

## EL VIAJE Y LA ZARZUELA FANTASTICA

Ricardo de la Fuente  
Universidad de Valladolid

La comedia de magia que se había desarrollado con tanto éxito durante el siglo XVIII, entrará con fuerza renovada en el siglo XIX como género popular por antonomasia tentando a dramaturgos como Harzenbuch, y llegando a formar parte incluso de una de las más significativas piezas de este siglo como fue el *Don Juan Tenorio* de José Zorrilla. E. Caldera, que ha asociado el Tenorio a la comedia de magia, dice: "Y no se puede negar que la atmósfera que envuelve las últimas escenas de la obra de Zorrilla, con su incertidumbre entre lo real y lo aparente, revela un estrecho parentesco con las antiguas comedias de magia: sólo que ahora a la magia grosera de las tramoyas se ha sustituido el hechizo más sutil de la poesía" (1). Recientemente han vuelto sobre este asunto J. Rubio Jiménez y D. T. Gies, el primero de los cuales pone de relevancia el carácter de obra de gran espectáculo (2), mientras que el segundo, en una excelente exposición, filia los procedimientos aparecidos en la pieza del vate pinciano, acordándolos a diversas piezas de magia, señalando la inexistencia en otras obras románticas de los usos aquí ensayados, de forma que sólo las escenificaciones de Grimaldi y otros pudieran ser las conexiones con nuestro drama (3). Como dice el profesor americano: "Zorrilla descubrió una combinación no vista antes en el teatro; enlazó las dos tendencias más populares de su época y llegó a escribir la primera comedia de magia romántica en España" (4).

Los motivos por los que este tipo de pieza prende en el gran público ya han sido explicitados, aparte de su obviedad: la espectacularidad de estas comedias, el deseo de evasión del público, acción desbordante...

- 
- (1) Ver E. Caldera, "La última etapa de la comedia de magia", *Actas del VII Congreso Internacional de Hispanistas* (ed. G. Bellini), I, Roma, Bulzoni, 1982, p. 253.
  - (2) J. Rubio Jiménez, "Don Juan Tenorio, drama de espectáculo: plasticidad y fantasía", *CLF*, XV, 1 y 2 (1989), pp. 5-24.
  - (3) D. T. Gies, "Don Juan Tenorio y la tradición de la comedia de magia", *HR*, 58 (1990), pp. 1-17.
  - (4) *Ibidem*, pp. 14-15.

El género según avanzamos en el siglo XIX va decayendo, a pesar de una cierta vitalidad hasta la mitad del siglo (5) y con prolongaciones que alcanzan el siglo XX (6). Sus secuelas llegarán plausiblemente hasta originar el término astracán (7) y entrar dentro de la mecánica de la zarzuela y el género chico. Incluso habrá que hablar de “zarzuelas de magia” como la de Tamayo *Don Simplicio Bobadilla* (música de Barbieri) estrenada en 1853. Tal vez vaya a ser el teatro lírico donde la comedia de magia anide más y mejor, originando zarzuelas fantásticas y revistas alegóricas, pues en ello es en lo que se van a convertir las “zarzuelas de magia”, los “viajes cómico-líricos”, los “disparates”, y un sinnúmero de denominaciones (8) que buscarán el cauce de la revista, su estructura, a la hora de su viabilidad representativa. Un ejemplo de perduración del género puede ser *La gata de oro*, estrenada en el teatro Gaiarre de Barcelona el 18 de abril de 1891 (9). Denominada “zarzuela mágica-fantástica”, escrita por Rafael María de Liern y con música de Angel Rubio, es una típica pieza de magia con sus talismanes correspondientes: una “gata de oro” que según se la acaricia da gran cantidad de monedas del preciado metal noble (I, 1, vi) y una rosa que hace enamorar a quien se quiere (I, 3, ii) o a quien se aborrece (I, 4, vii). Asimismo no pueden faltar ni las transformaciones ni mutaciones propias del género: apariciones de Lucigüela a Moscardón (I, 1, vi y viii); transformación del pinar en el reino de las mariposas sobre un carro triunfal de la Reina (I, 4, vii); transformaciones de Mariposa en gata y de Moscardón en asno (I, 4, vii); y transformación del Paje del Príncipe en Lucigüela (I, 4, vii). Todo ello todavía en el año 1891; siendo además una obra original y no una reposición.

◀ Como he comentado, el viaje estaría incluido dentro de la revista (10) y a la vez dentro de los que se podría denominar el género fantástico, subgénero compartido con las alegorías, muy habituales dentro de la época. De todas formas,

---

(6) Por ejemplo, en Valladolid, en el Teatro Lope de Vega, se representa en 1902 *Urganda la desconocida* de Francisco Sánchez del Arco.

(7) Se pudo producir una identificación entre este tipo de obra y la comedia de magia, representada por la de Valladares *El mágico de Serván y tirano de Astracán*, comedia que se mantiene en cartel desde 1781 hasta, al menos, 1840 (sobre este asunto ver A. M. Coe, *Catálogo bibliográfico y crítico de las comedias anunciadas en los periódicos en Madrid desde 1616 a 1819*, Baltimor, 1935; y A. Zabala, “Génesis de un significante de la jerga teatral: astracán>astracanada”, *BRAE*, LXV, sept.-dic., 1985, pp. 431-458). El vínculo existente entre un astracán y una comedia de magia reside en lo disparatado e inverosímil de ambos productos escénicos. Para una filiación del subgénero vid. R. de la Fuente Ballesteros, “En torno al astracán”, *Castilla*, 9-10, 1985, pp. 23-44.

(8) Como es sabido las etiquetas dentro del género cómico eran abusivas en cuanto a las múltiples designaciones —ya desde el rótulo anunciador de la obra el autor cómico trataba de ganarse la clientela. Para este tema vid. Luciano García Lorenzo, “La denominación de los géneros teatrales en España durante el siglo XIX y el primer tercio del siglo XX”, *Segismundo*, 5-6, 1967, pp. 191-199.

(9) Se edita en Madrid, Impr. de José Rodríguez, 1891.

(10) Este tema ha sido estudiado por M.ª Pilar Espín Templado, *El teatro por horas en Madrid (1870-1910). Subgéneros que comprende, autores principales y análisis de algunas obras representativas*, Madrid, Universidad Complutense, 1988, en especial, vol. II, p. 470 y ss.

*sensu stricto* la revista, puesta de actualidad por el género chico, es un espectáculo que se caracteriza por la presencia de personajes alegóricos que escenificando tipos, situaciones y cuadros que prescinden del hilo argumental, pues el argumento sólo es el marco para dar entrada a los personajes, siendo siempre tenue su conexión con lo que hacen o dicen éstos, ya que todo se cifra en los bailes, canciones, chistes y juegos escénicos, base de la revista. A pesar de esto, este subgénero contaminará otros rótulos usurpándolos, de manera que la existencia de personajes alegóricos no es imprescindible para que hablemos de revista (11).

El género alegórico-fantástico es uno de los más extendidos en la cartelera teatral madrileña a partir de los años cincuenta, haciendo las delicias de los espectadores, que pueden toparse con escenas inusuales y espacios inéditos como los transterráneos y exóticos, u otros ya conocidos como los mitológicos. Pero siempre dentro del marco costumbrista, habitual del sainete y del madrileñismo ambiente, pues la actualidad a menudo irrumpe en escena.

Dentro del género alegórico-fantástico tenemos obras como *La gran vía* (1886) de Felipe Pérez y música de Federico Chueca, “revista cómica alegórica en un acto”, o *El año pasado por agua* (1889) de Ricardo de la Vega y música de Chueca y Valverde, “revista general de 1888 en un acto y cuatro cuadros”. La primera escenifica las distintas calles y plazas de Madrid que se prestan por su nombre a ser representables, estando la obra salpimentada de referencias de actualidad a la vida política –Cánovas, Sagasta, el republicanismo– y el teatral del momento –el empresario Felipe Ducazcal–. *El año pasado por agua* es también un buen paradigma de lo que dio esta fórmula de sí durante estos años: el año 1889, antes de tomar posesión de su cargo, quiere solucionar el problema de la inundación que ha sufrido la ciudad. El y el guardia se dirigen a la alcaldía para someter a juicio al culpable de tal desmán. El pueblo piensa que el director del ramo de aguas, Neptuno, es quien ha de ser encausado, por lo que se le hace comparecer ante el año 1889. Ante ellos se presentan una serie de personajes, así como una góndola en la que viajan el Emigrado y la República. Tras la marcha de la góndola, Neptuno hace que se acabe la inundación y se marcha con el guardia –Don Mariano–, y el Año al Liceo Ríus, donde se hace una representación de las diferentes regiones españolas. La competencia existente entre ellas termina en un enfrentamiento y Neptuno pone paz, a fin de que no se reproduzca la guerra civil que se vive en el

---

(11) Como decía José Yxart (*El arte escénico en España*, II, Barcelona, La Vanguardia, 1896. Facsímile, Barcelona, Alta Fulla, 1987): “La Revista no es más que una serie de escenas sin ilación visible, el desfile de diversos panoramas sin carácter de continuidad y analogía, el paso de varios acontecimientos personificados en algunas figuras o simplemente recordados. El autor, lejos de verse sometido a ningún plan de conjunto, tiene, por el contrario, por primera ley de su obra, la más absoluta libertad, la fantasía y el capricho. En unos tres cuartos de hora, todo lo más, ha de pasar revista a sucesos que no tienen la menor conexión entre sí, presentarlos por su lado picaresco o satírico o retirarlos pronto. Es un exhibidor de linterna mágica, más en grande. En lugar de verse dispone de hombres y decoraciones, y en vez de una caja de unos cuantos centímetros, tiene la de un escenario y su vasto foco, para sus móviles y transitorios cuadros disolventes” (p. 156).

norte entre los carlistas y liberales. Todo termina con la apoteosis final en el puerto de Barcelona durante la Exposición Universal y dando vivas a España. Como siempre hay varias transformaciones –2 en la escena v, otra en la viii y una más en la xii–, que junto a los apartes, bailes y movimientos escénicos dan sentido a esta pieza. El número de revistas del año fue abundantísimo en el siglo XIX desde las primeras escritas por José Gutiérrez de Alba según el modelo francés (12), satirizando sucesos y personajes del año que terminaba: *1864, 1865, 1866 y 1867*, abrieron el portillo a muchos compositores y libretistas que encontraron un fértil tema para poder estrenar al final del año en conexión con las obras de Pascuas que también se representaban en estas fechas y con las que la crítica solía ser menos dura de lo que en otras fechas hubiera sido. Algunos títulos dignos de ser recordados pueden ser: *Juicio del año 1865* (1866), “a propósito fantástico en tres cuadros y en verso” de José M.<sup>a</sup> Gutiérrez de Alba y música de Barbieri y Rogel; *El año sin juicio* (1877), “revista cómica impolítica” de M. Ramos Carrión y música de Mariano Pina; *Madrid en el año 2.000* (1887) de Perrín y Palacios; *1895 o vaya usted con Dios amigo* (1895) de Navarro Gonzalvo y música de T. San José; *El siglo XIX* (1901) de Carlos Arniches, Sinesio Delgado, J. López Silva y música de Montesinos (13).

El género mitológico está claramente emparentado con los bufos de Offenbach, transplantados a Madrid por Francisco Arderús en 1866 con *El joven Telémaco* (E. Blasco y Rogel), y que estrenará, incluso, en 1869 *La Gran Duquesa de Gerolstein* del maestro francés. Este tipo de pieza lírica sigue el curso del género ópera cómica y del género ínfimo –muchas de las revistas son verdaderas operetas– hasta el fin de siglo. Obras fantásticas de este tipo al que me refiero son *Los infiernos de Madrid* de Larra (1867) o *Las manzanas de Hércules* del maestro Caballero (1880), *Cibeles y Neptuno* (1880) de Rafael María Liern (mús. de Rubio y Nieto) –este es un “juguete cómico-lírico-semi-fantástico”, donde lo alegórico-mitológico y lo satírico se dan perfectamente la mano–.

---

(12) “La Revista, en su forma más común, esto es la del año, la de los sucesos ocurridos en los doce meses anteriores, vino aquí de Francia, como todas esas nuevas combinaciones teatrales. Triste sería, no obstante, comparar las revistas francesas con las españolas. Las francesas le hablan al público de todo, absolutamente de todo lo que ha llamado la atención en el mundo filosófico, literario y artístico; así del último libro notable, como de la nueva cantadora del cafetín; del conflicto político, como de las discusiones que dieron lugar a la fundación de los dos Salones de pinturas; de modas, como de las nuevas sectas religiosas o literarias. (...) La Revista española ha de ser forzosamente más modesta. Como no aluda, por variar, a Lagartijo, a Guerrita, a Cánovas y a Marínez Campos. Claro que ha de estarle casi vedado hablar del prólogo de Galdós, por ejemplo, y de su carga a los periodistas, o de la polémica de Clarín con Arimón sobre *Teresa*, o de cualquier cuestión del jurado artístico, que las hay cada año” (Vid. José Yxart, *op. cit.*, p. 157).

Vid. también: N. Díaz Benjumea, “Teatro político-social de D. José M.<sup>a</sup> Gutiérrez de Alba”, *La Ilustración Española y Americana*, 18, 21-II-1869, p. 59; “idem”, 9, 28-II-1869, pp. 67-69; “idem” 12, 21-III-1869, p. 91; “idem”, 16, 17-IV-1869, p. 123; e “idem”, 18-V-1869, pp. 138-139.

(13) Sobre este tema puede consultarse la lista de revistas que da en su tesis doctoral Nancy Jane Hartley, *The Teatro por Horas: History, Dynamics and Comprehensive Bibliography of a Madrid Industry, 1867-1922 (Género Chico, Género Ínfimo and Early Cinema)*, Ann Arbor, University Microfilms International (UMI), Dissertation Information service, 1987, vol. I, pp. 369-372.

Las razones del triunfo de estos subgéneros ya lo anuncié antes, asimilando los motivos a los aducidos para la comedia de magia. Efectivamente, la acción por la acción, la espectacularidad, la teatralidad, los bailes, canciones, la música, la necesidad de evasión, el juego escénico, y en el caso del viaje no debemos olvidar la enorme sugestión que lo diferente, que otros ámbitos han tenido sobre el hombre; lo mismo que el descubrimiento del nuevo mundo trae consigo la mitologización de los nuevos espacios y culturas y una curiosidad sin límites, el siglo XIX, el de las expediciones al África de Livinstong o las de Humboldt y Darwin a América, por poner dos casos, llevará a una atención desmedida por los nuevos mundos que se descubren gracias a las infinitas posibilidades abiertas por el ferrocarril, la navegación a vapor, el globo, etc. Y en no menor medida no se puede desdeñar toda una literatura de viajes que ya había sido iniciada en el XVIII y por la literatura romántica, ahora prolongada por Stevenson, las novelas de aventuras, y particularmente por las novelas de Julio Verne: *Veinte mil leguas de viaje submarino*, *Los hijos del Capitán Grant*, *La isla misteriosa*, *La vuelta al mundo en 80 días*, *Cinco semanas en globo*, *De la Tierra a la Luna*, etc., obras todas que hicieron soñar a nuestros antepasados y que una literatura tan vital y actual como la escénica del momento no podía dejar de lado (14).

La obra más importante y característica de este tipo es la de *Los hijos del Capitán Grant* (1880) –libreto de Ramos Carrión–, adaptación escénica de la obra de Verne y que se convirtió en un éxito que ha llegado hasta nuestros días.

Otro libreto de este tipo es el de Jackson Veyán y E. Sierra con música de Chueca y su inseparable Valverde: *De Madrid a París* (1889), que no tiene mayor interés que transportarnos a la Exposición Universal de ese año en la capital gala. De la misma manera, *El pobre diablo* (1897) es un viaje al infierno (15); *Espiridión en Vulcano* (1879) de Leandro Tomás Pastor y W. Ferrer (música de Rafael Taboada a Isidoro Hernández), “viaje cómico-lírico-fantástico” de nulo interés –el científico Espiridión ha inventado unos polvos con los que es posible viajar a través del espacio–.

Un interesante “viaje” que manifiesta claramente la adscripción a la revista de este subgénero histórico es la pieza firmada por Arniches y García Álvarez *El “trust” de los Tenorios* (1910), “viaje cómico-lírico-fantástico” que está próximo al astracán por el modelo de comicidad y personajes y donde vemos, de nuevo, cómo la trama se supedita a la música, a los decorados que representan lejanos países y guapas señoritas que se visten exóticamente para bailar diversos aires

---

(14) Algunas de las primeras traducciones de Julio Verne son: *Aventuras de tres rusos y tres ingleses en el África austral* (Tr. V. Guimerá. Madrid, 1879); *Un capitán de 15 años* (Tr. Nemesio Fernández Cuesta. Madrid, 1878); *Cinco semanas en globo. Viajes de descubrimientos en África por tres ingleses* (Tr. F. del Vega. Madrid, 1867); *De la tierra a la luna* (Tr. D. A. Ribot. Madrid, 1882-3); *Los hijos del capitán Grant* (D. A. Ribot. Madrid, 1877-8); *Miguel Strogoff* (Madrid, 1876); *Veinte mil leguas de viaje submarino* (Madrid, 1869); *Viaje al centro de la tierra* (Madrid, 1867); *La vuelta al mundo en 80 días* (Tr. V. Guimerá. Madrid, Zaragoza y Jaime, 1873).

(15) Ambas citadas por Espín Templado, *op. cit.*, p. 588 y ss.

(16). Pervivencias de este subgénero las podemos encontrar todavía en fechas posteriores en autores como Muñoz Seca: *El Rey Nuevo* (1923) con Pedro Pérez Fernández y música del maestro Guerrero, *La mujer de nieve* (1924) con Pedro Pérez Fernández, y *La orgía dorada* (1928) con música de Jacinto Guerrero y Julián Benlloch.

Otras obras como *El potosí submarino* (1870) –de Rafael García Santiesteban (17)– son piezas donde lo fantástico toma carta de naturaleza, pero que se pueden suscribir al modelo sainetesco del género chico donde las alusiones a la vida actual son lo más importante. Es, en suma, un teatro efímero y adscrito a su época como es el que corresponde al género cómico.

“Viajes”, “revistas”, “a propósitos cómico-lírico-bailables”, “zarzuelas bufas”, “zarzuelas fantásticas”, y un largo etcétera de denominaciones ocultan frecuentemente la comunidad genérica y estructural. Estamos ante piezas que son difíciles de diferenciar por los propios autores, las fronteras no están claras, las contaminaciones son comunes dentro del género lírico. El espectador reconoce el subgénero de la misma manera que lo rotula el autor. Muchas veces con lo que nos topamos es simplemente con una actualización o una especificación. En todas estas obras hallaremos metateatro, teatro teatral, con teatralidad exaltada que hipostasia la labor del actor –ello es característica del género chico que encuentra actores como Mesejo, la Loreto o un Chicote, capaces de hacer triunfar piezas del momento que, en la actualidad, o son irrepresentables o se caerían materialmente del escenario–, con sucesión de cuadros y multiplicación de las escenas –todo ello es necesario para que pueda discurrir una acción trepidante–, con magia que se cambia en alegoría o en la ciencia que hace posible el viaje, con bailes y cuplés que se folklorizan de forma inmediata, en cuanto sale el público a la calle, y que forman parte del acervo cultural del público que los incorpora con la misma naturalidad como se devoraban las tonadillas vendidas por los ciegos o los pliegos de cordel en el siglo XVIII. Este es el mismo público que aplaudirá a Rambal y que se sumergirá en el cinematógrafo, ansioso de espectacularidad, de evasión, de maravilla –los viajes de la larga distancia, la Luna, Vulcano...– en busca del lógico desclasamiento por medio de ascenso social: no en vano muchas de las obras suponen el enriquecimiento de los protagonistas. Un público, en suma, que se gusta reconocer en la escena, de ahí la importancia del elemento costumbrista que no deja de aparecer en casi todas las piezas, protagonizadas por personajes sacados de la entraña del patio de butacas; y que también quiere que los sucesos del día aparezcan en las tablas, para reírse a través de la sátira, cuando no por la parodia y la caricatura que ridiculiza al personaje a través de la risa de exclusión.

---

(16) Sobre esta obra vid. la reseña de “Alejandro Miquis”, “Los estrenos. En Apolo. *El “trust” de los Tenorios*”, *El Diario Universal*, 5-XII-1910. Sobre el astracán vid. mi artículo antes citado.

(17) Otras obras de este libretista son *La reina de los aires* (1869) y *Robinson* (1873).

Por ello, estas piezas del género chico son tremendamente desiguales. La mayoría de adscribe a la subliteratura y son muy pocas las que han quedado como obras de mérito. La crítica contemporánea fue implacable con ellas por su facilidad, reiteración, simpleza, chabacanería, tendencia a la sicalipsis y a vilipendiar sin tasa. Entre los muchos juicios que podría traer a colación quiero plasmar este de José Jackson Veyán, más significativo por ser él uno de los escritores de estos subgéneros:

“Las revistas políticas son una sátira personal indigna de la escena; pero el público las aplaude, las empresas las admiten y los autores las escribimos, plenamente convencidos de que damos *un timo sin perdigones*, puesto que la obra no reúne una sola de las buenas condiciones literarias que necesita” (18).

La revista en todo caso cumplió su función y, contaminando o no otras piezas, siguió en activo al hilo del paulatino decaer del género chico, absorbiéndose dentro del de las variedades y adaptándose a los nuevos gustos del público, a través de saineteros como Arniches y los Alvarez Quintero. Estos trasvasan su genio a moldes más amplios y menos fáciles como los que permitía la obra de un acto, también más inmediata y adaptada a un consumo inmediato. La generación inmediatamente posterior a la de Arniches tampoco escapará a ese fondo común generochiquesco, que es una especie de magma que envuelve todas sus producciones, y que hará que estos comediógrafos vuelvan siempre sus ojos a los antiguos temas y personajes, formas y recursos del teatro de la Restauración. Cualquiera que conozca estas maneras escénicas y lea a Torres del Alamo, Muñoz Seca, Paso, Pérez Fernández, etc., se percatará de la conexión sin saltos entre ambas épocas y formas de teatralizar.

---

(18) Vid. “Sin perdigones”, *La Ilustración Española y Americana*, 43, 22-XI-1888, p. 298.