

Anuario de Filosofía de la Música

2020, páginas 75-91

Jorge Tovar

Universidad Católica de Valencia

El nacimiento y evolución de la zarzuela en el siglo XIX: ópera cómica española

Resumen:

Durante las últimas dos décadas, en el tránsito del siglo XX al XXI, la reciente bibliografía publicada sobre la zarzuela es escasa. Entre las concausas que pueden explicar tal circunstancia se haya el hecho de ser la zarzuela, desgraciadamente, un género caducado. El agotamiento de esta manifestación del teatro lírico parece haber contagiado, o bien sumido en el ensimismamiento, a los investigadores.

Nuestra intención es dar una visión panorámica desde sus orígenes, implantación, evolución etc., pasando por los diferentes períodos monárquicos desde Felipe IV, la regencia de María Cristina de Borbón-Dos Sicilias, el reinado de Isabel II, la monarquía de Alfonso XII y la regencia de María Cristina de Habsburgo-Lorena y la monarquía de Alfonso XIII.

Palabras clave: Zarzuela, parodias, costumbrismo.

Abstract

Over the past two decades, in the transit from the twentieth to the twenty-first century, the recent published literature on zarzuela is scarce. Among the concausas that may explain such a circumstance has been the fact that it is zarzuela, unfortunately, an expired genus. The exhaustion of this manifestation of lyrical theatre seems to have infected, or plunged into self-absorption, the researchers.

Our intention is to give a panoramic view from its origins, implantation, evolution etc., passing through the different monarchical periods from Felipe II, the regency of María Cristina de Borbón-Dos Sicilias, the reign of Isabel II, the monarchy of Alfonso XII and the regency of María Cristina de Habsburgo-Lorraine and the monarchy of Alfonso XIII. All this in addition to highlighting the moments of inflection characteristic of the genre itself such as the construction of the Teatro de la Zarzuela in Madrid.

Keywords: Zarzuela, parodies, costumbrism.

ANUARIO DE FILOSOFÍA DE LA MÚSICA

Coordina

Marié Lavandera Piñero

Consejo

Aurelio Martínez Seco

Fernando Torner Feltrer

Francisco Bueno Camejo

Gonzalo Devesa Valera

José Luis Pozo Fajarnés

Manuel Real Tresgallo

Raúl Angulo Díaz

Rufino Salguero Rodríguez

Todos los artículos publicados en este anuario han sido informados anónimamente por pares de evaluadores externos a la Fundación Gustavo Bueno. Véanse las normas para los autores en: <http://filosofiadela musica.es/afm/normas.htm>

<http://www.filosofiadela musica.es/afm>
anuario@filosofiadela musica.es

ISSN 2695-7906
Depósito legal: AS. 00710-2020



© 2020 Los autores y la Fundación Gustavo Bueno *Avenida de Galicia 31 * 33005 Oviedo (España)

El nacimiento y evolución de la zarzuela en el siglo XIX: ópera cómica española

Jorge Tovar

Universidad Católica de Valencia «San Vicente Mártir»

§1. El origen de la zarzuela

A continuación, realizaremos un exhaustivo análisis, una visión global anterior y posterior de la misma, para poder entender y observar con una buena perspectiva la evolución de la zarzuela. Ello nos llevará a entender su origen, evolución, transformación y decadencia, imposible de comprender si nos centráramos sólo en los años de pleno apogeo del estilo en cuestión.

Por tanto, creemos conveniente realizar una primera definición de la Zarzuela. En palabras del Doctor Francisco Carlos Bueno Camejo, podemos definir la misma como:

La manifestación hispánica del teatro lírico con partes habladas, equivalente a la ópera-comique francesa, al singspiel germánico, a la ballad-opera inglesa y a la ópera buffa italiana. (Bueno Camejo, 1999, pp. 131-140)

Como veremos con posterioridad, obtiene su éxito por el carácter popular, tanto en sus temáticas como por la música en sí, fácilmente detectable merced a una platea ansiosa por disfrutar *per se*,

sin incomodarse por secciones complicadas en letra y forma.

Por otro lado, no es menos cierto que el teatro ha gozado de reputación en el solar hispano desde tiempos pasados. Así, desde la Edad Media, proliferaron en los reinos hispánicos las representaciones teatrales con acompañamiento musical. Este es el caso de «El Misteri d'Elx» o el «Cant de la Sibila», ambos vivos en la actualidad, el primero de ellos con gran importancia. A ellas se sucederán las «Églogas», los «Pasos», espectáculos de palacio y cómo no, las Zarzuelas (nombre proveniente del lugar en donde tenía lugar la representación, rodeado de zarzas, el actual Real Sitio del Pardo). Durante este siglo XVII, los músicos alternaban sus trabajos en el Buen Retiro con los de la Zarzuela, con la expresión «*hoy tengo zarzuela*», designando así a la forma musical que nacía entonces, la cual arraigó en las costumbres de Felipe IV. (Figura 1)

§2. El siglo XIX: la zarzuela durante la regencia de María Cristina de Borbón-Dos Sicilias

Avancemos al siglo XIX. El inicio de la décimo-novena centuria se caracteriza



Figura 1. Retrato de Felipe IV. Velázquez. Museo del Prado



Figura 2. M.ª. Cristina de Borbón-Dos Sicilias. Luis de la Cruz. Casa Consistorial de Sevilla

por la decadencia de las capillas eclesiásticas debido a la desamortización de Mendizábal y por la aparición del Conservatorio de Madrid, casi exclusivamente dedicado a una sola especialidad, el Canto.

Será en la década de 1830, a partir de la muerte de Fernando VII y la amnistía de la regente, M.ª. Cristina de Borbón-Dos Sicilias, cuando comenzará un resurgir teatral, ayudado por la llegada de exiliados. (Figura 2)

Las primeras partituras del siglo XIX brotan una doble herencia italiana y francesa, «queriendo a todo trance ser española [...] mezcla incoherente y extraña de la ópera cómica francesa amplificadas y de la ópera semiseria italiana reducida» (Casares Rodicio, 1995,

pp. 161-162), apareciendo poco a poco aires españoles en diversas ocasiones, lo que dio lugar a que el pueblo siempre estuviera presente y a la expectativa de nuevas representaciones, a pesar de no ser erudito en la materia, como otros estamentos sociales del gran género del momento. Emilio Casares Rodicio sugiere que la españolidad de la zarzuela fue un factor primordial para su aceptación entre los colectivos sociales más menesterosos:

Lejos de las representaciones aplaudidas por adinerados, nobles, aristocracia, entendidos y con necesidad de aparentar, el nuevo género da cabida al otro sector que no tiene oportunidad de bucear en esos ambientes, pero que disfruta

ta de cada representación, cuyo insisto, siempre alerta, acogía con entusiasmo todo lo que hacía vibrar su alma netamente española. (op. cit.)

De esta forma, se irá forjando el estilo zarzuelístico, puente entre la tonadilla del siglo XVIII y el teatro español del siglo XIX, siempre impregnado por la ópera italiana, dando lugar al nacimiento de la *zarzuela grande* en 1851, con el estreno de «Jugar con fuego» de Francisco Asenjo Barbieri y Ventura de la Vega; y el nacimiento de un nuevo género, con obras de un acto, recubierto por su parte, de un ambiente populista, en el año 1867 con el Género Chico.

La crisis de la primera hornada de la *Zarzuela Grande* durante el sexenio democrático, muy influida por la ópera *belcantista* italiana, permitió el nacimiento de una auténtica ópera cómica española. Se crea de esta manera un nuevo género, que sería defendido como la ópera cómica nacional en lugar de zarzuela.

El éxito de la zarzuela durante el siglo XIX descansaba en unos factores socio-musicales. El compositor Rafael Hernando Palomar nos procura las claves de dicho éxito, en su zarzuela «Colegiales y Soldados»: determinación de la forma del género, empresa teatral para cultivarlo y asidua concurrencia del público.

Por su parte, Juan de Castro, en su artículo «La zarzuela. Reseña histórica»¹, aporta otras premisas; entre ellas el hecho de la sintonía entre la zarzuela y las clases populares, la necesidad del género dentro del teatro lírico español y la circunstancia de poseer una relación tangencial con la zarzuela antigua:

1º- La zarzuela agrada a las clases populares, por el carácter desenfadado de su música y por estar escrita en castellano

2º- La zarzuela llena un espacio teatral que está cubierto en el resto de las naciones europeas con formas de teatro nacional

3º- La zarzuela ha visto sustituir a la ópera italiana en las preferencias del público

4º- La zarzuela “moderna” no tiene más que una relación nominal con la antigua zarzuela del siglo XVII, y entre ellas no existe ningún vínculo formal. (op. cit., p. 176)

Debido a todo ello se producirán una serie de consecuencias. Una de ellas, en absoluto trivial, es el beneficio que la zarzuela acarreó para el desarrollo de los Conservatorios de Música, una circunstancia que no pasó inadvertida para un reputado coetáneo de la época, Vélez de Medrano:

El mejoramiento del gremio musical, las bellas producciones que cada día vienen a enriquecer el repertorio de la moderna escuela de composición, el desarrollo, desconocido anteriormente, que adquiere la estampación y venta de la música española, el bienestar por último, de las numerosas familias que viven del teatro... [...]. Su prosperidad y el incremento que va tomando, no solamente en España sino hasta en nuestras Antillas [...], nos han traído la reforma y mejoramiento del Conservatorio de Música, han hecho que esta escuela dependa actualmente del Ministerio de Fomento, [...], se considere la profesión musical como carrera universitaria y el arte musical forme parte de las Bellas Artes, con sus hermanas la pintura, la escultura y la arquitectura. [...] Además, tenga Madrid un teatro de ópera española que vendrá a ser digno complemento de lo que poseemos en la actualidad.²

1. El artículo: «Reseña histórica de la Zarzuela» de Juan de Castro, es publicado de nuevo en la revista *La Propaganda Musical*, en los números 1, 2, 3, 4 y 5 de enero y febrero de 1883.

2. La Descripción del Teatro de la Zarzuela, es decir el artículo publicado en el *Álbum de la Zarzuela* en 1857 por Vélez de Medrano, es de nuevo publicado en *La Propaganda Musical* (n.º 15,16,17) en el año 1883.

§3. El reinado de Isabel II

3.1. La construcción del teatro de la zarzuela

Tras la fundación de la Sociedad Artística, cuyo empuje fue fundamental para la evolución de la zarzuela, merced al banquero Fernando de las Rivas, se construyó el Teatro de la Zarzuela, «aportó la mayor parte del capital, adquirieron unas antiguas cocheras de la calle Jovellanos. [...] construyendo el Teatro de la Zarzuela, llamado mucho tiempo Teatro de Jovellanos por el nombre de la calle». (Alier, 2000, p. 54)

El año 1856 fue, entonces, una anualidad memorable en la historia de la zarzuela; pues tuvo lugar la inauguración del Teatro de La Zarzuela, en la calle Jovellanos de Madrid, en rigor, auténtico *Sancta Sanctorum* del género. Muchos pensaron en aquel momento que la zarzuela iba a convertirse en la ópera nacional española. Empero, no obstante, fue una vana ilusión; y es que la zarzuela es un género autónomo, con vida propia. La popularidad de nuestro género se puso de manifiesto con la fundación de numerosos teatros dedicados a la zarzuela por todo el solar hispano.

3.2. La evolución: de la zarzuela romántica a la zarzuela grande

Entre la Regencia de María Cristina de Borbón-Dos Sicilias y el reinado de Isabel II, la Zarzuela atravesó tres fases definidas, a saber: la Zarzuela *romántica* (1832-1849), la Zarzuela *restaurada* (1849-1856) y la Zarzuela *Grande* (1851-1856), cuyos elementos conviene refrescar:

1. La Zarzuela Romántica (1832-1849)

- Características formales:
 - Obra escénica.
 - Lengua castellana.

- 1 acto formado por entre 5 a 8 números no extensos.
- Alternancia de diálogos y números musicales.
- Desarrollo tripartito: (embrión de la Zarzuela Grande)
 - Presentación (coro general y presentación de personajes).
 - Nudo: concertantes (dúo, trío).
 - Desenlace: coro o *tutti*.
- Características musicales:
 - Desarrollo de un lenguaje musical populista.
 - Uso de canciones nacionales (Folklore).
 - Uso de canciones nacionales europeizadas.
- Características ideológicas:
 - Caracterización musical de los personajes.
 - Elección por parte del espectador de personajes afines o no.
 - Defensa de valores tradicionales españoles.
 - Zarzuelas cercanas, provinciales o locales.

2. La Zarzuela Restaurada (1849-1856)

Podemos decir que se trata de un período de confrontación entre el nuevo género y el gran género de la ópera. Mientras la ópera conlleva un gran gasto, se nutre de compositores formados y el público comienza a estar en contra, la zarzuela se realizará con un menor gasto, se nutrirá de un abanico de jóvenes compositores y lo más importante tendrá al público a su favor; todo ello hará de este período un desenlace de ruptura entre los géneros mencionados. Al mismo tiempo será clave la inauguración del Teatro Real en 1850.

- Características generales:
 - Zarzuela en dos actos.
 - Similitud del teatro clásico

- español transformándolo al lírico.
- Personajes del teatro barroco español.
- Ideología tradicional.
- Características formales:
 - Duplicidad de la anterior obra en un acto.
 - Cada acto comienza con introducción instrumental y termina con número concertante. (Influencia europea).
 - Desarrollo de drama completo.
 - Números musicales de dos tipos: los que continúan la acción y los que la detienen.
 - Números musicales al servicio de la obra dramática.
 - Formas musicales de tradición musical española.
- Características vocales:
 - Aparición del virtuosismo vocal.
 - Tesituras graves (cantantes no profesionales ya que están más especializados en la declamación).
 - Virtuosismo belcantista sólo en la tiple protagonista.
 - Arias de influencia italiana.
- Características ideológicas:
 - Personajes con caracterización medida.
 - Caricaturización sólo en momentos puntuales.
 - Clase media como estrato social.
- Características instrumentales:
 - Mejora de la orquestación (mejores orquestas).
 - Mayor presencia de viento metal (auge en la fabricación de estos).
 - Mayor independencia de las voces (germen del teatro por horas y el Género Chico 1860).

- Características generales:
 - Zarzuela de 3 actos.
 - Uso de coros como en la ópera seria, principio, final de obra y sus intermedios.
 - Números a solo como presentación de personajes.
 - Aparición de la figura de barítono.
 - Números de conjunto.
 - Uso del concertante como cierre ostentoso de la obra.

El uso de este último nos deriva a dos tendencias vigentes; una euro-peísta que aboga por la continuación de modelos extranjeros y otra hispánica, es decir, zarzuela en un acto (entremés o sainete), con el uso de formas españolas, entre las que podemos destacar seguidillas, fandangos...; ritmos ternarios derivados de fórmulas hispánicas; melodías en modo menor; acompañamientos masculinos; profusión de voz femenina intermedia; preferencia de oboe frente a clarinete y seguridad instrumental cercana a la banda musical.

- Características musicales:
 - Uso de la orquesta romántica.
 - Combinación de episodios de avance y de contemplación de la acción, (paso de forma cerrada a forma abierta).
 - Orquestación simple a la italiana.
 - Armonía uniforme.
 - Uso de estilo parlante (buscar).
 - Melodías sencillas con cuadratura, fácilmente memorizables por el público.
 - Colaboración libretista y músico.
- Características ideológicas:
 - Temática sentimental de la vida humana.
 - Uso de los sentimientos para involucrar al público.

3. La Zarzuela Grande (1851-1856)

- Personajes cercanos con defectos y virtudes. Identificación con el público.
- Personajes de alta posición económica rechazados por el pueblo.
- Música al servicio de la zarzuela y sus personajes.

Según la Doctora Ana Galiano Arlandis, la Zarzuela se perfila con claridad, diferenciada de la ópera cómica, a partir de 1849:

- Ópera cómica:
 - Obras líricas a las cuales el autor quiere dotar de un valor especial.
 - Solo excepcionalmente provienen de la opereta.
 - Su procedencia suele ser traducción de una obra literaria, o literario-musical francesa, o imitación de ellas.
 - Tendrán generalmente dos o tres actos.
- Zarzuela:
 - Obras líricas en uno o dos actos.
 - De costumbres urbanas o regionales.

La zarzuela de mediados del siglo XIX es una obra escrita en lengua castellana, con diálogos hablados y partes musicales que dependen directamente del argumento, tiene uno o dos actos y se irá ampliando hasta los tres, con la denominación de Zarzuela Grande, e incluso los cuatro actos hacia 1857. (Galiano Arlandis, 2008, pp. 51-53)

La zarzuela derivaba del teatro, por lo que en una primera fase las voces no son muy virtuosas, al tiempo que las tesituras principales son barítono o bajo y tiple o soprano, para principal y secundario respectivamente.

No debemos olvidar que el primer tercio del siglo, la música tiene una mi-

sión patriótica, en alusión a las continuas guerras carlistas, mediatizando el entorno; así también tendrán características literarias heredadas, fruto del éxito del que provienen, excepto un género que quedará excluido del género musical zarzuelístico, la tragedia, estandarte temático de la ópera que sí será usada en la zarzuela parodia.

Se entiende que la primera zarzuela, como tal, representada en Madrid en esta centuria fue «Los enredos de un curioso», obra realizada con motivo del nacimiento de la Infanta D^a. María Luisa Fernanda y en la que constaban diez números musicales con el último en forma de gran cantata, aunque se presenta como melodrama. (Figura 3)

A mediados de siglo, Europa se convulsiona con innumerables actos de sublevación, contagiando una España reivindicativa social y laboralmente en la revolución de 1848. En lo que a la zarzuela se refiere, será el período de transición a su formato final a final de siglo. Surgirá, lo que en palabras de Ana Galiano es el «costumbrismo»: «La transformación de España porque revela la realidad del pueblo y sobre todo el cambio que surge con la transformación durante la transición del Antiguo Régimen a la sociedad moderna». (op. cit., p. 110)

Dos regiones en cuanto a temática destacarán en la mayoría de las obras, andaluces y madrileños; la primera fruto de su propio ambiente cultural de diferentes orígenes, ayudada por el empuje de la ciudad gaditana como urbe floreciente en sus relaciones comerciales con América, y la segunda, centrada en su propio casticismo.

En la ciudad del Turia, a su vez, además por supuesto de representarse las obras líricas pertinentes, destacarán los sainetes líricos, las tonadillas



Figura 3. Isabel II de Borbón. Luis de Madrazo.
Alcázar de Toledo

escénicas y las comedias con acompañamiento musical.

La mitad del siglo XIX, se convierte en un periodo de suma importancia gracias al legado de ilustres compositores como Hernando, Gaztambide, Barbieri o Arrieta, lo que provoca una evolución del público de la ópera al género nacional, al cual llevan todas las clases sociales a su período más álgido. «La zarzuela ha tenido vida propia precisamente porque desde el principio, en oposición a la ópera impuesta desde la corte, es un espectáculo democrático, y esto constituye uno de sus mayores timbres de gloria». (Peña Goñi, 1881, p. 210)

§4. La zarzuela durante la monarquía de Alfonso XII y la regencia de María Cristina de Habsburgo-Lorena: El género chico

El último cuarto de siglo quedará marcado por una serie de conflictos políticos, tal y como nos detalla Fernando Torner Feltrer:

La inestabilidad de la situación política española favoreció el arribo de la Restauración borbónica de Alfonso XII: las guerras carlistas y el conflicto cubano aún seguían en curso; las Cortes de la I República Española fueron disueltas el 3 de enero de 1874 por el general Manuel

Pavía, Capitán General de Castilla la Nueva, ocupando el Congreso de los Diputados, para impedir que Emilio Castelar fuera desalojado del gobierno; y la llegada de la Dictadura de Francisco Serrano, en la “Republica Unitaria”.

El 29 de diciembre de 1874, el general Arsenio Martínez Campos Antón forzó los acontecimientos al proclamar en Sagunto a Alfonso XII como Rey de España, ante los alfonsinos valencianos, [...], falleció en el Palacio de El Pardo de Madrid, víctima de la tuberculosis. (Torner Feltrer, 2017)

En este período, emerge la figura de María Cristina de Habsburgo-Lorena en segundas nupcias del malogrado Alfonso XII, el cual busca un matrimonio políticamente correcto en la hija de la Archiduquesa Isabel de Austria y sobrina del Emperador Francisco José.

Una vez contextualizada históricamente la zarzuela de una manera global en el punto anterior y pudiendo así entender la evolución de la misma, nuestro período coincide plenamente con el despertar del «género chico» o del también llamado «teatro por horas».

El último cuarto del siglo XIX quedará marcado por el declive del género cómico nacional, por la irrupción e interacción del estilo bufo, lo que conlleva una importante fuga de clientela hacia el gran Teatro Real, que, a diferencia de otros países como Italia, Francia,



Figura 4. Alfonso XII. Museo del Prado

Alemania o Rusia, han permanecido protegidos por sus gobiernos. (Figura 4)

Su propio nombre «Zarzuela», llevaba intrínseco un aire peyorativo de estilo, clase (de chaqueta y gorra) etc... que no hemos sabido proteger, a pesar de tratarse de unas obras que el público era capaz de entender lo que se decía, y por consiguiente, le hacía sentir y oír la obra en toda su totalidad, a diferencia del público de ópera, que iba a oír cantar.

Por tanto, la zarzuela debe evolucionar paralelamente a la ópera, necesitando de una nueva visión que fortaleciera el género y consiguiera mantener la atención del público, obnubilado por las obras de Meyerbeer, Rossini y Gounod. Esta nueva semilla vendrá de la mano del gran músico valenciano Ruperto Chapí, conocido como «El xiquet de Villena».

Son muchos los nombres que se han dado a obras que en realidad eran zarzuelas, que los propios autores no se atrevían a catalogar (juguete cómico, paso cómico etc.)

Manteniendo la idea inicial de un pasatiempo agradable, fácil y entendible por el soberano, similar a cualquiera de nosotros cuando vamos al cine o al teatro en la actualidad, sin más pretensión en muchos casos de un argumento banal pero entendible hasta la última palabra de cualquier personaje terciario o de relleno.

Como hemos dicho, característica de la misma, la proliferación de ritmos folklóricos autóctonos en primera instancia, aunque incluso de tipo internacional debido a la contaminación de la opereta. También el uso del registro de barítono en la voz principal, en detrimento de la tradicional del tenor; sin olvidar la forma, entre una romanza, aria o simple canción, con abundancia de dúos, tríos, concertantes.... Pero la gran diferencia versa en la extensión propiamente dicha, *zarzuelas grandes* o *género chico*, lo que permitió por parte de la segunda, la liberación o el desencorsetamiento operístico en el cual la zarzuela ansiaba reflejarse. En esta década el teatro lírico estará conformado por la ópera y la zarzuela, previo a la moda del teatro por horas.

Consolidada la ópera italiana en nuestro país, para un público elitista, primeramente, estimuló a los compositores nacionales, a la creación de una ópera española, si bien, esta no tuvo un final positivo, si lo hizo el género de la zarzuela recuperando la tradición de nuestro teatro lírico.

Como ya hemos comentado, el teatro por horas surge de la propia decadencia de la zarzuela en su afán imitatorio de la ópera extranjera, no sin numerosos intentos por parte de los compositores del momento que se empeñaron en intentarlo, a lo que contribuyó la creación del Conservatorio de Música en 1831,



Figura 5. María Cristina de Habsburgo-Lorena. José Moreno Carbonero. Palacio Real Madrid

mencionado anteriormente, como cantera de cantantes del más fiel estilo italiano.

Recordemos que será en 1849 cuando la zarzuela moderna inicia su andadura emulando la vecina ópera cómica francesa y la bufa italiana con el estreno de «Colegias y soldados».

¿Era española una ópera desde el momento en que el libreto estuviera escrito en lengua española, o por el hecho que los argumentos desarrollaran un tema español, como “El Barbero de Sevilla” o la “Carmen” de Bizet?, ¿o finalmente, por el carácter de su música?, ¿era la zarzuela el paso previo para llegar a la ópera española, sustituyendo las partes habladas por diálogos líricos? O sin más ¿era la zarzuela nuestra genuina ópera nacional? (Espín Templado, 1995, p. 25)

No dejando de lado la citada zarzuela en dos actos, le seguirán otras formalmente estructuradas a semejanza de esta, mientras la primitiva zarzuela en un acto, derivada de una «tonadilla algo ampliada» o simple «sainete con música», de forma peyorativa, se

afianzará hasta conseguir suplantarla en los dos últimos decenios del siglo XIX, período que nos atañe directamente.

A partir de 1870, con la decadencia de la Zarzuela Grande, es cuando cobra importancia el género chico y por consiguiente el teatro por horas hasta bien entrada la nueva centuria.

A través de José Subirá y en palabras suyas:

El último decenio del siglo XIX viene a ser como el desenlace de este gran drama histórico y algo determinista de la zarzuela que hemos venido reseñando y que empieza en 1648 con su alegre nacimiento. El resto del siglo XVII y todo el siglo XVIII forman el primer acto del drama, que además de ser la juventud del género es como si dijéramos la exposición del asunto. El eclipse durante los primeros cincuenta años del siglo XIX es el primer entreacto. (Subirá Puig, 1958, p. 59)

Comienza desde entonces un período de ascensión del género propiamente dicho, donde cada zarzuela estrenada será superada por la inme-

diatamente posterior, será el gran momento dorado de la misma, y donde los más aplaudidos compositores anhelarán el estreno de sus obras en los mayores teatros europeos, sin darse cuenta de la importancia de ser reconocidos en su propio país.

El género chico disfrutó tanto del éxito como de su decadencia, en un corto espacio de tiempo, justo cuando la ópera italiana vivía unas horas bajas y al mismo tiempo crecía un sentimiento nacionalista en toda Europa, hasta que el internacionalismo y sus bailes extranjeros, la volvieron a apartar, en favor de la opereta y la revista.

Mención digna y necesaria para el entendimiento de su evolución creciente, es la relación compositor, público, empresario, pasando, como no, por los actores.

Terminado el período de mecenazgo, en el cual un autor componía para el agrado de un señor, ahora se compone para el agrado directamente del público, que será el que pagará por ver y tener las partituras de las obras en sí; hay que «mimar», en cierto modo, al público. Si además añadimos un empresario y un buen elenco músico-teatral, el éxito tanto económico como musical estaría asegurado; en caso contrario, un nuevo proyecto debería realizarse para convencer al respetable.

Es en este afán de agradar donde se enmarca el último cuarto del siglo XIX.

Zarzuelas madrileñizadas, tanto por su argumento y ambiente, como por el empleo de ritmos que, aunque inicialmente exóticos, acabaron siendo curiosamente sinónimos de madrileñismo, como la mazurca polaca y el célebre chotis, que originalmente era el schottisch, danza alemana de origen escocés que con el tiempo acabó siendo más madrileña que el Lavapiés.

El verdadero mérito de la zarzuela, [...], estriba en haber servido fielmente a un público que sin ella no habría llegado a la música culta. (Alier, 2002, pp. 21-22 y 24)

Organológicamente hablando, la zarzuela fue escrita siempre para una orquesta similar a las de las óperas europeas, con sus restricciones evidentes, por supuesto, sólo con ayuda de algún instrumento nacional para determinados números musicales.

Otro aspecto característico y muy necesario para nuestro género es el libreto. En algunos, igual que en el género grandioso por excelencia de la ópera, por no decir en la mayoría, y sin menospreciar, la escritura del mismo apenas tenía un léxico demasiado cuidado y difícilmente sin la ayuda de la materia musical, podría haber tenido grandes efectos por sí solo.

Varias son las etapas o evoluciones del mismo, desde mediados de siglo, siendo traducido o adaptado de la *ópera-comique* francesa.

Para entender la composición o construcción del *género chico* debemos remontarnos al modelo descrito por Ramón de la Cruz: «Breve y animada piececita con cante y baile, apenas distinguible del tradicional entremés del siglo XVII, que seguía representándose entre los actos primero y segundo de la comedia o del auto sacramental». (Casares Rodricio, 1995, p. 195)

Ramón de la Cruz (1731-1794) establecerá los aspectos fundamentales del mismo, manteniéndose dos siglos después.

- Mínimo argumento (incluso malo), desde charlas callejeras a mínimas comedias de costumbres.
- Uso de aspectos pintorescos locales como reclamo y sus ubicaciones madrileñas de la ciudad o locales característicos; payos y payas (paletos), frente a usías o petimetres (los señoritos) o majos (castizos).

- Carácter humorístico en todo tipo de escenas típicas de la vida diaria.

Son piezas de entre 15 y 30 minutos, pues se representa en los descansos de las sesiones teatrales (a veces más esperados que la propia obra en sí), de ahí su carácter enérgico, como aspecto clave para llamar la atención de la concurrencia.

La mayoría de los sainetes de Ramón de la Cruz tienen música cantada y/o bailada. Generalmente se trata de seguidillas y fandangos, además de diversas tonadillas y muchos elementos accesorios ambientales. Los instrumentos que se citan son guitarra, violín, castañuelas y el pandero. (op. cit., pp. 199-200)

Será en 1880, casi un siglo después de la desaparición de Ramón de la Cruz, cuando se defina por primera vez el sainete moderno gracias a «La canción de la Lola», de Ricardo de la Vega, música de Federico Chueca y Joaquín Valverde, donde aparecen todos los rasgos del género y la denominación de sainete lírico.

Por “género chico” se entendía no sólo el sainete lírico (es decir, con música) sino también una obra breve (sainete o no) sin música; e igualmente géneros diversos con música pero no sainetescos: zarzuelas cortas de toda clase, algunas de ellas procedentes de la opereta y la revista. (op. cit., p. 202)

A partir de 1910 el uso del sainete, propiamente dicho, pierde su lugar en la escena teatral. El fin del sainete lírico, será el fin del teatro por horas: «Recordemos que el sainete del siglo XVIII incluía música, pero música tomada de la calle, de las canciones y bailes de moda en España, y sobre todo Madrid [...] el sainete lírico moderno, arranca en parte de ese mismo supuesto». (op. cit., p. 2019)

Existirá gran influencia en el sainete de los números de baile debido a la gran abundancia, forma y demanda de fiestas, verbenas o bailes reales, lo que produce en numerosos compositores la introducción de los mismos, como por ejemplo, polkas, valsos, habaneras etc. por Chueca o Valverde entre otros.

La composición de sus libretos es también parte esencial, con texto argumental y texto para las partes con música, siendo en prosa y verso respectivamente. De ahí, la estrecha relación entre músico y libretista en numerosas ocasiones de forma forzada. «El objetivo del sainete no es hacer reír, ni tampoco satirizar nada, sino presentar rodeado de comicidad y de pintoresquismo popular un argumento muy sentimental, [...] hace al mismo tiempo reír y llorar». (op. cit., p. 235)

Por el contrario, Enrique Mejías García considera una perspectiva diferente al origen del teatro por horas, ya que según dice: «Nace como consecuencia de la realidad sociocultural del último período de recuerdo de Isabel II». (Mejías García, 2017, p. 92)

Este nuevo género nacido en la capital española durante la década de 1870, es consecuencia directa de la apertura de numerosas salas, debido a la liberalización de los teatros, lo que a su vez desembocará en la aparición de nuevos autores en la capital española y la consiguiente revitalización del sainete. Así podemos detallar cuatro etapas del mismo:

1870-1880: Infancia del género

1880-1890: Formación

1890-1900: Plenitud

1900-1910: Decadencia y muerte

«Marciano Zurita consagra “La canción de la Lola” como la primera zarzuela

del género chico, que merece ese honorífico calificativo». (Zurita, 1920, p.28)

Es justo en el año 1885 cuando el país queda huérfano de Rey, quedando la regencia en manos de María Cristina de Habsburgo-Lorena la cual aún se encuentra en cinta como segunda esposa del difunto monarca Alfonso XII.

Históricamente el final del siglo y de esta regencia coincide con la pérdida de múltiples colonias provocando un choque emocional-intelectual. Todo esto queda reflejado en las manifestaciones culturales de cualquier país, y por tanto también del nuestro, donde la zarzuela se convierte en un instrumento canalizador de sentimientos históricos y nacionalistas.

La clase piramidal en la que se había convertido la cultura y por tanto el entretenimiento, tendrán una vía escapatória en este tipo de representaciones a las que la pequeña burguesía ahora sí puede acceder. A esta oferta sumamos la de los cafés-teatros en la capital, de los cuales tres se dedicaban a la zarzuela y en donde esta pequeña burguesía obtenía refugio.

Hoy entra usted en un café y por un par de reales le dan una taza de café, una jícara de chocolate o un sorbete, en fin, lo que usted pida, y además dos o tres zarzuelas con música y todo, o un drama con traidor [...] En otro tiempo, algunos cafés tenían la costumbre de regalar al consumidor un dulce seco o un pilón de azúcar; hoy en lugar de eso, dan un drama o una zarzuela. (Lezama, 1920, p. 1)

A raíz del café Capellanes que obtuvo notable éxito en la capital y en el que se podía pasar un rato agradable, a modo de reclamo con un mínimo gasto, surgieron otros con similar funcionamiento.

Hay un café-teatro primordial por ser el primero en llevar a cabo un funcionamiento de teatro por horas, nos referimos al Café de la calle Flor Baja

«El recreo», del cual se publicaron ya carteleras en la prensa diaria.

Poco a poco y con diferentes reclamos en su interior, se llega a las cuatro representaciones siendo el pago mínimo de un real en consumición, lo que da derecho a una función.

Estos jóvenes teatros dieron buenas oportunidades a noveles artistas, muchos de ellos estudiantes de conservatorio, en ocasiones a la altura de grandes teatros del momento en cuanto a su calidad.

Las ventajas del teatro por horas son:

Economía.

Informalidad social

Programación variada

Conciliable con la jornada laboral

Inevitable fue la lucha por la recuperación de público por parte de los grandes teatros utilizando el mismo método de los cafés; las representaciones por horas.

Pero, ¿qué es el teatro por horas? Para entendernos, sería lo que conocemos hoy por sesión continua, es decir, la posibilidad por parte del público de asistir a la obra y hora que más le interese, enmarcándose dentro del término de *género chico* cualquier obra de este formato con música o sin ella.

El primer sainete musical que triunfó fue «La canción de la Lola» (Vega 1880), a partir de la cual se sucederán las entregas de obras por horas de diferente índole, revistas, juguetes cómicos, cómico-líricos etc. llegando al último lustro del siglo XIX, en el que el Teatro de la Zarzuela apuesta por el *género chico*, estableciéndose las 4 secciones conocidas de este Teatro por horas.

Poco a poco se irá consolidando la oferta de teatros que ofrecían funciones por horas, especialmente durante la temporada estival.

Pero fue sin duda el Teatro Apolo el abanderado en esta nueva tarea, el que ya desde 1870 utilizó el *género chico* como intermedio de obras dramáticas. De ahí a la temporada de 1879-1880 donde se plasmaron dos representaciones de este tipo, a las 20:30 y a las 22:00 horas respectivamente, con un precio de 4 reales la butaca.

Este tipo de horario tuvo el beneplácito del pueblo de manera que tenían cabida en él, tanto los no muy trasnochadores como los que sí lo hacían.

En la temporada 1886-1887 encontramos las 4 secciones típicas como evidencia el 25 de septiembre (op. cit, 49):

1ª sección «La Gran Vía»

2ª sección «Los Valientes»

3ª sección «La isla de San Baladrán»

4ª sección «La Gran Vía»

Como se observa a este formato de representaciones se le conocerá como «la cuarta de Apolo», donde los grandes éxitos quedaban para la última sesión, aunque se hacía por duplicado en la primera para que los no trasnochadores pudieran disfrutar de ellos.

Dos serán las temáticas o géneros a destacar en este período álgido del Teatro por horas; la zarzuela cómica pueblerina y el sainete lírico madrileño, de cuyas obras permanecen títulos tan característicos como «La Verbena de la Paloma» (1894) y «La Revoltosa» (1897).

Un género a tener en cuenta muy del gusto del público fue la parodia, que como su propio nombre indica, parodiando con exageración obras exitosas anteriores, pero con un carácter caricaturesco.

La zarzuela por horas se divide en cómica o, melodramática o dramática propiamente dicha, dividiéndose la primera en pueblerina (época actual) o histórica (época remota) y en época actual o histórica simplemente, la segunda.

En la zarzuela cómica pueblerina, la temática suele versar en la pareja de novios cuya relación se haya obstaculizada por terceros (padres, tíos...), normalmente de índole económica, con riesgo de fuga por parte de los enamorados y con desenlace sacramental. Suele ser del gusto popular algún personaje militar, lo que facilita la aparición de este ambiente en la escena. Esquema característico de ésta será la zarzuela cómica «Las doce y media y sereno» de F. Manzano y R. Chapí.

En la zarzuela cómica histórica, el enredo amoroso se enmarca en un período determinado, sin entrar en los acontecimientos derivados propiamente del mismo, pero que sí ensalzaban el remarcado carácter patriótico y nacionalista con la exaltación, como hemos dicho anteriormente, de la figura del soldado y el régimen militar; todo ello con desenlace similar a la zarzuela cómica pueblerina.

En cambio, en la zarzuela melodramática o dramática, se basan en la exageración de los elementos sentimentales de los interesados con final feliz o semi-feliz, pues puede haber un precio por la felicidad de la pareja, excepto en las dramáticas.

Son muy características por su localización, es decir, región determinada, lo que da pie a sus costumbres, trajes locales, forma de hablar, acentos. Es una zarzuela romántico-sentimental con pinceladas fantasiosas propias de novelas, como bandoleros, secuestros etc.

En todas ellas el espacio donde se desarrolla la acción podrá ser ambiente urbano, rural o marinero; y el tiempo establecido de la acción de un día o día y medio, para mejor lucimiento de decorados e iluminaciones.

En cuanto al tipo de personajes nos encontramos desde la joven casadera, el novio (con frecuencia militar), el novio «deseado» (por padres o tíos...),

el alcalde, el paleta pueblerino etc... como personajes principales a los que se sumarán toda índole de secundarios, necesarios para la ambientación y desarrollo de la propia acción, como criados, cantaores, gitanos, chulos...

La mayoría de las estructuras en las zarzuelas por horas son con más de un cuadro (normalmente 3). La media de las escenas con música es de 6, y habladas 18. Son dignas herederas de la tonadilla escénica, en cuanto a bailes y canciones.

En palabras de María Pilar Espín Templado:

Podemos afirmar que el Teatro por horas fue un fenómeno teatral madrileñista: en Madrid nace y triunfa, de Madrid se extiende a las provincias. [...] y es Madrid el punto geográfico referencial presente en este teatro: un Madrid ensalzado, y que pese a todas sus miserias, aparece complacido consigo mismo. (op. cit., p. 224)

Es un teatro de reacción ante la solemnidad y complejidad del Gran género; una alternativa al público no apto para el anterior, una vía de escape, una salida sin ser juzgado social, cultural, económica e incluso estilísticamente. Además del coste más barato que suponía ir a una sola representación, el público era cambiante en cada una de ellas pudiendo así optar a un breve tiempo de esparcimiento, en contraposición a tres o cuatro horas de hastío musical, caro e incluso difícil de soportar, consiguiendo que estuviera como «en casa».

La esencia del género chico era la mezcla de una representación de tipo popular y la visión costumbrista de una ciudad como espectáculo pintoresco del que los españoles podían sentirse orgullosos. [...] Asistimos a un achulapamiento de la sociedad, que tiene ahora en las obras del Género chico, no ya sólo una

forma de entretenerse con poco dinero, sino lo más importante, un espejo grato y satisfactorio que crea una imagen plástica con la que determinada sociedad española se identifica, aferrándose a sus modelos, como las únicas maneras de mantener lo español y manifestarse como tal. [...] La nueva moda populista exige un retrato alegre, tópico y típico de los pobres ociosos de la capital. (Romero Ferrer, 1993, pp. 49-51)

Esencia de nuestro propio ser, de nuestra cultura, el «cotilleo» sin más de la vida privada de las personas, vista desde fuera o de forma más directa, tal cual patio de luces, de la vecindad o de la corrala, vigente en muchos lugares aún y no sé si erradicado en un futuro. De esta manera realismo y sátira dialogan obteniendo un producto español genuino del agrado del público soberano.

Fieles a nuestras raíces, cultura e idiosincrasia, nuestro clima, etc., «Abundarán en el género todo tipo de fiestas o acontecimientos de exaltación patriótica o festiva..., escenarios más verosímiles y más apropiados..., en el que se sustenta gran parte del hecho o hechos literarios, que convergen en estas piezas...» (op. cit., p. 58)

Siendo esto el típico esquema del sainete dieciochesco que se traslada a una época más contemporánea, (Madrid castizo o a la típica Andalucía), pero que continua con esa herencia tonadillera de literatura protesta contra la ópera extranjera, afrancesamiento de la misma e italianismo de la música.

«El Género chico responde a una exaltación nacionalista europea que pretende buscar el alma de los pueblos». (op. cit., p. 70)

Así en 1890, Madrid obtiene un gran resultado artístico y económico consolidando el género gracias a maestros como Chapí, Bretón o Serrano, y sobre todo gracias al empuje del público que

lo ensalza como si de una institución nacional se tratase, todo ello pese a la indiferencia gubernamental.

Además, influirá la muerte de los fundadores de la zarzuela como Mariano Vázquez, Barbieri y Arrieta en 1894, el cual es despedido en un emocionante paseo hasta su descanso final donde puede leerse «Aquí yace Arrieta, el Zarzuelero».

También hay que tener en cuenta la aspiración frustrada de estrenos europeos por el idioma español.

«Ella es nuestra única conquista musical del presente y ella debe ser nuestro orgullo porque nos pertenece». (Cotarelo y Mori, 2001, p. 849)

El *género chico*, aglutina aspectos propios de la literatura del momento con obras propias de la vida social y cultural. Máximo exponente de estas características durante la segunda mitad del siglo XIX será como hemos dicho la capital de la nación, hervidero todavía hoy de la política y cultura, y por consiguiente, siempre ante la reacción de una determinada demanda se genera una reacción de oferta, en este caso por la profusión de escenarios afianzados en la capital como el Teatro de la Zarzuela, el Teatro de Apolo, el Teatro-circo del Príncipe Alfonso, el Teatro Eslava, el Teatro de la Alhambra, el Teatro Romea, el Teatro Recoletos, el Teatro de los jardines del Buen Retiro y el Teatro Tívoli, estos últimos durante la temporada estival.

La zarzuela es un fenómeno eminentemente social. Nacida directamente de la conjunción o adición de la Restauración política y del literario drama naturalista. Surge un cambio en la temática centenaria:

Los autores del género chico comprendieron pronto perfectamente que al pueblo no se le podía ir con solemnidades... comprendieron que no deseaba lecciones... sólo se preocuparon de servir al pueblo lo que el pueblo deseaba". (Rodríguez Méndez, 1972, pp. 16-17)

Por otra parte, es importante destacar el papel de otras comunidades como la Comunidad Valenciana y Cataluña.

Esta última tiene un papel importante en la última década del siglo XIX, con numerosos teatros en las principales ciudades, alternando teatro hablado y zarzuela, como el Teatre Fortuny de Roses o los de la Ciudad Condal donde se vislumbraba un estilo diferente al madrileño, en definitiva, un estilo «catalán». No lo tuvo fácil debido a lo arraigado y aplaudido por el público barcelonés operístico, no siendo hasta el siglo XX gracias a la formación del Teatre Líric Català, la consolidación de la misma.

Muchos fueron los autores de pequeños sainetes líricos con poca fortuna, excepto el compositor Urbà Fando con sus éxitos «Lo somni de la ignocència», «L'isla tranquila», «Lo príncep del Congo», entre otros.

§5. La monarquía de Alfonso XIII: decadencia del género chico y resurgir de la zarzuela grande

Todos estos aspectos cambiantes tanto de la idiosincrasia física de la ciudad como, como consecuencia de ésta, de la forma de vida en la ciudad, así como los nuevos azotes cinematográficos con sede en la propia Gran Vía madrileña, conducirán al ocaso del género chico, cuyo punto de inflexión será la desaparición del Teatro Apolo en 1929.

Ese gusto modernista sería el causante de «choques» o contactos con el jazz, fox-trot etc. materializado en obras de Francisco Alonso, Pablo Luna, José Serrano... que desembocarán en el estreno de operetas como «La Corte del faraón» (1910), de Vicente Lleó.

«La zarzuela del siglo XX mostró las costumbres, los modos y los personajes madrileños de su tiempo en un ambiente que recogía tanto la influencia del género chico como de las nuevas técnicas musicales». (Andrés, 2008, p. 99)



Figura 6. Alfonso XIII. Tomás Martín.
Real Academia de la Historia

Todo ello sumó la creación de la zarzuela Grande del siglo XX, sobre todo, en tres actos con un aumento de la espectacularidad escénica y musical que el pueblo ansiaba. Son obras de estas características, entre otras, «La Marchenera» (1928) y «La Chulapona» (1934). (Figura 6)

Muchas de las obras de este momento absorbieron la descentralización madrileña, empapándose de un regionalismo, incluso plasmado en las propias lenguas vernáculas que fueron admitidas en el propio Madrid castizo. Galicia, Cataluña, País Vasco y como no, Andalucía, serán foco de inspiración en las primeras décadas del siglo XX y hasta el declive final con la irrupción de la guerra civil y en su exportación a Hispanoamérica.

Larga vida la de este género operístico-nacional o folklórico según contienda y enfrentamientos de compositores.

Será el siglo XX el momento álgido de su fama, pero también su declive, debido en gran parte a la aparición de la cinematografía, su rápida aceptación y el precio de las entradas anunciadas en cartel. Tímidamente, la zarzuela rebrotará en la década de 1960, por boca de las grandes figuras de la ópera española

como Plácido Domingo, Alfredo Kraus, Pilar Lorengar y Montserrat Caballé, en un intento de desempolvar los grandes éxitos zarzuelísticos, guiados por la batuta de José Tamayo y su «*Antología de la Zarzuela*».

§6. Conclusiones

Podemos concluir que La Zarzuela, fue un tipo de teatro musical cuyo momento álgido fueron las postrimerías del siglo XIX y cuyo género se basaba tanto en fragmentos cantados con la alternancia de instrumentales.

Es un género autóctonamente español cuyas pinceladas lo hicieron similar a otros géneros de la época como la *opéra-comique* francesa o el *singspiel* alemán.

Claramente no podemos constatar un único modelo de zarzuela. Existían diferentes variantes de la misma, yasean en un acto o varios, tipos de argumentos, formad musicales etc...

De una manera u otra está relacionada con un período de alto nacionalismo español, en este caso musical, que tuvo gran importancia y cuya rapidez fue igual para encumbrarla y para su posterior declive al inicio del siglo XX.

Bibliografía

- Alier, R. (20022). *La Zarzuela*, Ma. Barcelona: Non Troppo.
- Andrés, J. (2008). Madrid y el teatro lírico español a partir de 1900, modernismo y regionalismo. *rs Longa: cuadernos de Arte*, 17, pp. 91-104.
- Bueno, F.C. (1997) *Historia de la ópera en Valencia y su representación según la crítica de arte: de la monarquía de Alfonso XIII a la guerra civil española (1900-1936)*. Valencia: Federico Doménech, Colaboración Generalitat Valenciana (Conselleria de Cultura, Educació i Ciència) y Diputació de València-Sarc.
- Casares, E. (1995): *La música española en el siglo XIX*. Oviedo: Universidad de Oviedo, Servicio de publicaciones.
- Cotarelo, E. (2001). *Hª de la zarzuela o sea El drama lírico en España, desde su origen a fines del siglo XIX*, Madrid.
- Espín, M. P. (1995). *El teatro por horas en Madrid 1870-1910*. Madrid: Institutos de estudios madrileños.
- Galiano, A. (2008). *Contexto histórico y literario de la zarzuela: Valencia 1832-1860*. (Tesis Doctoral). Universitat de València, Valencia.
- Lezama, E. (1920). *Lo que corre por ahí / Los cafés*. Gil Blas.
- Mejías, E. (2017). Las raíces isabelinas del teatro por horas y su primer repertorio en torno a los orígenes del género chico. *Cuadernos de música iberoamericana*, 30, pp. 87-109.
- Peña, A. (1881). *La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX*. Madrid: Imprenta El Liberal.
- Rodríguez, J.M. (1972). *Comentarios impertinentes sobre el teatro español*. Barcelona: Península.
- Romero, A. (1993). *El Género chico. Introducción al estudio del teatro corto de fin de siglo*. Cádiz: Universidad de Cádiz.
- Subirá, J. (1958). El postrer capítulo de la "Historia de la Zarzuela" (último decenio del siglo XIX. *Boletín de la Real Academia Española*, Tomo 38, cuaderno 153.
- Torner, F. (2017). La ópera durante la Restauración Alfonsina Valencia, 1875-1880 (Prólogo de Francisco Carlos Bueno Camejo). *Cuadernos de Bellas Artes /56*. Colección Música y Sociedad.
- Zurita, M. (1920). Historia del género chico. *Prensa popular*, Madrid.