

## La zarzuela (conferencia)<sup>1</sup>

LUIS RUIZ DE LA PEÑA (†)

Señoras y Señores: Cuando fui invitado por la Jefatura de Educación y Descanso para desarrollar un tema sobre algún aspecto de la Música, pensé en la zarzuela. Dos razones me movieron a ello: en primer lugar, porque deseando dar a mi conferencia un carácter de amenidad e interés y no confiando en mis pobres dotes de orador para conseguirlo, pensé que la elección de un tema sugestivo me ayudaría a alcanzar esta aspiración y, en la Música, pocos temas más interesantes que este de la zarzuela. En segundo lugar, porque es la zarzuela tan universalmente conocida y gustada, que resulta perfectamente asequible, aun para personas de una cultura musical no muy extensa. Puede, por último, el conferenciante ofrecerles a Vds. unas ilustraciones musicales del texto a cargo de las primeras figuras de la Compañía Lírica,<sup>2</sup> lo que, a no dudarlo, suplirá las deficiencias del exponente y elevará la calidad artística de esta charla.

Y vamos ya con el tema: en primer lugar ¿qué es la zarzuela? Siempre es difícil hacer definiciones. Para nuestro objeto puede servirnos la siguiente: «Zarzuela es una obra teatral, de carácter lírico, genuinamente española, en la que la declamación hablada alterna con el canto». En esta definición

---

<sup>1</sup> *Nota aclaratoria:* se reproduce el texto, cuidadosamente mecanografiado en treinta y ocho cuartillas (en realidad, treinta y nueve, porque la treinta y tres tiene su bis, y por una sola cara), de una conferencia pronunciada a mediados de los años cincuenta (posterior a 1953 y anterior a 1957) por el músico y compositor Luis Ruiz de la Peña. El acto tuvo lugar en las dependencias de la Obra Social y Cultural de Educación y Descanso de Oviedo, calle de San Juan, número 10 (palacio de Valdecarzana y Heredia, sede clariniana del antiguo Casino de Vetusta). El original no tiene notas y las que aquí figuran (breves y aclaratorias) son del editor (Álvaro Ruiz de la Peña Solar).

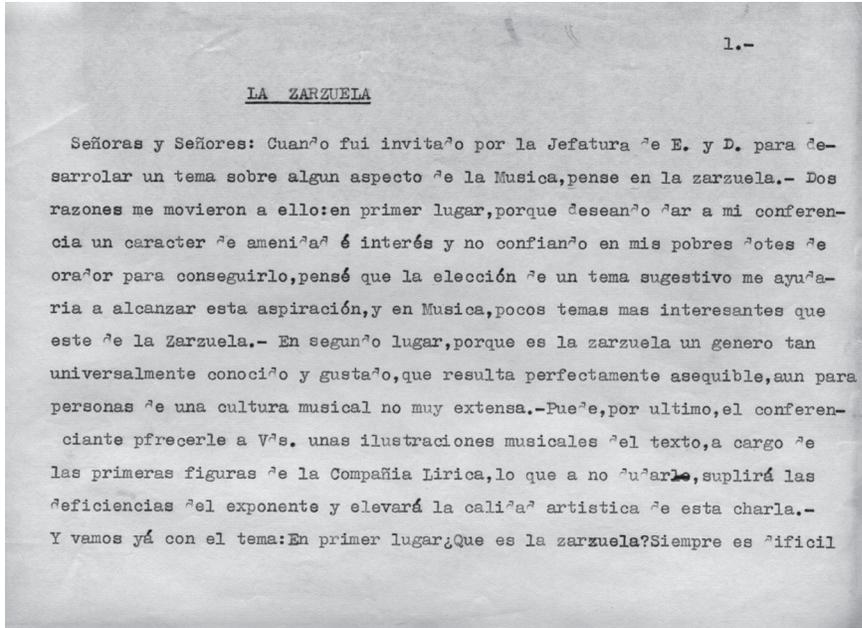
<sup>2</sup> La Compañía Lírica Ovetense había sido fundada por el conferenciante en 1935.



Luis Ruiz de la Peña (1905-1973), retrato fotográfico (finales de la década de 1930).

encontramos los elementos diferenciales de la zarzuela: «Una obra teatral de carácter lírico», es decir, que un tema, por ejemplo, heroico, no entra en el ámbito de nuestro género, que por eso se llama también «género lírico». «Genuinamente española»: es esta una de las notas que distingue a la zarzuela de la ópera. En efecto, mientras que la ópera representa lo internacional, lo «cosmopolita» (para emplear un vocablo de hoy), aquella no sólo se hace eco exclusivamente de los sentimientos nacionales con muy contadas excepciones (*Katiuska*, *Black el Payaso*, etc.), sino que además es patentemente regionalista: refleja el lenguaje, las costumbres, e incluso los aires populares de determinada provincia o región española. Y así tenemos un tipo de zarzuela aragonesa (*Gigantes y cabezudos*), murciana (*La alegría de la huerta*) asturiana (*Xuanón*) y otras muchas. Esta es la diferencia que podríamos llamar de fondo entre ópera y zarzuela. Volvamos a la definición: como última característica, decíamos que en la zarzuela «la declamación hablada alterna con el canto». He aquí la nota diferencial externa, «formal» de los géneros dramáticos musicales antes citados.

Y una vez despachados, aprisa y corriendo, estos conceptos generales, hagamos un poco de historia. Quizá haya quien piense que la zarzuela, al igual que el fútbol, las cocinillas de gas o el ascensor, es un invento de nuestros abuelos. ¡Cuál no será su sorpresa cuando sepa que la zarzuela propiamente dicha, es decir, ese producto con menos música que la ópera, y con menos *parlantes* que ciertas comedias musicales de que vamos a hablar a continuación, tiene muy encumbrados albores! Pero ¿qué son las comedias musicales? Comedias musicales son aquellas obras dramáticas de nuestro Siglo de Oro en que interviene la música de alguna manera. Ahora bien, en la mayoría de esta clase de obras tiene un lugar la música, ya sea vocal, ya instrumental, ya ambas cosas a la vez. Pero no nos hagamos demasiadas ilusiones: esta música no poseía, a no ser en contadísimas excepciones, un valor artístico elevado. Lo único que nos interesa aquí es el hecho, escuetamente, ya que nos permite ver en dichas comedias un antecedente de la ya no muy lejana zarzuela. Por ejemplo, en la producción teatral de Lope de Vega, para citar el mejor comediógrafo del Siglo de Oro, como en la de tantos contemporáneos suyos, rebosan las sugerencias musicales merced a su inagotable ingenio e infatigable pluma. Canciones y danzas pasaron desde las calles o los campos hasta la escena, exornando así aquellos frutos aun



Primera cuartilla de la conferencia *La zarzuela*; original mecanografiado por Luis Ruiz de la Peña, hacia 1954-1956.

lozanísimos hoy, entre personajes más o menos linajudos. Otros, de variados estamentos sociales, tanto nobles como plebeyos, tanto burgueses como campesinos, cantan para requerir de amores, aliviar sus fatigas, endulzar sus amarguras o simplemente por fácil recreo, siendo buena la guitarra a falta de mejor acompañamiento instrumental; y los tonos, ya elevados, ya rústicos, sazonarían las letras de acuerdo con lo que estas requiriesen para acomodarse a cada situación especial. La famosísima obra de Lope *El caballero de Olmedo* está basada en un cantarcillo popular cuya letra comenzaba con la estrofa siguiente:

*Que de noche le mataron  
al Caballero,  
la gala de Medina,  
la flor de Olmedo.*

y cuya música, armonizada por el insigne organista de la Corte, Cabezón, va a oír seguidamente. [*primera audición*]

Es precisamente de Lope una obra dramática que ha dado origen a enconadas controversias. Se titula *La selva sin amor* y es una de tantas églogas que vieron la luz en el siglo xvii. O, mejor dicho, hubiera sido una de tantas si no fuese porque al Fénix se le ocurrió que podría ser cantada. Esto lo sabemos porque conservamos un ejemplar de la obra con la dedicatoria del autor al Almirante de Castilla. Dícese que esta égloga se representó «toda cantada a sus Majestades y Altezas, cosa nueva en España». Ahora bien, ¿se representó *toda* cantada o sólo algunas partes, aunque fuesen mayoría? En el primer caso se trata, no ya de una zarzuela, sino de una ópera, al estilo de las que Monteverdi<sup>3</sup> creó en Italia años antes. En el caso contrario, nos encontramos con el primer ejemplar del género que nos ocupa. No obstante, lo más probable parece ser lo primero, pues si dicha égloga era algo nuevo en España, habiendo ya comedias cantadas parcialmente, ¿en qué otra (argumenta Subirá en su *Historia de la música española*)<sup>4</sup> podría radicar la novedad de esa obra, sino en el hecho de que fuese cantada desde el principio al fin? Es, pues, casi seguro que tengamos que esperar hasta 1648 para asistir a la aparición de un género dramático-musical distinto de los hasta entonces conocidos: la zarzuela. Se titula la obra *El jardín de Falerina*<sup>5</sup> y la letra es debida al genio dramático de Calderón (no sabemos quién fuese el autor de la música). No se la denominó *zarzuela* porque este vocablo se introducirá nueve años más tarde. ¿De qué modo? Un buen día se levanta un palacete airoso entre los montes del Pardo y en cierto paraje denominado *La Zarzuela* por la abundancia de zarzas (José Subirá). Allí paraban el Rey y los Infantes cuando volvían de sus excursiones cinegéticas. Allí también se aposentaban, caso de que el tiempo les impidiese llevarlas a cabo. Entonces, para distraer el tedio causado por la obligada suspensión de la cacería, hacían venir a los cómicos profesionales de Madrid, y no con el repertorio usual, sino con otro más breve en el que se concediese un destacadísimo lugar al canto y a la música instrumental. La innovación no surgió súbitamente. Primero se prodigaban canciones sueltas aquí y allí; después se decidió escribir

<sup>3</sup> Claudio Monteverdi (1567-1643).

<sup>4</sup> JOSÉ SUBIRÁ, *Historia de la música española e hispanoamericana*, Barcelona, Salvat, 1953.

<sup>5</sup> Comedia caballeresca de Calderón de la Barca estrenada en 1636.

una idea, si no es precisa, al menos aproximada, del espíritu que los animó y de la forma en que llenarían sus labores aquellas artistas. Unos son anónimos, en tanto que otros tienen autores conocidos y algunos de ellos bien notables además en la música religiosa, como aquel celebre maestro de la Capilla Real que se llamaba Carlos Patifio. Pero nadie más notable que el maestro Juan Hidalgo, a quien se tenía por único en su facultad. Reiteradamente colaboró Hidalgo con D. Pedro Calderón de la Barca, varias obras escénicas y sus "tonos humanos" (como entonces se llamaba a las canciones profanas) gozaron a la sazón de gran boga.

Y con lo dicho, queda pergeñada en pocas líneas la historia del nacimiento y desarrollo de la zarzuela en el siglo XVII.-

El siglo XVIII trae consigo un cambio de trascendental importancia para el género. Si hasta entonces, debido al hecho de que las primeras zarzuelas tuviesen por espectadores a los componentes de la Familia Real y su séquito de nobles encopetados y damas sabihondas, si hasta entonces, repetimos, el asunto de las zarzuelas fué siempre elevado, es decir, extraído de los dramas mitológicos clásicos, o revestido del artificioso ropaje pastoril, a partir de ahora, por obra del casticísimo D. Ramón de La Cruz, el libreto

Octava cuartilla de la conferencia *La zarzuela*; original mecanografiado por Luis Ruiz de la Peña, hacia 1954-1956.

obras de dos actos en las que la importancia de la música se equiparase con la de la letra. Que era grande tanto la de una como la de otra, parece asegurado por el hecho de confiar a los más esclarecidos ingenios y compositores la creación de las correspondientes obras. Conociéronse aquellas funciones con el nombre de «Fiestas de la Zarzuela», y como tales productos líricos se reservaban a dicho lugar campestre, recibieron el nombre de «Zarzuela», del cual nombre, al correr de los años, quedó borrada toda reminiscencia botánica. La primera producción lírica a la que se le dio, ya oficialmente, el nombre de *zarzuela* es a *El Golfo de las sirenas*, también de Calderón, en la que declamaban y cantaban Ulises, Escila, Caribdis, etc., etc. Ocurría esto a los nueve años de estrenarse la primera pieza del género, es decir, en 1657. Durante el siglo XVII, una vez implantado el gusto por la zarzuela, tuvo cultivadores literarios entre los más esclarecidos ingenios: Antonio Solís, Diamante, Bances Candamo, Zamora, etc. Poco, sin embargo, sabemos de

los respectivos compositores y de sus frutos pues, menos afortunados estos que los del respectivo colaborador literario, no hallaran litografía que los estampase. Constan, a pesar de colaboración.<sup>6</sup> Algunos manuscritos, revisados modernamente por contadísimos historiadores, han llegado a divulgar breves piezas o reducidos fragmentos que permiten formar una idea, sino precisa al menos aproximada, del espíritu que los animó y de la forma en que llenarían sus labores aquellos artistas. Unos son anónimos, en tanto que otros tienen autores conocidos y algunos de ellos bien notables además en la música religiosa, como aquel célebre maestro de la Capilla Real que se llamaba Carlos Patiño. Pero nadie más notable que el maestro Juan Hidalgo,<sup>7</sup> a quien se tenía por único en su facultad. Reiteradamente colaboró Hidalgo con don Pedro Calderón de la Barca en variadas obras escénicas y sus «tonos humanos» (como entonces se llamaba a las canciones profanas) gozaron a la sazón de gran boga. Y con lo dicho, queda pergeñada en pocas líneas la historia del nacimiento y desarrollo de la zarzuela en el siglo xvii.

El siglo xviii trae consigo un cambio de trascendental importancia para el género. Si hasta entonces, debido al hecho de que las primeras zarzuelas tuviesen por espectadores a los componentes de la Familia Real y su séquito de nobles encopetados y damas sabihondas, si hasta entonces, repetimos, el asunto de las zarzuelas fue siempre elevado, es decir, extraído de los dramas mitológicos clásicos, o revestido del artificioso ropaje pastoril, a partir de ahora, por obra del casticísimo don Ramón de la Cruz, el libreto adoptará ese aire costumbrista, regionalista, que da al género uno de sus más peculiares encantos y que constituye (así lo hemos visto en la definición) una de las características de este tipo de obras.

Durante la primera mitad del siglo se mantiene la zarzuela en ese tono heroico que no se habría presentado si, en vez de ser escrito para la Corte, se la hubiese destinado a los teatros públicos. Irrumpe la ópera italiana en nuestro país y, desde entonces, da sus primeros brotes un confucionismo lexicográfico que se prolongará durante casi todo el resto del siglo. En efecto, se escriben zarzuelas que o son sino traducciones modificadas y abreviadas de óperas extranjeras, conservándose algunas piezas musicales y declaman-

---

<sup>6</sup> Así en el original. Comienzo de una frase que quedó sin desarrollar.

<sup>7</sup> Juan Hidalgo Polanco (1614-1685).

do el resto. Zarzuelas auténticas reciben las denominaciones más variadas: «zarzicomedia de música», «zarzuelas armónicas», «dramas músicos», «dramas armónicos», «óperas», etc. Parece como si en ciertos casos, no infrecuentes sin duda, quisiera darse a la etiqueta una originalidad de la que solía estar privado el asunto. Aproxímanse al centenar el número de libretos conservados de zarzuelas impresas durante la primera mitad de aquel siglo, más la música puede considerarse perdida. Inútilmente he andado rebuscando para brindar al distinguido auditorio una muestra de tal música, sin encontrar nada. Entre los proveedores de música zarzuelística, resaltan grandes músicos como don Antonio Literes y don José de Nebra,<sup>8</sup> nombres que nos han llegado a través de los ejemplares impresos de los libretos. Entre los autores de estos descuella el famoso literato Cañizares. Los títulos de las obras no dejan de ser curiosos, muchos de ellos son pareados exaltando lo filarmónico, lo apasionado o lo noble. He aquí algunos: *De los encantos del amor, la música es el mayor*, *No hay que temer a la estrella, si domina Venus Bella*, *De su amante se corona, quien sabe amar y perdona*, etc., etc. Durante bastantes decenios del siglo XVIII (dice Subirá en la obra antes citada) la zarzuela no supo renovarse, lo cual parecía conducirla fatalmente a un camino de perdición. En verdad que el abuso de tanta heroicidad debía de resultar ya empalagoso.

Así estaban las cosas cuando el eximio sainetero don Ramón de la Cruz, autor de tantos y tan inolvidables retratos de costumbres, se decide a hacer zarzuela. Ya antes había traducido varias óperas italianas, que por obra y gracia de unas cuantas supresiones en la música se convirtieron en zarzuelas. Esto no hubiese contribuido a su gloria, pero la adquirió, y altísima, merced a las obras de las que más arriba hemos hecho mención. La zarzuela que antes era un género encopetado y de alto porte, merced a don Ramón y sus colaboradores nacionales ofrecía nuevo cariz, renovándose y entusiasmando a los auditores. En 1768 se estrena *La Brixida*,<sup>9</sup> con música del célebre maestro de capilla Antonio Rodríguez de Hita. A título de curiosidad, diremos que todos los papeles masculinos, menos uno, el de galán, corrieron a cargo de actrices y no de actores. Todavía continuábase en este libretto la línea mitológica iniciada por Calderón, más la renovación está ya próxima. Dos

<sup>8</sup> Antonio de Literes (1673-1747) y José de Nebra (1702-1768).

<sup>9</sup> O *Briseida*. Zarzuela con música de Antonio Rodríguez de Hita (1724-1787) y letra de don Ramón de la Cruz. Estrenada en el Teatro del Príncipe en 1768.

años después los mismos colaboradores (don Ramón de la Cruz e Hita) estrenan *Las segadoras de Vallecas*, y desde aquel día quedó creada la zarzuela de costumbres española con regocijo de todos. Pronto será abundante la lista de tales zarzuelas. Los mismos compositores extranjeros que habían implantado en España la ópera italiana y difundido su peculiar estilo por todos los géneros, incluso el religioso, suman su aportación a la de los músicos españoles, y así tenemos al famoso Boccherini<sup>10</sup> metido a zarzuelista de ocasión.

Tras la guerra de la Independencia, el teatro lírico netamente español sufrió un colapso duradero. Ni la opereta fugaz del famoso cantante García, ni la tonadilla escénica, predecesora histórica del moderno *cuplet* vaudevillesco, ni la misma zarzuela fueron suficientes para oponer un dique a las nuevas tendencias filarmónicas. El «rossinismo», es decir, la influencia del gran operista Rossini, ejerce sobre todo una acción, si benéfica por sus innovaciones, también maléfica por su exclusivismo letal. De zarzuela ya no hay quién hable. Cuando asomaba este vocablo lo tomaban por un arcaísmo inútil, dándole las más peregrinas interpretaciones. Más he aquí que la fundación en 1830 del Real Conservatorio trajo la renovación del género lírico. ¿Cómo sucedió esto? De la siguiente manera. Su profesorado quiso dar a conocer los progresos de los alumnos de la clase de canto, entre los que se encontraban voces realmente extraordinarias, tales como Manuela Villó, Francisco Calvete, etc. Ahora bien, una ópera era algo demasiado fuerte para unos principiantes. ¿Cómo solucionar, pues, el problema de la presentación de aquellos jóvenes artistas? A alguien se le ocurrió escribir un drama con numerosos cantables creyendo, quizá sin saberlo, que el procedimiento no era nuevo. Tal como se pensó, así se hizo. Del libreto se encargó el catedrático de literatura de aquel centro, mientras que la música fue escrita en colaboración por los profesores más notables del mismo (Ramón Carnicer, Baltasar Galdoni y Pedro Albéniz). Titulábase dicha obra *Los enredos de un curioso* y el subtítulo fue el de «melodrama», para estar a tono con lo usual en sus días, ya que del vocablo «zarzuela», como hemos dicho antes, ya nadie se acordaba. No trascurridos aun dos meses desde este acontecimiento lírico, sin duda sensacional, se estrenó otra zarzuela en dos actos, *El rapto*, con

---

<sup>10</sup> Luigi Boccherini (1743-1805).

música del operista Tomás Genovés<sup>11</sup> y libreto del inmortal y desdichado Mariano José de Larra (Fígaro). Siendo preciso darle una denominación genérica, los autores la calificaron como «ópera». Al mismo tiempo, los cautelosos empresarios pedían indulgencia a los espectadores por la extrañeza que podía causarles aquella macarrónica mezcolanza de ópera y drama, tan fuera de lo corriente.

A pesar de estas vacilaciones y titubeos, no estaba ya lejos la hora de la zarzuela. Esta llegó a la mitad del siglo XIX por obra y gracia de cuatro músicos hondamente españoles y españolistas: Rafael Hernando, Gaztambide, Cristóbal Oudrid y Barbieri. El primero de estos, Rafael Hernando,<sup>12</sup> estrena en 1894 *Palo de ciego*, a la que sigue *El duende*. Esta última se representó más de 120 veces seguidas, lo cual era algo totalmente insólito. Gaztambide,<sup>13</sup> a su vez, escribe *La mensajera* y *El estreno de una artista*. Oudrid<sup>14</sup> populariza su nombre con *Buenas noches, señor don Simón*. Pero el que realmente marca un hito glorioso en la renovación de la zarzuela es Barbieri. Francisco Asenjo Barbieri,<sup>15</sup> ilustre en el campo de la investigación musicográfica por su *Cancionero de Palacio*, verdadero precursor de una escuela musical específicamente española, crea el tipo de «zarzuela grande» con una obra, hoy clásica en su especie, *Jugar con fuego*. Cómo llegó a imponerse este tipo de teatro español, merece que le dediquemos unos minutos.

Madrid venía desarrollando notable fervor lírico. Existía un teatro, El Circo, que había estrenado varias zarzuelas. Ante el interés cada vez mayor del público por la música teatral genuinamente hispánica, Gaztambide propuso formar una sociedad para la explotación del negocio en el teatro El Circo que, por de pronto, cambió su nombre por el de Teatro Lírico Español. Enseguida se constituyó la Sociedad. Aquellos hombres, conscientes de la importancia de su obra, se repartieron los cargos con ejemplar compañerismo y sencillez. Y así vemos a Hernando haciendo de jefe de contabilidad, a Gaztambide de director de orquesta y a Barbieri de coros. También Oudrid fue miembro de la misma Sociedad, aunque sin ocupar en ella ningún

---

<sup>11</sup> Tomás Genovés y Lapetra (1805-1861).

<sup>12</sup> Rafael Hernando y Palomar (1822-1888).

<sup>13</sup> Joaquín Gaztambide (1822-1870).

<sup>14</sup> Cristóbal Oudrid (1825-1877).

<sup>15</sup> Francisco Asenjo Barbieri (1823-1894).

puesto, pues dirigía la orquesta en otro teatro. Así las cosas, tras el estreno de *Tribulaciones* de Gaztambide, hace su aparición apoteósica, no obstante los vaticinios pesimistas, la zarzuela *Jugar con fuego* de Barbieri, la primera que se escribía en tres actos, por lo cual se la llamó «zarzuela grande», nombre que logró éxito y se hizo genérico. El argumento es el siguiente:...<sup>16</sup>

Celebrado con tanta pompa el natalicio de la «zarzuela grande», se apunta otro magno éxito su autor con *Los diamantes de la corona*, cuyo libreto está basado en uno del francés Scribe. Su música, como la de *Jugar con fuego*, contiene verdaderos hallazgos españolistas como, por ejemplo, el dúo de tiples que se ha hecho famoso por su brioso ritmo de bolero. Nótese que este ritmo es genuinamente español. Escúchenlo: [*segunda audición*].

Un año antes del estreno de *Los diamantes de la corona* se puso en escena *El dominó azul* de Arrieta. Juan Emilio Arrieta<sup>17</sup> es otro de los grandes zarzuelistas de la época. Influidor por la música italiana, no desaparece esta influencia cuando hace música española y, tanto en *El dominó azul* como en *Marina* (la obra que le habría de inmortalizar), se pueden notar los vestigios del género operístico. *Marina*, después convertida en ópera (he aquí los vestigios a los que antes aludíamos), produjo en su estreno bastante desilusión y sólo mucho más tarde, cuando ya era ópera, la cantó el famoso Tamberlick en el Teatro Real madrileño, obtuvo una rehabilitación que aseguraría de rechazo, perdurable longevidad a la versión primitiva, esto es, a la zarzuela.

Los dos últimos grandes cultivadores de la «zarzuela grande» en el siglo XIX son Caballero y Chapí. Manuel Fernández Caballero,<sup>18</sup> autor entre otras de *Los sobrinos del capitán Grant* y *Salto del pasiego*, se distinguió por su vena melódica inagotable, que se nutría con gran acierto de elementos musicales fáciles y populares, lo que le hizo conocidísimo en su época. La mejor de sus zarzuelas es, sin duda alguna, *Gigantes y cabezudos*. Ruperto Chapí,<sup>19</sup> alicantino, habilísimo técnico y hombre de gran actividad, ha contribuido, quizá más que nadie, a enriquecer y prestigiar la zarzuela, tanto

---

<sup>16</sup> Como no vienen recogidos en el texto, se supone que los argumentos de las obras eran resumidos o leídos por el conferenciante.

<sup>17</sup> Juan Pascual Emilio Arrieta (1821-1894).

<sup>18</sup> Manuel Fernández Caballero (1835-1906).

<sup>19</sup> Ruperto Chapí (1851-1909).

por la cantidad de sus obras como por la calidad de las mismas. *La tempestad*, estrenada en 1882 con extraordinario éxito, fue punto de partida de triunfos tan continuos como merecidos. A esta siguieron *La Bruja* (modelo de lo que debía ser la ópera cómica española), *El rey que rabió*, *Las hijas del Zebedeo*, etc. Pero la que consolidó definitivamente su cartel de músico sobresaliente es *La Revoltosa*. Obra realmente extraordinaria, sobre todo en su orquestación. El preludio se ha hecho pieza de concierto. Cuéntase que Camile Saint-Saëns, el notable compositor francés, oyó dicho preludio, quedó maravillado. Su sorpresa aumentó cuando le dijeron que aquello no era sino el preludio de una «zarzuelita».

En efecto, por aquel entonces, paralelamente al «género grande», por el estilo de *Jugar con fuego*, se creó un tipo de zarzuela más reducido, en un solo acto, que por oposición se llamó «género chico». Pero antes de decir cómo se hizo la innovación y quiénes fueron los innovadores, escuchen el famoso dúo de *La Revoltosa*: [tercera audición].

La expresión, bien pronto popular de «género chico», surgió en los últimos decenios del siglo XIX para fijar, como hemos dicho antes, el contraste dimensional entre aquél «género grande», que Barbieri había entronizado en el repertorio lírico español, y una posterior modalidad de proporciones muy angostas, pues imponía como condición que las correspondientes producciones literario-musicales no excediesen de un acto. ¿Era esto una novedad? No. Ya hemos visto que, al tiempo que Barbieri estrenaba su *Jugar con fuego*, Gaztambide, Oudrid y el mismo Barbieri habían puesto en escena obras de uno o dos actos. Pero estas obras no eran todavía «género chico», pues tal denominación no estaba aún creada. Se empezó a usar este nombre en unas funciones exclusivamente dramáticas, esto es, sin música, que el actor José Valles implantó en un modestísimo teatro de la Flor Baja, en Madrid, llamado El Recreo. El precio de la localidad era de un real. Lo económico de la entrada y lo asequible de los argumentos, generalmente de pocas preocupaciones literarias, dio a las representaciones una gran popularidad. De esta suerte nació el «género chico», al principio sin música, aunque parezca insólito a más de uno. Tal innovación data de 1868, año de fuertes sacudidas políticas en la vida española. Así, pues, renace el sainete que en el siglo anterior, merced a don Ramón de la Cruz, había escalado altas cimas. No le falta en el siglo XIX otro cultivador ilustre, don Ricardo de la

Vega, a este género, tan sencillo en apariencia, tan castizo en el fondo, tan atractivo en la forma.

Pronto surgió un zarzuelista dedicado a este tipo, Federico Chueca.<sup>20</sup> Este compositor madrileño pronto gozó de una extraordinaria popularidad, por su fácil y alegre melodía inspirada en la musa callejera, que pronto pasaba a los organillos y a los cafés cantantes. Música parecida, en cierto modo, a las canciones y cuplés populares franceses, con idéntica jovialidad retonzona e igual descoque. Chueca abusó de su pasmosa facilidad, no preocupándose nunca de aprender bien la técnica musical, y dando a pulir sus obras, primeramente a Barbieri y Bretón, y más tarde a Valverde.<sup>21</sup> Chueca y éste firmaron muchas obras juntos, si bien este último se limitaba a instrumentarlas convenientemente, mientras la gracia, la sal y el donaire que capean en esta pletórica producción son obra exclusiva del «ingenioso Federico», como le llamaba su colaborador que, para sus cantables, prescindía del poeta y ponía versos de su propia cosecha, cuyo salero sólo se puede percibir cuando van asociados a la música como algo indisoluble. El 25 de mayo de 1880, en el Teatro de la Alhambra, se estrena *La canción de la Lola*. Tal fue su éxito que se representó nada menos que... tres años consecutivos. Madrid había encontrado a su músico, madrileñísimo por excelencia, pues esta cualidad separaba a Chueca de Barbieri, el compositor consagrado, cuyo atildado casticismo solía revestirse de cierta influencia italiana. Tras el éxito de *La canción de la Lola* reverdece sus laureles Chueca con otra producción chispeante de ingenio, *La Gran Vía*. Se estrena en el estío de 1886 en el Teatro Felipe, pasando de ahí al Apolo (que sería durante mucho tiempo «la catedral del género chico»), y durante cuatro años consecutivos permaneció en el cartel día tras día. Todo el mundo cantaba por entonces el vals del Caballero de Gracia, el número de los Ratas, el coro de marineritos y todas las piezas populares de la misma obra. Después, los triunfos de Chueca se cuentan por estrenos, *De Madrid a París*, *Los barrios bajos*, *Agua, azucarillos y aguardiente*, y en la cúspide de su producción, *La alegría de la huerta*. Tiene *La alegría de la huerta* números que son verdaderas piezas antológicas por el frescor inigualable de la melodía y el acertado acompañamiento, armónico e instrumental. Escuchen la popular jota: [*cuarta audición*]

---

<sup>20</sup> Federico Chueca (1846-1908).

<sup>21</sup> Joaquín Valverde Durán (1846-1910).

Otro de los cultivadores sobresalientes del «género chico» es Bretón. Tomás Bretón,<sup>22</sup> salmantino, pobre y huérfano, abrióse camino a fuerza de talento y constancia. Comenzó sus estudios musicales a los ocho años, prosiguiéndolos a los 15 en el Conservatorio de Madrid. Más tarde, afanoso siempre de perfeccionarse, residió en Milán, Roma, Viena y París gracias a una pensión que le concedió Alfonso XIII. Comienzan sus triunfos con la ópera *Los amantes de Teruel*, triunfos que revalida con otra, *La Dolores*. Pero cuando su popularidad llega al máximo es a raíz del estreno de *La verbena de la Paloma*, magnífico exponente del «género chico» que iguala en casticismo, en facilidad melódica y en rasgos de fino humor, superándola en cuanto a riqueza instrumental se refiere, a lo mejor de la producción de Chueca, que es tanto como decir a lo mejor del «género chico».

El último gran cultivador del «género chico» en el siglo XIX es Jerónimo Giménez,<sup>23</sup> compositor sevillano de singulares dotes, zarzuelista lleno de gracia y de brío popular, se hizo famoso con *La boda de Luis Alonso*, estrenada en 1897, año bien glorioso para la zarzuela pequeña, en el que se estrenaron, además de la citada, *Agua, azucarillos y aguardiente* y *La Revoltosa*. Se ha hecho pieza de antología el preludio de *La boda de Luis Alonso* y por ello no es difícil oírlo en conciertos, igual que el de *La Revoltosa*. Contiene dicho preludio, según es costumbre, los principales temas que luego harán su aparición a lo largo de la representación, temas de ritmo netamente popular, y sabiamente orquestados producen un efecto seguro. Giménez revalida el éxito de esta obra con el estreno en 1900 de *La Tèmpranica*, obra cumbre de su producción.

Esta es, a grandes rasgos, la historia en el siglo XIX del «género chico» que, si bien al principio no fue mirado con demasiadas simpatías por los Barbieri, Gaztambide, Oudrid, Arrieta, Chapí, etc., es decir, por los cultivadores de la zarzuela grande, no obstante, acabó imponiéndose triunfalmente y haciendo que le rindiesen pleitesía con producciones notables sus antiguos detractores.

No quiero terminar la historia de la zarzuela en el siglo XIX sin dedicar un rato de atención a dos teatros indisolublemente unidos a aquella: La Zar-

---

<sup>22</sup> Tomás Bretón (1850-1923).

<sup>23</sup> Jerónimo Jiménez (1858-1923).

zuela y Apolo. Por su alcurnia, por su prestigio y por su duración, ocupan los primeros lugares entre los teatros líricos de Madrid. A ellos ha dedicado atención minuciosa José Deleyto y Piñuela en su obra *Origen y apogeo del género chico*,<sup>24</sup> y sobre el teatro Apolo se ha realizado una estupenda película. Era este, como hemos dicho más arriba, «la catedral del género chico» y pontificaban en él Chueca y Chapí, mientras que el teatro de la Zarzuela estrenaba preferentemente las obras grandes. En él reinaba el maestro Caballero. El Apolo fue erigido sobre el solar de lo que fuera el convento del Carmen antes de la Desamortización. Fue inaugurado en 1873 a las pocas semanas de implantarse la Primera República española. Dedicose primero al género declamado y después, por dos años, a la zarzuela grande, sin que la suerte le favoreciese; mas desde el año 1886, los vientos le son prósperos al fin. Inicia el cambio al estrenar *Cádiz*, episodio nacional con letra de Javier de Burgos y música de Chueca y Valverde; esta obra tiene un pasodoble que Chueca introdujo al estrenarse *El soldado de San Marcial* y que trasladó a *Cádiz* sin que se advirtiera el refrito; sería himno nacional más tarde, aunque no por mucho tiempo. El teatro de la Zarzuela fue destinado en su nacimiento a cosechar los frutos del género grande, y así estrenó *La Tempestad* en 1882 y *El rey que rabió* en 1891, todas de Chapí. En 1888, penetró allí el «género chico», pero eventualmente; sin embargo, a partir de 1895 se afirma completamente su arraigo. Allí se estrenan *La viejecita*, *Gigantes y cabezudos* de Caballero, *La boda de Luis Alonso* y *Los borrachos* de Giménez. Así fue como la Zarzuela recogió también los frutos de aquel género menor tan despreciado, cuya vitalidad no pudo extinguirse rápidamente y cuya valía se reconoce al presente si se examinan las obras maestras atípicas de esta vastísima producción, aunque en los anteriores decenios fue moda con desdén, como si fuese cosa baja, trivial e indigna de consideración. Asoció apoteosis y elegía la postrera función dada en el Apolo, ya inminente su derribo para que sobre su vacío solar se erigiera al punto un suntuoso banco.<sup>25</sup> Ello acaeció recién entrado el estío de 1929. El cartel anunció las obras cumbres de Bretón y Chapí: *La verbena de la Paloma* y *La Revoltosa*. Así acabó sus repre-

---

<sup>24</sup> JOSÉ DELEITO Y PIÑUELA, *Origen y apogeo del género chico*, Madrid, Revista de Occidente, 1949.

<sup>25</sup> La antigua sede del Banco de Vizcaya (hoy, Banco Bilbao Vizcaya Argentaria).

sentaciones escénicas este glorioso y popular teatro. El de la Zarzuela existe aún en un Madrid que ya no es el de los regocijados estrenos zarzueleros.

Otro párrafo merecen los intérpretes del género que nos ocupa. La instauración y el desarrollo de la «zarzuela grande» requerían actores que además de saber declamar y accionar, tuviesen buena voz y la hubiesen adiestrado. El Conservatorio proporcionó personal apto para tal intento y otros artistas desplegaron este género de actividades con celosa constancia que les granjearía grandes triunfos. Larga sería la lista de nombres, pero también sería imperdonable la omisión de los más notorios. Adelaida Latorre, sobrina jovencísima del actor Carlos Latorre y alumna sobresaliente del Conservatorio, estrenó *Jugar con fuego* junto con el bajo Francisco Salas y el barítono Francisco Calvet. Más nombres: la tiple Lindra Santamarina, que estrenó *El estreno de una artista* de Gaztambide y que había estudiado en París; los tenores Manuel Sanz y Joaquín López Becerra, considerados por Cotarelo en su libro sobre la zarzuela<sup>26</sup> como los dos pilares fundamentales de esta; los barítonos Iruela y Tirso Obregón, de quien cierta publicación satírica juzgó a este gran cantante, al parecer un poco vanidoso, con esta mordaz quintilla que corrió de boca en boca:

*De talento, sin razón,  
presume Tirso Obregón.  
Y hasta dijo a su vecina  
que era Tirso de Molina,  
de Molina... de Aragón.*

Y con lo dicho damos fin a estos esbozos históricos de la zarzuela en el siglo XIX.

## El siglo XX

Subyugada, aunque no anulada, por el avasallador «género chico» de los últimos decenios del XIX, la «zarzuela grande» sufrió crisis agudas, mas du-

---

<sup>26</sup> EMILIO COTARELO Y MORI, *Historia de la zarzuela, o sea, el drama lírico en España desde el origen a fines del siglo XIX*, Madrid, Tipografía de Archivos, 1934.

rante el siglo xx se cambiaron las tornas: así es como decae a su vez el «género chico» para preparar, por así decirlo, el retorno de la zarzuela grande. El año 1900 presencié el estreno de varias obras en un acto, como si el crepúsculo de un género se adornase con los más bellos colores. Es el año de *La alegría de la huerta* de Chueca, de *La Tempranica* de Giménez, de *El barquillero* de Chapí, de *La balada de la luz* de Vives, autor del que luego nos ocuparemos más detenidamente. A pesar de esto, el primer decenio del siglo es fatal para este género menor. En 1901, falleció José Rogel, el olvidado entronizador de los bufos parisienses, y pronto fallecerán fecundísimos mantenedores de este tipo de zarzuela. En 1907, muere Caballero; en 1909, con tres meses escasos de distancia, Chapí y Chueca, y en 1910, Joaquín Valverde, el inseparable colaborador de este último. Las más de sus melodías, de aquellas melodías popularizadas en los organillos, silbadas por las calles, canturreadas por todo el mundo, se olvidan y son reemplazadas por las de otros músicos dotados de facilidad e inspiración, de ingenio los más, y de verdadero genio algunos, sin duda. Los carteles, al renovar su repertorio, los formaban resucitando zarzuelas grandes del pasado siglo y creando también otras que serán gustadísimas. No solamente lo ensanchan, sino que lo animan por añadidura estrenando operetas de buen tono y revistas de gran suntuosidad. El más insigne de todos los zarzuelistas del nuevo siglo es Vives. Amadeo Vives<sup>27</sup> nació en un pueblo de la provincia de Barcelona, siendo el menor de una familia de 16 hermanos. Recibió las primeras lecciones musicales de uno de sus hermanos, siendo trasladado a Barcelona cuando contaba diez años. Entró a formar parte de la escolanía de una iglesia y pronto comenzó a estudiar piano, armonía y composición. Tanto le seducía la música de Beethoven que, según se dice, llegó a saber de memoria sus 32 sonatas para piano cuando apenas contaba 15 años. Estrenó en Barcelona su primera obra teatral, la ópera *Artús* que alcanzó buen éxito, siéndole comprada la partitura por el empresario por cinco mil pesetas. Siguiendo el consejo de amigos y admiradores, se traslada a Madrid y allí, como no podía ser menos, es absorbido por el mundo de la zarzuela. En colaboración con Giménez escribe *La gatita blanca*, y más tarde *La balada de la luz*, ambas del «género chico». Si su *Don Lucas del Cigarral*, la primera zarzuela

---

<sup>27</sup> Amadeo Vives (1871-1932).







*Julián Cañedo* (en el centro, con traje y corbata), acompañado de los *Cuatro Ases de la Canción Asturiana* y peones, posando en el patio de caballos antes de una capea. Tarjeta postal (82 × 133 mm) del fotógrafo Félix o de su hijo Javier Mena («Mena. Fotógrafo»), Pamplona.

En la doble página precedente, *El Orfeón Ovetense*, 1930. Fotografía de Ramón García Duarte (1862-1936). Integraban el Orfeón ciento ochenta voces mixtas y entre los solistas se encontraban los *Cuatro Ases de la Canción Asturiana*: Cuchichi, Botón, Miranda y Claverol.

grande por él compuesta, había representado ya una gran promesa, pronto se representarán otras obras, realidades excelentes, de clara línea y amplia expansión melódica, tales como las comedias líricas *Maruxa*, de ambiente gallego, en dos actos, y la famosísima *Doña Francisquita* en tres. Pero la obra cumbre de Vives es *Bohemios*. Con ella consigue miles de representaciones y una popularidad sin límites. Al igual que el de *La Revoltosa*, *La boda de Luis Alonso* y otros, su preludeo se puede escuchar con frecuencia. Caracterízase por su instrumentación sombría, muy a tono con la melancólica tristeza del tema. Otro de sus números más notables es el famoso dúo de tenor y tiple.

Tres músicos notables interrumpieron para siempre su producción cuando podía esperarse de ellos muchos y muy lozanos brotes. El gaditano Ra-

fael Millán, nacido en 1893, abandonó para siempre las actividades musicales allá por el año 1925 debido a una enfermedad mental que aún sobrelleva hoy,<sup>28</sup> después de haber escrito zarzuelas verdaderamente notables: *El pájaro azul*, *La Dogaresa*, etc. En estrecha colaboración, interrumpida por la muerte siendo jóvenes aún, produjeron obra tras obra, con inspiración lozana, el gallego Severiano Soutullo, nacido en 1884 y muerto a los 48 años,<sup>29</sup> y el valenciano Juan Vert, que habiendo nacido seis años más tarde que su colaborador, murió un año antes que este.<sup>30</sup> Ambos contribuyeron muy felizmente al resurgimiento de la «zarzuela grande» con obras fundamentales como *La leyenda del beso* (¿quién hay que no haya oído alguna vez el intermedio de esta obra?) y *La del Soto del Parral*, zarzuela que parece escrita estrictamente para el lucimiento del barítono, pues este interviene en sus números más felices y a su cargo corre la popularísima romanza. Su argumento es el siguiente:...<sup>31</sup> Oigan la mencionada romanza al barítono A. C.<sup>32</sup> [*quinta audición*]

Una vez llegados a este puesto en la historia del género lírico, tócanos hacer mención de una variante de este, la *opereta*. La opereta, cultivada sobre todo en Francia y descendiente directa de las óperas bufas italianas, se caracteriza y diferencia de la zarzuela, primeramente, en el carácter más alegre y frívolo, más cosmopolita, mientras que la zarzuela, como hemos visto en su definición, es eminentemente nacionalista. Otra diferencia, más extensa, es que en la opereta suelen intervenir personajes de sangre azul (príncipes, nobles, etc.). Por otra parte, tienen de común una y otra el que en la acción dramática la música alterna con la palabrea hablada. Y esta es la razón por lo

<sup>28</sup> Rafael Millán Picazo (1893-1957). Murió, en efecto, en 1957.

<sup>29</sup> Reveriano Soutullo (1884-1932).

<sup>30</sup> Juan Vert (1890-1931).

<sup>31</sup> Véase la nota 16.

<sup>32</sup> Al comienzo de su intervención, el conferenciante promete al auditorio intercalar una serie de ilustraciones musicales a cargo de las principales figuras de la Compañía Lírica. No sabemos si esto sucedió así o, por el contrario, decidió acudir a la interpretación directa al piano o, mejor aún, al recurso más seguro de una selección discográfica. En cuanto a las iniciales A. C. que usa para referirse al intérprete de este fragmento, ¿podrían hacernos sospechar que se tratara de una grabación del conocido barítono gijonés Antonio Campó, nombre artístico de Antonio Sánchez Camporro (Gijón, 1922-La Coruña, 1998)?

que muchas personas llamen indistintamente zarzuela a lo que, en realidad, es una opereta.

Guardan ciertas afinidades como cultivadores de la opereta, sin perjuicio de que también hicieran obras menores, el ya anteriormente citado Millán, con su *Príncipe bohemio*, y el aragonés Pablo Luna,<sup>33</sup> que puso elegante frivolidad y gracia fina en creaciones tan populares como *Los cadetes de la reina* y *Los molinos de viento*. Esta última es la mejor opereta producida en España.

Fueron dos representantes del espíritu frívolo, a tono con el sentir de las muchedumbres, garboso uno y retozón el otro, el granadino Francisco Alonso,<sup>34</sup> autor de *Las corsarias*, *La calesera* y *La parranda*, todas ellas zarzuelas, y de la opereta *Las castigadoras*; y el toledano Jacinto Guerrero,<sup>35</sup> en cuyo haber figuran obras tan conocidas como *La montería* (de la que se hizo archifamosa la canción «Hay que ver»), *Los gavilanes* (con su popularísima salida de Juan que comienza «Mi aldea»), *El huésped del sevillano* (de donde procede el brioso «Canto a la espada»), y la famosa opereta *La blanca doble*. Ambos murieron siendo presidentes de la Sociedad de Autores, y el segundo no pudo asistir al estreno de la zarzuela *El canastillo de fresas*, obra representada a los pocos días de su defunción.

Y cerrado ya este breve paréntesis dedicado a la opereta, ineludible por el estrecho parentesco de ambos géneros dramático-musicales, volvemos a la zarzuela. Es de nivel muy elevado la música de otros dos artistas que, antes de dedicarse a la música teatral, habían dado excelentes frutos en el terreno sinfónico, tras solidísimos estudios musicales. Es el primero el madrileño Federico Moreno Torroba.<sup>36</sup> Excelentemente dotado para el cultivo de la música, ha cosechado brillantísimos éxitos en el campo de la zarzuela grande. Suyas son, entre otras, *La mesonera de Tordesillas*, *La chulapona*, *Luisa Fernanda*, quizá la más conocida de sus producciones, y *La Marchenera*. El otro artista a que antes aludíamos es Pablo Sorozábal.<sup>37</sup> Zarzuelas más conocidas que las suyas es inútil buscarlas, porque no existen. Sin duda hay quien nunca oyó nada de Barbieri, ni acaso de Chapí, quizá, aunque ya es

---

<sup>33</sup> Pablo Luna (1880-1942).

<sup>34</sup> Francisco Alonso (1887-1948).

<sup>35</sup> Jacinto Guerrero (1895-1951).

<sup>36</sup> Federico Moreno Torroba (1891-1966).

<sup>37</sup> Pablo Sorozábal (1897-1988).

más difícil que tampoco conozca a Chueca. Pero conocerá, incuestionablemente, el pasodoble de *La del manojó de rosas*, o el chotis de la misma obra, o la maravillosa romanza (maravillosa y difícil) para tiple de *La tabernera del puerto*. Y, finalmente, no se nos ocurre dudar de si sabe o no tararear la melancólica romanza de *Katiuska*, romanza que van a escuchar a continuación. [sexta audición]

Terminamos el balance de nuestro siglo con dos autores vascos eximios: Usandizaga,<sup>38</sup> muerto en plena juventud no sin antes dejarnos como testimonio de su genio *Las golondrinas*. Y Guridi<sup>39</sup> que ha dado a la zarzuela una obra cumbre, *El caserío*. Con ello se dignifica la zarzuela bajo un noble aspecto: el original y el castizo, elegido este sobre determinadas esencias y efluvios que fluctúan entre lo folklórico y lo popular y que, no obstante el desdén con que los juzgan algunos, han sido fuente de inspiración directa o indirecta, por calco o por sugestión, para músicos extranjeros tan eminentes como un Glinka (recuérdese *Una noche en Madrid*) y un Rimsky-Korsakov (*Capricho español*) en el pasado siglo, y un Ravel (*El bolero*) en el presente.

No queremos poner punto final sin tocar un tema de candente actualidad: la decadencia de la zarzuela. «La zarzuela está en decadencia», «la zarzuela se ha agotado», «la zarzuela se acabó». Son frases que se oyen con mucha frecuencia. ¿Será un hecho la decadencia de la zarzuela? ¿O bien, no pasará de ser una afirmación más o menos gratuita de algunos espíritus pesimistas? No, tenemos que confesar, y bien sabe Dios con cuánto dolor, que, efectivamente, nuestro género lírico es hoy una pieza de museo, pero nada más. Algo que se admira, que se aplaude como se admira y se aplaude una colección filatélica o un cuadro maravilloso. Pero ya no es la zarzuela aquel espectáculo multitudinario que conmocionaba a todos los habitantes de un Madrid, por ejemplo, que al día siguiente al del estreno tarareaban tal o cual número. En este sentido ha sido desplazada como tantas otras cosas, por ejemplo, [por] los toros, el fútbol, el cine y las radios. Ahora bien, no es esta la única causa. Más aún, puestos a aquilatar, casi deberíamos de alegrarnos de que haya ocurrido así. Pues es claro que una obra de arte, si realmente lo es, no estará al alcance de la masa; siempre quedará delimitada

<sup>38</sup> José María Usandizaga (1887-1915).

<sup>39</sup> Jesús Guridi Bidaola (1886-1961).

por una minoría, más o menos numerosa, pero minoría al fin. Por tanto, no hay porqué alarmarse ante este fenómeno que pudiéramos llamar de pérdida de popularidad: hoy por hoy, la música de la zarzuela es todavía la más conocida y gustada de un amplio sector del público. Pero hay otro aspecto en la decadencia de la zarzuela que ya es bastante más serio. Se ha acabado la producción de zarzuelas. Ya nadie piensa en escribir obras de esta clase. Inexplicablemente, los grandes músicos modernos españoles huyen de la zarzuela con una unanimidad y una constancia digna de mejor causa. ¿No es realmente triste que un Albéniz<sup>40</sup> haya escrito una *Pepita Jiménez* que no es zarzuela, sino ópera, y que Granados<sup>41</sup> haya escrito *Goyescas* que tampoco es zarzuela sino también ópera? ¿Qué hubiera pasado si el inmortal Falla o Turina<sup>42</sup> hubiesen dedicado parte de su maravillosa obra a la zarzuela? Autores los cuatro netamente castizos, con una música específicamente española por primera vez en la historia musical de nuestra Patria y, sin embargo, no plasmaron su inspiración con los moldes españolísimos de la zarzuela. Tan sólo Albéniz produjo algunas, por lo que indudablemente no hubiese conquistado la fama que hoy posee gracias a otras producciones.

Y en la última generación, en esta generación que se ha dado en llamar «de la postguerra» ¿dónde está la zarzuela? Ni los dos Halffter (Rodolfo y Ernesto), ni Joaquín Rodrigo, ni Esplá,<sup>43</sup> ni otros autores de segunda fila aplicaron su inspiración al género lírico. Tan extraño es el hecho que no podemos por menos de buscar una explicación. Personalmente, y sin el menor propósito de dogmatizar o sentar cátedra, creo que es la siguiente: todos ellos, desde Albéniz hasta Rodrigo pasando por Turina, son músicos de vanguardia, es decir, músicos a la última moda, dicho sea sin el menor matiz peyorativo; ahora bien, el único género que ha permanecido refractario a los indudables progresos armónicos y orquestales de nuestro siglo ha sido la zarzuela. Oyendo *El canastillo de fresas* de Guerrero, que puede considerarse como la última pieza valiosa del género, no advertimos ninguna de las trascendentales libertades que trajo consigo, por ejemplo, un Debussy,

<sup>40</sup> Isaac Albéniz (1860-1909).

<sup>41</sup> Enrique Granados (1867-1917).

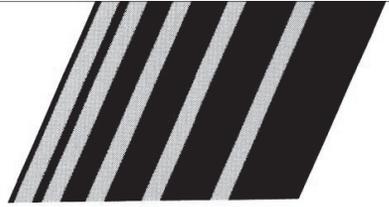
<sup>42</sup> Manuel de Falla (1876-1946) y Joaquín Turina (1882-1949).

<sup>43</sup> Rodolfo (1900-1987) y Ernesto Halffter (1905-1989), Joaquín Rodrigo (1901-1999) y Óscar Esplá (1886-1976).

nada digamos de un Prokofiev o un Stravinsky. Hasta tal punto es esto cierto que un oyente que desconociese el nombre del autor podría adjudicar la paternidad de la obra a cualquier zarzuelista, desde Barbieri hasta su autor, exceptuando quizás a Chueca que es el más personal de todos. Y no se crea que exageramos cuando decimos que el único género que ha permanecido refractario a los progresos de nuestro siglo es la zarzuela. Todos los demás (música sinfónica, de cámara, pianística, música dramática, etc.) han acogido en su elaboración ese rasgo impresionista o aquella audacia orquestal, cuando no es toda la obra la que está escrita a lo Stravinsky. Así las cosas, concebida la zarzuela dentro de esos cauces tan estrechos e incómodos, tan estereotipados, es explicable que la generación joven aparte de ella sus ojos con cierto aire desdeñoso. Pero, y aquí viene lo incomprensible, ¿por qué Falla no renovó la zarzuela, como había renovado el ballet? ¿Por qué Albéniz no introdujo en su *San Antonio de la Florida*, la mejor de sus zarzuelas, las innovaciones que dieron fama, por ejemplo, a su *Iberia*? Otro tanto digamos de Turina o Granados. La zarzuela, pues, está en decadencia. Otras causas que suelen invocarse, y que a mi me parecen demasiado poco importantes para explicar la gravedad del hecho, son la falta de ayuda por parte del Estado, la carencia de teatros dedicados exclusivamente a los estrenos y reposiciones de las obras, el alejamiento paulatino de los cantantes que consideran una brillante y mejor remuneración en la ópera, etc., etc.

Pero a pesar de todo, creemos firmemente que la zarzuela no se ha acabado. Está atravesando un periodo crítico en su historia, pasado el cual resurgirá más pujante y vigorosa. Tiene demasiados atractivos para ser rehusada por los compositores definitivamente. En primer lugar, su carácter popular y folklórico, que coincide con una revaloración entusiástica de la crítica moderna por todos los elementos musicales populares. Por otra parte, su especial estructura músico-literaria le permite huir de la frecuente pesadez de la ópera. Y finalmente, lo asequible de su presentación al gran público tiene que tentar necesariamente el deseo de gloria que todo artista lleva en el hondo de su personalidad. Son todas estas notas las que nos permiten concebir las mejores esperanzas respecto de este género tan nuestro. La zarzuela, cual una nueva durmiente del bosque, espera por su príncipe maravilloso que la saque del letargo en que se halla sumida. Quiera Dios que éste no se haga esperar. Así lo deseamos, por España y por ese arte de las artes que es la música.

**AUTOCARES**  
**Epifanio**



**y El Trasgu Viajero**

Transporte de viajeros • Nacional e internacional  
Excursiones • Bodas • Otros eventos

C/ Calderón de la Barca, 6 • 33012 Oviedo

985 280 731 • 646 094 019 (24 horas) • Fax 985 118 492

[www.autocaresepifanio.com](http://www.autocaresepifanio.com) • [autocaresepifanio@autocaresepifanio.com](mailto:autocaresepifanio@autocaresepifanio.com)

**La Bellota Asturiana**  
Taberna

**Fruela, 16**  
**Oviedo**  
**985 20 06 58**

**Pza. La Gesta, 3**  
**Oviedo**  
**985 24 59 14**

**Avilés**  
**Pza. Álvarez Acebal, 11**  
**985 52 16 98**





ESTE CUARTO NÚMERO DEL  
ANUARIO DE LA SOCIEDAD PROTECTORA DE LA BALESQLIDA,  
CON EL QUE SOLEMNIZA LOS SECULARES FESTEJOS PATRONALES Y  
EL POPULAR MARTES DE CAMPO EN OVIEDO  
(PRIMER MARTES DESPUÉS DEL DOMINGO DE PENTECOSTÉS),  
SE ACABÓ DE IMPRIMIR EL VIERNES, 26 DE ABRIL.  
OVETO, A. D. MMXIX

...declaré que lo universal es lo local sin paredes  
(Miguel Torga, «Prólogo a la versión castellana» de  
*Cuentos de la montaña*, 1987)



*Hazte socio*

*Sociedad Protectora  
de  
La Balesquida*  
1930

[www.martesdecampo.com](http://www.martesdecampo.com)

Plaza de la Constitución - Oficina de Turismo, 2ª planta - Oviedo. Tel. 984 281 135  
Lunes a viernes de 10.00 a 13.00 [labalesquida@telecable.es](mailto:labalesquida@telecable.es)