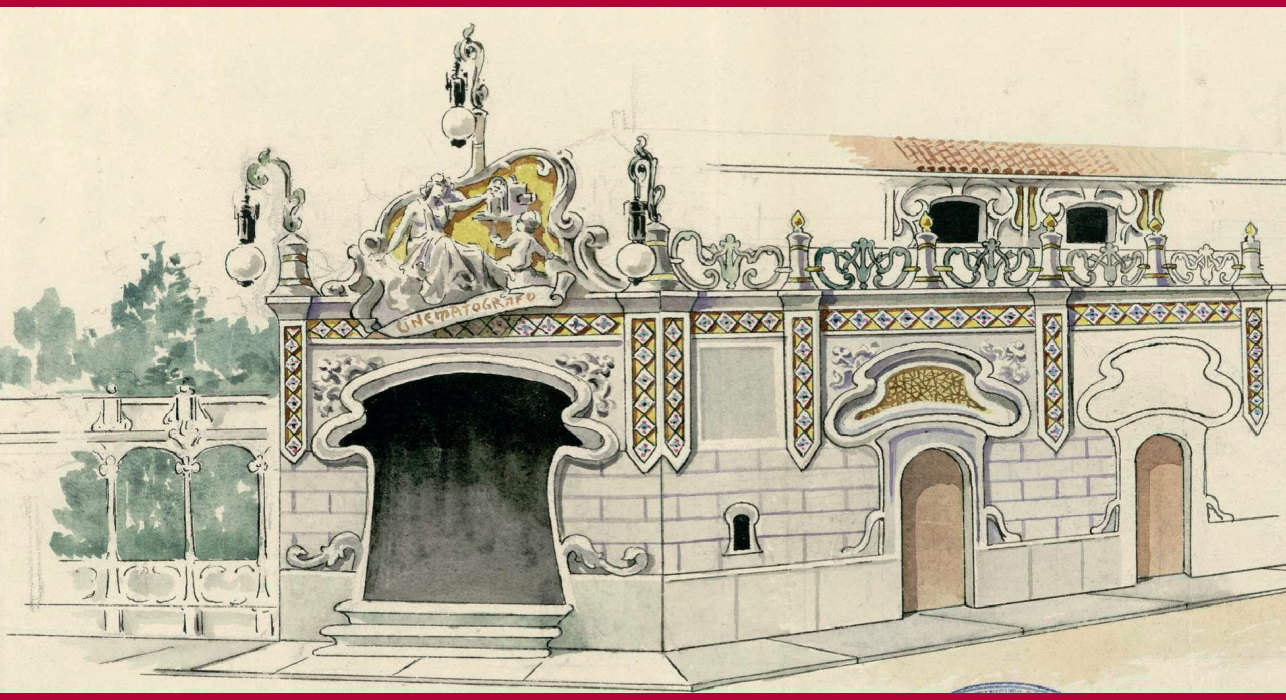
Música, escena y cine (1896-1978): diálogos y sinergias en la España del siglo XX



Miriam Perandones Lozano
María Encina Cortizo Rodríguez
(Editoras)

Música, escena y cine (1896-1978):
diálogos y sinergias en la España del siglo XX

Hispanic Music Series
ERASMUSH Group
University of Oviedo
Spain

Comité editorial

María Encina Cortizo, Universidad de Oviedo
Ramón Sobrino, Universidad de Oviedo
Francesc Cortés, Universitat Autònoma de Barcelona
Francisco Giménez, Universidad de Granada
José Ignacio Suárez García, Universidad de Oviedo
Miriam Perandones, Universidad de Oviedo
Gloria A. Rodríguez Lorenzo, Universidad de Oviedo

Consejo editorial

María Encina Cortizo, Universidad de Oviedo
Ramón Sobrino, Universidad de Oviedo
Emilio Casares, Universidad Complutense de Madrid
Matilde Olarte, Universidad de Salamanca
Yvan Nommick, Université Paul-Valèry Montpellier 3 (Francia)
Jean-Marc Chouvel, IReMus, Sorbonne Université (Francia)
John Griffiths, Melbourne University (Australia)
Fulvia Morabito, Centro Studi Opera Omnia «Luigi Boccherini» (Italia)
Consuelo Carredano, Universidad Autónoma de México
Rogelio Álvarez Meneses, Universidad de Colima (México)

Música, escena y cine (1896-1978): diálogos y sinergias en la España del siglo XX

Miriam Perandones Lozano
María Encina Cortizo Rodríguez
(Editoras)

Hispanic Music Series, 5

Reconocimiento-No Comercial-Sin Obra Derivada (by-nc-nd): No se permite un uso comercial de la obra original ni la generación de obras derivadas.

Usted es libre de copiar, distribuir y comunicar públicamente la obra, bajo las condiciones siguientes:

Reconocimiento – Debe reconocer los créditos de la obra de la manera especificada por el licenciador: Editoras: Miriam Perandones Lozano, María Encina Cortizo Rodríguez, (2021) *Música, escena y cine (1896-1978): diálogos y sinergias en la España del siglo XX*. Colección Hispanic Music Series, 5. Universidad de Oviedo.

La autoría de cualquier artículo o texto utilizado del libro deberá ser reconocida complementariamente.

No comercial – No puede utilizar esta obra para fines comerciales.

Sin obras derivadas – No se puede alterar, transformar o generar una obra derivada a partir de esta obra.

© 2021 Universidad de Oviedo
© Los autores

Algunos derechos reservados. Esta obra ha sido editada bajo una licencia Reconocimiento-No comercial-Sin Obra Derivada 4.0 Internacional de Creative Commons.
Se requiere autorización expresa de los titulares de los derechos para cualquier uso no expresamente previsto en dicha licencia. La ausencia de dicha autorización puede ser constitutiva de delito y está sujeta a responsabilidad.
Consulte las condiciones de la licencia en: https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.es

Esta publicación ha sido financiada parcialmente con los proyectos de I+D+i "Música y prensa en España: Vaciado, estudio y difusión *online*" (2012-15), MICINN-12-HAR2011-30269-C0302; "Ópera, drama lírico y zarzuela grande entre 1868 y 1925. Textos y música en la creación del teatro lírico nacional" (2013-15), MICINNHAR2012-39820-C03-03, desarrollados por el Grupo de Investigación ERASMUSH de la Universidad de Oviedo; y una Ayuda a Grupos de Investigación de Arte y Humanidades y CC. SS. y Jurídicas (S333300IJ). Consejería de Educación Cultura y Deporte del Principado de Asturias, 2015.

Universidad de Oviedo
Edificio de Servicios - Campus de Humanidades
33011 Oviedo - Asturias
985 10 95 03 / 985 10 59 56
servipub@uniovi.es
https://publicaciones.uniovi.es/

I.S.B.N.: 978-84-18482-22-9
DL AS 1190-2021
Imagen de la portada: Dibujo del expediente a instancia de Don Antonio Galindo Cortacans, solicitando autorización para instalar un cinematógrafo en el solar de la plaza del Callao, 1907. Archivo de Villa, signatura 16-193-26.
Diseño de la portada: RSC

Índice

Presentación del volumen Miriam Perandones Lozano y María Encina Cortizo 9

I. TEATRO LÍRICO Y CINE (1896-1931): SINERGIAS ENTRE DOS SIGLOS

Ramón Sobrino. El cinematógrafo en la zarzuela (1896-1931)..... 15

Andrea García Torres: Reciprocidad cultural, modernidad y sinergias entre el cine y el género chico durante el cambio de siglo..... 143

Jonathan Mallada Álvarez: El «Cinematógrafo Kalb»: hacia la modernidad en el Teatro Apolo de Madrid (1896) 163

María Encina Cortizo: Realismo e ilusionismo en la cartelera teatral madrileña de 1902: *María del Pilar* de Giménez y *Trip to the Moon* de Méliès..... 173

Irene Guadamuro: El «Pequeño derecho» y la gran pantalla: la gestión de la Sociedad de Autores Españoles con relación a la música utilizada en los cinematógrafos 209

Fátima Ruiz Larios: Zarzuela y radiodifusión: análisis de la programación radiofónica de 1925, a través de la revista *Ondas*..... 229

Nuria Blanco Álvarez: *Gigantes y Cabezudos* (1926), una zarzuela de película 255

II. ENTRE LO LOCAL Y LO INTERNACIONAL (1900-1943): NUEVOS CAMINOS DEL TEATRO MUSICAL ESPAÑOL EN EL SIGLO XX

Christopher Webber: ¿Frutas podridas? Nuevas perspectivas sobre la zarzuela ínfima en Madrid (1900-1912)..... 273

Sheila Martínez Díaz: Romancero castellano y ópera nacional. *La princesa Flor de Roble o Hechizo Romancesco* (1912-1913) de Facundo de la Viña y Carlos G. Espresati..... 291

Miriam Perandones Lozano. *Spanish Love* (1920) triunfa en Nueva York: estudio de la circulación y recepción de la obra teatral *María del Carmen* (1896) de Feliú y Codina..... 303

Javier Jurado Luque: «Zarzuela galega» versus «Zarzuela de costumbres gallegas»: origen, evolución y características de ambos géneros (1886-1943) 337

III. ZARZUELA Y CINE: DISCURSOS Y DIÁLOGOS EN LA ESPAÑA FRANQUISTA

Antonio Gallego Gallego: Jacinto Guerrero en el cine español: Film precedido de unos títulos de crédito 353

Celsa Alonso González: Benavente, los hermanos Quintero y el maestro Alonso: de la escena al celuloide (1925-1941)..... 375

Carla Miranda Rodríguez: Gracia de Triana y Genaro Monreal: de los teatros a la gran pantalla: de *Flor de Espino* (1942) a *Castañuela* (1945)..... 391

Walter A. Clark y William C. Craig: La política cultural franquista a través de la obra de Moreno Torroba..... 403

Joaquín López. Del teatro al cine (y viceversa): el ejemplo del compositor Juan Quintero Muñoz en la posguerra española (1941-1954)..... 415

Julia Martínez-Lombó Testa: De la pantalla a las tablas: la irrupción del cine en la compañía Rambal a través del trabajo de Evaristo Fernández Blanco (1944-1951)..... 433

Virginia Sánchez Rodríguez: Zarzuelas en 35 mm: repositorio de significados durante el Desarrollismo (1959-1975)..... 457

Israel López Estelche: *Pocket zarzuela* (1978) de Luis de Pablo: la creación de una *antizarzuela*..... 469

Realismo e ilusionismo en la temporada teatral madrileña de 1902: *María del Pilar* de Giménez y *Trip to the Moon* de Méliès

María Encina Cortizo
Catedrática de Hª y Cª de la Música
Universidad de Oviedo

Resumen

En este trabajo presentamos el estudio de la temporada de invierno en el Teatro Circo Price de Madrid, en 1902, coincidiendo con el estreno de *María del Pilar*, zarzuela grande del compositor Gerónimo Giménez. Analizamos la articulación de las funciones de la empresa del Price dentro del diverso contexto teatral madrileño, así como la convivencia del estreno con la exhibición en Madrid de la película de Méliès *Le Voyage dans la Lune* (1902), así como la presentación de la traducción al castellano de la ópera cumbre de Mascagni, con el título de *Hidalguía rústica* (1902). Se analiza cómo estos ilusionistas espectáculos cinematográficos de imágenes animadas coloreadas se integran en una la temporada lírica, retroalimentando la taquilla de un teatro dedicado a la zarzuela grande, cuyos estrenos están fuertemente marcados por el realismo, analizando así los albores del cinematógrafo en España desde una perspectiva integradora, no de confrontación entre los espectáculos líricos y la modernidad que suponen las películas de Méliès.

Palabras Clave: *Trip to the Moon*, realismo, drama rural, *María del Pilar*, Gerónimo Giménez, Teatro Price

Abstract

In this paper, we present the study of the Winter Season at the Circo Price Theatre in Madrid in 1902, coinciding with the premiere of *María del Pilar*, *zarzuela grande* by the composer Gerónimo Giménez. We analyze the articulation of the Price Enterprise's shows within the diverse theatrical context of Madrid, and the coexistence of the premiere with the exhibition of the film *Le Voyage dans la Lune* (1902) by Méliès, and the presentation of the translation into Spanish of the peak opera of Mascagni, with the title of *Hidalguía rústica* (1902). It is analyzed how these illusionistic cinematographic shows of coloured animated images are integrated into a lyrical season, feeding back the box office of a theatre dedicated to the great zarzuela, whose premieres are strongly marked by realism, thus analysing the dawn of the cinematographer in Spain from an integrative perspective, not so much of confrontation between the lyrical shows and the modernity that Méliès' films represent.

Keywords: *Trip to the Moon*, Realism, rural drama, *María del Pilar*, Gerónimo Giménez, Teatro Price

1. Madrid 1902: contexto teatral contemporáneo

En 1902, año de inicio del reinado de Alfonso XIII tras haber alcanzado el 17 de mayo la mayoría de edad, España intenta sobreponerse al paralizante pesimismo heredado del 1898. La modernidad se va imponiendo poco a poco en los usos y costumbres: las ciudades comienzan a ver

los primeros y escasos automóviles: el 13 de febrero se matricula en España el primer automóvil de Madrid, perteneciente al marqués de Bolaños. Los jóvenes comienzan a acudir a los partidos de fútbol al aire libre del recién fundado Club Real Madrid (1902) –el Atlético es del año siguiente, 1903– y frecuentan el hipódromo de la Castellana.

Ese mismo año, exactamente el 18 de marzo, en el Hotel di Milano de la capital lombarda, el tenor Enrico Caruso realiza sus primeras grabaciones fonográficas con un invento que acabará revolucionando la realidad musical. Y en la Sala Olimpia de París, George Méliès (1861-1938) proyecta *Le voyage a la Lune* (1902), su obra más importante, que llegará a Madrid a la vez que se estrena *María del Pilar*, como veremos.

Madrid, en esta época de tránsito entre el XIX y el XX, se muestra como una ciudad en desarrollo que «se divierte simultáneamente con los paseos urbanos, en los cafés, en la taberna, en las clásicas corridas de toros, en los tradicionales carnavales, con las originales y modernas fórmulas del teatro ligero[1] o con el recién estrenado cinematógrafo»[2]. La sociedad española, ávida de modernidad[3], se siente, a la vez, aferrada a antiguas tradiciones y renuente a cambios bruscos en sus prácticas de ocio, heredadas del siglo anterior como espacios de representación social y entretenimiento, más que como «templos del arte», en expresión de los modernos artistas de la *Secession* vienesa.

El teatro español de comienzos del siglo XX, en crisis perpetua según los textos coetáneos, se debate entre los mismos polos de tradición y modernidad, bipolaridad vinculada a la sensación de crisis teatral y a la polémica intelectual entre continuidad y ruptura que caracterizará los comienzos del siglo XX. El público sigue «disfrutando» de los géneros heredados del pasado siglo, de la alta comedia al teatro neorromántico de Echegaray, al melodrama y al género chico, mientras algunos autores luchaban por renovar el arte teatral desde la década de los noventa. Como afirma Fernández Insuela,

> Frente a lo que se está produciendo en distintos países europeos, donde, con más o menos dificultades y polémicas, autores como Ibsen, Björnson o el propio Hauptmann han ido dando a conocer una serie de textos renovadores en el fondo y en la forma, en España los intentos de renovación antes de 1894 son muy limitados. Prácticamente se reducen a los primeros textos teatrales de Galdós (triunfante en 1894 con una obra que con bastantes elementos melodramáticos, *La de San Quintín*, pero fracasado ruidosamente ese mismo año con *Los condenados*), de Benavente (su primera obra, *El nido ajeno*, cuya intención y forma están alejadas de los moldes de Echegaray, es mal recibida por público y crítica en 1894), y sólo en ámbitos muy minoritarios, preferentemente entre los modernistas catalanes y en publicaciones renovadoras y anarquistas, empiezan a conocerse algunos textos de Maeterlinck, Ibsen y Björnson[4].

---

[1] En este volumen, hay dos estudios que tratan también las fórmulas de teatro breve, ínfimo o no, de este periodo, el de Ramón Sobrino: «El cinematógrafo en la zarzuela (1896-1931)», y el de Christopher Webber sobre el género ínfimo, «¿Fruta podrida? Nuevas perspectivas sobre la zarzuela ínfima en Madrid (1900-1912)».

[2] Carmen del Moral: «Ocio y esparcimiento en Madrid hacia 1900», *Arbor*, CLXIX, 666, junio de 2001, p. 497.

[3] Sobre el carácter noticioso de muchos de los textos teatrales, y su verdadera obsesión por la modernidad, *vid.* nuestro artículo, en colaboración con Ramón Sobrino: «Main Changes in the Spanish Way of Life after the Second Industrial Revolution: Images of Modernity through the 'Género Chico' (1870-1914)», *Music in the Second Industrial Revolution.* Massimiliano Sala (ed.). *Music, Science and Technology* (MSCTE 2). Turnhout, Brepols Publishers, 2019, pp. 105-142.

[4] Antonio Fernández Insuela: «Sobre el nacimiento del teatro social español y su contexto», *Monteagudo, Revista de literatura española, hispanoamericana y teoría de la literatura*, 3ª Época, n.º 2, 1997, p. 22.

El teatro constituye todavía el gran espacio de reunión cotidiana de los ciudadanos matritenses. Allí se reúnen los jóvenes, dejándose ver en las «funciones de moda» de los distintos coliseos en un panorama que presenta enorme variedad de géneros –comedias, dramas, sainetes, zarzuelas, variedades, circo, magia e ilusionismo, etc. –. Los autores «colocaban» sus obras en distintos teatros, Benavente, por ejemplo, «llegó a contar con ocho obras nuevas en una misma temporada. En conjunto, los estrenos que se ofrecían, a lo largo del primer tercio del siglo, podían oscilar entre 150 y 220 por temporada»[5].

Los años finales del XIX y primeros del XX son los años del triunfo de Echegaray, quien en 1904 alcanza el Premio Nobel de literatura; su teatro grandilocuente y algo antiguo, convive con el teatro de Benavente –que también llegará a alcanzar el Nobel en 1922–, de tono más íntimo y conversacional, «el primero y en cierto modo el único [autor] que obtiene el respaldo del medio teatral, del público y de la crítica»[6]. En estos años iniciales asistiremos al clamoroso éxito de *Electra* (1901) de Galdós, alegato anticlerical aplaudido a rabiar por «la juventud intelectual»[7], o a los intentos profundamente renovadores de Unamuno, Gómez de la Serna y Valle Inclán, en los que se aprecian afinidades con el simbolismo de Maeterlinck y el teatro de Claudel, todo ello en convivencia con el continuo cultivo del género chico, y el éxito de la amable comicidad moralizante de Carlos Arniches[8]. Destacable es también la obra de Eduardo Marquina, quien estrena el drama simbolista *El pastor* el año al que estamos dedicando este estudio, 1902, «mismo año en que Antoine[9] pone en escena *La terre*, el drama sobre la novela de Zola [de 1887] y el año en que se escribe *Misteri de dolor*»[10], que Adrià Gual redactó en París, que encarna la dimensión simbolista del drama rural. Encontramos, además, otros ejemplos de dos tendencias estéticas divergentes: «la formada por los continuadores del "naturalismo", entendido a la manera del último Zola, y la corriente esteticista al estilo de D'Annunzio, emparentada con el movimiento parnasiano francés y el prerrafaelismo anglosajón»[11].

El sistema teatral imponía una alta demanda y un rápido consumo de obras tipo[12], sin demasiadas innovaciones, que procuraban la seguridad del espectáculo y la compañía. Se trataba de no

---

[5] César Oliva Olivares: «Teatro y sociedad en la España del siglo XX», *Literatura y sociedad, el papel de la literatura en el siglo XX*, I Congreso Nacional Literatura y Sociedad. La Coruña, Universidad de La Coruña, 2001, p. 82.

[6] Eduardo Pérez-Rasilla: «Un siglo de teatro en España. Notas para un balance del teatro del siglo XX», *Monteagudo, Revista de literatura española, hispanoamericana y teoría de la literatura*, 3.ª época, n.º 6, 2001, p. 21.

[7] «El éxito clamoroso de la *Electra* (1901) de Galdós con la que se abre el siglo [...] y el uso de este título como cabecera de una publicación modernista choca, desde nuestra perspectiva, con las características estéticas de una pieza de corte neorromántico, incluida la aparición de un espectro en el desenlace, no menos efectista que los dramas más truculentos de Echegaray». E. Pérez-Rasilla: «Un siglo de teatro en España..., p. 21. Sobre la revista *Electra*, *vid.* Fco. Javier Grande Quejigo: «*Electra*, una revista finisecular», *Anuario de Estudios Filológicos*, Universidad de Extremadura, vol. 14, 1991, pp. 205-223.

[8] Entre 1891 y 1910, Carlos Arniches estrena ochenta y ocho obras en los teatros madrileños. *Vid.* C. del Moral: «Ocio y esparcimiento en Madrid hacia 1900»..., p. 515.

[9] Se refiere el autor a Andrè Antoine, considerado el primer director de escena moderno, capaz de buscar la constante renovación de la escena francesa a través de su «Théâtre livre» parisino, influido por las teorías naturalistas de Taine y Zola. *Vid.*, entre otras muchas referencias, Jean-Pierre Sarrazac y Philippe Marcerou: *Antoine, l'invention de la mise en scène*, Actes Sud-Papiers, Coll. «Parcours de théâtre», 1999.

[10] Felipe B. Pedraza Jiménez: *El drama rural. Metamorfosis de un género*. Vigo, Ed. Academia del Hispanismo, 2011, p. 124.

[11] Antonio Ramos Gascón: «La revista *Germinal* y los planteamientos estéticos de la "gente nueva"», AA.VV., *La crisis de fin de siglo: Ideología y literatura*. Barcelona, Ariel, 1974, pp. 131-132.

[12] Del Moral incluye un cuadro con algunos números que avalan estas afirmaciones, por otra parte, reconocidas por todos los autores, y afirma que «entre 1890-1900 se estrenaron en Madrid más de 1500 zarzuelas por horas». *Vid.* «Ocio y esparcimiento en Madrid hacia 1900»..., pp. 515-516.

transgredir la convención, ni contravenir al público. Benavente lo intentó con *El nido ajeno* (1896) –con un tema de celos entre hermanos bien relacionado con el desarrollado posteriormente en *María del Pilar* (1902)–, y nunca más habló del adulterio de manera tan tolerante. Hay que «escribir manso y recatado que decía Valle-Inclán para las niñas del abono»[12]. Se trataba, por tanto, de un teatro que tenía un carácter

> profundamente inmovilista tanto en los aspectos formales como ideológicos. Sin embargo, satisfacía a una sociedad, la burguesía decimonónica, volcada en el teatro en todos los niveles, una sociedad que consume teatro en grandes cantidades, una sociedad que vive el teatro. Una sociedad que entiende el teatro como un espectáculo diario, diverso y divertido, alejado de cualquier interpretación de carácter culturalista[14].

Además del teatro en proceso de renovación, las fórmulas de consumo –desde el género chico al ínfimo o los espectáculos de varietés y el teatro de sello costumbrista–, y el canon operístico internacional, los compositores españoles continúan su perpetua lucha por establecer en nuestro país la quimera de la ópera española. Esta primera década del siglo presenta un interesante balance de obras líricas de nuestro teatro, tanto en cantidad como en calidad, desde *Los Pirineus* de Pedrell –estrenado en Barcelona, exactamente el 4 de enero de este año 1902, el mismo año que estrenaba el 30 de abril, en París, Claude Debussy su *Pelléas et Melisande* sobre la obra de Maurice Maeterlinck–, o *La Celestina, tragicomedia lírica de Calisto y Melibea* (1904) –también de Pedrell, inédita hasta 1921–, a *Circe* (1902) y *Margarita la tornera* (1909) de Chapí; *Farinelli* (1902) y *El certamen de Cremona* (1906) de Bretón; *Picarol* (1901), *Follet* (1902) y *Gaziel* (1906) de Granados; *Merlín* de Albéniz, concluida exactamente en 1902; *Raimundo Lulio* (1902) de Villa, sobre un texto de Dicenta; *Empòrium* –con texto de Marquina– y *Bruniselda*, ambas de 1906, de Enrique Morera; o *Acté* (1903) de Manén. Lamentablemente, ninguno de estos títulos supuso el necesario acicate sobre el que construir un repertorio y recuperar la tradición de una ópera nacional, anacrónica losa que paradójicamente las ha hecho desaparecer de nuestra memoria lírica, aunque merecerían una revisión, estudio y recuperación en edad contemporánea.

Para conseguir el anhelado camino hacia la ópera nacional, el regeneracionismo noventayochista continúa ofreciendo posibles recetas que aspiran a recuperar nuestro patrimonio musical, pues España debía aspirar a «la renovación incorporándose a la modernidad»[15]; así, Pedro Corominas, desde la revista *Electra*, tras citar la labor de Barbieri y Pedrell, demanda llevar a cabo una labor de recopilación y estudio de la tradición musical hispana, que no son sólo

> jotas, seguidillas, malagueñas y sevillanas que, si alguna cosa significasen, sería la impotencia musical de las regiones que las cantan; pero en León, en Asturias y Galicia, en Burgos y en los Montes de Toledo, en la Vega de Murcia, y en algunas comarcas de Andalucía, el pueblo sano que vive en los caseríos, aldeas, granjas, cortijos, alquerías y cigarrales guarda preciadas reliquias de antiguos cantos de la tierra. […] Penetremos la esencia de esos viejos cantos que nos enseñaron los griegos y romanos y que más tarde convirtió

---

[13] El Caballero Audaz: «Nuestras visitas. Don Ramón del Valle lnclán», *La Esfera*, Madrid, Año II, n.º 62, 6-III-1915, pp. 8-9.

[14] José María Fernández Vázquez: «La construcción del personaje femenino en el teatro de la segunda mitad del siglo XIX. Algunos ejemplos», *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid, 2009. <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero43/perfeme.html> (última consulta, 10-VI-2020).

[15] Andrés Jiménez: «Madrid y el teatro lírico español a partir de 1900: modernismo y regionalismo», *Ars Longa*, n.º 17, 2008, p. 93.

> acaso el cristianismo en cantos litúrgicos. […] Ignoramos si el arte musical de este país es más propio para los cantos religiosos, para el drama contemporáneo, para la leyenda medieval o para el cuadro naturalista y picaresco. Wagner nos ha dado una receta, pero esta receta es alemana. ¿Hay alguien que conozca la receta española?[16].

En este rico y diverso contexto escénico, poco a poco, el mundo viejo aprende a convivir con el nuevo en un año que ve morir a Zola (1840-1902), el creador del Naturalismo, y da a la luz a un genio granadino que renovará la literatura, en especial la poesía y el teatro, con su talento: Federico García Lorca (1902-1936).

3. La temporada lírica: teatros, empresas, repertorio

Desde la Restauración, empresarios y compositores de zarzuela intentaban recuperar el favor del público programando espectáculos líricos de gran formato –zarzuela grande, drama lírico u ópera española– con el fin de competir con un género chico que manifiesta muestras de agotamiento. Temporadas como la de 1883-84 en Apolo; las de 1887-88 –con Ducazcal como empresario– o 1894-95 en la Zarzuela; las campañas de 1895, 1898 y l899 en el T. Circo de Parish, con Figueras como empresario; o la aventura del Teatro Lírico de Berriatúa entre 1902 y 1903, en la que tanto tiene que ver Chapí, así lo demuestran. De hecho, el año 1902, en que se estrena *María del Pilar*, son ocho los estrenos operísticos del Lírico, entre ellos, *Farinelli* de T. Bretón, *Circe* y *Don Juan de Austria* de R. Chapí, o *Raimundo Lulio* de R. Villa, aunque ninguno de ellos obtiene éxito.

Las campañas del Parish –coliseo posteriormente llamado Price[17]– se deben a los esfuerzos del empresario teatral Manuel Figueras, hombre de negocios «con corazón de artista», que desde 1895 intenta aprovechar el interés que despierta en el público la zarzuela grande. Obras como *María del Carmen* (1898) de Granados[18], *Don Lucas del Cigarral* (1899) de Vives[19], *Curro Vargas* (1898), *La cara de Dios* (1899) o *La cortijera* (1900) de Chapí[20] son fruto de sus desvelos en estos años, logrando así recuperar un modelo lírico en tres actos sobre textos literarios de trazas naturalistas.

---

[16] Pedro Corominas: «Cuatro palabras sobre la ópera española», *Electra*, [año I], n.º 2, 23-III-1901, p. 58.

[17] Existe gran confusión con el edificio, la localización y el nombre de este teatro circo. En 1853, Thomas Price llega a Madrid, trabajando inicialmente en las terrazas del antiguo Jardín de las Delicias, un espacio de recreo situado en torno al Paseo de Recoletos, esquina a la entonces calle de la Veterinaria, hoy de Bárbara de Braganza. En 1866, la buena marcha del espectáculo permitió a Mr. Price construir sobre el solar de dicho jardín un circo estable llamado Circo de Price. En 1880 la compañía se trasladó a la plaza del Rey, a un nuevo edificio de estilo neoárabe construido por el arquitecto Agustín Ortiz de Villajos, sobre el solar de lo que había sido el antiguo Teatro del Circo, creado en 1834 y destruido por un incendio en 1876. En 1878 fallece Thomas Price, tomando las riendas del negocio el marido de su ahijada, William Parish, otro excelente caballista proveniente de una notable familia circense. William Parish inaugurará en 1880 el circo de la Plaza del Rey, en el mismo lugar donde había estado el Teatro del Circo. Llevará por nombre el de Teatro Circo de Price, en honor a Thomas Price. Durante casi cien años, este segundo Circo de Price –llamado durante algunas temporadas Circo de Parish– fue uno de los lugares de ocio emblemáticos de la ciudad de Madrid, combinando los espectáculos circenses con conciertos, bailes, zarzuelas y espectáculos de variedades. Derribado en 1970, su solar lo ocupa hoy el edificio de ampliación del Ministerio de Cultura.

[18] En el epistolario de Granados, se conservan diversas cartas sobre *María del Carmen*, algunas del empresario Manuel Figueras. *Vid. Correspondencia epistolar (1892-1916) de Enrique Granados,* Miriam Perandones (ed. y estudio). Barcelona, Ed. Boileau, 2016.

[19] Sobre este título, remitimos a trabajos de Pastor Comín, como «*Don Lucas del Cigarral*, de Francisco de Rojas: polémicas de una adaptación al género lírico». *Rojas Zorrilla en su IV centenario*: Congreso Internacional (Toledo, 4-7 de octubre de 2007), 2007, pp. 721-736; o «"Les introuvables: *Don Lucas del Cigarral*"» o la vindicación de una zarzuela olvidada», *Revista de Musicología*, 30/1, 2007, pp. 127-180.

[20] Sobre estas obras, su creación y puesta en escena, *vid.* Luis G. Iberni: *Ruperto Chapí*. Madrid, ICCMU, 1995.

Imagen 1: Fachada del Teatro Circo Price, en la Plaza del Rey, del arquitecto Ortiz de Villajos (1880).

La temporada de invierno de 1902 en el Teatro Price, en la que se estrena *María del Pilar*, es una aventura más de Figueras por «renovar el aire en el mundo artístico, aportar nuevos elementos, hacer arte nuevo» con autores como Albéniz, Morera, Larregla o Vives: «en estos nombres está la esperanza», afirma Caramanchel desde *La Correspondencia de España*[21].

El panorama teatral madrileño de la campaña 1902-03 presenta, además del Teatro Real, ocho teatros líricos más. Seis –Zarzuela, Apolo, Eslava, Cómico, Novedades y Pavón– cultivan el género chico en sus diversas variedades y dos grandes teatros, el Lírico y el Price, se dedican al género grande, «género decente» en opinión de la revista *El Cardo* del Marqués de Alta Villa. Ambos cifran la esperanza de su éxito en los estrenos que comienzan a buen ritmo en el Lírico, mientras que el Price se mantiene en los primeros meses gracias a las reposiciones.

> La especialización de teatros por géneros era algo habitual. La Zarzuela, el Apolo, Eslava, Novedades, Cómico, programaban género chico y zarzuelas; en el Eslava y en el Pavón se estrenaron las más famosas revistas; el Español y el Princesa (actual María Guerrero) eran para la alta comedia y el drama. [...] En Madrid, incluso, y siendo empresarios del Teatro Español María Guerrero y Díaz de Mendoza, se pusieron atractivos anuncios para las distintas funciones, según el público de cada una de ellas: lunes clásicos, miércoles de moda, sábados blancos, funciones populares, sesiones «vermouth», etc. Sólo los toros, en temporadas más concretas, podían hacer sombra al negocio del teatro[22].

Todos los teatros, excepto Princesa, Comedia y Parish, han sucumbido al teatro por horas –véanse las tablas 1, 2 y 3–, dividiendo, incluso, obras de dos actos en dos secciones –*El tren de los ma-*

[21] *Caramanchel* [Ricardo José Catarineu]: «Inauguración de Price», *La Correspondencia de España*, 12-X-1902, p. 3.
[22] Oliva Olivares: «Teatro y sociedad en la España del siglo XX»..., p. 82.

Teatros de Madrid en 1902	
Teatro Real	Ópera
Teatro Español	Teatro Declamado
Teatro de la Princesa	Teatro Declamado
Teatro Apolo	Género Chico
Teatro de la Zarzuela	Género Chico
Teatro Eslava	Género Chico / revistas
Teatro Cómico	Género Chico
Teatro Price	Zarzuela Grande
Teatro Lírico	Drama lírico / Ópera española
Teatro de Novedades	Género Chico
Teatro Pavón	Revistas

Tabla 1: Teatros de Madrid y género teatral que cultivan, en 1902[23].

ridos en Lara y *Los hugonotes* en el Moderno–. Estas funciones del teatro por horas, son «algo así como funciones de sesión continua, en las que los cómicos daban numerosas representaciones de muy variadas obras para abastecer a tan numeroso público»[24]. Todos los teatros por horas ofrecen cuatro funciones, excepto el Cómico, que puede llegar a presentar hasta cinco. Éste, Eslava y Apolo son los más noctámbulos, ofertando la última sección –la «cuarta de Apolo»– a las doce de la noche. Y hay cuatro salas –Japonés, Roma, Salón de Actualidades[25] y París-Salón– dedicadas a las *varietés*.

Teatro	Horario	Obras	Teatro	Horario	Obras
Princesa	21:00	*La arlesiana*	Eslava	20:30	*La boda*
Comedia	21:00	*Celosa*		21:30	*La Soleá*
Lara	20:30	*El señor del Catorce*		22:30	*Enseñanza libre*
	22:00	*La procesión del Corpus* (estreno)		24:00	*Los Nenes*
	22:30	*El tren de los maridos*, acto I	Moderno	20:45	*La reja*
	23:30	*El tren de los maridos*, acto II		21:45	*La praviana*
Apolo[26]	20:30	*La Torre del Oro*		22:45	*Los hugonotes*, acto I
	21:30	*Los aparecidos*		23:45	*Los hugonotes*, II acto
	22:45	*Quo vadis?*	Cómico[27]	20:00	*Los amores de la Inés*
	24:00	*La Torre del Oro*		21:00	*Chispita o el Barrio de Maravillas*
Zarzuela	20:30	*Retolondrón*		22:00	*La trapera*
	21:30	*El bateo*		23:00	*El chico de la portera*
	22:45	*La manta zamorana*		24:00	*Gazpacho andaluz*
	23:45	*La caprichosa*			

Teatro	Horario	Obras
Parish	21:00	Quinta función de gran gala. Programa selecto, tres debuts y toda la Cía. internacional de William Parish
Japonés	21:30 22:30 23:30	Cuatro variadas secciones, con las artistas francesas españolas, como Lily Murey y Bleuette, las célebres bailarinas españolas, cantantes y coupletistas Gracia (la Morenita), Acosta, Reina y Esmeralda, el Trío Balazy y el cuadro de costumbres bohemias.
	23:30	Jueves y festivos, función de tarde.
Romea	21:00 22.00 23:00 24:00	Diálogos, monólogos, *couplets*, bailes. Hermosa Olivares, Martínez, Ramos, Querol, *Los dos gendarmes y La Colegiala*, por mlle. Susana Aura.
Salón de Actualidades		La Bella Monterde, el Cuarteto Moretti, mlles. Olga y Marty, signorina Romani, srtas. Imperio, Bella Chiquita y Cohén, «El canto de Zulima», Sevillanas, Revuelta y Rafael Cordobés, Conciertos de Acordeón
París-Salón		Espectáculo dividido en secciones. Gran éxito de la famila Moretti, el más notable cuerpo coreográfico. Himno boer por Nella Martini. Butaca con entrada, 50 céntimos.

Tabla 2: Anuncio de los espectáculos para el lunes, 5-IV-1902, Madrid[28].

[23] Todas las tablas del artículo son de elaboración propia.
[24] Oliva Olivares: «Teatro y sociedad en la España del siglo XX»..., p. 82.
[25] Esta sala es la primera que en Madrid se dedica a las variedades. *Vid.* Fernando Serrano López: *Madrid, figuras y sombras: de los teatros de títeres a los salones de cine*. Madrid, Complutense Editorial, 1999.
[26] «Beneficio de Da. Pilar Vidal. Espectáculos para mañana», *La Época*, 4-IV-1902, p. 3.
[27] «Beneficio de la Loreto Prado». *Ibídem.*
[28] «Espectáculos para mañana», *La Época*, 4-IV-1902, p. 4.

El teatro, principal espacio de representación de la sociedad decimonónica, sigue estando favorecido por las clases acomodadas, a las que en el último tercio del siglo XIX se suman nuevos públicos gracias al abaratamiento que trae consigo la aparición del teatro por horas. Gracias a esta fórmula, una red de teatros menores acogerá a masas populares que acceden por primera vez a un espectáculo hasta entonces fuera de su alcance[29]. «Por poco dinero se divierte una familia durante una hora», afirma Pérez Galdós; en estos teatros, «las exigencias del vestir no son tan imperiosas como en los otros y así son un gran recurso para las familias modestas… La primera función que es la de las ocho y media, suele ser la más inocente; la última o la de las once y media, es de seguro la más picante»[30]. Este teatro «pasatiempo», en palabras de Galdós, da cabida a un repertorio multiforme que busca la novedad con el fin de entretener, logrando un consumo continuado e insaciable, dentro de un sistema productivo a demanda que permite considerarlo como un género popular de masas[31].

En los teatros por horas se pueden ver desde sainetes líricos, donde la miseria de las clases populares se presenta de forma amable, a revistas de actualidades o zarzuelas chicas y grandes[32]; y, ya en el siglo XX, cupletistas y espectáculos de varietés[33].

En octubre de 1902, Salvador Canals escribe desde la revista *El Teatro* respecto al estado general de nuestro teatro, que ofrece

> una producción tan abundante y variada que asombraría y llenaría de envidia a aquellos augustos ingenios que fueron gloria de la humanidad. […] Lo mismo hacen piececitas cómico líricas, que dramas de ideas trascendentales. Alternan una traducción de algún clásico con un pasillo chulesco; una refundición del teatro antiguo con un sainete fiado a la sonoridad de tangos y pasacalles[34].

El género chico atrae a la multitud, aunque una mayoría importante de críticos y escritores hablan de su crisis profunda, alertando, además, de la degeneración del mismo a favor del género ínfimo. Sainetes como *La verbena de La Paloma* (1894) o dramas como *Juan José* (1895) o *La Dolores* (1892) –de Dicenta, y Feliú y Codina, respectivamente– eran modelos perfectos para repetir «los mismos tipos, el mismo lenguaje o las misma escenas»[35] una noche sí y otra también. Pero, a la

---

[29] Para los precios de los teatros en el Madrid de la Restauración, véanse Margot Versteeg: *De fusiladores y morcilleros. El discurso cómico del género chico (1870-1910).* Amsterdam, Rodopi, 2000, pp. 88 y ss.; y Mª Encina Cortizo y Ramón Sobrino: «Prácticas y espacios musicales de una ciudad burguesa en desarrollo: los últimos años del Madrid Isabelino (1850-1868)», *Quintana, Revista do Departamento de Historia da Arte*, n.º 18, 2019, pp. 77-100.

[30] Benito Pérez Galdós: «El teatro por horas», *Nuestro teatro.* Madrid, Renacimiento, 1923, p. 215.

[31] *Vid.* Lucy Harney: «Controlling Resistance, Resisting Control: the *género chico* and the Dynamics of Mass Entertainment in Late Nineteenth-Century Spain», *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, 2006, 10, pp. 151-167.

[32] Sobre el sainete lírico, véase el artículo de referencia de Ramón Barce: «El sainete lírico (18801915)», *La música española en el siglo XIX,* Casares y Alonso (coords.). Oviedo, Universidad de Oviedo, 1995, pp. 195-244. Y sobre la revista, remitimos al artículo del mismo autor: «La revista: aproximación a una definición formal», *Cuadernos de Música Iberoamericana.* Vols. 2-3, 1997, pp. 119-148.

[33] Sobre el carácter noticioso de muchos de los textos teatrales, y su verdadera obsesión por la modernidad, *vid.* nuestro artículo, en colaboración con R. Sobrino: «Main Changes in the Spanish Way of Life after the Second Industrial Revolution: Images of Modernity through the 'Género Chico' (1870-1914)», *Music in the Second Industrial Revolution.* Massimiliano Sala (ed.). *Music, Science and Technology* (MSCTE 2). Turnhout, Brepols Publishers, 2019, pp. 105-142.

[34] Salvador Canals: «Crónica General», *El Teatro*, n.º 25, octubre de 1902, p. 3.

[35] En junio, ante el estreno en la Zarzuela de *El Tío Juan*, escriben desde *La Correspondencia de España*: «No pertenecía el autor a la turbamulta de los zarzueleros que se dedican a dar golpecitos a *La Dolores*, a *Juan José*, a *La verbena de la Paloma*, a *Las doce y media y sereno*, y otros dramas y sainetes aplaudidos. A *Las doce y media* sucedieron en los teatros por horas cien

vez, nuestra escena está viviendo una recuperación del verso y la poesía dramática, cultivando ahora los autores del género chico, «por agradar al gran monstruo» –el público–, la zarzuela grande, «cuyo renacimiento parece asegurado»; sin embargo, por lo que se desprende de las palabras del crítico de *La Época*, no es tanto por perseguir obras de mayor calidad, sino porque el género chico ya no produce el dinero que antaño:

> Hace tres años pocos autores españoles pensaban escribir zarzuelas en verso. Hoy puede asegurarse que el género grande, y no lo llamo así por las dimensiones, está a punto de ganar la batalla al chico. [...] Galdós, Pereda, Dicenta, Echegaray, Guimerá, Blasco, Marcos Zapata y otros escritores eminentes marchan a la vanguardia de los que quieren conquistar la escena exclusivamente para el arte. La temporada próxima, los teatros Español, Comedia y Parish tendrán muchas obras; ahora solamente falta que el éxito corone los esfuerzos de los ilustres mantenedores del género bueno, y la batalla se habrá ganado en toda la línea. [...]
> Chapí tiene dos obras para el teatro de Parish, una con libro de Carlos Arniches y otra, titulada *El tío Quico*, de Dicenta y Paso. En e1 mismo teatro se estrenarán *Las parrandas de Fuengirola*, de Flores García y Briones, con música de Brull; *Covadonga*, de Marcos Zapata y Eusebio Sierra, con música de Bretón; *La retreta*, de Llana y Francos Rodríguez, con música de Zurrón; *Miramar*, de Cavestany, con música de Bretón, y *Un drama en Roncesvalles*, de Pascual Millán, con música de Larregla.
> Las Empresas de género chico se aprestan a la lucha. Obras, hay muchas; pero el gusto del público está tan... estragado, que el profeta más acertado en sus predicciones no podría aventurar un vaticinio respecto al tanto por ciento de las que han de salvarse. La temporada última ha sido tan funesta, que ni una sola obra de las estrenadas en los teatros por horas ha dado dinero a la Empresa. Ha habido, sí, éxitos ruidosos, pero ninguno de taquilla, y en los saloncillos de Apolo y la Zarzuela los empresarios recordaban con amargura los tiempos felices de *Las bravías*, *La revoltosa*, *Gigantes y cabezudos*, *La viejecita*, *El dúo de 'La Africana'*, *El padrino de El Nene*, *El santo de la Isidra* y *La buena sombra*, que son las obras que han dado más dinero.
> Pasaron los chulos y chulas, pasaron los muchos toreros que en la escena han sido, los asturianos y andaluces, y «la nave del género chico» (estilo progresista) anda sin brújula[36].

En la Tabla 3 recogemos una selección de las obras más interpretadas en el año 1902, por orden cronológico de estrenos.

mil obritas anodinas, de escritores sin personalidad, con el mismo lenguaje, los mismos tipos, las mismas escenas de la zarzuela de Manzano; a *La verbena* sustituyó en los carteles un enorme fárrago de chulaperías sensibleras sin pies ni cabeza; *La Dolores*, en fin, ha servido de remoto modelo a todas esas jaquesas regionalistas que hoy nos agobian». *Caramanchel*: «Noches de estreno. *El Tío Juan*», *La Correspondencia de España*, 26-VI-1902, p. 3.

[36] El celador de bastidores: «Los teatros», *La Época*, 20-VIII-1900, pp. 1 y 3.

Estreno	Última función	Funciones	Título	Género[28]	Teatro	Autores de texto/música
28-01	21-12	220	*La trapera*	Zarzuela	Cómico	Larra/Fdez. Caballero y Hermoso
30-01	31-12	92	*Un sueño*	Monólogo	Romea	Aguirre/Orejón
01-02	16-12	45	*El favorito del duque*	Opereta	Eslava	Jiménez Prieto/ Fdez. Caballero y Hermoso
06-02	24-09	106	*El sombrero de plumas*	Zarzuela	Apolo	Echegaray/Chapí
14-02-	21-12	69	*Lohengrin*	Bufonada	Cómico[29]	Jackson Veyán y Bataller/Hermoso
07-03	06-07	102	*La manta zamorana*[30]	Zarzuela	Zarzuela	Perrín y Palacios/Fdez. Caballero
29-03	06-07	39	*Sueño de invierno*	Revista	Cómico	Merino/Vives
12-04	08-06 03-10 al 31-12	45 39 [84]	*Los nenes*	Zarzuela	Eslava Cómico	Jackson Veyán/Quinito Valverde
12-04	01-05	18	*Los amores de la Inés*	Sainete	Cómico	Dugi/Falla
15-04	28-06	51	*La divisa*	Zarzuela	Apolo	Arniches/Torregrosa
25-04	03-12	8	*La caprichosa*	Sainete	Zarzuela	Frutos y López Monis/Vives
29-04	19 -06	61	*La torre del oro*	Zarzuela	Apolo	Perrín y Palacios/Giménez
06-05	03-12	144	*La mazorca roja*	Zarzuela	Zarzuela	Larios/Serrano
10-05	31-06	48	*Plus ultra*	Zarzuela	Apolo	Delgado/Chapí
11-05	07-06	7	*Farinelli*	Ópera, 3	Lírico	Cavestany/Bretón
23-05	09-06	1	*Raimundo Lullio*	Drama lírico, 3	Lírico	Dicenta/Villa
11-06	29-12	118	*Lola Montes*	Zarzuela	Zarzuela	Yrayzoz/Vives
13-06	23-11	45	*La revolución social*	Zarzuela	Cómico	Gullón y Larra/Calleja y Lleó
25-06	17-11	51	*El tío Juan*	Zarzuela	Zarzuela	Fdez. Shaw/Chapí y Morera
20-09	26-1	49	*El respetable público*	Revista	Eslava	Paso, Gabaldón y Cánovas/Lleó y Calleja
18-10	12-12	57	*El morrongo*[31]	Entremés	Cómico	Perrín y Palacios/Giménez
25-10	21-12	53	*Los charros*	Zarzuela	Zarzuela	Casero y Larrubiera/Brull
30-10	03-12	75	*El puñao de rosas*	Zarzuela	Apolo	Arniches y Asensio Mas/Chapí
08-11	31-12	62	*Los granujas,*	Zarzuela	Cómico	Arniches y Jackson Veyán/ Valverde y Torregrosa
15-11	31-12	58	*La corría de toros*	Zarzuela	Eslava	Paso y Jiménez Prieto/Chueca
19-12	18-06	83	*La venta de Don Quijote*	Comedia lírica	Apolo	Fdez. Shaw/Chapí
17-12	04-03	31	*María del Pilar*	Zarzuela, 3	Price	Flores García y Briones/Giménez
20-12	31-12	10	*Don Juan de Austria*	Drama lír., 3	Lírico	Jurado de la Parra y Servet/Chapí
23-12	22-03-190	69	*Mundo, demonio y carne*	Viaje disparatado	Cómico	Fdez. de la Puente y Larra/Fdez. Caballero y Valverde

Tabla 3: Selección de los títulos más interpretados de enero a diciembre de 1902 por orden cronológico de estrenos.

Las obras que alcanzaron mayor número de representaciones, caso de *La trapera* (220), *La mazorca roja* (144), *Lola Montes* (118), *El sombrero de plumas* (106) y *La manta zamorana* (102) –sombreadas en gris en la Tabla 3, y en los primeros puestos en la Tabla 4– pertenecen al repertorio de género chico que se cultivaba en los teatros de la Zarzuela, Apolo y Cómico. La fortuna es duradera, pues los títulos se reponen de forma continua a lo largo de todo el año, como evidencia que *La trapera* se haya estrenado en enero, y todavía se reponga el 21 de diciembre.

[37] Cuando no hay indicación, la obra es un solo acto; se indica siempre que conste de más de uno.
[38] En esta obra, y en *Sueño de invierno*, *Los nenes*, *Los amores de la Inés*, y *La revolución social*, todas ellas interpretadas en el teatro Cómico, destacaron los famosos actores Loreto Prado y Enrique Chicote.
[39] Esta obra, así como en *El tío Juan* y *Los Charros*, fueron protagonizadas por Lucrecia Arana, en el Teatro de la Zarzuela.
[40] Esta obra es una secuela derivada del famoso «Tango del morrongo» de *Enseñanza Libre*, obra de los mismos autores, estrenada en el T. Eslava en 1901.

Imágenes 2 y 3: Postal de J. Ibáñez de *La trapera*, de la serie «Caricaturas de zarzuela», n.º 834, s.f. [años veinte] (Ed. Victoria Coll Salieti), y fotografía de Loreto Prado (1863-1943) como protagonista de *La trapera,* de la Biblioteca Digital Memoria de Madrid[41].

La peor suerte les correspondió a los dramas líricos en tres actos, estrenados en el «laboratorio» del Teatro Lírico, que pretendía establecer un modelo de ópera nacional[42], como se observa en la Tabla 4, que presenta las obras ordenadas según el número de funciones alcanzadas en ese año de 1902. El éxito de las obras breves es deudor, en algunos casos, del culto prestado a algunos artistas, como la pareja cómica formada por Loreto Prado y Enrique Chicote, instalados en este año en el teatro Cómico; o de la gran Lucrecia Arana, escriturada en esa campaña en el teatro de la Zarzuela, que interviene en títulos como el de *La manta zamorana*, que alcanza las ciento dos representaciones. Esta fidelización del público provocaba que actores como Rafael Calvo, Antonio Vico, María Guerrero, Fernando Díaz de Mendoza, Emilio Mario o Enrique Borrás, produjeran auténticas conmociones sociales en sus salidas a provincias, «tal era su popularidad»[43].

[41] <https://www.europeana.eu/es/item/2022711/urn_repox_ist_utl_pt_MH_34647> (último acceso, 6-VII-2020).
[42] Sobre esta aventura lírica de Berriatúa, en la que participó Chapí, *vid.* L. Iberni: *Ruperto Chapí*…, pp. 329 y ss.
[43] Oliva Olivares: «Teatro y sociedad en la España del siglo XX»…, p. 82.

N.ºF.[32]	Título	Género	Teatro	Nº. f.	Título	Género	Teatro
220	*La trapera*[33]	Zarzuela	Cómico	57	*El morrongo*	Entremés	Cómico
144	*La mazorca roja*	Zarzuela	Zarzuela	53	*Los charros*	Zarzuela	Zarzuela
118	*Lola Montes*	Zarzuela	Zarzuela	51	*El tío Juan* *La divisa*	Zarzuela Zarzuela	Zarzuela Apolo
106	*El sombrero de plumas*	Zarzuela	Apolo	49	*El respetable público*	Revista	Eslava
102	*La manta zamorana*	Zarzuela	Zarzuela	48	*Plus Ultra*	Zarzuela	Apolo
92	*Un sueño*	Monólogo	Romea	45	*El favorito del duque* *La revolución social*	Opereta Zarzuela	Eslava Cómico
84	*Los nenes*	Zarzuela	Eslava Cómico	39	*Sueño de invierno*	Revista	Cómico
83	*La venta de don Quijote*	Comedia lír.	Apolo	31	*María del Pilar*	Zarz., 3	Price
75	*El puñao de rosas*	Zarzuela	Apolo	18	*Los amores de la Inés*	Sainete	Cómico
69	*Lohengrin* *Mundo, demonio y carne*	Bufonada Viaje disparatado	Cómico	10	*Don Juan de Austria*	Drama lír, 3	Lírico
62	*Los granujas*	Zarzuela	Cómico	7	*Farinelli*	Ópera, 3	Lírico
61	*La torre del oro*	Zarzuela	Apolo	1	*Raimundo Lulio*	Drama lír, 3	Lírico
58	*La corría de toros*	Zarzuela	Eslava				

Tabla 4: Selección de repertorio de 1902, ordenado por número descendente de funciones.

Es evidente que la zarzuela grande y los dramas líricos de gran formato no gozan en 1902 de la popularidad deseada; sin embargo, esta temporada muestra ya un cambio de tendencia, como indica un crítico de *La Época*, que reconoce que se trata de un problema de calidad interpretativa, pues la zarzuela grande gusta al público siempre que se haga bien. En su opinión, en los últimos años, mientras en Zarzuela y Apolo empresarios como Arregui y Aruej, o Fiscowich se gastaban ingentes cantidades de dinero en busca de la obra fetiche,

> el «género grande» ha vivido en la pobreza, en un teatro sin condiciones acústicas, construido para circo y con compañías deficientes. La lucha era imposible, y la zarzuela grande tenía que ser vencida. Salvo algunas excepciones, las hermosas obras del repertorio han sido representadas detestablemente, con pocos ensayos, falta de propiedad en los trajes y en el decorado, y dirigidas por maestros de «batuta mecánica». A pesar de ello, el público ha respondido siempre que las Empresas han hecho algún esfuerzo para restaurar las glorias de nuestra zarzuela, y en prueba de ello recordaré que en las 40 ó 50 representaciones de *Marina* que se dieron hace pocos años en el teatro de Parish ganó el empresario más de 25.000 duros[46].

[44] Número de funciones en ese año de 1902.
[45] *La trapera* se convertirá en película cinematográfica, dirigida por Juan Andreu, en 1925, siendo estrenada el 2-XI-1925, en el teatro Lírico de Valencia. *Vid.* Mª Encarnaciò Soler i Alomà: *La sarsuela en el cinema com a imatge del quotidià (1896-1940).* Tesis Doctoral, Universidad de Barcelona, 2005, p. 239. <http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/111603/1/MESiA_TESI.pdf> (último acceso, 23-VI-2020).
[46] Don Bartolo: «Cosas de teatros. En los saloncillos», *La Época*, 19-XII-1903, p. 1.

3. La temporada de invierno de 1902 en el Price: teatro lírico y cine

Para iniciar la temporada de otoño de 1902, Figueras se ve obligado a renovar el Teatro Price, un coliseo que puede congregar hasta dos mil espectadores, pintando la sala, aumentando el desnivel del patio de butacas, renovando éstas y los antepechos de los palcos, añadiendo alfombras y mamparas de terciopelo y encargando lámparas incandescentes, novedades de las que informa puntualmente *Zeda* desde *La Época*,

> Palcos y gradas han sido pintados; se han colocado antepechos de terciopelo rojo, y el telón y el techo, pintados por Muriel, son de exquisito gusto. Las butacas son nuevas, de terciopelo encarnado con clavos dorados, y han sido colocadas en forma que el espectador pueda entrar y salir cómodamente. En el pasillo central de las butacas hay una magnífica alfombra, y los acomodadores lucen elegantes libreas. A la entrada del vestíbulo y en los pasillos hay mamparas de terciopelo para impedir los corrientes de aire. El declive del nuevo tablado es tal, que los espectadores de las últimas filas de butacas ven el escenario perfectamente, aunque se coloque delante una señora con un sombrero de grandes dimensiones. El saloncillo de autores ha sido amueblado con verdadero lujo.
> En el mes actual quedarán sustituidos los arcos voltaicos, instalados provisionalmente en la sala, por grandes candelabros con grupos de lámparas incandescentes. Ahora lo que hace falta son buenos libros y buena música[47].

Figueras consigue inaugurar la temporada el sábado 11 de octubre, con la reposición de un título simbólico que cumple cincuenta y un años desde su estreno el 6 de octubre de 1851 en ese mismo teatro: *Jugar con fuego*. La elección de esta obra que inaugura el género de zarzuela grande, resulta significativa del modelo lírico que Figueras ha elegido explotar en esta temporada.

Abono del Teatro Price, 1902			
Abono especial de «Jueves de moda», precios por función		Precios, en función ordinaria	
Palcos, sin entradas	15 pesetas	Palcos	10 pesetas
Butaca, sin entrada	2,25 pesetas	Butaca, con entrada	2 pesetas
Sillas de principal, sin entrada	1,50 pesetas	Sillas de principal	1,50
		Entrada general	0,48 pesetas
El impuesto, a cargo del público.			

Tabla 5. Precios de las localidades del Price, 1902.

El Price aborda la campaña con una nutrida compañía de zarzuela y ópera española, en la que no falta un coro de sesenta personas –treinta hombres y treinta mujeres–; cincuenta profesores en la orquesta, y la banda del Regimiento de Infantería de León, n.º 38, que ya en la función inaugural se suma a la orquesta para interpretar la *Fantasía sobre motivos de zarzuela* de Barbieri, en homenaje al compositor de *Jugar con fuego*. El director musical es el experimentado Gerónimo Giménez.

[47] *Zeda* [Francisco Fernández Villegas]: «Veladas teatrales: la inauguración de la temporada en Price. *Jugar con fuego*», *La Época*, 12-X-1902, p. 1.

Compañía de Zarzuela y Ópera Española Teatro Circo de Price, 1902			
	Director de escena	Eugenio Sellés	
	Maestros directores y concertadores	Julio Cristóbal, Mariano Liñán y Federico Reparaz	
Primeras tiples	Resurrección Alonso	Tenores	Ramón Alarcón
	Florentina Alonso del Valle		Juan C. Baldoví
	María Alvareda		Manuel Figuerola
	María Ausel		José Gancedo
	Carmen C. Ortega		José Moratilla
	Elvira C. Uceda		Ricardo Pastor
	Francisca Calvo		Juan Pérez
	Concepción F. Juncada		Adelardo Reytter
	Dolores Francés		Santiago Viguera
	Josefina Chaffer	Barítonos	Gregorio Cruzada
	Soledad Jiménez		Ernesto Hervás
	Carmen Montilla		Juan Ramón Ibáñez
	Margarita S. Torres		Miguel Lluch
	Luisa Vela		Ramón Navarro
Segundas tiples	Amalia Baro		Adelino Groti
	María David		José Nieto
	Francisca Sancho	Segundos barítonos	Ramón N. España
Tiples características	Josefina Alonso	Bajos	Enrique Beut
	Pilar Galán		Valentín González
	Concepción Urdazpal		Elías Peris
Partiquinas	Nieves Barceló	Tenor cómico	José Gamero
	Celia Beut	Partiquinos	Antonio Barragán
	Rosa García		José Morgado
	Sofía Guerrero		Luis Parada
	Amparo Guillot		José Mª Soriano
	Magdalena Pino		Salvador Soriano
	María Rojas		Manuel Valenzuela
			Leopoldo Vera
	Apuntadores	Juan España	
		Leandro Varela	
	Cuerpo de coros	Treinta señoras y treinta caballeros	
	Maestro de baile	Pedro Yébenes	
Sesenta profesores de orquesta			

Tabla 6: Compañía lírica del teatro Price para la campaña de otoño de 1902[48].

Como ya hemos comentado, el Price junto al teatro Lírico eran los dos grandes coliseos que competían en esta temporada por conseguir el interés del público, cultivando ambos el teatro lírico español en su fórmula grande: zarzuela grande, drama lírico u ópera española.

La temporada de invierno se anuncia en el Teatro Circo de Price con nuevos cantantes, escritores juveniles y músicos nuevos: «Albéniz, Morera, Larregla, Vives: en estos nombres está la esperanza», en palabras de Caramanchel desde *La Correspondencia de España*[49].

[48] «Teatro Circo de Price. Zarzuela y ópera española», *El Liberal*, 6-X-1902, p. 2.
[49] *Caramanchel*: «Inauguración de Price», *La Correspondencia de España*, 12-X-1902, p. 3.

Mientras el Lírico estrena casi a diario, el Price se mantiene inicialmente con reposiciones como *Las Parrandas* (1901) de Brull, *La Dolores* (1895) de Bretón, *Campanone* (1858) –en el arreglo como zarzuela en tres actos de Frontaura, Rivera y Di Franco sobre la ópera de Giuseppe Mazza *La prova di un'opera* seria–, *Marina* (1871) de Arrieta, *Curro Vargas* (1898) y *La cara de Dios* (1899) de Chapí, o *Don Lucas del Cigarral* (1899) de Vives. Además, en estos títulos van debutando cantantes nuevos y Figueras interrumpe el contrato de los que no son buenos artistas.

El primer estreno es el drama lírico en tres actos *Miguel Andrés*, primera obra lírica de Joaquín Larregla, con texto de Pascual Millán, que tiene lugar el sábado 8 de noviembre. La obra, que se pone en escena sin escatimar gastos, con ocho decoraciones nuevas de Amalio Fernández, es reconocida, valorándose mejor la música que el texto. Aunque no es un gran éxito, siendo retirada del cartel el 17 de noviembre, consigue una «entrada… tremenda, terrorífica. Un lleno de Price completo, sin una sola localidad vacía» según informa *El Día*[50], y es que en ese momento Madrid vive una verdadera «zarzuelamanía», en palabras de Saint-Aubin[51].

Retirado este título el 17 de noviembre, nuevas reposiciones –*Los diamantes de la corona* (1854), *El dominó azul* (1852), *El juramento* (1858), *Las campanas de Carrión* (1877), *El Barberillo de Lavapiés* (1873), *El salto del pasiego* (1878) o *El anillo de hierro* (1878)– conducen la temporada al siguiente estreno: *María del Pilar*.

En diciembre de 1902, la compañía Guerrero-Mendoza que actúa en el Teatro Español, nos ha dado a conocer las obras *Malas herencias*, de Echegaray, y *La musa*, de Salvador Rueda, reponiendo, además, el drama de tesis titulado *La mujer de Loth*, de Eugenio Sellés; y Benavente, en el teatro de la Comedia ha estrenado un drama en tres actos y en prosa, titulado *Alma triunfante*. A la vez,

> En el Teatro Price, donde funciona una compañía de zarzuela grande, ha triunfado el maestro Jerónimo Jiménez con la partitura que ha puesto a la obra *María del Pilar*, a pesar de que los autores de la letra, sin poner en ello propósito indudablemente, han dejado muy escaso margen al lucimiento de la labor del músico en las situaciones más culminantes de la nueva zarzuela. Pero el ilustre director de la Sociedad de Conciertos es maestro en todas las ocasiones, y no había razón para que dejara de serlo en las difíciles. De ahí su triunfo en Price, que el público ha hecho notar juntamente con el de los Sres. Briones y Flores García, autores de la letra de *María del Pilar*[52].

[50] *Fernan-Sol* [Isidro Fernández Flórez]: «Cosas de teatros. Price», *El Día*, 10-XI-1902, p. 1

[51] [Alejandro] Saint-Aubin: «La zarzuela en Madrid», *El Correo Español*, 17-XI-1902, p. 2.

[52] «El mes teatral», *Por esos mundos…*, n.º 87, diciembre de 1902, p. 479. El texto continúa dando cuenta de la siguiente temporada de la Sociedad de Conciertos, en la que también seguirá dirigiendo a la orquesta Gerónimo Giménez, con maestros extranjeros y con la llegada a España de Teresa Carreño.

DICIEMBRE de 1902			
17 Mi,	21:00 h	***María del Pilar***	**ESTRENO**
18 J,	21:00 h	***María del Pilar***	Jueves de Moda
19 V,	21:00 h	***María del Pilar***	
20 S,	21:00 h	***María del Pilar***	
21 D,	16:30 h 21:00 h	*Pan y toros* (1864) ***María del Pilar***	Picón y Barbieri
22 L,	21:00 h	***María del Pilar***	
23 M,	21:00 h	***María del Pilar***	
24 Mi,	17:00 h	***María del Pilar***	NOCHEBUENA: Se anuncian «grandes regalos»
25 J,	16:30 h 21:00 h	*Catalina* (1854) ***María del Pilar***	NAVIDAD
26 V,	16:30 h 21:00 h	*Curro Vargas* (1898) ***María del Pilar***	Dicenta y Paso Cano, con música de Chapí [T. Parish]
27 S,	16:30 h 21:00 h	*Don Lucas del cigarral* (1899) ***María del Pilar***	Luceño y Fdez. Shaw, con música de Vives [T. Parish]
28 D,	16:30 h 21:00 h	*La cara de Dios* (1899) ***María del Pilar***	Arniches y Chapí [T. Parish]
29 L,	16:30 h 21:00 h	«Gran Inocentada» *El barberillo de Lavapiés* ***María del Pilar***	Función de Inocentes, al ser domingo el día 28. «Se hacen espléndidos regalos, entre ellos una onza de oro; se estrena la comedia *Triste destino* y el drama *Las angustias de doña Mencía* [...]. Con tales producciones no dudamos que el teatro estará lleno por completo» (*El Imparcial*, 28-12-1902).
30 M ,	21:00 h	***María del Pilar***	
31 Mi,	21:00 h	***María del Pilar***	

Tabla 7: Funciones de diciembre de 1902 en el Teatro Price de Madrid.

Personaje	Intérpretes del estreno		Tesitura
	Primer reparto	Segundo reparto	
María del Pilar	Josefina Chaffer	Luisa Vela	Tiple
Esperanza	Carmen Ortega	Josefina Montenegro	Tiple
Señá Nieves	Pilar Galán	Josefina Alonso	Tiple [mezzosoprano]
Rafael	Manuel Figuerola	Ricardo Pastor y Juan C. Baldoví	Tenor
Valentín	Enrique Beut	Elías Peris	Bajo
Marcelino	Ernesto Hervás	José Ramón Ibáñez	Barítono
Tío Licurgo	Valentín González	Elías Peris	Bajo
Almendrita	José Gamero	Ramón N. España	Tenor cómico

Tabla 8: Repartos del estreno en el Price, 1902.

Figueras hace lo indecible por atraer público al Price, y así, el 18 de enero añade al repertorio lírico una atracción de absoluta modernidad, la proyección de la película *Le voyage dans la Lune* (1902) de George Méliès anunciada en inglés –*Trip to the moon*–, con el reclamo de Julio Verne, autor de la fuente literaria de partida. Este espectáculo de «fotografías animadas» consigue durante el mes que está en cartel –del 17 de enero al 16 de febrero–, agotar diariamente las localidades.

ENERO de 1903		
1 J, 16:30 h 21:00 h	*Catalina* (1854) ***María del Pilar***	Olona y Gaztambide Jueves de moda
2 V, 21:00 h	***María del Pilar***	
3 S, 21:00 h	***María del Pilar***	
4 D 16:30 h 21:00 h	*El anillo de hierro* (1878) ***María del Pilar***	Zapata y Marqués
5 L, 16:30 h 21:00 h	*Las campanas de Carrión* (1877) ***María del Pilar*** [21ª represent.]	Larra y Planquette. Opereta traducida Noche de Reyes
6 M, 16:30 h 21:00 h	*Las campanas de Carrión* ***María del Pilar***	Día de Reyes
7 Mi, 21:00 h	***María del Pilar***	
8 J, 21:00 h	***María del Pilar***	
9 V, 21:00 h	***María del Pilar***	
10 S, 21:00 h	***María del Pilar***	
11 D, 16:30 h 21:00 h	***María del Pilar*** *Catalina*	
12 L, 21:00 h	*El anillo de hierro* (1878)	
13 M, 21:00 h	*El salto del pasiego* (1878)	Eguílaz y Fdez. Caballero
14 Mi, 21:00 h	*Las campanas de Carrión*	
15 J, 21:00 h	***María del Pilar***	BENEFICIO de los autores
16 V, 21:00 h	*Jugar con fuego* (1851)	Vega y Barbieri
17 S, 21:00 h	*Campanone* (1865) + ***Trip to the moon***	Trad. de Frontaura / Rivera / Di Franco y Mazza. Película de Georges Méliès
18 D, 16:30 h 21:00 h	***María del Pilar*** *El barberillo de Lavapiés* (1873) + ***Trip to the moon*** [2ª]	*Trip to the moon* y *Corrida de toros* «agotan diariamente las localidades» [*LCM*, 2-II-1903[34]]
19 L, 21:00 h	*La cara de Dios* + ***Trip to the moon***	
20 M, 21:00 h	*El anillo de hierro* (1878) + ***Trip to the moon***	
21 Mi, 21:00 h	*Jugar con fuego* + ***Trip to the moon***	
22 J, 21:00 h	*Campanone* + ***Trip to the moon***	Jueves de moda
23 V, 16:30 h 21:00 h	*Catalina* (1854) + ***Trip to the moon*** *Marina* (1871) + ***Trip to the moon***	
24 S, 21:00 h	***María del Pilar*** + ***Trip to the moon***	
25 D, 16:30 h 21:00 h	*Campanone* + ***Trip to the moon*** *El salto del pasiego* + ***Trip to the moon***	
26 L, 21:00 h	*La cara de Dios* + ***Trip to the moon***	
27 M, 21:00 h	*Marina* + ***Trip to the moon***	
28 Mi, 21:00 h	*Pan y toros* (1864) + ***Trip to the moon***	
29 J, 21:00 h	*El salto del pasiego* + ***Trip to the moon***	Jueves de moda
30, V, 21:00 h	*Jugar con fuego* + *Los africanistas* (1894) + ***Trip to the moon***	Merino / López Marín + Fdez. Caballero/ Hermoso BENEFICIO
31 S, 21:00 h	*Hidalguía rústica* + *Los africanistas* + ***Trip to the moon***	Estreno de *Cavalleria Rusticana* en castellano, como *Hidalguía rústica*

Tabla 9: Funciones del mes de enero de 1902 en el Teatro Price de Madrid

[53] LCM: *La Correspondencia militar*, 2-II-1903, p. 4.

El 31 de enero, Figueras aprovecha el éxito de los espectáculos del cinematógrafo, para estrenar la traducción al castellano de *Cavalleria rusticana* de Mascagni, la zarzuela en dos actos *Hidalguía rústica*, de Manuel Portilla Sánchez y Lloret de Yepes. La obra se mantendrá en cartel a la vez que *Trip to the Moon*, hasta el 16 de febrero.

El siguiente estreno, *La canción del náufrago*, de Arniches y Fernández Shaw, con música de Morera, llegará ya el 17 de febrero, manteniéndose prácticamente sola en la cartelera hasta el 3 de marzo, en que se repone *La tempestad* de Chapí.

FEBRERO de 1903			
1 D,	21:00 h	*Cavalleria rusticana* + *Los africanistas* + ***Trip to the moon***	
2 L,	21:00 h	*Los africanistas* + *Hidalguía rústica* + ***Trip to the moon***	
3 M,	21:00 h	*Los africanistas* + *Hidalguía rústica* + ***Trip to the moon***	
4 Mi	21:00 h	*Los africanistas* + *Hidalguía rústica* + ***Trip to the moon***	
5 J,	21:00 h	*Los africanistas* + *Hidalguía rústica* + ***Trip to the moon***	
6 V,	21:00 h	*Los africanistas* + *Hidalguía rústica* + ***Trip to the moon***	
7 S,	21:00 h	*El dúo de La Africana* (1893) + *Hidalguía rústica* + ***Trip to the moon***	Echegaray y Fdez. Caballero
8 D,	16:30 h 21:00 h	*El dúo de La Africana* + *Hidalguía rústica* + ***Trip to the moon*** ***María del Pilar*** + ***Trip to the moon***	
9 L,	21:00 h	*El dúo de La Africana* + *Hidalguía rústica* + ***Trip to the moon***	
10 M,	21:00 h	*El dúo de La Africana* + *Hidalguía rústica* + ***Trip to the moon***	
11 Mi,	21:00 h	*El cabo primero* (1895) + *Hidalguía rústica* + ***Trip to the moon***	Arniches y Lucio, música Fdez. Caballero
12 J,	21:00 h	*Hidalguía rústica* + *El cabo primero* + ***Trip to the moon***	Jueves de moda
13 V,	21:00 h	*Música clásica* (1880) + *El cabo primero* + ***Trip to the moon***	Estremera y Chapí.
14 S,	21:00 h	*Música clásica* + *El cabo primero* + *El dúo de La Africana* + ***Trip to the moon***	
15 D,	16:30 h 21:00 h	*Música clásica* + *Hidalguía rústica* + ***Trip to the moon*** *Música clásica* + *El cabo primero* + *El dúo de La Africana* + ***Trip to the moon***	
16 L,	21:00 h	*Hidalguía rústica* + Concierto por la estudiantina «La Lira Matritense» + ***Trip to the moon***	
17 M,	21:00 h	***La canción del náufrago***	**ESTRENO** Drama lírico, 3 actos. Arniches y Fdez. Shaw/Morera
18 Mi,	21:00 h	***La canción del náufrago***	Jueves de moda
19 J,	21:00 h	*La canción del náufrago*	
20 V,	21:00 h	*La canción del náufrago*	
21 S,	21:00 h	*La canción del náufrago*	
22 D,	16:30 h 21:00 h 01:00 h	*El anillo de hierro* *La canción del náufrago* ***Gran baile de máscaras***	CARNAVAL
23 L,	16:30 h 21:00 h	*Jugar con fuego* *La canción del náufrago*	
24 M,	16:30 h 21:00 h 01:00 h	*Catalina* *La canción del náufrago* ***Gran baile de máscaras***	MARTES de CARNAVAL
25 Mi,	21:00 h	*La canción del náufrago*	MIÉRCOLES DE CENIZA
26 J,	21:00 h	*La canción del náufrago*	
27 V,	21:00 h	*La canción del náufrago*	
28 S,	21:00 h	*Las dos princesas* (1879) + Acto III de *Campanone* + Romanza de la ópera *Mignon*	Ramos Carrión y Fdez. Caballero BENEFICIO de la tiple Chaffer

Tabla 10: Funciones en el Price, en el mes de febrero de 1902.

MARZO de 1903			
1 D,	16:30 h 20:30 h 01:00 h	***La canción del náufrago*** *Las dos princesas* + Acto III de *Campanone* **Gran Baile de Máscaras**	
2 L,	21:00 h		
3 M,	21:00 h	*La tempestad* (1882), Banda de trompetas	Ramos Carrión y Chapí. BENEFICIO del Sr. Gamero
4 Mi,	21:00 h	***María del Pilar***	
5 J,	21:00 h	*Marina*	Jueves de Moda
6 V,	21:00 h	*La mascota* (1880) + *El loco de la guardilla* (1861)	Opereta de Audran, Serra y Caballero BENEFICIO del Sr. Beut
7 S,	21:00 h	*La mascota* + Presentación del Orfeón de San José	
8 D,	16:30 h 21:00 h	***La canción del náufrago*** *La mascota* + 2ª presentación del Orfeón de San José	
9 L,	21:00 h	*Campanone*	
10 M,	21:00 h	*Marina*	

Tabla 11: Funciones en el Price, en el mes de marzo, ya Cuaresma, de 1902.

María del Pilar se mantiene diariamente en cartel desde el 17 de diciembre hasta el 10 de enero, alcanzando veintiséis representaciones. A partir de esa fecha, se interpreta sólo en días puntuales –15, 18 y 24 de enero, 8 de febrero y 4 de marzo–, y en provincias, por ejemplo, el 13 de abril, la misma compañía la estrena en el Teatro Calderón de Valladolid.

La zarzuela es muy bien recibida por el público, como recoge toda la prensa, teniendo que repetirse varios números la noche de su estreno. No obstante, el libro se juzga «inferior a la música», en palabras de Vicente Sanchís[54]. Quizá, el mayor escollo tuvo que ver con su interpretación en el Price, un coliseo inmenso, con planta circense, que no reunía las condiciones adecuadas para una representación lírico dramática. Esta circunstancia hacía difícil la inteligibilidad del texto en obras que requerían una gran orquesta para los números musicales, y en las que, además, el texto declamado era intenso y extenso. De hecho, la crítica, en beneficio de la obra, aconsejó aligerar las escenas declamadas, pues no eran demasiado bien interpretadas.

Imagen 4: Escena penúltima. Estreno de *María del Pilar*. Figuerola, Chaffer, Gamero y Beut. («*María del Pilar*», *El Teatro*, n.º 28, enero de 1903, p. 16)

[54] *Miss-Teriosa* [Vicente Sanchís]: «Teatro Price: *María del Pilar*», *La Correspondencia militar*, 18-XII-1902, p. 3.

Ya en 1903, *Miredo*, afirmaba desde *El Cardo* que tanto en el Lírico como en Price hay buenos cantantes masculinos, pero sólo hay una buena cantante femenina, la Chaffer

> Tiene una voz preciosa, sobre todo en el registro agudo, cuando tiene que abrir la boca, cosa que no hace cuando trabaja con el centro de su voz, y mucho menos declamando, pues la palabra parece salir de un pecho enfermo y agotado; esto, que en otro teatro sería tal vez disimulable, en Price, que tan malas condiciones acústicas tiene, no es posible[55].

En palabras de Eduardo Muñoz, «el éxito de *María del Pilar* ha sido grande. […] El maestro Giménez es un músico culto, de brillante historia, de mucho talento y de mucha modestia […] que ha venido a sostener la importancia artística de nuestra zarzuela clásica como Chapí y como Bretón»[56].

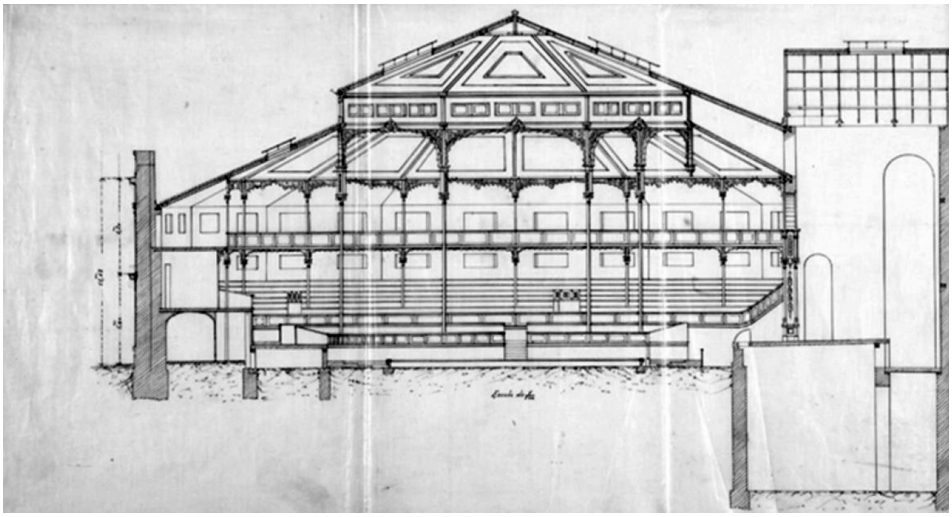


Imagen 5: Alzado de Ortiz de Villajos para el Teatro Circo de Price de la Plaza del Rey (1880)[57].

4. Gerónimo Giménez, Flores García y Briones: tres autores para una zarzuela

A comienzos de la temporada 1902-03 en que se estrena *María del Pilar*, el compositor Gerónimo Giménez (1852-1923) era una figura artística bien conocida en Madrid. Lejano quedaba ya aquel niño prodigio que con tan sólo dieciséis años se había visto obligado a pasar de concertino a director de la producción de *Saffo* en Gibraltar en 1869, ante una indisposición repentina del director titular.

---

[55] *Miredo*: «Farsas artísticas», *El Cardo*, 22-XI-1903, p. 3. En la BNE existe una grabación de Josefina Chaffer, interpretando la «Canción de la gitana» de *El puñao de rosas* (1902), de la Fonográfica Madrileña. <http://bdh.bne.es/bnesearch/CompleteSearch.do?field=todos&text=+%22Pu%c3%b1ao+de+Rosas%22&showYearItems=&exact=on&textH=&advanced=false&completeText=&pageSize=1&pageSizeAbrv=30&pageNumber=14> (último acceso, 20-VII-2020).
[56] Eduardo Muñoz: «Teatro Price. *María del Pilar*», *El Imparcial*, 18-XII-1902, p. 3.
[57] Fuente: https://www.teatrocircoprice.es/historia/el-segundo-price.

A instancias del Conde de Morphy, y con el apoyo de Salvador Viniegra –artista y mecenas gaditano que llegó a ser director del Prado– se traslada a París, becado por el Ayuntamiento y la Diputación de Cádiz. En el Conservatorio de la capital francesa entre 1874 y 1876 –según ha estudiado Amalia Moreno Ríos[58]–, estudia armonía con Bazin, pues, al no estar permitido simultanear armonía y composición, no puede realizar allí estudios de composición; tampoco consigue entrar en la clase de violín de Alard. En París debió tener alguna relación con Sarasate y algunas de las personalidades galas que manifestaban vinculación, al menos afectiva, con España, caso de Saint-Saëns, Chabrier o Lalo. Antes de regresar a España en 1877, Giménez viaja por Italia, consiguiendo que algunas de sus piezas instrumentales sean editadas por Lucca, el único editor milanés que logra convivir con el gran Ricordi.

Imagen 6. Retrato de Gerónimo Giménez. Fotografía, hacia 1880-90. Antonio Esplugas (fotógrafo). Archivo Nacional de Cataluña (San Cugat del Vallès)

Sarasate, conociendo la solvencia como maestro director y concertador de Giménez, le pide que sea su director en una de sus giras por Andalucía, iniciando así el andaluz su trabajo profesional como maestro concertador con el gran violinista navarro[59].

En 1881 había dirigido el estreno de *Carmen* de Bizet en Barcelona, obra que, en su adaptación castellana, dirigirá también en 1887 en el Teatro de la Zarzuela[60]. Su batuta, en parte gracias al respaldo de Chapí, quien le confía la dirección de *La tempestad* (1882) y el estreno de *El milagro de la Virgen* (1884) y *La bruja* (1887), suma oficio y eficacia, garantizando así una buena interpretación.

Pero es que, además, según ha estudiado R. Sobrino[61], Giménez se convierte en segundo director de la Sociedad de Conciertos de Madrid desde febrero de 1893 –tras haber sido requerido para sustituir a Luigi Mancinelli, que se encuentra enfermo– hasta el 16 de mayo de 1903, fecha en que se pone por última vez al frente de la orquesta. En estos diez años, el compositor sevillano

[58] *Vid.* Amalia Moreno Ríos: *Gerónimo Giménez: catalogación y estudio de su producción musical.* Tesis doctoral inédita. Universidad de Sevilla, 2013. Accesible: <https://idus.us.es/handle/11441/72766> (última consulta, 22-VI-2020); y el artículo «La formación de un maestro: Gerónimo Giménez y la ciudad de Cádiz. Aclaraciones de dudas e interrogantes biográficos (1852-1877)», de la misma autora, en *Musicología global, musicología local,* Javier Marín López, Germán Gan Quesada, Elena Torres Clemente y Pilar Ramos López (eds.). Madrid, SEdeM, 2013, pp. 1363-1390.

[59] *Vid.* María Nagore Ferrer: *Sarasate: el violín de Europa.* Madrid, ICCMU, 2013.

[60] Esta versión en castellano se pudo ver de nuevo en el mismo coliseo madrileño en 2014.

[61] *Vid.* Ramón Sobrino Sánchez: «The Sociedad de Conciertos de Madrid (1866-1903) and the Unión Artístico-Musical (1877-1891): From the Reception to the Creation of a Symphonic Repertoire in Spain», *Symphonism in Nineteenth-Century Europe.* José I. Suárez García y R. Sobrino (coords.). Turnhout, Brepols Publishing, 2019, pp. 233-276; y del mismo autor, «La Sociedad de Conciertos de Madrid, un modelo de sociedad profesional», *Cuadernos de música iberoamericana*, Vols. 8-9, 2001, pp. 125-148.

acumula cerca de setenta conciertos, con programas que incluyen el gran repertorio romántico –Beethoven, Weber, Mendelssohn, Schubert, Schumann, Liszt, Wagner, Chopin, Tchaikovsky…–, música nacionalista –Grieg o Smetana–, francesa –Berlioz, Saint-Saëns, Massenet, Thomas, Lalo…– y por supuesto, española –Marqués, Fernández-Caballero, Chapí, Sarasate, etc.–.

Almagro y Compañía

ANTES

CASA ROMERO

5, Preciados, 5 — MADRID — Teléfono 691

GRAN CASA EDITORIAL

Almacén de Música, Pianos, Órganos y toda clase de accesorios

MÚSICA

para todos los géneros y de todas las ediciones.

PIANOS

de las mejores marcas, tanto españolas como extranjeras á precios reducidísimos. Representantes exclusivos de la casa Hardt de Stuttgart, una de las más acreditadas de Alemania por la gran sonoridad, seguridad de afinación y esmerada construcción de sus pianos que resisten todos los climas sin sufrir la menor alteración.

HARMONIUMS

desde cuatro octavas sin registros hasta los más completos y complicados de las principales fábricas de Europa para artistas. Ediciones económicas de Peters, Litolf, Breitkopf y otras.

ESCUELA DE PIANO

ordenada, digitada y anotada por

J. TRAGÓ

La más completa y correcta de cuantas se han publicado. Indispensable para la buena interpretación de los estudios y obtener un mecanismo irreprochable.

EN PUBLICACIÓN

la mayoría de las zarzuelas estrenadas en la presente temporada y una infinidad de obras de salón y del género religioso.

Suscripción á lectura musical

Esta es la casa más barata de España

No comprar música ni pianos sin consultar sus catálogos, que se facilitan gratis á quien los pida.

5, Preciados, 5 — MADRID — Teléfono 691

Teatro Real.

SOCIEDAD DE CONCIERTOS DE MADRID

AÑO XXXVI.—1901

SÉPTIMO CONCIERTO

el domingo 24 de Febrero, á las 14 y 30 (dos y media de la tarde)

BAJO LA DIRECCIÓN DEL

Maestro Giménez

á beneficio de la

CAJA BENÉFICA DE ESTA SOCIEDAD

en el que tomarán parte la joven pianista

Dolores Benaiges

y el distinguido violoncellista

Juan Pujal

PROGRAMA OFICIAL

PRIMERA PARTE

CUARTA SINFONIA ..... (1.ª vez) Schumann.

I. *Lento. Allegro.*
II. *Romanza. Andante.*
III. *Scherzo é Finale.*

DESCANSO DE QUINCE MINUTOS

SEGUNDA PARTE

Concierto para Piano y Orquesta en mi menor (ob. 11). Chopin.

I. *Allegro maestoso.*
II. *Larghetto apasionato.*
III. *Rondó. Vivace.*

Ejecutado por la Srta. Benaiges.

DESCANSO DE QUINCE MINUTOS

TERCERA PARTE

1.º Le Roi d'Ys, Overture..... Lalo.
2.º A. Andante del Concierto en mi menor (ob. 24). Popper.
B. Variaciones sinfónicas ..... Böellmann.

Para Violoncello y Orquesta, ejecutados por el Sr. Pujal.

3.º Tannhäuser, Marcha..... Wagner.

El piano de cola Erard que se usa en este Concierto pertenece á la CASA BOTESIO.

Se ruega al público no entre ni salga durante la ejecución de las piezas.

Imagen 7. Programa de la Sociedad de Conciertos de Madrid, de 1901, cuando era dirigida por Giménez.

Por ello, la partitura de *María del Pilar* (1902) manifiesta no sólo la solvencia de un compositor que, como los colegas de su generación –Tomás Bretón, Ruperto Chapí o Emilio Serrano y Ruiz– ha podido ampliar su formación en el extranjero, en este caso, en el Conservatorio de París (1874-1876); sino también la de un músico que conoce bien el contexto lírico nacional como maestro concertador y compositor; y un solvente director de música sinfónica. No en vano esta cualidad diferencial es la que destaca Cecilio de Roda en *La Época* tras el estreno de *María del Pilar*:

> lo que más descuella en la partitura del maestro Giménez es el modo como están tratadas las voces y la orquesta. Se ve siempre la experimentada mano del que durante tantos años ha dirigido las campañas de la Sociedad de Conciertos, y la profunda técnica del que está completamente familiarizado con las obras maestras de los grandes genios de la música[62].

Por tanto, en 1902, Giménez había alcanzado ya algunos éxitos líricos como *El baile de Luis Alonso* (1896) y su precuela, *La boda de Luis Alonso* (1897), la zarzuela dramática de gitanerías *La*

[62] Cecilio de Roda: «Veladas teatrales. En Price. *María del Pilar*», *La Época*, 18-XII-1902, p. 1.

Tempranica (1900) o la parodia *El barbero de Sevilla* (1901)[63], ésta última en colaboración con Manuel Nieto[64]; sin embargo, no era considerado todavía uno de los grandes autores de zarzuela, al nivel de sus contemporáneos Chapí o Bretón.

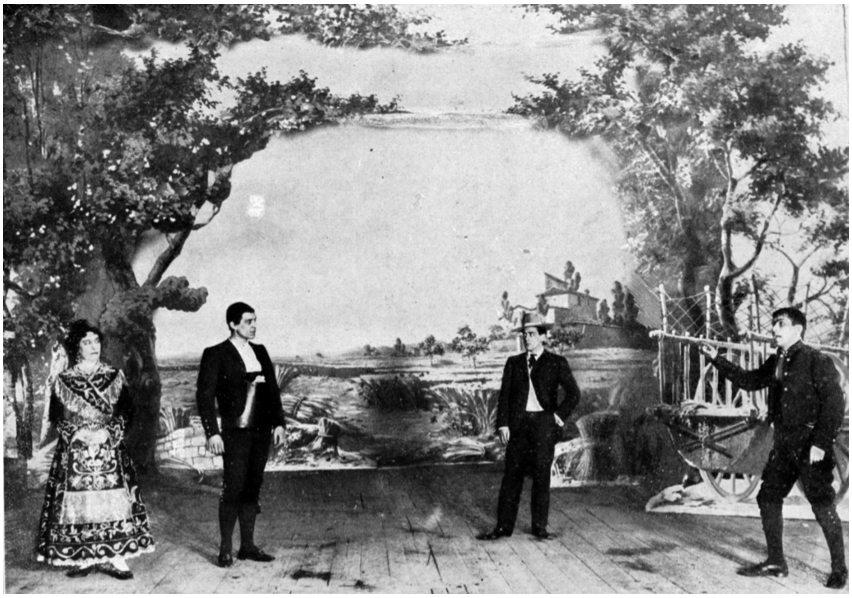
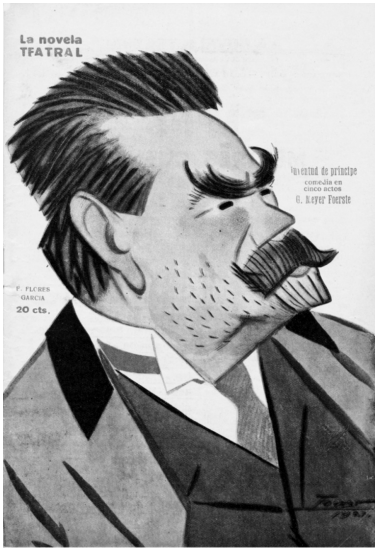


Imagen 8: Fotografía del estreno. Ortega, Beut, Figuerola y Gamero («*María del Pilar*», *El Teatro*, n.º 28, enero de 1903, p. 15)

El año 1902 supone para Giménez la desaparición de dos amigos y colaboradores, Javier de Burgos –el autor con el que había escrito *El Baile* y *La Boda de Luis Alonso*– y Eduardo Navarro Gonzalvo, el valenciano con el que Giménez había escrito las parodias wagnerianas de *Tannhäuser*[65]. Ese vacío lo solventará el empresario del Price, Manuel Figueras, que consigue que Giménez colabore para *María del Pilar* con un tándem de andaluces: Francisco Flores García y Gabriel Briones, autores que ya había trabajado juntos en una comedia, *Rosario* (1899), y en dos obras líricas, la comedia zarzuela *Las travesuras de Fígaro* (1897), con música de Moreno Ballesteros, y la zarzuela de costumbres andaluzas con música de Apolinar Brull, titulada *Las parrandas* (1901), estrenada en el Price en la temporada anterior.

[63] Respecto a esta obra, *vid*. Andrea García Torres: «La zarzuela cómica *El Barbero de Sevilla* (1901) y la parodia operística en el género chico», *Actas de las VII Jornadas de Jóvenes Musicólogos*, 2014, Oviedo. *Diversidad y confluencias*. María García, Sheila Martínez, Vera Fouter, Mario Guada, Diana Díaz (eds.). Joven Asociación de Musicología de Asturias, 2015, pp. 109-120.
[64] Sobre Manuel Nieto, véase Andrea García Torres: *Problemáticas y discursos del género chico: biografía cultural en torno al teatro musical de Manuel Nieto (1844-1915)*. Tesis doctoral inédita. Universidad de Oviedo, 2020.
[65] Véase el trabajo de José Ignacio Suárez García, sobre las «Parodias españolas sobre *Tannhäuser* (1890)», *Singing speech and Speaking melodies. Minor Forms of Musical Theatre in the 18th and 19th Century,* Michela Niccolai & María Encina Cortizo (eds.). Turnhout, Brepols Publishing, 2021 (en prensa).

Flores García era un periodista de ideología republicana, que había participado en la Revolución de 1868, lo que le llevó a convertirse en Gobernador civil de Ciudad Real en la Primera República. Posteriormente fue director del Teatro Lara de Madrid, y autor teatral, con más de 80 obras dramáticas. También era habitual colaborador de la prensa –*El Liberal*, *El Imparcial*, *La Ilustración Ibérica* o *El Madrid Cómico*–, donde firmaba bajo los seudónimos de «Córcholis», el bachiller cervantino «Sansón Carrasco», o «Diego de la Fuente». Su fallecimiento, en abril de 1917, arrollado por un tren en la Estación del Mediodía al intentar cruzar un tramo de vía cuando iba a recoger a su amigo el actor Enrique Borrás, conmocionó a todo Madrid[66]. En cuanto al sevillano Briones Esquives (1870-1946) era un conocido redactor de *La Época*, que se había dado a conocer enviando una novelita de juventud a Cánovas del Castillo quien, prendado por el estilo del atrevido mozalbete, lo coloca de redactor en dicho periódico.



Imágenes 9 y 10: Caricaturas de Flores García, por Tovar (*La Novela Teatral*, 24-VII-1921); y Gabriel Briones, por Santana Bonilla (*El Arte del Teatro*, año II, n.º 35, 1-IX-1907, p.17).

3. María del Pilar: *texto y partitura de un melodrama rural con final feliz*

«Muere Zola, y todos sentimos esa pérdida como propia. […] Somos en cierto grado sus hijos. Algo de él se ha incorporado en nosotros», afirmaba Alfredo Calderón desde las páginas de *El Motín* aquel año de 1902, añadiendo «¿el naturalismo muere? No; el naturalismo es inmortal»[67]. El teatro español de finales del siglo XIX estaba marcado de forma indeleble por la fuerza del realis-

[66] Para conocer a Flores García, es recomendable leer sus dos crónicas *Recuerdos de la Revolución* (1913) y *El teatro por dentro* (1914).
[67] Alfredo Calderón: «Reflexiones», *El Motín*, 11-X-1902, p. 1.

MARÍA DEL PILAR

ZARZUELA

EN TRES ACTOS Y CUATRO CUADROS, EN PROSA Y VERSO

ORIGINAL DE

Francisco Flores García y Gabriel Briones

música del maestro

GERÓNIMO GIMENEZ

Estrenada en el TEATRO-CIRCO DE PRICE la noche del 17 de Diciembre de 1902

MADRID

G. VELASCO, IMP., MARQUÉS DE SANTA ANA, 11 DUP.°

Teléfono número 561

1903

REPARTO

PERSONAJES		ARTISTAS
MARÍA DEL PILAR.....	Srta. D.ª	Josefina Chaffer.
ESPERANZA.....	Doña	Carmen Ortega.
SEÑÁ NIEVES.....		Pilar Galán.
RAFAEL.....	Don	Manuel Figuerola.
VALENTÍN.....		Enrique Beut.
MARCELINO.....		Ernesto Hervás.
TÍO LICURGO.....		Valentín González.
ALMENDRITA.....		José Gamero.
BLAS.....		Antonio Barragán.

Coro de campesinos de ambos sexos

SEGUNDO REPARTO

MARÍA DEL PILAR.....	Srta. D.ª	Luisa Vela.
ESPERANZA.....	Doña	Josefina Montenegro.
SEÑÁ NIEVES.....		Josefina Alonso.
RAFAEL.....	Don	Ricardo Pastor.
		Juan C. Baldoví.
VALENTÍN.....		Elías Peris.
TÍO LICURGO.....		
MARCELINO.....		J. Ramón Ibáñez.
ALMENDRITA.....		Ramón N. España.

La acción en Villamayor, provincia de Salamanca, en 1860

Derecha é izquierda, las del actor

Se estrenaron cuatro decoraciones de los *Sres. Carmelo, Callejo* y *Gayo.*

Imagen 11: Portada y reparto del libreto de *María del Pilar* (Madrid, R. Valasco, 1903).

mo/naturalismo, con gran desarrollo del mismo en espacios literarios rurales, como reflejo de la realidad del país. Por eso, se suele considerar que el estreno de *Cavalleria Rusticana* (1890) en Madrid, tan sólo siete meses después del estreno absoluto, el 17 de diciembre de 1890, marca de forma determinante «el arranque del drama rural español»[68]. No es casual pues, que, en febrero de 1902, momento en que sigue en cartel *María del Pilar*, Figueras, empresario del Price, «estrene» una versión de dicha ópera de Mascagni en español, según traducción de Portilla Sánchez y Lloret de Yepes, convertida en zarzuela en dos actos como hemos visto (véanse tablas 9 y 10), con el paradójico título de *Hidalguía rústica*.

María del Pilar sitúa su trama dramática en un contexto rural, en torno a una casa de labor del campo salmantino, cerca de una ermita. Flores García y Briones escriben un melodrama rural ubicado en el pueblo de Villamayor –espacio literario inexistente en la realidad–, en 1860, huyendo del andalucismo que Giménez ya ha cultivado en *El baile de Luis Alonso* (1896), *La boda de Luis Alonso* (1897) y *La Tempranica* (1900), y que aparece en las últimas obras de Chapí como *Curro Vargas* (1898), *La cortijera* (1900) o *El puñao de rosas* (1902), obra ésta última que desde octubre triunfa en las tablas de Apolo.

De alguna forma, la pieza dramática se situaría dentro del «ruralismo patriarcal» que define Pedraza Jiménez, una vía literaria en la que obras y personajes idealizados, «viven en un marco idí-

[68] Pedraza Jiménez: *El drama rural*..., p. 48.

lico y adormilado, ajenos al mundo convulso y violento que será característico del drama rural»[69]. A partir de la década de los ochenta, los relatos de Daudet y Verga, las óperas que se crean a partir de sus textos, y las novelas realistas y naturalistas –en especial las de Zola y Pardo Bazán–, han revelado al espectador urbano un mundo rural asimilado a un universo trágico, terrible, inmoral y violento. A pesar de ello, como bien ha puesto de manifiesto Mainer, la burguesía urbana sigue cultivando una «idealización eglógica del campo y lo campesino» –como se ve también en *Terra baixa* (1896) de Guimerà[70]–, y los dramas rurales nacen de la idea de que «en el campo se vive con una honradez, sinceridad y paz que las ciudades no conocen»[71].

La zarzuela dramatiza la historia de celos de Valentín, un «Otelo charro» –en paródica definición de Vicente Sanchís en su crítica de *La Correspondencia Militar*[72]–, que teme el adulterio de su esposa Esperanza con su hermano Rafael, con el que ha actuado como verdadero padre. El contexto rural añade, como ha estudiado Pedraza, los elementos esenciales para un drama musical coetáneo: «pasiones arrebatadas, costumbres y tipos pintorescos[73], facilidad para el aria lírica de exaltación bucólica, danzas y canciones populares…»[74].

Y es que la zarzuela plantea un tema recurrente en el teatro español finisecular: el adulterio. Sellés lo aborda ya en *El nudo gordiano* (1878), donde la adúltera muere a manos de su esposo; Echegaray lo retoma en *El gran galeoto* (1881), y Benavente lo aborda de nuevo en *El nido ajeno* (1894), bien próxima a *María del Pilar* como hemos comentado al comienzo: también aquí hay dos hermanos, uno de los cuales regresa tras años de ausencia, y también nace el amor entre la esposa y el recién llegado. La zarzuela se asoma al abismo, pero, al igual que Manuel decide volver a alejarse del hogar y abandonar *El nido ajeno*, Rafael partirá también de Villamayor, aunque en este caso no lo hará solo, sino con María del Pilar, el personaje marginal que da nombre a la obra y aparece como perfecta solución sentimental para el perdedor. En ambos casos el matrimonio se ha salvado, cumpliendo así la convención del final feliz, y los autores han cumplido las expectativas del empresario teatral, recomponiendo el orden social burgués.

La peripecia dramática de *María del Pilar* tiene lugar en un espacio literario muy alejado del espectador burgués madrileño, en donde, al igual que en los *drames lyriques Mireille* (1864) de Gounod, *L'Arlessienne* (1872) de Bizet o *La Navarraise* (1894) de Massenet, «se mezclan contradictoriamente la exaltación de la pureza y las virtudes campesinas con las muestras de cerrilidad […] son historias melodramáticas de amores frustrados, venganzas y traiciones»[75].

Comparte con *La Dolores* (1895) de Bretón sobre el texto de Feliú Codina, el modelo de drama popular por excelencia: «la vileza del ambiente, las insidias de la murmuración, que condicionan,

---

[69] *Ibídem*, p. 47.
[70] Sobre esta obra, Rudolf Lothar reelaboró un libreto operístico, *Tiefland,* que, puesto en música por Eugène Albert, fue estrenado como ópera en Praga, en 1903. Esta obra fue puesta en escena en el Liceo de Barcelona, a comienzos de la temporada 2008-09.
[71] José Carlos Mainer: «José López Pinillos en sus dramas rurales», *Literatura y pequeña burguesía en España (Notas 1890-1950).* Madrid, *Cuadernos para el diálogo*, 1972, p. 93.
[72] *Miss-Teriosa*: «Teatro Price: *María del Pilar*»…
[73] El texto presenta la característica dualidad de la zarzuela, con personajes cómicos característicos, como Almendrita, el Tío Licurgo y la *Señá* Nieves, que responden a supuestos tipos populares.
[74] Pedraza Jiménez: *El drama rural…*, p. 105.
[75] *Ibíd.*, p. 46.

Imágenes 12 y 13: Gabriel Briones, a la izquierda (fotografía de Franzen para *El Arte del Teatro*, año II, n.º 35, 1-IX-1907, p. 7), y Flores García, a la derecha (J. Francos Rodríguez: «Francisco Flores García», *La Esfera* 14-IV-1917, p. 22)

hasta anularla, la vida de la protagonista; el peso agobiante del deseo de venganza; y la fuerza devastadora de una pasión oculta que se revela con un vigor extremo y da pie a la catástrofe»[76]. En *María del Pilar*, sin embargo, la catástrofe se atenúa de forma artificial, con el nuevo y casto amor, y la partida de la nueva pareja lejos del hogar. Así, presenta los momentos más trágicos en su desarrollo, concluyendo con una fuerte distensión final.

En cuanto a la partitura, *María del Pilar* «es casi una ópera por lo extenso»[77] como afirma Gutiérrez Gamero. Aunque la referencia inexcusable es el mundo lírico italiano que presta no sólo el lenguaje sino también los modelos formales a dúos y concertantes, los años de formación francesa de Giménez o su labor dirigiendo música gala en la Sociedad de Conciertos dejan huella en la partitura. El propio Cecilio de Roda destaca «la primera parte del dúo de Marcelino y Pilar, en el primer acto, y la romanza de Valentín, en el último», fragmentos «de un corte elegante y fino, a lo Bizet»[78]. Su discurso armónico es ortodoxo, con el empleo de leves cromatismos y encadenamientos de acordes de séptima disminuida, que hacen que el mismo De Roda vea influencias wagnerianas al comienzo de la romanza de Valentín –que hace «recordar a Wagner en su *Tristan*»–. Wagner está presente, sin duda, en la introducción orquestal del número inicial que tanto por su esta-

[76] *Ibídem*, p. 72.
[77] Emilio Gutiérrez Gamero: «*María del Pilar* y *Don Juan de Austria*». *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 22 -I-1903, p. 50.
[78] Cecilio de Roda: «Veladas teatrales. *María del Pilar*», *La Época*, 1-XII-1902, p. 1.

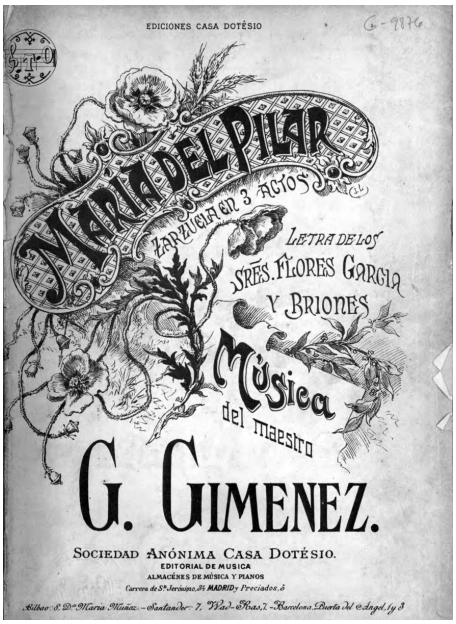


Imagen 14: Portada de la edición de canto y piano por la casa Dotesio.

bilidad armónica, la concepción sonora del bloque orquestal y el juego estático sobre una célula arpegiada manifiesta relación evidente con el genial preludio de *Das Rheingold*.

Los números corales inician los actos I y II –el primero con una introducción orquestal–; además, los actos I y III se cierran con concertantes con coro a modo de finales operísticos, el último que cierra la obra, con un sonido muy cercano al coro de peregrinos de *Tannhäuser* –recordemos que Giménez había hecho las dos parodias de óperas wagnerianas–. El acto III incluye un preludio, *intermezzo* le llama Saint Aubin en *El Heraldo de Madrid*; éste se ha convertido en elemento obligado tras la moda *verista* impuesta por *Cavalleria rusticana* (1890) ópera que tanto éxito ha alcanzado en nuestro país y que, como ya hemos comentado, a finales de enero de 1903 comparte cartel con *María del Pilar* en el mismo Price, en su traducción castellana[79].

Los tres personajes que conforman el nudo dramático –Esperanza, su esposo Valentín y su cuñado Rafael– cuentan con una romanza cada uno. María del Pilar adolece de número a solo porque no es un personaje central de la trama teatral.

	Acto I	
1	**Introducción y coro**, «¡Con la trilla y el bieldo…!»	Coro
2	**Dúo**, «No es *usté* una belleza»	*Señá* Nieves, Tío Lucurgo
3	**Terceto**, «Siempre huyendo de mi lado»	María del Pilar, Marcelino, Almendrita
4	**Romanza**, «¡Sombra que en el alma evocas…!»	Esperanza
5	**Dúo**, «¡Qué Hermosa mis ojos…!»	Esperanza, Rafael
6	**Final I**, «Vuelves a ver estos campos»	María del Pilar, Esperanza, *Señá* Nieves, Tío Lucurgo, Rafael, Almendrita, Valentín, Marcelino, Coro
	Acto II	
7	**Jota**, «Con su nombre entre los labios»	María del Pilar, Almendrita, Coro
8	**Terceto**, «¡Pues no se pone poco furiosa!»	*Señá* Nieves, Tío Lucurgo, Almendrita
9	**Romanza**, «¡Buscando el reposo…!»	Rafael
10	**Dúo**, »¡Riñiendo con las mujeres…!»	Valentín, Marcelino
11	**Dúo**, «En odiarme reconrosa»	Esperanza, María del Pilar
12	**Terceto, Final II**, «Cualquiera diría…»	Esperanza, Valentín, Rafael
	Acto III	
13	**Preludio**	[Instrumental]
14	**Cuarteto**, «Aquí, donde esperaba la ventura»	María del Pilar, *Señá* Nieves, Rafael, Almendrita
15	**Romanza**, «¡Cual rayo que aniquila…!»	Valentín
16	**Final III**, «Con su falda bordada…»	María del Pilar, Rafael, Marfcelino, Coro

Tabla 12: Números musicales de *María del Pilar*.

[79] «Espectáculos para hoy», *El Imparcial*, 31-I-1903, p. 4.

El Tío Licurgo, la *Señá* Nieves y su sobrino Almendrita recrean siempre música popular, como las seguidillas del dúo n.º 1; los panaderos corales que abren el Final del acto I; la jota del número 7 que abre el acto II; los ecos de zapateado del terceto número 8, y el coro final.

Giménez evita trabajar sobre la cita folklórica, prescindiendo de los cantos y tonadas de la tierra salmantina, detalle que resulta inconveniente para De Roda, según destaca en su crítica para *La Época*. Pero el compositor afirma que «el canto popular debe ser explotado cuando sea oportuno. Las pasiones en todas las partes son idénticas, y mal se pretendería dar carácter a una pasión con un carácter de nacionalidad»[80].

La obra requiere una orquesta amplia –maderas a dos, con flautín y corno inglés en algunos momentos puntuales, cuatro trompas, dos cornetines, tres trombones, tuba, percusión, arpa y cuerda– que Giménez maneja de forma expresiva. Además, dosifica el volumen sonoro en favor del canto, reservando los *tutti* para momentos climáticos de tensión escénica.

En las romanzas, cuida de forma exquisita la línea vocal, evitando doblarla en las líneas orquestales que la acompañan y dialogan con ella añadiendo nuevas células melódicas o breves contramotivos. Muy hermosa resulta la intervención del corno inglés en la romanza de Rafael, que no sólo expone el motivo inicial del *parlato* que el tenor desarrolla en la primera sección, sino que, junto al oboe y los clarinetes, sostiene la segunda sección del solo, confiriéndole la belleza de un nostálgico ensueño. El cálido sonido de este instrumento reaparece en el *adagio* de la romanza de Valentín.

Giménez maneja con solvencia la retórica tímbrica que traduce sonoramente las pasiones del drama. Uno de los muchos ejemplos que podríamos citar tiene lugar en el momento en que Mar-

Imagen 15: Escena última. Estreno de *María del Pilar* («*María del Pilar*», *El Teatro*, n.º 28, enero de 1903, p. 16)

[80] Delio Ajurdau: «Entrevista al Maestro Giménez», *La Lira Española*, n.º 37, 15-IX-1915, p. 3.

celino irrumpe en escena en el Final primero –«No pretendas disputar…»–; su presencia, presagio de tragedia, es acompañada por una breve célula en *ostinato* en fagotes, tuba, chelos y contrabajos, los instrumentos graves de la orquesta, que añaden una tensión altamente turbadora.

La importancia de la orquesta como elemento dramático se manifiesta en la cantidad de contratemas que ésta expone en alternancia con las voces y el coro, otorgando al foso nuevo protagonismo. La recurrencia motívica –recurso cultivado ya en nuestra escena por Chapí, como bien estudia Iberni– es otro de los elementos característicos de la partitura. A través del empleo de un tema medular que recorre la zarzuela, el compositor consigue otorgar coherencia a una partitura extensa, tal y como lo hace el *drame lyrique* o la ópera *verista*.

Especialmente presente está un tema que hemos designado como Tema de la pasión. Este breve tema melódico –ascendente, con leve cromatismo– aparece por primera vez en el terceto n.º 3 del acto I, expuesto por el oboe sobre los acordes a pulso de corchea en la cuerda, sonando en el momento exacto en el que pisa el escenario María del Pilar. Y reaparecerá a lo largo de la obra, en momentos climáticos, como el Final primero, cuando Rafael afirma querer a María del Pilar –«Tú mi María eres la amante…»– y en la coda cadencial final de este cierre de acto; en el *tutti* orquestal final del terceto n.º 12 que cierra el acto II, cuando Valentín y Rafael luchan por celos, interponiéndose entre ellos María del Pilar; en el Preludio del acto III; y en el inicio del Cuarteto n.º 14, cuando aparece María del Pilar.

La inspiración melódica, la exigente escritura vocal y el solvente discurso orquestal, propios de un músico que ha pasado parte de su vida a la batuta, definen una obra con trazas de obra maestra que incomprensiblemente ha desaparecido de nuestro canon lírico como tantas otras, hoy olvidadas. Afortunadamente, el Teatro de la Zarzuela ha recuperado la partitura, haciéndola sonar de nuevo en tiempos modernos los días 30 de noviembre y 2 de diciembre de 2018, en versión de concierto dirigida por el maestro Oliver Díaz.

5. 1902: el año que Méliès llegó a España: el éxito de Voyage dans la Lune *en el Price*

Según afirma Soto Vázquez, 1902 es el «año Méliès» en España[81], y es también el año de la llegada de su *Voyage dans la Lune*, su obra cumbre.

> De 1901 a 1904 Méliès vive su época de esplendor, a este periodo precisamente corresponden algunas de sus vistas más atractivas como *Barbe-Bleue* (1901), *Le voyage dans la Lune* (1902), *Le melómane* (1903), *Le Royaume des Fées* (1903), *Le roi du maquillage* (1904), *Voyage à travers de l'impossible* (1904) y *Les Cartes vivantes* (1904)[82].

A diferencia de los hermanos Lumière, «Méliès no tenía formación técnica pero sí una inclinación artística hacia el teatro, la ilusión visual, la prestidigitación y la magia»[83]. De hecho, en mu-

[81] Begoña Soto Vázquez: «Méliès en España, a partir de lo conservado y estudiado», *Secuencias*, 40, II semestre 2014, p. 84.
[82] Mónica Barrientos Bueno: «De Sevilla a la luna. Vistas animadas de *Star-Film* en el cinematógrafo sevillano (1896-1906)», *Revista Comunicación, Revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Estudios Culturales*, n.º 11, vol. 1, año 2013, p. 5.
[83] Rémi Fournier Lanzoni: *French Cinema: From its Beginnings to the Present*. Nueva York, Londres, The Continuun International Publishing, 2005, p. 32.

chas de sus creaciones, el realizador francés es capaz de recrear mundos fantásticos de cuentos de hadas, espacios mágicos habitados, como sucede en su versión del clásico cuento de hadas de Perrault, *Cendrillon*, primer producto cinematográfico de Méliès que se proyecta en España el 11 de mayo de 1896 en el Price, con presencia de toda la prensa coetánea. Posteriormente, ya en 1900, *Cendrillon* se presenta de nuevo como película de gran espectáculo, iluminada, en el Circo de Parish y el Salón de Actualidades, la primera sala de varietés de la capital de España.

El 7 de septiembre de 1902, Georges Méliès presenta en París la que fuera su gran obra narrativa cinematográfica: *Le voyage dans la Lune, Féerie Cinématographique en 20 tableaux*, para el que se reabre la sala Olympia. «El "todo París" no tiene ninguna razón para quedarse en casa –afirma *Le Figaro*–. Iremos»[84].

En la sala Olympia la película de Méliès contó con una partitura específica, pues sabemos que el realizador francés cuidaba en extremo la música que acompañaba a sus imágenes[85].

Poco después, como es bien sabido, Méliès expone *Le voyage* en Londres, donde Charles Urban, su agente en la capital británica y director de la Warwick Trading Company le solicita grabar una película de «actualidad reconstruida» sobre la coronación de Eduardo VII –*Le couronnement du roi d Anglaterre Edouard VII* (1902)–, que se exhibe la noche de la coronación del rey, el 9 de agosto, en el Alhambra Theatre de Londres.

Desde Londres llega *Le voyage a la Lune* a Madrid, siendo anunciada por la prensa el 17 de enero, día de su estreno, como modernidad inglesa, con el título, incluso, traducido al inglés:

> Procedente del teatro de la Alhambra, de Londres, ha llegado míster Ruffells con el sorprendente *Trip-To-The-Moon* (viaje a la Luna), realización del sueño de Julio Verne, dividido en treinta cuadros. Este espectáculo está llamando justamente la atención en Londres, y al cual ha asistido el día 6 del actual la familia Real inglesa. La presentación es original y en colores. Esta noche primera representación. No obstante, lo costoso del espectáculo, los precios no se alteran[86].

Méliès no aparece en ningún momento, pues el invento se promociona como inglés, y el «espectáculo» se vincula a Julio Verne, argumento literario de autoridad, como ha subrayado Soto Vázquez en su estudio sobre Méliès en España[87], añadiéndose que es una presentación iluminada o en colores; hoy sabemos además que el sistema de proyección de Mr. Rafells [*sic*], en realidad se refiere al Imperial Bioscope Rufelles, como en el mes de abril de 1903 nos informa el *Diario de Cádiz*:

> El Imperial Bioscope es un aparato que da resultados poco vistos, procediendo del Circo Price en Madrid, en el que ha hecho una provechosa temporada. Su propietario, Sr. Rizalli, posee una inmensa colección de cintas y es muy pródigo en la exhibición de las mismas. Presenta varias iluminadas notabilísimas[88].

La película se proyectaba con música, aunque Méliès dejaba libertad al exhibiente para poner la música que él consideraba más adecuada. En 1903, el compositor británico Ezra Read publicó

---

[84] Un M. du B.: «Spectacles & Concerts. A l'Olympia: Réoverture. L'Olympia vient de faire sa réoverture. Le Tout-Paris n'à donc plus aucune raison pour demeurer en villégiature. On va rentrer», *Le Figaro*, 7-IX-1902, p. 5.
[85] Richard Abel: *The Ciné Goes to Town: French Cinema, 1896–1914*. Berkeley, University of California Press, 1998, p. 70.
[86] «Espectáculos. Price», *El Día*, 17-I-1903, p. 3. El mismo anuncio se publica en *El Imparcial*, 17-I-1903, p. 3.
[87] Soto Vázquez: «Méliès en España…, p. 88.
[88] Rafael Garófano: «De llegada de un tren a la estación a Gabiria, en Cádiz», *Primeros tiempos del cinematógrafo en España*. Juan Carlos De la Madrid (Coord.). Oviedo, Universidad de Oviedo, 1996, p. 160.

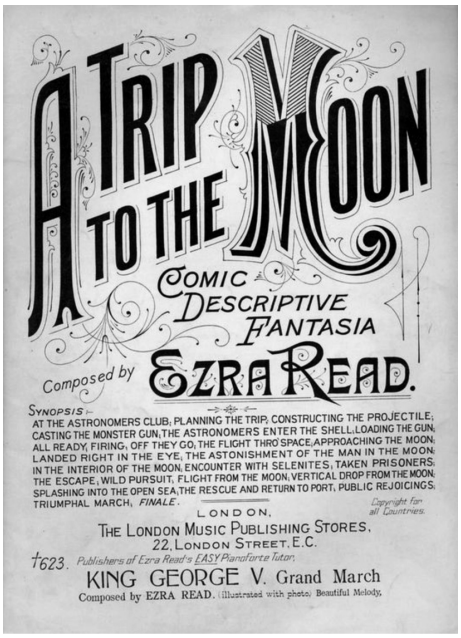


Imagen 16. Portada de la edición de la *Comic Descriptive Fantasia A Trip to the Moon* de Ezra Read (Londres, 1902).

una pieza para piano titulada *A Trip to the Moon: Comic Descriptive Fantasia*, que sigue el film de Méliès escena a escena por lo que es posible que se utilizara como «partitura» del film. La pieza pudo ser incluso seleccionada por Méliès mismo, que había llegado a conocer a Read en uno de sus viajes a Londres.

Al día siguiente de su estreno en Madrid, el 18 de enero, los periódicos explicaban la novedad proyectada, confirmando que el invento llevaría muchos espectadores al Price:

> *Trip to the Moon* es una revista inglesa de gran espectáculo que está obteniendo extraordinario éxito en la Alhambra de Londres. La citada revista es, sencillamente, un viaje de la Tierra a la Luna, basado en su mayor parte en la popular novela de Julio Verne. El presidente Barbicane y sus amigos Mastón el manco y demás sabios o locos, están substituidos por unos sabios grotescos, que utilizan el mismo vehículo para llegar a la luna que los héroes de Julio Verne, imitándoles también en el modo de regresar a la tierra.
> Anoche se estrenó en el teatro de Price una exhibición cinematográfica en colores reproduciendo los episodios más salientes de los treinta cuadros que contiene dicha revista. En conjunto, el espectáculo es muy entretenido, aunque en algunos cuadros se notaron los defectos en el enfoque de las películas. La novedad del asunto y del procedimiento en colores, unido a la mucha duración del espectáculo, hace creer que *Trip to the Moon* proporcionará buenas entradas al teatro del *Price*[89].

Llama la atención que, frente a lo habitual, que es alojar el cinematógrafo en barracones de feria, salones de variedades, circos o pabellones ambulantes, *The trip to the Moon* se presenta en el Circo Price, introduciéndolo en una campaña teatral de zarzuela grande, no de varietés o de espectáculos de ilusionismo, persiguiendo, sin duda, una normalización y dignificación del género. Además, a pesar de lo que indica Soto Vázquez, respecto a que «algunas proyecciones tienen lugar en teatros tradicionales, epicentros de la vida social y cultural de las ciudades; eso sí, casi siempre en estos locales se identifica la proyección con la denominación del aparato cinematográfico»[90], en este caso, la figura del operador Mr. Raffells, Ruffells o Ruffeles –hemos encontrado las tres denominaciones–, aparece bastante difuminada y es prácticamente invisible en las fuentes hemerográficas matritenses el nombre del invento: «Imperial Bioscope Rufelles». Curiosamente este término sí se utiliza para anunciar las funciones de *Trip to the Moon* en provincias, al menos, en Cádiz, Sevilla y Granada[91].

---

[89] «Teatro de Price. *Viaje a la luna*». *La Correspondencia de España*, 18-I-1903, p. 3.
[90] Soto Vázquez: «Méliès en España…, p. 88.
[91] «Ya estamos otra vez, a Dios gracias, tranquilos y satisfechos llenando el teatro Principal para ver el Bioscope (cinematógrafo, para más claridad) y contemplar extasiados las arlequinadas de *Un viaje a la luna* y las prodigiosas vistas tomadas al

La modernidad del invento permite ver imágenes de asombroso naturalismo; «es cosa notabilísima. Parece mentira que en las películas pueda llegarse a tal perfección»[92], afirma Pérez Nieva en *La Dinastía* desde Barcelona, hasta donde llega el eco del nuevo ingenio. Y es el reclamo publicitario para lo que los periódicos de Madrid llaman un «número intermedio» que se introduce para dar mayor variedad a la campaña lírica del Price.

> *A trip to the moon*, en inglés y en castellano, *Un viaje a la luna*, titúlase un número o intermedio que la empresa del teatro de la Plaza del Rey ha introducido para dar mayor variedad al notable espectáculo lírico que, desde el comienzo de la actual temporada, se presenta en este favorecido teatro. El intermedio en cuestión consiste en una serie de vistas cinematográficas en las que el espectador puede admirar los últimos adelantos que se han hecho para perfeccionar esta ilusión óptica de la que tanto partido sacan las artes y las ciencias. *El viaje a la luna* del teatro Price merece verse porque las vistas en colores que en él se exhiben, son de lo más perfecto que se conoce y puede llamarse la última palabra en esta materia[93].

Por tanto, en esta ocasión, el cinematógrafo no es el «feature act», «the biggest and the best on the program», como suele ser habitual[94], aunque es la novedad que llena el teatro.

El 20 de enero se han añadido a *Trip to the moon* las películas de la coronación del rey Eduardo VII –a la que nos hemos referido– y de la corrida de toros[95]

> Se trata de un cinematógrafo en colores, perfeccionado, que presenta los principales cuadros de la novela de Julio Verne, *Un viaje a la luna*. El espectáculo es digno de presenciarse, y seguramente que desfilará todo Madrid por el teatro Price, donde se exhibe al concluir la representación de la correspondiente zarzuela el *Trip to the Moon* (dicho en inglés para mayor claridad). Este cinematógrafo es el más perfecto que se ha visto en Madrid, y como el asunto tiene mucha gracia, resulta que *El viaje a la luna* entretiene, divierte y hace reír mucho.
> La coronación del rey de Inglaterra, reproducida con gran fidelidad, produce verdadero entusiasmo. Es una película de superior calidad. Presenta también este cinematógrafo una corrida de toros, y están tan bien enfocadas las películas que no se pierde un detalle en la lidia. Anoche el público de las galerías se entusiasmó con los diestros, especialmente con el espada, que tumbó el berrendo de un soberbio volapié. El que quiera ver en enero una buena corrida de toros, que vaya al circo de Price, y sin exponerse a las inclemencias de la temperatura, podrá aplaudir o silbar a los héroes de coleta y calzón corto. ¡Hoy, las ciencias adelantan![96].

---

natural». «Crónicas granadinas», *Revista Alhambra*, Tomo VI, Granada, 1903, pp. 215-216, cit. por Salvador Mateo Arias Romero: *Granada, el cine y su arquitectura*. [tesis doctoral]. Universidad de Granada, 2009, p. 244. <https://hera.ugr.es/tesisugr/17811636.pdf> (último acceso: 18-VII-2020). Sobre Cádiz, véase la cita anterior de Garófano: «De llegada de un tren…; y sobre Sevilla, remitimos al texto ya citado de Soto Vázquez: «Méliès en España…

[92] Alfonso Pérez Nieva: «Revista de Madrid», *La Dinastía*, 25-I-1903, p. 1.

[93] «Price. *Trip to the moon*», *La Correspondencia militar*, 19-I-1903, p. 3.

[94] Podemos vincular estas primeras exhibiciones cinematográficas «a lo que de herencia teatral o de variedades tiene esa denominación de *feature act* que designa el título que lidera la publicidad llamando la atención dentro de la sección cinematográfica, teatral, circense o de variedades donde se insertaba, «*the biggest and the best on the program*». Así, este título aparece destacado en casi toda la geografía peninsular, siendo el reclamo de la programación». Soto Vázquez: «Méliès en España…, p. 88.

[95] En Cádiz, en la misma campaña de 1903, se anuncia entre los días 11 y 13 de abril de 1903, en el Teatro Circo del Duque, como *La corrida de toros* (completa), exhibida por el Imperial Bioscope Rufelles. Mónica Barrientos Bueno: *El primitivo cinematógrafo de Sevilla (1896-1906) a través de programas de mano y prensa local*. Tesis doctoral. Sevilla, Universidad de Sevilla, 2003, Anexo II: Tabla de películas, p. 524. <https://idus.us.es/bitstream/handle/11441/14976/P_T.D._0063-2.pdf?sequence=2&isAllowed=y> (último acceso: 21-VII-2020).

[96] «Teatro de Price. *Un viaje a la luna*», *El Liberal*, 20-I-1903, p. 3.

El nuevo espectáculo «salva» la taquilla del Price como reconoce *El Cardo* a finales de enero,

> los artistas de aquel coliseo no sufren descuento ninguno, a pesar del cinematógrafo; pues debían tenerlo, porque sin él estarían *chafados*, es decir, sin público. Y conste que así se lo hemos dicho al amigo Sr. Figueras. El *Trip to the moon* lleva gente, prescindiendo de la zarzuela grande[97].

Curiosamente, la proyección de las cintas de Méliès lleva a otras salas madrileñas a contraprogramar, provocando una competencia entre el Price y otras salas de varietés, habituales «alojadoras» del cinematógrafo en estas fechas, como son el Salón de Actualidades que anuncia simplemente «cinematógrafo» en su cuarta sesión[98], el Salón Videograph mágico, que curiosamente anuncia lo mismo que se está exhibiendo en el Price, y el Palacio de las Proyecciones:

SALÓN DE ACTUALIDADES	
	La fiesta andaluza
	Las criollas
	Bellísimas cupletistas y bailarinas españolas y extranjeras
	Cinematógrafo
SALÓN VIDEOGRAPH MÁGICO (Atocha, 12) De cinco de la tarde a once de la noche	
	Viaje fantástico a la luna, cuadro que actualmente se está exhibiendo en el Teatro de Varietés y Alhambra de Londres
PALACIO DE LAS PROYECCIONES (Fuencarral, 125) Todos los días, desde las cinco de la tarde	
	Cambios de cuadros todas las semanas

Tabla 13: Otras proyecciones en Madrid, anunciadas en 24 de enero de 1903[99].

Para defenderse y aumentar el éxito de taquilla, Figueras programa al día siguiente, 31 de enero, una de las obras que más éxito había conseguido en Madrid desde su estreno unos meses más tarde del estreno absoluto, *Cavalleria rusticana* (1890), pero en una versión en castellano de Manuel Portilla Sánchez y Lloret de Yepes, como zarzuela en dos actos, que se estrena con el título de *Hidalguía rústica*[100].

> Mañana domingo tendrán lugar en este teatro dos escogidas funciones: la primera, a las cuatro y media de la tarde, representándose la popular zarzuela titulada *La cara de Dios*, y el aplaudidísimo *Trip-To-The-Moon* (*Viaje a la luna* de Julio Verne), la gran corrida de toros y otros cuadros que llamarán poderosamente la atención. Por la noche, a las nueve, la segunda representación de la muy aplaudida ópera del maestro Mascagni, arreglada al castellano por el Sr. Portilla, *Hidalguía rústica*. (*Cavalleria rusticana*), en la que tanto se distinguen la notable diva señora Angelina Homs; las señoritas Silvestri y Alonso (R.), y los Sres. Figuerola y Hervás, terminando el espectáculo con el *Trip-To-The-Moon* y demás cuadros[101].

---

[97] «Ecos. Teatro Price», *El Cardo*, 30-I-1903, p. 9.
[98] «Espectáculos del 24», *La Correspondencia de España*, 24-I-1903, p. 4.
[99] *Ibídem*.
[100] *El Diario Universal*, 30-I-1903, p. 3, anuncia la traducción en cartelera como un estreno, pues, como indica en un breve, se cantará en español «por primera vez».
[101] «Price», *El Heraldo de Madrid*, 31-I-1903, p 3.

Es decir que, como fin de fiesta, tras una ópera breve, de en torno a la hora y cuarto de duración –mucho menos que las zarzuelas grandes como *María del Pilar* o *Catalina* con las que se había programado previamente–, «se exhibió el notable cinematógrafo con su *Viaje a la luna* y su *Corrida de toros*, que agotan diariamente las localidades de este favorecido teatro»[102].

Aunque en prensa se anuncia que el domingo día 8 de febrero tendrán lugar las últimas funciones de tarde y noche «del aplaudidísimo *Trip-To-The Moon* y demás celebrados cuadros de fotografías animadas, por tener que cumplir otros compromisos el operador Mr. Ruffells»[103], en realidad, el espectáculo se exhibe por última vez el 16 de febrero, estrenándose al día siguiente *La canción del náufrago*, drama lírico en tres actos de Arniches y Fernández Shaw, con música de Morera (véase Tabla 10).

Pero las sesiones de fotografías animadas de Méliès no se fueron de España, sino que durante ese año de 1903 realizaron una gira por «provincias», ofreciéndose exhibiciones en Albacete, Badajoz, Barcelona, Bilbao, Cádiz, Córdoba, Guadalajara, Huesca, Jerez de la Frontera, León, Madrid, Oviedo, Santander, Toledo y Sevilla[104].

Al Teatro Duque de Sevilla llega en marzo de 1903, «procedente de los teatros de la Alhambra, en Londres, y del Circo Price, de Madrid, donde actualmente se exhibe. Consta de treinta cuadros en colores, tiene música propia y será presentado por *mister* Ruffells, ingeniero electricista»[105]. El estudio de las proyecciones de Sevilla que lleva a cabo Barrientos Bueno, nos aproxima a cómo sería el espectáculo que se vio en Madrid: treinta cuadros, todos ellos en color, proyectados con un bioscopio operado por Mr. Ruffels, compartiendo sección con una obra cómico-lírica, y contando con música propia interpretada en directo por la orquesta del coliseo.

Barrientos Bueno añade que, aunque el empresario López del Toro encarecía la entrada 0,25 pesetas por espectáculo, no subió el sueldo a los músicos de la orquesta que, en demanda de sus derechos, pues su trabajo había aumentado con las proyecciones, se declaran en huelga pocos días después del estreno. El empresario trata de que sea el director, Fuentes, quien acompañe las imágenes desde el piano, pero el público sigue protestando ante esta solución. A los pocos días se prohíbe la música en la exhibición, no sin nuevas protestas de público y prensa: «Para acabar privando a los valientes *excursionistas* a la Luna de la música natural, que como único recreo tienen durante su accidentado viaje, no hacía falta que empresa y músicos se hubiesen molestado», afirma *El Liberal* del 19 de marzo[106]. A pesar de la ausencia de música, el público llena la sala hasta finales de mes, como recoge Barrientos Bueno, confirmando la inmensa atracción del nuevo invento.

---

[102] «Espectáculos. Price», *La Correspondencia militar*, 2-II-1903, p. 3.
[103] «Se representará la preciosa zarzuela *María del Pilar*. Por la noche, *Cavalleria rusticana* (*Hidalguía rústica*) y *El dúo de La Africana*, terminando con el *Trip-To-The-Moon*». «Espectáculo Madrid. Price», *El Heraldo de Madrid*, 7-II-1903, p. 3.
[104] B. Soto Vázquez: «Méliès en España…, p. 84.
[105] *El Liberal,* 9-III-1903 *y El Defensor de Sevilla* 10-III-1903. *cit*. Barrientos Bueno: «De Sevilla a la luna. Vistas animadas de Star-Film en el cinematógrafo sevillano…, p. 11.
[106] M. Barrientos Bueno: «De Sevilla a la luna. Vistas animadas de Star-Film…, p. 13.

Este volumen plantea una puesta al día de las relaciones entre teatro musical, zarzuela y cine desde la llegada a España del cinematógrafo, acontecimiento que provoca una fecunda convivencia de la zarzuela en su espacio «natural» de representación, la escena teatral, y sus adaptaciones a la pantalla cinematográfica, en un contexto de interesantes sinergias artísticas. La zarzuela, repositorio híbrido de sorprendente ductilidad, es permeable al nuevo invento como lo era al resto de novedades técnica que llegaban a mejorar la vida cotidiana de los contemporáneos, desde el fonógrafo a las máquinas Singer, el tren o el cable telegráfico, aprendiendo a convivir con el cinematógrafo y generando una apasionante historia común.

A través de diecinueve estudios, algunos de ellos fruto de investigaciones doctorales, que han sido sometidos a los habituales procesos de validación científica de «revisión por pares», se revisita la convivencia de zarzuela y cine desde sus orígenes, su relación con las prácticas musicales, los procesos de recepción y difusión de repertorios, la conformación del gusto musical o los diversos hábitos interpretativos.

Desarrollada en el marco de los Proyectos de I+D+i «Música y prensa en España: Vaciado, estudio y difusión *online*» (2012-15), MICINN-12-HAR2011-30269-C0302; y «Ópera, drama lírico y zarzuela grande entre 1868 y 1925. Textos y música en la creación del teatro lírico nacional» (2013-15), MICINN- HAR2012-3s9820-C03-03, esta miscelánea se convierte en el volumen quinto de la colección musicológica *Hispanic Music Series*, del Grupo de investigación ERASMUSH ("Edición, investigación y análisis del patrimonio musical español XIX-XX"), de la Universidad de Oviedo.

MINISTERIO DE CIENCIA E INNOVACIÓN

Universidad de Oviedo

Hispanic Music Series
ERASMUSH Group
University of Oviedo
Spain

ISBN 978-84-18482-22-9