

Sobre la historia del teatro musical español:
la zarzuela y sus alrededores

JUAN CARLOS TALAVERA

Madrid, 2012

© Universidad de Mayores de Experiencia Recíproca

Sede Social: c/ Abada, 2 5º 4-A

28013 Madrid

Depósito Legal: M-17755-2012

Maquetación: A.D.I. C/ Martín de los Heros, 66. 28008 Madrid. Telf.: 91542 82 82

SOBRE LA HISTORIA DEL TEATRO MUSICAL ESPAÑOL: LA ZARZUELA Y SUS ALREDEDORES

(CONFERENCIA PRONUNCIADA POR EL AUTOR EN LA UNIVERSIDAD DE
MAYORES EXPERIENCIA RECÍPROCA EL DÍA 6 DE JUNIO DE 2011)

La unión escénica de la música y el teatro es tan antigua como éste. El teatro nace de la música. El primer actor que en la Antigua Grecia se dirigió a los espectadores lo hizo en el marco de un *ditirambo*, himno coral entonado en honor de Dionisos, dios de la fertilidad, en las celebraciones de bienvenida a la primavera. El actor era por lo tanto un cantante que aprovechaba un silencio del coro para exponer en forma hablada un suceso mítico o legendario. Pero después se integraba al coro, y volvía a cantar con él.

La unión de la música y la representación teatral obedece también a un propósito de perdurabilidad. La música, como el verso –trasunto hablado de la musicalidad– impregnan mejor la memoria del que escucha o del que observa. La representación escénica siempre ha intentado combatir la debilidad de su condición efímera, la fragilidad de su vida breve. En esa lucha el verso, y desde luego la música, han sido sus aliados.

El teatro musical español anterior al siglo XIX: la zarzuela antigua

El término *zarzuela* es una metonimia. Designa el fenómeno por el lugar donde se produjo en su origen. Las zarzuelas fueron representaciones cortesananas de teatro musical para entretener a la corte. Están documentadas desde mediados del siglo XVII. El lugar habitual de su celebración era un paraje de recreo situado en las proximidades de El Pardo, a las afueras de Madrid, conocido como *el sitio de la Zarzuela*, donde el

rey Felipe IV se hizo construir un pabellón de caza, y acomodó el lugar para el esparcimiento. Aquellas representaciones teatrales habituales en la Zarzuela, cobraron este nombre. La vinculación del sitio con las familias reales españolas no necesita explicación, y no deja de ser curioso que este espectáculo, que se suele vincular con gustos y argumentos populares, tenga este origen de resonancia tan regia.

El teatro musical español sin embargo no se inventó con la zarzuela. Estas representaciones cortesanas recogen una costumbre aún más antigua de casar teatro y música. Para hallar la más vieja unión escénica de ambos elementos debemos remontarnos a los *dramas litúrgicos* medievales, que tuvieron como escenario y gran decorado para sus representaciones las iglesias románicas primero, y las catedrales góticas después. Eran celebraciones escénicas cantadas para el estímulo de la fe y la pedagogía del dogma. La tradición de cantar y representar a la vez gozaba de prestigio. La prueba es que una vez que el teatro musical pasó de lo divino a lo mundano, escritores de postín se pusieron a componer las letras de aquellas canciones. Valga por todos ellos, el más ilustre y destacado de los letristas de *zarzuela antigua*: Pedro Calderón de la Barca (1600-1681). Las zarzuelas cortesanas tenían por asunto amoríos más o menos frívolos entre personajes mitológicos. El muy sesudo y grave dramaturgo de oscuros conflictos morales, religiosos y políticos, se aplicó también con soltura a estos juegos literarios ligeros y retozones. Citaremos por todas sus obras, *Celos aun del aire matan*, estrenada en 1660. La belleza del título, que remite a las truculencias de honor que tanto juego dramático dieron a su autor en su –digamos– “teatro serio”, recoge una liviana historia pastoril que trae por asunto los amores de Céfalo y Pocris. Su temática, probar la fidelidad de la persona amada mediante el cebo de otro amor, es recurrente en nuestro Siglo de Oro. Su más feliz manifestación tal vez esté en la novelilla de *El curioso impertinente* que Cervantes incrusta en su *Quijote*. A diferencia de la mayoría de las zarzuelas del siglo XVII, de ésta se conserva parte de su música, la parte cantada. Las investigaciones musicológicas se han atrevido a recomponer la parte perdida. Y así, con la partitura recompuesta de Juan Hidalgo de Polanco (1614-1685), su autor, ha sido posible que esta pieza haya subsistido como la más antigua del repertorio zarzuelero.

Sin embargo, para la historia de la zarzuela tal vez sea más relevante destacar la figura de un artista de prestigio menor. Luis Quiñones de Benavente (1581-1651) era entremesista y músico. Los entremeses eran piezas breves de carácter cómico que se colocaban entre los actos en que se dividía la obra cuya representación se estaba llevando a cabo en el corral de comedias. Su brevedad y ligereza los hacían

proclives a la transgresión escénica, y a hacer comparecer en ellos elementos populares. Este toledano, afincado en Madrid desde muy joven, aportó tres novedades al entremés: compuso entremeses cantados, incluyó bailes, y los *madrileñizó*, esto es, incluyó tipos y referencias de los ambientes populares de la Villa y Corte. Estas aportaciones al pequeño teatro lo revistieron de un adelantado naturalismo y generó una corriente de teatro musical que discurre por debajo de las fábulas mitológicas que entretenían al rey y su corte en el sitio de la Zarzuela. Son anteriores, y a la postre resultarían más fértiles.

La costumbre cortesana de hacerse entretener con los amores cantados de pastorcillos mitológicos, decayó con la entronización de los Borbones. La dinastía francesa, con sus vinculaciones italianas, era más partidaria de la música de esta última tierra, más culta y elaborada. La ópera, invento de teatro musical esencialmente italiano que suele atribuirse a Monteverdi, satisfacía los oídos musicales, al parece más exigentes, de monarcas como Felipe V, a quien cabrá agradecerle que se hiciese acompañar en su corte española de un músico y cantante llamado Carlo Broschi, y apodado Farinelli, que más allá de mitigar los accesos melancólicos del monarca con su delicada voz, hizo de verdadero introductor cultural y empresarial de la ópera italiana en España.

No obstante, el españolismo musical seguía bullendo por debajo. La costumbre de aderezar las representaciones teatrales con entremeses cantados y bailados, rellenos cada vez más de ambientes populares, urbanos y también rurales, permaneció y se acrecentó. En el último tercio del siglo XVIII toda esa experiencia acumulada cristalizó en formas teatrales nuevas y diferenciadas que hicieron los gustos de los sectores populares y de la burguesía urbana: la *tonadilla*, el *sainete*, y lo que –recuperando el viejo nombre– se llamó asimismo *zarzuela*. Eran piezas breves, en las que se cuenta y se canta. Incorporaban personajes populares que el público reconocía como sacados de entre sus vecinos. Recogía y recreaba ritmos, canciones y bailes populares, Y en fin, sobre todo los sainetes, tenían una voluntad cómica y una cierta intención crítica. Ésta última, que no conviene sobredimensionar, ha de encuadrarse en la defensa de las formas de vida y costumbres tradicionales, y el rechazo paralelo de índole sociopolítica a las costumbres y gobiernos extranjerizantes. Piénsese en el llamado *motín de Esquilache* (Madrid, marzo de 1766), en sus castizos pretextos y motivaciones subyacentes, y se comprenderá cuál era el barniz ideológico predominante que recubría el género sainetero del dieciocho. No en vano ni sainetes, ni zarzuelas, ni tonadillas, fueron

del gusto de los ilustrados, que veían en ellos instrumentos de la perseverancia en el error de un pueblo adocenado y refractario al progreso. Ello, a pesar de que el más vistoso de nuestros ilustrados literatos, Leandro Fernández de Moratín (1760-1828), que en su obra *La comedia nueva o el café* (1792) satirizaba a un mediocre autor de zarzuelas, se viera compelido él mismo a componer el libreto de una zarzuela por las servidumbres y presiones nobiliarias de una España no precisamente encaminada por la senda de las luces. Se hubiera titulado *El barón*. Trataba de los matrimonios impuestos a las muchachas jóvenes (como *El sí de las niñas*, estrenada en 1806), era un encargo ineludible de la condesa de Benavente, y felizmente para él no se estrenó nunca como tal zarzuela, género que aborrecía.

La permanencia en la nomenclatura del teatro español del término *zarzuela* se debe en gran medida a Don Ramón de la Cruz (1731-1794), a quien el “Don” le iba en la partida de nacimiento como el *don* de escribir sainetes y zarzuelas le iba en la agilidad de su pluma. Se hizo acompañar de los mejores músicos españoles de su época. A sus libretos le pusieron música Antonio Rodríguez de Hita (1722-1787) y el mismísimo Luigi Boccherini (1743-1805), quien firmara la partitura de *Clementina* (1786), una zarzuela dieciochesca de claro refinamiento italianizante. Con todo, fueron sus sainetes, que también llevaban música y canciones, los que más nos aproximan al mundo de la zarzuela tal como el imaginario popular nos la hace concebir. Ese universo de personajes populares que viven pequeños dramas amorosos y tienen rifirrafes vecinales, pero en los que todo acaba bien gracias a su acrisolada bondad, que caracterizará cien años después el mundo de la zarzuela, tiene su precursor más directo en los sainetes de Cruz. Valgan como ejemplos *La Petra* y *la Juana*, o *el casero prudente*, o *la casa de Tócame Roque* y el muy pre-valleinclanesco *Manolo*.

Ópera a la española: la zarzuela moderna

La denominación *zarzuela moderna* debe entenderse por contraposición a la que hemos utilizado en el epígrafe precedente. La calificación de “moderna” aspira a diferenciarse de las “antiguas” manifestaciones teatrales cuya semblanza panorámica hemos hecho en los párrafos anteriores.

A la primera manifestación de esa moderna zarzuela se la denomina de dos formas, pero ambas designan el mismo fenómeno: por su encuadre cultural e histórico se la llama *zarzuela romántica*; y tanto por su voluntad de enjundia creativa, como por su duración extensa, en comparación con otros teatros musicales que vendrían después, se la llama igualmente *zarzuela grande*.

Esas denominaciones equivalentes identifican al teatro musical español, que con el propósito de asemejarse en seriedad y calidad a la ópera italiana cuajó en nuestro país a mediados del siglo XIX. El imperio artístico del fecundo Rossini, del dulce Bellini y del suave Donizetti resultaba inatacable en el panorama musical europeo en la primera mitad del siglo XIX. Los músicos europeos aspiraban a alcanzar sus glorias. Entre ellos los españoles. La imitación de la ópera italiana, con libretos a menudo escritos también en italiano, para mayor fidelidad y declaración de intenciones, dominó los teatros de música durante las cuatro primeras décadas del siglo. Es a partir de 1840 cuando se divisa una reacción de carácter nacional frente a los intentos mayormente fallidos de asemejarse a los italianos. La codificación intelectual, y la plasmación práctica más feliz de ese impulso, se lo debemos a Francisco Asenjo Barbieri (1823-1894). Barbieri era un músico con formación literaria y teatral (fue miembro de la Real Academia de la Lengua) conocedor, tanto de la música de su tiempo (compartía amistad con el mismo Rossini), como de la tradición musical española. Teorizó a cuenta de por dónde debía transitar la música española, y fundó una revista de significativo nombre donde proclamó su declaración de principios. Se llamó *La Zarzuela: periódico de música, literatura y nobles artes* (1856), y en ella escribió que la zarzuela es el “camino único por donde puede llegarse a la tan deseada ópera nacional”. El intento y logro de Barbieri, y de quienes le siguieron, consistía en dignificar el espectáculo de teatro musical elaborando *a la española* las técnicas musicales de la ópera tradicional. Su obra, *Jugar con fuego*, estrenada en 1851 en el Teatro Circo de la Plaza del Rey de Madrid, por su solidez y plasmación de los criterios propugnados, puede considerarse el hecho fundacional de la nueva zarzuela.

La zarzuela grande conoció sus años de esplendor durante las décadas de 1850 a 1880. Al igual que la ópera, solía tener tres actos, un preludeo musical alusivo a las piezas que se desgranarían durante la función aunque más breve que la ópera, predominaba el texto cantado sobre el hablado, y las partituras se nutrían de motivos pertenecientes a los estratos musicales hispanos, ya fuera de música culta, ya fuera de música popular.

El argumento de la zarzuela grande, al igual que en el teatro romántico que había florecido veinte años antes, lo constituye básicamente el drama histórico, preferiblemente de asunto español. Hay una voluntad de los libretistas de indagar por los recovecos de la historia los rasgos definitorios de la españolidad. Se insiste más en las glorias que en los agravios, y se dibuja un alma hispana que no tanto se afirma frente a nadie, cuanto pretende dar un sustento cultural a un

país cuyo entramado político institucional se ha ido conformando a lo largo del siglo XIX de forma agitada y no sin vacilaciones. Esta suerte de nacionalismo no se revela argumentalmente como una llamada reaccionaria o conservadora. Más bien discurre paralela a la voluntad liberal de construir un país que, por el hecho mismo de hacerlo, constituye ya una experiencia modernizadora. Esta contribución, modesta en todo caso, se entiende mejor si reparamos que los argumentos de la zarzuela grande ponen el acento en aquellos hechos históricos que reflejan heroísmos y gestas que tienen a sectores populares como protagonistas. Un amor al pueblo rebelde, tan del gusto del romanticismo, hermano cultural y artístico del liberalismo político.

Conviene llamar la atención sobre las condiciones materiales de concepto artístico que favorecieron el gran espectáculo que la zarzuela moderna trajo consigo. A partir de 1850 se erigieron en España los vistosos teatros burgueses en las capitales de provincias y principales ciudades. En su gran mayoría siguen hoy en uso. Sustituyeron en muchos casos a los viejos coliseos del siglo XVIII, que a su vez solían ubicarse en los mismos emplazamientos donde habían estado los corrales de comedias que vieron los estrenos de Lope, Tirso o Calderón. Estos teatros, como símbolo orgulloso del triunfo social y político de la burguesía, acogieron las representaciones de las zarzuelas renovadas en una suerte paralela de triunfo de un españolismo cultural. Además, se dotaron de luz eléctrica, avance técnico revolucionario, sin duda para la civilización, pero singularmente para el teatro. Gracias a ella se pudo iluminar de manera homogénea el espacio escénico, dando visos de verosimilitud a lo que en él sucedía, permitiendo abandonar la encorsetada y enojosa frontalidad de los actores buscando el foco único de luz que anteriormente el gas o las velas ofrecían. Por su parte, el teatro romántico que eclosionó en la década de 1830 había conquistado para la escena el historicismo indumentario. El drama romántico fue esencialmente drama histórico, y aquellas pasiones límite de amor y anhelos de libertad solamente resultarían creíbles si los actores se vestían como habrían de ir vestidos los personajes que representaban. Así, se adoptó entonces la costumbre de usar indumentaria a la manera de finales del siglo quince, si en la obra hubieran de salir, pongamos por caso, los Reyes Católicos. Este uso —que como se ve no es muy antiguo si consideramos la larga vida del teatro— fue incorporado por la zarzuela, y gracias a ello los coros y los personajes aparecían en escena revestidos del halo legendario, y en su caso fastuoso, de otros tiempos y otros lugares.

La zarzuela grande dio multitud de títulos en sus aproximadamente treinta años de esplendor. Citaremos solo éstas, en tanto que son representativas, y permanecen en el repertorio zarzuelero que hoy por hoy todavía se visita o se representa: *El sargento Federico* (1855) de Barbieri y José Gaztambide (1822-1870); *Marina* (1856) de Emilio Arrieta (1823-1894); *El postillón de la Rioja* (1856) de Cristóbal Oudrid (1825-1877); *El juramento* (1859) de Gaztambide; *Pan y Toros* (1864), y *El barberillo de Lavapiés* (1874), ambas de Barbieri.

Nos detendremos un momento en esta última como ejemplo comprensivo de las características señaladas para la zarzuela grande. *El barberillo de Lavapiés* se estrenó el 18 de diciembre de 1874. En el Teatro de la Zarzuela de Madrid. Este teatro, con tan explícito nombre, se había erigido en 1856 por una sociedad de músicos que se empeñaron el levantar un espacio que fuera dedicado principalmente a esta suerte de ópera a la española. El impulsor de la sociedad mercantil fue el propio Barbieri.

La acción se desarrolla en 1766, reinado de Carlos III, en la corte, en el barrio de Lavapiés, y en los alrededores de El Pardo durante una romería. Repárese en estos tres escenarios: la corte como lugar de intrigas es espacio habitual en el teatro romántico; los barrios populares de Madrid eran el escenario común de los sainetes del siglo dieciocho y, en fin, en las cercanías de El Pardo es el sitio donde, como hemos visto, nació la zarzuela.

El argumento es una historia de amor entre *Paloma*, una modistilla, y el barbero *Lamparilla*, que se mezcla muy a pesar suyo con unas intrigas políticas que tienen como objeto la defenestración de Grimaldi, un primer ministro extranjero que no mira por el bien del país. En esa confabulación están aliadas las clases populares y el sector *más noble* de la nobleza española. Será precisamente el arrojito castizo del pueblo de Madrid el que precipitará un final feliz para los enamorados y, de paso, para España. En la función se ensalza el heroísmo franco de las buenas gentes sencillas, a las que no se les ahorra mostrarlas en una atávica cazurrería, cuyo trato irónico denota un cierto afán regeneracionista. Mismo propósito que se manifiesta al denunciar la corrupción y la petulancia de un poder político apoltronado, con pocas ganas de trabajar y escasa vocación de servicio. El libretista de la función es Luis Mariano de Larra, hijo de *Fígaro*. No parece tampoco casual que el hijo de aquel barbero apócrifo, que tanto se preocupó por la salud social de España, inventara para héroe de su gesta hispánica a este otro barberillo.

El gran género chico

La zarzuela grande fue entretenimiento esencialmente de la burguesía acomodada. Hacia finales del reinado de Isabel II el teatro experimentó una cierta democratización incorporando entre su público a sectores de las clases medias y profesionales urbanas, cuyos niveles de renta eran notablemente inferiores. Ello se vio favorecido por la perspicacia empresarial que inventó el llamado *teatro por horas*. Se trata de un teatro de precio asequible que atrajo a las salas a quienes no podían permitirse las costosas representaciones de la gran zarzuela. Se componía de una programación de cuatro obras distintas que se representaban a diferentes horas, de necesaria duración breve, y que recreaban estampas populares con tratamiento cómico. En esencia significó la reaparición del sainete cien años después. A ello se sumó el surgimiento de una nueva generación de compositores dispuestos a musicar estas pequeñas historias que escribían a su vez con profusión, un elenco de libretistas atraídos por la oportunidad de estrenar ante un público ávido de consumirlas. De entre los músicos cabe destacar a Manuel Fernández Caballero (1835-1906), Federico Chueca (1844-1919), Joaquín Valverde (1846-1910), Tomás Bretón (1850-1923), Ruperto Chapí (1851-1909) o Gerónimo Giménez (1854-1923). Y entre los libretistas, a Ricardo de la Vega (1839-1910), Miguel Ramos Carrión (1848-1915), Vital Aza (1851-1912), José López Silva (1861-1925) o Carlos Fernández Shaw (1865-1911).

Este panorama del nuevo teatro musical se completa con el impacto que en Madrid tuvo un fenómeno conocido como los *Bufos Madrileños*. Se trata de una compañía de teatro, creada a imagen y semejanza de otra de similar nombre y propósito existente en París por aquella época, fundada por el músico germano-francés Jacques Offenbach (1819-1880). Francisco Arderius (1835-1886), actor y avispa-do empresario teatral, había comprobado cómo en la capital francesa los *Bouffes Parisiens* satirizaban las decadencias de la corte imperial de Napoleón III. La corte ibérica de los milagros, con su castiza Isabel al frente, ofrecía material suficiente para hacer la versión española de las chanzas políticas que había visto en París. *El joven Téletaco* (de clara referencia a *La belle Hélène* del dicho músico) estrenada en 1866, en el Teatro Variedades de Madrid, constituye la mejor muestra del fenómeno.

La ampliación de la base social del público y estas transformaciones temáticas y empresariales se vieron alimentadas por el ambiente de cambio social y político que trajeron a España la Revolución de 1868, la monarquía constitucional subsiguiente y el intento democrático de la Primera República. Todo ello cristalizó en una forma de teatro musical nuevo que impondría su hegemonía durante la

Restauración borbónica y que duraría hasta finales de la segunda década del siglo XIX. Nos referimos al *género chico*. Se trata del fenómeno teatral exitoso por excelencia. Nunca un tipo de espectáculo escénico fue tan prolífico y vigoroso durante tanto tiempo ni concitó la aprobación de capas tan diversas de la sociedad, desde la alta burguesía hasta los sectores menesterosos y humildes, pasando por comerciantes y trabajadores de la industria en las ciudades, pero alcanzando incluso su conocimiento y gusto a los ámbitos rurales. De sus composiciones de letra y música son autores, entre otros muchos, los arriba citados. Y sus canciones y diálogos eran conocidos por quienes incluso nunca habían pisado un teatro, o los que no tenían la oportunidad de presenciar una de sus funciones por vivir lejos de los teatros o no tener las escasas pesetas que valía acudir a sus representaciones.

El género chico pasó a formar parte del acervo cultural transversal de la sociedad española. De su éxito es en buena medida responsable su carácter popular. Los personajes del género chico están sacados de la cotidianidad de la vida de la ciudad y del campo. A menudo los espectadores acudían a sus representaciones a “revivirse”, como se decía en las crónicas de la época, esto es, a ver cómo se recreaban los lugares en que vivían o por los que pasaban a diario, personajes que eran como ellos o sus vecinos, sucesos cotidianos en los que participaban, como fiestas populares o bailes, o acontecimientos de actualidad social o política que leían en los periódicos o se comentaban en los mentideros. Se puede decir que el protagonista principal y casi omnipresente en el género chico es “el barrio”. Los barrios populares del Madrid del último cuarto de siglo XIX sin duda, sobre todo teniendo en cuenta que entre las piezas de este tipo de zarzuela que mejor han soportado el paso del tiempo abundan las de ambiente madrileño; pero no solo, también los barrios de Sevilla o Zaragoza; y el equivalente de la barriada urbana en el campo, que es el pequeño pueblo, en aquellas zarzuelas de temática rural.

Debido a lo que el género tiene de retrato social cabe decir que se constituyó como la vía de entrada a los escenarios del *realismo* y *naturalismo* de la novela coetánea, cristalizando en ellos de una manera peculiar. Hasta este momento el teatro estaba dominado por el historicismo romántico (ya fuera cantado en la zarzuela grande o no) y la alta comedia costumbrista. A partir de ahora la realidad entra en la escena. Pero no toda la realidad, ni todos los aspectos de la misma. El género chico no es teatro social, no hay una voluntad de crítica política ni de mejora de la sociedad, y si en alguna ocasión se atisba algo de conflicto político no forma parte de la trama sino como decorado ambiental, es tratado de forma

liviana y solo para producir extrañeza cómica. En este sentido se puede afirmar que el género está presidido por una ideología esencialmente conservadora, sobre todo en lo que de conservador tiene la nostalgia, la evocación de un mundo ideal y plácido. Las piezas de este teatro tienen una sencilla trama en la que el conflicto, directo y sin enrevesamientos, suele resolverse gracias al buen corazón de las gentes humildes y francas cuyas peleas precedentes eran consecuencia de un mundo donde los cambios vertiginosos del presente y de un desarrollo industrial que deshumaniza, por un rato les ha trastocado el seso. Pero enseguida todo vuelve a su sensatez y la pieza acaba en alegre final y con la conformidad de todos.

El envoltorio estético de esta zarzuela se colma en consecuencia de todos aquellos elementos que configuran el paisaje de la buena gente del pueblo. Por los escenarios desfilan holgazanes achulados de arranque agresivo pero alma sensible, hermosas jovencitas de armas tomar pero a la postre recatadas y decentes, serenos, guardias municipales, torerillos, criadas, verduleras, aguadores, vecindonas, barquilleros, labradores, etc. Y la utilería que se gastan luce repleta de aperos de labranza, abanicos, botijos, mantillas y mantones (a ser posible de Manila), sombrillas, organillos, aguardiente, y coches de punto. Un mundo abigarrado, tal vez algo de juguete, una concentración ideal, teatral al fin y al cabo, basada en la realidad pero que también la construye. Tal es el éxito de la zarzuela de género chico. Pensemos en una pieza de ambiente madrileño. Los mozos se tocan con gorrillas de cuadros y se atildan con pañuelos de seda al cuello para acudir al baile. No está claro dónde fue primero la generalización de este atuendo. Si en las verbenas populares, y por eso lo recogió la zarzuela, o si en la zarzuela, y por eso se extendió por las verbenas.

Es interminable la nómina de piezas de teatro musical que componen el género. Cada región española tuvo las suyas. El conjunto ofrece una colorida colección de tipos tradicionales, folclores musicales y atuendos característicos. Globalmente aparece como un compendio exhaustivo de localismos orgullosamente integrantes de una reivindicada españolidad que roza, cuando no da de lleno, en la exaltación patriótica. No hay lugar aquí para una clasificación por regiones o comarcas, solo para destacar algunos de los títulos que resultan conocidos gracias a que han sido visitados una y otra vez mediante puestas y repuestas en escena y que aún hoy conforman el repertorio que se sigue representando. Sirvan en consecuencia estos ejemplos: *La canción de la Lola* (1880), de Chueca y Valverde, que bien puede decirse que inaugura el género; *El baile de Luis Alonso* (1889) y *La boda de Luis Alonso* (1897), de Gerónimo Giménez;

El dúo de la Africana (1893) y *Gigantes y Cabezudos* (1898) de Fernández Caballero; *La Revoltosa* (1897), de Ruperto Chapí; o *Agua, azucarillos y aguardiente* (1897) y *La alegría de la Huerta* (1900), ambas también de Chueca.

El género tiene multitud de subgéneros, casi tantos como inventiva tuvieron los autores para poner etiquetas a sus obras. Destacaremos dos. El más famoso de ellos es el *sainete*. El término recoge el viejo nombre de la pieza homónima dieciochesca. Y tiene una estructura similar. Se trata de una obra musical en un acto, de acción contemporánea, ambientado en hábitats obreros o artesanos, con escasa trama y final feliz. La semblanza del género que hemos hecho hasta aquí encaja perfectamente con él. El otro subgénero principal es la *revista*. Se trata de una pieza asimismo breve, compuesta de escenas yuxtapuestas sin apenas enlace argumental cosidas con un tenue pretexto dramático y que sirve para eso, para “pasar revista” a algún asunto de actualidad social, política, cultural, etc. Veamos sendos ejemplos.

Detengámonos en el sainete más famoso de cuantos se compusieron jamás. Su libretista fue el ya citado Ricardo de la Vega. Según relato propio, él, colaborador de varias revistas, no lucía buena caligrafía, en tiempos en que la máquina de escribir era un lujo o extravagancia técnica no muy extendida. Era común que en su domicilio recibiera la visita del cajista de imprenta, que había de llevar sus colaboraciones a la prensa, para desentrañar lo que el autor había escrito. Autor y cajista trabaron buena amistad. Un día el cajista llegó enfadado a casa del escritor relatándole una discusión que había tenido con su novia, quien para darle achares le había dicho que esa noche (14 de agosto, previo a la festividad del día 15 en Madrid) iría a la verbena con un vejete adinerado del barrio. El cajista aseguró al escritor que no lo toleraría, que acudiría a la fiesta y, si la veía con él, montaría un buen lío.

Con esto Ricardo de la Vega escribió el libreto de la pieza de zarzuela más exitosa y famosa de cuantas constituyen el acervo teatral español: *La verbena de la Paloma o el boticario y las chulapas y celos mal reprimidos*, que así se llama. Se estrenó el 17 de febrero de 1894, en el Teatro Apolo de Madrid, conocido como el “templo del género chico” dado que vio los estrenos más exitosos que dicho género cosechó. En los papeles principales el muy popular Emilio Mesejo como *Julián*, el mozo bravío y enamorado; Luisa Campos como *Susana*, la modistilla y chulapa hermosa que excita los celos del enamorado; Irene Alba (de evocador nombre de larga dinastía actoral) como *Casta*, la no menos sensual hermana que se presta al divertido juego; Leocadia Alba como la *Señá Rita*, tabernera y sensata madrina del jovencuelo; y Manolo Rodríguez como *Don Hilarión*, el viejo boticario que se las promete tan felices llevando del brazo una morena y una rubia hijas del pueblo de Madrid...

Al estreno, con la expectación de los grandes acontecimientos, acudieron en buena prueba de ello destacados representantes de la cultura, la literatura y la política. Así, Emilia Pardo Bazán, José Echegaray, Joaquín Dicenta, Segismundo Moret, Menéndez Pelayo o Leopoldo Alas “Clarín”, estuvieron esa noche en el Apolo.

De la música de la pieza se había encargado Tomás Bretón, quien ha pasado a la historia de la zarzuela en posición destacada sin realmente pretenderlo. No era Bretón un hombre de zarzuela, más bien de ópera, donde se esforzó con un éxito dijéramos modesto, no tanto por su falta de méritos, cuanto por la atención moderada que la ópera española despertaba en públicos y empresarios. El llamado a musicar *La verbena de la Paloma* era realmente Ruperto Chapí. Por unos líos a cuenta de los derechos de autor que la empresa del Apolo quería para sí, y que Chapí reivindicaba como suyos y que a la postre dio en ni más ni menos que la creación de la Sociedad de Autores de España, se cayó del proyecto. Cuando todo estaba prácticamente listo para el estreno faltaba quien firmara la música. Nadie quería cubrir el hueco que dejaba Chapí en una suerte de solidaridad corporativa. Bretón, sin mucho afán y ajeno a esos líos, la compuso en diecinueve días. Los zarzueleros no tenían mucha fe en lo que este músico –que *no era de esto*–, pudiera hacer. Valga como muestra este asainetado diálogo, que la Revista de la Asociación de Directores de Escena (1994) recoge y atribuye al libretista, Ricardo de la Vega, y Barbieri, padre putativo de todos los zarzueleros:

–¡Pero Ricardito! ¡Bretón musicando un sainete! ¿Estás en tus cabales? ¿Cómo no se lo has dado a Chueca? –dice Barbieri.

–Lo intenté, pero no quiso por tiquis miquis de compañerismo. Teme que se enfade Chapí –contesta de la Vega.

–¡Vaya por Dios! ¡Música sabia en un sainete tuyo!

–Pues no crea usted; a mí me gusta lo que lleva hecho. Claro que el público, no sé... ya veremos.

–Nada, nada: Bretón no tié ropa.”

Sí, Bretón *tenía ropa* de músico sainetero y la suya ha quedado como una de las páginas musicales más bellas y logradas, no ya del género chico, sino de la música española. Unas partituras que recaen sobre un libreto donde al tono festivo subyace un drama que va creciendo paulatinamente animado por un calor sofocante de un día y noche de agosto, donde todo está al servicio del desarrollo argumental, de forma breve pero bien tejida, y donde no hay escenas de ambiente gratuitas ni chistecillos de

autor, sino el gracejo y los anhelos genuinos de unas gentes del Madrid de final de siglo que componen un sincero retrato social. Junto al *Tenorio* es la pieza de teatro español más representada. De la atracción que todavía suscita entre las gentes del teatro de hoy valga la nota de que en 1997 un montaje de *La verbena* abrió el Festival Internacional de Edimburgo de la mano del director español Calixto Bieito, uno de los paradigmas europeos de la experimentación teatral de nuestro tiempo.

Del otro subgénero, de la *revista*, debemos citar como ejemplo destacado *La Gran Vía*. Su libretista fue Felipe Pérez y González (1854-1910), un exfuncionario del Ayuntamiento de Sevilla llegado a Madrid donde se ganaba la vida de colaborador en periódicos de orientación progresista. Y sus músicos Federico Chueca y Joaquín Valverde, tándem exitoso del género chico, con éste y otros títulos. La obra se estrenó el 2 de julio de 1886 en el Teatro Felipe de Madrid. Un teatro, llamado así por el nombre de su propietario (Felipe Ducazcal), construido en madera como una suerte de teatro de verano, situado en el Salón del Prado junto a las verjas de El Retiro y sede habitual de espectáculos de género chico. En la función se “pasaba revista” a la proyectada construcción de la Gran Vía madrileña, actuación urbanística descomunal que suscitaba toda suerte de adhesiones y rechazos. En la obra hablan y cantan las calles, los establecimientos y las gentes del entorno. Tras su estreno rompió todos los registros en el número de representaciones. Más de mil se hicieron en Madrid. En el Teatro Apolo, donde se protegió de los rigores meteorológicos acabado el verano, se mantuvo cuatro temporadas ininterrumpidamente, casi como una ceremonia simbólica, pues la esquina donde estaba el Apolo era el sitio desde donde debía arrancar (y arranca hoy) la Gran Vía madrileña.

Su éxito cruzó fronteras ya en su tiempo. Se representó con fortuna en París y Turín, donde parece ser que la presencié –más de una vez– el mismísimo Friedrich Nietzsche, de quien es sabido que le fascinaba el número de *los ratas*, una jotilla interpretada por tres avispados carteristas, sin que esté hoy por hoy del todo desvelado el enigma de qué reflexiones le estimulaban al sesudo filósofo alemán las andanzas escénicas de estos simpáticos raterillos. Tal vez a su manera *los ratas* eran superhombres o quedaban más allá del bien y del mal... La referencia está en la carta que en 1888 dirige a su amigo Peter Gast: “He oído dos veces *La Gran Vía*, una calle principal de Madrid (...) Un terceto de tres solemnes gigantes canallas es lo más fuerte que he oído y visto, incluso como música, genial, imposible de clasificar. Como ahora estoy muy enterado de Rossini, de quien conozco ya ocho óperas, he tomado para compararla la *Cenerentola*: es mil veces demasiado bondadosa en relación con estos españoles.”

El éxito de la *Gran Vía* fue musical y escénico pero también político y social. La broma que la función se despacha lo es a cuenta de una cierta visión de Madrid. La que sobrecoge con grandes proyectos que contrastan sonoramente con el abandono de los barrios y la existencia de bolsas de marginalidad desatendidas. Proyectos para los que los poderosos conforman redes clientelares de corrupción política al amparo de la administración municipal y sus presupuestos públicos. Tal vez no se sea casual que hace no mucho tuviéramos ocasión de escuchar a una autora de teatro decirnos: “este Madrid de hoy merece que hagamos otra vez *La Gran Vía*, tal vez haya que escribirla otra vez, ponerle otro nombre y otros números, pero hay que volver a hacer *La Gran Vía*”.

Del género ínfimo a la restauración de la zarzuela grande

Hacia 1910 y hasta la guerra, florece en España el *género ínfimo*. Es una derivación, o si se quiere una degradación, del género chico, si se atiende a la poca elogiosa denominación, que no deja de ser injusta si consideramos que en algunos casos ha hecho aportaciones a la historia del teatro más que notables. Tómese como ejemplo la pieza emblemática del género: *La corte de Faraón* (1910), música de Vicente Lleó (1873-1922) con libreto de Guillermo Perrín (1857-1923) y Miguel Palacios, que subsiste en el repertorio y aún da lugar a nuevas y desenfadadas puestas en escena. El nombre en cuestión le viene precisamente de una pieza que hace parodia del género chico titulada así, *El género ínfimo* (1901), de Joaquín Valverde. Se trata de una derivación hacia lo espectacular y lo visual de la zarzuela, siempre que tales adjetivos recaigan sobre todo sobre generosos cuerpos femeninos escuetamente vestidos. El argumento principal eran las piernas de las coristas. Alguien denominó el género como “piernográfico”, y en él la burla y lo paródico ocupa el puesto que antes tenía la música o el libreto. Las coristas eran popularmente conocidas como *suripantas*. El término es un préstamo popularizado de la vieja ópera bufa *El joven Telémaco*. En ella aparecían unas descocadas señoritas a las que se dirige un personaje con esta expresiva admonición despachada en griego macarrónico e inexistente: “suri panta, la suri panta / makatruki de somatén / sun faribún sun faribén / maka trúpiten sangarinén.”

Tres son las manifestaciones escénicas en las que se divide el género. La primera de ellas, la *opereta*, de la que es paradigma la citada *La corte de Faraón*, y la que pertenece también *El asombro de Damasco* (1916) de Pablo Luna (1879-1942) y Jacinto Guerrero (1895-1951); obras, las de la opereta, en las que el barrio o el pueblo español del género chico ha sido sustituido por países y cortes de lugares lejanos o fantásticos que son ocasión para toda suerte de burlas o parodias.

Otra de sus manifestaciones son los espectáculos de *variedades* o *varietés*, en los que reina la figura de la *cupletista*, un tipo de cantante sinuosa y sensual que desgrana y frasea canciones de temática picarona con dobles sentidos de escatologías y asuntos sexuales más o menos obvios. Nombres como los de Pilar Cohen, La Chelito, La Fornarina, La Argentina, Raquel Meller o Anita Delgado, protagonizaron este subgénero que se llamó *sicalíptico* gracias a una derivación fonética imprecisa de “apocalíptico”, habida cuenta que las procacidades que cantaban (y hacían) eran eso, “el acabose.”

La tercera de las formas del género ínfimo era la conocida como *revista moderna* (para diferenciarla de la *revista* dijéramos “antigua” que hemos visto formaba parte del género chico) donde la figura principal es la *vedette*, mujer de cuerpo vistoso y escasamente vestido, que por lo general no necesita de grandes virtudes interpretativas ni actorales ni musicales para fascinar a un público encantado con la fastuosidad de una puesta en escena de lujos y lentejuelas. Reyes Castizo “La Yankee”, Conchita Leonardo o la legendaria Celia Gámez son tres nombres que dieron prestigio a un producto que ofreció, entre otros títulos, estos bien conocidos: *Las corsarias* (1919), de Francisco Alonso (1887-1948), con el famoso número de *La banderita*, que el Ejército Español (seriamente) ha adoptado como música de sus desfiles; *Las mujeres de la cuesta* (1926) y *Las castigadoras* (1927), de Jacinto Guerrero; y la popularísima *Las Leandras* (1931), también de Francisco Alonso, con su mítico personaje del *Pichi*, ese chulo que castigaba del Portillo a la Arganzuela desafiando a la mismísima Victoria Kent, y que la Gámez estrenara en el Teatro Pavón de Madrid el 12 de noviembre de 1931.

Hacia 1920 se produjo una restauración de la zarzuela grande, lo que ha sido denominado por algunos estudiosos del género como “Edad de Plata de la Zarzuela”. A ello contribuyó una cierta saturación por la proliferación de espectáculos menores, carentes de argumento y musicalmente banales, que habían llenado los escenarios del teatro musical, unida a un gusto renovado por la buena música, de la que las llamadas “generación del 98” (de músicos se entiende, nacidos entre 1870 y 1885) y “generación de los maestros” (nacidos entre 1886 y 1898) eran buenos cultivadores. De entre los primeros es obligado destacar a Vicente Lleó, Amadeo Vives (1871-1932), José Serrano (1873-1941), Pablo Luna o Manuel Penella (1880-1939). Y entre los segundos, a Jesús Guridi (1886-1961), Francisco Alonso, José Padilla (1889-1960), Federico Moreno Torroba (1891-1982), Jacinto Guerrero o Pablo Sorozábal (1897-1988). Como puede verse, algunos de ellos firmaron ilustres páginas del género ínfimo pero al tiempo decidieron también impulsar la regeneración de la zarzuela para hacerla transitar por caminos de mayor calidad musical.

Cierto es que este segundo florecimiento de la zarzuela grande tuvo condicionamientos y características distintos a su versión romántica decimonónica. Indudablemente supuso una recuperación de las calidades musicales, y con ellas del *belcantismo* que había exigido a los intérpretes excelsas cualidades vocales, pero no habían pasado en vano los géneros chico e ínfimo, sobre todo aquél, que dejó un sello particular a esta renovada versión de la gran zarzuela. Así, las composiciones de teatro musical que se desarrollaron a partir de 1920 estaban impregnadas de un casticismo, con sus personajes tipo, que conllevaba una comicidad, si no ausente, más difícil de encontrar en la zarzuela romántica. De igual forma, los gloriosos héroes de entonces fueron sustituidos por chispeantes personajes de humilde condición social.

Ejemplos de esta Edad de Plata son: *Bohemios* (1920) y *Doña Francisquita* (1923), de Amadeo Vives; *La calesera* (1925), de Francisco Alonso; *El huésped del sevillano* (1926) y *La rosa del azafrán* (1930), de Jacinto Guerrero; *Katiuska* (1931), *¡Adiós a la bohemia!* (1933) sobre una obra de teatro homónima de Pío Baroja; *La del manojó de rosas* (1934) y *La tabernera del puerto* (1936), de Pablo Sorozábal; *La chulapona* (1931) y *Luisa Fernanda* (1932), de Federico Moreno Torroba.

Nos detendremos un momento en dos de ellas: *Doña Francisquita* y *Luisa Fernanda*.

Doña Francisquita se estrenó en el aún sobreviviente Teatro Apolo (que existió entre 1873 y 1929) el 17 de octubre de 1923. Eran tiempos en que publicaba con éxito Juan Ramón Jiménez o Gerardo Diego, Valle-Inclán gozaba de cierto reconocimiento y se publicaba la Revista de Occidente. El 13 de septiembre Primo de Rivera había dado su golpe de Estado.

La zarzuela tiene de letristas a Federico Romero (1886-1976) y Guillermo Fernández Shaw (1893-1965), escritores que hicieron dúo con éxito en numerosas piezas del teatro lírico español. Trata de los amores de Francisquita y Fernando, y de los celos que uno y otro se infligen para poner a prueba los amores del contrario. El argumento está calcado de *La discreta enamorada*, comedia de Lope de Vega compuesta hacia 1604. Tiene asimismo bastante de la moratiniana *El sí de las niñas*, por lo que de “casamiento desigual” se insinúa en la función, y desde luego por la referencia obvia de la protagonista, que en la comedia de Moratín se llama también *Paquita*. Bien es verdad que el aire rebelde de la *Fenisa* de Lope, que así se llama su protagonista, no está ni en la víctima propi-

ciatoria de Moratín, ni en la –un tanto tontorrón– *Francisquita*, que participa en un juego de confusión amorosa con un *Fernando* tampoco muy listo...

Esta pieza es un ejemplo estupendo para apreciar la dura impermeabilidad de la zarzuela como género al ambiente político y social del que surgía. En mitad de la efervescencia política, social y cultural del país, en la que se está ventilando la mismísima forma política del Estado, los libretistas sitúan esta intriga amorosa en el Madrid de la década de 1840, de forma deliberadamente imprecisa. Pero si no hay mención a la España de 1923, tampoco a la de 1840: se suponen los tiempos de la Regencia de Espartero, y de la década moderada, donde la situación social o las revueltas de Alicante, Murcia y Cartagena, o en fin, los sucesos de Barcelona de 1843, tuvieron una cierta relevancia. Pues no, no hay ni rastro de nada de todo esto, la función se nos presenta como una nostálgica evocación de un mundo feliz, romántico y lamentablemente perdido. La acción se desarrolla en un ambiente festivo y *Cardona*, uno de los personajes, el amigo del protagonista, nos da el tono de la función y nos recuerda que “el pueblo de Madrid encuentra siempre diversión / lo mismo en carnaval que en viernes de Pasión.”

Su música, no obstante, conforma una de las páginas más bellas de la música lírica internacional. Algunas de sus canciones están incorporadas por derecho propio a los repertorios operísticos habituales. Amadeo Vives rompió con esta obra las reticentes fronteras entre la ópera y la zarzuela y el complejo histórico de ésta con respecto a aquélla. La *canción del Marabú*, o la prestigiosa romanza de *Por el humo se sabe dónde esté el fuego*, son expresión de esto. Un Amadeo Vives (a quien al nacer pusieron el nombre del rey...) que dio otras muchas páginas gloriosas a la música española. Solo por curiosidad diremos que es el autor de los arreglos con los que hoy se suele escuchar el himno catalán de *Els segadors* o de la bellísima *La balanguera* sobre un poema de Joan Alcover i Maspons, y que es a su vez himno de Mallorca. Si tenemos en cuenta que su *Canto a la juventud* de *Doña Francisquita* fue barajado como posible himno de la felizmente ahistórica región madrileña, hubiéramos tenido un prolífico creador de himnos oficiales en quien por otra parte, formado en solventes ideas liberales y progresistas, nunca manifestó tendencias nacionalistas, ni locales ni patrióticas.

Luisa Fernanda se estrenó en el Teatro Calderón de Madrid el 26 de marzo de 1932. Es de las zarzuelas que tienen un más claro contenido político, en el sentido de que lo político no se obvia, sino que forma parte de la trama. Sus libretistas son también Federico Romero y Guillermo Fernández Shaw. La acción

sucede poco tiempo antes de la Revolución de 1868, que daría al traste con la monarquía isabelina. Hay un ambiente vívido de disputa entre liberales progresistas y monárquicos conservadores. *Luisa Fernanda* es una joven que vive en la pensión de *Mariana* en la plazuela de San Javier de Madrid. Sus amores se los disputan, *Javier*, un militar algo desentendido de los cariños de la moza, y *Vidal Hernando*, un hacendado extremeño, mayor que ella, pero franco y generoso. Hay una aristócrata metomentodo que se encapricha de *Javier*, a quien convierte a su causa monárquica. Intenta atraerse igualmente a *Vidal*, quien por contraposición a su antagonista, siendo antes monárquico, se hace ahora liberal. En la verbena de San Antonio se desarrolla un consabido enredo de amores, celos y confusiones, que concluye con la promesa de amor de *Luisa Fernanda* a *Vidal*. Tras la Revolución, en la dehesa extremeña se preparan los esponsales. A *Javier* se le da por muerto en la batalla de Alcolea (28 septiembre de 1868) del lado de los monárquicos, pero hete aquí que aparece. Ante la reaparición del joven, *Vidal* se aparta para no interferir el amor de los dos jóvenes, que siempre existirá. De él nada tendrán que temer los jóvenes amantes porque “un corazón que perdona no es una carga que pesa”, dice.

La función parece resaltar varios valores, que no están nada mal como consejos o reflexiones cívicas en la joven República de 1932: el amor a las personas ha de estar está por encima de las ideas, que bien pueden ser modificadas; el reconocimiento del otro, aunque sea antagonista en el amor y en la política; y en fin, que quien es liberal en lo público, ya sabrá serlo en lo privado.

Moreno Torroba es probablemente el músico que mejore encarna esa simbiosis que supuso la renovada zarzuela grande, entre los elementos cultos de la romántica y los populares del género chico. Esta zarzuela es la mejor prueba. Seguramente es la que más piezas musicales ha dejado en la memoria sonora de cualquiera que se haya acercado con cierta atención al mundo de la zarzuela, sin que sean sin embargo melodías facilonas o meramente pegadizas. Ese aficionado sin duda sabrá tararear, cuando no entonar, momentos de *Mi madre me criaba pa chalequera*, *Marchaba a ser soldado*, *De este apacible rincón de Madrid*, la romanza de *Vidal Ay, mi morena*, y desde luego la popularmente conocida como *Mazurca de las sombrillas*, a cuya sombra de estos instrumentos auxiliares de encaje y seda, todo el mundo sabe que con voz muy queda, canta el amor.

Breve epílogo. Pasión de la zarzuela: muerte y resurrección

La zarzuela no contó con la amistad de las esferas intelectuales de la España anterior a la guerra. Los artistas de vanguardia, escritores, e intelectuales, la veían como una expresión del rancio españolismo de un país que necesitado de modernizarse y conectar con las corrientes europeas (recuérdese la admonición orteguiana de que “España es el problema y Europa la solución”), también debía hacerlo desde luego en los ámbitos musical y escénico.

No hace falta gran perspicacia para imaginar que, en adecuada correspondencia y reacción, el franquismo abrazó la zarzuela como expresión de ese alma eterna de la España grande y libre. Pero resultó ser un abrazo asfixiante, pues la zarzuela murió en medio del amor que el régimen le profesó. Manipulando el significado, descontextualizando las obras, resaltando lo que de españolismo efectivo la zarzuela lucía y rebuscando en fin para atribuirle las virtudes que la nueva España quería encarnar, el repertorio de zarzuela se representó hasta el hastío en cualquier lugar, circunstancia y condiciones. La manipulación, la pobreza de medios y la desidia artística, fosilizaron el género, que por su parte dejó de dar nuevas obras.

Hay efectivamente también una parte de agotamiento de la fórmula artística. Pablo Sorozábal y Federico Moreno Torroba, robustos compositores del los años treinta, dieron todavía algunas grandes obras tras la guerra. *Maravilla* (1941) y *María Manuela* (1957) son obras de Moreno Torroba; *Black el Payaso* (1942) y *La eterna canción* (1945) son magníficas zarzuelas de Sorozábal. Con ellos, que siguieron en activo hasta bien avanzadas sus vidas, se puede decir que se acabó el componer zarzuelas. Es difícil rastrear dónde y quién ha tenido el atrevimiento de componer la última. La Fundación Jacinto Guerrero, creada en 1984, instituyó un premio a la mejor obra lírica. Dos años después premió una titulada *San Isidro Labrador*, con música de Valentín Ruiz López y libreto de Juan Pedro de Aguilar. No está estrenada, ni tenemos conocimiento de que se haya dado al mundo lírico otra obra posterior designada como “zarzuela”.

La democracia restauró el tratamiento digno al teatro musical español. Se debe básicamente al Teatro Lírico Nacional del Zarzuela, organismo dependiente del ministerio de Cultura, que ha recuperado el repertorio, lo ha sometido en su caso a sabias relecturas, y ha atraído a gentes de teatro de todo tipo y condición para devolver al género un prestigio que, al menos en parte, bien se merece.

La zarzuela nunca fue un bruñido espejo social, y tiene un valor relativo como documento histórico. Tal vez lo tenga más como mapa geográfico, sobre todo si nos acercamos a la geografía española con la a veces relamida interpretación de algún pintor romántico o costumbrista. En *El manojo de rosas*, estrenada en mitad de las discusiones y de las libertades de la Segunda República, la referencia al entorno se queda en meros chistecillos de escaso vuelo. El personaje cómico de la función, apodado *Espasa* por su vasta cultura y su rica retórica, hace profesión de republicanismo. En un momento de la función asegura que su mujer le preparó un día para cenar unos huevos fritos flanqueados por dos pimientos rojos (repárese en el “rojo y gualda” de la cena), y que no pudo cenar por ser contrario a sus ideales. Éste es el tono de la penetración sociopolítica zarzuelera. Con todo, un estudio más exhaustivo está por hacer, y tal vez el amplio repertorio de las miles de zarzuelas compuestas ofrezca alguna que otra sugerente sorpresa.

La zarzuela forma parte del substrato cultural general de España. Todo el mundo es capaz de identificar una expresión cantada como zarzuela. Todo el mundo es capaz de identificar un tipo como un personaje de zarzuela, o sabe calificar un determinado humor o habla popular como de zarzuela (guste o no). Sirve también para denostar algo, asumiendo de forma más o menos consciente que se trata de una expresión artística menor que representa una forma estereotipada y reaccionaria del ser popular. Pero –como los toros– ahí queda, formando parte de un acervo del que resulta difícil desprenderse. Cuando alguien dice “una morena y una rubia...” quién no sabe decir de qué pueblo son hijas. Si alguien dice que “mi cara serrana lo va diciendo”, todos sabrán que ha nacido en España. Si se dice “Dónde vas con mantón de Manila...” quién no sabe qué vestido lleva la moza y adónde va. Y en fin, si un guapo muchacho le dice a una guapa muchacha “¡Mari Pepa de mi vida!...” ella no tendrá dudas de que al galán tendrá que llamarle Felipe.

NOTA: La conferencia fue ilustrada con las siguientes intervenciones cantadas por la actriz y cantante Rita Barber:

Romanza *Como nació en la calle de la Paloma*, de *El barberillo de Lavapiés*.

Dúo de Felipe y Mari Pepa, de *La Revoltosa*.

Canción del Marabú, de *Doña Francisquita*.

Mazurca de las sombrillas, de *Luisa Fernanda* (*interpretada a dúo con Fidel Revilla, presidente de la Junta Directiva de la U.M.E.R.)

Nota biográfica

Juan Carlos Talavera Lapeña es licenciado en Derecho por la U.C.M. y en Geografía e Historia por la U.N.E.D. Es asimismo actor, en cuya calidad ha trabajado en espectáculos producidos por el Centro Dramático Nacional, Compañía Nacional de Teatro Clásico y el Teatro Lírico Nacional de la Zarzuela. En el ámbito actoral que tiene que ver con el tema que en este artículo se trata, ha actuado en *¡Una noche de zarzuela!*, antología de piezas de distintas obras de teatro lírico español, *El carro de la muerte*, zarzuela de Tomás Barrera con libreto de Sinesio Delgado, o *Gigantes y Cabezudos*, de Manuel Fernández Caballero con libreto de Miguel Echegaray, así como en el musical *El diluvio que viene*. A la fecha de edición de este cuaderno sus dos últimos trabajos son *La fiesta de los jueces*, de E. Caballero y *Los habitantes de la casa deshabitada*, de Enrique Jardiel Poncela, y su participación en la serie de televisión *El secreto de Puente Viejo*.

Bibliografía

- Alier, Roger: *La zarzuela*, Ediciones Daimon, Madrid, 1984.
- Amorós, Andrés (ed.): *La zarzuela de cerca*, Espasa Calpe, Madrid, 1987.
- Casares Rodicio, Emilio: *Historia gráfica de la zarzuela. Músicas para ver*, ICCMU, Madrid, 1999.
- Deleito y Piñuela, José: *Origen y apogeo del género chico*, Revista de Occidente, Madrid, 1949.
- Doménech Rico, Fernando (ed.): *La zarzuela chica madrileña: La Gran Vía, La verbena de la Paloma, Agua, azucarillos y aguardiente, La Revoltosa*, Castalia y Comunidad de Madrid, Madrid, 1998.
- Espín Templado, Pilar: *El sainete del último tercio del siglo XIX, culminación de un género dramático histórico en el teatro español*, Epos Revista de Filología, III, Madrid, 1987.
- Huerta Calvo, Javier (dir.): *Historia del Teatro Español. Tomos I y II*, Gredos, Madrid, 2003.
- Nieva, Francisco: *Esencia y paradigma del género chico, (discurso leído en abril de 1990, en su recepción pública, por el Excmo. Sr. Don Francisco Nieva)*, Real Academia Española, Madrid, 1990.
- Romero Ferrer, Alberto: *La literatura del Género Chico: hacia una bibliografía crítica*, Draco, Revista de Literatura Española, Madrid, 1990.
- (ed.): *Diccionario de la Zarzuela. España e Hispanoamérica*, ICCMU, Madrid, 2002.
- *El Género Chico. Introducción al estudio del teatro corto de fin de siglo*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, Cádiz, 1993.

CUADERNOS DE U.M.E.R.

Nos. 1 al 50 agotados. Pueden consultarse en la página web www.umer.es

Nº 51: "Medios de comunicación. La vida como espectáculo". Luis Matilla.

Nº 52: "El dos y el tres de mayo". Cristina del Moral.

Nº 53: "Aproximación a la independencia iberoamericana en el bicentenario de su inicio". M^a Jesús García-Arévalo Calero.

Nº 54: "El cine cómico español en la primera mitad de los años cincuenta". María de los Ángeles Rodríguez Sánchez.

Nº 55: "Inmigración y Derechos Humanos". Augusto Klappenbach.

Nº 56: "El tiempo y la huella de Larra (1809-1837)". Feliciano Páez-Camino.

Nº 57: "Memoria de la Universidad de Mayores Experiencia Recíproca" UMER (2004-2009).

Nº 58: "La educación en España en el primer tercio del siglo XX: la situación del analfabetismo y la escolarización". Alfredo Liébana Collado.

Nº 59: "La ONU: una visión desde dentro". Francisco Acebes del Río.

Nº 60: "La Capilla del Obispo (de Nuestra Señora y San Juan de Letrán)". Emilio Guerra Chavarino, Investigador; Rosario Zapata, Transcriptor.

Nº 61: "Barrio de Maravillas, de Rosa Chacel". Carmen Mejías Bonilla.

Nº 62: "Breve historia de la Estadística y el Azar". Benita Compostela Muñiz.

Nº 63: "Miguel Hernández (1910-1942), *en el sabor del tiempo*". Feliciano Páez-Camino Arias.

Nº 64: "Los retos de la educación para la ciudadanía". Luis María Cifuentes.

Nº 65: "Las mujeres en la Ciencia". Antonio C. Colino.

Nº 66: "Miguel Hernández. Con tres heridas: la de la muerte, la del amor, la de la vida". María Jesús Garrido.

Nº 67: "El Banco de España: funciones e historia". Enrique Ortiz Alvarado.

Nº 68: "Carmen de Burgos: La voz de los sin voz". Carmen Mejías.

Nº 69: "Del *Cantar* del Cid a Cernuda: El destierro en la poesía española". Feliciano Páez-Camino.

Nº 70: "El conflicto árabe-israelita: génesis y nudo". Francisco Acebes del Río.

Nº 71: "Filosofía de la risa". Augusto Klappenbach.

Nº 72: "Hipoteca inversa". Antonio Martínez Maroto.

Nº 73: "Muchachas que trabajan". Carmen Mejías Bonilla.

Nº 74: "Antonio Machado: Soñando caminos". María Jesús Garrido Calvillo.

Nº 75: "Sobre la historia del teatro musical español: la zarzuela y sus alrededores". Juan Carlos Talavera.