



LA ZARZUELA COMO GÉNERO POPULAR

Informe para su declaración como Manifestación Representativa
del Patrimonio Cultural Inmaterial

ÍNDICE

1. Intención [3]
2. Introducción. La zarzuela como manifestación representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial [4]
3. Antecedentes: la tradición teatral barroca española y la zarzuela [María Encina Cortizo](#) [11]
4. Aspectos generales del género I [Emilio Casares Rodicio](#) [15]
5. Aspectos generales del género II [Ramón Sobrino](#) [53]
6. Marco histórico y social de la zarzuela [Alberto González Troyano](#) [58]
7. Las voces “naturales” de las zarzuelas [Raúl González Arévalo](#) [66]
8. La zarzuela como patrimonio popular [María Nagore Ferrer](#) [84]
9. La zarzuela cubana y la transculturación musical en américa [José Antonio González Alcantud](#) [92]
10. Conclusiones generales del panel de expertos [106]

1. INTENCIÓN

Sin duda, la declaración de la zarzuela como Manifestación Representativa de Patrimonio Cultural Inmaterial, de acuerdo con lo previsto en el artículo 12.4 de la Ley 10/2015, de 26 de mayo, para la salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial, ayudará a la conservación del género y a su normalización, permitiendo que sea accesible a los interesados en su conocimiento y al público en general. Este informe se fundamenta en las opiniones de varios expertos procedentes de los campos transdisciplinarios de la Historia de la Música (Emilio Casares, Ramón Sobrino, María Encina Cortizo, María Nagore), de la Historia Literaria (Alberto González Troyano), de la crítica musical y la Historia (Raúl González Arévalo) y de la Antropología Social (José Antonio González Alcantud). Los puntos en los que se fundamenta esta petición están basados en la originalidad, popularidad, transculturalidad del género musical y teatral. Asimismo, se hacen constar los peligros que se ciernen sobre él, por lo que se solicita que dicha declaración encuentre el suficiente fundamento.

2. INTRODUCCIÓN.

LA ZARZUELA COMO MANIFESTACIÓN REPRESENTATIVA DEL PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL

La Zarzuela como género musical popular y de autor.

La zarzuela es un género lírico de origen español en constante evolución. Único por la retroalimentación entre sus autores y la música popular y tradicional en la que se inspiran y cuyo resultado la sociedad apropia como seña de identidad, trascendiendo lo puramente musical. Esta circunstancia le sitúa en una posición única con una identidad claramente diferenciada del resto.

La Zarzuela se convierte así en un género que, pese a tener un origen culto, mantiene una relación de ida y vuelta con la sociedad entre inspiraciones y resultados musicales que ha sido constante sobre todo desde su popularización en el siglo XIX hasta nuestros días. Se trata por tanto de un género musical producto de una simbiosis entre el pueblo y el autor que ha desarrollado características musicales únicas, fruto de su hibridación con la música popular.

A consecuencia de ello, la Zarzuela ha ido trascendiendo el ámbito escénico para el que ha sido escrita para permear en el imaginario popular, que ha tomado este repertorio y lo ha utilizado de forma diversa: desde la

interpretación de los números más aplaudidos por formaciones musicales distintas (por ejemplo mediante arreglos bandísticos) en ámbitos y espacios populares diferentes de los teatros (conciertos al aire libre, certámenes, etc.), a su interpretación por grupos de aficionados especializados en este género u otras formaciones.

A ello ha contribuido sin duda de manera decisiva una de las principales señas de identidad del género: su técnica vocal conocida como “voz natural”. Se trata de una técnica en la cual se prioriza una fácil comprensión de la letra de los números musicales por encima de un modo de canto más artificioso con predominio de lo armónico. Esta técnica vocal ha supuesto una ventaja para la popularización del género entre los aficionados que se convierten así en ejecutantes y portadores del repertorio, por la facilidad de reproducir y cantar la música escuchada sin poseer los conocimientos técnicos adecuados. Especialmente, ha favorecido la expansión del género gracias a su adecuación para que compañías semiprofesionales o de aficionados la pudieran reproducir.

Además de esta apropiación “espectacular”, algunos de sus personajes, melodías y expresiones se han instalado en la memoria colectiva.

[La Zarzuela forma parte de la memoria colectiva popular](#)

La influencia de la Zarzuela no se reduce únicamente al aspecto musical, sino que los textos y los personajes se siguen manteniendo presentes en el imaginario colectivo nacional. Así, fragmentos de los textos de las zarzuelas se han acabado convirtiendo en expresiones, dichos o refranes populares. Sirvan de ejemplo la expresión “ser la alegría de la huerta” procedente de la zarzuela *La alegría de la huerta* de Enrique García Álvarez y Federico Chueca, o la denominación popular para un tipo de calzado como botas “katiuskas”, cuyo nombre procede de la zarzuela *Katiuska* (1931), de Pablo Sorozábal y Emilio González del Castillo y López.

La música de este género ha llegado a convertirse en música popular de algunos territorios y diferentes generaciones, dándose casos en los que la influencia de la Zarzuela crece hasta tal punto que se acaba convirtiéndose en un elemento identitario del imaginario sonoro de ciertos territorios. Constituye un ejemplo paradigmático en este caso el “Canto a Murcia” de la zarzuela *La Parranda* de Luis Fernández Ardavín y Francisco Alonso, el cual se interpreta en ceremonias oficiales junto al himno oficial de la Comunidad Autónoma. Otro caso notable es el de la incorporación de algunas zarzuelas al ideal “castizo” madrileño, asociada a las fiestas tradicionales de la capital como son San Isidro o la Verbena de la Paloma, la cual da nombre a una de las zarzuelas más conocidas de Tomas Bretón y Ricardo de la Vega.

La Zarzuela como manifestación dinámica y viva

La influencia popular en la Zarzuela no se reduce únicamente al apartado musical, ya que las temáticas y personajes representados en las obras están basados en la realidad del momento. La Zarzuela es una manifestación que refleja los intereses, dinámicas, preocupaciones y/o creencias presentes en el momento de su creación, es una creación contemporánea a su tiempo que atrae al espectador mediante la representación de situaciones y ambientes cotidianos. El producto resultante es un género híbrido, una manifestación dinámica y viva, capaz de integrar en él todo tipo de modas, usos y costumbres del teatro y la sociedad, que ha sobrevivido en gran parte gracias a su habilidad de evolucionar y adaptarse. Así, debido a esta naturaleza dinámica, a su destacada historia y al papel relevante que las “obras clásicas” siguen manteniendo, la Zarzuela es una manifestación que conecta el pasado con el presente. La utilización de elementos y formas clásicas combinados con las aportaciones actuales es una de las características principales de esta manifestación que es constantemente creada y recreada con la incorporación de lo moderno y la recuperación de lo “clásico”.

En la actualidad, el género continúa siendo marco de creación y ha experimentado un tímido renacimiento en cuanto composiciones se refiere, habiéndose estrenado dos zarzuelas en fechas recientes: *Policías y ladrones* de Tomás Marco y Álvaro del Amo, escrita en 2015 y estrenada en 2022 y *Trato de favor* de Lucas Vidal y Boris Izaguirre estrenada en 2023. Ambas incorporan temáticas actuales, como la corrupción política en el caso de *Policías y Ladrones*, e influencias musicales de géneros populares, como la música pop en el caso de *Trato de favor*. Por su parte las obras “clásicas” no han perdido su función como espejo de la sociedad, no se han quedado “estancadas” en el pasado, sino que han sido traídas al presente mediante nuevas propuestas escenográficas y temáticas haciendo patente el vigor y capacidad de adaptación de las mismas.

El patrimonio documental, mueble e inmueble y los espacios inherentes a la Zarzuela.

La manifestación inmaterial de la Zarzuela no se reduce únicamente a la representación teatral y musical, sino que lleva incorporada una serie de elementos que le son inherentes sin los cuales no puede ser realmente comprendida. Estos son tanto de carácter inmaterial, como los oficios asociados, como material: patrimonio documental, mueble, inmueble y espacios asociados.

La Zarzuela, en cuanto género lírico y escénico, requiere de espacios adecuados para su representación. En esta faceta, el teatro es su ámbito natural y algunos de estos inmuebles están ligados a ella de manera irrenunciable por su propia historia o incluso desde su creación, como el caso paradigmático del Teatro de la Zarzuela (Madrid), que fue puesto en pie por los propios autores en el siglo XIX y que a día de hoy constituye un referente del género manteniendo en escena su repertorio temporada tras temporada.

No solo el teatro entendido como espacio escénico es el lugar único para la zarzuela, que también se desarrolla en los locales de ensayo, en los espacios escénicos de los grupos aficionados, en los lugares públicos donde es interpretada en sus versiones instrumentales, etc.

En cuanto a las profesiones se refiere, la Zarzuela es posible gracias a la labor colectiva de distintos gremios profesionales que van desde las más evidentes como los cantantes, coro, cuerpo de baile y los músicos que interpretan los números musicales, a profesiones menos visibles, pero igualmente importantes como escenógrafos, tramoyistas, costureras, y un largo etc.

El patrimonio cultural inmaterial cuenta con soportes materiales asociados, y en el caso de la zarzuela se pueden identificar una gran diversidad de tipologías que se pueden agrupar en:

- Patrimonio documental: partituras manuscritas e impresas, libretos, documentación asociada, hemeroteca, efémera, fotografías, carteles, grabados, otro material gráfico, así como grabaciones en diferentes soportes. Se conservan en un amplio número de bibliotecas, archivos o hemerotecas como el archivo de la SGAE, la Biblioteca Nacional, el archivo de RTVE, o los archivos pertenecientes a teatros, orquestas y compañías.
- Materiales provenientes de las representaciones: objetos de montaje de escenarios o vestuarios históricos.
- Objetos pertenecientes a personalidades del mundo de la zarzuela, como compositores o intérpretes.
- Otros.

La Zarzuela como elemento transcultural

La Zarzuela, además de ser un género español vinculado a su territorio de origen, posee una especial relevancia y trascendencia internacional por su difusión principalmente en Latinoamérica y Filipinas, sirviendo como testigo de la historia compartida con estas regiones. De entre todos los países a los que se exportó cabe destacar la especial relevancia que tuvo en México, Argentina y Cuba. En estos tres países, la Zarzuela tuvo y sigue teniendo una fuerza especial, ya que además de exportar las zarzuelas producidas en España han producido una cantidad ingente de obras que siguiendo la fórmula del género se ajustan a su realidad social y política, facilitando y fomentando los intercambios y mestizajes culturales. En la actualidad, el género sigue manteniendo su relevancia, siendo representado en numerosos teatros con gran éxito. En el resto de los países del continente junto con Filipinas, la Zarzuela contó con una relevante popularidad, si bien en la actualidad el género aún pervive, pero con escasa popularidad.

A nivel internacional, más allá de los territorios mencionados, la Zarzuela ha sido representada en numerosas ocasiones en multitud de países europeos, destacando Francia y Portugal, en Estados Unidos, e incluso Japón. Las obras se han traducido al idioma de los países destino, inglés, italiano, e incluso lenguas como el quechua en Bolivia o el tagalo en Filipinas. En todas sus representaciones internacionales la Zarzuela ha triunfado, llenando teatros y recibiendo buenas críticas.

Riesgos y elementos de salvaguarda

La Zarzuela, por su naturaleza inmaterial y pese a su relevancia, es vulnerable y presenta una serie de riesgos y amenazas para su pervivencia:

- La escasez de obras contemporáneas. Entre 1981 y 2015 no se creó ninguna obra nueva, si bien se aprecia en la actualidad un nuevo impulso creador que se ha de dar el apoyo y herramientas necesarias para favorecer su crecimiento.
- Las barreras y estigmas que existen sobre el género, estableciendo asociaciones erróneas y reduccionistas y dejando de lado otras regiones donde la Zarzuela tiene una gran tradición.
- Envejecimiento de la edad media del público, no consiguiendo atraer a las nuevas generaciones, por lo que es necesario aumentar los programas o iniciativas específicos para su fomento.
- Problemas con el relevo de intérpretes del género, a los que se debe dar solución a través de un correcto tratamiento de las técnicas asociadas en las escuelas superiores de canto.
- Escasa representación de zarzuelas dentro de los ciclos musicales por falta de apoyo popular.

Por ello, su declaración como Manifestación Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de España puede contribuir a su consideración social y el interés del público general y su salvaguarda frente a los riesgos a lo que continuamente se enfrenta.

3. ANTECEDENTES: LA TRADICIÓN TEATRAL BARROCA ESPAÑOLA Y LA ZARZUELA

MARÍA ENCINA CORTIZO

La zarzuela o “fiesta de zarzuela”, nace como espectáculo aúlico, vinculado al importante desarrollo que adquiere el teatro barroco español en la segunda mitad del siglo XVII. En sus orígenes, pertenece al conjunto de piezas en las que la música va adquiriendo cada vez una mayor presencia, pasando de mera ilustración a lenguaje retórico, *decoratio verborum* capaz de «mover los afectos». Así, no resulta fácil distinguir en los primeros momentos de su existencia entre zarzuela, fiesta real, comedias cantadas o semióperas, ni por su longitud –pues, aunque la zarzuela suele tener un solo acto y la fiesta real tres, también encontramos zarzuelas de dos actos, fórmula que se asienta entre 1661 y 1675, gracias a Diamante y a Calderón–, ni por sus lenguajes dramáticos –pues, al igual que la fiesta real, combina canto y baile– o su carácter, pues todos los géneros comparten su carácter mitológico.

Las zarzuelas barrocas, como afirma Aurora Egido («Zarzuelas y óperas a lo divino y a lo humano de Calderón de la Barca», *Castilla. Estudios de Literatura*, No. 0, 2009), nacen ligadas a la pastoral renacentista y a la tradición italiana, recibiendo su nombre del pabellón de caza de la Zarzuela donde se originaron, con medios más modestos que el Coliseo del Buen Retiro, lo que minimizaría la espectacularidad, limitando el uso de maquinarias y tramoyas. Las primeras «fiestas de zarzuela» estrenadas en dicho pabellón son *El golfo de las sirenas* (1657) –«égloga piscatoria» de Calderón, representada en el palacio de la Zarzuela el 17 de enero de 1657 y en el del Buen Retiro el 12 de febrero de ese mismo año–, y *El laurel de Apolo* (1658), en

cuya loa, el personaje Zarzuela define el espectáculo que se va a representar como humilde villana:

No es comedia, sino solo
una fábula pequeña
en que a imitación de Italia
se canta y se representa.

Estas obras contaban como antecedente con *El jardín de Falerina* (1648), título calderoniano con abundante música a lo largo de sus dos actos, impresa en la parte quinta de las comedias de Calderón (1677), que, en realidad, es una especie de refundición, en dos jornadas, de una obra homónima de 1636, cuya música se ha conservado. A estos títulos hay que sumar también la égloga *La selva sin amor*, de Lope de Vega (1627), quien había utilizado el término de égloga pastoral treinta años antes que Calderón, escribiendo una fiesta cortesana también cantada.

Todas estas obras, hoy olvidadas y apenas reeditadas, pertenecen también al brillante patrimonio teatral de nuestro teatro del Siglo de Oro, cuyo corpus textual, aún no contabilizado, alcanzaría, como afirman Pedraza y González Cañal, «cifras excepcionales dentro de la Europa de su tiempo y aun de cualquier otro, contando incluso épocas posteriores con más población y más amplia capacidad económica» (*El jardín de Falerina*, 2010).

El conjunto de zarzuelas conservadas evidencia una interesante hibridación, capaz de combinar rasgos típicos de la ópera italiana contemporánea, utilizando el verso de romance hablado en lugar del recitativo para el desarrollo de la acción y expresando las emociones con tonos donde una ópera utilizaría arias. Como ha estudiado Torrente, en la zarzuela *Los celos hacen estrellas* de Juan Vélez de Guevara, estrenada en 1673, de la que conservamos casi toda la música y el texto al completo –incluyendo loa, entremés y fin de fiesta–, así como algunas acuarelas que reproducen escenas de la obra, se manifiesta el conocimiento que poseía Juan Hidalgo de la

tradición operística veneciana –recordemos, por ejemplo, *La incoronazione di Poppea* (1642)–, incorporando una escena de sueño, una especie de lamento en boca de Isis, un dúo final y varios pasajes cómicos de personajes bufos.

Ya en las tres últimas décadas del siglo XVII, la zarzuela mantendría su temática mitológica y vinculación cortesana, pero incorporándose progresivamente a las tablas de los corrales y ganándose el favor del público en la cultura barroca, urbana, dirigida, masiva y conservadora, acudiendo a los términos de Maravall (*La cultura del Barroco*, 1976). El carácter híbrido de la zarzuela se mantuvo, pues, a la vez que incorporaba novedades de clara huella italiana, mantenía los estribillos, las tonadas estróficas o las castañuelas, como evidencia la última zarzuela conservada del siglo XVII, *Salir el Amor del mundo* (1696), con libreto de Cañizares y música de Durón, editada por Antonio Martín Moreno (SEdeM, 1979). El estilo de esta obra es profundamente hispano, con mezcla de hablados y cantados, predominio de coros y tonadas estróficas en ternario, abundantes hemíolas, la inclusión de tres pasajes en estilo recitativo, entre ellos un diálogo entre Amor y Marte, así como la utilización recurrente de los violines y ocasional de otros instrumentos como el clarín o la vihuela de arco.

Por ese carácter autóctono de algunos de los recursos que desarrolla, la zarzuela, como bien afirma Aurora Egido, podría ser interpretada como una suerte de antiópera, una alternativa a la española, pues eran fáciles de representar y se acomodaban a los gustos preestablecidos. España se afincó así en una tradición propia, la de la comedia nueva, y construyó en esa línea zarzuelas y semióperas, impulsadas en particular por Calderón e Hidalgo. Ambos intercalaron seguidillas y jácaras en boca de los graciosos, rasgo típico de la zarzuela, en obras como *La púrpura de la rosa* (1659) o *Celos aun del aire matan* (1660), obras escritas para los fastos que celebraban la Paz de los Pirineos. Además, la importancia de las mujeres cantantes y actrices en el nacimiento de la zarzuela y de la ópera en España y la América hispana,

suponen el nacimiento de una tradición canora propia que condiciona el género y da interesantes frutos aún por estudiar.

Los estudios de María Asunción Flórez demuestran que las primeras zarzuelas continuaban la evolución autóctona de la música teatral en el Madrid de los Austrias durante el Siglo de Oro, profundizando en el papel de formas españolas como los villancicos y romances ya presentes en el teatro pastoril de Juan del Encina y Lucas Fernández, hasta llegar a los usos que de la música hicieron posteriormente Lope de Vega, Calderón de la Barca o Quiñones de Benavente. Como confirma Egidio, estos autores fertilizaron el teatro español e hispanoamericano con nuevos géneros popularizándolo hasta convertirlo en un éxito sin precedentes, en una interesante fusión de música popular y culta al mezclarse los usos y costumbres de las músicas de los corrales de comedias con las más elaboradas de los coliseos áulicos.

España y el mundo americano ofrecen, en este sentido, una particular hibridación genérica y estilística, siguiendo el proceso que Bialostocki destacaba respecto a Rubens: logran sacar un tema de la serie a la que pertenece para instalarlo en un marco distinto. Así, el teatro musical –caso de cualquiera de las obras con música de Calderón– se suma a la novela –caso de *El Quijote* (1605)– y a la pintura –caso de las obras de Velázquez, como *La fragua de Vulcano* (1630) o *Las hilanderas* (1655-60)–, a partir de la fusión de géneros y estilos elevados con otros de menor rango poético.

4. ASPECTOS GENERALES DEL GÉNERO I

EMILIO CASARES RODICIO

La zarzuela es un género lírico de origen español que nació en el siglo XVII como espectáculo cortesano y que, tras una intensa evolución, se convirtió a mediados del siglo XIX y hasta nuestros días en espectáculo de masas urbanas. Se trata, pues, de un género centenario plenamente vivo que ha llegado hasta hoy a través de una continua metaformosis derivada del reflejo de la propia sociedad y de su poder evocador.

Es uno de los pocos ejemplos de la historia de la música en el que un género musical de autor, que nace alimentado por la música identitaria de España, es asumido, a su vez, por el propio pueblo que le da origen, deviniendo en cultura popular. La zarzuela, además, es un género inmensamente versátil, un vasto “continente” que recoge a través de los siglos todo tipo de “contenidos”, músicas hispanas y europeas, urbanas y rurales, canto popular junto a belcanto, bailes tradicionales españoles y refinadas danzas urbanas extranjeras, personajes nobles y castizos... Es, finalmente, en cada momento, reflejo fiel de las músicas coetáneas que en muchas ocasiones a lo largo de su historia sobreviven y se resignifican a través de sus páginas, como ocurre con las músicas-símbolo del ser musical de España, desde las seguidillas a la jota o de la habanera al pasodoble. Y hoy en día, algunos de sus fragmentos han devenido en músicas populares: tan definitorios del ser musical español son un fandango o una muiñeira, como lo son el tango-habanera “Pobre chica, la que tiene que servir...” de *La Gran Vía* o la mazurka de las sombrillas de *Luisa Fernanda*, por poner sólo dos ejemplos.

Ninguna música define con más propiedad que la zarzuela lo que podríamos considerar el “yo musical” de España. Es por ello una constante en nuestra cultura; existen pocas instituciones que como ella representen y caractericen la vida nacional. Antonio Valencia escribe: “Si no con la extensión que Ortega y Gasset reconoce a la fiesta taurina, ha sido la cosa que ha hecho más felices al mayor número de españoles y ha nutrido jovial y apasionadamente sus conversaciones en pláticas y tertulias”.

Si alguna música española se puede considerar como identitaria es la zarzuela, desde el momento en que nace del pueblo y desde el pueblo, y lo sirve y expresa, a través de las variadas codificaciones de los artistas. La asistencia a la zarzuela fue siempre una experiencia vinculada a la tradición, al universo popular, al ideario social, cultural y musical hispano, porque estaba cargada de significados vivenciales.

La zarzuela se extendió desde España a todo el mundo hispano, América y Filipinas –en tagalo, existe el término *sarswelas*–, o Portugal, en sincronía peninsular casi milagrosa. El género vivió en plenitud y se extendió desde la ciudad del Plata en Argentina hasta la de Monterrey en México, pasando por las ciudades hispanas, donde incluso surgió una producción zarzuelística tan específica y importante como la denominada zarzuela cubana, llena de vida y de fuerza, la mexicana, o la porteña en Argentina, motivo añadido para convertirla en *Patrimonio Cultural Inmaterial*. No sólo ello; en la propia península hablamos de variantes como la zarzuela catalana, valenciana, andaluza, o simplemente regional, lo que indica su fuerza como elemento identitario y transmisor de los diversos pueblos de la hispanidad, símbolo fundamental de su acervo identitario.

La zarzuela es sin duda la más importante aportación de la cultura española al teatro musical universal. Si es cierto que pocas artes tienen más capacidad que la música para evocar el pasado, ninguna ha podido superar en ello a la zarzuela, porque ninguna ha brotado con tanta naturalidad de la

tradición popular, y ha sabido ser testigo de lo vital, de lo contingente y cotidiano.

La zarzuela ha empapado el ámbito social que la sostiene. Fue púlpito, defensora de pobres y maltrechos, inventó un idioma musical que surgió de la misma entraña del pueblo, un lenguaje transmisor de cierta “alegría social”, como diría Julián Marías. Así, por ejemplo, *La revoltosa* se convirtió en una especie de icono para los habitantes de Sevilla, Lima, Santiago de Cuba, México, incluso para los mineros de las minas de cobre del norte de Chile en cuyos barracones se oía.

Decenas de expresiones, de dichos y de refranes de nuestro lenguaje diario han surgido del mundo de la zarzuela y pertenecen a una memoria colectiva compartida. El gran muñidor de este género, Francisco Asenjo Barbieri, dejó muy clara su funcionalidad cuando lo define como “una verdadera encarnación del sentimiento popular español basándose en la historia patria, sus tradiciones y costumbres, los cantos y bailes populares, los himnos y marchas nacionales, y otros muchos variados elementos que constituyen nuestra manera de ser y nuestra propia nacionalidad”. Y completa su pensamiento cuando añade que estas obras son “una verdadera encarnación del sentimiento popular español, inclinado siempre a lo maravilloso junto con lo cómico y entretenido, con preferencia a lo serio y encopetado”.

Pérez Galdós, autor y conecedor del teatro, incide en esa función, subrayada sobre todo en el Género chico: “Los inventores de esta división del espectáculo público, abaratándolo, adaptándolo a las modestas fortunas y haciéndolo breve y ameno, conocían bien las necesidades modernas. Es poner el arte al alcance de todos los peculios, sirviéndolo por menor y en dosis que ni habían ni empalagan”.

La vida de la zarzuela tiene otro aspecto que no puede pasar desapercibido y es lo que tuvo de forma de vida y de sostenedor de una actividad cultural y

económica compleja, dentro de lo que podríamos denominar la dimensión material de la cultura. Es decir, desde los múltiples oficios de los artesanos de la zarzuela, hasta realidades tan distintas como la industria editorial, la zarzuela se extendió como una gigantesca red no sólo en las ciudades sino en una inmensa cantidad de pueblos de la hispanidad, adonde acudían las compañías, como parte esencial y a veces única del entretenimiento, en un mercado popular siempre en crecimiento. Cientos de compañías, y miles de artesanos y hombres de la lírica recorrieron todas las tierras de la hispanidad dando vida a un arte ecuménico que les unía.

La declaración de la zarzuela como *Patrimonio Cultural Inmaterial* responde, pues, a la defensa de una expresión que la inmensa comunidad hispana reconoce como integrante de su espacio cultural y como vivencia. Es un patrimonio que se ha transmitido de generación en generación, que ha sido recreado constantemente por la comunidad y sus diversos grupos en función de su entorno, y se ha interrelacionado, tal como veremos en las páginas siguientes, con su historia, su paisaje o su naturaleza, infundiéndoles un sentimiento de identidad y respeto por la diversidad como parte de una biografía individual y colectiva.

Varias realidades justifican la declaración:

- Tendría un efecto muy positivo en cuanto al conocimiento y la valoración de este inmenso legado compartido por España y la hispanidad.
- A pesar de constituir una realidad tan singular, la zarzuela está siempre abocada a vivir en permanente riesgo debido a la falta de defensas administrativas y estructurales. La declaración reconocería su valor y reafirmaría su existencia.
- Contribuiría a continuar con la labor de recuperación y difusión de cientos de obras de enorme valor, sumidas hoy en el mayor olvido. El repertorio que se representa es una mínima parte de este inmenso

legado, vivo y dinámico, que nos identifica musicalmente y que es una riqueza patrimonial que tenemos el deber de conocer y fomentar. Es necesario desarrollar ya un plan de difusión aprovechando los medios de difusión actuales, con la retransmisión de funciones de zarzuela de teatros de titularidad pública, grabaciones, redifusión en los medios..., para contribuir a su pervivencia en las condiciones adecuadas de interpretación y difusión.

- Igualmente permitiría desarrollar un plan de actuación más amplio para dar a conocer la zarzuela al mundo, internacionalizar un arte tan singular y único. De hecho, las experiencias que se han hecho últimamente por sacar la zarzuela fuera de España han tenido una acogida increíblemente positiva.
- Finalmente, supondría el reconocimiento público a miles de personas anónimas que supieron mantener, incluso en tiempos difíciles, este tipo de manifestaciones.

ORÍGENES

En España, al igual que en el resto de los países de Europa, la creación del teatro musical se produce en el siglo XVII, pero en torno al nuevo género. El gusto del público, junto a ese realismo característico de nuestra tradición literaria, prefirió desde el comienzo las formas teatrales *cantadas y habladas* sobre las sólo cantadas como la ópera. Así, nuestro país cultivó con éxito la ruta de los “géneros pobres”, que en Europa caminaban en torno al *vaudeville*, el *singspiel*, el intermezzo y la *opéra comique*.

La zarzuela supuso el nacimiento de un género híbrido, es decir, cantado, hablado, bailado y representado, de ambiente rústico, temática clásica pastoril y tono mitológico-burlesco tal como describe el propio Calderón. Su denominación, *zarzuela*, proviene del Palacio de la Zarzuela, (así denominado porque en sus terrenos abundaban las “zarzas”), donde se representaron las

primeras obras con este título escritas por Calderón alrededor de 1657, *El golfo de las sirenas* y *El laurel de Apolo*, durante el reinado de Felipe IV. En su inicio participaron jóvenes dramaturgos como Francisco Bances Candamo, José de Cañizares y Antonio Zamora, y músicos de la corte como Juan Hidalgo, Sebastián Durón o Antonio Líteres.

En el siglo XVIII el género abandona el perfil cortesano inicial, llegando así con mayor facilidad al público que asistía a los corrales y teatros populares, las plazas públicas o los patios, tanto en España como en América. En este cambio de rumbo fueron fundamentales las figuras del escritor Ramón de la Cruz, que introdujo los cuadros de costumbres y un claro realismo, y el conde de Aranda, gracias a sus iniciativas en 1768 en favor de las diversiones públicas. *La Briseida*, *Las segadoras de Vallecas* y sobre todo, *Las labradoras de Murcia*, obras del compositor Antonio Rodríguez de Hita, convirtieron al género en un arte popular, que luchaba por mantenerse ante la fuerza arrolladora de la ópera italiana, dirigido a un pueblo llano, que buscaba en él contenidos vivenciales, problemas de la vida diaria, personajes y costumbres cotidianas, dramatizados con músicas enraizadas en el folklore y las danzas populares, con presencia también de instrumentos de la tradición oral.

Es importante señalar que la zarzuela se define desde el comienzo como una obra “de y para el teatro”, no para la lectura. Calderón, que nunca la definió, habla del estatus menor, de su carácter ligero por tener sólo dos jornadas y permitir en ella lo amoroso, lo lírico y lo jocoso.

Pero en el nuevo ideario lírico que se buscaba será sustancial el hecho literario, manteniendo así la larga tradición de la música hispana en la que, desde los cancioneros del renacimiento y en formas tan hispanas como el villancico y el romance, había surgido una simbiosis radical entre música y texto, como señaló Tomás de Iriarte en su poema *La música*: “Música y poesía en una misma lira tocaremos”.

EVOLUCIÓN HISTÓRICA: EL SIGLO XIX. LA RESTAURACIÓN DE LA ZARZUELA

Es a mediados del siglo XIX cuando este género, movido especialmente por Francisco Asenjo Barbieri y los compositores de su generación (Joaquín Gaztambide, Emilio Arrieta, Cristóbal Oudrid, Rafael Hernando, José Incenga y Manuel Fernández Caballero, entre otros), se convierte en un género universal que llena todos los teatros de España y América, símbolo de la hispanidad. El estreno de la zarzuela *Jugar con fuego* (1851) de Barbieri marca un hito y se convierte en piedra angular del género.

La restauración de la zarzuela se produce en un momento en el que estaba agotado el proceso de creación dramática autóctona de origen dieciochesco y en el que el pueblo reclamaba un arte musical y literario propio para combatir la presencia italiana que vivía los últimos coletazos de la fiebre rossiniano-belliniana contra la que se pretendía reaccionar.

La zarzuela nace separándose literariamente del drama romántico. Cuando Barbieri quiere definir las cualidades de este teatro señala: “Nuestro teatro nacional ha sido y es, principalmente, ameno... A esto se agrega el elemento popular y cómico que campea en las obras mejores de nuestro repertorio... que son una verdadera encarnación del sentimiento popular español”.

Barbieri fija la función de este teatro que ha de ser dirigido “al público español que paga y que va con idea de divertirse y no con la de oír sermones o ver horrores, como los que hoy quieren hacernos tragar los autores de esos dramas llenos de adulterios, asesinatos y delirios presentados con la más repugnante y cursi desnudez”. El veredicto del público es una peculiar y firme idea barbieriana que, desde luego, influyó en él de manera fundamental y, en muchos casos, determinó su estilo, y en ello se fundamentan la música y la literatura que ofrecen unos libretos basados en hechos de nuestra historia o de nuestras tradiciones y, sobre todo, en nuestra vida cotidiana.

A partir de entonces, y con estos puntos de partida, la zarzuela se convierte en un género vivo, que se oye en todas las ciudades y municipios de España

pero también de Argentina, Chile, Venezuela, México o Cuba. Las obras y los músicos pasan el océano entrando por Uruguay y Argentina en la ruta del sur y La Habana en la del norte.

El crecimiento de la zarzuela será inmenso, con una producción de miles de obras que se convierten en música viva y que consiguen que, en continua transformación, resista como género vital hasta la década de los sesenta del siglo XX, en una historia sin parangón en nuestra cultura musical. Desde 1850 a 1880 se estrenaron en España más de mil obras entre zarzuelas grandes y chicas.

Resumimos a continuación el camino de metamorfosis continua de este organismo que permaneció vivo hasta nuestros días.

Zarzuela Grande

Se inicia con el estreno en 1851 de la obra *Jugar con fuego* de Barbieri, piedra angular del nuevo género zarzuelístico. La obra iniciaba lo que a la postre fue conocido como Zarzuela Grande. Es decir, una zarzuela en tres actos, con la misma estructura que una ópera pero definible por otros elementos estructurales: la presencia de un preludio o introducción habitualmente generado a partir de músicas españolas, sacadas de los cancioneros y de la tradición; la importancia de los coros; claro predominio del texto cantado sobre el hablado, instrumentos populares como castañuelas, panderetas, guitarras, rondallas, y utilización de temas de carácter histórico español.

En este género musical participaron no solo músicos sino una serie de escritores insignes: Manuel Bretón de los Herreros, Agustín Azcona, Luis Olona, Ventura de la Vega, Tomás Rodríguez Rubí, Mariano José de Larra y su hijo Luis Mariano, Mariano Pina, etc.

La crónica de la Zarzuela Grande desde 1851 está llena de auténticas joyas: *Pan y Toros*, de Barbieri (1864); *Un estudiante de Salamanca*, de Oudrid (1867); *El barberillo de Lavapiés*, de Barbieri (1874)... algunas de ellas hoy olvidadas; de ahí la importancia de definir esta creación como *Patrimonio Cultural Inmaterial*.

Zarzuela Chica

La Zarzuela Grande tuvo un competidor: la denominada Zarzuela Chica, que en realidad participaba del mismo espíritu, pero estaba aún más ligada al pueblo. Tenía su antecedente directo en la múltiple y rica tradición de nuestro teatro breve, con ejemplos como la tonadilla y el sainete del siglo XVIII.

El término zarzuela chica se aplicaba a las zarzuelas en un solo acto, realizadas con una estructura musical más reducida, que será la que sustancialmente seguirá el futuro *Género Chico*. Sus elementos diferenciadores son: un solo acto, número reducido de personajes (de tres a cinco), temática popular y asuntos de la vida diaria con personajes populares, carácter popular y claro predominio de elementos popularizantes en la música, es decir, un teatro musical esencialmente popular. También la Zarzuela Chica dejó obras geniales: *El estreno de una artista* (1852), de Gaztambide; *Los dos ciegos* (1855), de Barbieri; o *Una vieja* (1860), de Gaztambide.

Género Chico

La segunda gran época de la historia de la zarzuela es la denominada del Género Chico, que tiene su origen justamente en el incremento de la popularización del fenómeno. A partir del año 1880 se establece una división en la historia de la zarzuela: se comienza a hablar del Género Chico, término con el que se designa a todas las obras teatrales breves, en un solo acto, definibles por su carácter radicalmente popular y por ser representadas en los teatros de sesiones por horas. Este género logró hacerse un hueco y lo

hizo con estrépito, apelando a una demanda de la nueva sociedad de la restauración alfonsina: la de divertirse y olvidar. Por ello, la separación entre Género Chico y Zarzuela Grande es profunda. Nace con la intención de convertirse en un producto de espectáculo y entretenimiento, hecho a la medida de la gente de la calle que se entrega a él.

El Género Chico apela a un público más popular, que buscaba en el teatro lírico el reflejo de la problemática diaria. En los treinta años que van desde el 1880 al 1910, su crecimiento fue intenso y rápido, y el público se lanzó al consumo de unas melodías directas, elementales y no por ello menos geniales, como comprenderá Nietzsche, que llegó a admirar *La Gran Vía* de Chueca.

Dos subgéneros surgen dentro de Género Chico, el *sainete* y la *revista*, ambos movidos por realidades vivenciales. El primero presenta personajes y ambientes populares urbanos, de carácter cómico, lenguaje coloquial y final feliz, donde se narra una breve historia de amor. Así sucede en *La verbena de la Paloma* de Tomás Bretón. El segundo alude a la actualidad pasada o presente, como ocurre en *La Gran Vía* de Federico Chueca, inspirada en la futura construcción de una nueva calle, la Gran Vía. Existen muchas variantes en la revista: revistas cómico-lírica, revista crítica, fantástica, infantil, satírica, taurómaca, revista general, cómico-lírica-volátil, político religiosa, político-social, madrileña, etc.

Por el escenario de estos géneros desfilan políticos o municipales, cupletistas, productos de moda, problemas municipales, los precios, el calor de Madrid, las óperas de moda, los bailes que hacían furor, las fiestas populares, los tipos y situaciones castizas... Todo era un guiño de comunicación con el público. El Género Chico toca todos los temas que preocupan a aquella sociedad finisecular, ya sean políticos, patrióticos, sociales o religiosos. Los personajes que pueblan los sainetes se repiten: serenos, cigarreras, aguadoras, carteros, el señorito y la señorita, lavanderas,

churreras, amas de cría, chulas, huéspedes, políticos, notarios, murguistas, barquilleros, patronas, toreros, chulos, serenos y guardias, el inevitable cesante... También hay una serie de lugares comunes donde suceden los hechos: verbenas y romerías, paseos, iglesias, corralas, la cárcel, el río, la ermita, la casa de empeños... y por fin, objetos: los abanicos, las sombrillas, el botijo, el aguardiente, el organillo, la mantilla, el mantón de Manila, los coches de punto.

El Género Chico está constituido por una serie de "números musicales" - *suite de danzas* en terminología de Ramón Barce- articulados en coplas, cuplés, cantables, coros, todos definibles por su carácter popular. Tres estratos conforman las músicas. La mayor parte pertenecen a una especie de acerbo musical popular reconocible por el oyente con melodías directas que respondían a su sensibilidad. El segundo proviene del uso de músicas de los cancioneros populares o simplemente de las canciones que el pueblo cantaba a diario, lejos de cualquier exigencia del bel canto, pero con una efectiva fuerza de comunicación. Es como si el autor contase con la participación del público que la ha de escuchar. Y el tercer estrato, igualmente importante, es el que podemos denominar folklore urbano que procede de los salones de baile que están viviendo su edad de oro, por ejemplo en *Certamen nacional* de Manuel Nieto.

Las noticias que nos dan los medios de comunicación se refieren al entusiasmo por el baile en España. En todas las ciudades españolas se abren salones de baile provisionales, que funcionan durante las fiestas, en locales o en solares, y también en las calles mismas, ocupando la calzada y dejando las aceras libres. Recordemos que en *Los arrastraos*, de Chueca, la protagonista presenta a su hombre con estos versos: "Cuando mi chulo me pasea / y me valsea por el salón, / siento una cosa que me pone nerviosa / y me pone melosa de satisfacción".

Esta eclosión del Género Chico, se debió no sólo a los músicos, sino también al gran número de escritores y dramaturgos que prueban fortuna en él. Recordemos que el Género Chico había nacido inicialmente como fenómeno exclusivamente literario.

Esta forma lírica se fundamenta en un mundo literario en el que el libretista tenía que someterse a una estrategia muy antigua, en la que lo esencial era el desfile de tipos y de escenarios y la risa catártica y liberadora, y además, contemplar al compañero de viaje que era el músico para conseguir un producto que interesase a la masa, una masa que buscaba la mezcla de la representación de las “cosas” populares con los problemas del día, siempre vistos desde la estilización delicada y cómica sin llegar al esperpento deformador que resulta ajeno a la masa popular, acudiendo siempre al conciliador final feliz. La fórmula aseguraba el éxito popular e incluso la repercusión social.

Más de mil títulos se producen desde 1880 en que se inicia el Género Chico hasta 1910. Ruperto Chapí, Tomás Bretón, Federico Chueca, Gerónimo Giménez, Manuel Nieto, etc. nos dejaron obras que son auténticos mojones de la cultura popular de la hispanidad, oídas millares de veces en todo el mundo hispano, incluidas las Filipinas, y cuyas músicas y dichos han pasado a ser parte de nuestro legado cultural. Obras como *La gran vía*, *Cádiz*, *La verbena de la Paloma*, *La Revoltosa*, *El dúo de la Africana*, *La viejecita*, *El baile de Luis Alonso*, *La boda de Luis Alonso*, *La tempranica*, son auténticos monumentos de nuestra cultura.

EL SIGLO XX. LA METAMORFOSIS DEL GÉNERO LÍRICO

El año 1900 supuso no sólo un corte cronológico sino también una fecha simbólica que produjo un cambio de mentalidad en toda Europa. En la España de comienzos del siglo, el mundo lírico sufre una auténtica revolución. Se acercan a la zarzuela más de un centenar de autores, escritores y músicos,

que escribieron en torno a 3.500 obras hasta la Guerra Civil, en uno de los periodos más prolíficos y multiformes del género. Se produjo entonces más zarzuela y más consumo de ella que nunca, gracias a un modelo productivo que Barce denomina “producción industrial”. Pero el hecho más determinante de este período es que este variado mundo lírico se acercó más al pueblo y al ciudadano.

En 1901 se produce un hecho simbólico, el estreno de una obra de Joaquín Valverde y Tomás Barrera titulada *El género ínfimo*, todo un símbolo porque define un tipo de producto que lo contamina todo. Las nuevas variables que surgen en la zarzuela se pueden ordenar así:

- El *Género ínfimo*, que comienza en 1901 junto con las variedades que acompañan a este género, *varietés* y *la comedia musical*. Dura hasta los años 30.
- La *Zarzuela regional*, que va desde mediados de la década del 1910 hasta el final de la guerra.
- La *Revista de visualidad*, que vive con fuerza desde el 1915 hasta el Franquismo.
- La *Opereta*, que se da entre 1905 y 1920.
- La *Zarzuela grande restaurada*, que comienza a partir del estreno de *Doña Francisquita* en 1923.
- Las *Parodias*, que se suceden e imponen en el mercado, donde lo peor es, sin duda, el libreto.

Además, a comienzos de siglo surge uno de los mayores enemigos del género: el *cinematógrafo*, que ofrecía al espectador un entretenimiento mucho más barato y fácil de poner en escena. La zarzuela resistió, como revela tanto el número de teatros que en la España y la América del siglo XX se dedican a la zarzuela como los datos de creación de obras, ambos simplemente impresionantes.

La zarzuela, con todas las variantes que acabamos de citar: *ínfimo*, *varietés*, *opereta*, *revista*, *zarzuela rural*, se convierte en uno de los ejes fundamentales de la cultura hispana coetánea, en la que se entrecruzan la cultura popular y la cultura liberal. El nuevo teatro musical era un espacio cultural donde era posible la convivencia de transgresión y tradición, modernidad y casticismo, lo nacional y lo internacional. El género es una poderosa máquina de modernidad.

España vive entonces tres décadas prodigiosas de enorme complejidad lírica protagonizadas por nuevos nombres: los Serrano, Vives, Alonso, Guridi, Luna, Padilla, Guerrero, Del Campo, Sorozábal, Moreno Torroba, etc., que siguen siendo hoy los autores más vivos y recordados del repertorio.

Los hechos más destacados de esta producción los podemos resumir así:

Género Ínfimo

Con este término se define a ciertas obras donde se corrompe el molde del viejo Género Chico con nuevas realidades como la presencia de numerosos cuplés "sicalípticos", bailes, nuevas vestimentas, etc. La sicalipsis significaba un filón comercial y es una respuesta a la liberación de costumbres que se inicia con el siglo, fruto de la profunda mutación que se está produciendo en la época. Supone un producto de consumo masculino y símbolo total de modernidad.

La sicalipsis estuvo protagonizada por una serie de actrices famosas, como María López Martínez, Úrsula López, o Julia Fons, y dejó títulos famosos como *La gatita blanca*, de Vives y Giménez; *La moral en peligro*, de Lleó; *Las grandes cortesanas*, de Quinito Valverde; o *Enseñanza libre*, de Giménez.

Variedades

Pocos años antes hace su aparición este género, un fenómeno teatral en el que se da la alternancia de números visuales y cantados, junto con circo, malabarismo, mimo, hipnotizadores, baile y canción. Nace en el Teatro Alhambra y sigue en el Salón Bleu, Salón Rouge y Salón Japonés, donde se ofrece el primer desnudo integral femenino a cargo de "La Fornarina". Las obras de este género son abundantes, aunque elementos de "variedades" aparecen en muchas obras, como *La alegre trompetería*.

Revista

Es un género de especial importancia. La revista del siglo XX tendrá diversas tipologías: "revista moderna", "de visualidad", "de espectáculo". Como en las variedades, se busca una comunicación sensible y nunca intelectual y, por ello, el baile y la exhibición del cuerpo femenino asumen una suma importancia. Una revista con música ligera que pretendía la seducción más inmediata, donde la figura fundamental era la "vedette", se hizo imprescindible en todas las ciudades y grandes municipios españoles en los que los teatros dedicados al género se convirtieron en grandes centros de diversión sobre todo en los felices años veinte. Algunos de los títulos fueron auténticos símbolos de la cultura de los 20 y 30: *Enseñanza libre*, *Congreso feminista*, *Las corsarias*, *La hoja de parra*, *El cuerpo de las mujeres*, *¡Cómo están las mujeres!* y *Mujeres de fuego*.

La Opereta

El estreno en 1910 de *La Corte de Faraón* puso de moda un género que constituyó otra de las variantes del teatro de cuño popular, en este caso importado de Europa. Unas 150 obras de este período se califican como

operetas, operetas españolizadas que ofrecen sobre todo una gran riqueza de escenografía, vestuario, bailarinas, etc., convirtiéndose en una tabla de salvación para los empresarios, dada la magnífica respuesta del público. Casi todos los autores líricos de las décadas de 1910 y 1920 se vieron obligados a probar fortuna en el género, con un autor especialmente destacado, Pablo Luna, con éxitos como *Molinos de viento*.

Zarzuela Regional

Los cambios políticos de la España de comienzos de siglo produjeron la llegada de otra variable importante que conocemos con este nombre. El regionalismo es una fuerza importante por cuanto permite atacar ese fuerte impulso centrípeto que ejercieron Madrid y Barcelona sobre la cultura musical hispana. Este teatro, fruto del movimiento regionalista, dejó muy buenos ejemplos en nuestra cultura como el *revival* de la arquitectura regional o la recolección del folclore.

El regionalismo se asienta con fuerza en torno a la dictadura de Primo de Rivera, como un intento de construir una nación, mosaico de regiones. Justamente por ello la música tendrá una función determinante dada la inmensa riqueza del folclore y las leyendas populares del pueblo español, símbolos identitarios fundamentales. Son obras definibles por la nota costumbrista, los personajes castizos, las leyendas, las danzas, el uso de instrumentos regionales como la gaita, el chistu, etc. Entre los cientos de zarzuelas regionales han llegado a nosotros títulos míticos: *El Caserío*, 1926; *Los de Aragón*, 1927; *La villana*, 1927; *La meiga*, 1928; *Los claveles*, 1929; *La Dolorosa*, 1930; *La rosa del Azafrán*, 1930.

Zarzuela Grande Restaurada

La complejidad de la vida de la zarzuela en el siglo XX tiene su culmen en el regreso de la denominada Zarzuela Grande, que comienza con el estreno de

Doña Francisquita en 1923. La vuelta de la Zarzuela Grande constituye el último gran canto del cisne del género, a la que pertenecen decenas de obras que siguen siendo hoy los títulos más recordados, interpretados y grabados del repertorio.

Esta zarzuela, además, terminó ocupando el espacio de la música nacional configurando un verdadero imaginario sonoro. La zarzuela asume, a partir de ese año, una gran capacidad ecuménica, con un público inmenso, de diferentes niveles sociales y culturales, en el que está incluida toda la América hispana. Ello explica que algunos títulos puedan llegar en poco tiempo a las 500 funciones.

Cuatro compositores inician el camino dando los primeros pasos, Amadeo Vives, Pablo Luna, José Serrano y Francisco Alonso, con obras de gran envergadura, como *Bohemios*, 1904; *Maruxa*, 1914; y *Doña Francisquita*, 1923, a los que se unieron obras hoy en plena actualidad como *Luisa Fernanda*, 1932; *La del manojo de rosas*, 1934; y *La tabernera del puerto*, 1936, etc.

Zarzuela Catalana

El carácter popular y el fuerte contenido identitario de la zarzuela, hizo que no sólo desde los diversos países hispanos se formularan modelos alternativos de zarzuela, sino en la propia España. La zarzuela vivió en Cataluña una gran actividad tanto en castellano como en catalán. Los primeros pasos de la zarzuela catalana deben entroncarse con la pervivencia de la tonadilla y los sainetes en castellano y catalán. Su unión con el pueblo se demuestra desde el momento en que eran ejecutadas en academias privadas y en los denominados “teatros de sala y alcoba”, asociaciones de aficionados.

Más de 500 títulos se produjeron en Cataluña sobre todo a partir del 1850, año en el que el compositor Freixas estrenó *Todos locos y ninguno*. Pronto se estrenará la zarzuela en catalán *Setze jutges* con música de Joan Sardiols,

seguida del estreno en 1858 de otra zarzuela famosa, *L'Aplec del Remei* de Clavé, una obra emblemática tanto desde el punto de vista literario como musical. El paso definitivo en el género lo dio Frederic Soler "Pitarra" con *L'esquella de la torratxa* en 1864, una parodia que procedía del entorno de los teatros y "talleres" de aficionados. Siguiéron otras obras famosas como *El punt de les dones*, 1865, o *Si us plau, per força*. Es importante señalar que son obras de ambientación totalmente costumbrista, dominadas por un decidido espíritu cómico.

A partir de la última década de los noventa, la zarzuela catalana se refugiará en el sainete costumbrista y en las parodias de zarzuelas castellanas de éxito, obras realizadas para el entretenimiento del pueblo, con situaciones chocantes e hilarantes y con presencia significativa de bailables que otorgan una peculiar personalidad a la música. Muchos se hicieron famosos: *Verdalet pare i fill* o *El comerç de Barcelona*, *Alí-olí*, *Cinc minuts fora del món...*

En la mayor parte de estas obras está muy presente la caracterización nacionalista a través de la sardana, que en aquellos momentos se había convertido ya en danza y era aceptada popularmente como símbolo. Recordemos, en este sentido, que la primera codificación musical escrita de una sardana aparece también en el género lírico, en concreto, en *Marina*, de 1871, obra de Emilio Arrieta, que dramatiza una historia que se desarrolla en la costa catalana, en Lloret de Mar.

LA ZARZUELA HISPANOAMERICANA

No pretendemos desarrollar la vida y la creación de la zarzuela en América, ni siquiera resumir esta historia, pero sí llamar la atención sobre cómo el género desarrollado en España tiene una vida paralela en todos los países hispanos sin excepción. Todos los géneros, las vicisitudes, las realidades expresivas y culturales de este complejo mundo, suceden y se aplican a

Hispanoamérica con una nueva realidad. No solo la vivieron como un aspecto más de nuestra zarzuela, sintiendo como suyas sus variantes y títulos, aplaudiéndolas en Bogotá o Santiago de Chile al igual que se hacía en Madrid, sino que en varias de estas naciones –especialmente México, Argentina y Cuba– surgió una zarzuela autóctona con una fuerza inusitada.

Los títulos compuestos en México superan los 500. Ya en 1768 en el teatro Coliseo se estrena *Las segadoras de Vallecas*, de Antonio Rodríguez de Hita; en 1855 se estrena en el Teatro Nacional *Jugar con fuego*, de Barbieri, y en 1868 llegaron a este país, huyendo de la guerra, varias compañías procedentes de Cuba, donde habían triunfado, entre las que se encontraba la del compositor de zarzuela Joaquín Gaztambide. Es a partir de 1868 cuando surgen las primeras compañías mexicanas como las de José Joaquín Moreno y José Albisu y la Prats-Carratalá, constituida por algunos cantantes procedentes de la empresa zarzuelística de Gaztambide, que estrenaron diversos títulos españoles como *El joven Telémaco*.

Tan buenos resultados cosecharon las primeras compañías, que comenzaron a surgir agrupaciones locales, cuyo trabajo fue formando un curioso contrapunto con las visitas de compañías españolas y cubanas. La capital mexicana se convirtió, durante la década de los ochenta, en un centro socio-cultural donde la zarzuela gozó de muy buena salud. El público pagaba con gusto las entradas necesarias para ver varias veces la misma obra en producciones distintas.

En esa década comenzó la creación de zarzuelas con temática mexicana cuando la compañía autóctona de Isidoro Pastor estrenó el apropósito *Un paseo por Santa Anita*, con música de Luis Arcaraz y libreto de Juan de Dios Peza. Esta obra se nutrió de la aparición en escena de personajes, ambientes y músicas locales, características bien logradas por la habilidad de sus autores. Y en efecto, la obra alcanzó un éxito notable, tanto por sus méritos intrínsecos

como por haber establecido un apartado nuevo dentro del género, el de las zarzuelas con asuntos mexicanos.

La historia de la creación continuó de manera ya ininterumpida, siendo especialmente destacada en las primeras décadas del siglo XX. El fruto serán esas en torno a 500 zarzuelas que han llegado a nosotros. Durante el siglo XX se multiplicaron las compañías españolas y mexicanas, destacando la de Esperanza Iris y por supuesto la de Federico Moreno-Torroba, de la que formaban parte Plácido Domingo y Pepita Embil, los padres del gran Plácido Domingo.

En México se sigue haciendo zarzuela actualmente en los teatros Bellas Artes, el teatro del Torreón, el Teatro Jalisco, el Teatro Nazas y el Teatro de los Héroes en la capital, en Guadalajara, Guanajuato y Coahuila. *Luisa Fernanda* es la zarzuela más representada, como ocurre en casi todo el mundo, pero también se ponen en escena los grandes éxitos del género como *La verbena de la Paloma*, *La leyenda del beso*, *La del manojo de rosas* y *La gatita blanca*, que en México se convirtió en un éxito aún mayor que en España.

Es Argentina la segunda nación en la que la zarzuela, tanto la española como la autóctona, tuvo una fuerza especial. La primera compañía de zarzuela llegó a Buenos Aires en 1855 y representó *Jeroma la castañera*, de Soriano Fuertes. En 1856, fecha de construcción en Madrid del Teatro de la Zarzuela, se construye también en Argentina el teatro del Porvenir para acoger zarzuela.

El compositor salmantino Ricardo Sánchez Allú llegó con su compañía a Argentina realizando una gran labor de difusión del género y quedándose a vivir en aquella nación. En 1870 se inauguró el Teatro de la Alegría con *Marina*, de Arrieta. En 1885 llegó la compañía del Teatro Apolo de Madrid, dirigida por Manuel Fernández Caballero y Marcos Zapata, para actuar en el Teatro Nacional de Buenos Aires. *La verbena de la Paloma* se estrenó el mismo año que en España, en 1894, en el Teatro Rivadavia. En 1908 se inauguró el Teatro

Avenida y se multiplicaron las compañías y las zarzuelas, hasta el punto de que el teatro fue conocido como “teatro de los españoles”.

La presencia en Buenos Aires de José López Silva, uno de los autores de *La Revoltosa*, donde murió en 1925, ayudó a la creación del *Sainete porteño* o *Sainete lírico nacional*, modalidad que se inicia en los años noventa y sigue hasta la década de los treinta y en la que los protagonistas, las vivencias, los sucesos y los paisajes eran argentinos. Su creación se atribuye a la familia Podestá. Fueron varios los que tuvieron éxito: *Los políticos*, de Nemesio Trejo; *Justicia criolla*, de Ezequiel Soria; *Gabino el Mayoral* y *El chiripá rojo*, de García Velloso.

El éxito de *Doña Francisquita* en Buenos Aires dio lugar a una parodia, *Doña Francisquita la maleva*, de Ivo Pelay, que trasladó la acción de la obra al arrabal porteño. *Las Corsarias*, del maestro Alonso, obtuvo más de 3.000 representaciones seguidas en Buenos Aires. En la actualidad, Argentina sigue siendo uno de los países donde más zarzuela se representa: en el Teatro Argentino de La Plata, el Mozarteum de San Juan, el Teatro Municipal de Santa Fé, Teatro Avenida y Teatro Colón, que coprodujo con el Teatro de la Zarzuela una de las últimas producciones de *Doña Francisquita*.

Un lugar especial en el mundo de la zarzuela lo ocupa Cuba. No olvidemos que esta nación fue provincia española de Ultramar hasta 1898, por ello, desde mediados del siglo XIX, La Habana y otras ciudades como Santiago de Cuba tuvieron la misma actividad, oían los mismos títulos y sentían las mismas vivencias ante el género que las grandes ciudades zarzuelísticas de la metrópoli.

Ya en el siglo XVIII se estrenaron zarzuelas en Cuba, aunque no se conocen los títulos. Desde 1790 al 1830 vivió la tonadilla sus mejores años con el estreno de más de doscientos títulos, y preparó la llegada de la zarzuela propiamente dicha. Es en 1853 cuando se anuncia en el Teatro Tacón el primer espectáculo de zarzuela moderna: *El duende*, de Hernando.

La isla no sólo recibió la zarzuela compuesta en España sino que se convirtió en unos de los polos más importantes de creación zarzuelística autóctona, dejando obras geniales, auténticos iconos del género, como *Cecilia Valdés*.

El catálogo de las zarzuelas compuestas en Cuba supera las 3.000 y los autores que se dedican al género superaron los 150. En los míticos teatros Martí, Tacón o La Alhambra se estrenaron títulos tan geniales como el citado de *Cecilia Valdés*, *María la O*, *Amalia Batista*, *Rosa la China* o *El Cafetal*, y varios autores como Ackermann, Roig, Lecuona, Simons, Prats y Mauri se encuentran entre los autores de más prestigio de la historia de la zarzuela.

En la zarzuela cubana se ponen de manifiesto los estrechos y riquísimos procesos de interrelaciones que unen las culturas musicales de España e Hispanoamérica. La recepción del repertorio de zarzuelas españolas y la creación de uno propio americano hacen que el género sea parte imprescindible de la historia atlántica que vive a ambos lados del océano. Y es que, sobre todo desde el siglo XIX, se produjo un enlace natural entre ambos repertorios que posibilitó un rápido proceso de recepción de influencias y aportaciones en el ámbito del teatro musical popular.

Sobre los escenarios se escuchaban en armónica convivencia géneros de procedencia hispánica con los géneros y bailes criollos como contradanzas, habaneras, pregones, milongas, zamacuecas, valeses, boleros y rumbas. En la escena se fueron haciendo cada vez más permeables las fronteras dramáticas entre lo español y lo criollo. Otro tanto ocurría en los géneros musicales, donde los personajes locales se asociaban con una música que evolucionaba con formas variadas de dialogar, cantar y bailar en los diferentes espacios que la ficción de este teatro musical popular les proporcionaba.

La zarzuela es uno de los fenómenos urbanos que logró movilizar audiencias de diferentes clases sociales en verdadera alianza entre géneros urbanos y rurales, académicos y populares, propios y ajenos. En la comunicación musical y el baile, sus personajes construyeron símbolos y asumieron códigos que devinieron referentes sonoros y gestuales de las culturas hispanohablantes, reflejando en varias oportunidades las relaciones divergentes entre los sectores de élite y los sectores populares en una trama encaminada a construir el mosaico plural de las identidades americanas.

Las músicas que fueron sus protagonistas pasaron de boca en boca generando fuertes procesos de folclorización y mantenimiento de una identidad colectiva, e integraron desde temprano un verdadero cancionero de músicas populares urbanas instalado en diferentes escenas y también en la calle.

La zarzuela fue vehículo de creación y difusión de la música popular, fue escenario idóneo para los intercambios y mestizajes culturales y también aportó éxitos a la industria cultural desde los inicios del siglo XX por intermedio de los soportes fonográficos, la radio, el cine sonoro y la televisión, sin abandonar los teatros que hicieron germinar y consolidar la tradición.

Además de estos tres casos paradigmáticos, México, Argentina y Cuba, en los que nos hemos detenido, casi toda la América hispana ha recibido y producido zarzuela con profusión. Las naciones centroamericanas han vivido de las compañías mexicanas pero también de las que llegaban de España. Guatemala, El Salvador y Costa Rica también vivieron la llegada de las compañías españolas y mexicanas. En el caso de Puerto Rico y la República Dominicana, su proximidad a Cuba hizo que la vida zarzuelística tuviese en ellas especial relieve. A mediados del siglo XIX se construyó el primer teatro en Santo Domingo, donde tuvieron cabida las compañías españolas y americanas llevando las obras de Barbieri, Arrieta, Gaztambide, y después de Bretón y Chapí, entre otros.

En Colombia la zarzuela ha permanecido presente hasta la actualidad. En 1970 se crea el Instituto Colombiano de Cultura, Colcultura, que establece una temporada anual de ópera y zarzuela. En 1980 se consolida la Fundación Arte Lírico dedicada a la zarzuela, dirigida por Estrella Barbero de Malagón. Los teatros Colón, Bellas Artes y Teatro Mayor Julio Santo Domingo, en Bogotá, y otros varios en Medellín, Cali, Cartagena y Barranquilla son testigos de la pervivencia del género.

En Perú, la zarzuela era ya conocida en 1768 y fue el género preferido del público hasta 1811, pues el proceso de independencia inclinó los gustos populares hacia el folklore nacional. El Teatro Segura de Lima sigue representando zarzuela en la actualidad, con la Asociación Romanza, que en los últimos años ha puesto en escena numerosas piezas del género. También en Venezuela la zarzuela formaba parte de la vida teatral cotidiana. Las compañías españolas llegaban desde la península pero también desde La Habana, Puerto Rico, México y otras localidades. El repertorio español convivió con el venezolano.

Uruguay tiene una historia muy similar a Argentina, por su proximidad, y en la actualidad se sigue programando zarzuela: en 2008 se pudo ver *La Revoltosa* y en 2017, *El barbero de Sevilla* y *La del manojo de rosas*.

A Chile llegó la zarzuela a finales de la década de 1850. La compañía más importante fue la de Ventura Mur y Esteban Claver, que ofreció sendas temporadas entre 1859 y 1865. Desde entonces este género tuvo una especial vida, tal como han estudiado los musicólogos chilenos.

ACTIVIDADES Y OFICIOS: LAS COMPAÑÍAS

La vida de la zarzuela en España e Hispanoamérica tiene un aspecto que no puede pasar desapercibido y es lo que supuso como forma y medio de vida y sostenedor de la actividad cultural. Para materializarse, la zarzuela necesitó

una organización económica y social compleja que ha tenido consecuencias importantes en el pueblo y ciertos tipos de economía.

El desarrollo de la vida zarzuelística implica la participación de una enorme variedad de técnicos que se añaden a los principales protagonistas que son los cantantes, bailarines, actores y músicos. El teatro lírico hispano necesita de numerosos protagonistas de diversas artes y oficios populares: copiantes de música, afinadores, apuntadores de música y verso, maquinaria con su director, pintores, mueblistas, guardarropía, armas y atrezería, sastres, peluqueros, modistas, sombrereros, escenógrafos, iluminadores, avisadores, billeteros, guarda almacenes, porteros del vestuario, jefes de recibidores y acomodadores, y maestros carpinteros. Este complejo organigrama explica lo que era una compañía.

La vida de la zarzuela, desde su origen a mediados del siglo XVII hasta la actualidad, se ha desarrollado a través de compañías que tenían en sus manos el negocio teatral. La compañía y el empresario son, por ello, realidades fundamentales para el desarrollo del género zarzuelístico en España y América. El *Diccionario de autoridades* define la palabra compañía con estos términos: “Vulgarmente se da este nombre al número de comediantes y comediantas que se juntan y forma como un solo cuerpo, para hacer las presentaciones de comedias y farsas”. En el mundo de la zarzuela lo importante no fueron tanto los grandes teatros, que se pueden considerar como centros del género, como los centenares de “artesanos de la zarzuela”.

La zarzuela se extiende como una gigantesca red no sólo por las ciudades sino prácticamente por todos los municipios mayores de 5.000 habitantes adonde acuden las compañías de feriantes varias veces al año porque la zarzuela es una parte esencial de lo que podríamos denominar la cultura del entretenimiento del pueblo.

Desde los corrales de comedias, las compañías de zarzuela se movieron en una organización puramente comercial, que es la que se va imponiendo

gradualmente. La zarzuela, salvo en su origen, nunca tuvo ayuda oficial, y hubo de defenderse en un mercado libre con la fuerte competencia de la ópera. De hecho, los restauradores del género en el siglo XIX constituyeron una primera empresa teatral en el Teatro del Circo y llegaron a construir, con sus propios fondos, el Teatro de la Zarzuela como sede del género, explotado por ellos como compañía, siendo los autores en estos años de mediados del XIX también empresarios del género.

Conocemos a muchas de estas compañías del inicio del género. Las compañías se organizaban de año en año en temporadas que se concentraban en torno al Carnaval, Corpus Christi y Navidad y en las que se daban autos sacramentales, comedias de santos, comedias de magia y zarzuelas, pero también en ferias y fiestas y, especialmente, durante el verano.

La importancia de las compañías y empresarios aumentó cuando el género comenzó a ser una máquina de producción lírica importante que respondía a un mercado popular siempre en crecimiento.

Es imposible enumerar las compañías que actuaron en España en aquellos momentos, pero fueron famosas, entre otras, la Compañía Lírica Familia Gorgé, Prado-Chicote, Gorgé-Montagud, Talavera-Valls, en Barcelona; Duval-Puchades, Vicente Barber, Compañía de Zarzuela Guzmán y Bracamonte, Astarloa, Caballé, Juanito Martínez, Marcos Redondo, Emilio Sagi Barba, José Rojas, Jacinto Guerrero, los Ases Líricos de Antonio Medio, Poveda-Castillo Olivares, Ricardo Ruiz, José Juan Cadenas, Enrique Lacasa, Pepita Embil y Antonio Medio, Luis Calvo, Pedro Barreto, José Serrano, José Riquelme, Juventino Folgar, Rafael Calleja, Luna-Serrano, Ricardo Mayral, Ruperto Chapí, Paco Torres, Federico Romero, Tomás Ros, Juan Gual, Luis Calvo, Moreno Torroba, Matías Colsada, Carmen Carbonell y Antonio Vico, Enrique Lacasa, Erasmo Pascual, José Llimona, Vicente Patuel, Manuel Fernández de la Puente, Arturo Serrano, Luis Sagi Vela, Conrado Blanco, empresa Velasco,

Conchita Panadés, Arte Lírico, Vicente Barber, Joaquín Gasa y Juan Carlos Cadenas.

El mercado fue tan impresionante que incluso aparecieron numerosas compañías dirigidas por mujeres, algunas ya citadas –no debe minimizarse cuánto significa esta novedad en el propio ámbito social de la liberación femenina–, fundamentadas por supuesto en la gran voz de la titular de la compañía: Pepita Rollán, tenida como la primera mujer con compañía propia, Pepita Embil, protagonista absoluta de la actividad en México, Felisa Herrero, María Badía, Amparo Romo, Amparo Saus, María Pinedo/Ballester, Selica Pérez Carpio, María González, Matilde Fernández o María Francisca Caballer.

La vida zarzuelística tuvo una fuerte presencia en la periferia, tanto española como americana, y es este un dato sin el que no se puede entender la trascendencia del fenómeno. Gran parte de las ciudades y municipios importantes de España tienen una actividad normalizada de zarzuela, es decir, todo el año, o al menos estacional con un relevante interés sociológico y económico. Las recientes investigaciones realizadas –aún desde luego insuficientes y parciales– permiten una división de esta actividad. Así, están la zona mediterránea, la más activa, que incluiría a Cataluña, con una enorme actividad centrada en Barcelona; Valencia –muy activa también–, Alicante y Murcia –Albacete y Cartagena eran subsidiaria de ellas–. La segunda se sitúa en Andalucía, donde destacan dos ciudades, Cádiz y Sevilla, seguidas por otras dos de fuerte actividad, Málaga y Granada, y por el resto de la comunidad. El tercer núcleo está constituido por Castilla, con una capital clara, Valladolid, de la que son subsidiarias las demás. El cuarto sería la zona norte en la que se incluye Galicia, con especial actividad en La Coruña. Finalmente, Zaragoza y su entorno forman el último núcleo que se diversificará hacia Valencia, Navarra y Bilbao.

Llegado el verano se cerraban un buen número de teatros no sólo en Madrid, sino en capitales de provincia. Las compañías se disolvían o

simplemente iniciaban sus giras en las ciudades de veraneo o portuarias o en pequeños municipios limítrofes de las grandes urbes, como era el caso de La Granja, próxima a Madrid.

América fue el lugar donde la zarzuela vivió su segunda vida, y, sobre todo, donde los músicos españoles buscaron nuevas posibilidades en los peores momentos de crisis sociales y económicas. La eclosión de la zarzuela en América se produjo al mismo tiempo que en España y por ello comenzó a ser efectiva a mediados del siglo XIX interpretándose, en primera instancia, el repertorio que se estrenaba en la península –sin otra dilación que la requerida por la travesía marítima– hasta que, como ya hemos comentado, muchos países hispanos comenzaron a crear su propia zarzuela.

Las compañías españolas comenzaron a “hacer las Américas” aprovechando los cierres de los teatros en España y partiendo desde Cádiz o los puertos gallegos en dirección a dos puntos: hacia el cono sur con destino a Argentina y Uruguay, y hacia Cuba con paso obligado a México, lugares desde donde recorrían el resto del continente. La proximidad geográfica fue por ello determinante en unos momentos en los que las comunicaciones eran difíciles y costosas, ya que las compañías se movían en zonas próximas. Durante todo el siglo XX, decenas de compañías españolas actuaron en América, respondiendo a una demanda que era similar a la de España: Cuba, México, Argentina, Chile, Colombia, Venezuela, Costa Rica, Puerto Rico, Santo Domingo, fueron otros países donde la zarzuela tuvo una vida plena y normalizada, es decir, una actividad continua.

ACCIONES DE SALVAGUARDA. FUENTES.

Los Archivos del Género

El patrimonio vinculado con la zarzuela es de índole especial y singular. La zarzuela que parte en su origen y en su vida histórica de realidades populares

de transmisión oral como son las músicas, las danzas, las leyendas o los cuentos populares, fue dejando tras de sí numerosos bienes necesarios para su propia existencia y permanencia como realidad cultural viva. La sociedad ha de asegurar y garantizar su existencia, para lo que es conveniente su declaración como *Patrimonio Cultural Inmaterial*. La zarzuela necesita mucha ayuda. La inmensa mayoría de este legado está olvidado, apenas se conoce su existencia, y su vida futura no se puede limitar a repetir un mínimo de obras, cuando en su historia se esconden cientos de joyas artísticas símbolo, como pocas otras manifestaciones culturales, de la hispanidad. En esta línea asumen una importancia prioritaria aquellos objetos en los que ha quedado reflejada esta historia, como son las partituras, los libretos, las imágenes y todos los objetos teatrales conservados –bocetos, pinturas escénicas, restos de vestuarios, etc.– fuentes directas de la vida y la evolución del género, y bienes de gran transcendencia muchas veces deficientemente conservados o ignorados durante muchos años.

La recuperación, conocimiento y estudio riguroso de la zarzuela se nutre necesariamente del acceso a un rico y variado conjunto de fuentes documentales. Se conservan fuentes relacionadas con los diferentes agentes vinculados históricamente con el género: los intérpretes, las empresas teatrales, las editoriales, la crítica, los medios de comunicación, las instituciones educativas, la censura teatral, las asociaciones profesionales, el público y, por supuesto, las obras y los autores. La mención de todas ellas nos permite comprender que para una óptima aproximación a la poliédrica dimensión socio-cultural de la zarzuela, quedan muchos lugares por donde transitar, no explorados hasta hoy.

Desde un punto de vista práctico, las posibilidades reales de recuperación interpretativa del género, de su revalorización y de la recuperación de miles de títulos totalmente ignorados y borrados de nuestro legado histórico, descansan en un adecuado acceso a aquellas fuentes documentales que

recogen los textos (musical y teatral) de las obras. Las principales tipologías documentales donde han quedado fijados dichos textos son las siguientes:

- Partituras orquestales (incluyen todas las líneas instrumentales y vocales del texto musical).
- Partituras vocales (incluyen todas las líneas vocales y una reducción pianística de las líneas instrumentales).
- Partes de apuntar y dirigir (incluyen todas las líneas vocales, las intervenciones de los instrumentos solistas y una reducción pianística de las líneas instrumentales).
- Materiales de orquesta (conjunto de partichelas de una obra, esto es, de partes independientes con cada línea instrumental de una obra, destinadas a ser empleadas por cada instrumentista durante la interpretación).
- Libretos o apuntes (incluyen los textos dialogados y cantados, así como las acotaciones escénicas).

El mapa del patrimonio documental zarzuelístico es amplio, aunque varias instituciones concentran el grueso de los fondos, circunstancia que las dota de excepcional relevancia como auténticos reservorios de la memoria de la zarzuela. Adicionalmente, existe un largo número de centros y colecciones que custodian fondos también importantes, aunque de volumen más reducido.

La principal institución que conserva la memoria documental de la zarzuela es la Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), que a través de las tres sedes de su Centro de Documentación y Archivo (CEDOA), situadas en Madrid, Barcelona y Valencia, atesora fuentes musicales de alrededor de diez mil títulos de zarzuela y lírica española y fuentes literarias de un número no inferior. El ámbito cronológico representado en este archivo musical es el periodo abarcado desde la consolidación de la zarzuela como género a mediados del siglo XIX hasta los últimos estrenos de las décadas finales del siglo XX. La principal tipología documental que conserva son los materiales de orquesta (con las versiones de las obras sancionadas por la práctica), cuyo

número casi coincide con el de obras con fuentes musicales representadas en esta colección; los libretos atesorados alcanzan parecido volumen; también se halla en esta colección el conjunto más grande de partituras orquestales de zarzuela conservado por ninguna institución (unas tres mil) y un rico fondo editorial con partituras vocales.

La Biblioteca Histórica Municipal de Madrid es depositaria de las fuentes musicales y literarias del más importante conjunto de obras líricas hispanas nacidas desde el barroco hasta el comienzo del siglo XIX, vinculadas a la actividad escénica de los teatros públicos de la Villa de Madrid. Los materiales de orquesta y los libretos (conocidos como apuntes) constituyen el grueso de un conjunto documental en el que también se conservan partituras orquestales. Su volumen se aproxima a las cinco mil obras de teatro con música, de un período histórico en el que se experimentó una enorme diversidad genérica alrededor del teatro con música.

Las partituras orquestales de zarzuela no atesoradas en las dos colecciones precedentes gozan de una enorme ubicuidad, encontrándose muchas de ellas reunidas en fondos personales de sus correspondientes autores. Cuentan con legados las grandes colecciones bibliográficas del Estado (Biblioteca Nacional de España, Biblioteca de Catalunya) y numerosos centros públicos o privados especializados en artes escénicas y musicales (Eresbil-Archivo Vasco de la Música, Centro de Documentación de Música y Danza de Andalucía, etc.). Las colecciones de partituras vocales de la Biblioteca Nacional de España y del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, reunidas conforme a la regulación sobre depósito legal, son las más voluminosas conservadas.

Los libretos de zarzuela editados tienen una amplia distribución en las principales colecciones bibliográficas españolas, aunque aquellos títulos que gozaron de menos ediciones o de tiradas pequeñas pueden figurar sólo en contadas instituciones. El Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico

Español es una potente herramienta para su localización. No nos encontramos con la misma situación para el caso de los libretos manuscritos, que pueden estar presentes además de en la SGAE, en la Biblioteca Histórica Municipal madrileña y en la Biblioteca Nacional de España, en dos tipos de colecciones: las que custodian legados personales (tanto de libretistas como de compositores) y los archivos relacionados con la censura teatral. El Archivo General de la Administración atesora un conjunto amplísimo de textos teatrales incluidos en los expedientes de censura del repertorio estrenado durante el siglo XX que en muchas ocasiones son la única fuente literaria de obras jamás editadas; las obras estrenadas durante el siglo XIX cuentan, por su parte, con expedientes repartidos por diversos archivos.

El Teatro de la Zarzuela

Un lugar único en esta historia es el denominado Teatro de la Zarzuela, auténtico templo del género, cuya importancia supera el hecho físico de ser un teatro. El 10 de octubre de 1856 es una fecha histórica en la historia de la zarzuela: se inauguraba el teatro del mismo nombre. Nacía entonces un espacio lírico que llevaba precisamente el nombre del género, impulsado y sufragado por los cuatro grandes protagonistas de la aventura del género a mediados del siglo XIX: los compositores Barbieri y Gaztambide, el libretista Luis Olona y el cantante Francisco Salas.

Su inauguración supuso la coronación de un gran empeño y la plasmación de un ideario. No es exagerado decir que en él se resume la historia de la zarzuela desde aquella fecha de 1856 hasta nuestros días: en su ya centenaria historia se han estrenado más de 900 obras.

El teatro no era un mero contenedor de espectáculos líricos, sino el nuevo templo de la música lírica hispana; una obra arquitectónica construida según las exigencias estrictas del género, tanto artísticas como sociales, concebidas por Barbieri: foso, escenario, decoraciones, gran sala, capacidad..., el edificio

se erigía en manifiesto del propio género. Pero, a su vez, la construcción de un teatro con los bienes particulares de los cuatro artistas citados –Barbieri, Gaztambide, Olona y Salas– indicaba que la lírica española estaba condenada a caminar sustentada tan sólo en sus propios medios.

En el Teatro de la Zarzuela se escribió la parte fundamental de su historia. Desde la primera zarzuela estrenada en la inauguración y titulada, precisamente, *La Zarzuela*, hasta la última, de 1981, compuesta por Manuel Moreno Buendía y titulada *Fuenteovejuna*, allí se presentaron las obras más prestigiosas del patrimonio lírico y allí se vivieron los mejores momentos del género zarzuelístico: zarzuela grande y zarzuela chica, género chico, opereta, género ínfimo y todas las ricas variantes de la lírica, tuvieron acogida en él.

El edificio del Teatro de la Zarzuela ha de ser protegido también como un bien cultural único, dedicado siempre, desde su creación y en el futuro, al cultivo de la zarzuela, actividad para la que es construido y de la que nunca debe apartarse. El Teatro de la Zarzuela es parte de la historia del género y por ello debería quedar así vinculado al mismo, convirtiéndose también en *Patrimonio Cultural Inmaterial*.

PROYECCIÓN INTERNACIONAL DE LA ZARZUELA

La entrada de la zarzuela entre las entidades que han merecido ser consideradas *Patrimonio Cultural Inmaterial* tiene que ver con el peso que este género artístico ha tenido no sólo en España sino también fuera de nuestro país, y el que está destinado a tener si se sabe activar un patrimonio que interesa no sólo a la comunidad hispánica, sino universalmente.

La zarzuela ha salido fuera de España desde el siglo XVIII. Como hemos señalado, desde ese momento, la mayoría de los países hispanos fueron cultivando y consumiendo el género. Es no obstante durante el siglo XIX cuando este género se fue haciendo visible en América pero también en Europa. Uno de los hitos de nuestro género lírico, *La gran vía*, se representó

en Milán, Turín (donde la oyó Nietzsche), Roma, Palermo, Florencia, Venecia, Génova y Nápoles. Llegó a París, al teatro Olympia, traducida al francés como *La Grande Voie* y en Portugal se tradujo como *A Grande Avenida*. Se interpretó en Estocolmo, Inglaterra, Alemania, Holanda, Rusia, Suecia, Dinamarca, Noruega, Grecia, Turquía, Estados Unidos y Japón, incluso se tradujo al quechua, idioma en el que se dió a conocer en Bolivia, y al tagalo, idioma en el que se interpretó en Filipinas. Dos compañías de ópera lituanas la llevaban en su repertorio y la trajeron a España. Con *La gran vía* se produce la primera internacionalización de la zarzuela.

En la América hispana, como hemos visto, la zarzuela tuvo su eclosión al mismo tiempo que en España. Desde entonces y hasta nuestros días y con diversa presencia, la zarzuela se convirtió en una diversión ordinaria y sistemática de los hispanos. Los puertos de mar eran los lugares adonde llegaban nuestras compañías, que recorrían a partir de ellos todas las naciones hispanas.

En Estados Unidos se representó zarzuela desde finales del siglo XIX, muy a menudo por compañías líricas cubanas. En 1919, el actor Manuel Noriega, que había triunfado en México y Cuba, fundó una Compañía Dramática Española para ofrecer zarzuelas, sainetes, etc., y en el Park Theater, rebautizado como Teatro Español, se pudieron ver las primeras representaciones en USA de *Maruxa*, *Marina*, *Bohemios*, *La corte de Faraón*, *La viejecita* y *Molinos de viento*.

En la actualidad se representa zarzuela en diversos estados: en el Thalia Spanish Theatre de Nueva York; en el Jarvis Conservatory del Valle de Napa (California); en Tampa (Florida); en la Universidad de Texas en El Paso y las Óperas de Los Ángeles, Florida Grand Opera, Colorado (Denver), Amarillo, Orlando, Orange County (California), Miami, el Spanish Lyric Theater (Florida), la Sociedad Pro Arte Gratelli (Miami), la Ohio Wesleyan University, la California State University, Valdosta State University, Performing Arts Center de Los

Ángeles (California), el Greenwich Village (Nueva York), en el Teatro Nuevo México y en Illinois.

En Europa, nuestra vecina Portugal, acogió, como hemos visto, *La gran vía*, convertida en *A grande Avenida*. En 1914 se estrenó *Los cadetes de la reina*, de Pablo Luna, traducida al portugués. Algunos teatros como el Municipal de Algarve han representado en 2006 *La verbena de la Paloma*; en el Claustro de la Cámara Municipal de Amarante se representó en 2014 *La leyenda del beso*; en el Teatro San Carlos de Lisboa *Los diamantes de la Corona* en 2015 y en 2018 en Madeira se ha representado *Las dos princesas* de Manuel Fernández Caballero, que no tenemos constancia de que se haya representado en España desde hace más de cien años.

Por proximidad, Francia fue también un destino natural para la zarzuela; ya Barbieri trató de estrenar allí *Entre mi mujer y el negro*, aunque al final el estreno se truncó, pero *La gran vía*, como vimos anteriormente, triunfó en el Olympia de París traducida al francés. Camille Saint Saëns se declaraba admirador de *La Revoltosa*. En 1927 se estrenó en París *La Calesera* de Alonso. En 1933 se representó en Montecarlo *Doña Francisquita*, traducida al francés, título que aparecerá con frecuencia. En 1999 llega *Bohemios*. *Chateau Margaux* se representa en Lorraine en 2002; *Pan y toros* en el teatro Municipal de Castres en 2007; *Doña Francisquita* en el Capitol de Toulouse en 2007, volviendo a programarse en 2014; y *La Generala*, en el Châtelet de París en 2008.

Un país tan lírico como Italia no podía permanecer ajeno a la zarzuela, y *La gran vía* hizo un triunfal recorrido por muchos de sus teatros, al igual que *Los lobos marinos* de Chapí, que se tradujo al italiano. En 2003 *Luisa Fernanda* llegó al Teatro de la Scala de Milán, *La Generala* al Teatro Giuseppe Verdi y tres tonadillas de Manuel García se estrenaron en el Festival delle Nazioni de Cita de Castello.

En Suiza se han podido ver *La Tempranica*, en 2001; *Doña Francisquita*, en Saint Gallen, en 2006, y *Pan y toros*, en Lausanne, en 2009.

Alemania se ha convertido en el mayor consumidor de zarzuela a través de las galas líricas, pero además se han representado algunas zarzuelas: en 1987, en Hamburgo, y en 1989, en Frankfurt, *El barbero de Sevilla*; en 2002, *La verbena de la Paloma*; en 2007, en la Hochschule für Musik Hanns Eisler (Berlín), *El Bateo*, *La Revoltosa* y *La verbena de la Paloma*; en 2008, *El chaleco blanco*, en la Universidad de Múnich.

En Austria, la Volksoper de Viena ha acogido varias zarzuelas: ya en 1958 se estrenó, traducida al alemán, *Doña Francisquita* y en 2002, *La Generala*.

En Holanda se representó en 1987 *El barberillo de Lavapiés*, en Luxemburgo, en 2011, *La Gran Vía* y en Bélgica, en 1985, se pudo ver *Doña Francisquita* en Amberes y Gante.

SELECCIÓN BIBLIOGRÁFICA.

Fuentes y Diccionarios

Casares Rodicio, E. y Pérez Castillo, B.: "Bibliografía sistemática de zarzuela en los siglos XIX y XX", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 2-3, Madrid, 1996-97.

Casares Rodicio, Emilio: *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, 10 Vol. Madrid, ICCMU, 2002 y 2006.

Casares Rodicio, Emilio: *Diccionario de la Zarzuela. España e Hispanoamérica*, 2 Vol. Madrid, ICCMU, 2002 y 2006.

Iglesias de Souza: Teatro Lírico Español, 3 Vol. ,Excma. Diputación de la Coruña, 1993,

VVAA: *Catálogo del teatro lírico español en la Biblioteca Nacional*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1986-91.

Estudios

Barce, R. (coord.): *Actualidad y futuro de la zarzuela*, Madrid, AL/ Fundación Caja de Madrid, 1993.

Brandemberger, T. y Dreyer, A. (eds.): *La zarzuela y sus caminos. Del siglo XVII a la actualidad*. Lit Verlag, 2016.

Brandenberger, T. (ed.): *Dimensiones y desafíos de la zarzuela*. Lit Verlag, 2014.

Casares Rodicio, E.: *Francisco Asenjo Barbieri. 1. El hombre y el creador*. Madrid, ICCMU, 1994.

Casares Rodicio, E.: *Historia gráfica de la zarzuela 1. Músicas para ver*, Madrid, ICCMU, 1999.

Casares Rodicio, E.: *Historia gráfica de la zarzuela 2. Del canto y los cantantes*, Madrid, ICCMU, 2000.

Casares Rodicio, E.: *Historia gráfica de la zarzuela 3. Los creadores*, Madrid, ICCMU, 2001.

Cincotta, V. J.: *Zarzuela. The Spanish Lyric Theatre. A complete reference*, University Of Wollongong Press, 2002.

Clark; W. A. y Krause, W. C.: *Federico Moreno Torroba. A Musical Life in Three Acts*. Oxford University Press, 2013.

Cortizo, M^a E.: *Emilio Arrieta. De la ópera a la zarzuela*. Madrid, ICCMU, 1998.

Deleito y Piñuela, J.: *Origen y apogeo del género chico*, Madrid, Revista de Occidente, 1949.

Espín Templado, M. P: "El Teatro por horas en Madrid (1870-1010). Madrid, Instituto de Estudios madrileños, 1995.

Harney, Lucy D. / Charles Ditto: "Musical Function in Selected Spanish and Cuban Zarzuelas". *Gestos: Revista de teoría y práctica de teatro hispánico* 44 (November 2007), pp. 69-84.

- Harney, L.: "Controlling Resistance, Resisting Control: The género chico and the Dynamics of Mass Entertainment in Late Nineteenth-Century Spain". *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* 10 (2006), pp. 151- 167.
- Ibèrni, Luis G.: *Ruperto Chapí*. Madrid, ICCMU, 1995.
- Le Duc, A.: *La Zarzuela*. París, Mare & Martin, 2008.
- Muñoz, M.: *Historia de la zarzuela y el género chico*, Madrid, Tesoro, 1946.
- Pérez Capo, F.: *Treinta y tres años de teatro (1886-1918)*, Barcelona, Imp. Borrás, sf.
- Romero Ferrer, A.: *El género chico. Introducción al estudio del teatro corto fin de siglo (de su incidencia gaditana)*, Cádiz. U. de Cádiz, 1993.
- Ruiz Albéniz, V.: "Chispero": *Teatro Apolo. Historial, anecdotario y estampas madrileñas de su tiempo (1873-1929)*, Madrid, Prensa Castellana, 1953.
- Salaün, S.: "El género ínfimo, mini-culture et culture des masses", *Bulletin Hispanique*, 91, 1, U. Bourdeaux III, 1989, 147-67.
- Sánchez, V.: *Tomás Bretón. Un músico de la Restauración*. Madrid, ICCMU, 2002.
- Sturman, J. L.: *Zarzuela. Spanish opereta, American Stage*, Chicago, U. Illinois, 2000;
- Temes, J. L.: *El siglo de la zarzuela 1850-1950*. Madrid, Siruela, 2014.
- Versteeg, Margot: *De fusiladores y morcilleros. El discurso cómico del género chico (1870-1910)*. Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 2000.
- VV.AA.: "Actas del Congreso Internacional «La zarzuela en España e Hispanoamérica. Centro y periferia, 1800-1950»", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 2-3, 1996-97.
- Weber, C.: *The zarzuela companion*, Boston, Scarecrow Press, 2002;
- Young, Clinton D.: *Music Theater and Popular Nationalism en Spain, 1880-1930*. Baton Rouge, Louisiana State University Press, 2016.
- Zurita, Manuel: *Historia del género chico*, Madrid, Prensa Popular, 1920.

5. ASPECTOS GENERALES DEL GÉNERO II

RAMÓN SOBRINO

El término zarzuela designa a un conjunto de manifestaciones del teatro lírico español e hispanoamericano que, desde sus inicios en el siglo XVII, han ido evolucionando, transformándose, incorporando realidades nuevas –tanto literarias como musicales–, y adaptándose a los cambios de la sociedad, que lo ha hecho suyo. Todo ello ha convertido a la zarzuela en el gran espectáculo de masas en España a partir del siglo XIX.

A lo largo del tiempo, la zarzuela ha generado un repertorio disímil y multiforme, alejado de lo que se considera un género musical ortodoxo. En esta denominación se incluyen espectáculos muy diferentes entre sí, desde la zarzuela barroca, espectáculo áulico en su origen, habitado por héroes de la antigüedad, dioses y mitos greco-romanos; a la zarzuela grande en tres actos de mediados del siglo XIX en la que predominaba la temática histórica; la zarzuela en un acto de mediados del siglo XIX, muchas veces relacionada con el *vaudeville* francés; el denominado *género chico*, con sus múltiples variantes, entre las que destacan principalmente la revista de actualidades y el sainete lírico; el drama lírico, especie de híbrido entre la zarzuela grande y la ópera española; o la zarzuela regional, en la que caben tanto los títulos que cuentan con libretos en otras lenguas del estado diferentes del castellano – como la zarzuela catalana o la zarzuela vasca– como la vinculada a lugares concretos, provincias o comunidades autónomas. El término incluye también la zarzuela grande del último periodo áureo de la zarzuela ya en el siglo XX, la revista de visualidad, la opereta de finales del siglo XIX y del siglo XX, los espectáculos de variedades y otros géneros más o menos frívolos del siglo XX; y toda la producción zarzuelística generada en Hispanoamérica, entre la que sobresale la compuesta en Cuba, México y Argentina, enriquecida en cada lugar con la incorporación de elementos autóctonos propios, desde el danzón

cubano al corrido mexicano o al tango argentino. El profesor Casares, en su informe, revisa los principales aspectos de las transformaciones experimentadas por la zarzuela a lo largo de la historia, contemplando también la inmensa riqueza de un género transatlántico –que llega, incluso, a Filipinas– que ha sobrevivido durante cuatro siglos –desde el XVII al XX–, pasando de la Corte al corral de comedias, llegando a constituirse en espectáculo de masas a finales del siglo XIX.

La zarzuela, obra de autor, ha pasado al pueblo, convirtiéndose en un fenómeno popular de masas, siendo recogidos y asumidos tanto sus textos como su música por la sociedad que la crea y la consume. Fragmentos de sus textos se han convertido en dichos populares, olvidando el pueblo su origen: “Hoy las ciencias adelantan que es una barbaridad...”, “Una morena y una rubia...”, “¡Hay que comprimirse!” o “¿Dónde vas con mantón de Manila?...” son frases que pertenecen a *La verbena de la Paloma* (1894) de Ricardo de la Vega y Tomás Bretón; “Te espero en Eslava tomando café...” pertenece a *La gran vía* (1886) de Felipe Pérez, Federico Chueca y Joaquín Valverde. Y llega, incluso, a dar nombre a un calzado por su vinculación con la guardarropía de la representación de un título, caso de *Katiuska* (1931) y las botas “katiuskas” por el uso en el escenario de botas de media caña dentro del atuendo pintoresco de las jóvenes mujeres rusas.

También la zarzuela ha proporcionado elementos musicales que se han convertido en identitarios y definidores del sentir popular respecto a la música de una comunidad. Es el caso, por ejemplo, del “Canto a Murcia” de la zarzuela *La Parranda*, del libretista Luis Fernández Ardavín y del maestro Francisco Alonso, que es sentido como elemento identitario por el pueblo murciano, y elegido, junto al himno oficial de la Comunidad Autónoma, para su interpretación en ceremonias oficiales; anteriormente, esta función había sido desempeñada por la “Jota de la huertanica” de *La alegría de la huerta* (1900), zarzuela en un acto con texto de Enrique García Álvarez y Antonio Paso y

música de Federico Chueca. Precisamente del éxito de esta obra deriva la expresión “ser la alegría de la huerta”.

La zarzuela alimenta el cine en sus primeros tiempos, alcanzando una nueva etapa de apogeo durante la II República –último periodo áureo del género–, años en los que se escriben títulos emblemáticos como *Katiuska* (1931), con texto de Emilio González del Castillo y Manuel Martí Alonso, y música de Pablo Sorozábal; *Luisa Fernanda* (1932), con texto de Federico Romero y Guillermo Fernández-Shaw, y música de Federico Moreno Torroba; *La del manojo de rosas* (1934) con texto de Anselmo C. Carreño y Francisco Ramos de Castro y música de Pablo Sorozábal; y *La tabernera del puerto* (1936) con texto de Federico Romero y Guillermo Fernández Shaw y música de Pablo Sorozábal.

Tras la Guerra Civil, la creación de la zarzuela cae en picado, apareciendo apenas algunas revistas musicales, fundamentalmente en la década de 1940. El género pasa por diversas vicisitudes que conducen a la ausencia de renovación del repertorio, manteniéndose en cartel apenas unos pocos títulos, en su mayor parte de la etapa final de la composición zarzuelística, títulos que no eran en absoluto los mejores del amplísimo repertorio compuesto a lo largo de cuatro siglos. Algunas obras puntuales –como *El hijo fingido* (1960) del maestro Joaquín Rodrigo– que se componen en la década de 1960 no logran revitalizar el género, cuyo cultivo se limita a muy pocos teatros en toda España, siendo cada vez más escasas las temporadas estables de zarzuela. Además, ante el estado impracticable del Teatro Real, el Teatro de la Zarzuela, construido desde su origen para ser el centro de referencia del cultivo del género lírico español, dedica una parte importante de sus temporadas a convertirse en Teatro de la Ópera, hasta las obras de reforma y posterior reinauguración del Real nuevamente como teatro de ópera tal y como lo disfrutamos actualmente.

Todo ello ha hecho que hasta hace unos pocos años, la zarzuela haya sido erróneamente considerada como un género menor, por algunos, y un género anticuado y a superar, por otros, desde una mirada miope, ignorante y cargada

de prejuicios. Desde la aludida ignorancia, la zarzuela ha sido tildada a veces en estos últimos años como género de ideología conservadora, incluso franquista, cuando, como vemos, se trata de un género antiguo, con más de cuatro siglos de vida, siendo precisamente el Franquismo el momento de su decadencia y final. Su consideración como género menor, de escasa calidad tanto literaria como musical, de inferior categoría frente a otros géneros líricos como la ópera, es opinión también fundada en la ignorancia y desconocimiento de nuestra historia teatral, donde la zarzuela, como antes la tonadilla, constituyeron durante años el alimento teatral de un país arrebatado por los espectáculos teatrales, que eran su verdadero nutriente cultural, a través de los cuales entendía el mundo simbólico de valores barroco, recibía las novedades literarias, culturales y artísticas que iban apareciendo en el resto de Europa, y asimilaba la evolución de los lenguajes artísticos de forma natural. En ningún caso es la zarzuela símbolo de esa España de pandereta con la que también se la ha relacionado erróneamente. Estos prejuicios, tras perversa metonimia, se han convertido en la imagen actual del género en determinados círculos que asumen dichas etiquetas desde el más profundo desconocimiento.

Se da, por tanto, la paradoja de que el género lírico autóctono es hoy un género desconocido, ignorado cuando no rechazado, que apenas encuentra espacio en la programación teatral de nuestro país más allá del Teatro de la Zarzuela en Madrid, o del Festival de Teatro Lírico de Oviedo.

Aún es más grave, si cabe, la consecuencia de este hecho, y es que su falta de difusión sistemática y su desconocimiento por falta de representaciones ha hecho que la zarzuela no presente apenas interés para las nuevas generaciones de españoles, generaciones que se entusiasman por otro tipo de musicales como los del ámbito británico y estadounidense, y que podrían hacerlo también con nuestro teatro lírico representado –como se hace hoy tanto en el Teatro de la Zarzuela como en el Festival de Oviedo– con los mismos niveles de calidad.

Para la salvaguarda de la zarzuela en sus múltiples variedades, se hace necesario que el Teatro de la Zarzuela mantenga su idiosincrasia, continúe siendo el teatro de referencia del género lírico español, y que sus producciones circulen con asiduidad a lo largo de la geografía nacional e internacional. Es preciso favorecer políticas culturales que amplíen el número de funciones de zarzuela, para aproximar el género al mayor número de personas posible, favoreciendo la búsqueda de públicos nuevos, y aproximando la zarzuela a los públicos jóvenes, a través también de proyectos pedagógicos adecuados, en la línea del “Proyecto Zarza” desarrollado en los últimos años por el Teatro de la Zarzuela. También es necesario aumentar el número de títulos que se ofrecen, incentivando la recuperación de repertorio, fundamentalmente de las obras que gozaron de enorme éxito en su momento, y que por circunstancias diversas no han permanecido en el repertorio tremendamente reducido que se representa en la actualidad.

Para ello es necesario continuar un trabajo, que en su momento comenzó el Instituto Complutense de Ciencias Musicales junto a la Sociedad General de Autores y Editores, en colaboración directa con el Teatro de la Zarzuela, consistente en el estudio del repertorio conservado, la localización de fuentes olvidadas o perdidas literario-musicales, el análisis de las obras, para determinar las más adecuadas para su representación, la realización de ediciones críticas de las obras destinadas a su representación; la representación de las obras en los teatros, su difusión a través de los medios de comunicación audiovisuales –emisión por televisión, emisión en *streaming*, etc.– y su grabación en soportes de audio y vídeo, para que ese repertorio recuperado permanezca, al menos, a través de las grabaciones.

Por todo ello, reivindicamos la riqueza multiforme de la zarzuela, un género híbrido, capaz de integrar en él todo tipo de modas, usos y costumbres del teatro y la sociedad coetáneos, que sobrevivió gracias a la adopción de fórmulas teatrales propias y extrañas, llegando a ser a partir de la segunda

mitad del siglo XIX, el primer género urbano de consumo de masas, siendo capaz de evolucionar y aprovechar a su favor los nuevos sistemas de difusión del siglo XX –tanto el cine como las grabaciones en disco y rollo de pianola, o la radiodifusión–.

6. MARCO HISTÓRICO Y SOCIAL DE LA ZARZUELA

ALBERTO GONZÁLEZ TROYANO

Para comprender por qué y cómo la zarzuela adquirió un papel tan significativo y diferenciado entre las manifestaciones musicales españolas se necesitaría previamente conocer algunas de las circunstancias históricas específicas que la hicieron posible. Es decir, el marco social en el que cobró vida y que facilitó su recepción por parte de los primeros espectadores que la acogieron como espectáculo público.

Por una parte, conviene recordar que desde mediados del siglo XVIII existía, en España, un caldo de cultivo preparado para aplaudir determinados tipos de obras musicales, teatrales y literarias, aunque no respondieran a los criterios habituales de lo que se consideraba una obra culta y moderna. Esta predisposición tuvo su origen en una reacción nativa, castiza, orientada a enfocar y enaltecer lo propio (es decir, tradiciones españolas arraigadas), frente a la oleada europeizante que, impulsada desde la corte de la nueva dinastía borbónica, empezó extenderse por la península desde 1714. Porque, en efecto, una vez finalizada la guerra de Sucesión y establecidos los reyes borbones, se hizo palpable una mayor influencia de modas afrancesadas, extranjeras y cosmopolitas, antes desconocidas o poco apreciadas. Como consecuencia, una parte de la aristocracia española, la más tradicional, al sentirse ajena y alejada de estos nuevos hábitos –e incluso de los nuevos centros de poder– procuró reavivar gustos propios y costumbres expuestas desde entonces a desaparecer.

Por otro lado, en España existía una rica veta popular de manifestaciones literarias y musicales, tales como romances orales, pliegos de cordel, jácaras y otras formas expresivas vinculadas a un mundo plebeyo y que figuraban como apoyo complementario en el repertorio teatral dieciochesco de los sainetes, entremeses y tonadillas escénicas. Incluso las obras neoclásicas más representadas y aplaudidas en los coliseos reales recurrieron habitualmente a *entremeter*, entre la seriedad trágica de un acto y otro, la gracia chispeante de un sainete y o de una tonadilla, a la que solía acompañar diálogo, cante y baile, como si se tratase de un breve adelanto de lo que significaría más tarde, gracias a ciertas adaptaciones, una zarzuela. Así, se había ampliado, pues, la costumbre de adulterar la integridad de una función teatral intercalando, entre la parte seria de la obra principal, unos espectáculos capaces de distraer al público menos culto y exigente. Y, al mismo tiempo, entretenía al mundo plebeyo que, desde la época teatral del Siglo de Oro, había encontrado en las representaciones y escenarios de los corrales de comedias su mayor diversión colectiva.

Estas funciones mixtas adquirieron un destacado papel, e incluso, podría añadirse, un nuevo prestigio, al disfrutar del beneplácito de esa aristocracia castiza (o “aplebeyada”, como la denominó Ortega y Gasset), que había comenzado en esas décadas a cambiar sus preferencias teatrales. Y el teatro se convirtió precisamente en el mayor testimonio de un fenómeno cultural casi exclusivo de esta nación. Ya que, mientras en otros países europeos se daba una drástica disyuntiva entre lo culto y lo popular –es decir, entre las manifestaciones ilustradas y modernizadoras, llegadas de la mano de la nobleza cortesana más próxima al poder y, por otra parte, la cultura extraída de los ambientes populares– en España fue distinto. Por ello, por esas mismas fechas, surgieron una serie de acontecimientos sociales conocidos como plebeyismo, casticismo y majismo (constructos culturales con distintos matices, pero mismo origen) que difuminaron esa drástica separación extendida por Europa, provocando que el gusto por lo popular ascendiera hasta las clases más acomodadas y que, a su vez, una parte del

estamento nobiliario descendiera a la vida plebeya, al buscar en ella un medio de disfrute e incluso de identificación a través de hábitos y vestimentas. Basta recordar los cartones para tapices y otros cuadros pintados por Goya para comprender el apego que una determinada aristocracia sentía por ciertos aspectos festivos del mundo plebeyo.

Por tanto, puede decirse que en España se mantuvieron autónomas, como burbujas en sus ambientes cerrados, unas series de manifestaciones orientadas a la distracción del estamento aristocrático-cortesano, como la ópera italiana y los conciertos programados por el buen plantel de músicos contratados para ejercer su función en palacio, así como un buen número de otras teatrales neoclásicas representadas en los coliseos de los reales sitios. Pero frente a estas expresiones que se podrían considerar más selectas, prevaleció también el cultivo de otras obras, en las que su extracción popular o plebeya quedaba mediatizada por su adaptación al gusto de la nobleza tradicionalista, castiza, que había preferido “aplebeyarse” antes que afrancesarse o modernizarse.

Conviene también tener en cuenta, a la hora de valorar este proceso y tránsito social, que no se trataba de una vuelta atrás, o de un mirarse solo en los espejos de los hábitos antiguos o arcaicos. Hubo más de rechazo hacia las recién llegadas novedades europeas que retroceso al pasado. Por eso, puede decirse que, como consecuencia de aquel juego plebeyo y castizo, se da una reinención de estilos, gustos y vestimentas. El modelo que a este respecto ayuda a comprender el cambio en tantas manifestaciones artísticas es el majismo. El majo con su característica vestimenta no es la recuperación de ninguna imagen del pasado, sino la invención de unos atuendos que se imponen como una forma de repudiar la figura del petimetre, caricatura de todos aquellos que abrazaban las nuevas modas e ideas llegadas de Europa. Es fundamental comprender lo que significaron en su momento las figuras teatrales del majo, la maja, el petimetre, el currutaco y la madama, para valorar su continua presencia en las tonadillas escénicas: unas piezas que con

sus letras y músicas supusieron el germen o inicio del despliegue posterior de la zarzuela.

Conviene insistir, pues, que este juego de influencias surgidas desde abajo, desde el entorno plebeyo, y de mediaciones y protecciones venidas de arriba, por parte de la nobleza castiza, constituye una de las claves de la singularidad posterior de la cultura española y de otros países hispánicos. En esta zona intermedia, entre lo estrictamente aristocrático y lo meramente popular, se situaron unas creaciones de origen plebeyo, pero que solo lograron salir de sus reductos sociales gracias a que fueron acogidas por una nobleza deseosa de contar con una producción cultural propia. Y que, al no tenerla, se dispuso a ser receptora y difusora de unas expresiones populares que ya existían. Pero que, al tutelarlas y protegerlas, se las apropió para adoptarlas y adaptarlas como un signo de identidad –del que la nueva dinastía monárquica les había desprovisto– que necesitaban para exhibirse en salones y espectáculos públicos.

Este mismo tránsito, puede seguirse de forma modélica en la transformación de la tauromaquia. Un espectáculo cortesano durante varios siglos, que, al ser rechazado por la sensibilidad de la nueva dinastía borbónica, se aplebeya, se transforma en toreo a pie, y se mantiene gracias al apoyo inicial que recibe en los ambientes castizos de una determinada nobleza. Otro tanto podría decirse del cante y baile flamenco que, aunque surja con otros elementos, también recibió en sus orígenes, como muestra muy bien la carta VII de las *Cartas marruecas* de Cadalso, el sostén de unos nobles tan entusiasmados por apoyarlo como reacios y críticos ante la cultura ilustrada europea.

CONFLUENCIAS

Conocer este marco social previo y estos precedentes resultaba necesario para situar una manifestación musical tan singular como la

zarzuela. Porque para comprender su valor artístico y patrimonial no hay que considerarla mera continuación de alguna expresión musical culta, tampoco basta con apreciar cuánto de veta popular mostraban sus primeras obras y han conservado las posteriores. Porque su mérito reside precisamente en haber recogido, haciéndolos confluír, los factores señalados antes, compaginando, por tanto, inspiraciones y tradiciones muy opuestas. En un siglo conflictivo para la cultura española, la zarzuela cobró fuerza, poco a poco, al acoger y fundir en una sola obra las dos herencias teatrales que mayor vida habían obtenido en los escenarios durante todo el siglo XVIII. Por una parte, la literaria, representada por los entremeses –aquellas miniaturas escenográficas que tanta riqueza adquirieron con Cervantes y Lope de Rueda– reconvertidos, igualmente como piezas breves, en sainetes dieciochescos, y, por otra, la musical presente en innumerables tonadillas escénicas. Al conjuntarse, en una misma función y pieza teatral, sainetes y tonadillas, (antes concebidas como piezas sueltas e independientes) se fraguó aquel experimento integrador que empezaría, ya en el siglo XIX, a difundirse específicamente como zarzuela. Se dio entrada así a un espectáculo mixto (aunque unitario por su argumento) que se consolidó a lo largo de todo ese siglo, gracias no solo a las creaciones provistas por literatos (que facilitaban los libretos) y compositores (que aportaban el material musical), sino también debido a la profesionalización cada vez mayor de cantantes y actores, y, sobre todo, a la puesta en funcionamiento de una mentalidad empresarial que supo responder a la demanda de los públicos, alcanzando una rentabilidad artística y comercial mantenida en auge en los siglos posteriores. La zarzuela respondió, pues, a la necesidad del gusto de los públicos ya que superaba y unía bajo un mismo título y argumento lo que antes se escenificaba dividido, aunque contase con la unidad artificial que le daba el formar parte de una misma función en una misma tarde teatral.

Y a su vez, frente a la ópera de tradición culta, como la italiana, al alternar pasajes hablados con números musicales y cantados facilitaba la comprensión de lo que sucedía en escena por parte del público con menos

conocimientos. Con todo, no conviene incidir demasiado en esta ambivalencia entre habla y canto como fórmula presente y específica de la zarzuela, ya que también puede encontrarse esta dualidad en otras manifestaciones musicales. Además, hay otras connotaciones que también deben resaltarse como características diferenciadoras de la zarzuela. De ahí la necesidad de señalar, una y otra vez, su dependiente continuidad con los sainetes y tonadillas dieciochescas. Dado que en esas piezas breves se incubaba una tendencia posteriormente omnipresente: dar testimonio de la vida doméstica, cotidiana, local y regional de España. Facilitando quizás el primer descubrimiento y difusión de lo que Unamuno llamará la *intrahistoria*. Los sainetes y tonadillas abrieron los teatros a representaciones de ambientes antes apenas frecuentados de tipos, escenas y costumbres que hasta entonces no habían formado parte regular de los repertorios. Se proyectó, pues, una nueva curiosidad teatral por la vida de los barrios, de las casas de vecindad, por ciertos tipos de oficios y paisajes regionales. Aunque tal vez no había todavía conciencia de ello, pero se podría advertir que una cierta mirada etnográfica y costumbrista empezaba a circular por los escenarios. Mirada que la zarzuela habría de ayudar a que se ampliase.

Cualquiera que sea la vinculación formal en lo musical que pueda establecerse entre las tonadillas (a las que también se deberían añadir las jácaras cantadas) y la zarzuela como género, el acento también debe ser puesto en las afinidades sociales que encadenan los argumentos y ambientes de unas y de otra. Tanto el madrileño Ramón de la Cruz como el gaditano González del Castillo enfocaron para sus sainetes tipos, comportamientos, maneras y convivencias que prepararon, resumidos, los conflictos y pasiones que habrían de interesar a los espectadores decimonónicos de las zarzuelas.

Desde otra perspectiva, también cabe añadir que la brevedad de los argumentos de sainetes y tonadillas obligó a mostrar unas siluetas muy estereotipadas de sus personajes. Pero, por ello mismo, había que acentuar la expresión de sus gestos y lenguaje. Eran efectos necesarios para que

resultasen fácilmente reconocibles por el público de unas piezas a otras. Esta simplificación de rasgos (pocos, pero suficientes) tanto en personajes como en ambientes, obligó a autores y compositores a dar entrada a un fenómeno muy presente en el desarrollo posterior de la zarzuela: el pintoresquismo. Una silueta, una vestimenta (como pasaba con los petimetres y majos), unas cuantas palabras en su jerga particular, o unas pocas notas musicales debían servir para identificar a los personajes desde que entraban en escena. El recurso a pinceladas pintorescas, tan prodigado en las piezas breves dieciochescas, enseñaron a los autores de las futuras zarzuelas a emplear ese mismo mecanismo en sus nuevas obras.

Con la llegada del romanticismo, el costumbrismo y el regionalismo, la sensibilidad y el gusto de los espectadores requería que los escenarios de las zarzuelas mostrasen espacios propios de sociabilidad y convivencia con los que identificarse. El público exigía de las obras que reflejaran entornos de sus oficios, el sabor de un frecuentado lugar castizo, como una taberna, o el colorismo festivo de cada comarca.

Otro tanto puede añadirse en cuanto a la gama social de los protagonistas. Unas veces aparecía el señorito andaluz o el aristócrata arruinado, otras un menestral o un representante de la huerta murciana. La gente del bronce también tuvo su sitio junto al emigrante o el indiano. Sin faltar algunas réplicas del Don Juan o de la mujer fatal. Otro tanto ocurría con la figura del gracioso, una herencia directa del entremés y el sainete, igual que sucedió con otros mecanismos retóricos que se generalizaron en el nuevo género: la parodia, la caricatura, lo burlesco y la comicidad.

Pero la tonadilla escénica es gran ausente siempre que se replantea el origen del valor patrimonial desempeñado por la zarzuela. Se elude el encajarla como un precedente menor pero decisivo. Quizás porque al llegar la invasión francesa y la Guerra de la Independencia sus representaciones desaparecieron por completo de los teatros y cayeron en el mayor olvido.

Pero, como ha mostrado José Subirá, de 1751 a 1810 su presencia en los escenarios había sido constante y en esa época, solo en los teatros madrileños de la Cruz y del Príncipe se estrenaron más de mil novecientas tonadillas. Unas cuarenta cada año. Mas, al margen de sus calidades literarias y musicales, en ellas estaban las fuentes y componentes de los que surgirá la zarzuela como género propio y por ello no es exagerado deducir que esta última es una especie de continuación de la tonadilla, pero con unos medios literarios y musicales más ambiciosos. Los que ya requería el siglo XIX. Sin embargo, son importantes las invariantes sociales que se mantienen.

Entre ellas, el descubrimiento de unos personajes y ambientes propios, como argumentos para ilustrar las obras. Ahí es donde reside uno de los valores patrimoniales de las zarzuelas: haberse convertido en la gran reserva etnográfica de la vida social y comunitaria española. Hasta tal extremo que, con los miles de títulos de zarzuelas creadas, es posible esbozar un mapa de las peculiaridades de las regiones españolas.

Si se realiza un trabajo comparativo entre los argumentos de las óperas creadas en los restantes países europeos y los elegidos en las zarzuelas españolas, la diferencia queda patente. La ópera continuó abasteciéndose de grandes nombres míticos, conflictos trascendentes y pasiones radicales, mientras que en la mayoría de las zarzuelas prevalecen tramas, problemas y cuestiones cotidianas, menores, encarnadas por personajes extraídos del mundo plebeyo.

Esta diferencia entre los dispares mundos reflejados en los respectivos escenarios permite establecer una gran línea maestra de separación entre ópera y zarzuela. El público español más castizo, con sus gustos anti modernos y tradicionales, fue el que se volcó en la producción y aplauso de la zarzuela, adentrándose cada vez más en la búsqueda y descubrimiento de los entornos populares y en el amplio mosaico de peculiaridades regionales. Por ello, la zarzuela vino a desempeñar un papel inverso, al llevado a cabo por la

ópera a la hora de cohesionar el patriotismo disperso en otras latitudes geográficas, como la italiana. La música que en otras partes permitió enlazar y homogenizar enclaves distantes, en España, por el contrario, sirvió para diversificar tierras colindantes. Compases y notas sirvieron, pues, para identificar de forma autónoma casi a cada una de las comarcas del país.

Por todos estos factores la zarzuela española significa mucho más que un largo listado de obras musicales. Arrastra también una lectura social y política del pasado español, cuando menos desde el siglo XVIII. No es en absoluto una réplica de música popular frente a unas manifestaciones cultas. Contó, en sus orígenes, con el apoyo de estamentos muy privilegiados porque la zarzuela les permitía lucir y exhibir una cultura propia, extraída del mundo plebeyo más creador. Pero también supo, en su momento, independizarse de esa tutela para crear un nacionalismo musical, abierto y diverso.

Gracias a todas estas peculiaridades, la amplísima lista de zarzuelas existentes posibilita un vivo recorrido por la cultura española. Por una parte, reúne riqueza literaria y musical (ambas unidas en un mismo esfuerzo teatral y creador) pero igualmente son válidas como documentos etnográficos y, a su vez, componen valioso atlas sociológico del pasado. Una excelente enciclopedia, por tanto, para adentrarse y comprender cómo fue durante más de dos siglos la vida cotidiana española.

7. LAS VOCES “NATURALES” DE LAS ZARZUELAS

RAÚL GONZÁLEZ ARÉVALO

Si hay un rasgo que ha distinguido netamente las voces de las zarzuelas –en plural, como corresponde a un género con múltiples variantes– frente a otros géneros líricos europeos ha sido la alternancia entre la voz cantada y la voz hablada. Más aún, como género la zarzuela nació por la inclusión de

números musicales en el teatro de prosa, en el que fue ganando peso, lo que conllevó el desarrollo de una escuela de canto con sello propio.

1. La Escuela Española de Canto

Tradicionalmente la musicología ha reivindicado la necesidad de contar con voces importantes, bien entrenadas, con una técnica depurada, equivalente a la que se emplea en la ópera, para hacer justicia y dignificar la zarzuela. Sin embargo, con frecuencia estas afirmaciones parten de las exigencias de un puñado de títulos del género grande y no siempre tienen en cuenta las particularidades propias de la Escuela Española de Canto, tan ligada al nacimiento del género desde sus inicios, muy presente en la tratadística lírica del siglo XIX (Morales Villar, 2008). Efectivamente, hay que recordar que el teatro lírico de corte, especialmente a partir del siglo XVIII, acogió tanto propuestas nativas –ahora identificadas como zarzuelas barrocas– como obras italianas. Ambas respondían a escuelas de canto diferentes, como han puesto de manifiesto diversos autores. Arturo Reverter, reconocido experto en voces, expone la situación de la siguiente manera (Casares Rodicio, 2008: 18):

“La coexistencia e intercambio de dos maneras de cantar tan dispares: una (la nacional) exenta probablemente de depuración, con un empleo de la voz un poco a las bravas, de forma muy natural, con procedimientos de emisión abierta y escasa soldadura entre los distintos registros; otra (la italiana), más elegante, variada y apoyada plenamente en el artificio, con utilización premeditada de las resonancias y la búsqueda de los armónicos”.

Así, lo que distinguiría la escuela española de canto frente a la italiana sería la naturalidad de la emisión, que si bien era un defecto para los requisitos de la ópera italiana, a todas luces encarnaba uno de los valores genuinos del canto en la zarzuela.

La situación al finalizar el siglo XVIII no habría variado. El mismo autor (Reverter, 2008: 198), subrayaba que

“[...] es evidente que el género hispano, por muy influido que estuviera por lo italiano, necesitaba de unas condiciones interpretativas muy especiales y muy españolas. Los servidores de estas piezas eran más actores –que tenían que hablar y mucho– que cantantes, pero, ante la necesidad que se les planteaba, cantaban, en principio como Dios les daba a entender y más tarde con técnicas aprendidas a su modo de los maestros italianos. Nace así la importante figura del *actor de cantado*, de estilo muy español; artistas cómicos, excelentes actores de verso, expresivos y desgarrados, que poseían al tiempo facultades vocales sobresalientes, bien que su técnica no fuera en ocasiones mucho más allá de poder servir con decoro y dignidad los solos cantados, las coplas o canciones con que se construían musicalmente las tonadillas o las posteriores y evolucionadas zarzuelas”.

Por su parte, Andrés Moreno Mengíbar, gran estudioso de la ópera en Sevilla en los siglos XVIII y XIX, así como de la figura de Manuel García, el gran tenor, compositor y empresario español que cambiaría el panorama nacional e internacional, coincide en esos términos (Moreno Mengíbar, 2018: 34). La formación de esta figura trascendente en Sevilla y Cádiz se produjo en un contexto en el que

“[...] boleros, seguidillas, tiranas, polos y otros aires de danza eran los más apreciados por el público y los más cultivados por los compositores. En estas piezas, con somero acompañamiento instrumental, se lucían los llamados ‘actores de cantado’, actores que sabían cantar, pero no con la técnica operística, sino con una voz más cercana al canto natural”.

De nuevo la referencia al canto natural, contrario a la técnica de voz impostada, como núcleo del género lírico hispano en la transición del Siglo de las Luces al Romanticismo. Más aún, fue en Madrid, en contacto con la ópera más avanzada, donde García comenzó a desarrollar su técnica hacia un estilo más elaborado, cercano al *bel canto* italiano, en una asimilación que reflejaron sus propias composiciones y que le permitieron interpretar a Mozart y convertirse en adalid de Rossini en Nápoles en la segunda década del siglo XIX. Efectivamente, tras su paso por París acudió a Italia a perfeccionar su técnica con un discípulo del gran maestro barroco Nicola Porpora, Giovanni Ansani. Culminó el nacimiento del mito, continuado en sus hijas, las legendarias María Malibran y Pauline Viardot, con la herencia española de su arte diluida.

En realidad, las reflexiones recogidas más arriba se corresponden con lo que ha dado en llamarse *Antigua Escuela Española de Canto*, en la que el modo de emisión presentaba características autóctonas, encarnadas particularmente en la forma de cantar de los intérpretes de tonadilla escénica (Morales Villar, 2008: 94). Por lo tanto, no se puede aplicar estrictamente a otras formas de teatro lírico nacional, como eran las llamadas “zarzuelas barrocas” de compositores como Literes o Nebra, con importantes exigencias técnicas, emparentadas con las de la ópera italiana dieciochesca que se introdujo en la Corte de Madrid de la mano de los Borbones, entronizados como reyes de España en 1700. Pero es interesante resaltar que este modo de canto tuvo continuidad en los tipos cómicos de las zarzuelas en el siglo XIX.

La naturalidad de la voz –más que en el canto– va a ser una constante en la historia de la zarzuela, incluso con el desarrollo de una escuela que promovía una técnica más depurada, cercana a la empleada en la ópera italiana, particularmente en la segunda mitad del siglo XIX, y especialmente ligada al desarrollo del género grande, como tendremos ocasión de ver. Pero se trató de una evolución relacionada con su impulso en un contexto musical e intelectual muy complejo, en cuyo centro se encontraba la discusión sobre la

naturaleza de la lírica española, oscilando entre los que buscaban la promoción de una verdadera ópera nacional, sobre los presupuestos internacionales que habían partido del modelo italiano, y quienes defendían que el ser lírico español ya estaba encarnado en la zarzuela, en todas sus variantes.

La referencia anterior a Manuel García era obligada porque está considerado, junto a su hijo del mismo nombre, el fundador de la moderna escuela de canto española, que se nutre en la técnica de la italiana. Sin embargo, también es cierto que la escuela García tuvo más impacto y difusión fuera que dentro de España, donde fue decisiva la fundación del Real Conservatorio de Música María Cristina en 1830, con la técnica italiana como puntal de la enseñanza lírica, con la que se desarrolló la *Nueva Escuela Española de Canto*, cuya consecuencia directa fue la decadencia de la antigua (Morales Villar, 2008: 256-308). De hecho, tal fue su éxito que Tomás Bretón, en su célebre discurso en el Ateneo de Madrid *Orientación de nuestro teatro lírico*, se lamentó mucho más tarde en los siguientes términos: “No conozco hoy ningún cantante español capaz de cantar bien lo que cantaban los mejores tonadilleros de aquella época” (Reverter, 2008: 199). Pero no solo los intérpretes se formaban en la escuela italiana, también era el caso de compositores como Arrieta, Barbieri, Bretón, Chapí o Gaztambide, con quienes la zarzuela grande alcanzó exigencias similares a las de la ópera contemporánea, en ocasiones en un claro intento por demostrar que la zarzuela era la respuesta a la búsqueda de una ópera nacional. En este contexto lo que distinguía a la escuela española frente a la italiana era el requisito en la claridad de la pronunciación, la exigencia de la dicción imaculada en el canto y el modo de decir el texto, que debía ser lo más natural posible.

De esta manera algunos rasgos distintivos de la *Escuela Española de Canto* se mantuvieron vivos a lo largo del siglo XIX y seguían vigentes en el primer tercio del siglo XX. Lo confirma sin duda alguna el legado fonográfico

de la gran mezzosoprano Conchita Supervía, de talla histórica al recuperar para su cuerda el papel de Rosina, protagonista de *El barbero de Sevilla* de Rossini, sustraído por las sopranos ligeras entonces. Sus grabaciones de las arias de las heroínas cómicas del Cisne de Pésaro, la citada Rosina junto con Angiolina (*La Cenerentola*) e Isabella (*L'Italiana in Algeri*), revelan un dominio absoluto de los resortes expresivos de la escuela italiana, que sin embargo no contaminan sus registros de zarzuela, incluyendo las integrales de *La verbena de la Paloma* de Bretón y *La leyenda del beso* de Soutullo. En ellos se aprecia la mayor naturalidad en el modo de decir el texto cantado, en la línea de lo establecido por los tratados del siglo XVIII y lo reclamado por los expertos españoles en técnica vocal del siglo XIX.

Para entender la evolución de las voces en la zarzuela en el siglo XIX es indispensable conocer las impresiones de Antonio Cordero, autor de una obra fundamental e influyente, *Escuela Completa de Canto* (1858). Este autor era consciente de la necesidad de que el cantante de zarzuela dominase los resortes de la voz cantada tanto como de la hablada, y de que la primera era dominante en la zarzuela grande, pero la segunda se imponía en la zarzuela chica, el género chico, la opereta y las variedades. De ahí que haya que hablar de las voces de las zarzuelas, en plural, porque en general solo la primera, la zarzuela grande, tiene exigencias vocales similares a las de la ópera, y con particularidades propias, mientras que en la segunda pervivían de manera más evidente los rasgos que habían distinguido a la Antigua Escuela Española de Canto: la expresividad y la naturalidad en la interpretación del texto, hablado y cantado.

Precisamente esta circunstancia es la que llevó a Cordero a reclamar que los compositores escribieran los papeles en una "*tesitura más cómoda que la usada en las óperas formales*", que debe entenderse como más cercana a los registros naturales de la voz, los más comunes, frente a los particulares de determinadas voces más agudas –sopranos, tenores– o graves –los bajos–, que dificultarían e incluso imposibilitarían su representación con garantías en

provincias. Y en el mismo sentido se expresaba sobre el rango vocal de los papeles, de modo que se escribiera *“para las voces abarcando bastante menos extensión que lo acostumbrado en las óperas, en razón a que en estas se canta solamente y en las zarzuelas se canta casi tanto como en aquellas y además se declama”*. Y más aún: *“cuando compusiesen para artistas de facultades extraordinarias podían poner pasos donde ostentar sus prerrogativas, pero escribiéndolos de dos modos; uno para la voz o artista excepcional y otro para los de facultades comunes”*, de manera *“que no se desnaturalizasen las obras en algunas provincias con transportes, cortes y otras inoportunas modificaciones”* (Cordero, 1858: 202).

En definitiva, la visión expuesta por Cordero señala como características genuinas y generales de la zarzuela frente a la ópera tesituras centralizantes y voces naturales de facultades comunes, sin menoscabo de la calidad de la música ni de la presencia puntual de grandes cantantes, dotados de características extraordinarias que les proporcionaban otras oportunidades de lucimiento.

Este planteamiento, que hace de la necesidad virtud, explica de qué manera el predominio de estas voces, sobre la que se componía una música más asequible, garantizaba la difusión de las obras sin perjuicio de la calidad de la música, ni de la excelencia interpretativa de los intérpretes. Más aún, queda claro que la disposición de cantantes de facultades extraordinarias no era la norma, sino más bien la excepción, limitada a Madrid, y probablemente a otros grandes centros como Barcelona o Sevilla, lo que en provincias obligaba a modificar los papeles, transportándolos a tonalidades más graves y acortándolos en extensión y duración. En realidad, leyendo entre líneas esta consideración lo que pone de manifiesto es que la difusión y la popularización de la zarzuela se encontraba mayoritariamente en manos de cantantes de condiciones más corrientes.

En una vuelta de tuerca, es posible encontrar cantantes con un papel fundamental en el desarrollo del género pese a no estar dotados de una gran voz, ni en calidad ni en extensión. Fue el caso, por ejemplo, del mítico Emilio Mesejo, que estrenó los protagonistas de títulos tan representativos de autores tan diversos como *El chaleco blanco* y *Agua, azucarillos y aguardiente* de Chueca, *El dúo de la Africana* de Fernández Caballero, *La verbena de la Paloma* de Bretón o *La revoltosa* de Chapí, que no en vano no tienen una categoría vocal definida, pudiendo ser asumidos por tenores o por barítonos, lo que nos lleva directamente a otro de los núcleos de esta propuesta: los tipos vocales en las zarzuelas.

2. Las voces de las zarzuelas

La clasificación de las voces, como es ampliamente sabido, es una cuestión relativamente moderna, culminada en época contemporánea, que se aplica particularmente a la ópera. Más aún, entre los tipos principales comúnmente reconocidos dos de ellos, la mezzosoprano y el barítono, fueron los últimos en desarrollarse como cuerda autónoma, ya en época tardía, a lo largo del siglo XIX. Sin extendernos en exceso, en líneas generales tienen en común una división interna que básicamente distingue las voces ligeras de las líricas, las *spinto* y las dramáticas. Además, hay tipos intermedios, como la soprano corta, con variantes específicas en algunos compositores, generalmente de la mano de intérpretes legendarias, como los papeles Colbran con Rossini, o los de soprano Falcon en la ópera francesa; en el caso de los hombres se puede señalar la existencia del bajo-barítono. Asimismo, se pueden distinguir algunos tipos más por el carácter más ligero de los personajes y la música que se les destina, como la *soubrette* entre las mujeres o el bajo *buffo* entre los hombres. Por último, desde el siglo XX los intérpretes han tendido a especializarse no solo por cuerdas, sino incluso por estilos –cantantes barrocos, belcantistas o veristas– o por compositores, entre los que destacan las voces verdianas o wagnerianas (Reverter 2008).

Lo primero que llama la atención en el acercamiento a las voces de las zarzuelas es que la clasificación de los tipos vocales es menos rígido que en la ópera. Sin duda, una de las razones reside en la mayor flexibilidad del género, determinado por la practicidad en función de las posibilidades de las compañías. Por otra parte, cabe adelantar que hay diferencias estructurales muy importantes según hablemos del género grande o del género chico, por no entrar en más categorías, como la zarzuela barroca, el sainete o la revista. Como se ha apuntado más arriba, las demandas vocales en la primera son muy superiores, aunque conviene exponerlas con mayor detalle para recordar las particularidades de cada una, y así seguir subrayando la relación del género con los tipos más naturales y populares ya apuntados antes. En este punto resultan muy útiles las reflexiones publicadas por Ramón Regidor Arribas, tenor, catedrático de canto de la Escuela Superior de Canto de Madrid, reconocido historiador del género y autor de tratados de canto y repertorio de la zarzuela, entre los que destaca *La voz en la zarzuela* (1991).

Las grandes diferencias entre los tipos y los estilos que requieren han sido fundamentales a la hora de determinar el tipo de cantantes que se solicitaban y, sobre todo, que canalizaban la relación con el público. Así, en el género chico muchas partes, incluso de importancia, fueron creadas, encomendadas y defendidas por cantantes de poca voz o actores, a los que se pedía apenas suficiente musicalidad y caudal vocal. La característica más importante no era tanto musical como de carácter, a diferencia del género grande, donde la música es la protagonista, con exigencias técnicas importantes.

Son varias las características de las voces de las zarzuelas que llaman la atención. Así, en primer lugar, destacaría la indefinición de algunos tipos. Comenzando por las mujeres, el género ha tenido la gran originalidad de acuñar un término propio, el de *tiple*, destinado a las voces femeninas, independientemente de la extensión y la tesitura, pues abarca de las más graves (contralto y mezzosoprano) a las más agudas (soprano). Expertos

como el profesor Casares han explicado la preferencia por un término neutral frente a la terminología tradicional propia de otras manifestaciones líricas europeas por el hecho de que los autores componían para compañías fijas, con voces que conocía bien, sobre cuyas características definían las del papel, sin necesidad de especificar su naturaleza (Casares Rodicio, 2000: 35).

Sin embargo, se puede añadir otra explicación más prosaica, determinada por la práctica inherente a la difusión del género en el siglo XIX y su mantenimiento en el siglo XX. Como recordaba Ramón Regidor (1991: 16), a diferencia de la ópera, en zarzuela las intérpretes femeninas tradicionalmente han encarnado indistintamente papeles que podríamos clasificar tanto de soprano como de mezzosoprano o contralto, guiadas únicamente por una adecuación entre óptima y relativa para los propios medios vocales.

El profesor Casares ha insistido en que las diferencias entre la *tiple* lírica, dramática o cómica –los tipos que distinguían a la voz femenina en zarzuela– no están tan relacionados con la naturaleza vocal como con el carácter del personaje y su reflejo en el canto (Casares Rodicio, 2000: 35). De hecho, a diferencia de la ópera, donde la soprano es la protagonista absoluta, con muy pocos papeles equivalentes para las mezzosopranos, en la zarzuela hay un mayor equilibrio entre ambos tipos porque, en realidad, las diferencias en materia de extensión y tesitura no son tantas. Entre los papeles principales atribuibles a mezzosopranos, con una extensión que no supera el La₄, cabe recordar Paloma (*El barberillo de Lavapiés*), Carmeleta (*La parranda*), Princesa (*Pan y toros*) o Menegilda (*La gran vía*).

En este sentido, cabe recordar que, excepción hecha de unos pocos papeles –recordemos que hablamos de un corpus de 13.000 títulos– los compositores no solicitan a las mujeres notas muy agudas, los llamados sobreagudos, que se extienden entre el Do₅ y el Fa₅, fáciles de encontrar en ópera desde Mozart (la Reina de la Noche de *La flauta mágica*) hasta Strauss (Zerbinetta de *Ariadna en Naxos*) pasando por el *belcanto* (*Lucia di*

Lammermoor de Donizetti) y Verdi (Gilda de *Rigoletto*) o la ópera francesa (*Lakmé* de Delibes, Ophélie en *Hamlet* de Thomas), por recordar unos pocos papeles emblemáticos y representativos de la lírica alemana, italiana y gala. Más aún, tanto la tiple lírica como la dramática rara vez superan el Si₄, y en menos ocasiones aún se les requiere el Do₅, mientras que las triples cómicas nunca superan el La₄ (lo que las identificaría, directamente, con la voz de mezzosoprano).

Esta circunstancia explica la versatilidad de la zarzuela y que intérpretes legendarias de la categoría de Teresa Berganza, reputada mezzosoprano de fama internacional, hayan encarnado partes de *tiple* consideradas de soprano al abordar el repertorio de zarzuela. Y a la inversa, papeles muy conocidos como Asia de *Agua, azucarillos y aguardiente*, o Mari Pepa de *La revoltosa*, ambas de Chapí, son encarnados tanto por sopranos como por mezzosopranos que se sienten cómodas con su tesitura. Muy pocos grandes papeles femeninos protagonistas en ópera son encarnados indistintamente por sopranos o *mezzos* –independientemente de la intérprete que lo estrenara– sin alterar su escritura original, como es el caso de *Carmen* de Bizet.

Por otra parte, se trata de una cuestión que no ha pasado desapercibida entre las intérpretes extranjeras. Efectivamente, un número tan conocido como “Carceleras” de *Las hijas del Zebedeo* de Chapí ha sido fijado en disco tanto por míticas sopranos ligeras (las italianas Amelita Galli-Curci y Luisa Tetrazzini), como por reputadas mezzosopranos (la letona Elīna Garanča). Lo mismo ocurre con la canción “De España vengo” de *El niño judío* de Luna, de nuevo con la mezzosoprano báltica, o con la soprano afroamericana Angel Blu. En clave nacional ambas piezas conocen excelente grabaciones tanto de mezzosopranos (Conchita Supervía, Teresa Berganza) como de sopranos (Victoria de los Ángeles, Pilar Lorengar, Montserrat Caballé). De nuevo, emerge la flexibilidad como sello de las voces de la zarzuela y como clave de su difusión, incluyendo los montajes de la mano de compañías semi-

profesionales y de aficionados sobre las que volveré más adelante, pues al poder ser abordadas partes principales por un espectro mayor de cantantes femeninas, sencillamente calificadas como *tiples*, independientemente de que en ópera fueran sopranos o *mezzos*, las opciones se multiplican, asegurando las posibilidades de éxito y mantenimiento de las obras, así como la capacidad del público para reproducirlas.

Más aún, la versatilidad y el atractivo de estas piezas es tal que en el siglo XX muchas han sido cantadas asimismo por intérpretes que no frecuentaron solo el género lírico, como la gran Pastora Imperio –primera intérprete de *El amor brujo* de Falla– bailaora, estrella de la zarzuela y de diversos palos del flamenco. O Marujita Díaz, llamada *Reina de la Revista* española, versada en géneros tan dispares como el pasodoble, la copla, el cuplé, la zarzuela, el tango y el charlestón. No hay que olvidar las conexiones musicales y populares entre la zarzuela y la copla, pues esta última, como la canción española, es heredera directa de la tonadilla del siglo XVIII, como en tiempos recientes recordaba sobre los escenarios la soprano Mariola Cantarero, reconocida experta de carrera internacional en *belcanto* italiano, que dio una gira en el año 2014 con un programa con el que unía ambos géneros, zarzuela y copla, culminando con un concierto en el Teatro de la Zarzuela. En sentido inverso, la popular cantante Diana Navarro, formada en el mundo musical de la copla, lanzó en 2018 el álbum *Coplas de zarzuela* (Warner Classics), grabado en colaboración con la Orquesta de Radio Televisión Española, consagrado al género chico, con piezas muy populares de Chueca, Luna, Chapí, Barbieri, Giménez, Valverde y Granados. Por último, en 2021 la soprano María Rodríguez, con tres décadas de carrera lírica (ópera y zarzuela) a sus espaldas, lanzaba el espectáculo homenaje a Rocío Jurado, mítica intérprete de fama en España e Hispanoamérica, especialista en copla andaluza, flamenco, bolero y balada romántica.

De la misma manera, al otro lado del Atlántico el tango estuvo fuertemente influenciado por la llamada “zarzuela criolla”, que se cultivó en

Argentina desde finales del siglo XIX. Así lo demuestra el “tango azarzuelado”, del que se puede destacar *La Morocha*, cuya partitura fue la primera exportada a Europa, como exponente. El último paso de esta identificación popular trasciende la voz original para la que una melodía había sido compuesta, para ser interpretada por cualquier voz y conocer todas las variantes posibles, en España como en América, donde cabe recordar el éxito fulgurante del joropo “Alma llanera”, en la zarzuela homónima de Pedro Elías Gutiérrez, convertido aún hoy día en el himno oficioso de Venezuela.

Volviendo a los papeles femeninos de la zarzuela, para otros personajes no protagonistas están los términos “segunda tiple”, “vicetiple” o “característica”, voces centrales que no requieren una gran extensión y normalmente no superan una octava. Su importancia es más teatral que musical, particularmente por su carácter cómico, y resultan fundamentales en el género chico del siglo XIX, siendo las depositarias genuinas de la Antigua Escuela de Canto Española.

Respecto a los hombres, las particularidades están igualmente muy presentes. De nuevo, a diferencia de la ópera, donde la voz aguda de tenor es el reclamo indiscutido frente a las graves como la de barítono, con menos partes protagonistas, en la zarzuela el tipo de barítono propio tiene una importancia fundamental en el desarrollo y la difusión del repertorio. Pero no solo: a los tenores, independientemente de que se les pueda considerar ligeros, líricos o dramáticos, rara vez se les exige por extensión alcanzar el Do₄, popularmente conocido como “Do de pecho”. Hasta tal punto es así que cuando grandes intérpretes nacionales de ópera cantaban romanzas de zarzuela, con frecuencia interpolaban notas agudas no escritas si sus facultades se lo permitían. Para muestra, “No puede ser” de *La tabernera del puerto* de Sorozábal cantada por Alfredo Kraus, Josep Bros e incluso por extranjeros como el americano Gregory Kunde. Al igual que en el caso de la *tiple* (soprano), los tenores no están tan exigidos en materia de extensión y tesitura, lo que facilita indudablemente contar con intérpretes capaces.

Los papeles de tenor tienen más presencia en la zarzuela grande. Pero, como apuntaba más arriba, en la lírica hispana tiene un protagonismo muy destacado la voz masculina más común por central, la de barítono, aunque con particularidades incluso más destacables. Efectivamente, en esta ocasión la cuerda no se corresponde exactamente con el barítono de ópera, sino que los expertos distinguen un tipo particular, el llamado “barítono de zarzuela”, que no es sino lo que ha dado en llamarse una “voz intermedia”, pues en muchas ocasiones su tesitura se encuentra a medio camino entre la de tenor y la de barítono, sin los agudos resonantes del primero, ni los graves plenos del segundo: en general presenta una escritura vocal híbrida propia de un barítono atenorado.

La importancia de esta cuerda en la zarzuela se refleja en la categoría de los papeles que le destinaron compositores como Alonso, Guerrero, Moreno Torroba y Sorozábal, que lo favorecieron por su especial inclinación. Aquí habría que encuadrar al mítico Emilio Mesejo, a quien nombraba más arriba, primer destinatario de *El chaleco blanco* y *Agua, azucarillos y aguardiente* de Chueca, *El dúo de la Africana* de Fernández Caballero, *La verbena de la Paloma* de Bretón o *La revoltosa* de Chapí, cuyos protagonistas masculinos se definen alternativamente como tenor o barítono. En el siglo XX ha seguido siendo una voz muy difundida en la zarzuela y sus principales representantes han dejado un gran legado fonográfico.

Más aún, la peculiaridad de este barítono de zarzuela es la que explica que una leyenda viva de la ópera como Plácido Domingo se iniciara, precisamente, en papeles de barítono en la compañía de zarzuela que tenían sus padres, Plácido Domingo y Pepita Embil, y que con frecuencia haya cantado y grabado romanzas de esta cuerda en sus recitales (*Romanzas de zarzuela*, EMI 1974). No en vano, en su extensa carrera como tenor los expertos han señalado la poca facilidad para el registro más agudo, esforzado y construido a base de técnica, mientras que en la última fase, en la que ha vuelto a la cuerda de barítono, los especialistas han resaltado la menor

consistencia de su registro grave frente a los barítonos de ópera: en definitiva, las características que definen a un barítono de zarzuela, en este caso de facultades extraordinarias, que le han permitido desarrollar una carrera internacional de tenor de ópera.

En consecuencia, al igual que ocurría con la tiple femenina, las zarzuelas muestran igualmente una gran flexibilidad con los papeles masculinos, particularmente con el llamado barítono de zarzuela, lo que le ha permitido sortear uno de los problemas señalados de manera recurrente en la ópera: la falta de voces especializadas en determinados repertorios, señaladamente el verdiano y el wagneriano, por limitarnos a dos puntales del género.

Para finalizar, hay que hablar de una última tipología vocal de zarzuela: el tipo cómico, que constituye otras de sus esencias, particularmente del género chico. Pueden ser mujeres, como las mencionadas más arriba (segunda tiple, vicetiple, característica), u hombres, siendo más usual aquí la voz más aguda de tenor, con Don Hilarión de *La verbena de la Paloma* de Bretón posiblemente como personaje más representativo. Pero, sobre todo, como ya señaló Ramón Regidor (1991: 20), el tipo cómico ha sido el destinatario predilecto de los elementos más populares que la zarzuela tomaba en un asombroso proceso de hibridación, independientemente de su origen, nacional como extranjero. Efectivamente, todos los bailes del folclore español han tenido su reflejo en números cómicos de zarzuela, de la jota en todas sus variantes al pasodoble, la muñeira, el zorcico, el chotis, el vals, el tango o la mazurca, por citar varios ejemplos representativos. Son tipos musicales que no plantean dificultades de tesitura, porque son predominantemente naturales (entiéndase centrales), lo que no solo ha facilitado la identificación del público con ellos, sino la traslación de sus melodías y textos al acervo de la sabiduría popular: para muestra, la frase "*Hoy las ciencias adelantan que es una barbaridad*" de Don Hilarión.

3. Afición y asociacionismo coral en la zarzuela

Siguiendo con este mismo discurso, la naturalidad de las voces cantadas y habladas en la zarzuela entronca con otras cuestiones fundamentales en su arraigo popular: la primera, su adecuación para que compañías semi-profesionales o de aficionados mantuvieran viva la música y la llevaran a todos los rincones de los países de habla hispana, en la península ibérica como en el continente americano y Filipinas, donde se desarrolló la *sarswela* cantada en tagalo, el idioma dominante en el archipiélago asiático. Se trata de una realidad constatada en el siglo XIX y que tuvo nuevas manifestaciones en el siglo XX, a través de las sociedades corales, puntales de la vida musical de muchas ciudades desde 1850 en adelante. Así por ejemplo, la Sociedad Coral Orfeón Baracaldés, fundada en 1905 y aún activa, alternaba la música coral y la lírica. En poco más de una centuria, hasta el siglo XXI, ha ofrecido más de 250 representaciones de una treintena de títulos, algunos tan conocidos como *La rosa del azafrán*, *La del manojito de rosas*, *La tabernera del puerto*, *Luisa Fernanda*, *Marina*, *El huésped del Sevillano*, *El dúo de la Africana* o *Bohemios* (Orfeón Baracaldés, 2008).

El regionalismo presente en las zarzuelas desde la segunda mitad del siglo XIX favoreció la identificación con estas obras de las sociedades corales. A la inversa, estas asociaciones han sido un semillero muy importante de grandes voces del género. Para muestra, el gran tenor Carlos Munguía, el preferido por el mítico director de orquesta Ataúlfo Argenta, con quien protagonizó cerca de medio centenar de grabaciones integrales, se formó en el prestigioso Orfeón Donostiarra. Al mismo tiempo, subsisten las compañías semi-profesionales –cuyos integrantes no viven exclusivamente de la música– con la zarzuela en el centro de su repertorio. Sirva como ejemplo la compañía Teatro Lírico Andaluz, particularmente activa desde comienzos del siglo XXI, con representaciones en España y en el extranjero: en Alemania, Italia, Lituania y Emiratos Árabes Unidos.

La relación simbiótica con las asociaciones corales llegó al punto de que algunas incluso encargaron obras originales a compositores de renombre. En este sentido, cabe destacar la Sociedad Coral de Bilbao, que recurrió a José María Usandizaga, Charles Colin, Santos Intxausti y Jesús Guridi para crear un repertorio lírico en euskera, lo que se tradujo en la composición respectiva de *Mendi-Mendiyan*, *Maitena*, *Lideltaxidor* y *Mirentxu*, que se nutren e inspiran en buena medida de la música popular vasca. De la misma manera, las Sociedades Teatrales (Artísticas o Recreativas) de Cataluña impulsaron el desarrollo y la difusión de la zarzuela en catalán. La versatilidad de la zarzuela ha respondido así también a inquietudes musicales de origen popular en contextos culturales y lingüísticos muy diferentes, que mantienen su vigencia hoy día.

De la misma manera, otras asociaciones de naturaleza no musical, como podían ser sindicatos y partidos políticos, también promovieron la difusión de la zarzuela, particularmente en el primer tercio del siglo XX, cuando entre sus actividades culturales incluían la representación de este repertorio en espacios no pensados para un uso teatral originariamente, como precisamente las Casas del Pueblo del Partido Socialista Obrero Español. Su importancia no debe ser subestimada, pues desde 1900 y hasta el estallido de la Guerra Civil (1936-1939) está documentada la existencia de 900 edificios en todo el territorio nacional. Posteriormente muchas fueron convertidas en Casas de la Cultura, en las que se siguen ofreciendo recitales y funciones de zarzuelas a día de hoy por todo el territorio español, asegurando su presencia incluso fuera de los principales circuitos líricos.

* * *

En definitiva, y a modo de conclusión, la zarzuela como género presenta en el aspecto vocal una diferencia neta con otros exponentes líricos europeos, tanto en el tratamiento unificado de las voces femeninas, denominadas *triples*, como en la centralidad de las voces masculinas, en las que el tenor no tiene

particularmente solicitado el registro agudo y descuella por su importancia el llamado barítono de zarzuela, de características netamente diferenciadas del equivalente en ópera. No hay que olvidar tampoco el papel central de los tipos cómicos, no solo en la trama de las obras, sino como destinatario de los ritmos y modos más populares, nacionales y extranjeros. Sin duda, esta evolución vocal, más allá de las similitudes del género grande con la ópera, están directamente relacionadas con el protagonismo de las voces naturales y las peculiaridades de la Antigua Escuela Española de Canto frente a la italiana en el siglo XVIII y los albores del XIX, que se retomaron con fuerza en particular en el siglo XX con el predominio del llamado género chico. En el siglo XXI el Proyecto Zarza, impulsado por el Teatro de la Zarzuela, mantiene viva esta escuela de canto, perfeccionando las voces de jóvenes profesionales que desean un papel destacado del género lírico hispano en sus carreras profesionales, pero en un contexto de predominio absoluto de la técnica italiana de canto es indudable que precisa de un apoyo institucional por su particular valor patrimonial.

La menor demanda en materia de tesitura y extensión, así como una exigencia musical más liviana, lejos de ser un demérito, explica la particular conexión y vitalidad de la zarzuela, que podía poner en pie los títulos más populares con dos o tres protagonistas y actores-cantantes. En ocasiones esta característica se ha señalado como un aspecto negativo para la calidad de la ejecución musical de la zarzuela, en una comparación no procedente con la ópera, y que solo se entiende por ignorancia de la naturaleza del género y su desarrollo. Sin embargo, esa flexibilidad constituyó y sigue siendo una de las claves de su éxito, su supervivencia, su adaptabilidad y su conexión con la sensibilidad popular, precisamente la que logra que el vínculo con el público se siga renovando también en la actualidad, en la que el asociacionismo coral y las compañías semi-profesionales siguen teniendo un papel destacado junto cantantes profesionales, asegurando su presencia dentro y fuera de los circuitos líricos oficiales y se presencia por todo el territorio nacional.

BIBLIOGRAFÍA

Casares Rodicio, Emilio (2000), “La escuela española de canto y la zarzuela”, en *Historia gráfica de la zarzuela. Del canto y los cantantes*, Madrid, ICCMU.

Cordero, Antonio (1858), *Escuela completa de canto en todos sus géneros y principalmente en lo dramático español e italiano*, Madrid, Imprenta de Beltrán y Viñas.

Morales Villar, María del Coral (2008), *Los tratados de canto en España durante el siglo XIX: técnica vocal e interpretación de música lírica*, Granada, Universidad de Granada.

Moreno Mengíbar, Andrés (2018), *Los García. Una familia para el canto*, Sevilla, Junta de Andalucía.

Orfeón Baracaldés, *Dossier años 1905-2008*.

Regidor Arribas, Ramón (1991), *La voz en la zarzuela*, Madrid, Real Musical.

Reverter, Arturo (2008), *El arte del canto. El misterio de la voz desvelado*, Madrid, Alianza.

8. LA ZARZUELA COMO PATRIMONIO POPULAR

MARÍA NAGORE FERRER

Durante el siglo XIX y la primera mitad del XX la zarzuela fue un espectáculo enormemente popular, pero no únicamente en cuanto a sus características dramáticas y musicales —propias de un espectáculo dirigido al entretenimiento— y a su masiva recepción por parte de un público

perteneciente a un amplio espectro social, sino también porque fue asumida como propia y cultivada por el pueblo.

Desde mediados del siglo XIX los números de zarzuela -oberturas, números vocales, bailes o coros- llenan no solo los teatros, su lugar natural, sino también los salones y calles de cualquier población española. Y si en los teatros esos números son interpretados habitualmente por compañías, cantantes y actores profesionales, en las veladas musicales organizadas en salones, sociedades e instituciones recreativas y culturales, en los centros culturales creados en el seno de los partidos políticos o en las actuaciones al aire libre de las bandas de música y orfeones, los intérpretes y difusores de este género son en muchos casos los aficionados. Hay, además, innumerables ejemplos de representaciones de zarzuela organizadas e interpretadas por compañías, sociedades y grupos de aficionados en todo el territorio nacional y también al otro lado del Atlántico. De esta manera, la zarzuela se convierte en vehículo y a la vez manifestación de un tipo expresión artística marcadamente popular.

La zarzuela en el marco de las sociedades recreativas y culturales

Las sociedades instructo-recreativas que surgen en el seno de la burguesía durante la primera mitad del siglo XIX son el primer escenario del cultivo de la zarzuela por parte de aficionados. Como señala Díez Huerga, es importante comentar un hecho innovador, sin precedentes en el terreno de la sociabilidad institucionalizada: la admisión de miembros femeninos. Varones y mujeres solían participar en las actividades en pie de igualdad, y esto posibilita el montaje de obras líricas enteras, con escenografía y vestuario cuando la infraestructura y el presupuesto lo permitían, convirtiéndose estas sociedades en «escenario para el primer contacto del público con la zarzuela moderna» (Díez Huerga, 2003).

Durante el último tercio del siglo XIX, tras la crisis de los años cuarenta y cincuenta, se aprecia un resurgimiento de las sociedades culturales y recreativas de naturaleza burguesa. En ellas la música sigue ocupando un papel muy importante, y en algunas se crean secciones lírico-dramáticas que cultivan la zarzuela. En el Liceo de Oviedo, por ejemplo, se organiza en los años setenta, poco después de su creación, una sección lírico-dramática «que pone en escena en el lindo teatrillo de la Sociedad escogidas comedias y multitud de zarzuelas, que son el género predilecto»¹.

Pero, además, en ese período se crean multitud de asociaciones culturales en el ámbito obrero —sociedades, ateneos, casinos—, de carácter político, sindical, lúdico o instructivo. En ellas también está muy presente la música, siendo la zarzuela una de las manifestaciones artísticas cultivadas. No es extraño el éxito de este género en esos círculos, especialmente en las últimas décadas del siglo, ya que sus autores buscan entonces la identificación con lo popular, utilizando en abundancia la vestimenta, los tipos, las jergas urbanas o los acentos regionales del “pueblo”, e introduciendo ritmos y melodías populares o regionales.

No es ajeno a este hecho el fenómeno de las representaciones infantiles de zarzuela, con un objetivo educativo y/o moralizante o con un carácter filantrópico o benéfico. Hay constancia incluso de la actividad en el último tercio del siglo XIX de varias compañías teatrales infantiles que cultivaban la zarzuela, entre ellas la Compañía Infantil creada por el escritor y político republicano Luis Blanc en 1877 con fines educativos y benéficos.

La diversidad ideológica y social en los ámbitos de cultivo de la zarzuela

José Luis Temes afirma: «No creo exagerado afirmar que la zarzuela fue el movimiento artístico de mayor dimensión y arraigo social de la historia de la cultura española»; «a diferencia de otros géneros musicales de ámbito

¹ *La Ilustración Gallega y Asturiana*, 7 (10-III-1879), p. 82.

más restringido o excluyente, la zarzuela impregnó todas las clases sociales. Unió, como ningún otro y durante nada menos que cien años, a aristócratas y obreros, a liberales y conservadores, a catalanes, extremeños, gallegos, madrileños o andaluces... Sirvió de reencuentro entre los 'españoles de España' y los 'españoles de América'» (Temes, 2014).

Esto se pone claramente de manifiesto en la diversidad espacial e ideológica de los ámbitos de cultivo de la zarzuela, que se interpreta, como se ha visto, en el seno de las sociedades burguesas, pero también en las asociaciones obreras y en los espacios políticos más diversos. Es sobre todo a partir de la década de 1890 cuando los partidos políticos canalizan el reformismo social propio de la época a través de la creación de sociedades recreativas y culturales, orfeones, rondallas o cuadros dramáticos. En las veladas lírico-dramáticas organizadas por algunas de estas sociedades se representan e incluso se estrenan zarzuelas.

El fundador del Partido Socialista Obrero Español, Pablo Iglesias, comentando en 1886 el programa del partido, insistía en el lugar que debía ocupar en él la educación del obrero, y la Asociación Artístico-Socialista creada en la Casa del Pueblo de Madrid en 1899 tenía como principal objetivo despertar en la clase trabajadora la afición a las bellas artes, para lo cual se proponía la creación y fomento de cuadros escénicos, coros, orquestas y excursiones comentadas. En este marco, la música trasciende su principal finalidad propagandística, presente en movilizaciones reivindicativas como el Primero de Mayo, y sirve también como forma de fomento de la cultura y de entretenimiento. Así, en las veladas y actos culturales organizadas en esos espacios se interpretan himnos revolucionarios, pero también piezas de compositores europeos y sobre todo, de forma destacada, zarzuelas y música regional de autores españoles. Como señala Martí Bataller, esta no sería una singularidad socialista, pues también la zarzuela y los ritmos populares fueron un recurso bastante socorrido entre los círculos anarquistas (Martí Bataller, 2016).

En los centros republicanos, en la misma época, la música era presentada como un instrumento educativo y moralizador y como una vía de progreso individual y colectivo, y también se constata en ellos la presencia de la zarzuela. En Valls, por ejemplo, el Centro de la Unión Republicana organizó desde 1904 una serie de temporadas de zarzuela a través de una Compañía Cómico-Lírica creada al efecto.

Los carlistas, por su parte, emprenden una importante renovación estructural a finales de siglo que se manifiesta, entre otras cosas, en la creación de círculos tradicionalistas, espacios de sociabilidad en los que la música siempre está presente. En 1908, así, se crea en el seno de la Juventud Carlista de Bilbao la sociedad artístico-musical Chorus Cantorum, constituida por más de cien voces masculinas, femeninas e infantiles, que se presenta en público representando la zarzuela *Marina* de Arrieta en el Teatro de los Campos Elíseos de la capital vizcaína.

Pero si en los centros culturales socialistas, republicanos o tradicionalistas se cultiva y difunde la zarzuela, este género recibe un gran impulso sobre todo en los centros culturales fueristas o regionalistas que surgen con fuerza a finales del siglo XIX y principios del XX en Cataluña, País Vasco, Valencia y Galicia, coincidiendo con un floreciente renacimiento cultural. En todos estos casos uno de los principales vehículos de expresión es la zarzuela en lengua autóctona. Así, en el centro teatral fuerista Euskeldun Biltokia de Bilbao, un grupo de músicos y aficionados estrenan entre 1895 y 1907 un buen número de zarzuelas bilingües en dos o tres actos. En 1909 la Juventud Vasca coge el testigo, representando estas obras y otras nuevas, y este esfuerzo es completado con las temporadas de teatro lírico vasco organizadas por la Sociedad Coral de Bilbao desde ese mismo año, en las que promueve la creación e interpretación de obras nuevas de la mano de compositores tan relevantes como Guridi o Usandizaga.

También en Cataluña, como afirma Rubio García, las sociedades filarmónicas y corales juegan un papel fundamental en el resurgimiento de la lengua catalana, especialmente a través de las representaciones de zarzuela por parte de los coros catalanes: la zarzuela es acogida, sentida y propagada con entusiasmo y como algo propio (Rubio García, 1977). Algo similar ocurre en Valencia, donde la sociedad Lo Rat Penat promueve la creación de un género propio de zarzuela —bilingüe o en valenciano— de la mano de escritores, músicos y aficionados; y en Galicia, donde los coros gallegos As Irmandades da Fala tienen un papel fundamental en la creación de la zarzuela gallega (Jurado Luque, 2011).

El papel de las sociedades corales en la popularización de la zarzuela

En algunas de las iniciativas citadas se ha visto la implicación de los coros de aficionados. Seguramente el mayor impulso en la popularización de la zarzuela es debido a la actividad de las sociedades corales, que experimentan un auge sin precedentes a finales del siglo XIX y principios del XX. Muchas de estas sociedades organizan entre sus actividades representaciones de zarzuelas, otras se orientan casi exclusivamente al género zarzuelístico, como el Orfeón Murciano Fernández Caballero (1933) o la Compañía Lírica Ovetense (1936), o crean en su seno compañías lírico-dramáticas con este objetivo, como el cuadro artístico creado por el Orfeón Alicante a principios del siglo XX, el organizado por el Orfeón Durangués en 1926 o el grupo Lagun Artea establecido por la Sociedad Coral de Bilbao en 1930.

En general, a partir de la década de 1920 la actividad de las sociedades corales —igual que ocurre con otros aspectos de la vida musical— atraviesa una crisis que conduce a la reorientación de muchas de ellas. En ese momento algunas sociedades inician un proceso de «popularización» que se manifiesta, por ejemplo, en la creación de cuadros lírico-dramáticos que organizan funciones de zarzuela, además de la creación de rondallas o grupos instrumentales o la organización de «conciertos populares» a precios módicos

o gratuitos. Esta evolución artística se observa, por ejemplo, en el Orfeón Mahonés, fundado en 1890 y perteneciente a la Asociación de Coros de Clavé, que organiza una pequeña orquesta o rondalla en 1921, se convierte en coro mixto en 1926 y ese mismo año crea un cuadro dramático. O en la trayectoria de la Sociedad Coral de Bilbao, que dedica una gran parte de su actividad desde 1909 al teatro lírico, en un inicio centrado en la zarzuela u ópera vasca, y en los años treinta en el género zarzuelístico, mucho más popular y como consecuencia más rentable.

A pesar del declive de la zarzuela a partir de mediados del siglo XX, después de la guerra civil muchas sociedades corales continúan cultivando la zarzuela y, aunque de manera más minoritaria, surgen incluso algunas agrupaciones con esta finalidad. Podríamos citar entre ellas a la Compañía Lírica de Aficionados Pepe Eizaga de Logroño, creada en 1929 para fomentar la zarzuela y que continúa actualmente sus actividades.

Conclusión

La historia muestra que la zarzuela ha sido una de las manifestaciones más importantes de la cultura española, y que ha pervivido hasta hace poco tiempo en el acervo popular. Además del papel de los aficionados y de las sociedades citadas, no hay que olvidar la importante labor de las bandas de música en su difusión, a través de la popularización de números de zarzuela que forman parte del imaginario colectivo en todo el mundo hispano.

Como han afirmado Archilés y García Carrion, la zarzuela es un ámbito privilegiado para comprobar la difusión de un ámbito común de representación del imaginario nacional. Es imposible exagerar la importancia de que gran parte de la población española pudiera asistir a los mismos espectáculos de zarzuela, algo que era una forma muy concreta de vivir y participar una experiencia de autenticidad identitaria, a un tiempo popular y española (Archilés y García Carrión, 2012). Esa experiencia es seguramente mucho más

intensa desde el momento en el que el propio pueblo participa activamente en su difusión.

Referencias

ARCHILÉS, Ferrán, y GARCÍA CARRIÓN, Marta (2012): «En la sombra del estado. Esfera pública nacional y homogeneización cultural en la España de la Restauración», *Historia Contemporánea*, 45, pp. 483-518.

DÍEZ HUERGA, M^a Aurelia (2003): «Las sociedades musicales en el Madrid de Isabel II (1833-1868), *Anuario Musical*, 58, pp. 253-277.

JURADO LUQUE, Javier (2011): «A zarzuela galega e as Irmandades da Fala», *Grial: Revista Galega de Cultura*, nº 192, pp. 145-155.

MARTÍ BATALLER (2016): «Prácticas musicales e identidad nacional en el socialismo español durante la segunda república», *Historia Social*, nº 85, pp. 83-99.

RUBIO GARCÍA, Luis (1977): *Reflexiones sobre la lengua catalana*, Murcia, Universidad de Murcia.

TEMES, José Luis (2014): *El siglo de la zarzuela: 1850-1950*, Madrid, Ediciones Siruela.

9. LA ZARZUELA CUBANA Y LA TRANSCULTURACIÓN MUSICAL EN AMÉRICA

JOSÉ ANTONIO GONZÁLEZ ALCANTUD

En estas breves líneas vamos a plantear un concepto muy actual, que concierne a los modelos culturales, y que entendemos tiene repercusión sobre la concepción que tengamos de la zarzuela en Hispanoamérica. Me refiero a la “transculturación”, término fletado por el etnólogo y también musicólogo cubano Fernando Ortiz (1881-1969), cuya vida intelectual transcurre entre finales del siglo XIX y la primera mitad del XX. Actualmente el término transculturación comienza a tener alguna fortuna, gracias entre otros a los trabajos sobre la transculturación literaria del crítico uruguayo Ángel Rama, sobre la desculturación del historiador cubano Manuel Moreno Fraginals, y ante todo sobre la hibridez cultural del argentino-mexicano Néstor García Canclini.

A tenor del ambiente y circunstancias que rodean las investigaciones de Fernando Ortiz, se han situado varias fases en la evolución del concepto de “transculturación” en la propia obra del autor (Portuondo, 2000). La primera coincide con el estudio de los “negros brujos”, donde el tema del mestizaje se consideraba una “transfusión o ‘traslación de caracteres’, proceso que Ortiz denomina de ‘influjo recíproco’ entre la raza blanca y la negra dentro de la mala vida cubana”. Ortiz, había tomado la problemática del hampa cubana como *leitmotiv* de sus investigaciones, tras sus estudios en Italia con el criminólogo Cesare Lombroso. En una segunda fase, que iría desde su obra *Los negros esclavos*, de 1916, hasta el estudio, publicado póstumamente, sobre los negros curros, que completaba la trilogía, abandona cualquier veleidad criminológica, y se dirige directamente al estudio de los intercambios culturales. Por esa vía, Fernando Ortiz se convertirá en unos de los

principales adalides latinoamericanos contra el racismo, trayectoria que culminará en 1946 con la publicación de *El engaño de las razas*. Es el tiempo en el cual la Unesco, recién creada, comienza su camino antirracista, en el cual América Latina adquirirá un gran peso.

Empero, en el caso concreto de la transculturación, en 1940 esta tendencia alcanza su mayor logro con la publicación de *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar*, donde Ortiz desarrolla el concepto, y que será prologada por el gran antropólogo polaco B. Malinowski. La transculturación “contiene y sobrepasa a la de aculturación”, el término de moda en Estados Unidos, para insertarse en su pleno sentido lexical. Aunque Ortiz emplee ocasionalmente las palabras aculturación o inculturación, nos recuerda G. Portuondo, siempre prevalecerá “transculturación”, término que significa igualmente “desculturación”, entendido éste como “pérdida o desarraigo de una cultura precedente”. La cuarta y última fase de la evolución de Ortiz, fechable a partir de 1949, es la siguiente:

“En su nueva acepción, la aculturación representará una síntesis de su significado original en el estructuralismo, que resaltaba su lado pasivo, con el referido a la neoculturación en tanto creación de nuevos valores culturales; esto es, designaría la tendencia adaptativa a nuevos patrones culturales para dar lugar a la nueva cultura, o a la transculturación como un producto tangiblemente consistente, acentuándose de manera explícita la naturaleza teleológica de la aculturación en las condiciones de transculturación”.

Fernando Ortiz fue igualmente un gran musicólogo, en particular de la africanía cubana, y dentro de ella de los instrumentos musicales, con atención especial a la percusión. Precisamente algunos de los trabajos más conseguidos de Ortiz sobre la transculturación se insertan en el estudio de la cultura musical negra. Ahí, en la música prevaleciente tendrá un lugar central la percusión, y dentro de esta un espacio estelar el tambor. Inicialmente, y

conforme a sus ideas, asoció los estudios etnomusicológicos al hampa negra. Siempre en la perspectiva de la posesión ritual presente en los cultos afrocubanos de Cuba (Ortiz, 1973). Tras la visión juvenil marcada por la idea de hampa, Ortiz trocará su visión en positivo, al considerar lo negro parte principal de la cubanidad. De hecho, ideó un proyecto una “organografía de la música afrocubana”, que materializó años después (Ortiz, 1952). En ese camino el descubrimiento de la problemática propia del hampa de Sevilla en el Siglo de Oro será capital para su evolución.

En su defensa apasionada, a raíz de ese temprano giro, de la cultura negro-africana como fundamento de la cubanidad, “el tambor, es, aún históricamente, el instrumento de África”, nacido en las civilizaciones nilóticas, y opuesto a la oralidad de la música cantada cristiana. Aunque en la Edad Media reconoce que se emplearon timbales, principalmente en los ejércitos, estos siempre aparecen porteados y tocados por negros africanos, tanto en las tropas árabes como cristianas. En cierta forma Ortiz es partidario de un drumocentrismo, es decir de la centralidad del tambor como instrumento ritual y comunicativo en las culturas africanas, idea de la que participaron muchos investigadores nativos de África (Niangorah-Bouah, 1981). Sea como fuere el tambor, junto a las danzas y otras actividades festivas relacionadas con él, son asociadas al diabolismo y a la lujuria, siendo una representación sonora de la alteridad radical africana. En América ocurrirá igual, sólo que aquí con un plus poblacional asociado a las masas esclavas. El tambor se va “blanqueando” para poder entrar en la cultura musical europea o blanca, como demuestra, según Ortiz, el que fuese empleado por compositores como Lully, Bach y Haendel.

Mientras, en Cuba, escribe Ortiz, “la música afrocubana no triunfó plena e indiscriminadamente (...) hasta que sus músicos inventaron el bongó. Pero, aun así, no todos los ritmos llegan a la superficie social después de saturar su masa; los más complicados y bellos aún quedaban sumidos en las densas profundidades de las liturgias, yorubas o ararás, que es sólo donde se

encuentran los seis cueros de los batá o los siete de los tambores ararás" (Ortiz,1991:196;1950). En lo que se refiere al viaje de ida y vuelta de los tambores batá en el universo musical cubano sostiene que, a veces los propios negros eludieron las prohibiciones de batir los "tambores africanos" con nuevas invenciones que evitaban la identificación entre tambor y negritud: "Entonces los sacerdotes criollos acudieron a un ingenioso recurso, el de *inventar instrumentos de morfología nueva*, cubana, para sonar en ellos los mismos himnos de los dioses lucumíes, pero con instrumentos *no africanos*" (Ortiz,1995). El tambor, al ser parte de la vida cotidiana y festiva de los esclavos en las plantaciones, y por ello mismo habersele odiado por parte de las elites criollas o blancas, no pudo transmitir a los europeos sus poderosos ritmos, ya que, en opinión de Ortiz, "la transculturación estaba impedida por los convencionalismos sociales", que marcaban el racismo para los negros. Los blancos tuvieron que importar de Europa, en una suerte de paradoja el tambor adaptado a la música de allá. "Los timbales –escribe Ortiz– de las orquestas de ópera ya pudieron pasar a los bailes de salón, porque eran 'blancos' y provenían de aquel grande y europeo espectáculo con que se regalaba en sus noches de gala la azucarera aristocracia de Cuba. Los timbales no eran instrumentos viles de negros esclavos; tenían el rango supremo de señorío" (Ortiz,1995). Fernando Ortiz había expresado la problemática del tambor cubano, en el que se adaptan perfectamente el tambor europeo y los ritmos batá y otros (González Alcantud, 2012).

Retornó, pues, a Cuba el tambor a través de las orquestas de factura europea. La confluencia de una tradición prohibida y de otra biempensante acabó por naturalizar el tambor en la época de la independencia, pasando a constituir uno de los signos de la "cubanidad". Si bien, se hizo con prudencia: "En Cuba, los ritmos africanos y la morbidez de su música van penetrando históricamente en los bailes de los altos rangos sociales, antes de que en ellos sean admitidos los tambores negros". Ejemplo perfecto de "transculturación", de influencias diversas que darán lugar a una realidad nueva, en este caso musical. Como sostenía Ortiz ni un blanco pobre

trasladado a América es igual a cuando estaba en su lugar de origen, ni un negro africano, investido del aura de su origen, tampoco una vez sacados de contexto. América los mutará, también sus músicas, teatro ritual y danzas.

En el supuesto del teatro, Fernando Ortiz lleva su argumento a la conexión con la teatralidad y ritualidad integradas afrocubanas:

“Se refiere a la funcionalidad de la música misma y por extensión de la danza, la pantomima, el teatro y el arte en general. Pero va más allá del aspecto sociológico o práctico que incluye las funciones mágicas o de comunicación con dioses y espíritus y ligada a todos los momentos trascendentes o cotidianos de la vida en las sociedades africanas. El énfasis de Ortiz en aplicar esta funcionalidad para diferenciarla de la música occidental donde lo estético y lo funcional a veces aparecen separados, ha sido malentendido”.

El crítico uruguayo Ángel Rama (1992) empleó el concepto transculturación para acercarse al asunto literario, para mostrarnos una literatura transculturada, en la medida en que no perdía su matriz occidental, pero tomaba unos caminos sintácticos propios. Quizás uno de los ejemplos, más claros sea la escritura en lengua castellana, pero con estructuras quechuas del literato y etnólogo peruano José María Arguedas. El empleo por Rama, de la palabra transculturación, entendemos que es metafórico, y por ello mismo no puede ser ilegítimo en el ámbito literario.

El historiador cubano del azúcar y el tabaco Manuel Moreno Fragnals, fue mucho más concreto o materialista, si se quiere, y se volcó en el Ingenio azucarero, y allí señaló una limitación del concepto transculturador, ya que no alcanzaba lo suficiente a exponer los mecanismos de explotación existentes en el ingenio. Por ello hablo de “deculturación” con preferencia. Podríamos aseverar que quería superar, a través de la dialéctica marxista, el concepto previo de Ortiz. Moreno Fragnals, al destacar sobre la transculturación el de *deculturación*, que, aunque había sido empleada por el propio Ortiz, indica que toda transculturación tiene algo de pérdida violenta de la cultura propia. Fragnals al ir en esa dirección destaca que “en toda síntesis, todo análisis de

la africanidad en América Latina, fuera del contexto de la lucha de clases, es una divagación en el vacío". Incorpora de esta manera la lógica a Frantz Fanon y su pensamiento sobre la radicalidad de la desposesión colonial. Con lo cual corrige suave pero trascendentalmente al propio Ortiz (Moreno, 1996).

Finalmente, y aquí late la experiencia más dubitativa, el antropólogo argentino-mexicano Néstor García Canclini, que fuera premio Casa de las Américas, en Cuba, en los ochenta, lleva el debate al concepto de "culturas híbridas", dando a entender a su criterio las grandes deficiencias de la "transculturación", para definir un momento de transformaciones en la globalización incipiente. De nuevo, como en Fraguas, un intento explicativo, pero que elude, sin embargo, las condiciones de explotación. En la segunda edición de su exitoso libro *Culturas híbridas*, García Canclini ha salido en defensa del concepto de hibridación frente a las acusaciones de imprecisión o de organicismo. Ha escrito Canclini: "La hibridación, como proceso de intersección y transacciones, es lo que hace posible que la *multiculturalidad* evite lo que tiene de segregación y pueda convertirse en *interculturalidad*" (García Canclini, 2001).

En el área caribeña se ha unido a otras apreciaciones sobre la hibridez cultural o la mulatez, como las del ensayista martiniqués Édouard Glissant en su *El discurso antillano*. Todos los citados coinciden en criticar la idea de "multiculturalidad", e incluso de "interculturalidad", expandidas por el pensamiento anglosajón, de gran éxito mediático. La perspectiva que podríamos asociar al "choque americano", llevado a cabo en primer término a través del Caribe, es "transculturación".

Cabe verificar tras esta introducción, necesaria sobre el concepto, para mostrar su originalidad y su conexión con el lenguaje y pensamiento *unesconosiano*, basado en el antirracismo, los fundamentos sociales de la cultura, la defensa de la pluralidad, y búsqueda de una sostenibilidad para su desarrollo, a los cuales responde la iniciativa de Patrimonio Inmaterial de la

Humanidad, indagar qué aporta la zarzuela cubana a esa idea. Todo ello es aplicable al paso previo que ha de transcurrir por la aprobación por el Consejo español del Patrimonio, ya que la cubanidad transculturada de la zarzuela la hace salir fuera de cualquier veleidad de conceptos periclitado en América tales como “hispanidad”, que enarbolados sea por intelectuales de derechas como Ramiro de Maeztu, Manuel García Morente, o progresistas como Rafael Altamira, recibieron la oposición frontal de Fernando Ortiz y la mayor parte de la intelectualidad cubana.

El caso es que constatando la situación de la música en el fin de siglo XIX, en período aún colonial en Cuba, Sergio Ramírez, autor de *La Habana Artística*, publicada en 1897, viene a decir que la música había enraizado fundamentalmente en los medios más paupérrimos de la colonia, pero no por motivos relacionados con el cultivo de las bellas artes, sino como escape a su ignorancia: “En esta clase menesterosa fue, pues, donde se extendió la música y echó hondas raíces, más no bajo un punto de vista artístico y generoso (Ramírez, 1897). El autor destaca en el llamado “teatro lírico” casi en exclusiva a la ópera italiana en La Habana, y pone la vara de medir en ese nivel de excelencia, sin concesión alguna a la zarzuela. O sea, gran presencia del teatro y la música en Cuba, bajo con un horizonte de excelencia de procedencia europea, y sobre todo italiana, francesa y española, por ese orden. En cierta forma es la “distinción” social a través de la estética, tal como la analizó Pierre Bourdieu.

Ahora cabe interpretar de otra manera, como lo haría Alejo Carpentier (1988), esa presencia de lo musical y el espectáculo en Cuba, relacionado con la cubanidad, en tanto signo distintivo de la Cuba emancipada o vías de serlo, alejada la isla de otras matrices culturales, dado el olvido establecido por la metrópoli sobre ella, al ser en primera instancia una colonia instrumental sin más.

Al indagar en particular en el conglomerado “zarzuela”, el cubano Ángel Vázquez Miralles le llamaba el “rincón más oscuro de la selva”, para subrayar las dificultades a las que nos enfrentábamos por el amplio desconocimiento sobre la materia. En la zarzuela llevada a cabo en Cuba, desde finales del siglo XVIII se distinguen varias etapas, como son la presencia de la tonadilla escenificada y de la zarzuela propiamente española en la primera mitad del siglo XIX. Se asocia su presencia a la inauguración del Teatro Coliseo en 1776. Entonces los géneros estaban muy mezclados, desde la tonadilla escénica o el sainete, que le disputaron en los primeros momentos el escenario, hasta otras modalidades del teatro lírico. No nos detendremos en ese momento, sino en la progresiva transculturación de la zarzuela española, hasta adquirir formulación de cubanidad.

Sobre el contenido de la palabra zarzuela en Cuba se ha afirmado que este es muy dúctil y plural. Está afectada la zarzuela realizada en Cuba, por lo tanto, por diferentes influencias:

“Dentro de la historia del teatro musical cubano, lo zarzuelístico no sólo alude a la zarzuela, sino que comprende una serie de elementos morfológicos, recursos compositivos, maneras estilísticas y expresiones genéricas, dramáticas y musicales que actúan como regularidades, con independencia de las manifestaciones concretas del teatro musical en las que ellas se expresan, de modo que la noción de lo zarzuelístico, alcanza en la cultura cubana el rango de una categoría” (Ruiz,1997).

Y continúa Ruiz razonando: “Contenida en géneros que tuvieron en Cuba una marcada presencia durante muchos años, como el drama lírico, la ópera *comique*, el vodevil, el melodrama, las operetas francesa y vienesa, la revista, la tonadilla escénica, el juguete, el entremés, el sainete con música, los *minstrels* norteamericanos”. Influencias diversas, rápidamente asimiladas, que

la convierten en un género básicamente impuro, adaptado a los gustos cambiantes del público.

Nada nuevo, pero en proceso de aclimatación, lo cual está en la matriz misma de la zarzuela peninsular. Serge Salaün en su acercamiento a la zarzuela española enfatiza precisamente el carácter híbrido de esta modalidad de teatro lírico, que siempre cataloga a lo largo de su historia de “popular”. Llega a señalar en las épocas de mayor apogeo de la zarzuela que en sus diferentes variantes mandaba la “ley de la taquilla”, es decir el éxito y el ganapán, que llevaba a un amplio público al divertimento sin más consideraciones. Ello, por el lado negativo, facilitó mucho los plagios, quizás muchísimos, hasta convertirse en plaga. Además, para Salaün el género de la zarzuela se encontraba marcado por acoger todo tipo de influencias musicales, y nunca, ni en sus orígenes puede ser concebido como una alternativa como un remedo de ópera española, enfrentado al dominio sobre todo de la ópera italiana. De manera que la palabra mágica, que está consonancia con las ideas de Fernando Ortiz sobre la transculturación cubana, es que la zarzuela es “híbrida”. Así se expresa Salaün:

“Lo que sí caracteriza a la zarzuela, desde mediados del siglo XIX, es su prodigiosa capacidad de absorber, digerir, asimilar los materiales musicales más variados, es su absoluta permeabilidad a todas las modas y aportaciones extranjeras. Por oposición a la monolítica ópera (un género monumental que, como todo monumento, mantiene sus estructuras, sus ritos y su feligresía), la zarzuela se define como un crisol hospitalario donde se cuecen sin dificultad todos los ingredientes exteriores” (Salaün, 1997).

Y en definitiva es un género flexible, y muy poco académico, todo intento de lograr su “dignificación” por la vía de las virtudes similares a la ópera chocaría con esta realidad, mucho más anclada en las culturas populares:

“La zarzuela y todo el teatro lírico desde finales del siglo XIX, practican así una hibridación festiva que podría ser uno de los rasgos esenciales de la cultura de nuestro siglo. En esto, por lo menos, hablar de "crisis" del género chico o del teatro, como se viene hablando desde la última década del XIX, tiene que matizarse mucho. Nuestro siglo es el siglo de la fragmentación, de la atomización de las fórmulas y sub-fórmulas, de la permeabilidad tanto geográfica (internacional) como formal, de la abolición de las fronteras entre géneros, categorías, productos y gustos. La zarzuela —un nombre ya ambiguo de por sí, dentro de la tradición española de las etiquetas estrambóticas— sigue cumpliendo su vocación por lo híbrido que le da vida y resplandor. Lo que importa es la actualidad del género, su vitalidad, su flexibilidad” (Salaün, 1997).

En las frases de Salaün, en las que nos apoyamos, encontramos una explicación a los tres frentes abiertos en el mundo zarzuelístico cubano: la predominancia de la ópera italiana para las clases cultivadas, la cercanía de la zarzuela a las clases populares, de donde extrae su híbridez y transculturalidad, y la familiaridad con el método de adaptación y absorción gracias a presentar las mismas características matriciales que la zarzuela española.

Poco a poco se fueron aclimatando los géneros peninsulares mediante la sustitución de figuras y figurantes teatrales. Así “los personajes heredados de sainetes, zarzuelas, tonadillas y entremeses españoles, fueron sustituidos por personajes criollos: el campesino cubano —creación y especialidad de Covarrubias— y el negrito —aporte definitivo del destacado Creto Gagá en sus modalidades de negro bozal’ y negro curro, fueron incorporados con peso determinante en la escena” (Díaz, 2006). Muchos de estos personajes y en particular el negrito, el gallego, el guajiro y la mulata fueron entrando en el teatro lírico a través del lenguaje cómico, que empleaba los estereotipos para lograr la comicidad, y con ella la complicidad y el aplauso del público

(Thomas,2009). Los bufos cuando comenzaba la segunda mitad del siglo XIX fueron el vehículo para expresar la crítica al poder colonial, empleando los recursos de la sátira. Alejo Carpentier lo veía de esta guisa:

“Debe señalarse que, por su íntima vinculación con el pueblo, el género bufo se hizo reflejo de sentimientos antiespañoles, durante la Guerra de los Diez Años. Mientras muchos autores de contradanzas, halagados por los salones, dedicaban sus obras a las autoridades del gobierno colonial, a los voluntarios, o a ilustres señoras condesas que alentaban la represión, los bufos se mostraban cada vez más audaces en sus sátiras al régimen imperante” (Carpentier, 1988).

A la vez iba tomando relieve otros chinos, criollos y hasta norteamericanos de las diversas culturas, señala Clara Díaz en su artículo del *Diccionario de la Zarzuela. España e Hispanoamérica*. Sustitución de personajes a los que obligaba una sociedad donde se había abolido la esclavitud tardíamente, en 1880, y en la que lo negro tenía cada vez más presencia, pero también otros sujetos procedentes de las más variopintas latitudes. Algunos autores, como Creo Gangá, muy pro-español, sin embargo, introdujo, nos señala Clara Díaz en su clarificador artículo, elementos idiomáticos llamados el “español bozal”, y paradójicamente con su españolismo no dudó en darle más que un papel cada vez más presente en su producción al “negrito, al igual que otros autores”, pero siempre contenido. Podemos asegurar que, dada la realidad plural de las culturas cubanas, y antes de que apareciese la cubanidad propiamente dicha, iban irrumpiendo de manera natural las diversas “transculturalidades”, manifestadas a través de los personajes teatrales.

La zarzuela española fue contrapesada, por el surgimiento de la considerada por los críticos zarzuela cubana propiamente dicha en la segunda mitad del siglo. Francisco Covarrubias es citado como creador de una gran cantidad de sainetes hasta la década del 40, hasta el punto que es considerado el creador de la moda vernácula en el teatro lírico cubano. En el teatro Tacón ocurriría igual a mitad de siglo, por lo que concluye C. Díaz que, “formas y

géneros musicales propios de la isla-guajira, guaracha, canción cubana, habanera, son rumba, conga, contradanza, pregón, entre otros, lograron un sitio de desarrollo, suplantando el lugar que antes ocuparan fundamentalmente las tonadillas, los villancicos y las seguidillas españolas” (Díaz,2006). Es decir, la transculturalidad de los personajes se traslada a la danza y a los instrumentos musicales.

Ángel Vázquez Miralles, en este último sentido, escribe que, en esta fase, que a nosotros nos interesa por su marcada hibridez, es posible encontrar “ritmos cubanos como la clave, la habanera, la guaracha, el bolero, la criolla, la rumba, el danzón y escenas de bailes afrocubanos” (Vázquez, 1997). Es en 1927 cuando cifra este autor la madurez de la zarzuela cubana, cuando en el Teatro Cubano debutó Ernesto Lecuona, junto a Grenet, con una zarzuela llamada *Niña Rita*, que fueron seguidas en los años siguientes por *El Cafetal* y *María de la O*, del mismo compositor. Hasta llegar a *Cecilia Valdés* y *El Clarín*, de Gonzalo Roig, *María Belén Chacón* y *La Habana que vuelve* de Rodrigo Prats, *Rosa la China*, de Ernesto Lecuona. Vázquez Miralles habla de la presencia del “ritmo y el fraseo cubano”, y concluye al respecto que “son ejemplos del mejor arte lírico cubano, pero aún piezas como el canto congo “Mamá Inés” de *Niña Rita* de Grenet, o “Damisela encantadora” de *Lola Cruz*, de Lecuona, han pasado a formar parte del repertorio de obras que identifican la música cubana en cualquier latitud del mundo” (Vázquez, 1997). Por supuesto, también tenemos una cultura lírica cubana ennoblecida a través de la figura eminente del cubano de orígenes canarios Ernesto Lecuona, como máxima autoridad de la zarzuela autóctona.

Algunas otras características de ese período, sobre el triunfo de la moda de la africanía en los años veinte (Gelado,2008), que facilitó el tránsito a la hibridación lírica, y la omnipresencia en esa misma época de teatros como el Teatro Alhambra de La Habana, especializado en el público desenfadado, incluido el zarzuelero. Miguel Barnet (2013) ha retratado esa atmósfera en derredor de una de las estrellas del Alhambra en su obra *La canción de*

Rachel, y en el cine lo ha reflejado *La bella del Alhambra*, basada en la primera obra, de Enrique Pineda.

Podemos concluir lo siguiente del caso significativo de la zarzuela cubana, que refuerza los argumentos para ser patrimonio inmaterial de la humanidad:

Primero, que, siendo un género catalogable de español, aunque agrupando un amplio abanico de propuestas musicales y teatrales, se fue cubanizando, mediante un proceso transcultural, término acuñado por el etnólogo cubano Fernando Ortiz, en un camino que va de finales del siglo XVIII a los años cuarenta del XX.

Segundo, que en ese proceso transculturador forman parte desde los bufos hasta el empleo de instrumentos y danzas procedentes del “hampa”, y de la africanía.

Tercero, que todo este procedimiento, lo facilitó la propia hibridez del género. El término culturas híbridas tiene toda su amplitud en América a través de las obras no sólo de Ortiz, sino del uruguayo Ángel Rama, del cubano Moreno Fragnals y del argentino García Canclini.

Cuarto, que el género, en competencia con el musical estadounidense, y con el cine y otros divertimentos *à la mode* se encuentra en fase de decadencia y posible desaparición, a pesar de su innato valor cultural, representativo de la hibridación cultural.

BIBLIOGRAFÍA

Barnet, Miguel (2013). *Canción de Rachel*. La Habana, Ediciones Cubanas.

Carpentier, Alejo (1988). *La música en Cuba*. La Habana, Editorial Letras Cubanas.

Díaz Pérez, Clara (2006, 2º). “Cuba”. En: *Diccionario de la Zarzuela. España e Hispanoamérica*. Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales:581-588.

- Fernández Martín, Raúl (e.p.). "La transculturación de instrumentos musicales". En: *Catauro. Revista cubana de antropología*.
- García Canclini, Néstor (2001). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Barcelona, Paidós.
- Gelado, Viviana (2008). "La legitimación de la música afrocubana en la crítica periodística de Alejo Carpentier". In: *Aletria*, 17: 67-73.
- Glissant, Édouard (2010). *El discurso antillano*. La Habana, Casa de las Américas.
- González Alcantud, J.A. (2012). "El tambor blanqueado o la cubanidad musical en Fernando Ortiz, como vanguardia de las resistencias culturales". In: *Música Oral del Sur*, nº9, 2012: 165-ss.
- Martiatu Terry, Inés María (1997). "Los bailes y el teatro de los negros en el folclor de Cuba: la obra ortiziana en el teatro cubano Contemporáneo". In: *América Negra*, Universidad Javeriana, Bogotá, 1997, nº11.
- Moreno Fragnals, Manuel (1996). "Agentes culturales y deculturación". In: M. Moreno Fragnals (ed.). *África en América Latina*. Madrid, Siglo XXI.
- Niangorah-Bouah, G. (1981). *Introduction à la drummologie*. Abiyán, Université Nationale de Côte d'Ivoire.
- Ortiz, Fernando (1937). "La música sagrada de los negros yorubas". In: *Ultra*, La Habana, julio de 1937, vol.III, 13:77-86.
- Ortiz, Fernando (1950). *La africanía de la música folklórica cubana*. La Habana, Eds.Cárdenas y Cía.
- Ortiz, Fernando (1952). "Transculturación blanca de los tambores de los negros". In: *Archivos Venezolanos del Folklore*, Caracas, julio-diciembre de 1952, I, nº2, pp.235-256. Reproducido en: *Estudios etnosociológicos*. La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1991.
- Ortiz, Fernando (1978 [1940]). *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar*. Caracas, Biblioteca Ayacucho. Prólogo de Julio Le Riverend.
- Ortiz, Fernando (1995 [1952]). *Los instrumentos de la música afrocubana. Los tambores batá*. La Habana, Ed.Letras Cubanas.
- Ortiz, Fernando (2022 [1946]). *El engaño de las razas*. Universidad de Granada. Ed. J.A. González Alcantud.

Portuondo, Gladys (2000). "La transculturación en Fernando Ortiz: imagen, concepto, contexto". In: *Letralia*, nº86, Cagua. www.letralia.com.

Rama, Ángel (1982). *Transculturación literaria en América Latina*. Madrid, Siglo XXI.

Ramírez, Serafín (1891). *La Habana Artística. Apuntes históricos*. La Habana, Imprenta del E.M. de la Capitanía General.

Ruiz Elcoro, José (1997). "Surgimiento y desarrollo de la zarzuela cubana. Estructura morfológica y análisis". In: *Cuadernos de música iberoamericana*, 2/3:423-438.

Salaün, Serge (1997). "La zarzuela, híbrida y castiza". In: *Cuadernos de música iberoamericana*, 2/3: 235-256.

Thomas, Susan (2009). *Cuban Zarzuela: Performing Race and Gender on Havana's Lyric Stage*. Illinois, University of Illinois Press.

Vázquez Millares, Ángel (1997). "De la zarzuela española a la zarzuela cubana: vida del género en Cuba". In: *Cuadernos de Música iberoamericana*, nº 2/3: 439-449.

10. CONCLUSIONES GENERALES DEL PANEL DE EXPERTOS

Primero. La zarzuela es un género teatral y musical surgido por influencias externas, italianas, sobre todo, que muy tempranamente se afirmó sobre bases autóctonas.

Segundo. La zarzuela fue un género muy popular, que, a diferencia de la ópera, encontrará desde su inicio la complicidad del pueblo llano, por su adaptación al casticismo.

Tercero. La zarzuela empleó voces "naturales", menos educadas inicialmente que las que se utilizaban en el género operístico.

Cuarto. Un número alto de profesiones -cantantes, tramoyistas, castañeras, artesanos...- giraron en torno a la zarzuela que acabó siendo un modo de vida para las compañías.

Quinto. Las sociedades corales y culturales nutrieron y se alimentaron de diferentes zarzuelas, contribuyendo a su popularidad, y perpetuación.

Sexto. La zarzuela concierne a todo el mundo hispánico, incluidos diferentes países americanos, y todas las regiones españolas. En su adaptación y popularización se puede hablar de transculturalidad.

Séptimo. La supervivencia de la zarzuela está en peligro, desde la aparición del cine, sobre todo, como la gran distracción popular, y últimamente por el auge del musical de factura norteamericana, y de la ópera.

