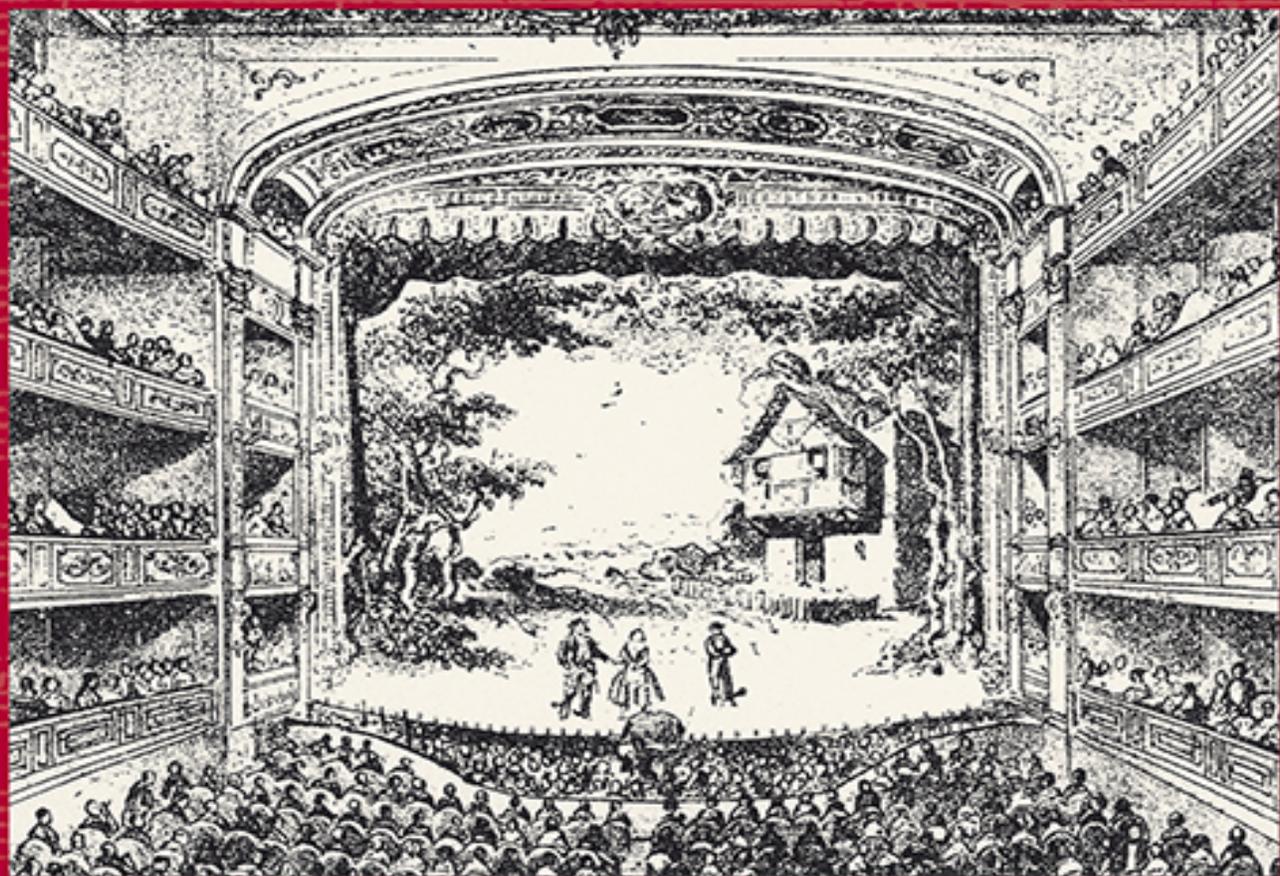


# *El Siglo de la Zarzuela*

1850-1950

José Luis Temes



El Ojo del Tiempo Siruela

*José Luis Temes*

**El Siglo de la Zarzuela**  
1850-1950

 Siruela

El Ojo del Tiempo

## Índice

CUBIERTA	
PORTADILLA	
EL SIGLO DE LA ZARZUELA. 1850-1950	
PRELUDIO. (EN TRES TIEMPOS)	
1. DOCE CUESTIONES PREVIAS	
2. POR QUÉ, CUÁNDO Y DÓNDE NACIÓ LA ZARZUELA	
3. UN SIGLO EN CUATRO ETAPAS	
4. POR QUÉ, CUÁNDO Y DÓNDE MURIÓ LA ZARZUELA COMO GÉNERO VIVO	
5. LO TEATRAL Y LO MUSICAL. LOS INTÉRPRETES	
6. ALREDEDOR DE LA ZARZUELA	
7. CUATRO GENERACIONES DE COMPOSITORES	
8. CUATRO GENERACIONES DE LIBRETISTAS	
9. LA ZARZUELA EN AMÉRICA Y LA ZARZUELA AMERICANA	
10. MÁS ALLÁ DEL ESCENARIO	
11. MONOGRAFÍAS	
12. GLOSARIO	
APÉNDICE. ¿UN CUADRO DE HONOR CON CIEN TÍTULOS?	
FUENTES DOCUMENTALES	
CODA. ¡PUES QUE VIVA CHUECA!	
NOTAS	
CRÉDITOS	

El Siglo de la Zarzuela  
1850-1950

*Para Alicia*

# PRELUDIO (en tres tiempos)

## I

No creo exagerado afirmar que la zarzuela fue el movimiento artístico de mayor dimensión y arraigo social de la historia de la cultura española. Con esta aseveración no estoy diciendo, claro es, ni que la zarzuela haya sido el fruto artístico de mayor envergadura que haya dado España ni que otros movimientos no hayan aupado el arte español a cimas de mayor excelencia. Pero sí creo que, si el calado de un fenómeno cultural puede medirse por la manera en que lega para la historia una manera de sentir y pensar de un pueblo, y por la pervivencia en el tiempo de tal fenómeno, nunca antes ni después la sociedad española se ha visto mejor identificada en sus ideales y en sus modelos –para bien y para mal, no hay duda de ello– que como lo fue la España de la zarzuela.

A diferencia de otros géneros musicales de ámbito más restringido o excluyente –la ópera cortesana, el flamenco, el romancero popular, la polifonía renacentista...–, la zarzuela impregnó todas las clases sociales. Unió, como ningún otro y durante nada menos que cien años, a aristócratas y obreros; a monjas y anticlericales; a liberales y conservadores; a catalanes, extremeños, gallegos, madrileños o andaluces... Sirvió de reencuentro entre los «españoles de España» y los «españoles de América», hijos o nietos de aquellos en sus antiguas colonias ultramarinas. La zarzuela fue tomada como seña de identidad tanto por las monarquías de cuatro reinados (Isabel II, Amadeo de Saboya, Alfonso XII y Alfonso XIII) como por los gobiernos de las dos Repúblicas o por el régimen vencedor tras la guerra civil (en cuyo transcurso, por cierto, había sido asumida por ambos bandos – radicalmente enfrentados en todo lo demás– como algo propio, prácticamente idéntico en ambas carteleras). La zarzuela integró géneros musicales y literarios muy diversos, y a su desarrollo le debe

mucho, aunque nos parezca paradójico, la liberación de la mujer en la España de su tiempo. Abierta a la sátira y crítica desde la ironía –nunca desde la amargura–, la zarzuela plasmó el mejor testimonio de la manera de sentir de un siglo de historia de los españoles e hispanos. Y es ese segmento de nuestra historia –1850-1950, aproximadamente– el que da título a nuestro libro: *El Siglo de la Zarzuela*.

Sé que algún lector pueda pensar, y con razón, que también las músicas ligeras recientes, desde la copla hasta el pop, han hundido muy marcadamente sus raíces en la cultura cotidiana de muchos millones de hispanos. Es cierto, pero estos géneros no han sido nunca ni tan interclasistas ni tan intergeneracionales como a primera vista parece: difícilmente en 1984, por ejemplo, veríamos a un grupo de abuelos de setenta años en un concierto del grupo Mecano; o rara vez quienes eran veinteañeros en 1995 comprarían discos de boleros de Antonio Machín. Y es que estos fueron grandes fenómenos de masas, sí, pero arropados en cada caso por sectores muy concretos de la población, generalmente por segmentos de edades. No así la zarzuela, que acompañó desde la cuna hasta la tumba a los españoles de seis generaciones.

## II

El español de hoy sabe muy poco sobre zarzuela.

Más aún: el español de hoy, el aficionado a la música, el músico profesional o el espectador teatral de nuestro tiempo... saben muy poco sobre zarzuela.

O incluso más aún: lo poco que el español medio de hoy sabe sobre zarzuela es una mezcla heterogénea –y en gran medida, equivocada– a partir del testimonio nostálgico de sus padres o abuelos, más una serie de tópicos sociológicos –sobre todo, en torno a «lo zarzuelero» como expresión de una España pretérita y cutre–, más una simplificación del repertorio en unas pocas melodías facilonas. También he constatado que buena parte de los jóvenes del presente asocia el vocablo «zarzuela» a la España del franquismo, asociación no solo falsa,

sino incluso reversible: el régimen impuesto tras la guerra supuso, sin duda sin pretenderlo, el final de la zarzuela como género vivo.

O quizá la cosa es aún más sencilla: a la mayoría de los españoles de las últimas generaciones no les importa nada la zarzuela. Hay ya toda una generación de españoles que, por usar su propio lenguaje, pasa ampliamente de la zarzuela, vocablo que no ejerce para ellos el más mínimo atractivo ni artístico ni sociológico; o que apenas sabe siquiera que existe.

Pero creo que hay también, a pesar de lo anterior, un buen número de aficionados muy dispuestos a acercarse hoy, con actitud nueva, al género de la zarzuela y a curiosear sin prejuicios sobre aquellas músicas y libretos que hicieron las delicias de muchos millones de españoles e hispanos. Es esa certeza de que existe hoy ese público culto –llamo «culto» al sencillamente «curioso», pues la curiosidad es la madre de toda cultura–, dispuesto a redescubrir la zarzuela sin nostalgias apriorísticas pero también sin reparos intelectualoides, la que nos ha movido, a editorial y autor, a elaborar el libro que tienes en tus manos, querido lector.

Coincidimos, por ello, en que este debía de ser un libro de síntesis, más a lo ancho que en profundidad; condensatorio de las mil caras desde las que hoy debe ser considerada la zarzuela, pero reducido a conceptos claros, casi esquemáticos. Para que luego el lector, si lo desea, profundice en algún aspecto o autor en concreto.

### III

Para quienes ya tengan un cierto conocimiento sobre la zarzuela, y para quien utilice este libro como texto didáctico –no lo es específicamente, pero tampoco deja de serlo–, advierto cuatro criterios que se contienen en las siguientes páginas, que no son los habituales en la consideración musicológica de nuestro tema:

Primero: llamaremos «zarzuela», y ese será nuestro único objeto de estudio, al género lírico popular español que surge en torno a 1850, y que es lo que la inmensa mayoría de los españoles e hispanos

entendemos por «zarzuela». Dejamos a un lado, pues, los antecedentes que se remontan a la denominada zarzuela barroca, la tonadilla escénica, etc.; y pensamos que la musicología pudiera buscar fórmulas futuras para no confundir al aficionado vinculando dos o incluso tres géneros tan distantes en su estética y en su sociología.

Segundo: consideramos normalizadamente como zarzuelas, puesto que sin duda lo son, las correspondientes a sus géneros derivados, como la opereta, la zarzuela catalana, la zarzuela hispanoamericana e incluso las que en forma de revistas o comedia musical se estrenaron después de la guerra civil.

Tercero: circunscribimos la historia de la zarzuela a los cien años que van desde 1850 hasta 1950; no solo las fechas coinciden casi al milímetro con la historia viva de la zarzuela (quizá, afinando, más cabría fijar de 1849 a 1948), sino que ese periodo, además, nos conforma un esquema facilísimo de estudio: los cincuenta años finales del siglo XIX y los cincuenta años primeros del siglo XX, tomando como vértice no solo el cambio de siglo en el sentido aritmético, sino la crisis de 1898, con lo que ello supone en la sociedad española.

Y cuarto: no dividiremos la historia de esos cien años en las habituales tres etapas (como se suele hacer en casi todos los textos), sino en cuatro; que resultan así coincidentes con las cuatro generaciones de españoles que se dan el relevo durante ese tiempo, si consideramos, como es habitual, que una generación, en cualquier tipo de estudio, corresponde a unos veinticinco años.

Sé que estos cuatro criterios son discutibles (especialmente el primero), pero son fruto de amplia reflexión y del principio de esquematismo que debe iluminar cualquier trabajo divulgativo. En el primer capítulo de este libro ampliaremos la razón de esos cuatro criterios.

Todo ello debería ir paralelo, en el lector inquieto, a la escucha de las músicas y los textos que son el eje de toda esta historia y que iremos citando en el libro. Es decir, al conocimiento y disfrute de las obras mayores del Siglo de la Zarzuela. Pero esto tiene algo de entelequia, pues no es fácil para el aficionado actual hacerse idea del valor real de aquellas obras músico-teatrales: las representaciones de zarzuela en vivo

no son frecuentes hoy en los teatros españoles, y las grabaciones discográficas disponibles cubren solo una pequeña parte del repertorio. Además –digámoslo abiertamente, aunque nos duela–, una gran parte de estas grabaciones son de muy mala calidad artística y técnica, por lo que apenas podemos concederles un valor testimonial. La poca autocrítica artística que la zarzuela ha tenido –y tiene– consigo misma ha sido también un factor muy negativo para su propia historia: todos hemos presenciado a un cierto público acoger con vítores y lágrimas versiones objetivamente muy malas –tengo la tentación de escribir que «impresentables»–, que serían rechazadas en el género sinfónico, y no digamos en el de cámara. Es evidente que ese entusiasmo es más sentimental o sociológico que propiamente artístico; no seré yo quien lo descalifique, pero una cosa es la legitimidad de esa nostalgia y otra el que la acumulada falta de exigencia artística para nuestro género lírico popular ha terminado perjudicando muy gravemente su propia imagen.

Así pues, en las siguientes páginas nos situaremos tan lejos del desaprecio hacia la zarzuela, como de la abundante bibliografía apasionada, hija de una añoranza tan comprensible como poco rigurosa. Queremos proporcionar al lector una perspectiva científica sobre «qué fue la zarzuela»: su peripecia, su dimensión musical, teatral, artística, económica, sociológica..., su difusión a través de las entonces nuevas tecnologías, su relación con la prensa, los derechos de autor, el diseño gráfico, las editoriales, la importancia de los intérpretes míticos, el impacto laboral del género lírico, su presencia en América... Todo ello a la luz de los datos contrastados, huyendo de los muchos lugares comunes que se han acumulado sobre estos temas. Afortunadamente, en el entorno de la musicología y la universidad, el interés por la zarzuela como objeto de estudio ha sido grande en las últimas décadas y ello ha impulsado multitud de investigaciones de primer orden, en las que nuestro libro ha podido beber.

Queremos, además, que ese recorrido sea muy poco «opinante», por lo que no habrá en él más valoraciones que las imprescindibles. Queden para otras voces los juicios artísticos y estéticos, con el riesgo que ello conlleva. Nosotros solo pretendemos –no sería poco conseguirlo– ayudar a comprender por qué gracias a la zarzuela muchos millones de

españoles e hispanos de la segunda mitad del siglo XIX y primera del XX pudieron sobrellevar mejor, incluso con cierta alegría, las nada fáciles circunstancias vitales y sociales que les fueron contemporáneas.

JOSÉ LUIS TEMES, 2013

# 1. DOCE CUESTIONES PREVIAS

El objetivo de este libro es situar al ciudadano de hoy, de la manera más objetiva y sencilla posible, ante la globalidad de lo que fue el fenómeno de la zarzuela, un movimiento de la cultura española a caballo entre los siglos XIX y XX e indisoluble de la vida cotidiana de muchos millones de españoles e hispanoamericanos. Pero solo podremos acercarnos a esta realidad si desde el primer momento establecemos algunas ideas básicas muy claras, sin los muchos tópicos e inexactitudes que hoy son lugar común al hablar de este género lírico español. Han pasado muchos años desde los acontecimientos que vamos a recoger en este libro y nuestra mentalidad ha cambiado considerablemente. Si la zarzuela consiguió identificarse de tal manera con un siglo de historia de los españoles fue porque, para bien o para mal –o quizá para las dos cosas–, las formas de vida, las ilusiones, la cotidianeidad e incluso la razón misma de lo que entendemos por cultura eran en aquel tiempo muy diferentes a como las vemos hoy. Y es necesario, desde el inicio de este libro, situarnos en aquella otra realidad.

Así que dedicamos este primer capítulo a formular al lector una docena de primeras reflexiones sintéticas y globales sobre la zarzuela. Sabemos que las ideas que expresamos a continuación son un poco simplistas, es cierto, y que todas ellas requerirán más de un matiz posterior. Pero lo hacemos deliberadamente, en la seguridad de que este esquematismo ayudará al lector a establecer sus nociones básicas, que luego, si desea profundizar en ellas, podrá completar y matizar por sí mismo.

**1. Las dos acepciones del género «zarzuela».** Como adelantábamos hace unos párrafos, la historia de la música teatral española denomina «zarzuela» a dos géneros musicales muy diferentes en todos los sentidos, que además están separados en el tiempo por nada menos que

dos siglos. Así que es importante que los diferenciamos nosotros desde el primer momento:

A. La «zarzuela barroca». Fue un espectáculo músico-teatral de la segunda mitad del siglo XVII, en la corte de Felipe IV, y por tanto enmarcable dentro del Siglo de Oro español. Estas funciones de zarzuela, especialmente fomentadas por iniciativa de Fernando de Austria, hermano del rey, no se daban en el Palacio Real, sino en el Real Sitio de El Pardo (en las afueras de Madrid), dentro del Pabellón Real conocido como «de la Zarzuela», acaso por la abundancia de zarzas en los alrededores. Para situar en la historia cultural española esta primera etapa del género, recordemos que, por ejemplo, Lope de Vega o Calderón de la Barca escribieron libretos para este tipo de zarzuelas.

B. La «zarzuela romántica» o «zarzuela restaurada» (o a veces, «zarzuela moderna», aunque esta expresión es equívoca). Es sin duda la acepción del término con la que identifica «la zarzuela» el común de los ciudadanos actuales, por lo que en la práctica no necesita de más adjetivos. «La zarzuela» es un espectáculo ciudadano –o sea, no de corte– de música y teatro, surgido a mediados del siglo XIX, que conocerá infinita difusión y desarrollo hasta mediados del siglo XX. Es, por tanto, unos doscientos años posterior a la definida en la primera acepción, y el objeto del libro que ahora comenzamos.

Debe quedar bien claro desde ahora que este libro está dedicado exclusivamente a esta segunda acepción del género de la zarzuela. Así que todo lo que aquí tratemos estará referido a la biografía de este género en la segunda mitad del siglo XIX y primera del XX.

(No obstante lo dicho, a ningún musicólogo se le escapa que estas dos acepciones están unidas entre sí por un largo cordón umbilical que las vincula a través de los siglos, y no solo por la coincidencia de denominación. Pues las primitivas zarzuelas barrocas evolucionaron al contacto con las óperas italianas, especialmente con el paso a la dinastía de Borbón –y más aún, ya avanzado en el siglo XVIII, a través de la «tonadilla escénica», omnipresente en el teatro lírico español hasta el final de la guerra de Independencia–, convirtiéndose en antecedente remoto de la zarzuela decimonónica.)

**2. Qué es una Zarzuela.** Es habitual que todo libro sobre una determinada materia comience por definir qué es esa materia que va a tratar. En nuestro caso, no es fácil definir exactamente qué es una zarzuela (como, en general, no es fácil definir ningún género artístico).

En términos elementales, una zarzuela –insistimos, en la acepción moderna del término, como hemos establecido– es una forma de espectáculo mixto de teatro y música. Su punto de partida es un texto teatral (creado ex profeso para esa zarzuela, o preexistente como obra escénica), para el que un compositor elabora una serie de ilustraciones musicales con orquesta: unas para ser cantadas por los personajes de la dramaturgia o el coro y otras para ser interpretadas por la orquesta sola. El número de estas ilustraciones musicales en cada obra es muy variable: como término medio, no suele haber menos de cuatro y rara vez más de veinte. Por lo común, y a diferencia de la ópera, no se pone música a los diálogos, que se declaman y representan como en una obra de teatro convencional.

**3. Zarzuela y ópera.** En términos generales, las diferencias fundamentales entre la zarzuela y la ópera son principalmente tres:

A. Estructural: como se ha dicho, en una ópera todo el texto está cantado, con lo que musicalmente resulta una unidad ininterrumpida; mientras que en una zarzuela, las ilustraciones musicales se articulan en números aislados, con su principio y su fin, intercalados en el diálogo declamado.

B. De objetivo socio-estético: la ópera suele suponer un reto intelectual, ambicioso, dentro de lo que solemos entender como un espectáculo «culto» (aun sabiendo que este término es también muy ambiguo); la zarzuela, en cambio, tiene su razón de ser como espectáculo de entretenimiento, liviano, ajeno a especulaciones estéticas e intelectuales. Lo cual no debe entenderse, claro es, como que la zarzuela no tenga sus propios códigos de belleza.

C. De extensión del discurso musical: como consecuencia de lo anterior, e independientemente de las duraciones totales de cada ópera y de cada zarzuela (hay óperas largas y breves, como hay zarzuelas largas y breves), cada uno de los números musicales de la zarzuela es, en

principio, más breve que en la ópera. No solo porque «dure menos tiempo», sino porque, al ser la zarzuela ajena a desarrollos temáticos, contrapuntísticos y armónicos, la duración posible de sus números es mucho menor. De ello se deduce la necesidad de condensar al máximo la intencionalidad de cada número de una zarzuela.

**4. Zarzuela y género chico.** Es un error muy extendido creer que «zarzuela» y «género chico» son expresiones sinónimas, acaso porque piensen que el «género grande» fuera la ópera y el «chico», la zarzuela. En realidad no solo no son sinónimos, sino que en alguna medida son antónimos; pues ya veremos en su momento que el género chico surgió como alternativa de espectáculo breve al cansancio que comenzaban a causar en el público las primeras zarzuelas románticas, de amplia duración.

Más aún: como también veremos a su tiempo, se llama igualmente «género chico» al género teatral (o sea, declamado) de pequeño formato, que ni siquiera tiene por qué llevar música necesariamente; así que hubo muchas obras de género chico ajenas a la zarzuela. En consecuencia: ni toda zarzuela es de género chico, ni toda obra de género chico tiene por qué ser zarzuela.

**5. El Siglo de la Zarzuela.** La zarzuela nace, con casi total exactitud, en el año 1850, es decir, justo en la mitad del siglo XIX. Y su vida como género activo –es decir, el periodo en el que se estrenan obras nuevas como una evolución natural del género– se extiende aproximadamente hasta diez años después de la guerra civil española; o sea, más o menos hasta 1950.

De tal manera, el lector puede establecer mentalmente un esquema sencillo: que la historia de la zarzuela abarca cien años justos, de los que la primera mitad exacta corresponde al siglo XIX, y la segunda al siglo XX. Es lo que en este libro denominamos el Siglo de la Zarzuela, escrito así, con mayúsculas, como concepto unitario que es. Entendemos que el lector ya comprende que los límites de un movimiento artístico nunca son exactos, y que en nuestro caso, por ejemplo, ya desde unos años antes de 1850 se estrenaron ciertos títulos

de teatro con música que preludiaban muy definidamente las zarzuelas como tales; y que algunos epígonos de la zarzuela se estrenaron después de 1950.

**6. La zarzuela, un fenómeno dinámico expandido sobre cuatro generaciones.** Pese a abarcar la zarzuela nada menos que cien años de vida de los españoles, según hemos recordado en el punto anterior, existe una equivocada tendencia entre los aficionados a considerar la zarzuela como un fenómeno estático en el tiempo; es decir, a pensar que todas las zarzuelas fueron creadas en un mismo momento del pasado, todas ellas con los mismos objetivos, todas contemporáneas a una misma etapa de la historia de los españoles y todas en un entorno sociológico igual.

Como si *Jugar con fuego* (Barbieri)<sup>1</sup> fuera fruto del mismo momento histórico que *La tabernera del puerto* (Sorzábal), olvidando que entre ambas hay nueve décadas de distancia, y que Barbieri bien pudiera ser el bisabuelo de Sorzábal. Barbieri se alumbraba con petróleo o gas, viajaba en diligencia y escribía con pluma de ave; Sorzábal conoció la televisión en color y el avión. Equivocadamente se contempla con los mismos ojos *Marina* y *Luisa Fernanda*, cuando Arrieta fue confidente de Isabel II... y con Moreno Torroba he viajado yo –¡permítaseme la autocita!– en un taxi.

Con ello queremos decir que hemos de entender la zarzuela como un fenómeno dinámico y muy dilatado en el tiempo. La zarzuela recorre cien años de la historia de España; cien años, además, en los que España conoce una transformación enorme. Y cien años es mucho tiempo: nada menos que cuatro generaciones sucesivas.

**7. El ámbito geográfico. España e Hispanoamérica.** La zarzuela surge en 1850 en España y se expande casi instantáneamente por todo el país. Pero nunca logrará asiento en otros países europeos (y eso que sus presencias puntuales fueron más frecuentes de lo que a veces creemos). Ni siquiera en Francia, país con el que España mantenía en aquel tiempo fuertes vínculos culturales. París admirará a Sorolla, Falla o a Picasso, pero ignorará *El rey que rabió*. También es cierto que la

diferente idiosincrasia y el diferente idioma serán dos escollos para la difusión europea del género lírico español.

Por el contrario, la expansión natural de la zarzuela estuvo en Hispanoamérica, adonde llegó desde el primerísimo momento y en donde se presentaban las grandes obras españolas apenas unos meses después de ser estrenadas en España; no fue obstáculo que en los primeros tiempos del Siglo de la Zarzuela –antes de la implantación de los barcos a de vapor–, una travesía de España a Argentina o Méjico duraba al menos tres semanas. Tiempo después, la zarzuela dejó allí de ser un mero eco de «la madre patria» (como veremos en el capítulo «La zarzuela en América...») y comenzó a generar su propio repertorio, que convivirá con el llegado de España. En síntesis, serán tres las causas por las que la zarzuela alcanzará también en la América hispana proporciones enormes: A) por la identidad de idioma, B) por el afecto y nostalgia con los que se seguía viendo en Ultramar la cultura que venía de España, y C) por coincidir el Siglo de la Zarzuela con años de muy numerosa emigración de españoles a Iberoamérica (especialmente a Cuba, Méjico y Argentina).

**8. Madrid, capital de la zarzuela.** Volvamos a España. La zarzuela fue, geográficamente, un género muy centralista. Pues aunque todos los rincones de nuestro país vivieron durante un siglo inundados por las músicas de zarzuela, la historia del género como creación viva se escribió muy mayoritariamente en Madrid.

Cierto que el movimiento fuera de Madrid en torno a la zarzuela fue inmenso; pero casi siempre como caja de resonancia de lo que sucedía en la capital. Por eso, en este libro nos situaremos con insistencia en Madrid y en lo madrileño como escenario del género. Más aún: si nos parece natural que, en la época del género chico, en Madrid se estrenasen las numerosísimas obras de costumbrismo madrileño, más paradójico nos resulta –pero es igualmente cierto– que también en Madrid triunfasen las obras de costumbrismo andaluz, gallego o extremeño.

Ello no obsta para que también nos refiramos con todo merecimiento a estrenos que tuvieron lugar en Barcelona, Valencia, Sevilla, Zaragoza,

etc., y a la zarzuela de otras regiones. También, al surgimiento en Barcelona, en torno a 1900, de un nuevo barrio de fuerte actividad teatral y musical –el denominado barrio del Paralelo–, que establecerá un núcleo alternativo muy significado de actividad lírica, aunque se escorará luego hacia el género de la revista.

**9. «Lo español» como unidad.** La zarzuela trasluce siempre un concepto unitario de «España» y de «lo español», sin los celos ni susceptibilidades entre regiones (en este libro hablaremos siempre de «regiones», pues el concepto de «Comunidad Autónoma» es muy posterior) de la sociología española reciente. La zarzuela debe ser inscrita en la oleada nacionalista europea de mediados-finales del siglo XIX, pero siempre en defensa de «lo español» como globalidad. Al igual que el catalán Albéniz cargaba su pincel en colores andaluces cuando escribía su *Iberia*, o al navarro Sarasate se le saltaban las lágrimas al interpretar su *¡Viva Sevilla!*, la pluralidad de las tierras y las gentes de España no eran sino mil caras de una sola realidad.

Lo anterior es imprescindible para comprender ciertos rasgos sociológicos de la zarzuela. Porque cuando Chueca hacía cantar al coro de chulapos y chulapas un chotis madrileño, cualquier español de cualquier región se sentía identificado con esa música, que tiene más de universal de lo que parece. Entender «lo español» como unitario es una de las claves para comprender la fuerza enorme que alcanzó en su día la zarzuela. Ello con independencia de que, especialmente en la última etapa de su historia, surja con fuerza una zarzuela regional, que exalta la diversidad de la vida y costumbres de las tierras españolas. Rasgos especiales tuvo el intento de una zarzuela catalana y en lengua catalana, coincidente con el movimiento del Noucentisme, al que nos referiremos en su momento. En mucha menor medida cabe hablar de una zarzuela en lengua vasca, en valenciano o en gallego.

**10. Los gustos del público como motor de la evolución de la zarzuela.** Desde la perspectiva de la política cultural actual, otro dato que hoy puede sorprendernos es que el género lírico nacional no contara jamás, en sus cien años de vida creativa, con una sola peseta de

subvención pública, ni directa ni indirecta<sup>2</sup>. Las compañías, los teatros, los autores, los copistas, los intérpretes... tuvieron que vivir siempre de los dineros que se dejaban los espectadores en la taquilla o los compradores de música impresa (y posteriormente de los discos y otros soportes de difusión). El Siglo de la Zarzuela se corresponde en lo económico con unas arcas públicas bajo mínimos; y las buenas intenciones de los políticos y la vida pública nunca fueron acompañadas de subvenciones a un género que se iba afirmando como patrimonio nacional. Por el contrario, la constante demanda de los empresarios de zarzuela fue, al menos, conseguir rebajas en los impuestos que pagaban por sus actividades. Y eso que los porcentajes que los teatros abonaban a Hacienda eran mínimos comparados con los de hoy día.

Si citamos este elemento económico entre las características fundamentales de la zarzuela es porque ese factor fue mucho más que un mero dato empresarial; y a la larga condicionaría su evolución artística. Pues si unas veces el público demandó el ingenio y el talento, otras solo buscó lo soez y lo chabacano, lo que a medio plazo degradaría irremisiblemente la primitiva dignidad de la zarzuela. Fue el gran precio que pagó la zarzuela por su única dependencia de la taquilla.

**11. El teatro como hábito ciudadano.** De los varios cambios de mentalidad a que el lector de hoy se ha de ver obligado en su recorrido por este libro, para sumergirse en la sociedad que fue contemporánea al Siglo de la Zarzuela, acaso el mayor sea el de comprender lo que para los españoles de 1850-1950 suponía cotidianamente el hecho de «ir al teatro». Nada que ver con lo que en la sociedad española actual supone ir a la ópera, o al teatro o a un concierto.

El teatro, en sus diferentes formas –teatro declamado, zarzuela, variedades, ópera...–, era en aquel tiempo la forma común e invariable de ocio de la clase media, alta y –en cierta medida– de la baja. Buena parte de la vida nacional transcurría en las butacas y plateas. Dos fueron las causas principales: por una parte, la ausencia de otras formas de cultura y ocio a nivel popular; estamos ante una España sin radio, televisión ni deportes; y el cine no hará su aparición hasta algo después

de la mitad del Siglo de la Zarzuela. De hecho, la irrupción de estas alternativas de ocio en la oferta cultural española contribuirá al proceso de defunción de la zarzuela como género vivo.

El otro factor será el muy asequible precio de las localidades. En el mítico Teatro Apolo, por ejemplo, la butaca más cara para una función de género chico –una nueva obra de un Chueca o un Serrano, por ejemplo– costaba tres reales en 1900, equivalente al doble de un café con tostada en un velador de un café. A los anfiteatros se podía acceder por dos reales. Compárense estos precios con los que ha de afrontar el potencial espectador de hoy. Quede también claro que estamos hablando de la época del género chico, es decir, de funciones breves, que marcaron el abaratamiento más notable de los precios. En las funciones largas (extraordinarias, completas o dobles, como se llamaban entonces), los precios solían ser mayores de los antedichos, pero, en todo caso, muy moderados. También es cierto que con la alta inflación de los años veinte, los precios se fueron elevando, después de casi ocho décadas con muy poco encarecimiento.

**12. ¿Cuántas zarzuelas se compusieron y estrenaron?** Para terminar, una pregunta global, de muy difícil respuesta (o imposible, más bien): ¿cuántas obras, más o menos, integran el repertorio de la zarzuela?

Nunca ya tendremos respuesta a esta pregunta apasionante. No existe ni podrá existir un listado riguroso de títulos, autores y estrenos; y mucho menos, una biblioteca con las partituras y libretos de este tramo de nuestra historia. Así que tendremos que contentarnos con algunos datos aproximativos.

El mayor archivo de zarzuela que existe en España es el de la Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), en cuyas tres sedes (Madrid, Barcelona y Valencia) se conservan unas 1.700 partituras (o guiones) orquestales y unos 8.000 juegos de partichelas (muchas de ellos, claro está, coincidentes con las antedichas partituras). Podemos considerar que otras 600 obras están en otros archivos públicos y privados. Ello conforma un total de unas 9.000 obras de las que conservamos partitura y/o partichelas orquestales.

Aproximadamente, otras 1.700 obras aparecen inscritas en su día por sus autores, pero no se conserva ni partitura ni texto.

Por otra parte, cuando hace años realizamos un laborioso estudio de las carteleras españolas en torno a 1910, observamos que a las obras registradas en la SGAE había que añadir un buen porcentaje de obras efímeras que no se llegaron a registrar. Si además consideramos que la SGAE<sup>3</sup> fue fundada cuando la zarzuela llevaba ya casi cincuenta años de actividad, no es exagerado afirmar que puede haber un listado de no menos de 1.000 obras no censadas. Más aún: si hablamos de libretos, habría que delimitar qué entendemos realmente por obra lírica o zarzuela, ya que muchas veces se consideró como zarzuela una obra teatral con dos o tres breves ilustraciones, a modo de canciones. Si consideramos también estas últimas, el listado de libretos conservados supera los 16.000 títulos.

Capítulo especial supone la zarzuela en Hispanoamérica, de aún más difícil catalogación. Por cálculos largos de detallar aquí, pudiéramos estar hablando de un repertorio de más de un millar de títulos.

A la luz de estos datos, comprenderá el lector que es muy difícil responder con rigor a la pregunta que encabeza este apartado. Pero delimitando genéricamente el concepto de zarzuela a la tipología que vamos a considerar en este libro, puede afirmarse que el Siglo de la Zarzuela generó un repertorio que puede oscilar entre las 12.000 y las 13.000 obras estrenadas, de los más diversos géneros. Está claro, pues, que estamos hablando de un repertorio de enorme magnitud.

## 2. POR QUÉ, CUÁNDO Y DÓNDE NACIÓ LA ZARZUELA

Ha sido siempre habitual en la historia del arte –tanto en música como en literatura, arquitectura, artes plásticas, etc.– que unas tendencias se hayan sucedido a otras en el tiempo de manera encadenada, al dictado tanto de los impulsos audaces de sus creadores como de los códigos de belleza –o de simple consumo y ocio– de los ciudadanos que disfrutaron de esos modelos artísticos. En consecuencia, los géneros del arte han sido y son como seres vivos que se desarrollan y transmutan por sí solos; y luego son sus estudiosos quienes los codifican, catalogan y etiquetan para su mejor comprensión posterior. Ningún artista de la Grecia de Pericles fue consciente de estar cimentando la cultura de lo que hoy llamamos pensamiento occidental; ni Beethoven supo nunca que con su *Sonata para piano, op. 13* abría la puerta al pianismo romántico.

Pero la zarzuela, tal y como la entendemos hoy, tuvo un origen diferente. Pues no fue fruto inconsciente de mil influencias –o al menos, no solo–, sino que surgió promovida por un puñado de artistas concretos, en un momento y un lugar concretos y con unas finalidades culturales concretas. Por supuesto, sería una tontería afirmar que estos músicos y libretistas «inventaron» la zarzuela desde la nada, pero es evidente que tuvieron la valentía de proponer un género específico, conscientemente elaborado y con unos fines muy precisos. Y hasta erigieron a sus expensas un gran teatro –el Teatro de la Zarzuela en Madrid, activo hoy, más de un siglo y medio después– para su óptimo desarrollo. A intentar clarificar esquemáticamente ese proceso de nacimiento de la zarzuela romántica dedicamos los siguientes párrafos.

**1. Los antecedentes: la «colonización» italiana de la música en Europa y en España.** Como nuestro lector bien sabe, el siglo XVIII fue

para el arte en general el gran siglo del clasicismo. Y en música, ese clasicismo supuso la hegemonía indiscutible, en todos los países europeos, de la música y los músicos italianos. El clasicismo italiano lo inundó todo: desde los teatros de ópera hasta los centros de enseñanza o las músicas litúrgicas. Los cantantes, intérpretes, compositores y maestros italianos eran los preferidos en todas partes. Y hasta el lenguaje hablado del día a día de un músico «culto» pasó a ser necesariamente el italiano. En París, en Salzburgo o en Berlín los ensayos transcurrían en italiano, y el cantante o el compositor de cualquier otra nacionalidad que no conociera esa lengua estaba «fuera de juego». Si nosotros hoy seguimos utilizando en nuestros ensayos los términos *allegro*, *pizzicato*, *crescendo*, *andantino*, *aria*, *pianissimo*, *da capo*... es como pervivencia de esta costumbre dieciochesca<sup>1</sup>.

Lo dicho es compatible con que los dos compositores más grandes del siglo, cima del pensamiento clásico –Joseph Haydn y Wolfgang Amadeus Mozart–, fueran alemanes (o austro-alemanes, más exactamente). Pero todas las óperas de Haydn y casi todas las de Mozart están cantadas en italiano.

Con el tránsito al siglo XIX, el siglo romántico, las cosas cambiaron. Los sentimientos nacionales, tan exaltados tras las guerras napoleónicas, comenzaron a reflejarse también en la composición musical. Y si Alemania alzaba su voz propia en el nuevo siglo, con Beethoven o Schubert como puntas de lanza, también la música francesa, la inglesa o la rusa reclamaron sus sentimientos autónomos.

Por supuesto, España no fue una excepción a lo antedicho, y el peso del clasicismo italiano se hizo sentir en toda la música española del XVIII, al igual que en el resto de Europa. Después de la guerra de la Independencia (1808-1814), la cultura española entra en el Romanticismo –no solo en música, sino en la cultura en general– mucho más lentamente que otros países. Pues si en Europa el final de las guerras napoleónicas dio paso casi de inmediato a una nueva etapa – en términos generales, más próspera–, en España, la caótica situación sociopolítica y los penosos últimos años del reinado de Fernando VII estancarían aún más cualquier intento de progreso. Tras su muerte, la

precaria estabilidad de la sociedad española no facilitará mucho el sosiego ni la cultura.

**2. La ópera italiana en la España romántica.** De tal manera, y volviendo a la música escénica, cuando entrado el siglo XIX en otros países europeos florecía ya un nacionalismo operístico de cierto calado –Beethoven componiendo su única ópera (*Fidelio*, 1805) con texto en alemán, será todo un símbolo–, España seguía «colonizada» por lo italiano. En nuestras ciudades solo se representaba repertorio italiano –Mercadante, Cimarosa, Pergolesi, Galuppi, Piccinni, el primer Donizetti...– y las compañías de italianos campaban por sus respetos, haciendo muy buenas recaudaciones, mientras que ni los mejores compositores y cantantes españoles lograban la supervivencia en su propio país.

Antes de seguir adelante, prevenimos al lector sobre lo que debe entender por «vida operística española» en los comienzos del XIX, pues poco se parecía aquello a lo que hoy es común. En aquella época, en efecto, la ópera estaba en manos de pequeñas compañías que viajaban –en diligencias y coches de caballos, obvio es decirlo– en permanente gira por el país. Tres o cuatro voces principales, una docena de cantantes de coro y un pequeño grupo instrumental a las órdenes de un concertador constituían la base permanente, que se ampliaba a un elenco más holgado cuando la ocasión lo permitía. Estas compañías arrendaban por un periodo concreto un teatro –o teatrillo– con foso, de los muchos que había en España, y anunciaba su tanda de títulos, funciones y precios. En teatros de poblaciones pequeñas o medianas, rara vez se representaban enteras las obras de larga duración –lo que supondría recitativos y fragmentos más tediosos–, sino algunas de las escenas más brillantes; o bien, obras breves en uno o dos actos. En contra de lo habitual hoy en la ópera, los precios de las localidades eran necesariamente asequibles, pues de lo contrario el público llano no asistía. En estas condiciones se presentaba la ópera italiana no solo en las más grandes ciudades españolas, sino en ciudades de población media o pequeña, como Pontevedra, Palma de Mallorca, Murcia, Elche, Linares, Vitoria o Medina del Campo.

En los teatros de más fuste –La Coruña, Cádiz (quizá la tercera ciudad española en actividad lírica entonces), Zaragoza, Valencia, Sevilla, y por supuesto Madrid y Barcelona–, los espectáculos eran de mayor calidad y las óperas solían darse completas, o casi. Aunque aquí las mejores localidades alcanzaban un cierto precio, siempre había entradas baratas para un público popular. Así que la ópera era un espectáculo de masas, al que podía asistir un amplio rango de clases sociales. Hoy nos asombra comprobar que, por ejemplo, aquel Madrid pequeñito –de calles embarradas y malolientes por los excrementos de animales, pésimamente alumbrado de noche y en el que más de la mitad de los ciudadanos no sabía leer ni escribir– llegó a tener simultáneamente cuatro teatros de ópera italiana en funcionamiento, a veces con llenos diarios. Años más tarde, cuando el fenómeno Rossini y el fenómeno Verdi lo invadan todo, su presencia en las carteleras españolas será asombrosa y nos dará toda una lección al presente. A mediados del siglo XIX, por ejemplo, no habrá temporada en la que en Madrid o en Barcelona no se represente *El barbero de Sevilla* o *La traviata* menos de diez veces en cada ciudad, y otras muchas en diversas poblaciones. Algo que ya quisiéramos hoy, en nuestra culta sociedad, siglo y medio después<sup>2</sup>.

En Madrid, la ópera italiana tenía –hablamos de las décadas anteriores al Teatro Real, por supuesto– dos plataformas mayores: el Teatro de la Cruz (junto a la calle del mismo nombre, detrás de la Puerta del Sol) y el del Circo (en la actual plaza del Rey, donde hoy se encuentra el edificio central del Ministerio de Cultura); ambos, hoy desaparecidos. También había ópera italiana en el Teatro del Príncipe (actual Teatro Español, plaza de Santa Ana) o en el de los Caños del Peral (antecedente del actual Teatro Real), otrora muy activo difusor de la ópera italiana y cerrado por ruina en 1816. En Barcelona, hasta la apertura del Liceo, casi todo giró en torno al Coliseo de la Cruz (hoy, Teatro Principal, en la misma acera que el Liceo, pero más cerca del puerto), en donde las temporadas de ópera italiana tenían ya más de un siglo de historia ininterrumpida.

Otro dato importante, en relación a la italianización asfixiante de la música española en aquella época, es que en 1830 se fundaba el primer

conservatorio oficial y civil de España: el Conservatorio de María Cristina, en Madrid<sup>3</sup>. A la alegría del mundo musical por disponer al fin de un gran centro de enseñanza reglada, como en las principales capitales europeas, se suma pronto el desencanto por el nombramiento del primer director del centro, que se hace venir de Italia: el cantante italiano Francesco Piermarini. (Por comparación, quizá consolaba un poco admirar el esplendor que el conservatorio de París alcanzaba con otro italiano al frente, Luigi Cherubini; o el de Viena con Antonio Salieri...)

Justo a mediados del siglo XIX, el mundo cultural y aristocrático saludará con alborozo la inauguración de dos grandes teatros de ópera en España, comparables –y aun superiores, en algún sentido– a algunos de los más importantes de Europa: en 1847 el Gran Teatro del Liceo de Barcelona; y en 1850 el Teatro Real de Madrid. Pero los músicos españoles no vieron en ello ninguna luz: sabían que ambos coliseos estarían, como todos los de España, al servicio de lo italiano. Y no se equivocaron.

**3. El dilema de la «ópera española».** En este contexto, no nos sorprende que muchos músicos españoles de la primera mitad del XIX se rebelaran contra esta «colonización» y abrieran un vehemente debate sobre la necesidad de establecer un teatro lírico nacional, con estilo propio –o sea, desembarazado del estilo italianizante– y cantado en español. Era el inicio de la larga polémica sobre la viabilidad de un nuevo concepto de «ópera española», que se prolonga, en alguna medida, hasta nuestro presente. Se preguntaban no tanto si habría compositores y libretistas en España capaces de llevar adelante la empresa –esto parecía en buena medida garantizado–, cuanto si el público estaría dispuesto a otorgarles su confianza y aplauso. Pues para buena parte de los ciudadanos de entonces –especialmente, para los de más edad–, hablar de teatro lírico español les sonaba a hablar de aquellas piecitas breves que se representaban a finales del XVIII y principios del XIX en los intermedios de obras mayores y en otras ocasiones festivas, a las que se conocía como «tonadillas».

El debate se encarnizaba: de una parte, quienes no estaban dispuestos

a renunciar a la alta superioridad de lo italiano; de otra, los que pugnaban por el establecimiento de una verdadera ópera española a partir de compositores que habían demostrado ya sobrado talento, aun bajo el peso de lo italiano: pues Ramón Carnicer, Hilarión Eslava, Baltasar Saldoni, Tomás Genovés, Mariano Rodríguez de Ledesma o Emilio Arrieta, entre otros, habían escrito ya –o estaban escribiendo– óperas en estilo italiano de nivel muy estimable, en algunos casos homologables a las mejores de Europa. Es curioso que incluso esta generación de compositores españoles tomaba con tal naturalidad el italianismo que, por poner un solo ejemplo, Carnicer había hecho varios viajes a Italia para reclutar cantantes italianos, con que dotar las mejores temporadas españolas.

**4. Paréntesis: la fiebre por el nuevo teatro romántico español.** Antes de seguir hablando de teatro lírico es imprescindible abrir un paréntesis. Pues fuera del ámbito propiamente musical, había otro factor nada desdeñable que animaba a los músicos españoles en la búsqueda de un teatro lírico propio: nos referimos al ejemplo que los dramaturgos habían ofrecido solo unos años atrás, dentro del teatro en verso. Y es que debe calificarse de verdadero acontecimiento para la cultura española el éxito arrollador de la nueva corriente de teatro romántico español: el duque de Rivas era aclamado hasta el delirio en el Teatro del Príncipe (actual Teatro Español) por su *Don Álvaro o la fuerza del sino* (1835), origen de *La fuerza del destino*, de Verdi; otro tanto cabe decir de Antonio García Gutiérrez, del que también Verdi tomará dos de sus novelas como punto de partida para dos óperas propias: *El trovador*<sup>4</sup> (1836) y *Simón Bocanegra* (1843); José Zorrilla se convertía en un héroe nacional, con estrenos de apoteosis con cada nuevo título, especialmente en el madrileño Teatro de la Cruz; y su *Don Juan Tenorio* (1844) se acababa de convertir en paradigma del nuevo arte español. Todo ello, paralelo a la popularidad –nunca antes ni después la poesía alcanzará tal difusión en España– que en aquellos días alcanzaban los poemas de José de Espronceda<sup>5</sup>.

Este fenómeno teatral, que de la noche a la mañana convirtió a los nuevos dramaturgos en los nuevos héroes de la nación, tenía además un

significado sociológico –casi sociopolítico– de primer orden. Pues el público español de todas las clases encontraba, después de muchos años, un elemento común de entusiasmo en el resurgir de una identidad teatral de «lo español». Puede parecer exagerado, pero existen testimonios de esa época que consideraban que esta generación de dramaturgos consiguió aliar en las plateas de los teatros a quienes no cesaban de increparse en las tribunas políticas, en los ateneos o en los cafés.

Por tanto, si los dramaturgos y poetas habían conseguido un nuevo arte de identidad española, como no se veía desde el siglo XVII, ¿por qué no iban a ser capaces los músicos españoles de crear un género de teatro lírico nacional, en el que convergieran los entusiasmos de las distintas clases sociales, sin distinción? Ese iba a ser el reto.

Hay que reconocer, además, que en el fondo, la fórmula que aquellos dramaturgos habían seguido era bien sencilla: revivir y actualizar la pasión que los españoles de tres siglos antes habían sentido por las obras de los grandes del Siglo de Oro y por los temas inmortales: el honor, la nobleza, el amor apasionado, el campo idealizado, el sentimiento individualista... Zorrilla o el duque de Rivas habían resucitado estos asuntos, de fuerte raíz española y popular, convertidos ahora en paradigmas del Romanticismo; y además, abordados con un oficio literario espléndido para la rima fluida, que se hacía heredera de los Lope, Calderón o Cervantes. Es muy posible que esta literatura ampulosa se nos presente hoy como prematuramente envejecida, pero de ninguna manera fue esa la percepción que de ella tuvieron sus contemporáneos.

**5. Nace una nueva generación. Los futuros «zarzueleros».** Volvamos a la escena musical. En ese momento –situémonos en torno a 1845–, surge en el mundo musical español un grupo de jóvenes compositores que abrirá una «tercera vía» alternativa al dilema de la posible ópera española. Sus nombres: Rafael Hernando, Joaquín Gaztambide, Cristóbal Oudrid, José Inzenga... y, sobre todo, un clarinetista –también compositor– que tocaba en los fosos de ópera en Madrid (ópera italiana, por supuesto), llamado Francisco Asenjo,

aunque todo el mundo le conoce por su segundo apellido: simplemente, Barbieri (por cierto, es curiosa paradoja que quien será reconocido como principal luchador contra el italianismo operístico fuera habitualmente conocido por el apellido italiano de su madre). Todos ellos eran veinteañeros y todos vivían en Madrid, aunque solo Hernando y Barbieri habían nacido en la capital. Desde Barcelona se une al grupo otro joven compositor –y contrabajista de foso en las óperas italianas– de apenas veinte años: Nicolás Manent. También catalán era Gabriel Balart, otro activo creador con este objetivo. Más paradójico aún es el entusiasmo con que se sumó a ellos el compositor italiano Basilio Basili, afincado en España y casado con la actriz Teodora Lamadrid (hermana de Bárbara Lamadrid, actriz mítica del teatro romántico español<sup>6</sup>, y esposa del cantante Francisco Salas).

Hubo un primer conato de asociacionismo en este colectivo que cuajó en la fundación de La España Musical<sup>7</sup>, una sociedad que pugnó por la instauración de una ópera española de carácter propio y diferenciado del que se dictaba desde Italia. Su presidente fue Hilarión Eslava, aunque más a título honorífico que ejecutivo. Pero gracias a su prestigio se pudo hacer llegar a la reina Isabel, en noviembre de 1847, un documento titulado «Informe a S.M. la Reina sobre la necesidad de crear un teatro para dar Ópera en español», redactado en lenguaje vehemente, nada perifrástico. Esta asociación no pudo ser muy operativa, pero representó toda una corriente de opinión y una voluntad de un grupo de creadores muy bien preparados.

No nos engañemos, sin embargo: a diferencia de sus mayores, esta generación tenía asumido previamente que la pretensión de abordar un movimiento ambicioso de nueva ópera española, cantada en español y de formato comparable a las que en Europa triunfaban entonces –firmadas por los Bellini, Donizetti, Meyerbeer, Rossini o el entonces joven Verdi–, era algo condenado al fracaso: ni existía tradición de ello ni el público la iba a aceptar. Así que este colectivo renunciaba de entrada a ese propósito. O al menos, lo aplazaba hasta tiempos en los que el público tuviera mayor formación e información. Pero también tenían muy claro que la lírica española no podía seguir identificada con el minúsculo formato de la vieja tonadilla, nacida simplemente para amenizar los intermedios de las obras mayores, cuando no para

ridiculizar los viejos tipos españoles del pasado. De ellas, si acaso, se podía tomar la utilización de danzas netamente españolas –boleros, seguidillas, tiranas...– como hacían sin rubor los italianos con sus barcarolas, sicilianas o pastorelas.

Así que frente a estas dos premisas negativas, se alzó una «hoja de ruta» alternativa: la creación de un nuevo género intermedio, sobre argumentos literarios que, por eternos, apasionaran al público; preferentemente en verso; y con números musicales brillantes, de raíz española, pero separados de los diálogos de la dramaturgia, lo que evitaría el tedio de los recitativos de la ópera. En otras palabras: un género de nuevo cuño, con dramaturgia renovada pero cuidada, y una música en números cerrados y breves que conectara con el sentimiento nacional del público español. Ese iba a ser el nuevo reto que se fijaran, aunque ello supusiera aplazar el objetivo de la gran ópera española. El compositor Rafael Hernando lo dejó escrito muchos años después, al recordar con nostalgia el camino recorrido: «Lo observado en el público demostraba patentemente que en España era preciso comenzar por la ópera cómica para llegar algún día a la ópera seria».

**6. La *Opéra Comique* como modelo.** Tampoco es un dato menor el que por aquellos años, tanto Rafael Hernando como José Inzenga, y algunos otros músicos españoles veinteañeros, habían viajado a París y sido testigos de primera mano de los triunfos populares de la denominada ópera cómica, [*Opéra Comique*], que al fin y al cabo no era sino un tipo de espectáculo lírico similar a lo que ellos querían para la lírica española. Cuando estos compositores regresaron a España, su objetivo era promover aquí, con sus nuevas obras, delirios similares a los que casi a diario registraban en París los teatros Favart o de la *Opéra Comique*. La diferencia de fondo era, no se olvide, que Francia –como Alemania, Inglaterra, y no digamos Italiaposeía una vida operística propia que además se iba acrecentando cada día, mientras que en España la gran ópera seguía siendo una asignatura pendiente.

Pero la importación de la *Opéra Comique*, sin más, tendría además que vencer un importante escollo sociopolítico: el previsible rechazo «visceral» del público español, a priori, a un género que llegaba de