



Alberto Emilio  
Giménez

## Presencia y arraigo de la zarzuela en Argentina

El artículo sigue el desarrollo de la zarzuela en Argentina, que parte de la presencia española en Sudamérica, y cuya difusión es llevada a cabo por artistas españoles. A través de éstos el autor da cuenta de las primeras manifestaciones zarzuelísticas en la segunda mitad del siglo XIX, hasta la implantación definitiva del género en 1867. Giménez hace referencia tanto a la llegada de los distintos autores —desde Hernando o Oudrid a Guerrero, Guridi, Moreno Torroba o Penella en los años 30—, como a la actividad de los distintos empresarios e intérpretes —Emilio Sagi Barba, Angeles Montilla— o a la creación de los distintos teatros, como el famoso teatro Avenida, inaugurado en 1908. Relata, además, la evolución de la creación zarzuelística, con la llegada del género chico, la influencia en el siglo XX de la opereta vienesa y la decadencia de este repertorio en los años 40. El autor se muestra optimista ante la recuperación de este género.

Es importante y oportuna la realización de un congreso dedicado a la zarzuela, precisamente en este Madrid al que ella ha estado —y ha de permanecer— indisolublemente unida. Y tanto más, si esa convocatoria reviste carácter internacional. Entre otras razones, porque podrá contribuir a una reactualización de su historia y, por qué no, del género mismo.

Considero un honor para mí y para mi país, el haber sido invitado, tan generosamente, a formar parte activa de este congreso. Dejo en este momento constancia de mi reconocimiento, junto con el deseo de poder contribuir a un mayor esclarecimiento de la difusión y arraigo del género en Hispanoamérica.

Desde mis inicios en esta actividad en la que entiendo haber podido unir la crítica, la musicografía y la musicología, el tema de España, de lo español, se me ha presentado como una proposición por atender con cariño y convicción. Y es lógico que así haya sido, pues corre por mis venas sangre española y mi

*This article traces the evolution of zarzuela in Argentina, commencing with the Spanish presence in South America and the dissemination of zarzuela by Spanish performers. The first manifestations of zarzuela in Argentina from the second half of the nineteenth century, to the definitive establishment of the genre in 1867, are examined. Giménez discusses the arrival of numerous composers from Spain —from Hernando and Oudrid, to Guerrero, Guridi, Moreno Torroba and Penella in the 30s—, the activity of various impresarios and performers —Emilio Sagi Barba, Angeles Montilla— and the creation of theatres such as the famous Teatro Avenida, inaugurated in 1908. The history of the composition of zarzuela in Argentina is also examined, with the arrival of the género chico, the influence of Viennese operetta during the twentieth century and the decline in popularity of this repertory during the 1940s. The writer remains optimistic about the revival of this genre.*

contacto con este país, con su cultura, con su música, siguen siendo no sólo genuinos sino crecientemente hondos. Aquí estoy por tanto con el firme propósito de honrar a esa herencia y sentimientos.

Como parte de la presencia de España en Argentina, la zarzuela se ha hecho sentir como fenómeno positivo a lo largo de no menos de un siglo. En particular en la gigantesca Buenos Aires, eje de un país sin duda macrocéfalo y puerto por el que el país se abría hacia Europa. Sin embargo, las provincias, particularmente del centro, norte y noroeste del país, han recibido asimismo su benéfica influencia, por cuanto en las ciudades provinciales actuaban los mismos elencos que en Buenos Aires.

Resulta sencillamente enorme la cantidad de zarzuelas que en el lapso aludido han pasado por el crecido número de escenarios de nuestra ciudad capital, como consecuencia no sólo de una comunidad de lengua y de idiosincrasia, sino asimismo como

respuesta a las necesidades espirituales de una impresionante ola inmigratoria de origen hispano.

La información de que, tras largas investigaciones, podemos disponer nos ubica con certeza y con claridad en la materia de este congreso. Debo aclarar que gran parte de ese trabajo de búsqueda en torno a la zarzuela en Argentina, cuya historia se presentaba llena de lagunas y datos inciertos o erróneos, la he realizado con mi muy distinguido colega y amigo queridísimo, Juan Andrés Sala, autoridad bien probada en este asunto y devoto particularmente acendrado de cuanto se relaciona con el arte vocal.

La labor de difusión de la zarzuela en mi país ha sido llevada a cabo, en su mayor parte, por artistas españoles que llegaron con tal objeto desde esta su tierra, en visitas que a menudo se repitieron. Hubo casos en cambio en que tal actividad los inclinó hacia un arraigo firme en tierra argentina, a la que adoptaron como su "segunda patria" y a la que enriquecieron no sólo con su arte sino con hijos argentinos. Muchos de ellos, en efecto, se desarrollaron con fortuna, poniendo en juego el máximo de sus posibilidades y de sus ensueños.

La nómina de obras y de intérpretes que hacen a la historia de la zarzuela en Argentina es gigantesca. Detallarla en su virtual plenitud excedería de manera inaceptable las dimensiones de esta disertación, de modo que la propuesta es ofrecer un monto global de tan amplia actividad.

Las primeras manifestaciones importantes de este género en Buenos Aires se concretan a poco de iniciarse la segunda mitad del siglo XIX, en momentos en que comenzaba a tenerse conocimiento en estas orillas del Río de la Plata del auge que la zarzuela —género hasta entonces ignorado por el público local— lograba en Madrid. Así ocurrió que una compañía dramática española, que venía desempeñándose en el teatro de la Victoria, la de Benito Hortelano, decidió romper el fuego en 1855, aprovechando que algunos de sus componentes tenían habilidades para cantar y bailar. Al frente del elenco se hallaba el actor Francisco Torres, quien contaba con el concurso principal de Matilde de la Rosa y Valentina Rodríguez. La primera zarzuela de que

tengamos noticias que se representó en Buenos Aires —vale decir en Argentina— fue *Geroma la castañera* de Soriano Fuentes y Oudrid. En ella tuvieron participación destacada Valentina Rodríguez y José Enamorado. Luego, en el transcurso de ese mismo año, fueron estrenándose *La venta del puerto* de Cristóbal Oudrid, *El tío Caniyitas* de Soriano Fuentes, *El Duende* de Hernando, *Tramoya y Jugar con fuego* de Asenjo Barbieri, *Buenas noches señor Don Simón* de Oudrid y *El Valle de Andorra* de Gaztambide. La ya nombrada Valentina Rodríguez fue la heroína mayor de esas funciones.

El éxito de estos comienzos despertó el deseo de implantar en Buenos Aires temporadas completas de zarzuela. Es cierto, hubo que luchar mucho para la obtención de ese propósito, ante todo porque no se contaba en el medio con los cantantes necesarios. La zarzuela grande requiere, como es notorio, un cuarteto vocal prácticamente tan importante como el de una compañía de ópera. Paralelamente, Torres conseguía que se construyera un teatro para esos fines, con lo cual nació el teatro del Porvenir, inaugurado el 12 de octubre de 1856, con el cual, en ese momento, la zarzuela dispuso en Argentina de un baluarte que permitió al género ir afianzándose.

Fue en ese mismo año 1856 cuando el pianista, cantante y director de orquesta español José Amat, que había arribado en 1854 a Buenos Aires tras haber cumplido destacada actividad en Brasil y en Montevideo, trató de impulsar la *zarzuela grande* entre las actividades locales. Fue él quien logró incorporar al movimiento a Carlos Rico, que venía teniendo entre nosotros lucidas actuaciones como primer tenor de ópera al que debían sumarse los animosos cómicos españoles como Matilde de la Rosa, Valentina Rodríguez, Enrique López, Francisco Frago y otros más como Reyna, Enamorado y García Román.

En 1857 se hizo imperioso levantar el nivel de las ejecuciones zarzuelísticas, por cuanto el género debía ingresar en el recién inaugurado teatro Colón, cuya apertura venía rodeada de una aura de inusitado brillo en aquella Gran Aldea que era Buenos Aires. Y ello fue posible a través de la compañía diri-

gida por el actor Las Casas, en la que figuraba como primera tiple Eloísa Buill, que también había sido escuchada entre nosotros como cantante de ópera. En ese mismo elenco se contaba con el barítono Vicente Pombo, la tiple Manuela Bueno, Vicente Reyna como encargado de los papeles cómicos y el ya nombrado Rico.

En un comienzo la compañía Las Casas presentó fragmentos de diversas obras, pero al poco tiempo pasó a acometer, en versiones completas, producciones como *El Vizconde* de Asenjo Barbieri, *El Grumete* de Arrieta, *Todos locos por la música*, de Basilio Basili; *Por seguir a una mujer* escrita en colaboración por Barbieri, Oudrid, Hernando, Gaztambide e Inzenga. Esas actuaciones en el Colón pasaron luego al teatro de la Victoria.

La zarzuela ganaba sus primeros y resonantes triunfos y encontraba ya su primer cronista. En efecto, el empresario Hortelano escribió en su momento un libro de recuerdos (*Memorias*) que en uno de sus capítulos glosa aquellas representaciones zarzuelísticas del viejo Buenos Aires.

Esta corriente se sigue manifestando hasta afianzarse de manera decidida en la década del 60. Es Mariano G. Bosch, historiador de la vida teatral de aquellos tiempos, quien relata que "a pesar de todos los esfuerzos y de los manifiestos deseos del público, puede decirse que la zarzuela no consiguió su implantación definitiva hasta 1867". Mientras tanto, y mediante la acción de compañías de prosa con auxilio de algunos cantantes y coros invariablemente modestos, se seguían conociendo nuevos títulos. En 1860 la compañía Vilardebó dio a conocer, con el concurso de Eloísa Buill, Clotilde Del Castillo y, entre otros más, Eduardo Vila, *Palo de ciego* de Hernando. Pero fue una muestra aislada y sólo se volvió a la zarzuela dos años más tarde. Se hizo con *Colegialas y soldados* de Hernando, *Entre mi mujer y el negro* de Asenjo Barbieri y *Un pleito* de Gaztambide, todas novedades para Buenos Aires. Así se siguió, con escaso movimiento, aun cuando se conoció *En las astas del toro* de Gaztambide, *El postillón de la Rioja* de Oudrid y *El loco de la guardilla* de Fernández Caballero, hasta que en 1867 reaparece con nuevos bríos en el Colón,

gracias a la compañía Conde que llega de España para actuar en esa sala y que reúne los nombres de Carolina Ángel, Ventura Mur, Carmen Lirón, los tenores Federico Astort, José Carbonell, Jaime Fábregas y Ricardo Sánchez Allú, quien iba a adquirir rápida popularidad. Los títulos en esa temporada fueron *Los diamantes de la corona* y *Mis dos mujeres* de Asenjo Barbieri, *El Juramento* y *Una Vieja* de Gaztambide. Las referencias de la época aseguran que si bien esta compañía ofreció, además de los estrenos, zarzuelas ya conocidas, el público las recibió como nuevas, dada la calidad de los intérpretes y el buen desempeño de coro y orquesta. Una grave enfermedad contraída por el bajo Fábregas, que terminaría con su vida, hizo interrumpir por cierto tiempo las actividades de esa compañía y obligó asimismo a diferir el anunciado estreno de *Marina* de Emilio Arrieta, naturalmente, en su primera versión, de zarzuela, hasta el 9 de febrero del año siguiente. La compañía se despidió del Colón el 28 de febrero de 1868 con el estreno de *Galanteos en Venecia* de Asenjo Barbieri, obra que se calificó entonces como "preciosa".

Ese afortunado desenvolvimiento prosiguió en años siguientes con temporadas en los teatros Colón, de la Victoria y Franco Argentino (transitoria denominación del viejo Coliseo), con elencos eficientes y estrenos como *El sargento Federico* de Barbieri y Gaztambide y dos obras de este último, *Catalina* y *Los magiares*, así como *Si yo fuera rey* de Inzenga. Figuras salientes de ese momento fueron las tiples Isidora Segura, Inés Alcántara, Francisca España, los tenores Federico Astort y Antonio Aragón, el barítono Carbonell y el bajo José Sáez.

Para mejor, el género dispondría de un nuevo ámbito, el teatro de la Alegría, levantado en la calle Chacabuco entre las actuales Alsina e Hipólito Yrigoyen y que habría de convertirse por años en el gran centro de la zarzuela. Fue inaugurado el 23 de mayo de 1870 con *Marina*, a cargo de un elenco encabezado por la tiple Rosario Hueto, que fue, según las crónicas de aquellos años, una de las artistas más destacadas de la época. En ese elenco había otras figuras como Dolores Quesada, Amparo Chus,

Concepción Peláez, Francisco Vilanova, Atilano Solana y Pío Hermosa. Compañía ésta cuya eficiencia y versatilidad le hizo brillar asimismo en algunos títulos del repertorio operístico traducido, como *La hija del regimiento* de Donizetti y *Zampa* de Hérold.

El 30 de octubre estrenaron una versión española de *Orphée aux enfers* de Offenbach con el título de *Los dioses del Olimpo*. Algún agudo cronista señaló que “*las señoras actrices que representan papeles de importancia en Los dioses del Olimpo tienen las pantorrillas fuertes, con excepción de Mlle. Millière*”, la primera bailarina de la compañía, “*cuyas formas más juveniles no son por eso menos interesantes*”.

Por su parte la empresa del Colón decidió no descuidar a la zarzuela, y así ofreció en octubre del mismo año 1870 una temporada en la que se estrenó *Pan y toros* de Barbieri.

Pasamos ahora a 1871, año en que hizo estragos una terrible epidemia de fiebre amarilla que, como es de imaginar, impidió el desarrollo regular del quehacer artístico. Se hizo cuanto fue posible hacer y esto ya fue algo merecedor de consideración por cuanto los espíritus no se hallaban muy predispuestos para el goce. En los primeros meses del año hubo representaciones de zarzuelas en el Alegría, que luego cesaron. Tras la catástrofe, se realizaron funciones de carácter benéfico en las que tomaron parte prácticamente todos los cantantes que permanecían en Buenos Aires. Y así se llegó al mes de setiembre en cuyo transcurso reaparecieron, en actuaciones conjuntas, los artistas españoles que se encontraban en plaza. Primero en el Alegría, luego en el Colón, fueron reeditando obras del repertorio, comprendidos *Catalina* y *Pan y Toros*.

Particularmente en la década del 70 las compañías demostraban una constante inquietud en la variación de sus repertorios, con lo que se registran infinidad de estrenos de los autores más calificados del momento. Esos títulos llegaban inmediatamente, sin otra dilación que la requerida por la travesía marítima. Entre los estrenos sobresalientes de esa década figuran *El molinero de Subiza* de Fernández Caballero, *El barberillo de Lavapiés* de Asenjo Barbieri, *La gallina ciega* y *La Marsellesa* de Fernández

Caballero, *Campanone*, adaptación de una ópera italiana de Mazza, *El anillo de hierro* de Marqués y *La Tempestad* de Chapí.

En el teatro Nacional, de la calle Florida (hoy desaparecido) se presentó el 4 de abril de 1885 la compañía del Apolo de Madrid, que dirigía Manuel Fernández Caballero y como director artístico el dramaturgo Marcos Zapata. Abrieron sus actividades con *La Tempestad*, a la que siguieron títulos ya muy aplaudidos, y estrenaron *El reloj de Lucerna* de Marqués, *El hermano Baltasar* y *Los sobrinos del Capitán Grant* de Fernández Caballero. Esta última se ofrecía por primera vez en castellano, ya que años atrás se había estrenado entre nosotros por una compañía italiana. Con estas novedades y repertorio actuaron hasta fines de agosto. Cantaban las señoras Peset, Cabrero, Gabriela Roca (famosa entre nosotros), y los señores Ruiz Madrid, Navarro, Subirá y Guerrero.

En 1886 se presenta en el teatro Nacional, ganado ya a la causa de la zarzuela, la compañía de Juan Orejón, tenor cómico que estará en el futuro frecuentemente ligado a las actividades locales. Con la dirección de Avelino Aguirre se destacaban en el elenco las tiples Antonia Hierro y Lola Millanes, el tenor Abelardo Barrera, el barítono Rafael Arcos y el bajo Daniel Banquells.

En esa misma sala, el 8 de abril del mismo año, se presentó *Música clásica* de Ruperto Chapí, uno de los primeros títulos del naciente género chico. Pero sólo en junio de 1888 se conocen otros que serán títulos señeros dentro de este género: *La niña Pancha*, de Romea y Valverde, *Chateau Margaux* de Fernández Caballero, *Caramelo* de Javier de Burgos y Federico Chueca, *La Gran Via*, de Chueca y Valverde, destinada a perdurar hasta hoy y, de los mismos autores, *Cádiz*.

El 25 de abril de 1889 la compañía de Juan Orejón dio a conocer en el teatro San Martín *La Bruja* de Chapí. Entre los intérpretes se destacó Carlota Millanes, pero según crónicas de entonces el tenor impresionó desfavorablemente, en particular en la célebre jota a su cargo.



## 1. El arribo del género chico

Con la irrupción del exitoso y productivo género "chico" en España, fueron llegando a Buenos Aires los títulos de mayor atracción de Chapí, Bretón, Chueca, Valverde y Jiménez. Por su parte las empresas teatrales de entonces tendían a mantener largamente los éxitos en cartel. Existía entonces un espíritu marcadamente competitivo entre los distintos elencos llegados de España. Fue así como se dio repetidamente el caso de una obra representada de forma simultánea en dos o tres salas. Por ese camino, se fue llegando a una fecha de gran importancia para lo que hace al historial bonaerense de la zarzuela. La del estreno de *La verbena de la Paloma* de Bretón y de La Vega. Ello ocurrió el 20 de abril de 1894 en el teatro Rivadavia con lo cual conoció Buenos Aires una obra maestra que mantendría intacta su vigencia con el andar del tiempo. Fueron intérpretes de *La Verbena*, Isabel López (Seña Rita), Eliseo San Juan (Julián), Clotilde Perales (Susana), Carmen Ciudad (Casta), Rogelio Juárez (Don Hilarión) y las señoras Martín Juárez y Mendieta (la Tía Antonia y la Cantaora). La dirección orquestal fue asumida por Antonio Reynoso.

Pocos días después los teatros Mayo y De la Zarzuela incorporaban también la obra a su repertorio. En el teatro Rivadavia, *La verbena* llegó a ocupar las cuatro sesiones nocturnas, festejándose el 12 de septiembre las 200 representaciones. En esa oportunidad la aragonesa Amalia Bourman, notable cantante muy aplaudida en ópera y zarzuela, asumió el personaje de la Señá Rita.

Con el estreno de *El tambor de granaderos* de Chapí, se inició a comienzos de 1895 una temporada en el teatro Olimpo. En ella se lució especialmente Lola Millanes como intérprete del joven Gaspar, que da nombre a la obra. Siguió también como estreno *El Domingo de Ramos* de Bretón, título éste que animaron con gran éxito las hermanas Lola y Carlota Millanes. Una prueba de la simultaneidad antes mencionada se dio con la representación de *El cabo primero*, de Fernández Caballero, la noche del 11 de junio de 1895, que se ofreció al mismo tiempo en los teatros Olimpo y Odeón.

En cuanto a las obras de mayor atracción de aquellos días deben señalarse *El rey que rabió* de Chapí, *El chaleco blanco* de Chueca, *El dúo de la Africana* de Fernández Caballero, *El baile de Luis Alonso* y *La boda de Luis Alonso* de Jerónimo Jiménez.

Dada la abundancia de títulos que se van conociendo, muchos de ellos verdaderas piedras angulares del repertorio firmadas, entre otros, por Chapí, Bretón, Chueca, Valverde, Jimenez, se haría difícil, y si se quiere farragosa, la enumeración prolija de todo ese repertorio. Cabe sin embargo señalar que las figuras de mayor atracción para nuestros auditorios eran Gabriela Roca, las Millanes, Clotilde Perales, Ramona Allú y Matilde Pretel, en el sector femenino, y Eliseo San Juan, Rogelio Juárez, Julio Ruiz, Enrique Gil y Félix Mesa, todos ellos figuras descollantes en la vida teatral tanto de Madrid como de Buenos Aires.

Hacia fines del año 1897 —26 de diciembre— aparece aquí un título llamado a conquistar rápida nombradía, *La revoltosa* de Chapí y López Silva, presentada por un elenco dirigido en el teatro Comedia por Enrique Gil y con la tiple Josefina Sánchez en el personaje central, la madrileñísima Mari-Pepa, un arquetipo del teatro musical español.

Otro hecho digno de señalarse en los dominios de la interpretación se produce a comienzos de marzo de 1898 con la presentación del barítono Emilio Sagi Barba como Roque en una *Marina* que canta en el teatro Mayo con Ramona Allú. El nuevo cantante contaba 22 años. Las críticas destacaron de inmediato la generosidad de sus medios y así Buenos Aires tuvo la revelación de quien luego sería una de las figuras prominentes del arte lírico español.

Toda una pléyade de tiples de hermosas voces y agraciadas figuras, actrices consumadas, en su mayoría, encarnaban noche a noche en nuestros escenarios a damas de la nobleza y mujeres del pueblo, a gitanas y a chulas del suburbio madrileño y, en algunos casos, con indumentaria masculina, como en el caso de *La tempestad*, *El tambor de granaderos* y *El barquillero*, a mozos garridos o a héroes románticos. Ángeles Montilla, de origen puertorriqueño, será la figura estelar de la lírica hispana entre los años fi-

nales del siglo XIX y comienzos del actual. Había llegado aquí en 1890 y falleció prematuramente el 2 de septiembre de 1902. Entre los artistas de su cuerda que han trascendido al mundo de los recuerdos, puede citarse a Isabel López, Irene Alba, Pilar García, Matilde Linares, Luisa Vela y Lola Membrives, quien en sus años juveniles fue una excelente cantante de zarzuelas, género en el que puso de manifiesto las magníficas cualidades que la llevarían en pocos años a ocupar uno de los primeros planos entre las actrices dramáticas de habla hispana. Por cierto que no faltaron, ni mucho menos, los mediocres, que eran rechazados de inmediato. Las críticas de aquellos días son muy explícitas y también diríamos rigurosas, tanto para los autores como para los intérpretes.

## 2. Comienzos del siglo XX

En los primeros cinco años del nuevo siglo se van conociendo en Buenos Aires *La viejecita* (Fernández Caballero), *El puñado de rosas* y *La venta de Don Quijote* (Chapí), *San Juan de Luz* (Torregrosa), *El guitarrico* (Pérez Soriano), *El pobre Valbuena* (Valverde y Torregrosa), *El húsar de la guardia* (Valverde y Jiménez) y muchos otros títulos que se mantendrán por largos años en repertorio, algunos hasta la declinación del género.

Emilio Sagi Barba, que cultivaba con preferencia la zarzuela grande, a cuyas exigencias se adaptaba notablemente su voz, estaba al frente de una muy buena compañía en la cual militaban por aquellos años su esposa Luisa Vela, el tenor Alberto Ristorini y el bajo José Mardones, que pronto habría de iniciar una brillante carrera lírica que lo llevaría finalmente a integrarse en el elenco de la Ópera Metropolitana de Nueva York. Los grandes títulos del repertorio y algunas expresiones más recientes le permitieron a Sagi Barba desplegar por casi tres décadas sus excelentes condiciones reveladas en Buenos Aires, como hemos recordado, allá por 1898.

La zarzuela y el teatro por secciones atraían constantemente a sus adictos, particularmente a los miembros de la colectividad española, que de esa forma se mantenían en contacto directo con las ex-

presiones más elocuentes del sentir de la patria lejana. Entre 1905 y 1910 se van difundiendo entre nosotros *La alegría del batallón* (Serrano), *Bohemios* (Vives), *La patria chica* (Chapí), *El joven Telémaco* (Rogel), *Los pícaros celos* (Jiménez), *El barbero de Sevilla* (Nieto y Jiménez), *La zarina* (Chapí), *La niña mimada* (Penella), *La gatita blanca* (Vives y Jiménez) y *La corte de Faraón* (Lleó), como parte de un repertorio que se va incrementando en forma vertiginosa.

Son figuras destacadas de ese periodo las tiples Josefina Sánchez, Anita Lopetegui, Crisanta Blasco, Encarnación Sisto, Amalia de Isaura, Lola Membrives, Carmen Golobardas, Amalia Colón, Isabel Monfort, Gabina de la Muela, Pilar Chaves, Consuelo Celimendi, Amalia Martín Grúas y, en el sector masculino, Arsenio Perdiguero, Paco Meana, Julio Simón, José Palmada, Juan Reforzo, Joaquín Montero y toda una pléyade de cantantes-actores que, radicados luego en Buenos Aires, prolongarían a través de una labor continuada el culto de un género en el cual fueron imbatibles.

El teatro Avenida, que llegó a ser en Buenos Aires el último baluarte de la zarzuela, se inauguró el 3 de octubre de 1908. Dedicado en un comienzo al teatro de prosa, su apertura reunió a María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza en *El castigo sin venganza* de Lope de Vega. Sin embargo, en su primer decenio de vida la sala dio cabida a la zarzuela y dio a conocer *Juegos malabares* y *La Generala* de Vives, así como *El niño judío* y *El asombro de Damasco* de Pablo Luna.

En octubre de 1910, aprovechando la presencia en Buenos Aires de don Tomás Bretón, se ofreció una representación extraordinaria de *La verbena de la Paloma*, en la que elementos de cinco compañías, tres de ellas dedicadas al género, fueron dirigidos por el compositor.

Fueron principales figuras de estos años Ramona Allú, Luz Barrilaro, Amalia de Isaura, Consuelo Esplugas, María Jaureguizar, Enriqueta Salas, Amparo Taberner, Gabina de la Muela, Aída Arce, Antonia Anglada, Amalia Perrín, Josefina Astorga, Amparo Romo, Clotilde Rovira, Emilia Rico, Anita Lopetegui, Consuelo y Elvira Celimendi, Manuel Albaladejo, Vicente Lecha, José Maristany, Manuel Alda, José

Llimona, Adelino Grotti, Elías Herrero, Miguel Lige-ro, Vicente Mauri, Manuel Russell y los directores de orquesta Enrique Lloret, Juan Travé y Arturo de Isaura.

En el resto de la etapa que se viene reseñando las compañías españolas se van volcando hacia un género que causa sensación en Europa, la opereta vienesa cuyo renacimiento se inicia en 1905 desde el escenario del Theater An-Der-Wien de la capital austríaca con el estreno mundial de *La viuda alegre* de Franz Lehár. Este título afortunadísimo se lanza pronto a la conquista del mundo y las traducciones a los distintos idiomas se convierten en la atracción teatral del momento. Los cómicos y cantantes españoles se verán entonces obligados a compartir los títulos más exitosos de su repertorio con las nuevas corrientes que llegan desde Viena y Berlín.

Sagi Barba será uno de los primeros en incorporar la opereta vienesa a sus espectáculos. Para ello cuenta con una excelente colaboradora en Luisa Vela y juntos se vuelcan hacia los títulos más populares de Franz Lehár, Leo Fall, Emmerich Kalman y Oskar Strauss. En sus temporadas de Madrid y Buenos Aires y en sus giras por el continente americano, el artista alternará operetas y zarzuelas grandes con, alguna que otra vez, títulos del género chico como *El dúo de La Africana*, *El guitarrico*, *Bohemios* y *Alma de Dios*. Sagi Barba fue un intérprete predilecto de los compositores españoles de su época. Recordemos que a él le será confiada en febrero de 1914 la creación mundial de *Las golondrinas* de José María Usandizaga en el teatro Price de Madrid. Será precisamente esta obra, dada a conocer como estreno local el 29 de julio de 1914 en el teatro Victoria, la que debía depararle uno de sus mayores triunfos en nuestro medio. Su personificación de Puck fue altamente valorada por la crítica, lo mismo que el desempeño de Luisa Vela en su caracterización de Lina. Otros compositores, hasta mediados de la década del treinta, irán confiando a Sagi Barba sus trabajos, que el artista presentará en Madrid y en Buenos Aires.

### 3. El sainete lírico nacional

Concretado escénicamente en el ámbito de los conjuntos españoles, el sainete lírico nacional, nuestra zarzuela en verdad, fruto de la colaboración de excelentes hombres de teatro y músicos identificados con las modalidades del canto y la danza vernáculos, ocupa buena parte de este periodo. El teatro nacional, también en vías de afirmación, particularmente por la fe y el entusiasmo de un grupo de esforzados intérpretes, entre ellos los miembros de la numerosa familia Podestá, dio pronto cabida en sus espectáculos a estas expresiones del sainete con música y poco a poco se fue convirtiendo en sostén de esta modalidad que se mantendría en pie hasta ya entrada la década del veinte.

Hacia fines del siglo anterior se conocen y aplauden varios trabajos que se cuentan entre los mejores aportes locales al género. Al éxito de *Los políticos* de Nemesio Trejo y Antonio Reynoso, en 1897, debe sumarse el de *Justicia criolla* de Ezequiel Soria y Reynoso, tal vez el sainete nacional más representado tanto por conjuntos españoles como criollos. Refiriéndose al contenido de esta obra, Luis Ordaz señala que "*Justicia criolla era un valioso sainete musicado. La acción, como lo quería el señoero Ramón de la Cruz, se desarrollaba en el patio de una casa de vecindad, es decir, al aire libre y allí aparecían dos tipos captados con firmes trazos: Benito, el moreno portero del Congreso Nacional, que llegaba a creerse integrante del Poder Legislativo, y José, gallego portero de los Tribunales, que apresado por el medio que diariamente frecuentaba, razonaba y dictaba sentencia a lo juez.*"

En 1898 Enrique García Velloso y Eduardo García Lalanne estrenan *Gabino el mayoral*, un sainete muy bien estructurado que mostraba en escena a uno de los tipos más pintorescos de ese tiempo: el mayoral del tranvía a caballo. Estrenado por el conjunto de Enrique Gil, con Irene Alba, que personificaba, travestida, al protagonista, *Gabino el mayoral* fue luego incorporado por José Podestá a su acreditada compañía, que lo representó en numerosas oportunidades.

También de García Velloso es *El chiripá rojo*, con

música de Reynoso, que se dio a conocer en 1900 en el teatro Comedia. A este estreno está ligado un triste recuerdo, el de la muerte en escena de Abelardo Lastra, que esa noche había personificado con la idoneidad que lo caracterizaba al Sargento Cabra, un mazorquero, protagonista de la obra. Lastra había llegado a Buenos Aires en 1888 y durante doce años figuró entre los primeros actores españoles que se especializaron en personificaciones del teatro nacional argentino. Enrique García Velloso dice que Lastra fue el más destacado de todos y nos regala un precioso comentario cuando escribe que "... ni aún en las compañías de dramas criollos tuvo el teatro local un intérprete más perfecto de los tipos argentinos de campo o de suburbio. Le ayudaba la figura gallarda, su cara morena, de ojos rasgados, y poseía una voz blanca que contribuía a impregnar de honda melancolía las trovas, los tristes, las vidalitas".

Otro destacado comediógrafo, Carlos M. Pacheco, de prolífica labor en el teatro nacional, se hacía presente en 1906 con un sainete que conquistaría de inmediato plena adhesión de crítica y público. Nos referimos a *Los disfrazados*, con música de Antonio Reynoso, del cual el recordado Luis Ordaz ha dicho: "Una pieza pintoresca, lírica, con las características que individualizan toda su producción, era un amargo grito de protesta —sordamente expresado, como temiendo alborotar—, plantado entre la gente que vive en continuo carnaval. 'Todos van disfrazados', se complacía en repetir un personaje de la pieza".

Entre los compositores que alternaron con García Lalanne y Reynoso deben mencionarse asimismo los nombres de Francisco Payá, José Carrilero, Francisco Márquez, Francisco Rodríguez Maiquez, Zenón Rolón, Pedro José Palau y Ricardo Pérez Camino.

#### 4. La zarzuela entre 1916 y 1925

El decenio 1916-1925 registra algunos acontecimientos dignos de ser recordados. La zarzuela se venía proyectando, ya se vio, con renovada fortuna. Se escriben por entonces muchas obras en España y llegan de inmediato a Buenos Aires. Sin embargo, no todas consiguen afirmarse y tan sólo unas pocas se

van incorporando al repertorio de las numerosas compañías que se dedican al género. Entre los títulos destinados a quedar, se van conociendo *Molinos de viento*, *Los cadetes de la reina*, *El asombro de Damasco*, *El niño judío*, *Las musas latinas* (Manuel Penella) y *La Montería* (Jacinto Guerrero).

En 1916, para su temporada en el teatro Victoria, Emilio Sagi Barba trajo dos novedades que él mismo había presentado poco antes en Madrid en calidad de estrenos mundiales: *Maruxa*, égloga musical de Pascual Frutos y Amadeo Vives y *Margot*, comedia lírica de Gregorio Martínez Sierra y Joaquín Turina. De ambas novedades, particularmente por su ambientación en la campiña gallega, fue *Maruxa* la que conquistó mayores sufragios.

A Turina se le reconocieron sin embargo excelentes condiciones de orquestador. El crítico de *La Nación* puntualizaba que "por primera vez en una obra española se oye en Margot la intención de los temas y el propósito de los contrastes, el trabajo de un hábil contrapunto y el sentido de un equilibrio instrumental noble en la complicación de los timbres". Como protagonista de ambas obras se desempeñó Luisa Vela, artista muy admirada en aquellos momentos. Amparo Boronat, Luz Barrilaro, José Alted y el siempre admirado titular de la compañía, rodeaban con acierto a esta inteligente actriz-cantante. Las representaciones de *Maruxa* atrajeron gran concurrencia que noche a noche celebraba sus páginas destacadas, con la obligada repetición de los números más aplaudidos.

Entre los años 1920 y 1925 Buenos Aires tiene algunos espectáculos zarzueleros que despiertan particular atención, en algunos casos justificada por la presencia de los autores, al frente de las respectivas compañías. Entre las novedades ofrecidas en 1922 deben señalarse *La alsaciana*, de Jacinto Guerrero, dada a conocer en el teatro Comedia por la compañía Lamas-León-Arce, y *El pájaro azul*, de Rafael Millán, estrenada por la compañía Danyans en el teatro Avenida. La principal figura femenina fue Aída Arce, destacada tiple chilena, que venía actuando con éxito en nuestro país desde comienzos de la década del diez y que prolongaría luego sus actividades hasta bien avanzados los años cuarenta. El éxito tal vez



más sostenido de esa temporada fue *El gato montés* de Manuel Penella, donde lució particularmente la tiple dramática Clotilde Rovira, una de las artistas de mayor y más prolongada actuación en los medios locales dedicados a la lírica española.

En 1924 la compañía de Ramón Peña, que actuaba en el teatro Avenida, dio a conocer dos obras que pronto se convertirían en puntales de la temporada: *La leyenda del beso* de Soutullo y Vert y *Los gavilanes* de Jacinto Guerrero. En el elenco se destacaban Clotilde Rovira, Pura Gurina, Ramón Peña, Enrique Parra, Miguel Tejada, Matías Ferret y Gloria Guzmán, por entonces muy celebrada como tiple cómica.

El 25 de marzo de 1924 se conoció en Buenos Aires, desde el escenario del teatro Victoria, la comedia lírica de Romero y Fernández Shaw con música de Amadeo Vives *Doña Francisquita*. Esta obra, llamada a conquistar singular nombradía y enorme arraigo en el gusto popular, fue presentada por una compañía organizada en España, al frente de la cual figuraba como director artístico el propio Vives. Las figuras centrales del reparto fueron interpretadas por Mary Isaura (Francisquita), Juan de Cazenave (Fernando), Carmen Caussade (Aurora "la Beltrana"), Antonio Palacios (Cardona), Beatriz Cerrillo (Doña Francisca) y Ángel de León (Don Matías). La escenografía llevaba la firma de Manuel Fontanals y en la dirección musical se desempeñaba Francisco Palos.

Del triunfo conquistado por Vives y sus colaboradores, dan buena cuenta las crónicas de entonces. Abundan los elogios para las principales figuras del elenco. Se destacan los números más aplaudidos y en particular el evocativo *Bolero del marabú*, página que el día del estreno debió ser repetida tres veces, ante la aclamación entusiasta de la sala, colmada como en los grandes acontecimientos que tuvieron como protagonista a su prestigioso escenario.

La obra constituyó la atracción sostenida de la temporada y se mantuvo casi a diario en cartel. Junto a este título tan afortunado figuraron otras obras de Vives: *Don Lucas del Cigarral*, *Bohemios*, *La balada de la luz*, *El duquecito*, *Bergamino Lupo*, *Balada de Carnaval* y la siempre aclamada *Maruxa*. También subieron

a escena *La canción del olvido* (Serrano) y *El barberillo de Lavapiés*.

Ninguna de las obras nuevas alcanzó el éxito de *Doña Francisquita* y fue realmente este título el que sostuvo la temporada que se prolongó hasta el 17 de agosto. Luego de un paréntesis consagrado a diversas actuaciones en Montevideo, y a las ciudades argentinas de La Plata y Rosario, el conjunto de Vives volvió a Buenos Aires para cumplir un corto ciclo de actuaciones en el teatro Avenida. *Doña Francisquita*, como en la exitosa campaña anterior, fue el triunfo más sostenido del elenco.

Con esta obra la zarzuela reafirmaba su tradición y su abolengo, puestos en situación de riesgo ante el vertiginoso avance de la revista de gran espectáculo, modalidad que se adueñará por largos años de las audiencias europeas y americanas.

Con todo, el resonante éxito de *Doña Francisquita* aún es capaz de señalar el comienzo de una nueva etapa significativa dentro del género. Tras ella vendrán algunos trabajos más del referido compositor, en tanto surgen otros cultores que a su vez fortalecerán su posición. Así, van apareciendo e imponiéndose Federico Moreno Torroba, figura es probable que impar en este orden de cosas, Pablo Sorozábal y Jesús Guridi. Paralelamente con los nombrados seguían produciendo elementos ya acreditados en sus respectivos alcances, como José Serrano, Francisco Alonso, Jacinto Guerrero, Manuel Penella y el binomio formado por Soutullo y Vert.

Ese periodo, que fue fructífero, estaba destinado a ser breve. Los hechos que convulsionaron primero a España y luego al resto de Europa fueron incidiendo de manera pronunciada sobre una disminución de esas manifestaciones, aunque se mantuvieron dispuestos siempre a trabajar figuras tan representativas como los ya nombrados Moreno Torroba y Sorozábal, favorecidos ambos por una longevidad pronunciada.

## 5. La zarzuela entre 1926 y 1950

Conforme con su tradición de antigua data, según pudo apreciarse, Buenos Aires siguió dando

acogida auspiciosa a la zarzuela. Entre los años 1926 y 1930 la actividad se muestra en uno de sus periodos de apogeo, en especial por la intensidad de la labor desplegada. Los teatros Avenida y Mayo son los que se mantienen particularmente fieles al género, con figuras procedentes en su mayoría de España, a las que se suman otras desde tiempo atrás radicadas en nuestro país. Se registran por entonces las actuaciones de las compañías Delgado, Palmada, Mauri, Vallejos, Palacios y el conjunto dirigido por Luis Gimeno. Esta compañía incluía como miembros destacados a las tiples Julieta Ferré, Enriqueta Conti y Eulalia Peyró; los tenores Antonio Biarnés y Pascual Pastor; el barítono Alejo Queraltó y el titular de la compañía, el bajo Luis Gimeno. El mayor éxito de este conjunto, apreciado en 1929, fue el estreno de *La del soto del parral* de Soutullo y Vert. Otras novedades fueron *La mejor del puerto*, de Francisco Alonso, *La capitana*, de Vela y Brú, *Cantuxa* de Francisco Baudot, *Al dorarse las espigas*, de Francisco Balaguer, posteriormente radicado en Argentina, y *Los guzlares* de Morató. La compañía tenía como directores musicales a Felipe Caparrós y Delfín Balaqué.

En 1930 se presenta en el teatro Onrubia la compañía encabezada por el compositor y director Jacinto Guerrero. La integraban, aparte de la conocida tiple Dorini De Diso, un grupo de cantantes nuevos para nuestro medio, entre los que estaban la tiple Laura Nieto, Emilia Climent, los tenores Tino Folgar (famoso por haber intervenido como Duque de Mantua en la primera versión grabada que se efectuó de *Rigoletto* de Verdi), Francisco Aparicio y Luis Reboredo; los barítonos José Luis Lloret y José Perales, acompañados por los actores Andrés L. Barreta, Eladio Cuevas y Ricardo Tomé. El repertorio se formó, al lado de títulos ya conocidos, sobre la base de obras del propio Guerrero, casi todas novedades para Buenos Aires: *El huésped del sevillano*, *Campanella*, *La rosa del azafrán* y *Martierra*. Las críticas de la época señalan la presencia de un conjunto orquestal más importante que los habitualmente requeridos para estos espectáculos, para lo cual se contrató a músicos de la Asociación del Profesorado Orquestal. Luego de

una serie de presentaciones efectuadas en Montevideo, la compañía volvió a Buenos Aires para efectuar un corto número de actuaciones en el mismo teatro Onrubia.

También en 1930 la compañía de Fernando Vallejo cumplió una larga temporada en el teatro Mayo, en cuyo transcurso Jacinto Guerrero presentó algunos títulos menores, asumiendo personalmente la dirección de cada primera representación. El conjunto se dedicó de preferencia a un muy amplio repertorio centrado en el género chico. Una nota de éxito fue el estreno de *Los claveles*, de José Serrano, el 4 de abril, con intervención principal de Dorini De Diso y Juan de Cazenave, tenor español radicado en Buenos Aires, donde actuó abundantemente.

Ese año 1930 recibió asimismo al elenco formado por Rafael Palacios en el teatro Avenida. Las miras de este conjunto apuntaron algo más alto que los restantes. Además, aprovechando la presencia de Jesús Guridi, que había viajado a Argentina para asistir al estreno en el Colón de su ópera *Amaya*, se ofrecieron en el Avenida dos trabajos de este compositor, *El caserío* y *La meiga*, esta última representada en calidad de estreno.

El 15 de mayo de 1931 reapareció en el teatro Avenida, en su última visita a Buenos Aires, Emilio Sagi Barba con una compañía formada por elementos idóneos. La presentación se efectuó con el estreno de *La campana rota* de Fernando J. Obradors, un músico que se vinculó, como bien sabemos, tan sólo excepcionalmente con la zarzuela. Con posterioridad subieron a escena en ese ciclo varios títulos ya conocidos, además de *La cautiva* de Guridi, en calidad de estreno. Esta temporada dio ocasión para que se presentara el barítono Enrique Sagi Barba, hijo de Emilio, mientras este último asumía la dirección orquestal.

Un excelente conjunto presentó Pepe Viñas en el teatro Mayo, con la dirección musical de Felipe Torres, a quien luego se tuvo con frecuencia en desempeños de esta índole. Esta campaña fue pródiga en novedades, entre las que se contaron *La pícara molinera* de Pablo Luna, *La marchenera* y *Baturra de temple* de Moreno Torroba, *El cantar del arriero* de Dí-

az Giles, *Los flamencos de Vives* y *La castañuela* de Francisco Alonso y Emilio Acevedo.

Entre los años 1932 y 1933 las compañías dedicadas a la zarzuela se sucedieron en los escenarios locales de manera generosa. Hemos de recordar las de Salvador Videgain en el Mayo y la de Arsenio Perdiguero en el Onrubia, orientadas ambas de preferencia al género chico, sin mayor aporte de novedades. Sin embargo, la llegada en 1933 de la compañía formada por el compositor José Serrano, que actuó en el Avenida durante tres meses, ofreció un atractivo particular. Por razones de orden personal, el maestro Serrano no viajó con este elenco, cuya dirección musical fue asumida por Francisco Palos. El repertorio comprendió los estrenos de *La dolorosa*, *Los de Aragón*, *Las hilanderas* y *La venda en los ojos* de Serrano, *Katuska*, primer trabajo de Pablo Sorozábal conocido en Buenos Aires y *La picarona* de Alonso.

En 1934 se registró un acontecimiento de particular trascendencia por lo que hace a la zarzuela en Buenos Aires, que se prolongaría al año siguiente. El teatro Colón dio acogida, poniendo a su disposición todos los elementos de su pertenencia, a una compañía del género que se formó y actuó con la guía de Federico Moreno Torroba con destacados cultores del repertorio que viajaron al efecto desde España. Para el caso se formó un programa integrado por varios títulos del citado compositor, algunos en calidad de estreno. Entre éstos se contaron dos de sus trabajos más caracterizados, *Luisa Fernanda* y *La chulapona*, a los que se sumó una reelaboración propia de *La tempranica* de Jerónimo Jiménez, que se ofrecía con el nombre de *María la tempranica*. En la segunda de estas visitas, en 1935, se contó con un repertorio bastante amplio, en total diez títulos, incluidos algunos estrenos. Como novedades Moreno Torroba ofreció tres composiciones propias, *Xuanón*, *Paloma Moreno* y *Azabache*.

Dos estrenos significativos hay que señalar en ese mismo año 1935, ahora en el teatro Avenida. Se trata de *La mesonera de Tordesillas* de Moreno Torroba y *El último romántico* de Soutullo y Vert.

En 1937 Manuel Penella dio a conocer en su temporada del Avenida *Don Gil de Alcalá*, una de las producciones más celebradas del autor de *El gato*

*montés*. Poco después, la compañía de Luis Calvo ofrecía otro título de Moreno Torroba, *La boda del señor Bringas*. Por su parte la compañía de Aida Arce daba a conocer, también en el Avenida, *El hermano lobo* de Penella.

La década del 40, última de nuestro itinerario, registró una actividad todavía intensa y considerablemente variada, al distribuirse entre los teatros Avenida, Mayo y Maravillas, nueva denominación esta última del Onrubia. Una compañía encabezada por el compositor cubano Ernesto Lecuona, cultor del género en su país, dio a conocer varios de sus trabajos. En el San Martín, por su parte, se estrenaron *Rosa la china* y *Lola Cruz*, en tanto que *El cafetal* y *María la O* subieron a escena en el Ateneo.

En el teatro Maravillas actuó por aquella década un elenco cuya primera figura era Fidela Campiña. Como estrenos se ofrecieron *La musa gitana* de Baylac, *Doña mariquita de mi corazón* de Alonso y *Carmen la sevillana* de Balaguer. Ya en 1946 se cuenta en Buenos Aires con la primera visita de Pablo Sorozábal, que con un elenco traído al efecto, dio a conocer en el Avenida sus obras *La tabernera del puerto*, *Adiós a la bohemia* y *La eterna canción*. En la compañía figuraba el tenor Marcos Cubas, que luego desarrollaría amplia y muy caracterizada labor en el Colón. Sorozábal volvió al año siguiente con dos estrenos propios, *Don Manolito* y *Black, el payaso*, ambos protagonizados por el barítono Pablo Terol.

Muchos de los artistas llegados al país en la década del 40 —Campiña, Cubas, Ibars, Abad, Hertogs, Vela— formaron luego compañías que desarrollaron sus actividades en los escenarios del Avenida y del Maravillas. En uno de esos elencos cumplió sus primeras actuaciones Carlos Guichandut, que luego se destacaría en el campo de la ópera.

De allí en más, la zarzuela —debemos reconocerlo— fue cediendo posiciones. No se trata a mi juicio de la declinación de un género, de la pérdida de su poder de atracción, del adiós de una forma artística que contó entre las preferidas. Una prueba de su vigencia la acaba de dar el teatro Colón, el gran centro musical de Argentina, al incluir en el programa de su próxima temporada lírica, la de 1996, a *Doña Francisquita*. Creo que esto dice mucho.

Pienso que el motivo de ese creciente silencio de la zarzuela debe ser buscado en otros terrenos, más concretamente, en el de la economía. Tal como la ópera, es un género caro, costoso. Requiere un presupuesto al que no se puede atender debidamente si no se cuenta con el respaldo de un ente estatal o de algún grupo cultural de carácter privado dispuesto a hacer los aportes necesarios. Así, podría la zarzuela volver a ocupar los escenarios que se muestren dispuestos a darle cabida. Cuando vemos en Buenos Aires al hermoso teatro Avenida recientemente puesto en condiciones de dar inmejorable ámbito a la zarzuela, pensamos que el auspicio al género españolísimo debe ser prestado sin demora. Es posible que

de esa manera vuelvan a ser numerosos y eficientes los intérpretes, que crezcan nuevamente los públicos y que, esto es fundamental, los creadores, literatos y músicos, vengan a asegurar otra vez la continuidad de producción, y con ello la actualización del género.

Sueño con que esto ocurra pronto y de manera plenamente satisfactoria. Aquí y allá, en América, pues no descarto la perspectiva, obviamente estimulante, de una labor conjunta. Buenos Aires, Argentina, deben seguir amando a la zarzuela como cosa propia. Abrigo desde el fondo de mi alma la esperanza de que esto sea pronto mucho más que una bonita ilusión.