

Tipos y aires. Imágenes de lo español en la zarzuela de mediados del siglo XIX

Demetrio Castro

Universidad Pública de Navarra

Resumen: El desarrollo del teatro lírico moderno en España tuvo uno de sus aspectos más sobresalientes en el antagonismo con la ópera italiana, asunto quizá sobrevalorado por cierta crítica musicológica pero poco contemplado como fenómeno cultural. Más que una siempre malograda ópera española fue la zarzuela a mediados del siglo XIX el género que hizo viable un teatro lírico nacional. Su capacidad para llegar a públicos amplios permitió que se constituyera en un producto sólido del negocio del espectáculo y en su aceptación jugó un papel relevante tanto el uso de recursos musicales extraídos del repertorio tradicional como la puesta en escena de estenotipos de lo español en los que se reconocía el público y los autores cultivaban.

Palabras clave: zarzuela, lengua española, casticismo, costumbrismo, estenotipos nacionales.

Abstract: The development of modern lyric theater in Spain had as one of its most salient features its antagonism toward Italian opera, a matter that perhaps has been overrated by a certain musicological criticism but has received little attention as a cultural phenomenon. Rather than a forever underachieving Spanish opera, at the middle of the nineteenth century the zarzuela was the genre that rendered viable a national lyric theater. Its ability to reach broad publics allowed it to evolve into a solid show-business product, and in its acceptance as such it played a relevant role both in the utilization of musical resources taken from the traditional repertoire, and the *mise en scène* of stencotypes of spanishness, in which the public recognized itself and which authors cultivated.

Key words: zarzuela, Spanish language, nativism, critique of customs, nacional stencotypes.

En la mañana del 6 de marzo de 1856, en el solar que había venido ocupando un galpón usado como cochera y situado en la que pronto sería calle madrileña de Jovellanos, a espaldas del Congreso, tuvo lugar una ceremonia a la que sus protagonistas quisieron dotar de cierta solemnidad y especial significado. Se ponía la primera piedra de lo que iba a ser un nuevo teatro dedicado a la representación de zarzuelas, bautizado por ello como «Teatro lírico-español» pero conocido finalmente como «de la Zarzuela». Algunos escritores y músicos, los empresarios y familiares de éstos presenciaron cómo la hija de quien era socio capitalista de la empresa, Francisco de las Rivas, amadrinaba la colocación de ese primer bloque de los cimientos. En su interior iba una arqueta de plomo conteniendo una historiada acta firmada por los presentes y ejemplares de los libretos y partituras más celebrados de los últimos años. Otro de los socios, el libretista Luis de Olona (1823-1863), leyó el discurso apropiado a la ocasión. Las obras fueron lo suficientemente rápidas como para que el edificio y su decoración, nada sencillos, estuviesen acabados pocos meses después y las representaciones pudieran empezar el 10 de octubre convirtiéndose desde entonces, y hasta el incendio que lo destruyó en 1909, en uno de los principales escenarios del género lírico, pero de ninguna manera el único. Aquella primera etapa de su historia vino a coincidir, *grosso modo*, con los años de apogeo del género que preferentemente programaba, género con antecedentes enrevesados pero que al mediar el siglo XIX parecía haber cuajado en forma definida, aunque su estructura (con piezas breves de sólo un cuadro a otras de hasta cuatro) o la variedad de los temas de sus libretos (en ocasiones adaptación de comedias u óperas cómicas extranjeras) le confiriera una apariencia de variedad que por lo general desmentían las partituras pegadizas y vibrantes, con frecuencia inspiradas sobre motivos de bailes populares o adaptadas a sus estructuras melódicas. Ante todo, aquel género había logrado la suficiente atención entre el público como para convertirse en uno de los espectáculos favoritos de las clases medias y populares. Pocos lo hubieran creído no mucho antes.

Francisco de las Rivas Ubieta no era aún, en 1856, marqués de Mudela ni uno de los primeros propietarios vinícolas de España, pero era ya una de las principales fortunas levantadas sobre el comercio y el préstamo así como también diputado, en el inicio de una carrera política en la que se mantendría ininterrumpidamente hasta la Restauración. Es posible que, como se decía, le hubiese llevado a la

empresa su afición por el género lírico y puede que hasta cierta emulación de Salamanca, empresario hasta poco antes del teatro del Circo donde, aún en construcción el Teatro Real, se representaban las óperas italianas y uno de cuyos solares se había negociado primero para la edificación del que entonces se iniciaba, pero cuanto de él se sabe no inclina a suponer que entre sus móviles figurase el altruismo. Si ponía su dinero en aquel asunto tenía que ser, ante todo, porque lo consideraba rentable. De ello podían dar cuenta sus socios en la empresa con quienes había ajustado un acuerdo con mucho de leonino y usurario que entre otras cláusulas incluía la que le asignaba a perpetuidad a él y a sus herederos un palco de los mejores en la futura sala. En esencia, el contrato disponía que él adelantaba el capital necesario para la construcción y sus socios, o más bien prestatarios, se comprometían a reintegrárselo con sus intereses en doce anualidades quedando entonces dueños únicos del local y los terrenos¹. Quienes asumían aquellos riesgos eran también a su modo empresarios, aunque ellos se habrían presentado preferentemente como artistas, y si lo hacían era con fundada esperanza de que la operación resultaría muy rentable. Además de Olona se trataba de Francisco Salas (1812-1875) un bajo de larga experiencia en compañías de ópera y en la vida teatral en general; del compositor Joaquín Gaztambide (1822-1870), quien había alcanzado ya varios éxitos, y del también músico Francisco Asenjo Barbieri (1823-1894) autor por entonces de varias obras de amplia aceptación pero llamado a mucho mayor reconocimiento como compositor y estudioso de la música española. Los cuatro constituían en realidad los restos de una sociedad más extensa establecida en julio de 1851 y de la que formaron parte los también compositores Cristóbal Oudrid (1825-1877), Rafael Hernando (1822-1888) y José Inzenga (1828-1891), todos los cuales, alquilando el teatro del Circo y sosteniendo compañía propia, habían estrenado y puesto en escena durante varias temporadas zarzuelas en su mayor parte compuestas (o en el caso de Olona, escritas) por ellos. Desacuerdos sobre el reparto de beneficios, estipulado en principio a partes iguales, en función de las respectivas contribuciones llevaron a la escisión que dejó a los cua-

¹ Siguiendo a Barbieri, quien tenía motivos para saberlo, COTARELO, E.: *Historia de la zarzuela, o sea del drama lírico en España, desde su origen a fines del siglo XIX*, Madrid, Tipografía de Archivos, 1934, p. 558, sostiene que en ningún momento pudo valer el teatro ni «la mitad de lo que se obligaban a pagar por él» los prestatarios, y que el acuerdo «era realmente usurario».

tro primeros como únicos socios. Muchas de aquellas representaciones habían sido éxitos considerables y habían proporcionado beneficios más que aceptables, lo que sin duda animó a los cuatro asociados a abordar la construcción convencidos de que el género que cultivaban había creado un público propio y podría ampliarlo en adelante sosteniendo así un negocio lucrativo.

En las palabras leídas por Olona se establecía una expresa continuidad entre el nuevo teatro y la actividad sostenida hasta entonces en el del Circo, atribuyéndose además algo así como la invención del género. En efecto, se decía que lo que allí se iba a representar era el tipo de obras lírico-dramáticas puestas en escena desde hacía cinco años, «desde la formal creación de la zarzuela». Por eso, las partituras que se enterraban con la primera piedra habían sido todas estrenadas después de la temporada teatral de 1849-1850. En cierto modo, además de promotores de una empresa teatral, aquel conjunto de artistas se sentía responsable de una empresa cultural más difusa pero no menos importante, el establecimiento de un género lírico específicamente español, para públicos españoles e inspirado en recursos musicales y dramáticos propios. En cierto modo, una obra de enaltecimiento nacional. Pensar que se hubiese instituido sólo unos pocos años antes era quizá producto del entusiasmo y de lo evidente de su renovación y auge, pero no del todo cierto.

Ópera italiana, lengua española, zarzuela

Desde su formación en la Corte de Felipe IV, un proceso en el que tanta importancia tuvo la intervención de Calderón y la de músicos como Juan Hidalgo o (ya en el reinado siguiente) Sebastián Durón², la zarzuela no cesó de transformarse, de desarrollar su carácter híbrido entre lo mitológico y lo rústico en los temas, lo cantado y lo recitado en los recursos, lo dramático y lo cómico en las formas. Su amaneramiento y oscurecimiento desde el primer cuarto del siglo XVIII seguramente no se debió sólo al apogeo de la lírica italiana y su consagración en España como en toda la Europa ilustrada, sino que hubo mucho de agotamiento de las fórmulas que habían venido inspirando «las fiestas de zarzuela» cortesanas y las comedias de música más abiertas a públi-

² STEIN, L. K.: *Songs of the Mortals, Dialogues of the Gods. Music and Theatre in Seventeenth-Century Spain*, Oxford, Clarendon, 1993, pp. 258-261.

cos populares. En las décadas centrales de la centuria, el repertorio italiano, tanto en forma de drama serio frecuentemente de tema mitológico como de *opere buffe* y comedia de enredo, estaba bien asentado en España y con él, con las compañías de trufaldines y los directores e intérpretes procedentes de Italia, creció la afición al *bel canto* y la admiración por las partes *de bravura* y, en general, el apego a un tipo de espectáculo lleno de atractivos. La protección oficial a aquel estilo y sus ejecutantes era considerable³, y lo era también el resentimiento de los músicos y cantantes españoles peor retribuidos y sin las ventajas otorgadas a los extranjeros, pero la música escénica tradicional y la escrita por autores españoles no dejó de estar presente en todo momento. Los mismos compositores italianos asentados en España escribieron música para piezas denominadas *zarzuela* y que pueden ser tenidas por tal, mientras los españoles musicaban traducciones de piezas bufas italianas. Si esas piezas eran *auténticas* zarzuelas y, por tanto, concluir si el género llegó a estar relegado requeriría precisiones de tipo formal y estilístico siempre controvertidas y en las que aquí no se entrará⁴. Pero el hecho es que, además de las tonadillas cuya aceptación no dejó de crecer a lo largo del siglo y cuya producción fue muy elevada⁵ (siendo muchas de ellas en las que intervienen tres o más personajes cantantes zarzuelas muy cortas y con mínima acción pero condensando ingredientes principales del género)⁶, se ponían en escena

³ «Era una verdadera invasión y monopolio de música italiana», dice COTARELO (*Historia de la zarzuela...*, *op. cit.*, p. 100), aunque sus propios datos dejan claro que no del todo.

⁴ Parece razonable admitir que «no había una diferenciación clara de géneros con lo que hacia 1750 se llamaban indistintamente óperas o zarzuelas» a modalidades diferentes de representaciones teatrales con canto: COSTAS, C.-J.: «Resumen histórico de la zarzuela», en AMORÓS, A. (ed.): *La zarzuela de cerca*, Madrid, Espasa-Calpe, 1987, p. 277. Acción en dos jornadas y alternancia de canto y declamación eran, en todo caso, los rasgos característicos de la zarzuela propiamente dicha. Tomás Iriarte, bien entrado el siglo, seguía manteniendo igual criterio: zarzuela sería una obra «en que el discurso hablado / ya con frecuentes arias se interpola, / o ya con dúo, coro o recitado» (IRIARTE, T.: «La música», en *Colección de obras en verso y prosa de D. T. de Y.*, vol. 1, Madrid, Imprenta Real, 1805, p. 248).

⁵ Ya José SUBIRÁ (*La tonadilla escénica: Sus obras y autores*, Barcelona, Labor, 1933, p. 199) llegó a ver unos dos mil «manuscritos literarios» (algunos revisiones o modificaciones) de este tipo de obras.

⁶ «*Mini-zarzuela*» llama Serge Salaün a la tonadilla en cuanto espectáculo: SALAÜN, S.: *El cuplé (1900-1936)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1990, p. 19. Para Rosendo LLATES («Panorama del arte lírico-dramático español e hispanoamericano», en

obras que presentaban las características formales que la mayor parte de los tratadistas señalan como fundamentales del género *zarzuela*: acción en dos actos, alternancia de partes cantadas y declamadas (sin recitativos como en la ópera) y libreto en español.

Es probable que en la historiografía española decimonónica sobre el teatro lírico hubiera cierto sentir nacionalista que acentuó la dialéctica de lo propio frente a lo extranjerizante, y más en particular lo italiano, y que Cotarelo tuviese en ello mucha influencia⁷, aunque igual planteamiento se encuentre, por ejemplo, en Pedrell y qué decir en Barbieri. Esa oposición aparece, sin embargo, como una constante perceptible casi en cualquier manifestación o consideración sobre el particular a lo largo de mucho tiempo. La animosidad contra el teatro musical italiano no fue, por supuesto, una peculiaridad española, y algo muy similar —en cuanto al antagonismo entre lo propio y lo itálico— se manifestó ya muy a comienzos del siglo XVIII allí donde la introducción de las representaciones de ópera fue más temprana, Francia. Apenas iniciado el siglo publicó François Raguet (1660-1722), buen conocedor del teatro musical italiano, su comparación entre las características del espectáculo de ópera en Francia e Italia⁸. Aunque sus consideraciones se extienden a la música en su conjunto, técnicas de ejecución incluidas, quizá la parte medular del librito se centre en la música cantada de teatro analizando el asunto de forma que quiere ser ecuánime. Para él, la estructura de la ópera francesa es superior a la italiana y su puesta en escena más cuidada y brillante, resultando en definitiva más bellas sus producciones. Las italianas, en cuanto a la trama, «son penosas rapsodias sin unidad, sin cuidado, sin intriga»⁹, pero

DUMESNIL, R.: *Historia del teatro lírico*, Barcelona, Vergara, 1957, p. 267), «es una ópera cómica en miniatura». También Iriarte en su momento venía a hacer notar lo mismo: «antes era canzoneta vulgar, breve y sencilla / y es hoy a veces una escena entera / a veces todo un acto» (IRIARTE, T.: «La música...», *op. cit.*, p. 249).

⁷ CARRERAS, J. J.: «Entre la zarzuela y la ópera de corte: representaciones cortesanas en el Buen Retiro entre 1720 y 1724», en KLEINERTZ, R. (ed.): *Teatro y música en España (siglo XVIII)*, Kassel-Berlín, 1996, pp. 50-51.

⁸ RAGUET, F.: *Paralele des italiens et des françois, en ce qui regarde la musique et les opera*, París, Jean Merau, 1702. El caballero de Viville de Freneuse replicó con una *Comparaison de la Musique Italienne et de la Musique Française*, contestada a su vez por Raguet con una *Défense du parallèle des italiens et des françois en ce qui regarde la musique et les opera*, París, Veuve de Claude Barbin, 1705.

⁹ RAGUET, F.: *Paralele...*, *op. cit.*, p. 7. Aun no observando las exigencias de la preceptiva, los autores italianos «*transgreden las reglas con arrebatos audaces pero felices*» (p. 36).

superiores en casi todo lo demás, en especial en técnica de ejecución. Las voces, «aunque casi todas de castrati, en todo semejantes a las de sus mujeres»¹⁰, resultan preferibles por ser voces italianas, propias de gentes más dotadas para la musicalidad desde la cuna y dueños de una lengua cuyo vocalismo y sonoridad la hace infinitamente preferible a la francesa. Un tópico éste, el de la especial acomodación de la lengua italiana para el canto, que se mantendría durante mucho tiempo y que se sostuvo con asertos tan categóricos como los de Rousseau (quien se tuvo por experto en la materia) medio siglo más tarde. Convencido de la existencia de músicas nacionales y de que el carácter peculiar de las mismas deriva de la lengua, así como de que hay lenguas más apropiadas que otras para el canto, sostendría la indiscutible superioridad del italiano y la inadecuación del francés¹¹, sancionando un cierto monopolio de la transalpina como lengua de la lírica: «en la música francesa no hay ni medida ni melodía porque la lengua no es apropiada para ello; [...] el canto francés no es más que un ladrido continuo, insoponible a toda oreja no prevenida [...] Los franceses no tiene música ni pueden tenerla»¹².

Aunque más duradera en el tiempo, la controversia se reproduce en España de forma muy parecida; mientras Antonio Eximeno (1720-1808) sostenía desde su destierro en Italia la adecuación del castellano para el canto, pero sólo después del italiano¹³, Tomás de Iriarte, con una elaborada argumentación fonética, opinaba también que «sin disputa» la lengua italiana, por lo abundante en ella de las terminaciones vocálicas y lo infrecuente de consonantes ásperas y fuertes, era la más indicada para el canto escénico, y sólo después el castellano «dotado casi de las mismas gracias harmónicas que el Tos-

¹⁰ RAGUET, F.: *Paralele...*, *op. cit.*, p. 14. Esas voces son, sin embargo, más duraderas conservándose frescas más tiempo que las de los cantantes franceses (p. 83).

¹¹ ROUSSEAU, J. J.: *Lettre sur la Musique françoise*, 1753 [s. l.]; 17: «Si hay en Europa una lengua apropiada para la música es ciertamente la italiana, pues esta lengua es suave, sonora, armoniosa y acentuada más que ninguna otra». Sobre la música y el canto en Rousseau hay análisis de interés en ponencias recogidas en DAUPHIN, C. (ed): *Musique et langage chez Rousseau*, Oxford, Voltaire Foundation, 2004.

¹² ROUSSEAU, J. J.: *Lettre...*, *op. cit.*, pp. 91-92.

¹³ EXIMENO, A.: *Dell'origine e delle regole della Musica colla Storia del suo progresso, decadenza e rinnovazione*, Roma, 1774. Hay edición facsimilar, Hildesheim, Nueva York, Georg Olms, 1983. «La lengua más musical después de la italiana es sin duda la española» (p. 414), pues «se puede decir sin hipérbole que el italiano canta cuando habla» (p. 409).

cano, es suave para la música»¹⁴. Y cosas similares se argumentarían en el siglo siguiente en relación con la polémica sobre la posibilidad, o para algunos la necesidad, de una ópera española¹⁵. En cualquier caso, ese aspecto de lo apropiado o inapropiado del idioma era sólo uno de los que entraban en la contraposición de los estilos musicales italianos y los tradicionales. Es cierto que los primeros ganaron por completo la preferencia de la Corte a mediados del siglo XVIII, en el reinado de Fernando VI, pero, italianizadas o no, las formas líricas tradicionales siguieron cultivándose y contaron con apoyos propios, no sólo por parte de algunos aficionados de la nobleza que hacían representar zarzuelas en sus casas, sino también desde instancias oficiales. La reforma de teatros de Aranda, entre 1767 y 1770 (un asunto con dimensiones mucho más amplias y complejas que esta concre-

¹⁴ IRIARTE, T.: «La música...», *op. cit.*, pp. 315 y 320. Su tío, Juan Iriarte, rindió sin embargo tributo al tópico en sentido contrario en uno de sus epigramas, dedicado a las lenguas europeas: «*Es suspiro la italiana / canto armonioso la hispana*», en *Poetas Líricos del siglo XVIII*, Madrid, BAE, LXVII, p. 498. La mayor autoridad española del siglo sobre ópera italiana fue, naturalmente, Artega con sus *Rivoluzioni del teatro musicale italiano*, 1783 y 1785. Su parecer sobre la cuestión lo resumió en *La belleza ideal* (1789) en los siguientes términos: «La poesía y la música española [...] carecen de muchas especies de ritmos susceptibles de infinita expresión y necesarios para acrecentar y variar las formas, [...] abriendo[se] a los ingenios una nueva carrera para enriquecer nuestro idioma y hacerle tan acomodado para la música como lo es hoy día el de los italianos. No se me oculta que la promesa de igualar nuestra lengua a la italiana en las calidades musicales parecerá a no pocos nacionales y a casi todos los extranjeros una fanfarronada quijotesca, hija de patriótico deslumbramiento». ARTEGA, E. de: *Obra completa castellana*, edición de M. BATLLORI, Madrid, Espasa-Calpe, 1972, pp. 94-95.

¹⁵ Un ejemplo muy elocuente de ello es el libro del escolapio José Ríus (1785-1857) de larguísimo título y complejo contenido, en el que mediante la traducción de un libreto de Donizetti (el de *Belisario*) pretende confirmar con trabajadísima notas la perfecta adecuación del castellano como lengua de la lírica: RÍUS, J.: *Ópera española: ventajas que la lengua castellana ofrece para el melodrama, demostradas con un ejemplo práctico [...] Discurso en que se manifiesta la necesidad y conveniencia de la Ópera nacional; y se prueban por principios de ortología, prosodia y arte métrica las eminentes calidades de la lengua castellana para la música y canto*, Barcelona, Imprenta de Joaquín Verdaguer, 1840. Incondicional de lo necesario de contar con una ópera nacional española, lamentaba que «con una lengua de las voces más dulces, más llenas y sonoras para el canto y la ópera, estemos tan faltos en este género, como debiéramos ser ricos, y competir con lo más culto de Europa», preguntándose «si habrá llegado para España la feliz sazón para la ópera; y si su tierra, virgen en esta parte, podrá por su excelente calidad en idioma y genio apresurar las producciones de esta especie, y garantir su bondad y abundancia» (pp. 3 y 4).

ta cuestión), aunque en su sentido último buscarse la supresión de las tradiciones escénicas populares, al autorizar a las compañías las representaciones nocturnas en los meses de verano para beneficio de los actores, abrió un cauce especialmente apropiado para el cultivo de la zarzuela. Mayor importancia tendría el que en Madrid, entre 1800 y 1808 (en razón sobre todo de lo ruinoso de su sostenimiento), se suprimiesen las representaciones de ópera por compañías italianas, autorizándose sólo en castellano y por compañías españolas. Aún más significativo resulta que el Ayuntamiento fomentase el cultivo de la tonadilla convocando concursos. El correspondiente a 1792 lo ganó una de las grandes figuras del género, Pablo Esteve (1730-1794), con la titulada *El reconocimiento del tío y la sobrina*, a cuyo texto impreso el año siguiente se añadió un prólogo en que se decía: «sin mendigar modulaciones músicas a los extranjeros, podemos tener nosotros particulares melodramas, en los que así como el genio del idioma varía de los demás en el modo de manifestar los conceptos, la expresión armónica sea privativa igualmente y arreglada al genio del dialecto»¹⁶. La tonadilla, como género escénico, estaba por entonces en su apogeo y con sus músicas directamente inspiradas en los aires populares y sus letras de contenido costumbrista y sentido mordaz, a veces sobre asuntos de actualidad (Esteve acabó en la cárcel por ironizar sobre algunas grandes figuras de la nobleza titulada), se configuraba como bastión de lo castizo frente a lo italiano. Ya en 1778 una de las más célebres tonadillas de Blas de Laserna (1751-1816), *El majo y la italiana fingida*, desarrolla un asunto que acabaría siendo tópico, el del contraste del canto operístico con el popular español que triunfa finalmente. Así, una supuesta cantante italiana se revela española y experta en el repertorio de fandangos y boleros que entusiasmaba al público. La fórmula tendría el suficiente éxito, y la situación conservó suficientes rasgos de continuidad, como para que más de medio siglo después, en 1839, pudiera retomarla con gran aceptación Bretón de los Herreros (1796-1876) en su «comedia zarzuela» *El novio y el concierto*.

La trama de esa obra carece de cualquier complejidad: una chica hacendosa y discreta, verdadera cenicienta en casa de su tío pero buena cantante de aires españoles, le quita el novio a su prima indolente y vanidosa que hace carrera como cantante de ópera. Distintos

¹⁶ Citado por COTARELO, E.: *Historia de la zarzuela...*, op. cit., p. 155.

personajes partidarios de las músicas españolas (todos ellos atractivos y cordiales) alternan con otros (ridículos y necios) maniáticos de lo italiano, quienes consideran *subalterno* y *plebeyo* el canto español representado por canciones muy celebradas como *El Chairo*, *La Manola* o *La Aguadora*¹⁷ y aires como la cachucha, el polo y el bolero. La alternancia de italiano y de español en los cantables o de versos en cada idioma en los diálogos expone la dialéctica no tanto entre dos estilos musicales sino entre lo propio y lo extraño, lo cercano y lo distante, e incluso entre dos modos de ser y comportarse, el sencillo y natural por un lado y el artificioso y afectado por otro. En el fondo hay una explícita afirmación nacional expresada en pasajes como: «pero eso de hacer escarnio / de la música española / su genio pica muy alto / y no es razón que se humille / a julepes y fandangos»¹⁸, o en la despedida de los actores que encarnan a los tres personajes representativos de lo castizo pidiendo: «suene ahora un aplauso / con tres bemoles, / siquiera porque somos / tres españoles»¹⁹. Y, por supuesto, la defensa del español como lengua apropiada para composiciones líricas: «¡Y vd. sostendrá también / que el idioma patrio es bueno / para cantar!», se escandaliza uno de los entusiastas del *belcantismo*, replicándole su antagonista: «¿Por qué no? / Si se ha cultivado menos / que el de Italia para el canto / no deja de ser por eso / grato, variado, armonioso /, y en fin, acá lo entendemos»²⁰. La música de *El novio y el concierto*, componente fundamental de su éxito, era de Basilio Basili (1803-1895), un italiano muy introducido desde años antes en las empresas teatrales madrileñas y cuya contribución a la recuperación de la zarzuela resultó muy importante. Algo en cierto modo paradójico porque aquel éxito consagró un prototipo de personaje zarzuelístico, el profesor de canto o el empresario

¹⁷ A juzgar por la letra de los cantables representativos de lo autóctono que Bretón incluye, no parece que carecieran de fundamento las reservas de los italianizantes. Un ejemplo: «[E]n toito el Avapiés / sólo temo el coraje / de mi morena / cuando se pone en jarras, / jura y patea / que si se enfada / no valgo nada / [...] ¡Ay arrastráa / Ay endina!» BRETÓN DE LOS HERREROS, M.: *El novio y el concierto*, en *Obras de D. M. B. de los H.*, vol. 2, Madrid, Miguel Sinesta, 1883, p. 233 (vv. 327-333, 337).

¹⁸ *Ibid.*, p. 228 (vv. 746-747, 750-751).

¹⁹ *Ibid.*, p. 232 (vv. 1080-1083).

²⁰ *Ibid.*, p. 234 (vv.425-427, 428-432). Años más tarde, en 1840, y en su mayor éxito, seguía Bretón valiéndose de igual recurso. El protagonista rústico y sensato de *El pelo de la dehesa* (*Obras...*, *op. cit.*, vv. 2104-2105) protesta de que se asista a «óperas en gringo / donde no cantan la jota».

lirico italiano sistemáticamente ridiculizado en escena por distintas obras del siglo XIX, en ninguna de forma tan sangrante como en *El dúo de la Africana*, de 1893, con buen libreto de Miguel Echegaray, donde el director de compañía, Querubini, es marido celoso en constante sobresalto por los devaneos entre su esposa andaluza, la Antonelli, triple de la compañía, y el tenor Guissepini, presentado por su madre como de lo más escogido «de toda la aristocracia de Belchite y su distrito» (de Belchite solía hacer oriundos Bretón de los Herreros a sus personajes castizos). A *El dúo de la Africana* le sobran méritos dramáticos y musicales, con partitura de Manuel Fernández Caballero, pero entre las razones de su aceptación hay que incluir el actuar sobre el mismo registro cultivado por Bretón decenios antes y con raíces muy anteriores²¹.

Entre la tonadilla escénica de fines del XVIII y *El dúo de la Africana* un siglo después hay diferencias de todo orden, estéticas y estructurales; diferencias relacionadas además con la situación de declive del género en el primer momento y, por el contrario, de plenitud cuando Caballero y Echegaray escribían. A fines del siglo XIX, la actitud anti-italiana es un tópico mucho menos virulento, y el cosmopolitismo del teatro lírico algo mucho más extendido (la obra que la trama de *El dúo de La Africana* toma como pretexto tenía libreto francés, de tema portugués, y se había estrenado en París con partitura de autor alemán italianizado), pero la afirmación de una música y unos caracteres tenidos por propios y expresivos de lo español manifiesta una continuidad que no es posible desconocer como fenómeno cultural y social. En ello podrían alentar impulsos meramente xenóforos, y la zarzuela los cultivó como uno de sus filones más fértiles, pero responde también a un arraigado y persistente sentimiento de patrio-

²¹ «Consciente o inconscientemente, el nacionalismo [...] fue una de las causas del éxito». GARCÍA FERNÁNDEZ, J. M.: «“El dúo de la Africana”. Las razones de un éxito», en AMORÓS, A.: *La zarzuela de cerca...*, op. cit., p. 58. El registro étnico-patriótico es más dudoso en otras ocasiones donde los personajes que hablan italiano son sólo un recurso cómico convencional. Es el caso, por ejemplo, del sainete *I Dilletanti. Boceto cómico, musical hasta cierto punto* (Madrid, Imprenta de José Rodríguez, 1880) del que fue autor el libretista de zarzuela Javier de Burgos. En esta obra se satiriza sobre los celos profesionales de los cantantes de una compañía y los conyugales entre la *prima donna* italiana y la mujer del tenor que habla español con cerrado acento catalán. La habilidad de los intérpretes españoles para hablar un italiano fluido tuvo que ver con el hecho de que desde su fundación en 1830 y durante años en el Conservatorio de María Cristina se enseñase a cantar exclusivamente en italiano.

tismo étnico o, en pleno siglo XIX, de simple patriotismo. La prensa de aquel periodo se ocupó con alguna frecuencia del desdoro que para la cultura española suponía carecer de una ópera propia, es decir, de autores españoles, cantada en español, por intérpretes españoles, con recursos melódicos propios y con temas extraídos de la propia literatura o de la propia tradición. Por ejemplo, en agosto de 1849 el periódico de Pedro Egaña estimaba comprometido el honor de la nación por la carencia de ese teatro lírico español, no sólo como ópera, también ópera cómica u opereta (lo que suponía, en momento de recuperación del género, no reconocer carta de naturaleza a la zarzuela), y concluía: «es penoso que disponiendo de una lengua tan rica y que se presta tan fácilmente al canto, aún carezca España de lo que todas las naciones civilizadas de Europa tienen»²². Pero la defensa de un teatro lírico en español y nutrido de elementos del acervo musical tradicional respondió a otras varias motivaciones²³. Entre ellas hay que incluir un a veces franco interés corporativo por parte de autores y ejecutantes deseosos de eliminar o reducir la competencia de las compañías transalpinas que les disputaban, normalmente con ventaja, los apoyos y beneficios oficiales, la prioridad en el acceso a los mejores teatros y el favor de al menos una parte del público, sin duda el más pudiente. Cuando ya entrado el siglo XIX aspirar al desarrollo de una ópera española se había convertido en empresa cultural que algunos presentaban como prioridad patriótica, era común apelar a tales razonamientos para reclamar subvenciones y ventajas del gobierno. En octubre de 1855, un buen número de intérpretes y compositores (algunos de los cuales inéditos) presentaron a las Cortes una exposición para que se favoreciese la «grande ópera española», entre otras cosas cediendo para ello el Teatro Real. Como argumento de fondo

²² Retraducido de *La España*, 19 de agosto de 1849. Citado por LE DUC, A.: *La zarzuela. Les origines du théâtre lyrique national en Espagne (1832-1851)*, Sprimont, Mardaga, 2003, p. 246 n.

²³ Una de las cuales fue la aceptación de la ópera italiana por el público a comienzos del siglo XIX con perjuicio para las compañías españolas no ya líricas sino las de verso. En su sátira de 1829 «El furor filarmónico» lo dejaba ver claramente Bretón: «Más mi cólera, Anfriso, no consiente / que ensalzando de Italia a los cantores / al español teatro así se afrente»; «Ni sea todo bravos, todo extremos / cuando trina en rondó lengua toscana / y al escuchar a Lope bostecemos»; «¿A quién en tanto, a quién no desconsuela / el ver cuando no hay ópera desiertos / patio, palcos, lunetas y cazuela?», en BRETÓN DE LOS HERREROS, M.: *Obras...*, op. cit., vol. 5, pp. 21-22 (vv. 127-129, 133-135, 184-186).

alegaban que, a diferencia de lo que ocurría en otros países europeos, «el arte musical» estaba en España en «[e]l más deplorable abandono, [...]; privado de todo elemento de progreso, rebajado en su esencia, vive al acaso»²⁴ y necesitado, pues, de protección efectiva. Nunca hubo una política práctica de promoción de la ópera española, nada que pudiera producir resultados reales. El ordenancismo casi maníaco del Decreto orgánico de teatros de febrero de 1849, obra de Sartorius como ministro de Gobernación, establecía en el artículo 45 la creación de un teatro lírico español, bien diferenciado del de la ópera, en el que los libretos debían ser en español y originales, es decir, no traducidos²⁵, pero el efecto fue nulo. El favor de que gozó Arrieta con Isabel II y que le permitió estrenar algunas de sus óperas fue de carácter personal y no llegó a otros compositores. Pero quizá no fuera eso lo que hizo que tales obras carecieran siempre de público y la producción de las mismas fuera escasa. Las que entre finales del siglo XIX y comienzos del XX llevaron a escena Chapí o Bretón (los autores, por cierto, de las dos zarzuelas de género chico más célebres) nunca tuvieron éxito y se representaron muy poco. Durante todo el siglo, sin embargo, no faltó público afecto a la ópera, bien que claramente decantado por la italiana.

Públicos, temas, tipos nacionales

Mucho menos cultivada en la Corte desde el reinado de Carlos III, e incluso desplazada a fines del siglo XVIII por un repertorio español de adaptaciones de libretos italianos y franceses así como originales de Ramón de la Cruz, la ópera italiana conoció en la segunda mitad del reinado de Fernando VII una auténtica eclosión, suscitando un fervor que se prolongaría varios años y del que son reflejo, como rechazo, las sátiras de Bretón de los Herreros. Múltiples testimonios de hacia 1825-1830 dan cuenta del apasionamiento que compositores

²⁴ COTARELO, E.: *Historia de la zarzuela...*, op. cit., p. 525. El autor supone que aquella iniciativa tendía a contrarrestar el éxito de Salas y sus asociados y a intentar obstaculizar el auge de la zarzuela por simples conveniencias personales («Iban a ver si caía algún destinillo en el nuevo teatro»).

²⁵ *Real Decreto Orgánico de los Teatros del Reino y Reglamento del Teatro Español*, Madrid, Imprenta Nacional, 1849. La aprobación de la «Clasificación de teatros del Reino» en *Gaceta de Madrid*, 6 de abril de 1849.

e intérpretes italianos despertaban en Madrid²⁶. Aunque a veces deficitario, el sostenimiento del Teatro Real como teatro de ópera desde 1850 (y antes el del Circo) en la capital o el del Liceo en Barcelona desde 1847 con su actividad sostenida reflejan la consolidación de un público adicto y estable. Socialmente ese público procedía de las clases elevadas y medias para las que la asistencia a las representaciones de ópera podía significar tanto presenciar un espectáculo como participar en un acto social más o menos ritualizado, y en ese sentido ser en cierto modo parte del espectáculo mismo, una forma específica de *consumo ostentativo* por usar la terminología de Veblen. El vocear de los porteros llamando por el título del dueño a los coches de los nobles a la puerta del Real no dejaba de tener mucho de alarde. No en vano la ópera había estado marcada desde su expansión con cierto sello aristocrático hasta el punto de que, en Francia, en 1713 se les prohibiera por orden real a los domésticos y criados de librea asistir a las representaciones. Pero no todo el público era ese público, y todos los teatros de ópera de Europa tenían localidades (por lo común infames) asequibles a otras clases sociales. De todas formas, y aunque no quizá de modo tan esquemático como lo presentan algunos autores²⁷, en los años centrales del siglo se encuentra establecida una segmentación social que distribuye las preferencias en materia de teatro lírico, de forma que los géneros más frecuentados por las clases elevadas son también aquellos a los que se asigna mayor estimación o distinción. Al inaugurarse el Real, en 1850, el precio de los abonos de palcos y plateas marcó diferencias económicas sustanciales con el de las entradas en los teatros de zarzuela, pero en las localidades de butaca y paraíso las diferencias no eran tan acusadas. En el Real iban de los 20 a los 4 reales; en el teatro de los Basillios, que hacia 1850 acogía la compañía de zarzuela del antiguo Variedades, los palcos iban de 20 a 40 reales y las demás localidades de 4 a 12; en el del Circo, arrendado por la

²⁶ «[La] afición de la sociedad matritense hacia la filarmonía [...] era [...] un verdadero culto, una devoción entusiasta». MESONERO ROMANOS, R.: *Memorias de un setentón natural y vecino de Madrid*, Madrid, La Ilustración Española y Americana, 1880, p. 381, también, pp. 312-313. FERNÁNDEZ DE CORDOVA, F.: *Mis memorias íntimas*, Madrid, BAE, CXCII, 1966, pp. 44-45. Por entonces, 1828, y reflejando aquel ambiente publicó Bretón su sátira *Contra el furor filarmónico* (citado *supra*, nota 22).

²⁷ LE DUC, A.: *La zarzuela...*, *op. cit.*, p. 65, asigna a la ópera condición de espectáculo aristocrático, mientras la zarzuela tendría dos modalidades, «popular» y «burguesa» (p. 121) a mediados del siglo XIX, reflejando las divisiones sociales (p. 126); emulación por parte del público de zarzuela, p. 151.

sociedad de Salas, Olona y demás, los palcos se cobraban entre 16 y 32 reales y las restantes localidades entre 3 y 10. Cuando Salamanca regentaba esa sala —hasta 1849— los precios iban de los 4 a los 16 reales, mientras la entrada para las zarzuelas del Variedades oscilaba entre 4 y 12 reales²⁸. Tales precios determinaban la extracción social de los consumidores del teatro musical, excluyendo en la práctica a los grupos sociales que en la época solían denominarse *clases jornaleras*. El importe de las localidades más baratas, y teniendo en cuenta las acusadas diferencias por oficio y ciudad, venía a suponer del orden del 40 por 100 del jornal diario medio²⁹. El teatro en general, y el lírico entre él, resultaba, pues, a mediados de siglo, inasequible como forma de ocio regular para la población trabajadora asalariada, situación que cambiaría con el arraigo del teatro por horas y el género chico durante la Restauración.

Pero quizá tanto como las diferencias derivadas del desembolso que la asistencia a uno u otro espectáculo requería, la distinción o carencia de ella asociada a uno y otro tipo de público tenía una dimensión cualitativa más compleja y de antiguo origen, algo relacionado con el carácter festivo de las tramas y partituras de las obras de zarzuela y la condición popular de sus personajes, dos de sus rasgos distintivos. A todo lo largo del siglo XVIII la ópera, o más exactamente la ópera cómica, había ido subiendo al escenario a *Serpinas* y *Fíguros* para que, burlando a sus amos, divirtiesen al público. A diferencia de la zarzuela barroca que, como la ópera, tenía por personajes preferentes a héroes mitológicos, figuras de la historia clásica o alegorías, la zarzuela decadente de fines del siglo y en su recuperación durante el

²⁸ COTARELO, E.: *Historia de la zarzuela...*, op. cit., p. 267 n, 275 n y 322 n. GÓMEZ DE LA SERNA, G.: *Gracias y desgracias del Teatro Real*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1976, p. 24. MONLAU, P. F.: *Madrid en la mano o el amigo del forastero en Madrid y sus cercanías*, Madrid, Imprenta de Gaspar Roig, 1859, pp. 318 y 319. Era lugar común que el precio de las localidades resultaba elevado: «Los teatros de Madrid son excesivamente caros. Y ésta es a nuestro juicio una de las causas que más poderosamente influyen en la falta de concurrencia que a ellos se nota», *La Semana*, 14 de enero de 1850. «Es un escándalo que los asientos de un teatro de tercer orden cuesten en Madrid a doble precio que los primeros y magníficos teatros de Barcelona, Sevilla y Valencia». *Ibid.*, 21 de enero de 1850.

²⁹ Se hace la estimación sobre el promedio de los salarios de una veintena de oficios en Barcelona en 1856: MALUQUER DE MOTES, J., y LLONCH, M: «Trabajo y relaciones laborales», en CARRERAS, A., y TAFUNELL, X. (coords.): *Estadísticas históricas de España*, vol. 3, Bilbao, Fundación BBVA, 2005, p. 1177, cuadro 15.4.

siguiente mostró una señalada preferencia por personajes rústicos y populares no para los convencionales papeles secundarios de *gracioso* sino como eje de la trama y auténticos protagonistas. La pauta la marcó Ramón de la Cruz con *Las segadoras de Vallecas*, estrenada en 1768, y otras semejantes que fue presentando en los años inmediatamente siguientes (*Las labradoras de Murcia*, *Las Foncarraleras*, un ejemplo del modelo de trama en el que el inferior social, en este caso dos aldeanas de Fuencarral llegadas a Madrid, se libra con astucia de las pretensiones del poderoso, aquí dos caballeros de la Corte, con mofa y beneficio propio). Aunque en todo o en parte libretos y partituras se han perdido, se conoce bien lo que en ellos había: ambientes populares, con lenguaje propio de los mismos y música de directa inspiración en las melodías y ritmos de mayor aceptación en esos mismos ambientes. En el decenio de 1840 cobraron carta de naturaleza logrando gran aceptación dos tipos de ambientes de zarzuela: andaluz y madrileño. Piezas por lo general cortas, normalmente en un acto, con tramas elementales y hasta sin más trama que un tenue hilo conductor para hilvanar cuadros e interpretaciones musicales. Ejemplos de obras de este tipo son *El ventorrillo de Crespo* y *El contrabandista*, estrenadas ambas en 1841 y de los mismos autores: Basili de la música y Tomás Rodríguez Rubí (1817-1890) de los libretos; *La feria de Santiponce*, que llevó a las tablas la atmósfera del entonces naciente mercado de ganado sevillano; *Jeroma la castañera*, de 1842, con música de Mariano Soriano Fuertes (1817-1880) y texto de Mariano Fernández en el que se aúnan ambiente madrileño y temas andaluces; del mismo libretista es *La venta del Puerto o Juanillo el contrabandista*, 1847, música de Cristobal Oudrid. Este compositor, con Sebastián Iradier (1809-1865) y Luis Cepeda y libreto de Agustín Azcona, estrenó aquel año también *La pradera del canal*, enmarcada en la celebración del entierro de la sardina en Madrid. Igual ambientación madrileña encuadra un subgénero que Azcona explotó entre 1846 y 1847, la zarzuela parodia de óperas bien conocidas. Es el caso de *La venganza de Alifonso*, *El sacristán de San Lorenzo* o *El suicidio de la Rosa*, donde los caracteres y los temas de *Lucrecia Borgia* y de *Lucía de Lammermoore* de Donizetti u otros de Bellini sirven de pretexto para tramas situadas en los barrios castizos de Madrid, donde la grandeza y gravedad de los personajes y situaciones de la ópera se trasladan a casas del Lavapiés madrileño y sus vecinos. La pieza más reputada de ambas modalidades fue la de carácter andaluz *El tío Caniyitas*, estre-

nada en 1840 con libreto de José Sanz Pérez de Mendoza (1818-1870). Archivero-bibliotecario que culminó su carrera como director del Archivo Histórico Nacional, Sanz contribuyó más que nadie a forjar el prototipo de personaje cómico andaluz y el tipo agitanado, inspirándose y caricaturizando modelos de su Cádiz natal. La trama de *El tío Caniyitas* se reduce a la ridiculización de un personaje inglés que pretende a una chica de rompe y rasga vistiéndose para ello de majo, pero su éxito fue desbordante: no sólo se representó infinidad de veces, sino que pasó a ser pieza de repertorio con éxito seguro en cualquier teatro de España durante muchos años, y de cuyo personaje central, el *Tío Caniyitas*, llegó a haber toda un industria de reproducciones en estampas, cajas de cerillas o figuritas de barro.

La zarzuela popular, contramodelo lírico y estenotipo

Los protagonistas y personajes de éstas y zarzuelas similares reproducen un patrón común en el que entran el desparpajo, la jactancia, el gracejo y también la zafiedad. Actúan en situaciones en las que es común la celotipia, la burla o el desacato a la jerarquía social convencional (jóvenes hacia sus padres o tutores, mujeres hacia los hombres, inferiores hacia superiores) y menudean los equívocos verbales, los dobles sentidos, los chistes picantes o la injuria más o menos festiva con comparaciones ocurrentes. Elemento primordial del conjunto es la lengua de esos tipos populares, construida (aun con las exigencias de la versificación y las servidumbres de los cantables) con coloquialismos y vulgarismos en abierto contraste con la pulcritud, los tonos declamatorios y el abuso de los cultismos propio de los textos operísticos y de la escena romántica en general. Incluso con sistemático empleo de la incorrección léxica (por ejemplo valiéndose como recurso cómico del uso inapropiado de cultismos) y los errores y peculiaridades fonéticas y fonológicas (prótesis y aféresis vocálicas, yeísmos, aspiraciones, metátesis consonánticas, etc.), en forma que el sainetismo del género chico haría tópica especialmente con Arniches y Ricardo de la Vega, pero ya presente en obras de muchos decenios antes³⁰. Todo ese conjunto de rasgos componían un auténtico contra-

³⁰ Sobre los madrileñismos de sainete es clásico SECO, M.: *Arniches y el habla de Madrid*, Madrid, Alfaguara, 1970. Sobre los andalucismos, CALDERÓN CAMPOS, M.:

modelo no ya sólo estético, sino incluso moral, al propuesto por una preceptiva teatral de raíces neoclásicas³¹. Por eso una parte no menor de la crítica de mediados del siglo XIX denostaba ese teatro lírico populachero y reclamaba una censura más estricta que eliminase tipos, situaciones y lenguaje contrarios a las convenciones de corrección, elegancia y conducta ordenada³². No era tanto, o no sólo, el contenido, el fondo o los asuntos que pudieran entrañar reprobación de valores y principios sociales³³, algo que en muy rara ocasión y en muy reducida medida entraba en los planteamientos de las zarzuelas y sainetes (otra cosa era la crítica política inmediata más o menos embozada), sino, hay que recalcarlo, el rechazo al protagonismo en escena de tipos humanos y conductas sociales que colisionaban con los modelos de educación y elegancia, de corrección y maneras que las clases medias y elevadas hacían propias y que, en materia de teatro, se identificaban con la alta comedia y la ópera. Las zarzuelas madrileñas y andalucistas estaban, en efecto, cuando no de contra-

Análisis lingüístico del género chico andaluz y rioplatense (1870-1920), Granada, Universidad de Granada, 1998.

³¹ Lo que JOVELLANOS (*Memoria para el arreglo de la policía de espectáculos y diversiones públicas, y sobre su origen en España*, en *Obras*, Madrid, BAE, XLVI, p. 498) resumía lapidariamente: «el teatro ha de ser lo que debe, esto es, una escuela de educación para gente rica y acomodada», en la que poco tenían que hacer quienes se dedicaban al trabajo manual.

³² Por ejemplo, *El tío Caniyitas* fue tildada en *La Nación* de «detestable», «farsa ridícula», etcétera. *El Heraldo* denostaba las «andaluzadas despreciables» de Francisco Sánchez del Arco y no era el único en mostrar abierta aversión a ese tipo de producciones. LE DUC, A.: *La zarzuela...*, *op. cit.*, pp. 118, 192, 193 y 243 n. Del tenor de esa crítica puede ser ejemplo este fragmento: la obra estrenada, «es un cuadro palpitante de verdad de los asquerosos garitos donde hombres y mujeres despreciables van a entregarse al vicio deshonesto del juego. La pintura de aquellos odiosos tahúres es exacta, pero repugnante [...] Al lenguaje cuyo mérito no podían apreciar por fortuna todos los espectadores le sucede lo mismo», *Gaceta de Madrid*, 26 de diciembre de 1847.

³³ Aunque pudiera no faltar. El crítico de *La Semana* (11 de febrero de 1850) —posiblemente Ferrer del Río— escribía respecto a *¡Andújar!*, una *comedia de costumbres andaluzas* cuyo protagonista es un expósito convertido en bandolero, «esas declamaciones continuas, esos sarcasmos contra la sociedad, esas blasfemias contra el mundo —contra la sociedad y el mundo en que nosotros vivimos y de que nosotros formamos parte— siempre nos han parecido de mal efecto en el teatro». Al estrenarse en 1855 la zarzuela de Gaztambide y López de Ayala *Los comuneros*, un crítico deploraba que se pusiese en escena «todo un pueblo armado que con gritos y algazara y pisoteando el principio de autoridad queda dueño del campo». Retraducido de LE DUC, A.: *La zarzuela...*, *op. cit.*, p. 527.

bandistas y toreros, llenas de majos (normalmente «*crúos*») y manolas dedicados, además de a cantar y bailar, a desafiarse y hablar con desgarro. Ese majismo era consciente y cultivado por los libretistas. Juan Alba, un actor y empresario del teatro más popular de Madrid, el Variedades, estrenó para la temporada de Navidad de 1847 tres piecitas (*La ley del embudo*, *El turrón en Nochebuena* y *Una tarde de toros*) que presentó conjuntamente como *cuadros de costumbres manolas*, mereciendo la última de ellas a un crítico la calificación de «*verdaderamente nauseabunda*»³⁴. Por supuesto, el «turrón» del segundo título no alude a otra cosa que al clientelismo narvaezista. Al estrenarse aquel mismo año *La pradera del canal*, ya aludida, cuya trama se reduce a la pendencia entre dos majas, una mayor y otra joven, novia de un torero, el crítico de *El tiempo* la describía como muestrario de «la respetable clase chispera-torero-manolesca»³⁵. En las parodias de Azcona los tipos de majo y manola están especialmente cuidados, necesidad en parte del planteamiento caricaturesco de las obras, con los personajes de Bellini y Donizetti trasplantados a los barrios bajos del Madrid de 1808 o 1840 y sus heroínas presentadas como castañeras. A la *Lucía* de *El sacristán de Lavapiés* se la describe encomiásticamente así: «vota como un carretero / se empina media tinaja / y maneja una navaja...»³⁶. Son personajes que suelen conducirse en escena con brusquedades y bullicio, tratando de reflejar los comportamientos supuestamente reales que hacían aquellos barrios incómodos y a veces inseguros para otros grupos sociales³⁷. Alborotos y tumultos que podían en ocasiones trasladarse a la propia sala de los teatros de zarzuela, reviviendo aquellas situaciones comunes en los patios, tan censuradas por los ilustrados³⁸. En el segundo cuarto del siglo XIX los desórdenes se suscitaban con frecuencia, además de en las taquillas tomadas al asalto sin respetar turnos, por la rigidez de los comisarios gubernativos que, interpretando literalmente la obliga-

³⁴ *Gaceta de Madrid*, 29 de diciembre de 1847, citando a *El Popular*.

³⁵ Citado por LE DUC, A.: *La zarzuela...*, op. cit., p. 107.

³⁶ AZCONA, A.: *El sacristán de Lavapiés*, Madrid, Imprenta Nacional, 1847, pp. 61-63.

³⁷ En las acotaciones para el final del cuadro primero de *El sacristán...* de AZCONA (ed. citada) con intervención de una comparsa de majos, manolas y aguadores se especifica: «hay chillidos, empellones y algunas barbaridades de este gusto».

³⁸ «La inquietud, la gritería, la confusión y el desorden que suele reinar en nuestros teatros» que censuraba JOVELLANOS, *Memoria para el arreglo de la policía de espectáculos y diversiones públicas...*, op. cit., p. 499.

ción de ceñirse al programa aprobado, no permitían bisar números celebrados por los espectadores o que subieran a escena los autores aclamados. Las protestas solían acallarse con la entrada de la fuerza pública en la sala, pero no faltaron casos en los que la situación degeneró en tumulto y se trasladó a la calle³⁹. Situaciones, pues, que ahondaban más las diferencias con el ambiente distinguido y discreto que preferían los habituales de la ópera y la alta comedia de verso.

En muy buena medida aquellos personajes y situaciones populares responden a la moda del costumbrismo tan pujante a mediados de siglo y que afecta a toda forma artística, de la música a la plástica (los de revitalización de la zarzuela son, por ejemplo, casi los mismos años en los que Jesús de Monasterio y Pablo de Sarasate desarrollan el alhambrismo o en los que Manuel Rodríguez de Guzmán pinta por encargo de Isabel II su serie de fiestas populares españolas), y están por tanto lastrados de los mismos convencionalismos y adulteraciones. Costumbrismo no de clases medias o burgués que se ha supuesto consustancial a los temas de esa orientación estética al menos en literatura⁴⁰, sino al contrario populachero y plebeyo, el correspondiente a los estratos sociales más desdeñados⁴¹. En los años centrales del siglo XIX majos, manolas y más aún chisperos, sin dejar de ser tipos reales, estaban tanto en Madrid como en Sevilla o Cádiz empezando a desaparecer o a cambiar, más que en hábitos, que también, en la traza externa al menos⁴². Paulatinamente esos tipos irían dejando lugar a otros, también populares pero distintos: personajes de la mesocracia y la pequeña burguesía, tenderos, patronas de pensión o cesantes junto a modistillas y chulillos habituales en los sainetes y zar-

³⁹ Por ejemplo, al prohibirse que Azcona saliese a saludar tras el éxito de *El suicidio de la Rosa*, en diciembre de 1847, las protestas acabaron con la intervención de la Guardia Civil. La misma situación, al prohibirse bisar números del gran éxito de Barbieri *Gloria y Peluca*, en febrero de 1850. En abril de 1851 el concejal que se opuso a la repetición de números de *Al amanecer*, un sainete madrileñista de Gaztambide y Mariano Pina muy bien acogido por el público, acabó llamando a una fuerza de caballería para desalojar el teatro, perseguido por las calles y viendo destrozada la botica de que era titular.

⁴⁰ KIRPATRICK, S.: «The Ideology of Costumbrismo», *Ideology and Literature*, 2, 2 (1978), pp. 28-44.

⁴¹ Para MONLAU, P. F.: *Madrid en la mano...*, op. cit., p. 70, en la capital, «la clase ínfima, como en todas las cortes, sobresale por su grosería y crapulosas costumbres».

⁴² MADOZ, P.: *Diccionario geográfico-estadístico-histórico*. Madrid, Madrid, 1849, p. 566: «hasta el nombre de manolos y manolas se va perdiendo, con su traje, modales y tradiciones históricas».

zuelas costumbristas desde la segunda mitad del siglo. No obstante, manolas y majos nunca dejarían de aparecer, aunque fuese en exhumación arqueológica, y su protagonismo durante los años de afianzamiento del género fue casi obligado toda vez que en el esquema zarzuelístico encajaban de manera muy apropiada. Motivo para ello podía ser en parte lo asentado desde el siglo anterior del tipo de majo en escena como compendio de rasgos y comportamientos codificados y así introducir un personaje con gran economía de recursos dramáticos⁴³. Pero es posible considerar también otra razón asociada a la identificación del majismo como figuración de lo propiamente español, como símbolo de la espontaneidad nacional, de la autenticidad propia, frente a la artificiosidad extranjerizante según el patrón asentado por los sainetistas del siglo XVIII⁴⁴. El de zarzuela era, hasta bien entrado el siglo XIX, un espectáculo complejo del que la representación cantada era sólo una parte. Como en casi toda función teatral del periodo, la pieza de zarzuela acompañaba, como elemento central o secundario, un programa más extenso que incluía música orquestal, piezas de teatro de verso y, sobre todo, baile. El baile, en efecto, fue especialmente sugestivo para los públicos; desde luego en la ópera, donde su inclusión acabó siendo inexcusable en especial en el repertorio francés y también como espectáculo exento, con figuras muy admiradas en toda Europa y en España seguidas con entusiasmo. Pero la zarzuela se compaginó de forma casi natural con las modalidades de baile español, o baile nacional como solía decirse, que preferían los espectadores de los teatros más populares como venían haciendo desde el siglo anterior⁴⁵. Con el tiempo el baile acabaría ensamblado en el cuerpo y la trama de la obra zarzuelística, pero durante mucho tiempo, y aunque nacido como intermedio igual que los sainetes, fue parte autónoma y nada secundaria del programa y sus figuras (Petra Cámara, Josefa Vargas o la Nena) eran tan célebres y

⁴³ GONZÁLEZ TROYANO, A.: «La figura teatral del majo: conjeturas y aproximaciones», en SALA VALLDAURA, J. M.: *El teatro español del siglo XVIII*, vol. 2, Lérida, Universidad de Lérida, 1996, pp. 475-477.

⁴⁴ La metonimia es explícita en los versos finales de la zarzuela de AZCONA, A.: *El suicidio de la Rosa*, Madrid, Imprenta Nacional, 1847, pp. 1046-1047: «donde está la gente maja / está la gente española».

⁴⁵ RUIZ MAYORDOMO, M. J.: «Espectáculos de baile y danza», en AMORÓS, A., y DÍEZ BORQUE, J. M.: *Historia de los espectáculos en España*, Madrid, Castalia, 1999, pp. 305-311 y 322-326.

tan apreciadas como los mejores actores y cantantes. Su repertorio lo integraban danzas cuya formalización y popularidad había ido cuajando en la centuria anterior sin ceder nunca ante la introducción de modalidades de baile extranjeras. Lo peculiar estaba, además de en ritmos y particularidades coreográficas, en que en las danzas españolas los bailarines usaban castañuelas, instrumento que resultaba a estos efectos distintivo y decisivo. De esta forma, fandangos, seguidillas, jotas y las distintas variedades de boleras, entre otros bailes, conocieron sin solución de continuidad el favor del público hasta tal punto que a mediados del siglo XIX ciertos críticos desaprobaban «los consabidos jaleos y bailables» en el espectáculo teatral entendiendo que su importancia iba en detrimento de lo específicamente dramático. Para alguno de estos detractores, con probable exageración, «bien puede afirmarse que el público no se ocupa jamás de lo que se representa, sino de lo que se baila en el teatro»⁴⁶. La estética del majismo aparecía claramente confundida con esos estilos de baile y una cosa y otra identificadas como prototipo de lo español, o así lo percibían los espectadores y eso era lo que celebraban, contraponiendo los bailes propios a los ritmos extranjeros que iban haciéndose corrientes. La maja descarada de *El suicidio de la Rosa*, por ejemplo, dice: «yo quio (*sic*) más que treinta polcas / una sola seguidilla (*sic*) / ¡Costumbres de antaño! ¡Pues! / [...] No hay cosa de más sustancia que un bolero en Lavapiés»⁴⁷. Naturalmente se trató de una influencia circular: tales tipos y tales ritmos buscaban acoplarse a un paradigma de lo nacional, a una convención establecida, pero al tiempo contribuían a forjarlo, a difundir imágenes con las que identificar lo español y en especial con lo español popular. Ciertos personajes-tipo funcionaron así como símbolo y al tiempo como modelo de un modo de ser español: espon-

⁴⁶ *La Semana*, 14 de enero de 1850. El mismo crítico (casi con seguridad Ferrer del Río) protestaba poco después: «Ya es tiempo de que no vayamos al [teatro del] Instituto sólo por ver bailar a la Vargas, a la Cruz para aplaudir a la Nena y al teatro Español para admirar la ligereza y la agilidad de la Petra Cámara [...]. Llegaría el caso de no ver en todos los teatros de Madrid más representaciones que el jaleo de Jerez». *La Semana*, 18 de marzo de 1850. Una de sus reseñas resume bien lo que era esa parte del espectáculo: «Hubo vistosos bailes, siendo el más notable de ellos el segundo, dividido en cuatro partes, de las cuales era la primera una introducción o bailable general, la segunda un jaleo a dos, la tercera el jaleo del alza pilili y otro bailable general por cuarta y última parte. Los concurrentes aplaudían furiosamente todos y cada uno de los pasos de todas y cada una de las boleras» *La Semana*, 10 de diciembre de 1849.

⁴⁷ AZCONA, A.: *El suicidio...*, *op. cit.*, pp. 11-16.

táneo, sencillo, directo, natural, noble pese a la ignorancia (quizá incluso debido a ella), alegre en la penuria.

La diferencia respecto al género lírico italianizante era, por tanto, plena en la lengua, en los tipos, en la coreografía. En la música, aunque la influencia de los maestros italianos fuese a veces patente y en general innegable, fue permanente el intento de incorporar melodías propias. Las canciones de inspiración popular de Iradier y otros compositores, algunas de gran lirismo, se integraban a los cantables de zarzuela, y ritmos menos identificados con el majismo andaluz o madrileño entraban también en el repertorio de un acervo musical que se difundía y recreaba. Así, rara vez faltaban jotas aragonesas y navarras (algunas celeberrimas como las de *El molinero de Subiza*, 1870, o *El postillón de la Rioja*, 1856, ambas de Oudrid) y más ocasionalmente zortzicos o aires gallegos. Con ello al núcleo bético-madrileño que concentraba los rasgos estéticos y antropológicos de lo español en las zarzuelas, se añadían otras variantes melódicas y otras figuras. Así, a los tipos andaluces y madrileños más frecuentes solían acompañarles otros representativos de diferentes regiones: criados, aguadores y mozos gallegos o asturianos, estereros valencianos (como en *El sacristán de San Lorenzo*) o esquiladores aragoneses (como en *La pradera del canal*), es decir, tipos que troquelan tópicos regionales. Con todo ello la zarzuela (y otras modalidades dramáticas) consolidan y difunden, en los decenios centrales del siglo XIX y dando continuidad a un proceso de largo alcance, un conjunto de estenosignificados o estenotipos, representaciones socialmente compartidas⁴⁸, de lo español y sus variedades.

Estenosignificados que no siempre serían universalmente aceptados. Aquellos tipos no dejaban de ser parte de un modelo de espectáculo que encontraba significativas resistencias. La zarzuela grande, la de tres o más actos, temas más escogidos y argumentos más elaborados, iría cerrando la brecha con el teatro lírico o de verso más exigente y ensanchando los públicos (y los fundadores del teatro de la Zarzuela en 1856 eran claramente conscientes de ello), pero la basada en sainetes elementales y personajes vulgares era un producto de consumo, una expresión de gusto, con la que se mostraban simbólicamente diferencias y afinidades sociales. En ese orden de cosas la iden-

⁴⁸ Recurro al concepto introducido por WHEELWRIGHT, P.: *The Burning Fountain. A Study in the Language of Symbolism*, Bloomington, Indiana University Press, 1954.

tificación o rechazo de un cierto modelo de tipos españoles y de actitudes españolas era algo más que materia de gusto, pero también. Por ello entre las críticas de quienes veían en esa modalidad de la zarzuela un subgénero chabacano, corruptor del gusto y un estorbo para el desarrollo de una ópera española genuina solía figurar la censura a la atmósfera chovinista que avivaba, expresada frecuentemente en agresividad jactanciosa hacia lo extranjero o más bien los extranjeros. Franceses, ingleses o italianos puestos en escena son habitualmente objeto de engaño o de mofa y destinatarios de provocaciones o intimidaciones en forma tal que la comicidad buscada no diluye siempre la hostilidad⁴⁹. Sus detractores veían en ello casi una expresión de barbarie o al menos una forma de alimentar los prejuicios xenófobos de otros respecto a lo español. La suya era, en el fondo, también una posición imbuida de cierto nacionalismo, despegado de ciertos usos populares y deseoso de asimilarse a los modelos culturales vigentes en los países más aventajados de Europa y poder medirse con ellos, en materia de creaciones lírico-dramáticas, en pie de igualdad. Para hacerlo posible, deducían, eran necesarios otros autores y otros públicos que los entregados a la zarzuela más desenfadada. *El Popular*, un periódico conservador independiente, clamaba en diciembre de 1847 contra todo aquello con argumentos y en términos que se hallan por igual en la prensa progresista. Por un lado, se censura lo poco exigente de los libretos y la tosquedad de sus recursos con los que se ahonda la elementalidad de las preferencias del público al tiempo que se desacredita al país entero: «algunos malos autores dramáticos van pervirtiendo el gusto del público hasta un punto que cansa y avergüenza a toda persona racional ver aplaudidas vulgaridades estúpidas, a propósito tan solo para rebajarnos en el concepto de la Europa entera», y por ello, «los españoles que verdaderamente aman a su patria sienten cubrirse su rostro de rubor». Como ejemplo extremo de ello, «ha dado la manía a varios escritorzueros de componer comedias y zarzuelas en que figuran extranjeros, todo para hacer un ridículo, jactancioso y casi salvaje alarde de españolismo. Así se excitan

⁴⁹ Para LE DUC, A.: *La Zarzuela...*, *op. cit.*, p. 120, habría toda una línea (la de Juan de Alba, Francisco Montemar, Mariano Fernández y Soriano Fuertes) de «zarzuela agresivamente xenófoba». Bravatas y desplantes no suelen ir, sin embargo, mucho más allá de lo que dice: por ejemplo, uno de los personajes de Azcona en el *Suicidio de la Rosa* (AZCONA, A.: *Suicidio...*, *op. cit.*, pp. 1028-1031): «Nesecita (*sic*) una manola / de Lavapiés o Vistillas / de guiris treinta costillas / pá merendar ella sola».

las pasiones y los odios del vulgo, y a poca costa se consiguen estrepitosos aplausos». La fórmula es, pues, eficaz, y conecta con claras preferencias de los espectadores, aparentemente no muy convencidos de que «un pueblo puede ser muy independiente siendo al propio tiempo ilustrado, generoso, noble»⁵⁰.

Para desconuelo de preceptistas y moralistas no todos se tomaron siempre muy en serio el ideal ilustrado del teatro como *escuela de virtudes*, un ideal al que aún servían los autores de la *alta comedia* con sus tramas en las que brillaban los principios morales de la alta clase media. El principio de actuar sobre la oferta para crear la demanda adecuada acabó cediendo, también en el teatro lírico, a las exigencias de una demanda paulatinamente autónoma y suficientemente vigorosa, además de abierta a la variación, para determinar parte importante de la oferta. Como en otros lugares de Europa, a mediados del siglo XIX los públicos urbanos con niveles adquisitivos medios y bajos pudieron empezar a sostener en España una rudimentaria industria del entretenimiento paralela a otra más escogida y costosa cuya razón de ser estaba nada más que en procurar diversión. Parte notable del conjunto fue la zarzuela, y dentro de ella las piezas desenfadadas y breves en las que la mayoría de los espectadores encontraban tipos humanos que les eran familiares y con los que podían identificarse, así como melodías y ritmos que eran propios, o que creían propios o que, llegado el caso, hacían propios y populares. Los empleados, maestros de taller, pequeños rentistas, propietarios o labradores de paso por la capital, más ocasionalmente —y en especial por Navidad— oficiales de oficios que con sus familias podemos suponer parte sustancial del público de las zarzuelas aplaudieron satisfechos producciones nada exigentes, pero no excepcionalmente de muy buena factura dramática y musical con abundancia de mantillas y *caras serranas* en las que, al menos por un tiempo, se vio reflejado y con una música cuajada de aires que ya formaban un canon melódico nacional. Si los creadores de aquella industria, libretistas, músicos y cantantes, recurrieron tan de continuo a esas figuras y esos ritmos no sería porque desconociesen lo que sus clientes querían ni tampoco porque les animase un propósito meditado de exaltación nacional (aunque la aspiración a un teatro lírico propio fuese un ideal más o menos explícito para muchos), sino ante todo por atraer consumido-

⁵⁰ Reproducido en *Gaceta de Madrid*, 29 de diciembre de 1847.

res de su producto. En la controversia entre el teatro como reflejo o como expresión simbólica, las zarzuelas de costumbres, y también en forma distinta las de factura más compleja, ocuparon un particular termino medio en el que el manejo de ciertos etnosímbolos fue tanto recreación como trampolín para su exhibición y difusión como sinécdoque de lo español.