurrir al uso de un seudónimo. De tal suerte, en los catálogos de la casa Wagner y Levien se encontrará a Julio Ituarte, autor de los *Ecos de México* y de otras obras maravillosas que incluyen, eso sí, un par de zarzuelas. Y si se mira la letra "E" del mismo catálogo, se verá el nombre de *Jules Ettonart* —desconocido compositor cuyo nombre no es sino

una traducción ingeniosa al francés de *Julio y tu arte*— quien es el autor de obras tales como la *Mazurca de los marineritos*, de una polka sobre temas de *El estudiante polaco*, de arreglos de *La Gran Vía* y de otras obras semejantes.⁴ Me parece que el caso de Ituarte ejemplifica esa relación conflictiva entre los géneros considerados menores y los autores más importantes. De ello es posible concluir que la composición de una zarzuela no se emprendía por mero gusto, pero seguramente se pagaba mejor que cualquier otra composición, hecho que habrá experimentado el propio Ituarte con sus zarzuelas *Sustos y Gustos* y *Gato por liebre*.

Como sucederá en otros países hispanoamericanos, la primera de las bifurcaciones en el jardín de la zarzuela surge al distinguir lo local y lo que viene de España. Un camino largo, lleno de historias y de datos interesantes es el que puede seguirse si se escoge ocuparse de la historia y trayectoria del género español en América. En México, existen indicios tempranos del género y todo el siglo XIX está lleno —por no decir abigarrado— de representaciones de zarzuelas españolas lo mismo que de compañías, solistas y empresarios peninsulares. Seguir las vicisitudes de todos éstos se antoja un ejercicio rico en anécdotas y señales del gusto y práctica musicales durante todo un siglo y sin duda, pueden obtenerse conclusiones importantes sobre el impacto del repertorio español allende sus fronteras. No obstante, considero aún más interesante llamar la atención sobre algunos aspectos de lo que podemos llamar zarzuelas mexicanas así como ocuparse de las compañías y artistas mexicanos que dentro del género imprimieron su marca de manera indeleble al transcurso musical de México. Claro está, un tema no excluye al otro, sino por el contrario, la zarzuela mexicana y la zarzuela en México son dos campos que se juntan, convergen y cruzan en más de una ocasión.

⁴ Sin embargo, Ituarte sí firma sus arreglos de *Marina*. Ello me parece que puede leerse como un velado juicio cualitativo sobre las diferentes zarzuelas que sin duda refleja el parecer de los músicos mexicanos mejor preparados del momento.

Una vez que se está dentro del terreno ocupado por la zarzuela mexicana es posible mirar hacia adentro. Naturalmente lo primero que sorprende es la gran cantidad de zarzuelas escritas por autores mexicanos y que en un primer recuento —anexo a este trabajo— rebasan las 350 obras. Este inventario, que toma como fuentes los trabajos de Olavarría y Ferrari (*Reseña Histórica del teatro en México*), Francisco Monterde (*Bibliografía del teatro en México*) y Jesús C. Romero (*Efemérides de la música mexicana*)⁵ surge de un riguroso despliegue selectivo. Hay varios cientos de obras más que no he querido incluir en dicha lista simplemente para evitar problemas de definición genérica, pues muchas de estas obras se caracterizan por lo enigmático de su auto-denominación y lo oscuro de su paradero; lo que hace casi imposible determinar su categoría con cierta precisión. Asimismo, habrá muchas obras que escapen a los autores citados o de las que no se tenga noticia, pero también está claro que al menos se trata de un conjunto representativo, sorprendente por su número bajo cualquier perspectiva y que sin duda refleja algunos de los fenómenos más importantes asociados al tema que nos ocupa.

Examinar la lista de nombres ligados a la zarzuela mexicana es, por principio, un ejercicio que resulta en grata fuente de imprevistos y revelaciones. De los primeros, sorprende la presencia de algunos compositores y literatos que, dadas su calidad e importancia, apenas se creería que guardan liga alguna con este género. Entre los músicos, llama la atención el nombre de Rafael Jesús Tello (1872-1946), contemporáneo de Ponce, Rolón y Carrillo, y al igual que ellos, destacada aunque menos conocida figura de la historia musical mexicana. Tello —a quien se debe el surgimiento de la ópera moderna mexicana⁶— es el autor de la música para *San Crisó-*

⁵ Romero, Jesús C. *Efemérides de la música mexicana*. México: CENIDIM, 1993. Vol I y vol II (inédito)

⁶ Me refiero en particular a su *Nicolás Bravo* estrenado en 1910 y que puede considerarse como tal en virtud de sus características más importantes (cantada en español, empleo de un argumento sobre un personaje histórico y un desarrollo dramático influenciado por autores como Edgar Allan Poe).

foro y Anexas, zarzuela en un acto en la que Octavio Barreda, escritor e intelectual de renombre hace asimismo su única aparición dentro del género chico.⁷ Por parte de los escritores hay más sorpresas todavía. Por ejemplo, la presencia de Heriberto Frías — famoso por su relato realista de la masacre de indígenas taramaras ocurrida en el poblado de Tomóchic— o bien la de Juan de Dios Peza, mejor conocido por su correcta e inspirada poesía romántica y a cuyas zarzuelas —ignoradas como tantas otras— me referiré más adelante en virtud de la importancia que guardan para el repertorio mexicano. Amado Nervo, el refinado poeta y Ángel de Campo, exquisito autor de cuentos y reseñas, son otras dos de las presencias literarias que no pueden pasarse por alto.⁸

Entre las revelaciones destacan una serie de nombres que, en su mayoría, no han sido incorporados aún a la historia musical mexicana del siglo XIX. Invisibles para quien revisa el repertorio pianístico u operístico, los nombres de Salvador Pérez, Lauro Uranga, Manuel Berruoco y Serna o José Austri (español vecinado en México) se transforman — tras acercarse a la historia de la zarzuela— en los de prolíficos y exitosos compositores cuyas vidas y obras forman una singular cadena de enigmas.⁹ Un poco más conocidos, Luis G. Jordá —catalán a venido en México y por ello mismo, más cercano al Paseo de la Reforma que a las Ramblas— Miguel Lerdo de Tejada y Luis Arcaraz¹⁰ forman con los

anteriormente citados, el núcleo de compositores sobre quienes se alza una época de esplendor de la zarzuela que abarca aproximadamente los últimos cuarenta años del siglo XIX y los primeros diez del presente.¹¹ Precisamente en torno a este periodo y con el propósito de narrar algunas de las vicisitudes del género español en tierras mexicanas y de esbozar el entorno y circunstancias de algunos estrenos importantes para el repertorio mexicano, intentaré establecer algunas correspondencias entre ciertas obras y las compañías y artistas que les dieron vida. Pero antes, y de manera muy breve, citaré un par de documentos que pudieran ser antecedentes interesantes al ejercicio aquí propuesto.

2. Primeros desarrollos de la zarzuela en México

Sobre la presencia de la zarzuela en México existen ciertas noticias consignadas por Olavarría y Ferrari y repetidas por autores como Gerónimo Baqueiro Foster y Luis Ángel Benito Ribagorda. La referencia concreta más antigua consignada por Olavarría tiene que ver con un pleito sobre el Teatro del Coliseo en 1768. En los papeles legales de dicho asunto se enlista una mezcla curiosa de obras y géneros que se representaban en aquel teatro: sainetes (*La máscara, El abate hablador, El payo y la novia*), tonadillas (*México adorado, Madrid de mi vida, La solterita*) y seguidillas (*Un majo de chupete, Filomenas del Campo, Los celos son un fuego*). Pero además, Olavarría con-

⁷ En el libreto de esta zarzuela, compuesta en 1899, participó también Juan Sánchez Azcona. Según Olavarría, el estreno de esta obra (diciembre, 1899) fue un fracaso en virtud de la poca preparación con la que se puso en escena.

⁸ Amado Nervo escribió el texto para *Consuelo* con música de Luis G. Jordá mientras que Ángel de Campo es el autor de *Telepatía*, obra de la que se ignora tanto su paradero como al autor de su música.

⁹ Para los títulos de las zarzuelas escritas por estos autores cfr. Apéndice: Salvador Pérez (12, 24, 44, 45, 149, 157, 173, 181, 199, 209, 236, 259, 260, 268, 289 y 352), Lauro Uranga (18, 42, 133, 168, 180, 185, 221, 245, 248, 271, 280, 304 y 353), Manuel Berruoco y Serna (57, 75, 115, 174, 212, 223, 230, 286, 335 y 342) y José Austri (23, 46, 48, 73, 79, 83, 91, 92, 100, 110, 113, 164, 202, 246, 253, 264, 276, 290, 293 y 328).

¹⁰ Ver Apéndice: Luis G. Jordá (40, 77, 82, 93, 94, 135, 152, 193, 200, 206, 245, 247, 255, 279, 319 y 350), Miguel Lerdo de Tejada (9, 119, 175, 196, 238, 242 y 287) y Luis Arcaraz (2, 10, 28, 56, 92, 103, 113, 137, 163, 201, 239, 302, 341 y 345).

¹¹ Es necesario apuntar que el surgimiento de la Revolución Mexicana en 1910, fecha en la que también México celebraba su primer centenario, desplaza los límites temporales habituales por una década, pues en efecto señala el final del siglo XIX en términos de historia cultural. Por ello, las referencias al siglo XIX mexicano deben leerse incluyendo la primera década del siglo XX.

"una ópera intitulada *La dicha en el precipicio* y un poco más adelante, la existencia en los inventarios de dicho foro de 'cuatro lienzos de teatro en cotense florete nuevo, pintados al temple, que forman una plaza de la zarzuela *Las Segadoras*'".¹²

A esta noticia siguen algunas otras como la publicada en 1790 por el empresario Ramón Blasio, quien prometía en un periódico a raíz de sus proyectos teatrales:

"Dar al público comedias de gusto y al propósito al estado en que se halla la rama de cómicos, las comedias serán de Calderón y Moreto y los mejores autores; pondré los mejores bailarines y los domingos daré una comedia de todo gusto, con una tonadilla buena, unas seguidillas en el primer intermedio y en el segundo una zarzuela o sainete y un baile grande que variará la diversión para no dar lo mismo unas semanas que otras".¹³

Como las anteriores, hay otras noticias similares que abarcan los últimos años del virreinato y los primeros de la República y que ante todo, son testimonios de la presencia del género en tierras mexicanas, presencia temprana y desde entonces en evolución constante y ascendente popularidad. Claro está, la guerra de Independencia provocará un enfriamiento en la vida de la zarzuela en México. Entre 1821 y el medio siglo apenas si hay alguna representación, pues con el país viviendo tensas relaciones con España, poner en escena obras españolas no era, desde ningún punto de vista, un ejercicio sensato.

Así llegamos al inicio del periodo anteriormente señalado. El año de 1855 bien pudiera marcar el inicio de una segunda etapa donde la zarzuela florece con vigor y resonancia renovadas. Coincide la reapertura del Teatro Nacional con la presencia en México de la compañía dirigida por José Freixes. Por primera vez se presenta en México una zarzuela de género grande —*Jugar con fuego*, por supuesto—, representación a la que siguen otras semejantes.¹⁴ El

éxito de esta compañía es un indicador preciso del renovado arraigo del género español e incluso de un público que ya aceptaba —en aquel año y de modo entusiasta— obras un tanto más complejas a las que estaba acostumbrado y que seguramente habían sido representadas con creciente persistencia desde la década de los cuarenta.

Hacia finales de los años cincuenta la escena mexicana está lista para que en ella germine una actividad inusitada. Comienzan a surgir las primeras compañías locales, cuyo trabajo va formando un curioso contrapunto con las visitas de compañías españolas y cubanas. Sin duda, la primera de las compañías mexicanas importantes fue la de Joaquín Moreno. Su época de actividad se expande durante veinte años, entre 1869 y 1889, aún cuando sus actividades quizá se hayan iniciado anteriormente. Además de representar un repertorio amplio y diverso, la compañía de Moreno tuvo el mérito de haber sido el semillero de una serie de personajes que tiempo después serán fundamentales para el tema que nos ocupa. Asimismo, fue esta compañía la primera en hacer frente a la competencia extranjera, llegando incluso a triunfar sobre ésta de manera inobjetable. Ya en aquella lejana temporada de 1869 anunciaba entre sus atractivos la presencia de Amalia Gómez, cantante que había abandonado la compañía de Joaquín Gaztambide, de visita por aquel entonces en México. Otro signo de la fuerza que tuvo la compañía de Moreno surge al seguir la ambigua trayectoria de los cantantes Juan Prats y Emilio Carratalá. La compañía formada por éstos llega a México procedente de La Habana en 1874 cuando la empresa de Moreno comienza a consolidarse. Tanto, que siete años más tarde los propios Prats y Carratalá figuran como miembros de la compañía de Moreno cuando ésta estrena su temporada en el Teatro Arbeu, lo que habla de la consolidación y seguridad de dicha agrupación. Por cierto, quizá aquella temporada de 1881 sea una de las fechas cruciales en la historia de la zarzuela mexicana, pues en ella aparece ya como director Luis Arcaraz —figura que no debe perderse de vista y quien es, en realidad, el músico a quien se debe en gran medida el auge de la zarzuela

¹² OLAVARRÍA. *Reseña Histórica...*; p. 29.

¹³ *Op. cit.*, p. 70.

¹⁴ De las representaciones realizadas en ese año por la compañía de Freixes destacó particularmente la de *Dominó azul*.

en México durante los últimos años del siglo XIX—. Aparece también la tiple Romualda Moriones, cantante española que al parecer dio a la compañía de Moreno un prestigio nunca antes alcanzado por ninguna otra de las compañías mexicanas.

Siguiendo pues, uno entre muchos de estos senderos que se bifurcan encontraremos de nuevo a Prats y Carratalá, quienes abandonan en 1883 la compañía de Moreno para pasarse a la del enemigo, la del empresario Zapata. Nuevamente debo hacer un paréntesis pues vale la pena narrar aquí la situación protagonizada en 1883 entre las compañías de Moreno y de Zapata. La primera, inició su temporada en el Teatro Arheu con un elenco cuya principal novedad fue la presencia de Modesto Julián como director y el paso de Luis Arcaraz de la dirección orquestal a la escena, apareciendo como uno de los tenores disponibles de la compañía. Esta temporada se inició con la representación de *Tempestad* el 25 de marzo de aquel año. Por su parte, la compañía de Zapata no habría de ser menos, pero tampoco más. Mismo día y misma obra sirven para abrir temporada en el Teatro Nacional por esta compañía en cuyo elenco —aparte de los acomodadizos Prats y Carratalá— figura el nombre del bajo Isidoro Pastor a quien se hará referencia más adelante. Por ahora, baste señalar este curioso incidente para dejar en claro que la capital mexicana fue durante esa década de los ochenta un centro cultural donde la zarzuela gozó de tan buena salud que se suscitaban eventos como el ya descrito, sin que ello repercutiera en la salud financiera de las empresas y sus caprichosos integrantes.

Durante los años setenta y ochenta, la compañía de Joaquín Moreno fue, sin duda, la protagonista en el terreno de la zarzuela en México, particularmente durante los años que van de 1877 a 1885. Signo de empresa feliz y quizá presagio de nuevos derroteros, la compañía de Moreno celebra en el 85 media década de su presencia en los primeros planos no con algún estreno importante sino con el matrimonio celebrado entre el empresario y su cantante más afamada, Romualda Moriones. No deja de parecerme una alegoría muy a propósito para nuestro tema

aquel matrimonio donde la zarzuela era la causa del casorio entre una reconocida cantante española y el empresario mexicano más exitoso por aquel entonces. Y bien porque los tiempos cambian, bien porque la competencia habría de ser cada vez más fuerte, la compañía de Moreno vive a partir de aquel año un cierto declive. La vemos en actividad durante el resto de la década de los ochenta, cada vez con menor presencia aunque, eso sí, apareciendo con asiduidad en algunos teatros de la provincia.

La empresa de Moreno vivió entre muchas, dos noches de estreno que no pueden dejar de mencionarse. La primera en el año de 1877, cuando a la búsqueda de novedades para hacer menos a sus competidores, se pone en escena la zarzuela en tres actos *A cual más feo*, música y letra del mexicano Lauro Beristáin. Esa noche nace propiamente la zarzuela mexicana de género grande y de su éxito nos da una idea el propio Olavarría, quien recuerda que "*desde la obertura, que dirigió el autor en persona, comenzaron para él los aplausos francos y entusiastas; los artistas, animados con aquél primer éxito trabajaron con empeño e inteligencia... y la bella obra de Beristáin gustó mucho en esa noche y en las repeticiones sucesivas*".¹⁵ Sin embargo, las crónicas consignadas por Luis Reyes de la Maza revelan una historia ligeramente distinta y que narra cómo fue necesario que transcurrieran algunas noches antes de que la obra pudiera considerarse un éxito. Así las cosas y en relación a la noche de su estreno, *El Monitor Republicano* por medio de su crítico *Juvenal* (Enrique Chávarri) reconfortaba al autor en los siguientes términos:

"No hay cuidado, señor Beristáin, nadie es profeta en su tierra. México es en algunos momentos un país excepcional: si en lugar de una obra que debe conmover el orgullo nacional se anuncia un hombre-culebra, el teatro habría estado como en misa de once..."¹⁶

Desde nuestra perspectiva resulta interesante

¹⁵ OLAVARRÍA. *Reseña Histórica...*; p. 967.

¹⁶ REYES DE LA MAZA, Luis. *El teatro en México con Lerdo y Díaz, 1873-1879*. México: UNAM, 1963; p. 208.

observar el hecho de que Beristáin se enfrentó a un público desconfiado de los autores nacionales y que el éxito de su obra no se debió al fervor patriótico sino todo contrario. Por ello los siguientes versos publicados en su honor son algo más que retórica decimonónica pues constituyen el reconocimiento a una obra que a contra-corriente enriquecía significativamente el repertorio mexicano:

“Lauro, salud y atiende a mi deseo
que es la ovación que la amistad te brinda,
al llegar de tu gloria el apogeo:
cuando a tus producciones culto rinda
el público que aplaude *A cual más feo*
diga de ellas también: ¡A cual más linda!¹⁷”

La otra de las noches memorables también marca un hito en la zarzuela mexicana de género grande cuando se estrena, el 23 de febrero de 1879, *El paje de la virreina*, zarzuela en dos actos con música de José Austri y letra del poeta Alfredo Chavero. Esta zarzuela, dice Olavarría, “como casi todas las composiciones del distinguido literato, gustó mucho y fue muy aplaudida”.¹⁸ Apenas será necesario decir que estos dos estrenos —que son los de las primeras zarzuelas mexicanas de género grande— aseguran a la compañía de Moreno un lugar de honor en el desarrollo de la zarzuela mexicana y que de los cientos de obras escritas por autores mexicanos, estas dos obras requerirán particularmente nuestra futura atención.

3. La zarzuela mexicana

Ahora es necesario remontar los mismos años ochenta y comenzar a recorrerlos de nuevo siguiendo al cantante y empresario Isidoro Pastor. Miembro de la compañía Zapata que rivalizaba con la de Joaquín Moreno, desde 1880 establece su propia compañía e inicia una temporada de género chico en el Teatro Principal. Sin embargo, habrá de



Alfredo Chavero, célebre libretista.

ser necesario que la compañía de Moreno pierda algo de su ímpetu inicial para que esta nueva empresa de Isidoro Pastor pase a ocupar un lugar preponderante. De hecho, lo hará cuando algunas figuras clave de la compañía de Moreno —encabezadas por Luis Arca-raz— abandonen esta empresa pionera para pasarse a la del propio Pastor.

La compañía de Isidoro Pastor se anota su primer triunfo importante en 1886 cuando estrena una obra particularmente curiosa e interesante. Antes, al referir algunas de las sorpresas que esconde el repertorio mexicano de zarzuelas, se habló del poeta Juan de Dios Peza —autor no del todo desconocido en España¹⁹ y conocido entre nosotros como uno de los

¹⁷ *Ibid.*, p. 209.

¹⁸ OLAVARRÍA. *Reseña Histórica...*; p. 994.

¹⁹ El Dr. Ramón Barce me ha señalado oportunamente que la poesía de Juan de Dios Peza goza de cierta presencia entre el público español.

poetas más importantes del romanticismo mexicano—, quien escribió el "apropósito" *Un paseo por Santa Anita*,²⁰ con música de Luis Arcaraz. Nuevamente Olavarría nos cuenta:

"Con ansia esperaba el público el apropiósito *Un paseo en Santa Anita*, que sabía ser de Juan de Dios Peza, el mágico productor de musicales versos, gratos al oído y al corazón; a los buenos versos que todo el mundo esperaba, había unido Luis Arcaraz, modesto y feliz compositor, una música nacional, completamente mexicana, que precisamente entusiasmaba. Al alzarse el telón, el público aplaudió la vista del canal y el pueblecito indígena, con sus canoas, sus chinampas, sus sombras y todos sus detalles muy bien entendidos y presentados... [Adelaida Montañés] apareció vestida con sumo lujo... dejando ver las ricas puntas de las blancas enaguas bordadas, rebozo de seda perfectamente empuntado y zapatos bajos bordados de oro; la graciosa actriz estaba verdaderamente guapa con el traje mexicano que llevaba y «movía» a la perfección. Isidoro Pastor vistió de charro con igual propiedad y lujo; calzonera con botonadura de plata, rico jarano y finísimo zarape. El apropiósito de Juan de Dios Peza no pretendía más que entretener al público con un ligero cuadro de costumbres nacionales y consiguió su objetivo completísimamente, pues la concurrencia aplaudió el cuadro, los versos y la música, y entre entusiastas bravos hizo salir varias veces a la escena al poeta y al músico".²¹

La aportación de esta zarzuela —y lo que le depara un lugar especial dentro del repertorio mexicano— estriba en la calidad de sus autores y sobre todo en el deliberado carácter nacionalista presente tanto en la música de Arcaraz como en la escena concebida por Juan de Dios Peza. Se trata, sin lugar a dudas, de una zarzuela que debe contarse entre los antecedentes más importantes del nacionalismo musical mexicano, hecho que no ha sido apuntado por ninguno de los historiadores de la música mexicana que conozco. Ello, a pesar de que como bien apunta Reyes de la Maza:



Juan de Dios Peza, célebre libretista.

Todo México quería admirar aquella zarzuela que hablaba por primera vez algo nuestro y cuya música no era de pandereta y castañuelas, ni de valeses o mazurcas, sino de jarabes y canciones populares. Nunca se había visto un triunfo igual en una obra nacional, la antecesora, la madre de un género que cuarenta años después se seguiría explotando con igual éxito.²²

²⁰ Hay alguna confusión sobre este título que el propio Olavarría escribe *Un paseo en Santa Anita* y *Una fiesta en Santa Anita* indistintamente. En realidad *Una fiesta en Santa Anita* es la zarzuela de Arcaraz y Peza mientras que *Un paseo de Santa Anita* es la ópera cómica en dos actos con música de Antonio Barili y letra de Victor Landaluze y José Casanova.

²¹ OLAVARRÍA. *Reseña Histórica...*, p. 1154.

²² REYES DE LA MAZA, Luis. *Circo, maroma y teatro (1810-1910)*, México: UNAM, 1985; p. 263. No puede olvidarse que el argumento de esta obra aludía en algún momento a España. Cuenta Reyes de la Maza: "Al finalizar, como la anécdota hacia alusiones a la madre patria, la orquesta y toda la compañía terminaba entonando el Himno de Riego y el Himno Nacional Mexicano con las banderas de ambos países empuñadas por las dos primeras tiples que las hacían ondear con fuerza".

Al año siguiente, 1887, Pastor y su compañía ofrecen una gran temporada —quizá la mejor de su trayectoria— donde se ponen en escena tres grandes zarzuelas mexicanas: la reposición de *Una fiesta en Santa Anita*, una nueva obra del dúo Peza-Arcaraz y el estreno de *Sustos y Gustos*, música de Julio Ituarte, pianista mencionado anteriormente. La nueva zarzuela de los autores de *Una fiesta en Santa Anita* se llamó *El capitán Miguel*. Confiados en su éxito pasado, arriesgan nuestros autores pasar de lo cómico a lo trágico y escriben su zarzuela en torno a uno de los acontecimientos históricos más tristes, infames y a la vez heroicos de México: la invasión estadounidense en el año de 1847.²³ Sin duda, obtuvieron nuevamente un gran triunfo y fueron halagados por “el talento que desplegaron en presentar aquel episodio de la guerra de México”, además de recordarse especialmente —como apunta Olavarría— “una muy bonita decoración representando el bosque y el castillo de Chapultepec”,²⁴ parque de la ciudad de México donde los cadetes mexicanos dieron la más grande de sus batallas. Sin embargo, parece que la seriedad del tema fue demasiada y esto habrá impedido alcanzar un éxito mayor al de *Una fiesta en Santa Anita*.²⁵ Pero *El capitán Miguel* —al abordar un episodio de la historia nacional— emprende un ejercicio que la ópera mexicana —de manera inexplicable y con excepción del *Guatimotzin* de Aniceto Ortega— no hará suyo hasta finales de siglo. Tampoco este hecho ha sido señalado por aquellos autores que han escrito historias musicales de México durante el siglo XIX.²⁶

²³ Según Reyes de la Maza (*op. cit.*, p. 275) *El capitán Miguel* “trataba de un imaginario episodio acaecido en la guerra de intervención francesa con canciones llenas de ardor bélico y tiradas de versos demagógicos pero muy efectivos en el entusiasmo del público”. Sin embargo, la alusión escenográfica al castillo de Chapultepec parece apuntar hacia la guerra con Estados Unidos y no con Francia.

²⁴ OLAVARRÍA. *Reseña Histórica...*, p. 1195.

²⁵ Cabe destacar que existe otra zarzuela más surgida del dúo Peza-Arcaraz: *Ora Ponciano* (1891).

²⁶ Como se verá más adelante, *El Rey poeta* de Gustavo E. Campa y *Atzimba* de Ricardo Castro, lo mismo que el *Guatimotzin* de Ortega se refieren al mundo precortesiano. Ello significa que la primera ópera en abordar un tema de la historia mexicana propiamente dicha es el *Nicolás Bravo* de Rafael J. Tello, obra a la cual se ha aludido anteriormente.

Por otra parte, *Sustos y Gustos* —zarzuela en un acto con texto de Ernesto González— sí repitió la receta infalible de recrear lo local, “siendo el lugar de la escena”, nos dice el imprescindible Olavarría:

“una casa que se suponía sita en el barrio de San Cosme. Lances cómicos bien combinados con una intriguilla de novios sirvieron al distinguidísimo maestro y compositor Julio Ituarte para crear una preciosa obertura, un primoroso dúo de tiple y tenor, una muy buena aria de tiple, y muy originales coros. El desempeño fue también de lo mejor por parte de Adelaida Montañés, Rosa Palacios, José Vigil y Robles e Isidoro Pastor.”²⁷

Sin embargo, confiesa Olavarría, aquello fue “demasiada música para un juguete”, comentario que confirma lo dicho anteriormente sobre Ituarte. No obstante, me parece importante insistir en el hecho de que este gran pianista sólo encabeza la lista de consagrados autores mexicanos que traspasan los linderos de la música seria y sus prejuicios para incursionar a la zarzuela y su mundo.

Todo parece indicar que la compañía de Isidoro Pastor fue de un triunfo a otro, consiguiendo permanecer al frente de los escenarios mexicanos alrededor de veinte años. A la ya referida temporada del 87, siguen temporadas semejantes hasta 1890, además de algunas temporadas especiales como la que ofreció en San Francisco el año de 1889.²⁸ Pero es en la temporada de 1890 cuando nuevamente alcanza otro de sus triunfos memorables. Ya la temporada prometía mucho con el regreso a escena de Soledad Goyzueta, soprano a la que se hará referencia más adelante al hablar sobre *Atzimba* de Ricardo Castro. Por ahora, baste decir que la Goyzueta aparecía de nuevo en escenarios mexicanos después de una gira triunfal por La Habana donde el periódico *La escena* la recordaba en los siguientes términos:

“...la bella mexicana de voz argentina y esbelta figura,

²⁷ OLAVARRÍA. *Reseña Histórica...*, p. 1195.

²⁸ No está de más recordar que la presencia de compañías de zarzuela en territorios del sur de Estados Unidos obedece a una razón muy simple: dicho ámbito geográfico siempre ha tenido una población mayoritariamente hispana y hasta 1847 fue territorio mexicano.

camino de ovación en ovación, hizo gala de una agilidad de garganta asombrosa e intachable afinación, los picados, las escalas, los trinos, brotaban de sus rosados labios como una cascada diamantina..."²⁹

Pero la presencia de esta cantante no fue sino el prelude de un gran estreno: *Manicomio de cuerdos* zarzuela que marcó todo un hito en la historia teatral mexicana por llevar a los elementos que ya conocemos —el humor, lo costumbrista, lo nacional y la gustada música de Arcaraz— a un nivel nunca antes alcanzado. Quién si no, Olavarría nos cuenta de nuevo:

"El éxito fue como el de ninguna otra obra de su especie, y durante muchos meses no desapareció de los carteles, produciendo incesantemente a la empresa espléndidos llenos. La música fue muy apropiada y agradable, las decoraciones muy bonitas y el desempeño de los artistas muy bueno, distinguiéndose Enrique Labrada en los papeles de "Don Homobono" y el "Andaluz mexicano", la Valero en la "Recaudera", Manuel Segura en "Tinterrillo" y como "Cómico tronado", Rodríguez en "El cargador", y Cires Sánchez en "El aguador"... [la obra] tiene la recomendación de presentar costumbres nacionales que pueden ser tan pintorescas como las de otro país y más nuevas que las de los demás."³⁰

Quizá, en virtud del éxito y posterior polémica a que dio origen esta zarzuela vale la pena recuperar otra crónica de su representación:

"El martes tuvimos por fin en el Arbeu el *Manicomio de cuerdos*, que no es más que una revista de nuestras costumbres. El primer acto fue recibido con frialdad pero en el segundo el teatro se venía abajo con el fragor de los aplausos... Allí se escucha un coro de barrenderos de un ritmo primoroso; domina en él esa letal tristeza de nuestros nacionales cánticos, y en seguida de aquella cadencia lánguida brota el popular 'Tulipán' al que responde en el fondo de la escena la canción 'Las golondrinas'. El público aplaude con furor. El aguador y el cargador, poseídos de la más festiva chispa, tienen diálogos en los que brilla ese



Luis Acaraz, compositor y empresario.

ingenio de los 'pelados'... Por último, con un jarabe popular, termina esa calaverada escénica."³¹

Asociado a las compañías referidas —las de Joaquín Moreno e Isidoro Pastor— el nombre de Luis Acaraz —autor de la música para el citado *Manicomio*— ya ha sido mencionado repetidas ocasiones. Este talentoso músico —cantante, compositor, direc-

²⁹ OLAVARRÍA. *Reseña Histórica...*, p. 1292.

³⁰ *Ibid.*, p. 1294. Al parecer, esta obra fue estrenada en Puebla por la compañía de Enrique Labrada (agosto de 1890) y posteriormente representada en el Teatro Arbeu (septiembre de 1890).

³¹ REYES DE LA MAZA, Luis. *El teatro en México durante el porfiriato*. Tomo II, 1888-1899, México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1965; p. 141. En este libro (pp. 138 y 406) Reyes de la Maza, al copiar una nota de época, repite el error de ésta y cita a Gustavo E. Campa como co-autor de la música de esta zarzuela. Sin embargo, la citada nota de la p. 141 enmienda dicho error.

tor— creció prácticamente en las compañías referidas, heredando de ellas lo mejor de toda aquella trayectoria. Tarde que temprano acaba por fundar su propia compañía y será su empresa, más que ninguna otra, la que mantenga viva a la zarzuela hasta nuestro siglo. Ya en 1885 una temprana asociación con Pastor había dado algunos frutos, pero no fue hasta 1891 cuando en unión del tenor Enrique Labrada fundó su compañía, gozando desde entonces y hasta la primera década del siglo XX de una presencia constante y decisiva en los teatros mexicanos.³² Sin embargo, el éxito que prometía su anterior trayectoria como director y compositor fue relativamente opacado por el desarrollo musical de México, que vive durante los años de actividad de la compañía de Arcaraz una época de esplendor artístico e intelectual inusitado. Es ese fin de siglo el que ve al público mexicano gozar de una pléyade de solistas extranjeros de primera línea así como del florecimiento de sus propios artistas, quienes, como sucede con Ricardo Castro, llegan a convertirse en verdaderos héroes nacionales. Este auge de la música “seria” no hace sino reforzar todavía más el encasillamiento de la zarzuela como un género menor, de estética dudosa y más apto para un público sin pretensiones elevadas que para aquellos artistas que dominan la escena artística y que hacen suya una búsqueda obsesiva de lo que creen más refinado, sensible y elevado. Una idea breve pero nítida de lo que pudo ser esta división se aprecia al leer las crónicas de Manuel Gutiérrez Nájera, figura que representa como ninguna otra a los intelectuales y artistas mexicanos más avanzados de su tiempo. Gutiérrez Nájera, poeta, crítico y *enfant terrible*, resumía así los esfuerzos de Eduardo Macedo, autor del texto para el *Manicomio de cuerdos* de tan sonado éxito y cuyo autor literario, a decir de Gutiérrez Nájera:

“Vio que con disparates como *El manicomio de cuerdos* se conseguían aplausos, ganando amén algún dinero, y

dedicose al cultivo y cría de disparates, así como otros se dedican al cultivo de la alfalfa. [...] Si ve que se aplauden a rabiar las zarzuelitas españolas más soeces y más tontas, si observa que priva el ‘género flamenco’ hasta en el Teatro Nacional, si recuerda que hasta su *Manicomio de cuerdos* fue un verdadero triunfo para él, ¿cómo no ha de escribir disparates el señor Macedo?”³³

Probablemente, Gutiérrez Nájera está en lo cierto al sugerir que las representaciones de zarzuela se daban como la alfalfa y que muchas de las obras representadas —mexicanas o españolas— tenían mucho de ligereza, facilidad e intrascendencia. Lo que seguramente no vio este crítico —y que es en realidad, la aportación fundamental del campo de la zarzuela a la música mexicana— es que algunos de los músicos asociados al género español pasarán al terreno de la música seria para nutrirlo de manera significativa y vital como se verá más adelante. Pero antes de describir este proceso y aunque sea de manera todavía más breve y general, es necesario apuntar algo sobre la zarzuela mexicana durante los primeros años del presente siglo.

La primera década del XX es la de una actividad inusitada. Nuevos compositores y libretistas producen una zarzuela tras otra, al parecer sin que les importe el ser considerados artistas menores. Es curioso, pero algunos compositores como Luis G. Jordá, Carlos Curti o Miguel Lerdo de Tejada son, esencialmente, autores de música ligera, más por decisión propia que por falta de talento. Todos ellos —autores de innumerables zarzuelas— lo son también de algunas páginas que pueden contarse entre las mejores del amplio repertorio mexicano decimonónico. Pero ya porque la academia no les sentaba bien, ya porque la economía del mundo de la zarzuela siempre fue mejor, la mayor parte de la música escrita por estos autores se inscribe dentro del género popular y está marcada por el carácter efímero y sin sustancia propio de quien escribe al por mayor —por ejemplo, Lerdo de Tejada llegó a superar el opus

³² La compañía formada por los hermanos Arcaraz (Luis y Pedro) funcionó entre 1893 y 1911 aproximadamente. Luis Arcaraz murió en su nativa Bilbao en 1914.

³³ GUTIÉRREZ NÁJERA, Manuel. “La perversión del gusto”. En LÓPEZ APARICIO, Elvira (selección, introducción y notas). *Espectáculos*. México: UNAM, 1985; pp. 110-11.

seiscientos!— y según lo pide el mercado. No obstante, queda de todo aquello algún resplandor. *Chin, chun, chan, conflicto chino en un acto y tres cuadros* con música de Luis G. Jordá y libreto de Rafael Medina fue tan exitosa que alcanzó más de doscientas representaciones ininterrumpidas e incluso se convirtió en lo que los mexicanos llamamos "una sopa de su propio chocolate", es decir, una zarzuela mexicana que también fue estrenada en Barcelona el 21 de diciembre de 1907, además de recorrer más de un escenario americano. Sobre esta zarzuela, *El Imparcial*, diario de la época, parecía dejar a un lado el cometido implícito en su título para entrar en un franco elogio de la obra, mismo que hacía en los siguientes términos:

"*Chin-chun-chan*, de los señores Rafael Medina, José F. Elizondo y el maestro Jordá, sigue siendo el éxito de este teatro [el *Principal*]. Las escenas de los payos de Chamaquero, el teléfono sin hilos, el *cake-walke* [sic] final y algunas otras, se repiten noche a noche y la representación sale cada día mejor... A Esperanza Iris se debe buena parte del éxito, seguramente porque está muy graciosa en su papel de pilluelo... La música, aunque no es de las que se popularizan al momento, es de lo más brillante del maestro Jordá".³⁴

Sin lugar a dudas fue esta zarzuela la que marcó el fin de la larga y singular trayectoria del género español en tierras mexicanas: la Revolución está en pleno apogeo, a su fin llegarán nuevas formas de entretenimiento masivo y el cultivo de este género continuará por caminos mucho más discretos y aparentemente sin ninguna producción original digna de mencionarse.³⁵ Y es que hubo, al parecer, un trasfondo comercial desproporcionado que encontró en la zarzuela una fuente de riqueza sin que a nadie le

preocupase la calidad del espectáculo. Aunque sin duda por ser el mayor entusiasta de la tradición de ópera italiana en México la zarzuela le merecía todo su desprecio, los comentarios de Melesio Morales — autor de varias óperas serias— no dejan de traslucir algo de la verdad que rodeó a la zarzuela en México durante la primera década de este siglo. Según Morales:

"Acá somos más hombres, en esta bendita Italia de América se piden zarzuelas en tres y cuatro actos, conteniendo payos, borrachos, mujeres desnudas y estrofas satíricas; la obra así presentada, pasa a la censura de un... tal, que si es amigo del autor, acepta su composición con gestos; y si es enemigo la devuelve con desprecio y aún con grosería. Ya aceptada hay que apechugar con las lindas voces de los artistas y con su fino trato..."

Si se salva la pieza —cosa muy problemática si es hechura paisana— como no hay en ello, ni puede haber la satisfacción de un triunfo artístico, sólo restan las esperanzas de lucro; pero éste consiste en dos pesos, sí dos pesos por cada representación, los cuales no alcanzan ni para pagar las copas que ingieren los gorreros adictos amigos felicitantes... ¡Qué negocio tan brillante, 'non é vero'! ¡Y que vivan las semicorcheas que producen el uno por ciento a los autores y el noventa y nueve por 'idem' a las empresas!"³⁶

4. Conclusiones

De las múltiples conclusiones que podrá extraer quien echa una mirada, aún rápida y general como ésta, a la zarzuela y su evolución en México, destaca —como ya se ha anticipado— la siguiente: no obstante el haber sido considerada un género menor, de ser despreciada por alguna parte del público, por los críticos o incluso por algunos compositores, está claro que lo que hoy reconocemos como las óperas mexicanas más importantes de finales del siglo XIX deben mucho a la zarzuela. Quizá, no tanto porque en estas óperas se reconozca algún rasgo particular propio del género español, sino simplemente porque

³⁴ REYES DE LA MAZA, Luis. *El teatro en México durante el porfirismo*, tomo III, 1900-1910. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1965; p. 243. Vale la pena apuntar que *Chin chun chan* tuvo tal éxito que incluso, ignorando los procedimientos *hollywoodescos* por venir, tuvo su secuela: *El hijo de Chin chun chan*, zarzuela de varios autores (1920).

³⁵ Ello a pesar de que algunas obras como *El hijo del sol*, zarzuela de costumbres aztecas (música de Manuel Barajas, libreto de Castillo y Best) estrenada en 1900, sin duda merecen ser revisadas.

³⁶ MORALES, Melesio. "Género chico". En MAYA, Áurea (selección, introducción, notas y hemerografía). *Labor periodística*. México: CENIDIM, 1994; pp. 166-167.

varios de los artífices de estas óperas mexicanas deben su experiencia profesional a la zarzuela y su entorno. Cuando hablo de ópera mexicana de finales del siglo XIX me refiero concretamente a tres de las más importantes de ellas: *Le roi poète*, de Gustavo Ernesto Campa, *Zulema* de Ernesto Elorduy y *Atzimba* de Ricardo Castro.³⁷ Trataré entonces, para finalizar este recorrido, de explicar con mayor detalle cómo es que estas óperas están vinculadas a la zarzuela y su vida en México.

Para ello es necesario traer a escena a un personaje singular. Alberto Michel, periodista, dramaturgo, traductor de innumerables piezas escénicas y autor de otras tantas. Sin que se reconozca en él a uno de los grandes dramaturgos mexicanos, ni mucho menos, es innegable que Alberto Michel gozó de un presencia tan indiscutible como constante en los teatros mexicanos durante las últimas dos décadas del siglo pasado y los primeros años del presente. Pero la fama de Michel en la escena mexicana no se debe únicamente a sus obras dramáticas. Por el contrario, basta asomarse al repertorio de zarzuela mexicano para observar un fenómeno curioso: Alberto Michel es el autor de libretos para cualquier cantidad de obras. Si se examina la lista de compositores con los que trabajó, sólo queda aceptar que su figura fue fundamental para el desarrollo de la zarzuela en México. Miguel Lerdo de Tejada, José Austri, Eduardo Vigil y Robles y Salvador Pérez son algunos de los destacados y prolíficos autores de zarzuelas mexicanas pertenecientes a esa última etapa de auge y a cuyas obras está asociado Alberto Michel.

¿Cuál era el secreto de la popularidad de este autor? Con seguridad, los libretos de Michel denotan la amplia experiencia teatral de su autor, quizá únicamente igualada por Rafael Medina, el otro gran libretista de zarzuelas mexicanas.³⁸ Pero además, Michel contaba en su haber con una experiencia

musical nada modesta, pues incluso había llegado a escribir la música para una de sus zarzuelas, *A vuelo de pájaro*. Para adivinar qué avanzada era la experiencia musical de Michel basta con recordar que había obtenido el segundo lugar en un concurso de composición de mazurcas cuyos jurados fueron los mejores músicos de su momento: Ricardo Castro, Felipe Villanueva y Gustavo E. Campa. Pues bien, Michel es el libretista de dos de las óperas mencionadas anteriormente, *Atzimba* y *Le roi poète*, lo que quiere decir que las aportaciones indiscutibles de Campa y Castro al desarrollo de la ópera en México están sustentadas por un libretista cuya formación se debe a la zarzuela, y no a la ópera.

Un caso similar se da entre *Zulema*, de Ernesto Elorduy y, de nueva cuenta, *Atzimba* de Ricardo Castro. Común a estas dos obras es la figura de Eduardo Vigil y Robles, director de orquesta y compositor. Vigil y Robles es a su vez, autor de varias zarzuelas, *Jetattore*, *María de la Luz*, *Momentáneas* y *La condenación de Don Juan*, las tres últimas con libreto de Alberto Michel, además de algunas otras obras como la revista *Agua va* y el episodio lírico-dramático *Por la bandera*, todas con letra de Michel, por supuesto. La relación de Vigil y Robles con *Atzimba* es fácil de explicar ya que fue este compositor quien dirigió su estreno en el año de 1900. Sin embargo, su participación en *Zulema* es un poco más compleja de explicar. Al parecer, Vigil y Robles instrumentó la partitura de la obra para una audición de la misma posterior a su estreno en 1902. Verdadero jardín de senderos que se bifurcan, y se encuentran, es necesario recordar aquí que la primera instrumentación de esta ópera se debe al propio Ricardo Castro. Me pregunto si la experiencia de Vigil y Robles en materia de orquestas no habrá llevado a Elorduy a buscar una segunda versión del trabajo de su colega Ricardo Castro, quien por otra parte y como ya hemos visto, encomendó al mismo Vigil y Robles el estreno de su

³⁷ Omíto de esta lista a *Keofar* de Felipe Villanueva, "ópera cómica" extraviada y cuyo fracaso fue atribuido por Luis G. Urbina a tener "el mortal defecto de no ser música de zarzuela" (URBINA, Luis G. "Ecos Teatrales". *El siglo Diez y Nueve*. México, 7 de agosto de 1893). Ello, no obstante que fue representada por la compañía de Arcaraz.

³⁸ Cfr. Apéndice: Alberto Michel (4, 5, 9, 27, 36, 51, 70, 85, 101, 102, 107, 165, 166, 171, 192, 197, 204, 219, 227, 237, 240, 259, 260, 267, 270, 299, 301 y 326) y Rafael Medina (50, 52, 57, 93, 94, 101, 136, 155, 174, 183, 193, 197, 199, 228, 230, 234, 247, 255, 277, 279, 307 y 350).

propia ópera. En todo caso, lo que no es una conjetura es la presencia indiscutible e importante de otro hombre del "bajo mundo" de la zarzuela en las "altas esferas" de la ópera mexicana.

Hasta ahora me he referido a las obras de Campa, Castro y Elorduy como óperas mexicanas. A propósito he utilizado el término ocultando el hecho de que en realidad las de Castro y Elorduy son, o fueron, zarzuelas y no óperas. Cuando se anunció el estreno de *Atzimba*, la obra se presentó como zarzuela y fue posteriormente cuando Ricardo Castro la convirtió en ópera. Antes de narrar las razones de esta transformación, conviene citar aquí lo que cuenta Olavarría de su estreno:

"...su triunfo fue completo y general y el público le aclamó, subyugado por su música briosa, juvenil y original, y en muchos pasajes grandiosa y apasionada. La bella composición de Ricardo Castro, escrita sobre un dramático episodio de la Conquista de Michoacán, relatado por Eduardo Ruiz y arreglado a la escena por Alberto Michel gustó y gustó grandemente, aunque por ser obra superior a las facultades de cantantes de zarzuela, su desempeño resultó deficiente, y a pesar también de que la parte del tenor fue cantada de modo deplorable por el artista mexicano Luján".³⁹

Olavarría sigue dando cuenta del estreno de *Atzimba* y pasa a describir el desempeño de Soledad Goyzueta —aquella famosa cantante de la compañía de Pastor tan identificada con los papeles de clásicos del género español—. La Goyzueta, dice nuestro cronista:

"...cantó con positivo deseo de hacerla brillar, y arrancó a cada momento aplausos merecidísimos, las decoraciones, todas nuevas, estuvieron bien y discretamente pintadas, el vestuario resultó vistoso y convencionalmente propio, ya que no hubiese sido posible llevar a la escena las desnudeces y rudezas de los primitivos tarascos, crueles verdugos de la soñadora princesa *Atzimba* y del enamorado capitán Villadiego. La orquesta fue convenientemente reforzada y el joven y distinguido compositor y maestro Eduardo Vigil y Robles ensayó y dirigió la obra con sumo acierto y corrección".⁴⁰

Quizá porque así lo quería, o bien porque escuchó el consejo de su amigo y colega Gustavo E. Campa, Ricardo Castro transformó su zarzuela en ópera como ya se ha dicho. He aquí lo que Campa escribió en los periódicos a propósito de la obra días después de su estreno:

"Tiempo es de declarar para orgullo y amor patrio que poseemos en Ricardo Castro un compositor serio y levantado, instruido sin afectación, impulsado sin servilismo en las corrientes modernas, ingenioso sin rebuscamiento, correcto sin pedantería y que su *Atzimba*, modestamente titulada opereta, es una pequeña ópera cómica en la cual se esbozan los legítimos méritos de un drama lírico moderno".⁴¹

Por ahora, no importa tanto la evidente confusión de géneros, sino la conclusión que ofrece Campa a su colega:

"Con el empleo del recitado musical aprovechado en la forma usada por Bizet, en su *Carmen*, y por Gounod en su *Fausto*, *Atzimba* sería una verdadera ópera que nada tendría que envidiar a muchas de las contemporáneas europeas".⁴²

A la luz de la evolución de la zarzuela en México y tomando en consideración los antecedentes ya enunciados, me parece que el comentario de Campa puede leerse en dos direcciones: como una muestra más del desprecio que los músicos "serios" manifestaban hacia la zarzuela, pero también como un reconocimiento implícito del nivel que podía alcanzar ese mismo género en manos de un buen compositor; un nivel tan alto que es una diferencia formal, el diálogo hablado, lo único que permite distinguir entre una ópera y una zarzuela.

El caso de *Zulema*, la *zarzuela oriental* de Ernesto Elorduy es igualmente curioso. Este autor y destacado pianista —alumno de Clara Schumann y de Anton Rubinstein— tomó prestado para su obra un

³⁹ OLAVARRÍA. *Reseña Histórica...*, p. 1977.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ CAMPA, Gustavo E. "Impresiones de *Atzimba*". *El Imparcial*, México, 22 de enero de 1900, cit. en ROMERO, Jesús C. *Efemérides de la música mexicana*, vol. 1, Enero-junio. México: CENIDIM, 1993; p. 57.

⁴² *Ibid.*

texto de Rubén M. Campos, poeta modernista y uno de los intelectuales más importantes del México pre-revolucionario. Precisamente en virtud de la calidad y propósitos estéticos de sus autores, la puede considerarse como un esfuerzo por ofrecer una alternativa real frente a la “zarzuela de alfalfa” que dijera Gutiérrez Nájera, esfuerzo de cuyo éxito —la obra fue estrenada en 1902— Olavarría vuelve a darnos cuenta:

“Elorduy condensó en la partitura de su *Zulema* una rara espontaneidad, y una clara y fresca inspiración, haciendo campear en ella la unidad, la pasión, el colorido vigoroso y la sencillez característica de su numen”.⁴³

Sigue Olavarría dando más detalles de las dificultades para llevar a escena esta obra, pero termina por ceder su voz a la crónica publicada en el diario *El Imparcial*, ya que dicha crónica guarda una imagen espontánea y sincera de singular obra:

“Y vino la *Zulema*. Se oyó con recogimiento, al principio, en seguida con éxtasis y al final con loco arrebatado. Hubo pasajes en que conmovió hasta el crispamiento, hasta las lágrimas... De *Zulema*, puede decirse, desde luego, que es accesible, transparente, fácil, sin dejar por esto de ser original, elevada y llena de pasión de fuego. Tiene una cualidad esencial de las obras de arte. Es personal... es sincera. Por eso conmueve...”⁴⁴

Si bien *Zulema* es una zarzuela que no se vuelve ópera —aunque suele considerársele como tal— tampoco es una zarzuela como las demás y por ello es que me parece importante detenerse en ella. Esta partitura representa una simbiosis muy interesante entre la forma española y el trabajo de dos artistas mexicanos que —a diferencia de Castro o Campa— saben respetar el molde tan arraigado de la zarzuela para construir con él una obra completamente nueva, reflejo de una estética original y que por ello mismo evita lo obvio, es decir, lo cómico, lo nacional o lo ligero. Al contrario, la ambientación exótica de



“Zulema en el teatro principal”

la obra se sitúa al lado de lo que en aquel entonces representaba la vanguardia estética, lo que Reyes de la Maza llama “exotismo” y que alcanza su punto culminante, dentro del arte mexicano, en los *haikus* de José Juan Tablada⁴⁵. Según Reyes de la Maza, el “exotismo” de *Zulema* tuvo mucho mayor impacto que la evocación prehispánica de las óperas de Castro o Campa.⁴⁶

“Zulema, vendida como esclava por amar a Muley, y al fin salvada por éste vestido de sheik, sale a escena diariamente durante dos semanas, y el público no se cansa de aplaudir el baile de las bayaderas, el coro de los musulmanes y el de los árabes, las romanzas de *Zulema* y las arias de Muley. Las ‘reminiscencias orientales’ de la música de Elor-

⁴⁵ Pudiera aplicarse a la música de *Zulema* lo que a decir de Carlos Monsiváis (*Poesía Mexicana II, 1915-1979*, introd., sel. y notas de Carlos Monsiváis, México, Promexa, 1979, p. xxii), representa la poesía de Tablada y otros: “Una alternativa real frente a la sensibilidad porfiriana, una alternativa que trasciende el chovinismo, niega las autocomplacencias verbales y ofrece, desde la vanguardia, un reencuentro con la tradición fincado en la innovación”.

⁴⁶ Como se ha dicho, *Atzimba* trata sobre una princesa tarasca y sus amores con un capitán español. *Le Roi poète* de Campa trata sobre el príncipe Netzahualcoyotl, señor de Texcoco, poeta y uno de los nobles prehispánicos más destacados.

⁴³ OLAVARRÍA. *Reseña Histórica...*, p. 2246.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 2248.



Portada de *Zulema*, zarzuela oriental de Ernesto Elorduy.

duy gustaron más por exóticas que la excelente música compuesta por Ricardo Castro para su ópera *Atzimba*.⁴⁷

Me parece que la alternativa que ofrece *Zulema* frente a la zarzuela tradicional —mexicana o española en México— representa una vertiente importante del género español en México, pues no sólo se trata de una obra mexicana, sino de una composición definitivamente original. Por ello, quizá represente la cumbre de las zarzuelas mexicanas, obra orgullosa de su marco formal tanto como de su arte y originalidad intrínsecos.

Debo insistir que no ha sido mi intención elaborar aquí una historia de la zarzuela en México ni mucho menos. Simplemente he querido señalar algunos aspectos de este género que me parecen muy importantes y que hasta ahora apenas han sido mencionados en los trabajos que se ocupan de la música mexicana durante el siglo pasado. Son cuatro estos aspectos que considero vitales. El primero, señalar la existencia de un acervo tremendo de zarzuelas mexicanas, *terra incógnita* de nuestro patrimonio artístico. El segundo, la aportación que el repertorio de zarzuela contribuye al nacionalismo, evidente en las obras de Beristáin y Arcaraz ya referidas. El tercero, la participación de artistas formados en el mundo de la zarzuela —tales como Alberto Michel, Soledad Goyzueta, o Eduardo Vigil y Robles— en el florecimiento de la ópera mexicana de finales del siglo XIX. Y, cuarto y último, el hecho de que muchos de los compositores que forman la llamada “generación francesa” de autores mexicanos decimonónicos, participaron de la zarzuela en una forma u otra: Julio Ituarte, Felipe Villanueva, Ricardo Castro, Ernesto Elorduy e incluso Gustavo Ernesto Campa, aquel a quien Verdi —de entre todos los músicos— dispensara elogios inmensos tras conocer algo de su música. Por supuesto, queda por realizarse una valoración del enorme acervo de zarzuelas mexicanas, ejercicio que debe comenzar por llevar a cabo un inventario de partituras y fuentes disponibles. Dadas la riqueza de su historia y lo prolífico de sus frutos, será muy difícil no encontrar dentro del repertorio de zarzuelas mexicanas obras y fragmentos de indiscutible valor. Además, se ha visto que el jardín es grande y sus senderos imprevisibles. Precisamente por ello, lo mejor será entonces seguir recorriendo sus vericuetos y deambulando por sus sorpresas e historia llenas de sucesos y personajes que forman parte de nuestro pasado cultural y que han sido injustamente olvidados.

⁴⁷ REYES DE LA MAZA. *Circo, maroma...*, p. 330.



Apéndice

Como se indicó anteriormente, la siguiente lista está conformada por las zarzuelas de autores mexicanos inventariadas por Olavarría, Monterde y Romero. Naturalmente, este inventario tiene el propósito de dar una idea de la amplitud del repertorio y de ninguna manera puede considerarse completo. Además, y como también se ha señalado, queda por resolver la problemática en torno a las denominaciones de muchas obras así como a los linderos propios del género de la zarzuela. Sin embargo, esta lista es una muestra representativa del auge que el género tuvo en México y en ella aparecen consignadas las obras más importantes del repertorio mexicano. Las obras han sido ordenadas alfabéticamente pues las fechas proporcionadas son aproximadas. Al respecto es importante comentar que existen entre algunos autores como Olavarría y Reyes de la Maza un número importante de discrepancias que deben ser rectificadas en fuentes primarias antes de dar por definitiva cualquiera de las fechas. En la última columna ("tipo") se indica si la obra pertenece a los géneros "grande" (gg) o "chico" (gc).

1. *A cual más feo* (1877). M: Lauro Beristáin (gg)
2. *A Marruecos* (1893). M: Luis Arcazar; L: Juan R. de la Portilla (gg).
3. *¡A Melilla!* (1908). M: José Castro Padilla; Juan R. de la Portilla (gc).
4. *A rey muerto, rey puesto* (1908). M: Arnulfo Bernaldez; L: Alberto Michel (gc).
5. *A vuelo de pájaro* (1908). L: Alberto Michel (gc).
6. *Abanicos japoneses* (1908) (gc).
7. *Abnegación de un hijo* (s.f.). L: Amado Vicario (gc).
8. *Abonero, El* (1911) (gc).
9. *Academia modernista* (1904). M: Miguel Lerdo de Tejada; L: Alberto Michel (gc).
10. *Acera de enfrente, La* (1891). M: Luis Arcazar; L: Vicente Galicia (gg).
11. *Adiós a México* (1894). M: Antonio Becerra y Castro; L: adap. de *Adiós Madrid* (gc).
12. *Agencia de matrimonios* (1906). M: Salvador Pérez; L: José Díaz Conti (gc).
13. *Agenda non plus ultra* (1910) (gc).
14. *Agonía de un malvado, La* (1886). L: Rodrigo Espinosa (gg).
15. *Aires nacionales* (1906) (gc).
16. *Al fin solos* (1909). L: Longoria y Diógenes Ferrand (gc).
17. *Alcalde de Lagos, El* (1892). M: Guillermo Ortíz; L: Vicente Sotres (gc).
18. *Alegría de vivir, La* (1911). M: Lauro Uranga; L: Jacinto Capella (gc).
19. *Alma en pena, Un* (1865). M: Felipe Suárez (gc).
20. *Amazonas del Tamesí, Las* (1870). M: Luciano Cuautli; L: Mariano Ramos (gc).
21. *Amor libre* (1902) (gc).
22. *Amor no muere, El* (1903). L: Buenaventura Sánchez
23. *Anarquía popular* (1905). M: José Austrí (gc).
24. *Angelina* (1903). M: Salvador Pérez; L: Julio Uranga (gc).
25. *Ante el movimiento* (1909). M: Llechi; L: José M. Necochea (gc).
26. *Año en la mano, El* (1910) (gc).
27. *Año nuevo, El* (1907). M: Alejandro y Alberto Michel (gc).
28. *Aparecidos, Los* (1893). M: Luis Arcazar (gc).
29. *¡Arriba las mujeres!* (1910). M: Manuel Castr.; L: José M^a Romp (gc).
30. *Arrepentida* (1899). M: Manuel Guerra Manzanares; L: Antonio Hoffman (gc).
31. *Arte culinario, El* (1903) (gc).
32. *Artistas para la noche* (1891) (gc).
33. *As de oros viejo* (1900) (gc).
34. *¡Así es la vida!* (1907). M: Fernando Méndez; L: Benjamín Padilla (gc).
35. *¡Atiza!* (1909). M: José Orozco; L: José F. Elizondo (gc).
36. *Atzimba* (1899). M: Ricardo Castro; L: Alberto Michel y Alejandro Cuevas (gg).
37. *Aventuras Galantes* (1911). M: Manuel Castro; L: Carlos M. Ortega y Manuel Mañón (gc).
38. *Baile de Doña Petra, El* (1902). L: Carolina Delgado (gc).
39. *Bandido Santanón, El* (1908) (gc).
40. *Barón, El* (1908). M: Luis G. Jordá; L: Ramón Berdejo (gc).
41. *Bautizo en México, Un* (1904) (gc).

42. *Bella Lucerito, La* (1910). M: Lauro Uranga; L: Carlos M. Ortega (gc).
43. *Bella tapattá, La* (1909) (gc).
44. *Bendiciones de S. Antonio, Las* (1902). M: Salvador Pérez; L: Carlos Valle (gc).
45. *Beso, Un* (1897). M: Salvador Pérez; L: Julio Uranga (gc).
46. *Bienhechora, La* (1896). M: José Austri; L: Vicente Galicia (gc).
47. *Blanca* (1914). M: Rafael Ordóñez; L: Manuel Mañón (gg).
48. *Bohemia, La* (1893). M: José Austri; L: Vicente Galicia (gc).
49. *Bouquet nacional* (1904) (gc).
50. *C.B.D.O.P.B.T.* (1900). M: Rafael Gascón y S. Robles; L: Rafael Medina (gc).
51. *Cabaret de Diabolina, El* (1906). M: Alberto Michel; L: Alberto Michel (gc).
52. *Cabo primero, El* (1900). L: Rafael Medina (gc).
53. *Cambio de fortuna* (1902). M: Rafael Zamora; L: Alberto Morales (gc).
54. *Cambios Naturales* (1899). M: Carlos Obregón (gc).
55. *Candidato del pueblo, El* (1908). M: Carlos del Castillo?; L: Arturo Ávila (gc).
56. *Capitán Miguel, El* (1887). M: Luis Arcaraz; L: Juan de Dios Peza (gg).
57. *Carita* (1908). M: Manuel Berruaco y Serna; L: Rafael Medina y Mario Vitoria (gc).
58. *Carmencita* (1906) (gc).
59. *Carpintera, La* (1910). L: Arturo Ávila (gc).
60. *Casada y virgen* (1903). L: Piana y Sierra (gc).
61. *Cepo, El* (1927). L: Santiago Pacheco (gc).
62. *Cinco de mayo, El* (1893) (gc).
63. *Cinturón eléctrico, El* (1910) (gc).
64. *Cocinero, El* (1866). M: Eduardo Gavira (gc).
65. *Cocodrilo, El* (1904). M: Julio Morales; L: Heriberto Frías (gc).
66. *Colón* (1896). M: Alfonso Llanos Arcaraz (gc).
67. *Collar de la Virgen, El* (1904). M: Rafael Zamora; L: Alberto Morales (gc).
68. *Compañía del Principal se va, La* (1906) (gc).
69. *Complemento de enseñanza libre* (1909). M: Somaya; L: Luis Vargas (gc).
70. *Condenación de Don Juan, La* (1914). M: Eduardo Vigil y Robles; L: Alberto Michel (gg).
71. *Confesión del indio, La* (1906) (gc).
73. *Conflicto chino, El* (1905). M: José Austri (gc).
74. *Conquista de París, La* (1910) (gc).
75. *Conquista del polo, La* (1910). M: Manuel Berruaco y Serna. L: Humberto Galindo (gc).
76. *Conspiradores, Los* (1866) (gc).
77. *Consuelo* (1899). M: Luis G. Jordá; L: Amado Nervo (gc).
78. *Corregidora de Querétaro, La* (1910). M: Juan B. Fuentes; L: Ernesto Pérez Milicúa (gc).
79. *Covadonga* (1906). M: José Austri y A. Rosete; L: Jesús I. Orta? (gc).
80. *Crisantemas* (1899). M: Trinidad Moreno; L: Heriberto Frías (gc).
81. *Crisis de las letras, Las* (1910). M: Carrillo y Sánchez Santos; L: Humberto Galindo y Carlos M. Ortega (gc).
82. *Crudo invierno* (1910). M: Luis G. Jordá; L: Andrade y Baeza (gc).
83. *Cuadros disolventes* (1897). M: José Austri y S. Portilla; L: Armando Morales (gc).
84. *Cuadros plásticos* (1891) (gc).
85. *Cualquiera es autor* (1909). M: Alejandro y Alberto Michel. L: Alberto Michel (gc).
86. *Cuarenta y uno, Los* (1902) (gc).
87. *Cuarta plana, La* (1899). M: Carlos Curti; L: Luciano Frías y Pedro Escalante (gc).
88. *Cuelga de Don Justo, La* (1904). M: Fernando Castera; L: Francisco Zubieta (gc).
89. *Cuelga, La* (1903) (gc).
90. *Cuña del propio palo, La* (s.f.). M: Telésforo Vargas; L: Tesh (gc).
91. *Cura de Jalatlaco, El* (1892). M: José Austri; M: Vicente Galicia (gc).
92. *Chalequero, El* (1891). M: Luis Arcaraz y José Austri; L: Vicente Galicia (gc).
93. *Champion, El* (1905). M: Luis G. Jordá; M: José F. Elizondo y Rafael Medina.
94. *Chin-chun-chan* (1904). M: Luis G. Jordá; L: José F. Elizondo y Rafael Medina.
95. *Chinacos, Los* (1908) (gc).
96. *Chinampinas* (1909) (gc).
97. *De carne y hueso* (1902). M: Antonio J. Lozano (gc).
98. *De incógnito* (1893). M: Vicente D'Alessio; L: Carlos Frontanura (gc).
99. *De México a Venus* (1906). M: J. Mauleón; L: L. Planas y R. Sierra (gc).
100. *De Puebla a México* (1891). M: José Austri; L: Vicente Galicia (gc).
101. *Demonio, El* (1906). M: José Manuel Gallego; L: Alberto Michel y Rafael Medina (gc).
102. *Deshabillé, comprometido, Un* (1910). L: Alberto Michel (gc).
103. *Diletante, El* (1887). M: Luis Arcaraz; L: Luis Burgos (gc).
104. *Dios Apolo, El* (1910). M: Autores anónimos; L: Diógenes Ferrand y Carlos M. Ortega (gc).
105. *Doctor Chiribitas, El* (1911). L: Buenaventura López (gc).
106. *Don Juan de Guarache* (1902). M: Antonio Rosado; L: Arturo Ávila (gc).
107. *Don Juan Manuel* (1902). L: L. Frías, C. Valle, A. Michel, A. Beteta, P. Escalante, E. Macedo, C. del Castillo (gg).

108. *Don Toribio y Santiago* (1909) (gc).
109. *Doncella Maternal o recuerdos del porvenir* (1910). M: Miguel Lerdo de Tejada; L: Arturo Beteta y Pedro Escalante (gc).
110. *Dormilonas, Las* (1899). M: José Austri; L: Armando Morales (gc).
111. *Dos de Abril, El* (1904). M: Manuel Rivera Baz; L: Miguel Inclán (gc).
112. *Dos osos, Los* (1903). M: Ignacio O. Mercado; L: Jacinto Gagern (gc).
113. *Efectos de la Gran Vía, Los* (1898). L: Luis Arcaz y José Austri; L: R. Liern y Cerach (gc).
114. *Efectos de la onda, Los* (1909). M: Juan Manuel Gallego; L: Mario Vitoria (gc).
115. *Efectos del cometa, Los* (1910). M: Manuel Berruoco y Serna (gc).
116. *Efectos del pájaro, Los* (1909). L: Arturo Ávila (gc).
117. *¡Eléctrico!* (1902). M: Ramón Cervantes; L: Domingo Roiz (gc).
118. *En alta mar* (1902). M: Roberto Contreras; L: Pérez Milicúa (gc).
119. *En busca de argumento* (1904). M: Manuel Rivera Baz (gc).
120. *En Ceuta y en Marruecos* (1864). M: Antonio Valle; L: Juan de la Puerta (gc).
121. *En la hacienda* (1907). M: Roberto Contreras; L: Federico Carlos Kegel (gc).
122. *Engañar con la verdad* (1870). L: José García.
123. *Enseñanza superior* (1903). M: Ramón Cervantes y A. Gómez; L: Domingo Roiz (gc).
124. *Entre dos luces* (1910) (gc).
125. *Entre dos siglos* (1900). L: Pedro Escalante y Luciano Frías (gc).
126. *Entre las ondas* (1910). M: Benedicto y V. Méndez; L: Carlos M. Ortega y A. Ávila (gc).
127. *¡Es la patria, fusilada!* (1903). L: Adolfo Herrera (gc).
128. *Escuela modernista* (1906) (gc).
129. *España alegre* (1910) (gc).
130. *¡Estalló la bomba!* (1910). L: Diógenes Ferrand (gc).
131. *Europa roja* (1915). L: Marcelino González (gc).
132. *Excentric club* (1910). L: Diógenes Ferrand y Carlos M. Ortega (gc).
133. *Exposición nacional* (1904). M: Alberto Izabal; L: Carlos Valle (gc).
134. *Extraviados, Los* (1904). M: Lauro Uranga; L: Julio Uranga (gc).
135. *Fiat* (1907). M: Luis G. Jordá; L: José F. Elizondo y Rafael Medina
136. *Fiesta Brava* (1911). L: Arturo Ávila (gc).
137. *Fiesta en Santa Anita, Una* (1887). M: Luis Arcaz; L: Juan de Dios Peza (gc).
138. *Fiestas de la cañada, Las* (1877). L: Luciano Frías (gc).
139. *Fiestas patrias, Las* (1908) (gc).
140. *Filippo* (1901). M: Julio Ruiz; L: Julio Ruiz (gc).
141. *Filón de oro* (1910). M: José M^a Romo (gc).
142. *Flaquezas humanas* (1910) (gc).
143. *Flor de las montañas, La* (s.f.). L: Mariano de J. Torres (gc).
144. *Fortuna inesperada* (1904) (gc).
145. *Fracaso de Panamá, El* (1899) (gc).
146. *Frivolidades* (1911). L: Diógenes Ferrand y Carlos M. Ortega (gc).
147. *Fuegos de la soledad, Los* (1907). L: Manuel Martínez (gc).
148. *Fuereño, El* (1900). M: Rafael Gascón y L. Robles; L: Buxó (gc).
149. *Furibundo López, El* (1902). M: Salvador Pérez; L: Juan Manuel Gallego (gc).
150. *Gachó de los pajaros, El* (1911) (gc).
151. *Gato por liebre* (s.f.). M: Julio Ituarte (gg).
152. *Género chico, El* (1899). M: Luis G. Jordá; L: Luis Frías Hernández (gc).
153. *Globo cautivo, El* (1890). L: Pedro Servín (gc).
154. *Globo cautivo, El* (1909). M: Julio Martínez; L: Carlos M. Ortega y Pedro Mario (gc).
155. *Globo terráqueo* (1903). M: Carlos Curti; L: Rafael Medina y M. Adams (gc).
156. *Gloria y martirio* (1909). M: Jacinto Osorno; L: Manuel Sánchez Marmol (gc).
157. *Godínez o un empleado en brocheta* (1904). M: Salvador Pérez; L: José Ignacio González (gc).
158. *Gomosos, Los* (1883). L: Juan A. Mateos (gc).
159. *Gran avenida, La* (1902). M: Rafael Zamora, Salvador Morlet y Rafael Gascón; L: José F. Elizondo (gc).
160. *Gran bazar nacional* (1906). L: Julio Ruiz (gc).
161. *Gran Jurado, El* (1903). M: Fernando del Cabello; L: Fernando del Cabello (gc).
162. *Gregorito* (1894). L: Vicente Galicia (gc).
163. *Guadalajara al Vapor* (1893). M: Luis Arcaz; L: Antonio Becerra y Castro (gc).
164. *Guerra de China, La* (1900). M: José Austri; L: Alberto Michel y Carlos Valle (gc).
165. *H.H.* (1909). M: José Orozco; L: Alejandro Michel (gc).
166. *Hereder del trono, El* (1906). M: Méndez Velázquez; L: José F. Elizondo y Alberto Michel (gc).
167. *Herencia de año nuevo, La* (1891). M: Manuel Castro; L: Guillermo Prieto (gc).
168. *Héroe del día, El* (1911). M: Lauro Uranga; L: Humberto Galindo (gc).
169. *Hijo de Chin-chun-chan, El* (1909) (gc).
170. *Hijo del sol, El* (1920). M: Manuel Barajas; L: Castillo y Best (gc).

171. *Hilachera, La* (1904). M: Julio Necoechea; L: Alberto Michel (gc).
172. *Hombre mono, El* (1898) (gc).
173. *Honradez del fango, La* (1903). M: Salvador Pérez; L: Miguel Inclán (gc).
174. *Humanidad y la escuela, La* (1905). M: Manuel Berruero y Serna; L: Rafael Medina y Manuel Martínez
175. *Incendio del jacalón, El* (1874). M: Miguel Lerdo de Tejada?; L: Francisco Lerdo de Tejada (gc).
176. *Institutriz, La* (1908). M: Roberto Contreras; L: Álvaro de León (gc).
177. *Instrucción obligatoria* (1911). L: Carlos M. Ortega (gc).
178. *Isla del mono, La* (1911). (gc).
179. *Jettatore* (1892). M: Eduardo Vigil y Robles (gc).
180. *Juegos peligrosos* (1905). M: Lauro Uranga; L: D. Mazas y M. Llech (gc).
181. *Jurado de las posadas* (1903). M: Salvador Pérez; L: Miguel Inclán (gc).
182. *Jurado del pulque, El* (1896). L: Augusto Monteleone (gc).
183. *Kic-king* (1908). M: Ignacio Gallego; L: Rafael Medina y José F. Elizondo (gc).
184. *Kimbal salón* (1908) (gc).
185. *Lampara maravillosa, La* (1911); Lauro Uranga; L: Humberto Galindo (gc).
186. *Lechuza, La* (1907) (gc).
187. *Lily clay* (1891). M: F. Orive; L: Eduardo Macedo (gc).
188. *Lima y limones* (1910) (gc).
189. *Linda poblana, La* (1802). L: Fernando Gavila (gg).
190. *Lo del día* (1901). M: Eduardo Díaz; L: Miguel Inclán y G. Bofil (gc).
191. *Lo que cubre una levita* (1911) (gc).
192. *Lola la capitana* (1867). M: Jesús I. Orta; L: Alberto Michel (gc).
193. *Los de abajo* (1899). M: Luis G. Jordá y Carlos Curti; L: Rafael Medina (gc).
194. *Los de Pungarabato* (1909). M: Margarito Vargas; L: Alfredo Romero (gc).
195. *Lotería del amor* (1911). M: Manuel Rivera Baz; L: Carlos M. Ortega (gc).
196. *Luces de los ángeles, Las* (1899). M: Miguel Lerdo de Tejada y D. Ramos O.; L: Alberto Morales y A. Beteta (gc).
197. *Luz en las tinieblas* (1899). M: Arturo Cuyás; L: Rafael Medina y Alberto Morales (gc).
198. *Llámale H* (1909). M: Ignacio Gallego; L: Mario Vitoria (gc).
199. *Mamá Rosalía* (1904). M: Salvador Pérez; L: Rafael Medina (gc).
200. *Mancha roja, La* (1899). M: Luis G. Jordá; L: Rafael Gazcón (gc).
201. *Manicomio de cuerdos* (1890). M: Luis Arcaraz y José Austri; L: Eduardo Macedo (gc).
202. *Mano de Dios, La* (1910). M: Mario Ediger; L: Vicente Galicia (gc).
203. *Manzana del vecino, La* (1894). L: Juan A. Mateos (gc).
204. *María de la luz* (1904). M: Eduardo Vigil y Robles; L: Alberto Michel (gc).
205. *Marieta* (1890). L: Gustavo Irigoyen (gg).
206. *Mariposa, La* (1899). M: Luis G. Jordá; L: Aurelio González.
207. *Martes 13* (1909). L: Ignacio González? (gc).
208. *Más antiguo Galván, El* (1891). L: Eduardo Noriega (gc).
209. *México al desnudo* (1904). M: Salvador Pérez; L: Guillermo Mellado (gc).
210. *Matrimonio por poder* (1910) (gc).
211. *México al día* (1911). L: Rafael Gascón; M: Jacinto Capella (gc).
212. *México en cinta* (1909). M: Manuel Berruero y Serna; L: Arturo Ávila (gc).
213. *México festivo* (1911). M: José Torres; L: Carlos M. Ortega (gc).
214. *México gráfico* (1899) (gc).
215. *México nuevo* (1909). M: Manuel Castro; L: Carlos M. Ortega y Benedicto (gc).
216. *Miau* (1907) (gc).
217. *Mirza* (1910). M: Cárdenas; L: Antonio Mediz Bolio (gc).
218. *Modisto parisién, El* (1909). M: Francisco de P. Barbat; L: Longoria (gc).
219. *Momentáneas* (1900). M: Eduardo Vigil y Robles; L: Alberto Michel (gc).
220. *Monoplano, El* (1910). L: Arturo Ávila (gc).
221. *Monstruo sicalptico, El* (1910). M: Lauro Uranga; L: Humberto Galindo y José M^a. Romo (gc).
222. *Montepío modernista, El* (1910) (gc).
223. *Mosca, La (parodia de Tosca)* (1903). M: Manuel Berruero y Serna; L: José F. Elizondo (gc).
224. *Moulin Rouge* (1909) (gc).
225. *Mujer de Don Mamerto, La* (1874). L: Manuel Paniagua (gg).
226. *Mundo ilustrado, El* (1907) (gc).
227. *Ni tanto que queme al santo...* (1908). M: Germán Liberal; L: Alberto y Alejandro Michel (gc).
228. *Niña, La* (1909). L: Rafael Medina y Mario Vitoria (gc).
229. *No se aflijan ni se aflojen* (1876). M: D. Juanito; L: Taceo (gc).
230. *Noche de amor* (1906). M: Manuel Berruero y Serna; L: Rafael Medina y Juan Manuel Gallego (gc).
231. *Noche de novios* (1909). M: Domingo Ferrand; L: Carlos M. Ortega (gc).
232. *Noche de posadas* (1867). L: Felipe Suárez (gc).
233. *Novio de Doña Inés, El* (s.f.) (gc).

234. *Novio de Tacha, El* (1900). M: Carlos Curti; L: Rafael Medina (gc).
235. *Nueva tiple, La* (1901). M: Rafael Gascón; L: José de Casas (gc).
236. *Oficialita, La* (1902). M: Salvador Pérez; L: Mariano Sánchez (gc).
237. *Onda cálida, La* (1909). M: Méndez Velázquez; L: Alberto y Alejandro Michel (gc).
238. *Onda fría, La* (1909). M: Miguel Lerdo de Tejada; L: José F. Elizondo y Humberto Galindo (gc).
239. *Ora Ponciano* (1891). M: Luis Arcaraz; L: Juan de Dios Peza (gc).
240. *Organista del pueblo, El* (1908). L: Alberto Michel (gc).
241. *Otro 606, El* (1911). L: Carlos M. Ortega (gc).
242. *Otro Pérez, El* (1900). M: Miguel Lerdo de Tejada y D. Ramos O.; L: Armando Morales (gc).
243. *Padre Gregorio, El* (1904). M: Margarito Vargas; L: Alfredo Romero (gc).
244. *País de los cartones, El* (1915). M: Campanini; L: Carlos M. Ortega y P. Prida (gc).
245. *Pájaro azul, El* (1893). M: Luis G. Jordá y Lauro Uranga; L: Ignacio González (gc).
246. *Paje de la Virreina, El* (1879). M: José Austri; L: Alfredo Chavero (gg).
247. *Palabra de honor* (1899). M: Luis G. Jordá y Carlos Curti; L: Rafael Medina, Pedro Escalante y Mario Vitoria (gc).
248. *Palacio del visir, El* (1911). M: Lauro Uranga; L: Jacinto Capella (gc).
249. *Partida de la Porra, La* (1911) (gc).
250. *Pata del Diablo, La* (*zarzuela pastoral*) (1852). L: Mariano Osorno (gc).
251. *Patria, sacrificio y gloria* (1910) (gc).
252. *Penca de biznagas, La* (1907) (gc).
253. *Perfiles y contornos* (1892). M: José Austri; L: Vicente Galicia y José Vigil y Robles (gc).
254. *Periodista Martínez, El* (1909). M: Manuel Castro; L: Carlos M. Ortega y Santiago Suárez (gc).
255. *Pesadilla de Cantolla, La* (1904). M: Luis G. Jordá y S. Robles; L: Rafael Medina (gc).
256. *Picador Badilla, El* (1908) (gc).
257. *Picaros nervios* (1905) (gc).
258. *Pichones, Los* (1907). L: José M^a Romo (gc).
259. *Pipila, El* (1903). M: Salvador Pérez; L: Alberto Michel (gc).
260. *Pipila, El* (1910). M: Salvador Pérez; L: Alberto Michel (gc).
261. *Pobre Baena* (1909). M: Francisco de P. Barbat; L: Alejandro Michel y M. Santiago (gc).
262. *Pobre diablo* (1907) (gc).
263. *Polo norte* (1910). L: Carlos Valle (gc).
264. *Ponciano y Mazzantini* (1891). M: José Austri; L: Juan A. Mateos (gc).
265. *Ponerse los pantalones* (1905) (gc).
266. *Por conquista* (1864). M: Leonardo Canales (gc).
267. *Por la bandera* (1900). M: Eduardo Vigil y Robles; L: Alberto Michel (gc).
268. *Por un beso* (1907). M: Salvador Pérez; L: Julio Uranga (gc).
269. *Primavera, La* (1927). M: Tomás Ponce; L: Prudencio Patrón (gc).
270. *Príncipe heredero, El* (1910). M: Méndez Velázquez; L: Alberto Michel y José Elizondo (gc).
271. *Príncipe negro, El* (1904). M: Lauro Uranga; L: Julio Uranga (gc).
272. *Proceso del amor, El* (1909). M: Juan Auli; L: Piana y Sierra (gc).
273. *Proceso del camote, El* (1908) (gc).
274. *Proceso del pulque, El* (1893) (gc).
275. *Proyecto de exposición* (1894). M: Rafael Gascón; L: Mario Vitoria (gc).
276. *Puebla o el cinco de mayo* (1893). M: José Austri; L: J. Fernández y E. Gómez (gg).
277. *¡Pum!* (1907). L: Rafael Medina (gc).
278. *¡Qué costurerita!* (1906). M: Méndez Velázquez; L: Mario Vitoria (gc).
279. *¡Qué descansada vida!* (1904). M: Luis G. Jordá; L: Rafael Medina y Juan Manuel Gallego (gc).
280. *¿Quién es el ministro?* (1905). M: Lauro Uranga; L: Manuel Castro (gc).
281. *¿Quién es el raptor?* (1898). L: Eduardo Macedo (gc).
282. *Rábano por las hojas o una fiesta en Hunucmá, El* (1875). M: Joaquín Rosado; L: José García (gc).
283. *Rancheros, Los* (1898) (gc).
284. *Rayos X* (1903). M: Ignacio Mercado; L: Carlos Valle (gc).
285. *Rebumbio de Santa Ana, El* (1902). M: Ignacio Mercado y Eduardo Díaz; L: Carlos Valle (gc).
286. *Recreo, El* (1904). M: Manuel Berruero y Serna; L: Rafael A. Romo (gc).
287. *Recuerdos del Porvenir* (1901). M: Miguel Lerdo de Tejada; L: A. Beteta y Pedro Escalante (gc).
288. *Regalo de boda, El* (1905). M: Rafael Gascón; L: Aurelio González (gc).
289. *Repórter, El* (1902). M: Salvador Pérez; L: Mariano Sánchez (gc).
290. *Revista de guante blanco* (1892). M: José Austri; L: Juan A. Mateos (gg).
291. *Rey del toro, El* (1902). M: Manuel Moreno; L: Miguel Inclán (gc).
292. *Rey grifo, El* (1911) (gc).
293. *Rifa zoológica, La* (1891). M: José Austri y Luis Arcaraz; L: Juan A. Mateos (gc).
294. *Rosalinda o Herodes el tetrarca* (1884). L: Rodrigo Espinosa (gg).
295. *Rosario de Amozoc, El* (1909). M: Fernando Méndez; L: Humberto Galindo (gc).

296. *San Crisóforo y anexas* (1899). M: Rafael J. Tello; L: J. Sánchez A. y O. Barreda.
297. *San Hipólito en casa* (1891) (gc).
298. *¡Sangre Azul!* (1906). M: Fernando Méndez; L: Benjamín Padilla (gc).
299. *Santo de Doña Chole, El* (1904). M: Julio Necoechea; L: Alberto Michel (gc).
300. *Sargenta, La* (1903). M: Rafael Gascón; L: Aurelio González
301. *Se suspende el estreno* (1906). M: Alberto Michel, Humberto Galindo y José Elizondo (gc).
302. *Sedán* (1893). M: Luis Arcaraz; L: Juan A. Mateos (gc).
303. *Segundas nupcias* (1909). M: Méndez Velázquez; L: Mario Vitoria (gc).
304. *Seiscientos seis* (1910). M: Lauro Uranga; L: Carlos M. Ortega y Diógenes Ferrand (gc).
305. *Seminaristas, Los* (1906) (gc).
306. *Señor Duque, El* (1892) (gc).
307. *Señorito inocente, El* (1892); M: Xicoy; L: Rafael Medina y A. Hoffman (gc).
308. *Séptima luna, La* (1910). L: José M^a Romo (gc).
309. *Sicalipsis* (1909). M: Manuel Castro; L: Carlos M. Ortega y Santiago Suárez (gc).
310. *Siempre p'atrás* (1907) (gc).
311. *Siluetas* (1907). M: Fernando Pichardo; L: Ángel Andoney (gc).
312. *Sistema Forritz, El* (1911). M: Parodia de *El Método Gorritz*; L: Carlos M. Ortega y Fernández B. (gc).
313. *Sobre las ondas* (1910) (gc).
314. *Soledad* (1899). M: Pedro Valdés Fraga; L: J. J. Gamboa y M. Pereira (gc).
315. *Sombras y siluetas* (1892). M: Eduardo Macedo (gc).
316. *Sombrero de mi mujer, El* (1869). M: Antonio Valle (gc).
317. *Sueño de Beristain, El* (1910) (gc).
318. *Sueño de Cain, El* (1907) (gc).
319. *Sueño de un loco, El* (1904). M: Luis G. Jordá; L: Juan A. Mateos (gc).
320. *Suerte perra, La* (1903) (gc).
321. *Sustos y gustos* (1887). M: Julio Ituarte; L: Ernesto González (gc).
322. *Taberna de Pepa la disloca, La* (1899). L: A. Hoffman y A. Botello (gc).
323. *Tarjetas postales* (1908) (gc).
324. *Teatro libre* (1900). M: Mauri; L: Alberto Morales y F. Luna (gc).
325. *Telepatía* (1897). L: Ángel de Campo (gc).
326. *Tenochtitlán* (1898). M: Julio Muirón; L: Alberto Michel y J. Gómez (gc).
327. *Término medio* (1892) (gc).
328. *Theng-Yeng y Than-Yung* (1906). M: José Austri (gc).
329. *Tierra del sol, La* (1911) (gc).
330. *¡Tierra y libertad!* (1932). L: Alberto Rodríguez (gg).
331. *Tío Fenelón, El* (1905) (gc).
332. *Tiró el diablo la manta* (1875). M: Tomás González; L: José García (gg).
333. *Tiro por la culata, El* (1901). M: Vicente Mañas; L: Aurelio González (gc).
334. *Toluca extra* (1909) (gc).
335. *Toros de Tingüandín* (1905). M: Manuel Berruoco y Serna; L: Humberto Galindo (gc).
336. *Transformista, El* (1906) (gc).
337. *Tres gorriones, Los* (1902) (gc).
338. *Tribulaciones* (1864). M: Antonio Valle (gc).
339. *Trust de los bonito, El* (1909) (gc).
340. *Valiente viaje* (1911). L: Carlos M. Ortega (gc).
341. *Valientes, Los* (1887). M: Luis Arcaraz (gc).
342. *¡Vaya un lío!* (1909). M: Manuel Berruoco y Serna; L: Julio Uranga (gc).
343. *Venganza de la Pilarica, La* (1911) (gc).
344. *Venus negra, La* (1881). M: Eduardo Gavira (gg).
345. *Verbena de Guadalupe, La* (1896). M: Luis Arcaraz; L: Alberto Morales (gc).
346. *Verbena de Santa Rita, La* (1902). L: Vicente Galicia (gc).
347. *Vermouth de amor* (1910) (gc).
348. *Verónica, La* (1901). M: Rafael Gascón; L: J. de Casa y J. Pastor (gc).
349. *Verónicas y boleros* (1909). L: Mario Vitoria (gc).
350. *Veta grande, La* (1903). M: Luis G. Jordá; L: Rafael Medina (gc).
351. *Vieja y el granadero, La* (s.f.). M: Joaquín Luna (gc).
352. *Viejos verdes, Los* (1904). M: Salvador Pérez; L: Alfredo Romero (gc).
353. *Violación postal* (1910). M: Lauro Uranga; L: Carlos M. Ortega (gc).
354. *Viuda deseada, La* (1910). L: José M^a Romo (gc).
355. *¡Viva la Independencia!* (1910) (gc).
356. *¡Viva la música!* (1911) (gc).
357. *¡Viva México!* (1891) (gc).
358. *Zapatería nacional* (1896). M: G? de Maria y Campos; L: Manuel Castro (gc).
359. *Zulema* (1902). M: Ernesto Elorduy; L: Rubén M. Campos (gg).
360. *Zulima* (1910). L: Carlos M. Ortega (gc).