



Ricardo de la Vega / Tomás Bretón

# *La verbena de la Paloma*

Edición de Juanjo Granda

  
EDICIONES ANTÍGONA

*Clásicos RESAD*

***La verbena de la Paloma***  
***o***  
***El boticario y las chulapas***  
***y***  
***Celos mal reprimidos***

Ricardo de la Vega y Tomás Bretón  
Edición y puesta en escena de Juanjo Granda  
Real Escuela Superior de Arte Dramático  
Clásicos RESAD  
EDICIONES ANTÍGONA

Ricardo de la Vega / Tomás Bretón  
*La verbena de la Paloma*  
Edición de Juanjo Granda

**Real Escuela Superior de Arte Dramático**

Director de la RESAD: Ángel Martínez Roger  
Secretario: Emeterio Diez

Consejo Editorial: Rosario Amador  
Fernando Doménech  
Vicente Fuentes  
Juanjo Granda  
Pablo Iglesias  
Pedro Víllora

- © Juanjo Granda
- © Ediciones Antígona
- © Asociación José Estruch
- © RESAD, 2013. Avenida de Nazaret, 2. 28009 Madrid

ISBN: 978-84-15906-03-2

Impreso en España. Printed in Spain  
Maquetación: Luis Sánchez de Lamadrid

Cubierta: Cartel Gran baile de máscaras de Carlos Verger  
para el Círculo  
de Bellas Artes (1906)

Ediciones Antígona, S.L. Calle Prim 15, local. 28004, Madrid.  
Telf. 911-191-732. [info@edicionesantigona.com](mailto:info@edicionesantigona.com)  
[www.edicionesantigona.com](http://www.edicionesantigona.com)

Quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización  
escrita de los titulares del Copyright, bajo las sanciones  
establecidas en las leyes, la reproducción total o parcial de  
esta obra por cualquier medio o procedimiento, conocido o  
por conocer, comprendidas la reprografía, el tratamiento  
informático, y la distribución de ejemplares de ella mediante  
alquiler o préstamo público.

# Índice

PRESENTACIÓN

INTRODUCCIÓN

1.- Acerca del teatro lírico popular en España en el siglo XIX

1.1 El teatro por horas

1.2 El Género Chico

1.3 Las compañías

1.4 Los teatros

1.5 El público

2.- Aproximación a la vida profesional y a la obra de Tomás Bretón

2.1 Referentes biográficos

2.2 Acerca de su obra

3.- Ricardo de la Vega: paradigma del sainete

3.1 Perfil biográfico

3.2 Su obra más significativa para el teatro lírico

4.- El estreno de *La verbena de la Paloma*

4.1 Noticia de su estreno y la repercusión obtenida

4.2 La compañía encargada de su presentación

4.3 *La verbena de la Paloma* y el Género Chico

4.4 El Madrid fin de siglo en *La verbena de la Paloma*

5.- Análisis dramático

5.1 Contexto histórico y social

5.2 La estructura narrativa

5.3 La situación, los personajes y los temas

5.4 El espacio escénico. Significación plástica y costumbrismo

5.5 Indumentaria, caracterización y objetos de los personajes

6.- Estudio de la estructura musical de la obra

7.- La puesta en escena. Hacia una lectura actual

8.- El libro de dirección

- 9.- EL TEXTO. *La verbena de la Paloma*
- 10.- Conclusión. Notas sobre el estreno

Bibliografía

# Presentación

La música escénica es ese gran universo en el que caben todos los pentagramas inspirados, repletos de tempo y ritmo, historia y época, melodía y habla, voces y texturas, tallando una escultura sonora de original forma y expresión única.

Un universo divisible, como el cosmos, en múltiples galaxias, donde los géneros como la Ópera, la Opereta, el Musical y la Zarzuela, alcanzan categoría de planetas. Donde tampoco faltan estrellas, a modo de talentos brillando con su retórica, su música, su danza, o cualquier destreza que, esos mismos talentos, hicieran perpetuar en el arte y la cultura a través de sus obras, por lo valiosas, humanas y bellas. Ese, para mí, es el marco que merecen, tanto el título que nos da cita, como sus autores, Tomás Bretón y Ricardo de la Vega, a los que nos acerca Juan José Granda en este estudio acerca de sus antecedentes artísticos, sus características propias de contenido y estilo, y la producción y estreno en 1894 de *La verbena de la Paloma*.

La misma «cósmica» circunstancia cabría destacar en el género de la Opereta, donde títulos como *La viuda alegre* —de Franz Lehár, estrenada en 1905—, *El murciélago* —de Johann Strauss, estrenada en 1874— o *Los cuentos de Hoffmann* —de Jacques Offenbach, estrenada en 1881—, son su máximo referente, lo cual también sucede entre los Musicales, con títulos como *La ópera de los tres centavos* —de Kurt Weill, estrenada en 1928—, *West Side Story* —de Leonard Bernstein, estrenada en 1957— o *Cabaret* —de John Kander, estrenada en 1966—, entre otros.

No quisiera omitir ni restar mérito a otros... «subgéneros», a florados en España, como la copla, el cuplé, el cante jondo, y algunos otros, vigentes hoy en día, y que son ejemplo de trascendencia y evolución por la diversidad de formas interpretativas, e incluso a modo de fusión con otros géneros y estilos musicales, desde, sin ir más lejos, del flamenco-jazz al pop-ópera.

Quizás la Zarzuela sea un género casi impoluto, aunque algo sometida a la manipulación tímbrica y rítmica, propia de los repentinos criterios de comercialización discográfica. Y pondré por caso las ya descatalogadas producciones, a tal efecto, recreadas por el maestro Luis Cobos en ediciones discográficas de la década de los 80.

¿Es quizás la Zarzuela una cantera virgen susceptible de «reutilización», en el sentido de renovación y actualización de su tratamiento estilístico musical? Y por ende, ¿también sus libretos? Pues, dado el concepto de laboratorio al que frecuentemente son sometidas obras de toda índole y emblema, y a juzgar por el escaso registro de «experimentos zarzueleros», yo diría que sí. Si hemos visto, por nombrar alguno, *Rigoletto* —de Verdi— ambientado en el Bronx neoyorkino del siglo XX, y siguiendo la frecuente tendencia a ubicar las historias y contextos en ambientes y situaciones diferentes a las características originales de la obra, imaginar que la historia de *La verbena de la Paloma* podría desarrollarse en el West Side neoyorkino de los años 50, o que *West Side Story* fuese tratado como un episodio urbano en el marco de la Pradera de San Isidro de finales del siglo XIX, no es homogeneizar o unificar géneros. Ya de por sí son opuestos en estilo. Ni mucho menos trataría de suscitar una rivalidad artística entre Tomás Bretón y Leonard Bernstein. Tampoco una comparativa entre los respectivos análisis musicales y dramatúrgicos. Es, tan solo, la invitación que recibimos de los directores artísticos y

escénicos a efectuar una relectura de los argumentos sobre los acontecimientos históricos reflejos, más o menos contemporáneos.

Quedaría a voluntad e inquietud de los compositores y dramaturgos actuales y futuros, el hecho de «reflotar» partituras y libretos hacia los cauces de apreciación, aceptación y consumo de un género que rozó lo absoluto y, sin embargo, su renovación pareciera intuir un éxito relativo entre nuestros compositores y dramaturgos contemporáneos.

Cierto es que hablar del Teatro Musical desde su concepto «más actualizado», es decir, un espectáculo no necesariamente del género del Teatro Lírico —sea este Ópera, Opereta o Zarzuela— no nos aleja, en absoluto, de las técnicas de creación dramática, la concepción de los personajes o de las reglas compositivas de la instrumentación orquestal. Son estos, recursos y estrategias creativas que han evolucionado soportadas en la estabilidad de los criterios vigentes, en algún caso innovadores, sobre los cuales provocar el movimiento imaginativo que conduce al encuentro de la forma y sus innovaciones temáticas, estructurales, lingüísticas y expresivas en general. Todo ello habrá de contar siempre con el cumplimiento y superación de los cánones correspondientes —y del beneplácito del público espectador— para trascender a la categoría de arte histórico o representativo.

Por el contrario, podríamos plantearnos una renovación de la partitura, basada en innovadoras tendencias musicales — con respecto a *La verbena de la Paloma*—, lo cual supondría dejar al margen los imperativos propios de la partitura original para experimentar metafóricos efectos de timbre y textura, y, por lo tanto, ambientales o de concepto sonoro. Por ejemplo, un tratamiento armónico que incorporase

estructuradas de acordes con séptima mayor añadida, introduciendo así la disonancia, a efectos de su época, claro, como novedad sobre la partitura original. A fin de cuentas, no tardaron en introducir la disonancia en las partituras aquellos compositores ávidos de nuevas texturas expresivas —por agotamiento de los recursos orquestales—, tendencia bien presente durante el primer cuarto de siglo XX —también en el postromanticismo—. Este «exotismo», y otros, no impidieron la «reinstauración de la melodía», gracias al Neoclasicismo, la influencia jazzística y la popularización de la ópera, inmediatamente después, facilitando la popularización y el «dominio público» de temas y motivos musicales que, al margen de tradicionales manifestaciones folklóricas autóctonas ancestrales, anhelaba el público después de los «experimentos» impresionistas, dodecafonistas y demás.

Sorprendente resulta que, compositores impresionistas como Claude Debussy y Maurice Ravel, experimentadores por excelencia del laboratorio tonal y melódico de fines del siglo XIX, contribuyeran a la recuperación de la melodía «con sentido propio» pocas décadas después.

No olvidemos que una década posterior al estreno de *La verbena de la Paloma*, Arnold Shöenberg ya planteaba las bases del Dodecafonismo. Y que la música serial y la electroacústica ya «revestían» la antesala de la denominada Música Contemporánea.

Volviendo al título que nos da cita, yo diría que *La verbena de la Paloma* es un cometa guiando en cabeza a todo un género desde la aparición de su título en la historia del teatro lírico. Título reclamado y perennemente inquieto. Siempre vivo en sus mensajes castizos, costumbristas, ambientales, entrañables cantares y plácidos sentires, que denotan idiosincrasia y casta españolas. Una de esas obras

que, además de a su género, pertenecen a lo inolvidable. Porque, aún, sociedad y cultura la reclaman, oponiéndose a su olvido. Apreciada y protegida por la memoria y sabiduría popular. Consecuencia de costumbres y vivencias heredadas. De las infinitas maneras de vivir y del haber vivido de nuestros ancestros que, a su manera, nos muestran algo intrínseco de nosotros mismos, aspecto que nada tiene que ver con el sentido de conservadurismo o de decadencia con la que, a veces, es tildada erróneamente la Zarzuela.

De su supervivencia en el ámbito artístico no cabe hablar, pues aún está vigente en las carteleras, ocupando un presente indiscutible. De hecho, las últimas representaciones tuvieron lugar en el mes de agosto de 2012 en Madrid, por la Compañía Lírica María Dolores Marco. Y en los últimos siete años no ha faltado en las programaciones líricas de la capital, además de otras dentro del territorio nacional.

Procedería, en todo caso, hablar del agotamiento de las fuentes inspiradoras que, como en todos los géneros y épocas, hacen extinguiible la motivación de los autores y desplazan la vigencia de los géneros al pretérito inevitable de la vida y de la historia, cuestión que podría llevarnos a pensar, entonces, qué pasó con la Zarzuela. Qué pasó a ser la Zarzuela o en qué género nuevo desembocaría su peculiar cauce. Este es el amable interrogante que Juanjo Granda nos abre al final de su profundo y entrañable estudio acerca de la obra.

Desde la perspectiva actual del Teatro Musical, no necesariamente lírico, y teniendo en cuenta la diversidad de corrientes estilísticas que en él han confluído, —algunas lo invadieron hasta la saciedad, y pocas han surgido en su propio seno— no identificaríamos a la Zarzuela como el género propulsor de las obras que ocupan nuestras

cartelera nacional de hoy en día. En primer lugar porque la gran mayoría son de procedencia anglosajona y, en segundo, porque carecemos de una cantera autóctona de creaciones capaz de abastecer la demanda de espectáculos, ni siquiera para ser alternados con los de procedencia extranjera. Y porque nada tiene que ver la Zarzuela con las fuentes musicales inspiradoras, ni con las circunstancias culturales y sociológicas que inquietaron a los autores que, desde Alemania y en la década de los años veinte, aportaron obras como *Ascensión y caída de la ciudad de Mahagonny* (1926), o *La ópera de los tres centavos* (1928) —ambas del dramaturgo Bertolt Brecht y del compositor Kurt Weill—. O, desde Estados Unidos, la mítica *Porgy and Bess* (1935) —con libreto de DuBose y Heyward, y partitura de George Gershwin—, las cuales supusieron una verdadera transformación y popularización de la ópera, incorporando novedosas sonoridades, en combinación con la estructura orquestal sinfónica, provenientes del Jazz, sus timbres, armonías, ritmos, melodías «alcanzables», etc... Además de contener contundentes mensajes cargados de crítica al sistema político, el abuso de poder, el racismo, etc. De ahí que las fuentes inspiradoras musicales encuentren motivación en la incorporación de elementos folklóricos y étnicos —de la música negra principalmente—, aunque no debemos ignorar que ya en las Zarzuelas compuestas en la década de los años veinte, llegan a incluirse en su partitura números musicales con influencias del recién nacido Jazz: sus ritmos trepidantes, como el Fox-Trot, o sus texturas instrumentales características, identificables por los timbres y armonías reservados a la familia del viento-metal. Ciertamente es que estos «flashes» musicales eran destinados a roles cómicos o característicos, dado el «toque» ligero frente a lo compacto de la configuración orquestal al uso en la Zarzuela.

No cabe duda de que la Zarzuela no es el precedente del Teatro Musical, tal y como actualmente lo asumimos como género. En primer lugar, no pretendía popularizar la ópera, sino responder a otras imposiciones estilísticas e idiomáticas, quizás nacionalistas, ni absorber la esencia musical no lírica ni sinfónica como lienzo para la ideología y reflexión política o social, como es el caso de las mencionadas *Ópera de los tres centavos* (Alemania), o *Porgy and Bess* (Estados Unidos). Tampoco se proponía desde la Zarzuela dar lugar a la incorporación de técnicas vocales distintas o contrarias a la técnica lírica.

Sirva la ocasión para mencionar a Federico García Lorca y a Manuel de Falla, quienes si que parecían estar destinados a contribuir con parecida aportación a la heredada de Kurt Weill y Bertolt Brecht, de George Gershwin y DuBose Heyward, y algunos otros igualmente precursores del actual Teatro Musical o Musical de Libreto. Es una lástima contemplar que el propósito de ambos creadores por llevar al escenario la realidad circunstancial de la raza gitana, basándose en el trabajo de campo llevado a cabo en el Albaicín y el Sacromonte, quedase frustrado de la triste manera que todos conocemos. Sin duda se dejó morir la que, probablemente, hubiera sido la semilla de nuestra aportación a la creación de un género de Teatro Musical propio.

A mi criterio, la Zarzuela agotó su inmensa cantera costumbrista de la que se sirvieron principalmente las fuentes creadoras, no pobres en recursos musicales y temáticos, moldeados por el ávido conocimiento de una realidad ideológica, política y social de su época. Por ello, viene al caso recordar la premisa original planteada por el personaje Konstantine Gavrilovich (Kostya) en la obra *La Gaviota*, de Ànton Chèjov: «Hacen falta formas nuevas». Lo que equivale a manifestar, en su contexto, el deseo de

combatir la decadencia. Por cierto que, esta «declaración», manifiestamente teatral, se escribe y se estrena coetáneamente a la coyuntura que vivieron las artes en el marco de una crisis creativa propia del final del siglo XIX y principios del XX, época con la vamos a convivir durante la presente edición.

Pero qué supone una crisis sino un germen de renovación y un impulso de reconquista de los logros perdidos. Así, en este cíclico «Renacimiento» al que nos tiene abocados el arte a lo largo de la historia y sus más variopintos episodios y avatares, encuentro hoy en día un reflejo de lo acontecido en la segunda mitad del siglo XIX con respecto al «teatro por horas».

De todos es conocida la «implantación» en Madrid del fenómeno «Microteatro» o del «Teatro entre copas»: formato de representación dramática de corta duración y reducido elenco, realizada en pequeños espacios y pocos espectadores, todo ello integrado en la situación a crear y desarrollar. Procedimiento teatral alternativo a las producciones de pequeño, medio y gran formato al uso, fruto de la necesidad de crear alternativas laborales no comprometidas con la inversión económica propia de una producción teatral convencional.

Pero si ampliamos el campo de visión, surge algo parecido dentro del Teatro Musical: el monólogo musical, interpretado por actores-cantantes y actrices-cantantes, como alternativa a su participación en elencos de producciones de medio y gran formato que ocupan las principales carteleras durante temporadas enteras.

Estas «microproducciones» cuentan con libreto propio, y todas las características de producción escénica: vestuario, iluminación, escenografía, caracterización...

Algunas cuentan con música genuinamente original y acompañamiento pianístico, por lo general, y otras se nutren de «estándar» de diversas procedencias, incluso de otros Musicales. En este caso suelen registrarse como «concierto dramatizado» con el fin de facilitar la obtención de los derechos de ejecución pertenecientes a sus correspondientes autores.

Particularmente puedo dar fe del primero de estos monólogos musicales estrenado en España, el 20 de diciembre de 2010 en la Sala Manuel de Falla de la SGAE en Madrid, y seguidamente en el Teatro Arenal y gira nacional. Su título: *El día que miré a Liza* —en alusión a Liza Minelli—, espectáculo que tuve el placer de crear e interpretar.

Posteriormente se han estrenado, entre otros: *Primer Acto*, de Juan Pablo Di Pace, el 20 de Septiembre de 2012 en el Teatro Arenal de Madrid, ocupando después la cartelera del Pequeño Teatro Gran Vía desde el 8 de Noviembre, fecha en la que también se estrena en Madrid *Lo mío no tiene nombre*, interpretado por Adrián Corbacho, y simultáneamente en Barcelona Exit-Salida, del televisivo actor Edu Soto, en el Club Capitol.

Y hasta del género del cuplé, con un célebre repertorio perfectamente engarzado a la línea dramática original de Alberto Conejero, surge *La chica del XVII*, monólogo musical interpretado por Cristina Bernal «La Bernalina». Su estreno, el 8 de Octubre de 2011 en el Corral de Comedias de Alcalá de Henares.

¿Será el próximo «sino» teatral el nacimiento del «monólogo lírico» como nuevo formato de representación? Razones de actualidad no faltan: un amplio plantel de excelentes profesionales del bel canto y una importante disminución de

alternativas laborales debido, cómo no, a las restricciones en inversión cultural de las políticas gubernamentales.

No tengo constancia de tal nacimiento. Pero queda aquí plasmada la idea como incentivo para intérpretes, creadores y adaptadores, que, además, cuentan con la libre disposición de un extensísimo repertorio de gran valor artístico, clasificado como de «dominio público» por las entidades de gestión de derechos de autor, lo cual lo hace muy asequible a su integración en cualquier espectáculo. Tiempo al tiempo.

Y es que el arte no es ajeno a las necesidades de adaptación a «los tiempos». Condenado por el pensamiento a sobrevivir. Con la búsqueda de nuevas tendencias, nuevos géneros o, como acabo de describir, nuevos formatos. El arte... esa extensión infinita de habitáculos y parajes, imaginados o tangibles, deshabitados, donde desplegar paisajes nunca vistos. Abstractos. Reales. Donde sentir que las dimensiones de tiempo y espacio, de música y teatro, cobran propiamente su sentido. Y esto, nunca, nadie lo podrá evitar.

Miguel Tubía

# Introducción

El trabajo que presentamos en esta edición sobre *La verbena de la Paloma*, representa la fase de investigación, suficiencia investigadora, que coloquialmente se denomina como tesina, que se produjo bajo la tutoría del catedrático Don Ángel Berenguer, en el marco de los estudios del Doctorado del Departamento de Filología de la Universidad de Alcalá. En ese año de 2001, nos encontrábamos estudiando la puesta en escena de *La verbena de la Paloma*, a petición del Teatro Lírico Nacional de Cuba, en una colaboración especial para un título que conocían y estimaban pero del que no contaban con necesarios referentes directos para formalizar una producción ajustada a las condiciones propias de un libro y música tan conocidos y ligados a la tradición y con una atmósfera necesaria para comprender la localización de la trama y la peripecia que se narra. Considerando el Doctor Berenguer que se hacía necesario investigar sobre la dirección de escena y en concreto sobre el teatro lírico, nos propuso que el trabajo sobre *La verbena de la Paloma* se encuadraba de manera especial en los objetivos de investigación en el Departamento de Filología y en el Aula de Artes Escénicas y Medios Audiovisuales adscrito a ese Departamento, y ese ha sido el motivo y la orientación que nos ha conducido, finalmente a ordenar esos materiales en forma de edición eliminando algunas partes de la tesina no imprescindibles para situar las fuentes y los recursos para proponer una puesta en escena sobre la partitura y libro que nos ocupa.

Las directrices de investigación marcadas por el Doctor Berenguer, con las que estuvimos de acuerdo desde un principio, establecían indagar en los orígenes de la producción original como materiales dramáticos

necesarios, situándolos en su momento histórico desde la perspectiva tanto estética como histórica y social, e igualmente acercándose a los perfiles de los autores así como a los actores y cantantes que intervinieron en el estreno. Este material documental debía conducirnos al estudio de la estructura dramática y musical de la obra con el que poder establecer la tesis de la puesta en escena y las peculiaridades de una producción que se estrenaría en un teatro con repercusión pública notable. La investigación terminó y fue entregado el trabajo en el Departamento de Filología en junio de 2002. La puesta en escena en La Habana se realizó en dos partes, la primera fase coincidiendo con la finalización de la tesina, y la segunda parte, que concluyó con el estreno en el Gran Teatro de La Habana tuvo lugar en noviembre de 2002. Esto quiere decir que las notas sobre el resultado artístico con la Compañía del Teatro Lírico Nacional de Cuba, así como el elenco definitivo del estreno y algunos aspectos del Libro de Dirección, han sido añadidas con posterioridad a la presentación de la tesina en el Departamento de Filología y de la Universidad de Alcalá.

En la presente edición nos proponemos resumir en los primeros capítulos, de pura investigación histórica, el establecimiento del periodo que comprende el nacimiento, consolidación y decadencia del género al que se adscribe *La verbena de la Paloma*. Incluimos noticia de los teatros y de las compañías protagonistas del periodo que se estudia. Igualmente se incluyen los perfiles de los autores y de los artistas que figuraron en el estreno de este título. En los capítulos siguientes nos centramos en el estudio dramático de la estructura de la obra, con especial atención en la composición de los personajes, la situación, los temas, los espacios y todo lo relacionado con la caracterización de los personajes y definición de los objetos y utilería que aparecen en la obra.

Es importante el establecimiento de las motivaciones que nos ha conducido al diseño de la producción de *La verbena de la Paloma*, que contiene esta publicación. Todo lo relacionado con este diseño se plasma en el libro de dirección con que se completa este trabajo editorial. En dicho libro se explicitan las indicaciones escénicas que materializan la puesta en escena. Se incluyen anotaciones de los movimientos que se producen en la iluminación; puesto que consideramos que se trata de un elemento narrativo de gran importancia en una puesta en escena y sentimos no poder incluir el diseño de iluminación y la justificación de cada movimiento y su concreción técnica, ya que este diseño fue realizado por una especialista de la propia Compañía del Teatro Lírico Nacional de Cuba, y no ha sido posible contar con ese material por haber sido destruido una vez finalizadas las representaciones como viene siendo costumbre en esa Compañía. Igualmente nos hubiera sido de mucha utilidad haber dispuesto del libro de ayudantía de Dirección porque en él se establecen y plasman todos los movimientos y acciones pormenorizadas de lo que sucede en el escenario; ese material creativo es de una gran importancia para comprobar el lenguaje proxémico que establece y fija los parámetros artísticos de la Dirección de Escena. Esos materiales y el supuesto libro no existen, y afortunadamente tuvimos la precaución de realizar, en plano fijo general, una grabación que obra en nuestro poder, constituyendo el documento que sustituye al libro de ayudantía y donde se puede estudiar todo lo relativo a la proxémica y a la puesta en escena en general así como la interpretación de los participantes.

Viene siendo costumbre entre las instituciones españolas dedicadas al teatro, la realización de una publicación donde se recoge el contenido de la puesta en escena incluyendo una selección de fotografías de la representación y en

algunas ocasiones los diseños del espacio escénico, los figurines e incluso aparatos o elementos escénicos significativos. Se incluye obligadamente el texto definitivo de la puesta en escena, así como la adaptación de los textos clásicos utilizados cuando es el caso. Esta publicación que nos ocupa tiene como interés añadido el ser un trabajo poco habitual en el campo de la edición de trabajos de puesta en escena sobre teatro lírico, y este fue el motivo capital que orientó al Doctor Berenguer en su deseo de acercar la investigación a este ámbito escénico.

# **1. Acerca del teatro lírico popular en España en el siglo XIX**

## **1.1 El teatro por horas**

En la evolución del teatro lírico español en el siglo XIX podemos establecer dos periodos claramente diferenciados divididos temporalmente por el año 1847, en que se produjo una reforma de los teatros en Madrid que iba acompañada de una concepción política que afectará a la evolución del teatro lírico en general. El Ministerio de la Gobernación, cuya responsabilidad recaía en José Luis Sartorius, conde de San Luis, dicta unas normas que tratan de reordenar los teatros de la capital determinando la función y su responsabilidad dentro de cada uno de los géneros teatrales cultivados en esa época. Esta reordenación tenía como fin último la intención de terminar las obras del Teatro de la Ópera, Teatro Real, que permanecían paralizadas una vez más, desde el inicio del proyecto en 1820. Se trataba del Real Decreto orgánico de los teatros del Reino, y Reglamento del teatro Español, promulgado el 30 de agosto de 1847. Como se puede comprobar en este Real Decreto se procedió al cambio de denominación del Teatro del Príncipe por el de Teatro Español. Este decreto es sometido a casi dos años de estudios y revisiones para aparecer publicado de nuevo en 1849 y hacer posible la puesta en marcha del proyecto del Teatro Español como empresa pública de interés para la Corona. De este modo se convirtió en el primer organismo de teatro público propiamente dicho en la historia de nuestro teatro. Por motivos financieros y de enfrentamientos políticos esta empresa fracasó a poco de nacer.

Recordemos que reinaba en España Isabel II, que el romanticismo como movimiento estético en sus orígenes y su filosofía se encontraba en plena efervescencia y que pronto se entraría en una segunda etapa de estancamiento que conducirá a una decadencia extrema que provocó la revolución de 1868.

Relacionado con la reforma apuntada, y en el campo del teatro lírico, que es el que ocupará nuestro interés en esta indagación, encontramos un precedente de intervención gubernamental en una Real Orden de 1799, en que se llegaron a prohibir las representaciones de ópera italiana y extranjera en general salvo si eran traducidas al castellano; limitación que duró hasta el mandato de José Bonaparte. En este periodo es donde florece un género llamado opereta en el que el cantante y compositor Manuel García destacó sobre todos sus contemporáneos. Se trataba de un género donde se mezclaban al canto y la recitación, emparentado con la tonadilla que declinaba, y un intento de dignificar artísticamente a nuestro teatro musical, tomando como modelos la música italiana y francesa. No trascendió nada de ese periodo ya que se trataba de un híbrido entre zarzuela y ópera bufa. Hay que reconocer que dicha prohibición tuvo como beneficio el promover e intensificar el deseo de los compositores y libretistas hacia la consecución de una ópera nacional; ello aportó los primeros esbozos, los primeros intentos, por encontrar el camino hacia la zarzuela moderna, o teatro lírico nacional. Algunos estudiosos, como Antonio Peña y Goñi<sup>1</sup>, no consideran adecuado el uso de ese término tan localista y desfasado para denominar a nuestro teatro lírico, pero lo cierto es que con el paso del tiempo observaremos las razones por las que se llega a esa denominación por el deseo e iniciativa de libretistas, compositores y productores.

En la normativa propiciada por el Conde de San Luis, se dictan con claridad unos cambios de tipo estructural que pueden parecer superfluos pero que entrañan una voluntad clara de poner orden en los repertorios y en los géneros; otra cosa es que se lograra. Reseñamos dichos cambios en palabras del musicólogo José Subirá<sup>2</sup>: «En 1849 se reforman los teatros por orden del Ministro de la Gobernación, conde de San Luis, y se cambian los nombres a los existentes, con lo cual el del Príncipe se denominará Español; el de la Cruz será Teatro del Drama; el del Instituto, teatro de la Comedia; el de Variedades, Supernumerario de la Comedia y el del Circo será el Teatro de la Ópera.» Esta situación permanecerá hasta la revolución de 1868 y el advenimiento de la I República en que, bien por destrucción en incendios o por demoliciones para cambio de uso de los locales, algunos de estos teatros desaparecen o cambian de nuevo su denominación. De entrada el de Variedades no cambió de nombre y con él permanece hasta el momento de su destrucción por un incendio el 28 de enero de 1888.

En 1850 el conde de San Luis logra su propósito de poner en marcha el Teatro Real, aunque no se logran los propósitos de impedir que la ópera italiana siga triunfando en Madrid, Barcelona y en el resto de España, como lo hace en toda Europa, y el ejemplo es que para la inauguración del espectacular teatro se elija nada menos que *La Favorita* de Donizetti<sup>3</sup>.

En el primer periodo, de los dos que indicamos al principio, que corresponde a la primera mitad del siglo XIX, se caracteriza entre otros aspectos por la decadencia del género de la tonadilla escénica, que tan popular fue en el último tercio del siglo anterior y que tuvo un gran desarrollo artístico con los músicos Blas de Laserna, Luis Misón, Pablo Esteve y Antonio Guerrero. Muchas de ellas contaron con

libretos de Ramón de la Cruz. La tonadilla es una pieza breve que se comenzó introduciendo en los intermedios de las obras teatrales de tres o más actos; en su origen la duración no superaba los escasos diez o quince minutos y se las denominaba de a uno, dos, tres cuatro o más (guardando relación con el número de personajes) pero con el paso del tiempo la tonadilla llegará a tomar tanta importancia y desarrollo que genera títulos con una extensión cercana al sainete lírico que aparecerá en la segunda mitad del siglo XIX. Algunos estudiosos han observado que la tonadilla escénica es el puente entre la antigua zarzuela y el género chico. Es indudable que todas las formas anteriores inciden y marcan el proceso de los creadores posteriores, pero cabe observar que una continuidad tan clara no se puede apreciar, ya que la forma y contenido de la zarzuela primitiva se relacionaba más con las formas barrocas y con estructuras procedentes de las escuelas italianas. Ciertamente se produce una relación entre ciertos contenidos formales, en las zarzuelas barrocas, que provienen de las formas populares del momento, como las seguidillas, y que dichas formas evolucionadas constituyen la esencia del género de la tonadilla escénica. Y también es cierto que tienen un carácter fundamentalmente popular en estrecha relación con el sainete, el pasillo o con el entremés.

La tonadilla tiene su declive con la dominación francesa y los gustos de los ilustrados españoles que consideran que dicha forma es vulgar y carece de valores educativos y ejemplares para el pueblo. No obstante no desaparece por completo quedando reducida a ser interpretada en los teatros en las fiestas navideñas, donde las compañías se permitían determinadas licencias en representaciones que tenían el carácter de festivales para celebrar esas efemérides, y con este motivo se perdía la rigidez de la temporada seria. Por ello su decadencia se convierte en una

agonía lenta en los primeros años del siglo XIX, llegando a producirse algunos reflejos hasta bien entrado dicho siglo y en conexión con el nacimiento de las tentativas de creación de un teatro lírico nacional.

El teatro musical que se impone en este periodo es la ópera italiana que, a partir de 1822 y en sucesivas temporadas, traen las compañías italianas que giran por Europa.

Nuestros cantantes se ven obligados a aprender las partituras de Gioacchino Rossini, Gaetano Donizetti y Vincenzo Bellini entre otros, si quieren permanecer en la profesión y en los teatros que se dedican a este género: los Caños del Peral, el Príncipe, la Cruz o el Circo. Nuestros compositores y libretistas escriben óperas en italiano y con el concepto y estructura de las óperas italianas. Son ejemplo en este estilo los trabajos operísticos de Ramón Carnicer, Hilarión Eslava y Baltasar Saldoni, como los de más repercusión.

La creación del Conservatorio Nacional de Música y Declamación contribuiría a preparar el terreno para las transformaciones posteriores. El Conservatorio de Madrid, el primero que se crea en España, se funda por la Reina María Cristina en 1830 y en él impartirán clases los más notables músicos y actores del siglo XIX.

El primer periodo de la recuperación y establecimiento de la música lírica nacional coincidirá con la madurez de las primeras promociones preparadas en el Conservatorio de Madrid y en los que siguieron en Barcelona y otras capitales españolas; se produce del mismo modo una conexión con la reforma del Conde de San Luis y cuenta con compositores como Rafael Hernando, Joaquín Gaztambide, Cristóbal Oudrid, Luis de Olona y Francisco Asenjo Barbieri, que pertenecen a la primera generación de estudiantes y compositores de un nuevo género musical, que aunque

subsidiario de la música italiana, empezaba a despuntar como autóctono; al menos los libretos estaban escritos en castellano y la voluntad que les unía era la de la creación de la ópera nacional.

Los intentos de creación de obras líricas con música original y española comienzan muy pronto, aunque las dificultades y la falta de apoyo produzcan un balbuceo estilístico en busca de personalidad y definición. El primer intento de esta clase lo realizan los profesores del Conservatorio para celebrar el nacimiento de la segunda hija de la reina María Cristina, la infanta Doña María Luisa Fernanda, y el título de la obra, calificada de melodrama, fue *Los enredos de un curioso* con letra de Félix Enciso Castrillón y música de Ramón Carnicer, Pedro Albéniz y Baltasar Saldoni. Se produce en 1832, justo dos años después de la fundación del Conservatorio, con actores y cantantes formados en esa institución.

El siguiente intento, ya con carácter profesional, se realiza en el Teatro de la Cruz en ese mismo año. Se estrena la obra *El rapto* con letra de Mariano José de Larra y música de Tomás Genovés. Se la llamó, por los autores y los críticos ópera española, pero Cotarelo y Mori<sup>4</sup>, que es el que lo estudia, piensa que se trataba de una zarzuela por las muchas partes habladas de que consta. Todavía no se acierta a encontrar denominación a este tipo de producciones. Las tentativas continúan y de ese modo encontramos otro título de 1839, *El novio y el concierto* con libro de Bretón de los Herreros y música de Basilio Basili; se estrena en el Teatro del Príncipe y actúan nada menos que Bárbara Lamadrid y José García Luna, entre otros actores, que cantaron la obra, aunque no fuera su género y con las dificultades que ello entraña. A esta obra la denomina Bretón de los Herreros como *Comedia-zarzuela*, y se trata de la primera vez que se utiliza el término antiguo

seguramente, como dice Cotarelo, sin conocer nada de las antiguas zarzuelas y con poca noción de la propia tonadilla precedente.

Otra tentativa que destaca es el estreno en el Teatro Circo en 1841 de la ópera andaluza, que Basilio Basili compuso con libreto del malagueño Tomás Rodríguez Rubí, titulada *El contrabandista* y que obtuvo el reconocimiento del público que popularizó una de las arias para barítono, cantada por Francisco Salas, que tuvo que repetir varias veces a petición del respetable. En ese mismo año estos compositores estrenan en el mismo teatro una zarzuela titulada *El ventorrillo de Crespo*; obra en un acto y con canciones de origen popular entre las que Basili intercaló una canción muy popular en la época llamada *El charrán* de Sebastián de Iradier. En el cartel se titulaba zarzuela nueva y se repuso muchas veces debido al éxito obtenido. Estos y otros intentos destacados son los que abonan el terreno de lo que sucedió unos años después.

En 1848 en el teatro del Instituto de Madrid, (Sociedad Cultural del Instituto Español) de la calle de las Urosa (hoy Luis Vélez de Guevara) se estrenan dos obras que son consideradas como el origen de la zarzuela moderna: *Los enredos de un curioso*, zarzuela en un acto con letra de Enciso Castrillón y música de Carnicer, Saldoni, Albéniz y Francisco Piermarini, y *Ensayo de una ópera* (Las sacerdotisas del sol o los españoles en el otro mundo), con letra de Juan del Peral y música de Cristóbal Oudrid y Rafael Hernando.

Estas referencias las informa Martínez Olmedilla<sup>5</sup>, sin duda extraídas de Cotarelo y Mori, pero para Peña y Goñi, el título que tiene el mérito de ser la primera es *Colegiales y soldados*, con libro de Mariano Pina y música de Rafael

Hernando, zarzuela en dos actos estrenada en el mismo teatro pero en 1849. Lo cierto es que Peña y Goñi se funda en un extracto de la dedicatoria que puso Hernando a la partitura para canto y piano de *Colegialas y soldados* a favor del Conservatorio de Madrid. En esa dedicatoria dice que el 18 de febrero de 1849 se representó un ensayo de zarzuela de su invención titulado *Palo de ciego*, y que el 15 de marzo, también en el mismo teatro (Instituto pero que había cambiado el nombre a de la Comedia), se estrena junto a la suya la zarzuela en un acto de Oudrid y Montemar titulada *Misterios de bastidores*, y que seis días después se estrena su obra *Colegialas y Soldados*.

Creemos que las dos informaciones pueden tener su explicación en un trueque de fechas y en las distintas fuentes utilizadas por ambos, siendo más de fiar siempre la fuente utilizada por Martínez Olmedilla que la de Cotarelo y Mori. El teatro del Instituto se inaugura en 1845 y cambia su denominación en dos ocasiones, de la Comedia y de Tirso de Molina, hasta su demolición en 1861 para construir una casa de vecinos. Dado el carácter filantrópico de la sociedad que lo patrocina, es de suponer que estaba a disposición de aquellas corrientes e ideas que incentivasen la cultura autóctona. Las representaciones que allí se producían posiblemente no tenían la repercusión social y profesional de otros teatros de la ciudad, pero sirvió para propiciar y dar impulso a estos jóvenes dramaturgos y compositores que creían en una nueva forma de hacer teatro lírico. Esas pequeñas piezas de teatro musical, a las que ellos mismos denominarán zarzuelas, son indudablemente los primeros pasos hacia un verdadero teatro lírico nacional.

A Rafael Hernando le proponen desde una empresa privada con sede en el Teatro Variedades de la calle de la Magdalena, componer y dirigir más «actos» de zarzuela (según expone el autor en el documento antes citado)

Hernando firma el contrato y estrena *El duende*, con letra de Luis Olona y con fecha de 6 de junio de 1849. Relata igualmente que fue un éxito y que se mantuvo en cartel todo el año, lo que le permitió no tener que componer los catorce «actos» que le exigía el contrato. Hemos de suponer que al utilizar el vocablo «acto» se estaba refiriendo a piezas líricas en un acto.

Dos años después de estas noticias se forma una sociedad compuesta por Gaztambide, Hernando, Saldoni, Olona, Oudrid, Jose de Incenga y Barbieri, bajo la presidencia de Hernando, que tomaron como empresa el Teatro del Circo de la plaza del Rey; dieron comienzo a su temporada el 11 de septiembre de 1851, estrenando la zarzuela *Tribulaciones*, con texto de Rodríguez Rubí y música de Gaztambide. Ya estamos en plena efervescencia creativa del teatro lírico nacional. De esta etapa recordamos las obras *Marina* con música de Emilio Arrieta y libreto de Francisco Camprodón y *Los diamantes de la corona* con música de Barbieri y libreto de Scribe/Camprodón<sup>6</sup>.

De esta primera asociación surge la fundación de una segunda llamada la sociedad de los cinco compuesta por Gaztambide, Barbieri, Salas, Francisco de las Rivas y Luis de Olona. Esta sociedad se impone como objetivo la difusión y establecimiento de la ópera española, zarzuela en definitiva, y para ello pusieron los recursos necesarios para la edificación del Teatro de la Zarzuela que fue inaugurado el 10 de octubre de 1856 con un espectáculo integrado por varias obras musicales y de escena, una especie de «festival». En un principio se pensó, a propuesta de Barbieri, recuperar *La púrpura de la rosa* de Calderón, pero surgieron dificultades que aconsejaron decidirse por un programa amplio representativo del género al que se dedicaba el nuevo edificio. A estos músicos, libretistas y empresarios se

unieron después otros muchos que dieron sentido y difusión al proyecto hasta convertirlo en el gran impulsor de la zarzuela grande en España en las décadas siguientes a su construcción.

Sirva esta introducción de la evolución del teatro lírico en la primera mitad del siglo XIX hasta llegar, una década después, al momento en que debe hacer su aparición el teatro por horas y de este modo poder realizar las oportunas relaciones entre un género y otro, intentando comprender la fusión de ambos dando origen al llamado «género chico», que lo es por su duración y no por su calidad artística. Este año será el de 1867 y por las razones que expondremos más adelante.

Dejemos atrás el primer periodo del siglo XIX y entremos en el segundo. En un principio, y como espacio de transición hasta 1867, se estrenan títulos importantes en la historia de la zarzuela grande en los dos teatros que se dedicarán casi en exclusiva a este género, el de La Zarzuela y el del Circo. Destacaremos *El dominó Azul*, con libro de Camprodón y música de Arrieta, estrenada en el Circo en 1853. Así como *El grumete*, con libro de Antonio García Gutiérrez y música de Arrieta, estrenada en el mismo teatro y en la misma temporada; en 1854 se estrena *Los diamantes de la corona*, con libro de Camprodón y música de Barbieri; en la temporada siguiente se estrena *Marina* de Camprodón y Arrieta; en 1857, en el Teatro de la Zarzuela, se estrena *Los Magyares de Olona* y Gaztambide; al año siguiente los mismos autores estrenan *El juramento*; en 1864 se produce el estreno de *Pan y toros* con letra de José Picón y música de Barbieri. Este será el último estreno de esta promoción de libretistas y músicos en el primer periodo de la zarzuela grande. El siguiente estreno de Barbieri, *El barberillo de Lavapiés*, no llegará hasta 1874, en el Teatro de la Zarzuela. Ello quiere decir que se produce un largo espacio de tiempo,

casi diez años, donde la zarzuela grande vive de los éxitos anteriores. Mueren algunos de los compositores de ese movimiento; la situación política es cada vez más inestable y continuará siéndolo durante esos diez años lo que contribuye a la pérdida de afirmación de unos artistas que se ven rodeados de inseguridad y con poco aprecio de un público burgués que se transforma con rapidez, y unas clases populares con una conciencia de clase emergente dispuesta a demandar y ocupar su puesto en el devenir de la historia.

Hasta aquí hemos recordado la evolución del teatro lírico, dejando marginados los datos históricos del teatro llamado de verso y de esa otra clase de teatro, el del espectáculo, que tanto cuesta clasificar a los estudiosos, y del que se han formado tanto prejuicios desde el mismo momento que se estaba produciendo; nos referimos a las obras llamadas de «magia», a las del melodrama y en definitiva de todos aquellos subgéneros que tienden al entretenimiento sin pretensiones ni intereses más allá de lo comercial. No se trata de enjuiciar lo positivo o no de estos productos culturales, pero estas manifestaciones pertenecen a la historia de nuestro teatro y han contribuido a su desarrollo.

El teatro por horas es un fenómeno estrictamente de producción, relacionado con el mundo laboral, con la necesidad de vivir y promocionarse de los trabajadores del espectáculo que deciden hacer de ese mundo su medio de existencia. Nos encontramos en 1867 y el panorama teatral de Madrid, y de otras capitales españolas ha variado sustancialmente. En el caso de Madrid, el número de teatros ha aumentado en los últimos años de manera desproporcionada. La afición por el teatro ha ido acompañada por el desequilibrio social y político. Estamos en la antesala de la Revolución que destrona a Isabel II, y en los próximos siete años pasaremos por un Rey impuesto y