

La zarzuela: el mesón escenario de famosas zarzuelas

Brac, 117 (291-303) 1989

Por Julio SANCHEZ LUQUE

(ACADEMICO CORRESPONDIENTE)

(Discurso de incorporación)

Quiero valerme de la definición que allá por el lejano siglo XVII, diera de lo que es la Zarzuela el compositor Juan Risco: 'La Zarzuela es una composición dramática, parte de ella cantada, y tiene una historia tan antigua como la de nuestro Teatro Nacional: Siempre gustaron los españoles de la agradable alternativa del recitado y del cantado, y basta para convencerse de esta verdad, examinar la diversidad de composiciones dramáticas españolas que se conservan escritas desde el siglo XV hasta nuestros días, en cuyas composiciones con los nombres de "Representación", "Paso", "Farsas", "Loas", "Comedia con música", "Fiesta de Zarzuela", "Auto Sacramental" etc...se encuentra la música figurando con más o menos extensión e importancia, pero casi siempre alternando con el diálogo hablado...'

La Zarzuela nace como un género nuestro, entrañable, adaptada al genio de la raza y al gusto nacional. Es un verdadero drama lírico a la española, sin mezcla de extranjerismo; por eso, el pueblo, con certero instinto, ha rechazado siempre los híbridos productos de algunos compositores que pretendían mezclar o añadir elementos extraños.

¿Cuál es el primer fundamento u origen de este drama lírico musical llamado Zarzuela, de tan vigoroso arraigo entre nosotros y de dónde le viene o tomó el nombre que lo distingue en España y fuera de nuestras fronteras?.

El nombre, y en esto coinciden todos los críticos antiguos y modernos, le viene del lugar donde primero se representaron aquellas incipientes y un tanto híbridas o mestizas Zarzuelas del siglo XVII: La casa de campo de la Zarzuela, en el Real Sitio del Pardo, palacete mandado edificar por Felipe IV para uso y recreo del infante Don Fernando. Aquel lugar era utilizado con fines de esparcimiento y descanso de la Corte. Los cómicos de Madrid comenzaron a desplazarse hasta la Zarzuela durante las periódicas estancias del Rey, y montaban piezas breves, con escaso o ningún aparato escénico, y en las que predominaban la música instrumental y el canto. Estas funcioncillas o representaciones, tomando nombre del lugar donde se representan, vinieron a llamarse 'Fiestas de la Zarzuela'.

Para unos -Cotarelo, en su **Historia de la Zarzuela-**, el primer título de Zarzuela primitiva es la de El Golfo de las Sirenas de Don Pedro Calderón de la Barca, obra representada en el citado sitio

de la Zarzuela el 17 de Enero de 1.657. También se habla mucho, pero sin fundamento, a juicio de Cotarelo, de una supuesta Zarzuela de Lope de Vega, *La Selva sin Amor*, obra de la que se carece de datos en este aspecto.

Otros opinan que la primera Zarzuela fue *El Jardín de Falerina*, también de Calderón con música de Juan Risco.

No importa que el asunto de *El Golfo de las Sirenas*, y de tantas otras, sea un tema mitológico; el hecho es que de aquí podemos decir que arranca esa fuerza que plasmaría en la mejor inspiración de nuestros compositores dando nombre a un horizonte teatral netamente español.

Desde fines del siglo XVI, con la aparición de la Opera, la música teatral está siempre presente en la vida social. En España el teatro es la gran pasión en los siglos XVII y XVIII y a él tiene acceso todo el mundo mediante el pago de la entrada correspondiente.

Un elemento espectacular de suma importancia es la música en el teatro, esto cuando no todo él es en música, como ocurre en la Opera.

Por otra parte, están las grandes fiestas de la Corte y de las casas de la nobleza, que compiten entre sí para demostrar la mayor fastuosidad respectiva sin reparar en gastos. Desde el punto de vista estético, la música teatral o el teatro musical es el resultado de la conjunción de dos artes completamente diferentes y, hasta cierto punto, irreconciliables: la música, cuya asemantividad es su gran atractivo, y la literatura o el texto, que inexcusablemente, debe contar algo y va dirigido a la razón (según la propia terminología de la época). Si además a la música y al texto añadimos danza, decorados, tramoyas, interpretación etc... fácilmente se comprende que el teatro musical sea el gran protagonista de la cultura del siglo XVIII y que su influencia y atractivo llegue a los propios maestros de capilla, que son también en ocasiones compositores de música teatral. En la práctica los estilos se mezclan y la música de la Iglesia utiliza en toda Europa los procedimientos de la música de teatro, fundamentalmente el recitado, el aria y los aires de danza, al mismo tiempo que incrementa la participación de los instrumentos.

La presencia constante y continua de la música en el teatro del siglo XVIII se deriva de su enorme versatilidad en las representaciones escénicas.

En la Opera, la música se integra absolutamente en el texto y el espectáculo, al ser éste cantado en su totalidad. La Zarzuela por su parte, utiliza en este siglo los mismos procedimientos que la Opera, con la diferencia de que alterna las partes cantadas con partes habladas.

Las guerras y las crisis económicas, traen como consecuencia el que las arcas de la Hacienda Pública estén exhaustas, aunque esto no impide la demostración de fastuosidad entre la nobleza, excelente caldo de cultivo para la introducción en nuestro país de corrientes extranjeras.

La influencia italiana en el teatro cortesano se remonta a la llegada a la Corte del napolitano Julio César Fontana en 1622,

pero se incrementa de manera notable con la llegada al Trono del Borbón francés Felipe V. El cambio de dinastía no introduce una predilección por el teatro musical francés, pues, como observa Cotarello, el gran estudioso de la música teatral española, el nuevo rey solo tenía 17 años y pocos meses al llegar a España y apenas tuvo tiempo a esa edad de gustar el teatro de Racine o de Moliere, a ello hay que unir su matrimonio con M^a Luisa Gabriela de Saboya, joven de 13 años, hija del Duque Victor Amadeo II y de Ana M^a de Orleans, y el auge que la Opera italiana estaba adquiriendo en todo el Continente Europeo.

En 1702, Felipe V salió para Italia a combatir en las primeras batallas en contra de la gran coalición formada por Inglaterra y Austria para disputarle el Trono y allí mostró gran interés por los espectáculos que le fueron ofrecidos: el 9 de abril de 1702 en Nápoles, una gran serenata con instrumentos y voces, con arias y otros fragmentos de óperas; el 2 de mayo de ese año, otra serenata de Alessandro Scarlatti y el 8 de ese mismo mes, la Opera Tiberio Emperador de Oriente también de Scarlatti.

A su vuelta a España, al día siguiente de su entrada en Madrid, el 17 de enero de 1703, 'los cómicos españoles hicieron a los Reyes una sarao en palacio', según una nota del Registro del Archivo Municipal recogida por Cotarello, que a su vez se pregunta qué tipo de fiesta sería cuando en palacio sólo se hablaba francés o italiano.

Muy probablemente el Rey se había traído de Italia una compañía que, desde luego, contó desde el comienzo con el favor real, concediéndosele el 26 de marzo de 1703 el Coliseo del Buen Retiro que ocupaba una de las alas de un suntuoso palacio ubicado entre espléndidos jardines y bosques que el Conde-Duque de Olivares había mandado construir para halagar a Felipe IV, monarca más aficionado a fiestas y galanteos que al trabajo de gobernar su reino.

El 25 de agosto del anteriormente citado año 1703 se representó por esta compañía real 'El pomo de oro para la más hermosa', según figura en el folleto de impreso que no consigna el nombre del compositor, aunque debe tratarse de la famosa Opera de Marco Antonio Cesti, el más importante compositor de óperas de la segunda mitad del siglo XVII junto a Cavalli. Aquella Compañía fue conocida como la de 'Los Trufaldines', debido a que entre los personajes mitológicos que figuraban en la Opera anteriormente citada, Mercurio se transforma en Trufaldín, cómico italiano. Los trufaldines no se contentaron solo con el excelente Coliseo del Buen Retiro; además alquilaron ese mismo año en la Calle de Alcalá un corral que adaptaron para hacer allí representaciones, lo que no estaba acordado con los arrendatarios de los Teatros del Príncipe y de la Cruz que se quejaron de esta competencia sin que tuviesen éxito tales quejas. Representaban todos los días desde las 6 de la tarde menos los viernes y los días que iban a Palacio; en las gradas se sentaban los hombres y las mujeres, cosa que nunca había sucedido en los corrales españoles. Esto fue motivo más de éxito.

La grave situación que atravesaba Madrid en 1707, con motivo

de la Guerra de Sucesión, parece ser la causa de que los italianos dejaran su corral, pero se volvieron a instalar en el Coliseo del Buen Retiro y obtuvieron del Rey la exención de los pagos a los hospitales y al arrendador de las comedias.

Sin ánimo, por mi parte, de polemizar sobre el proteccionismo que hacía todo el extranjero en España hemos hecho siempre gala, me permito dar unos datos que quizás sirvan para corroborar lo que afirmo.

El jefe, o director de la Compañía de Los Trufaldines, llamado Francisco Bartoli, solicitó al Ayuntamiento el 9 de julio de 1708 que 'a efectos de representar para el bien público, suplica a V.S.S. se sirvan de mandar se les alquile el lavadero con sus pertenencias que está más abajo de la Encarnación, junto al Juego de Pelota'. Se trataba del lavadero conocido con el nombre de 'Los Caños del Peral', situado en lo que hoy es el Teatro Real de Madrid. De inmediato construyeron el Teatro, la mayor parte de la madera, conociéndose por el vulgo como El Corral de los Trufaldines y se comenzaron a dar representaciones de ópera. La actividad de esta primera compañía italiana dura hasta 1714.

En 1716, bajo la influencia del Duque de Alberoni, se constituyó otra nueva compañía italiana con los restos de la primera en condiciones excepcionales, ya que, por decreto del 16 de septiembre de 1716, se les concedía la casa de los Caños del Peral sin que tuvieran que pagar alquiler alguno...Este era el primer teatro, origen del que hoy es Teatro Real.

Todo esto se llevó a cabo a pesar de las quejas que formulaban el resto de las compañías que actuaban en los otros corrales de comedias.

Ni que decir tiene que ante tal oposición musical, la música española, teatralmente hablando, se debía encontrar a la deriva dentro de una mar encrespado por el implacable deseo cortesano de enseñorear a la música de otros lares, la lucha me la imagino titánica; sería poco más o menos una lucha entre un nuevo David y un prepotente Goliat, si bien el año 1705 marca una etapa importante en la historia de la música dramática española.

La Zarzuela Veneno es de amor la embidia, letra de Don Antonio de Zamora y música de Don Sebastián Durón, si bien denota la influencia de la música italiana, deja entrever el motivo español de la inspiración: arias y seguidillas alternan melódicamente; en esta Zarzuela hay verdadera preocupación formal por encontrar nuevos caminos,...los instrumentos cantan o acompañan, según los momentos agudos o sencillos de la representación.

Como dato curioso queremos dejar constancia de que D. Antonio de Zamora autor letrista de la Zarzuela a la que antes aludíamos, hizo una interesante versión del tipo de D. Juan Tenorio al que madrileña y presta ciertos rasgos achulados.

Durante la primera mitad del siglo XVIII, la Zarzuela sigue nutriéndose en la parte poética o argumental, de ninfas, galanes y demás entes de ficción tomados de la mitología. Aunque prepondera

la música italiana...con figuras como D. José de Nebra, la Zarzuela sobrenada hasta buscar el enfoque y la savia popular necesarios para no morir, cosa que se realiza en la segunda mitad del siglo con el garbo y el genio poético de Don Ramón de la Cruz verdadero introductor del elemento popular en la creación de un género tan netamente del pueblo como es la Zarzuela, en su sentido más noble y más ancho.

No podemos pasar por alto, por su enorme trascendencia en cuanto a lo musical se refiere, el año 1737 por un doble motivo: la intensa actividad del Marqués de Scotti y especialmente por la llegada a la Corte de Carlos M^a Miguel Angel Broschi Barrese, nombre completo del archifamoso Farinelli.

Felipe V, aquejado de una extraña melancolía con intervalos de verdadera demencia, estaba obsesionado con la idea de que podía ser envenenado en cualquier momento, tenía verdaderas manías, como la de creerse muerto, permaneciendo largas temporadas en cama sin hablar con los ojos fijos en el techo. Solo había dos cosas que le hacían salir de ese ensimismamiento: el trono de su abuelo Luis XIV, y la música sobre todo el canto; únicos motivos estos dos que le hacían volver a la realidad.

Isabel de Farnesio, su inteligente y activa esposa que había probado todos los medios para sacar a Felipe V de su melancolía pensó en traer a la Corte al famoso cantante para que distrajese al Rey y escribió al Conde de Montijo, embajador en Londres, al objeto de que ofreciese un importante puesto a Farinelli que se encontraba entonces cantando, con el inenarrable éxito habitual, en el Teatro Lincoln's Inn Field.

Aquel cantante, nacido en Adria (Nápoles) había tomado el nombre artístico de Farinelli de su maestro el virtuoso Farinello, según informaba Juan Bautista Mele (famoso compositor) en la documentación presentada para ser nombrado el cantante italiano Caballero de la Orden de Calatrava en 1750 Farinelli había sido castrado por expreso deseo de su padre, consecuente con los procedimientos de la época, debiendo a este hecho el haber poseído una de las mejores voces atipladas de todos los tiempos.

En el mes de agosto de 1737 llega Farinelli a la Granja y el día 25 de ese mismo mes y año le oye cantar Felipe V en uno de sus peores momentos de depresión y melancolía; el efecto del canto fue tal que el Rey volvió en sí y dijo al cantante que pidiese la recompensa que más le agradase. El músico-cantante, según cuenta Cotarelo, le contestó que se sentía pagado con haberle divertido, y que el único deseo que formulaba era que su Majestad abandonase la tristeza y se ocupase de los asuntos de estado. Ni que decir tiene que el italiano se convirtió en la figura estelar de la Corte. El 30 de agosto de 1737 Felipe V expedía un decreto en el que se nombraba a Farinelli:

" Criado mio, con dependencia solo de mí y de la Reina, mi muy cara y amada esposa, por su singular habilidad y destreza en

el cantar, concediéndole 1.500 guineas, monedas de Inglaterra, regu-
ladas en 135.000 reales de vellón cada año, sin descuento alguno, los
cuales deben ser el producto de la venta de Estafetas del Reino,
para que los reciba puntualmente; un coche con dos mulas para su
persona, así en Madrid como en cualquiera otra parte adonde me
siguiere, y un tiro de mulas para ejecutar los viajes de mis jornadas;
el carruaje que necesitare en ellas para su familia y equipaje y el
alojamiento decente y competente que hubiese menester para su
persona y su familia, así en los Sitios Reales como en cualquiera
otra parte donde me siguiere... Por tanto; mando a todos los jefes,
oficiales de tropa, a los ministros, gobernadores, intendentes, corregi-
dores, jueces, justicias y demás súbditos de mis dominios, tengan
al expresado Don Carlos Broschi por tal familiar criado mío y se
le guarden las exenciones y prerrogativas que le corresponden, que
así es mi voluntad."...

Creo que el Decreto es lo suficientemente explícito .

Farinelli se convirtió, poco más o menos, que en omnipotente.
Su cercanía al Monarca no la utilizó jamás políticamente pero sí
para tres fines concretos: sanar al Rey de su melancolía, difundir
la ópera italiana y proteger a sus compañeros de arte. Para ello,
como afirma Solar-Quintes poseyó las tres cosas necesarias: privan-
za, fantasía y esplendidez.

Su responsabilidad y poder en la Corte de Felipe V e Isabel
de Farnesio continuó, aún después de la muerte de éste en 1746
con Fernando VI y Bárbara de Braganza, hasta la llegada de Carlos
III en 1759.

Ese año Farinelli abandonó Madrid y se retiró a una espléndida
casa de campo que se había hecho construir en las afueras de Bolonia,
a mediados de 1760, y allí falleció el día 15 de julio de 1782.

A pesar de todo, en los teatros de La Cruz y del Príncipe se
habían seguido representando diferentes Zarzuelas, debido al entu-
siasmo de los aficionados al género que, contra viento y marea,
se habían mantenido firmes en su afición.

Hora es de que hablemos de Don Ramón de la Cruz, ya que
tiene un significado especial en la evolución de la Zarzuela espa-
ñola, que con él abandona los temas mitológicos, históricos y encope-
tados para adquirir unas características similares a las que se dan
en general en la segunda mitad del siglo XVIII en lo que a la recupera-
ción e interés por lo popular se refiere.

La vinculación de Don Ramón de la Cruz con la música teatral
es doble: por una parte traduce óperas italianas y francesas; por
otra, tiene una amplia obra de creación original con su correspon-
diente música realizada por los más prestigiosos compositores del
momento.

Don Ramón de la Cruz amplía los temas, introduce el elemento
popular y cuadros de costumbres y cultiva el realismo.

Su primera producción dramática es precisamente "un nuevo
drama cómico-armónico" titulado 'Quien complace a la deidad acier-
ta a sacrificar'. Se estrenó en 1757 con música de Manuel Plá.

Después de una primera etapa en la que Don Ramón de la Cruz participa activamente en la vida operística madrileña, traduciendo y escribiendo obras al estilo de ópera italiana, vino en 1768 el cambio radical al iniciarse su colaboración con Antonio Rodríguez de Hita. Ese año Don Ramón de la Cruz recibió el encargo de escribir la obra que había de inaugurar las funciones nocturnas veraniegas autorizadas por el Conde de Aranda, a beneficio de los propios cómicos... De ese encargo surgió *La Briseida*, todavía con argumento mitológico, pero con música de Antonio Rodríguez de Hita, que obtuvo tal éxito que los beneficios fueron cuantiosos, según las críticas que se hicieron, sobre todo por un tal Miguel de la Higuera y Alfaro que se firmaba como *Un barbero de Fuencarral*.

Las críticas relacionadas a la obra anteriormente citada, aluden sobre todo al éxito musical mientras que hablan de la falta de erudición del libreto, esto hace que Don Ramón decida introducir el elemento popular en su próxima Zarzuela, cuyo título es bien significativo *Las Segadoras de Vallecas*, también con música de Rodríguez de Hita, obra que se estrenó en las noches del verano de 1768.

Según Cotarelo, la música de la obra está formada por: números cortos de sabor popular, incluso con intervención de gaitas gallegas, un solo duo concertante y varios coros. Se desconoce, según Antonio Martín Moreno, si aún se conserva la música.

Los primeros catorce días que se hizo seguida, produjo 68.168 reales, que superaron con creces los gastos ocasionados que fueron de 35.889 reales.

Del año siguiente es *Las labradoras de Murcia* estrenada en septiembre de 1769, y cuya música se conserva en la Biblioteca Municipal de Madrid. En opinión de Cotarelo, en esta Zarzuela se puede considerar ultimada la revolución emprendida por Antonio Rodríguez de Hita, que libre de prejuicios de escuelas y modas, escribió una música con marcado acento popular para expresar el contenido dramático de un libreto bien estructurado en el que se cuentan las costumbres de los labradores de Murcia.

Don Ramón de la Cruz trabajó con otros importantes compositores españoles, como Pablo Esteve que colaboró en la Zarzuela *Los portentosos efectos de la Naturaleza 'cuya música pertenece a José Scarlatti'*, estrenada el 12 de junio de 1766; Antonio Palomino fue el autor de la música de *La mesonerilla* con un acto; *Los zagales del Geniul* con música de Esteve, obra que fue representada en Granada el 11 de mayo de 1769.

Ese mismo año, en Madrid, se modificó la orquesta de las Zarzuelas automentándose con dos violas, dos claves, tres clarinetes, al mismo tiempo que se doblaba el resto de los instrumentos hasta llegar a 21 instrumentistas.

Fabián García Pacheco, Maestro de Capilla del Convento de la Victoria, fue colaborador de la parte musical de la Zarzuela de Don Ramón de la Cruz titulada *En casa de nadie no se mete nadie*, dedicada al XII Duque de Alba y estrenada el 28 de septiembre de 1770. En el libreto impreso se lee esta dedicatoria: 'la curiosidad

y el gusto del público en tener a la mano estos dramas cuando se representan para entender las letras que se canta, me obliga a imprimir esta zarzuela'. Se conserva la música en la Biblioteca Municipal madrileña.

A partir del año 1776, por el auge del que disfruta la Tonadilla Escénica, Don Ramón de la Cruz no volvió a escribir Zarzuelas hasta 1786, en que por compromiso de la Duquesa de Osuna, su protectora, escribió *El Extranjero*, con música del italiano Antonio Ponzo, estrenada en el teatro particular de la Duquesa y después en el Coliseo del Príncipe a partir del 28 de enero de 1786.

De ese mismo año data la Zarzuela *La Clementina* con música nada menos, que de Luigi Boccherini.

No sería justo pasar por alto unas breves notas sobre la Tonadilla Escénica ya que es el género que representa la reacción contra lo extranjero y la pasión o la moda por lo popular.

Según nos comenta José Subirá (su mayor estudioso), la tonadilla es bastante parecida a la ópera cómica, pues no se trata de una obra independiente, sino una serie de piezas al estilo de los 'intermezzi' italianos, con seis, ocho o más números de música. Su duración podía rebasar los veinte minutos cuando intervenían numerosos interlocutores, y se intercalaba entre las jornadas o actos de las comedias en los dos teatros madrileños de la Cruz y del Príncipe convirtiéndose bien pronto en imprescindibles en todas las representaciones y en el país.

Las principales etapas en la evolución de este género establecidas por José Subirá son: Su aparición y albores (1751-1757), crecimiento y juventud (1757-1770), madurez y apogeo (1771-1790)... Entre 1791 al 1810, la influencia italiana va desnaturalizando el marcado carácter nacionalista de la Tonadilla hasta llegar al año 1811 y hasta el 1850 poco a poco comienza el ocaso de la Tonadilla Escénica. Las tres partes que constituían este género reciben los nombres de: entable, coplas y baile.

Un brevísimo apunte sobre lo que nos dice Cotarelo y Mori sobre el Sainete: 'es un género teatral típicamente español, es un drama sin argumento, pero con atractivo, que se reduce a un simple diálogo donde predomina el elemento cómico...'. Aunque su antigüedad se remonta a finales del siglo XV recibiendo sucesivas denominaciones como: auto, farsa, paso y entremés...en el siglo XVIII se identifica plenamente con el entremés, hasta el extremo de que se denomina entremés cuando se representa entre los dos primeros actos de la comedia y saineta cuando lo colocaban entre el segundo y el tercero.

Don Ramón de la Cruz exigió una gran intervención musical para estas obras menores.

Creo que puede decirse abiertamente que con Don Ramón de la Cruz aparece la Zarzuela como género.

Creo sinceramente que tras los argumentos expuestos, queda demostrado el ahinco de un pueblo en pro de la defensa de un patrimonio musical que tiene su nacimiento en sus propias raíces.

Tenía que llegar aquel día 6 de octubre de 1851 en que el Teatro

del Circo de Madrid abriera sus puertas para dar paso al estreno de *Jugar con fuego*, obra cumbre de Francisco Asenjo Barriera; la primera Zarzuela en tres actos que llegó a eclipsar el estreno otoñal que se efectuó en el Teatro Real con la ópera *I Martiri de Donicetti... Barbieri*, de quien Eusebio Blasco dijo que era el Goya de la música, abría el portón del triunfo a la Zarzuela española.

Aquel Teatro del Circo, se transformó desde aquel entonces en Teatro Lírico Español.

Tras el éxito de *Jugar con Fuego*, llegaría el de *El Valle de Andorra* con música de Gaztambide, *El dominó azul* de Arrieta, *Los Diamantes* de la Corona también de Barbieri y seguidamente se estrena una obra con música de Gaztambide que figura entre las maestras de nuestro género y cuyo título es *Catalina*.

En 1855 aparece Fernández Caballero como compositor y Arrieta estrena *Marina*, obra que desilusiona en principio, y sólo más tarde cuando convertida en ópera la cantó el famoso Tamberlick en el Teatro Real madrileño obtuvo un éxito rotundo.

En 1857, se construye e inaugura el Teatro de la Zarzuela en la madrileña calle de Jovellanos...La Zarzuela grande ha llegado a su mayoría de edad...Se suceden éxitos y títulos: *Los magiares*, *El juramento*, *Los sobrinos del Capitán Gran*, *El salto del pasiego*, *El anillo de hierro*, *La tempestad*, *La bruja*, *El Rey que rabió*,...y tantos y tantos más.

Llega el momento en que a la Zarzuela grande le hace sombra el incomprensiblemente mal llamado 'genero chico'.

En 1875, en plena Restauración Borbónica, el literato Tomás Luceño hace renacer aquel sainete, que gracias a Don Ramón de la Cruz había escalado altas cimas en épocas anteriores y hace su aparición Don Ricardo de la Vega.

La primera Zarzuela que merece ser encasillada bajo la etiqueta del mal llamado Género Chico es *La canción de la Lola* que surge del ingenio de Federico Chueca, estrenada el 25 de mayo de 1880; se representó nada menos que tres años consecutivos.

El Teatro Apolo sería la Catedral de este género: La gran Vía que estaría en cartel durante cuatro años día tras día; El año pasado por agua, *De Madrid a París*, *El mantón de Manila*, *La alegría de la huerta*, *El puñao de rosas*, *La verbena de la Paloma*, *La viejecita*, *La reboltosa*, *Agua*, *azucarillos* y *aguardiente*, *La boda de Luis Alonso*, *La tempranica*, *Gigantes y cabezudos*, *La dolorosa* y un interminable etcétera.

En el Teatro de la Zarzuela reinaba el Maestro Caballero, en el Apolo los Maestros Chueca y Chapí.

Recién estrenado el verano de 1929, el domingo 30 de junio se daba la última función en el Teatro Apolo, estaba ya incipiente su cruel derribo. Aquella noche el programa estaba compuesto por las obras cumbres de Tomás Bretón y de Ruperto Chapí.

El primer decenio del siglo XX es fatídico para nuestra Zarzuela; en 1907 muere Fernández Caballero; en 1909 Chapí y Chueca y en 1910 Joaquín Valverde.

Los carteles, al renovar su repertorio, lo ensanchan resucitando Zarzuelas del pasado siglo y creando otras.

Entre los compositores insignes: Amadeo Vives con su Bohemios, Maruxa, Doña Francisquita.

José Serrano con su Reino Mora, Alma de Dios, Moros y cristianos; Rafael Millán con el Príncipe bohemio, La Dogaresa.

El binomio formado por Soutollo y Vert con sus obras La leyenda del beso, La del Soto del Parral entre otras.

Pablo de Luna con Los cadetes de la Reina, Molinos de viento, El asombro de Damasco.

El Maestro Alonso con La Calesera, La Parranda, La Bejarana.

Jacinto Guerrero: La montería, La Alsaciana, Los Gavilanes, La rosa del azafrán, El huésped del sevillano, El canastillo de fresas.

Moreno Torroba: Luisa Fernanda, Sor Navarra, La mesonera de Tordesillas, La chulapona, María Manuela.

Pablo Sorozábal: Katuska, La taberna del puerto, La del manojito de rosas.

Jesús Romo: El gaitero de Gijón, El balcón de Palacio etc...

Esta es, a grandes rasgos, la Historia de algo tan nuestro como es la Zarzuela, género al que yo en multitud de ocasiones y por cuantos medios he tenido a mi alcance la he definido como 'Compendio de la historia costumbrista de España'.

Son más de doce mil Zarzuelas que duermen el sueño de los justos; Zarzuelas que nos ponen de manifiesto el variopinto folklore nacional, las diferentes costumbres de nuestras gentes, la riqueza multicolor de nuestros paisajes, en definitiva, obras que muestran el vivir cotidiano de un pueblo del que nosotros debemos sentirnos orgullosos de pertenecer: desde el cortijo serrano cordobés de El puño de rosas hasta los verdes prados gallegos mostrados en Maruxa; desde el luminoso resplandor de las tierras levantinas de La Parranda hasta los encinares extremeños de Luisa Fernanda que como rayos convergentes se dan cita en la madrileña Verbena de la Virgen de la Paloma.

Esta es nuestra Zarzuela a quien incomprensiblemente se le tiene como género menor por aquellos que ven mejor importar productos foráneos, que enmarcar con la dignidad que merece un producto nacional que hace vibrar al mundo entero a lo largo y ancho de los distintos continentes cuando se les presenta las partituras inmortales de nuestros compositores. Sólo hay una razón que justifique estas actitudes: el desconocimiento, porque está bien claro que nadie puede amar aquello que no conoce.

Día a día vemos como nuestra juventud se va sumando a presenciar este espectáculo hacia el que nuestra fe nos encamina con la esperanza de verlo un día, no muy lejano en el lugar que le corresponde.

Para la ilustración de este acto, mis compañeros y yo nos hemos puesto de acuerdo en escoger unos números pertenecientes a zarzuelas en las que el mesón forma parte de su protagonismo por la simple

razón de que al ser nuestro género altamente popular, nada más popular que estos escenarios por los que desfilaban gentes de toda condición social, lugares de paso donde tanta diversidad de vivencias se darían, y sobre todo, porque me han concedido el honor de respetar mi deseo particular de que fueran las partituras de Luisa Fernanda, El cantar del arriero y El huésped del sevillano las que enseñorearán esta noche en la Sede de la Real Academia de Córdoba.

Esa Luisa Fernanda, en la que en su Mesón de San Javier se fragua la conspiración que da pie al argumento de la obra. Dicho Mesón está situado en la plaza de su mismo nombre de la Capital de España; prácticamente en la época en que la obra se desarrolla, estaba ubicado en las afueras de Madrid, más abajo de la famosa Puerta Cerrada, una de las entradas de la muralla. Tenía dos plantas de Hostal y el Mesón era el sótano de la finca con entrada desde la calle. La Plaza de San Javier es uno de los lugares más visitados del Madrid antiguo.

Este Mesón era codiciado por los aguadores, hombres dedicados a abastecer de agua, tras la posesión de una licencia extendida por el Ayuntamiento, a sus clientes y muchos de ellos se hospedaban en el mesón de referencia. En la licencia de cada aguador le era concedida una fuente de la que abastecerse; la más cercana del Mesón era 'la fuentecilla' en la calle de Toledo, por cierto bastante distante. Con el tiempo se hizo a pocos metros de él la famosa fuente de los 7 caños, ubicada actualmente en un bello rincón en el que precisamente se desarrolla el 2º Acto de la zarzuela Los claveles.

Hace muy poco tiempo tuve la ocasión de recrear mi vista por estos rincones madrileños: Junto a la plazuela de San Javier se encuentra la calle del Rollo, en esta calle y en su casa nº 7, edificio que data de 1729, existe un patio con pasillos elevados de madera al igual que sus columnas a distintos niveles correspondiendo estos a las distintas plantas de la finca; pude ver un portezuela que hay en la entrada al patio; tras la portezuela aparecía un tabique, este tabique cerraba la entrada a un pasadizo, que según se me dijo, terminaba en el Palacio Real; por tan singular lugar Alfonso XII salía a dar vueltas nocturnas o bien el Mesón de San Javier del que era asiduo visitante. De todos es bien conocida la anécdota y recogida en la pantalla y concretamente en la película Donde vas Alfonso XII, del encuentro de su Majestad con aquel castizo madrileño, tal vez tras haber libado más de la cuenta...'Esta es mi casa', dijo el Rey a su acompañante refiriéndose al Palacio Real; la mía es el Vaticano, respondió el castizo...Por ese mismo pasadizo años más tarde salía Alfonso XIII a la casa que ante hemos aludido para visitar los belenes que construía una señora, inquilina del inmueble, belenes que eran famosos en todo Madrid.

Paradojas de la vida...en el patio de la vivienda, aún existe un pozo con una serie de galerías subterráneas que tenía salida al Mesón de las Cuevas de Luis Candelas, por donde el famoso bandolero tenía su válvula de escape.

Hasta hace muy poco tiempo el mesón de San Javier era uno de los restaurantes mas caros de Madrid, hoy de su puerta pende un cartel 'Se vende'.

Esta plaza de San Javier sirve de escenario, donde se canta una de las romanzas de tenor más hermosa En este apacible rincón de Madrid.

Pero aparte de estas anécdotas y datos curiosos, yo he querido que esté Luisa Fernanda esta noche en escena por algo especial. Esta obra fue estrenada en el Teatro Calderón de Madrid el día 26 de marzo de 1932, el elenco estaba formado por las siguientes figuras: Selica Pérez Carpio, Laura Nieto, Emilio Sagi Barba, Faustino Arregui, Manolito Hernández y Eduardo Marcén. Dos años más tarde llegaba esta obra al Teatro Colón de Buenos Aires, una de las catedrales líricas del mundo, y en el mes de octubre de 1934, la compañía formada por su compositor, Don Federico Moreno Torroba, presentaba su obra. Aquella compañía estaba encabezada por José M^a Aguilar a quien acompañaba formando elenco Matilde Vázquez, Faustino Arregui y Manclito Hernández. Según las palabras textuales de Moreno Torroba, palabras que tengo grabadas en mi poder, el éxito de Aguilar fue estrepitoso y aquella compañía permaneció varios meses en el Colón. Como homenaje a aquella voz, de la que me honro en ser su biógrafo, he querido que esta obra esté entre nosotros esta noche.

El cantar del arriero para mí encierra algo muy especial. Su acción se desarrolla en uno de los mesones existentes entre Zamora y Puebla de Sanabria.

Me decía hace muy pocos días un compañero de reparto en esta obra, que parece ser, según se comenta por Zamora, que toda la historia que nos expone la zarzuela está basada en un hecho real ocurrido en un mesón del que sólo quedan sus ruína muy próximo a la capital zamorana.

Con Don Serafín Adame, autor de la letra, tuve la ocasión de hablar en repetidas ocasiones con motivo de la publicación de mi libro 'Bibliografía de José M^a Aguilar', personaje del que él era un gran admirador.

El Sr. Adame, me había mandado un testimonio escrito sobre Aguilar que es recogido en dicho texto y que al igual que los demás testimonios recibidos me parecía indispensable su publicación...Por motivos técnicos, a la hora de imprimir el texto del Sr. Adame, fui requerido por la imprenta (se trataba de que el papel en el que se había escrito no era del color apropiado para ser reproducido, al menos esto se me dijo).

Hice una nueva llamada a Madrid, esto ocurría en la primera quincena del mes de octubre de 1989, con el fin de rogar al autor del escrito me volviera a mandar copia del anterior.

Una voz femenina, temblorosa, contestó a mi llamada. Cuando expuse lo que quería me respondió 'Don Julio hace unos momentos acabamos de llegar de dar sepultura al cuerpo de su amigo Serafín, le autorizo para que haga Vd. uso del escrito que posee, y por favor

háganos llegar un ejemplar de ese libro...'. Ni que decir tiene que el primer libro que salió de la imprenta fue a la casa de D. Seraffín Adame.

Quién me iba a mí a decir que al cabo de los años yo iba a interpretar el papel de Blás en El cantar del arriero; bien es cierto que al salir a escena siempre me acuerdo de aquella conversación telefónica y hay veces que tengo que luchar conmigo mismo y a pesar de esa lucha no puedo impedir que en algunos momentos de la representación mi corazón se anteponga a mi palabra.

Sin duda sabrán todos comprender el por qué les pedía a mis compañeros que El cantar del arriero estuviese presente en este acto.

Por último tenemos El huésped del sevillano, obra paseada con enorme éxito por toda España... La canción de la espada, La romanza de Raquel, su coro de Las Lagarteranas y en realidad todos sus números son archiconocidos. Humildemente he de decir que me siento feliz al interpretar el papel que se me asigna en la representación.

El porqué de estar aquí El Huesped?. Un ilustre cordobés nos desvela la ubicación del célebre Mesón del Sevillano del que tanto y tan equivocadamente se habla y se ha hablado.

La Excma. Diputación Provincial de Toledo, en el año 1919 publicó un trabajo de investigación realizado por Don Rafael Ramírez de Arellano, Cronista Oficial de Córdoba, trabajo que llega a mis manos y del que transcribo textualmente:

'Dice el sabio cervantófilo D. Francisco Rodríguez Marín, en el prólogo de su edición crítica de la Ilustre Fregona, editada en Madrid en el año 1917 y en su página 41, que si el notable historiador toledano D. Antonio Marín Gamero hubiese escrito cuarenta y ocho años más tarde, el discurso que pronunció, en 1872, ante la Comisión Provincial de Monumentos, se hubiera tentado la ropa antes de proclamar que la Posada de la Sangre de Cristo era el Mesón del Sevillano, donde Cervantes pone la acción de su interesante novela, y añadiremos nosotros, continúa diciendo el Sr. Ramírez de Arellano, que la lápida conmemorativa que luce el edificio hoy, no se hubiera puesto, pues ni aquel es el Mesón del Sevillano, ni hubo nunca razón ni motivo para denominarle así'.

El Mesón, o posada como se le dice hoy, se llamó siempre como ahora, y como era propiedad de la Catedral, el actual Sr. Deán de la Santa Iglesia Primada, D. Narciso Estenaga y Echevarría, ha tenido la curiosidad de ver todos los contratos de los siglos XVI y XVII, y nos asegura, que no sólo tuvo siempre tal nombre, sino que no hubo ni un arrendatario que fuese Sevillano, ni por el apellido ni por la patria.

En los tiempos en que Cervantes pone la acción de su novela, 1597, según conjetura muy bien el ilustre Director de la Biblioteca Nacional, había en Toledo muchos mesones de los que sólo dos o tres han quedado. Dice Cervantes en su famosa obra: 'siendo la guía Carriazo, que ya otra vez había estado en aquella ciudad, bajan-

do por la Sangre de Cristo, dieron con la Posada del Sevillano...'.El Sevillano del Mesón se llamaba Francisco Díaz, y lo dirá él mismo en el interesante documento del Libro de la Cofradía del Stmo. Sacramento, de la Parroquia mozárabe de Santas Justa y Rufina, que dice así: 'Digo yo, Francisco Díaz, en el Mesón de la Sevillana junto al Monasterio del Carmen...etc'; este asiento está fechado el día 15 de julio de 1592.

Por dicho asiento se ve que el Mesón, cinco años antes de escribir Cervantes su novela, se llamaba de la Sevillana, madre o mujer de Francisco Díaz, o arrendatario anterior, que esto aún no lo he podido poner en claro, y que estaba junto al Monasterio del Carmen.

Sin género de duda, el Mesón del Sevillano fue la casa número 23 de la calle que desde el arco de la Sangre baja a las ruinas del Carmen; que el Mesón se llamaba, en 1592 de la Sevillana, y en él vivía Francisco Díaz, que después usó el apellido Sevillano, porque fuese suyo o porque se lo aumentase al llegar a ser poseedor del Mesón...Fue el hospedaje más importante de todos los de Toledo, lo que se prueba con el hecho de que el domingo 23 de marzo de 1623, todo el séquito de embajadores y caballeros de la Gran Bretaña, que acompañaba al Príncipe de Gales, vino por la mañana desde Aranjuez, a ver esta ciudad, y comieron, cenaron y durmieron en el Mesón de la Sevillana, en cuyo patio, la ciudad la obsequió con espléndidos banquetes.

Queda aún un punto oscuro y a nuestro entender inaclarable, y es dónde escribió Cervantes su novela, porque si bien pudo ser huésped de este Mesón, pudo serlo también del de la calle de la Sillería, donde se hospedaba su suegro, y también pudo posar en cualquiera otra casa particular o de parientes que acaso tuviera en Toledo, pues en ese tiempo había quien se apedillaba Cervantes.

No cabe duda de que nuestro ilustre paisano D. Rafael Ramírez de Arellano nos despeja una gran incógnita.

Excmo. Sr., Ilmos. Señores, Señoras, Señores, queridos amigos.

No se si habré conseguido mi objetivo, que no ha sido otro que el intentar demostrar que bien vale la pena, sin menospreciar a nada ni a nadie, el luchar por algo tan nuestro como es nuestra Zarzuela, parte del amplio acervo cultural de nuestro pueblo, lo que sí os aseguro es, que al estar convencido de cuanto he dicho, en cada una de mis palabras he puesto el corazón.

Nada más, muchas gracias....