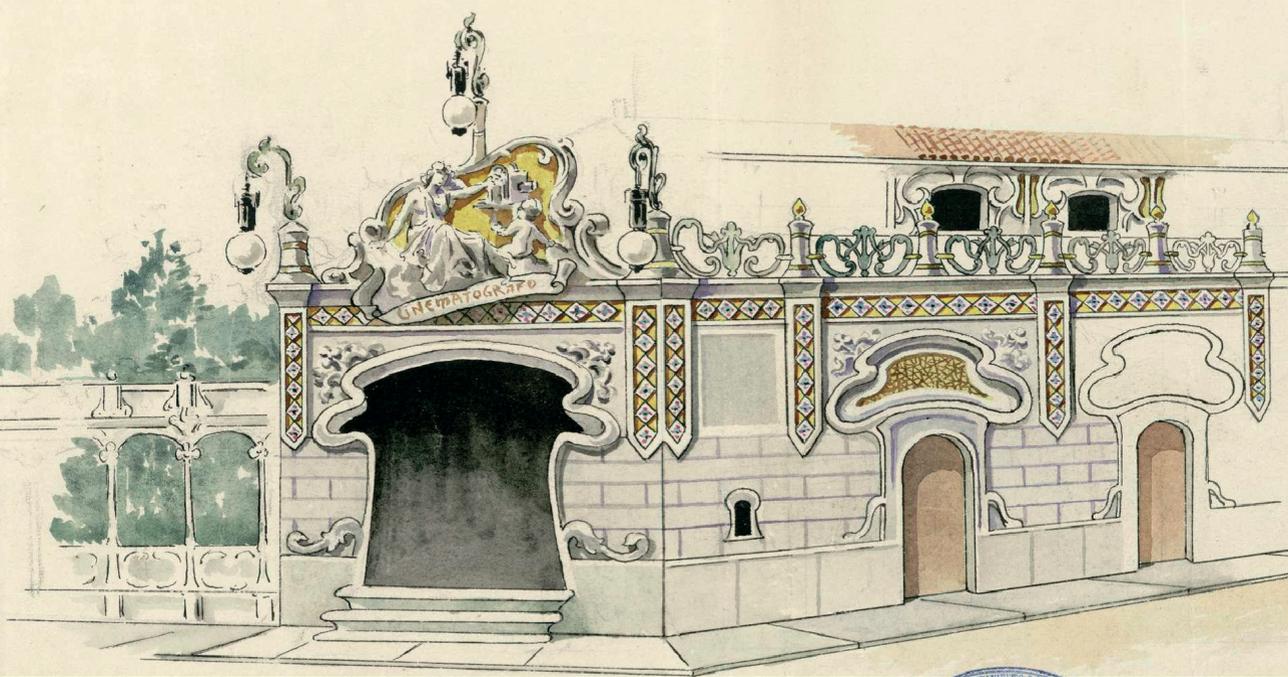


# Música, escena y cine (1896-1978): diálogos y sinergias en la España del siglo XX



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-Valéry 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), MICINN HAR2012-39820-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](mailto: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: <i>María del Pilar</i> de Giménez y <i>Trip to the Moon</i> 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 <i>Ondas</i> .....	229
NURIA BLANCO ÁLVAREZ: <i>Gigantes y Cabezudos</i> (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. <i>La princesa Flor de Roble o Hechizo Romancesco</i> (1912-1913) de Facundo de la Viña y Carlos G. Espresati .....	291

MIRIAM PERANDONES LOZANO. <i>Spanish Love</i> (1920) triunfa en Nueva York: estudio de la circulación y recepción de la obra teatral <i>María del Carmen</i> (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 GALLEGRO GALLEGRO: 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 <i>Flor de Espino</i> (1942) a <i>Castañuela</i> (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: <i>Pocket zarzuela</i> (1978) de Luis de Pablo: la creación de una <i>antizarzuela</i> .....	469

# ¿FRUTA PODRIDA? NUEVAS PERSPECTIVAS SOBRE LA ZARZUELA ÍNFIMA EN MADRID (1900-1912)

CHRISTOPHER WEBBER  
*zarzuela.net*, Londres

## RESUMEN

La primera década del siglo XX tradicionalmente se ha narrado como un periodo de crisis para la zarzuela española. Los novedosos sainetes eróticos del denominado género ínfimo gozaron del aplauso popular mientras la crítica los despreciaba como síntoma evidente de decadencia. Durante el Franquismo se prohibió la representación de estas obras en base a una censura moral y críticos posteriores han continuado minusvalorándolas por su supuesto insignificante valor artístico. En el presente artículo se discute y extiende el trabajo iniciado por Ignacio Jassa Haro y Enrique Mejías García sobre la rehabilitación de la zarzuela ínfima; se revalorizan los textos desde el contexto más amplio de la dramaturgia europea modernista; se analizan los rasgos dramático-musicales de la obra más famosa del periodo, *La corte de Faraón* (1910) de Vicente Lleó, y se ofrece una interpretación historiográfica de esa respuesta de la crítica española en clave de decadencia del género zarzuelístico.

PALABRAS CLAVE: zarzuela, género chico, género ínfimo, Antonio Martínez Viérgol, Vicente Lleó, modernismo teatral, decadencia artística

## ABSTRACT

The first decade of the 20th Century has customarily been viewed as a time of crisis for Spanish zarzuela. The new, erotic *sainetes* of the so-called *género ínfimo* enjoyed popular success, but were dismissed by many Madrid commentators of the time as evidence of decadence. In the Franco era these works were banned from the stage on moral grounds, and later critics have continued to dismiss them as being of negligible artistic worth. This article discusses and extends the rehabilitative work of Ignacio Jassa Haro and Enrique Mejías García on zarzuela ínfima; valorises its texts in the wider context of modernist European drama; analyses musico-dramatic features of its most famous exemplar, Vicente Lleó's *La corte de Faraón*; and offers a historical perspective on Spain's critical response to decadence in the zarzuela genre.

KEYWORDS: zarzuela, género chico, género ínfimo, Antonio Martínez Viérgol, Vicente Lleó, theatrical modernism, artistic decadence.

## *Introducción: la fruta podrida*

En la Puerta del Sol en Madrid hay una famosa estatua: el Oso y el Madroño. Es el símbolo de la ciudad, su imagen se encuentra en todas partes. Una explicación de este símbolo es que el oso, de pie sobre sus patas traseras y con sus patas delanteras en el tronco del árbol, representa la pose-

sión y propiedad de la madera, material imprescindible, en su momento, para construir edificios<sup>1</sup>. En mi opinión, la imagen simboliza el triunfo de la civilización urbana, la armonía del hombre con la naturaleza. Sin embargo, también se puede interpretar desde otro punto de vista. El oso se está comiendo las bayas, por supuesto, pero los osos no son tontos. Los osos saben que los frutos de mejor sabor del madroño son los que se han dejado pudrir y fermentar durante un tiempo. Esas bayas, ya alcohólicas, saben muy bien. Para el oso madrileño, la fruta podrida es la mejor. Aunque comer demasiado puede dar un fuerte dolor de cabeza...

La fruta podrida. El género ínfimo es el fruto del género chico fermentado, podrido por el sexo, embriagador, degenerado, pecaminoso. Ese ha sido al menos el juicio crítico sobre las zarzuelas eróticamente sugerentes de la primera década del siglo XX. En nombre del público y de los propios artistas espero ofrecer en este artículo un punto de vista estético fresco y renovado sobre estas olvidadas zarzuelas ínfimas.

### 1. ¿Qué es el género ínfimo?

Es una buena pregunta. Tenemos una obra: *El género ínfimo*, «pasillo lírico en prosa», es una zarzuela en un acto, escrita por los hermanos Álvarez Quintero en 1901, con música de Quinito Valverde y Tomás Barrera, estrenada el 17 de julio en el Teatro Apolo de Madrid. Era un título pegadizo para un espectáculo satírico que trataba sobre las salas madrileñas baratas de variedades que proporcionaban un entretenimiento popular con cupletistas francesas, bailarinas exóticas y prestidigitadores, que los Álvarez Quintero incluyen en su espectáculo.

D. TEODORO

Me repugnan profundamente estos salones. ¡Ah!  
Se respira aquí una atmósfera tan deletérea. ¡Ah!<sup>2</sup>.

Tiene un objetivo moral simbólico: burlarse de la hipocresía de los comerciantes de clase media-baja, Don Anselmo y Don Teodoro, que mientras condenan tales frivolidades dan una serie de excusas inverosímiles para estar allí. Los Quintero querían que su público se riera de sí mismo.

El título parece estar aprovechando una frase que ya estaba en el aire, pero, en cualquier caso, era una gran estrategia de *marketing*: género ínfimo –erótico, trivial, que pervierte los valores del «respetable» género chico-. Como ocurre con muchas frases publicitarias, el término se mantuvo mucho tiempo después de que la obra en sí se hubiera desvanecido y fue adoptado tanto por críticos como por empresarios. Vendía entradas.

---

<sup>1</sup> Nota de las editoras: Hay muchos estudios sobre este símbolo, que pertenece a la heráldica de Madrid. El autor se refiere a una de las teorías sobre su origen, que lo remite a un pleito entre el Municipio y la Iglesia que se dirime en torno a 1222, según el cual la Iglesia se quedaría con los pastos y el ayuntamiento con la madera de los bosques. *Vid.*, entre otros muchos textos, la síntesis de José Antonio Vivar del Riego: «Símbolos heráldicos de Madrid», *Paseo documental por el Madrid de antaño*, Nicolás Ávila Seoane (coord.), Juan Carlos Galende Díaz y Susana Cabezas Fontanilla (dirs.). Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Fundación Hospital de San José de Getafe, 2015, pp. 375-397. <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5419742>> (último acceso, 20-VII-2020).

<sup>2</sup> Escena I, *El género ínfimo*: [pasillo lírico en prosa], letra de los Sres. S. y J. Álvarez Quintero; música de los maestros Valverde (hijo) y Barrera. Madrid, SAE, 1901, p. 8.

¿Pero puede una estrategia de *marketing* crear un género? Se creía entonces y también ahora que tal género ya existía, pero la realidad es más complicada. La diversidad de zarzuelas producidas durante la primera década del siglo XX fue extraordinaria, desde la ópera cómica en tres actos, hasta los sainetes cortos y cómicos que tenían solo uno o dos números musicales. Los estilos musicales eran igualmente diversos, desde las sofisticadas estructuras de Chapí hasta los números sencillos basados en danzas y los cuplés estróficos de Calleja y Barrera. La verdad es que no podemos señalar ningún momento específico en la cronología teatral de Madrid que esté dominado por este llamado género ínfimo. Serge Salaün va aún más lejos:

En realidad, el Género ínfimo no es una novedad, y sobre todo no es un género. Es una incierta etiqueta que se aplica a objetos culturales variados que presentan un punto en común, que se encuentra en intersección del teatro lírico (la zarzuela, la ópera, la revista) y la canción «unipersonal»<sup>3</sup>.

Así que aquí estamos, ¡no existe! Salaün va demasiado lejos. «Una incierta etiqueta», sí; y que se extiende desde 1900 hacia adelante. Pero los críticos y las audiencias necesitan una narración, y es innegable que el género ínfimo fue percibido como una entidad distinta en su propia época. Si miramos de cerca, podemos ver un grupo de obras de género chico, acogidas en los teatros Cómico, Apolo, Eslava y Circo Price, con temas, estructuras y técnicas comunes, que en conjunto amplían significativamente «lo que está permitido» en el escenario madrileño.

## 2. Características del género ínfimo

Al igual que ocurre en Alemania, Francia y los países anglosajones, durante estos años en España existe una relajación de las actitudes morales. Se añade, además, el trauma nacional que supuso la pérdida de Cuba y Filipinas y el colapso del sistema político y fiscal del país, por lo que esta flexibilización moral da un sabor significativamente diferente a algunos espectáculos de género chico de la época, un sabor que, como veremos, tiene algo del atractivo de la fruta prohibida.

Ignacio Jassa y Enrique Mejías, en su importante artículo «El género ínfimo, un arte de ser “Bribones”»<sup>4</sup>, aislaron algunos rasgos recurrentes entre las obras escritas aproximadamente en los primeros doce años del siglo XX. «El sainete ínfimo es la forma teatral más vinculada a la gran tradición del género chico, de donde conserva sus principales características dramáticas (a excepción de su carácter sentimental)»<sup>5</sup>. Ellos apoyan parcialmente la observación de Salaün, prefiriendo no considerar el género ínfimo con un género diferente. Pero, crucialmente, Jassa y Mejías ven estas zarzuelas ínfimas como un desarrollo positivo –no una perversión– del género chico.

La siguiente tabla es una versión adaptada y ampliada de sus hallazgos.

---

<sup>3</sup> «En fait, le *Généro ínfimo* n'est pas une nouveauté, et surtout pas un genre. C'est une étiquette incertaine qui s'applique à des objets culturels variés qui présentent un point commun, celui de se trouver à l'intersection du théâtre lyrique (la zarzuela, l'opérette, la 'revue') et de la chanson 'unipersonnelle'». Serge Salaün: «El género ínfimo: Mini-culture et culture des masses», *Bulletin Hispanique*, 91/1, 1989, p. 149.

<sup>4</sup> Ignacio Jassa Haro y Enrique Mejías García: «El género ínfimo, un arte de ser “bribones”», *Las bribonas / La revoltosa*, libretto de programa de mano, Víctor Pagán (ed.). Madrid, Teatro de la Zarzuela, 2007, pp. 43-67. Estoy muy agradecido a la generosidad de estos dos colegas, y a su conocimiento de la zarzuela ínfima.

<sup>5</sup> *Ibidem*, pp. 49-50.

Los textos del género ínfimo son:

- teatro por horas, en un acto
- con un punto de vista burlesco cínico y/o satírico

La música *ínfima*:

- es más ligera y menos compleja que las obras previas del género chico
- pero todavía reúne las danzas urbanas que se bailaban en Madrid (chotis, mazurca, vals, etc.).
- presenta uno o más ejemplos de cuplé al estilo francés –ejemplos célebres son los de *La gatita blanca* (1905) y *La corte de Faraón* (1910)–.
- contiene danzas «exóticas» (por ejemplo, *El baile inglés*, una versión franco-española del enérgico *jig* inglés), y elementos de gitanos flamencos de Andalucía

Los textos *ínfimos* a menudo contienen:

- argumentos sexuales ridículos (o ligeramente pornográficos), es decir, *sicalípticos*.
- escenas con salas de teatro/musicales o de «teatro dentro del teatro» (normalmente de revista).
- un nuevo «tipo»: el *fresco*, el bromista, el hombre sin familia ni ataduras, el travieso que, aunque en realidad no es malo, carece de brújula moral.
- un segundo y nuevo «tipo»: la prostituta o la mujer descarriada [«la bribona»], una joven inocente, tal vez seducida por las promesas de una vida mejor, que descubre que solo puede sobrevivir convirtiéndose en la amante de un hombre rico, o en algo peor.

Uno de los primeros sainetes en los que aparece la «bribona» fue *El ángel caído* (1897), un melodrama del inframundo con música de Apolinar Brull, notable por sus cuplés y su sencilla partitura. Esta obra marcó la pauta de lo que vendría después. Ni el *fresco* ni la *bribona* tienen cabida en una sociedad decente, pero ambos están en el centro del nuevo siglo teatral de Madrid.

### 3. Modernismo teatral

El peor de estos espectáculos tenía la misma relación con el arte que la pornografía con el periodismo, proporcionando excitación erótica al público con la excusa de hacer una denuncia moral de lo que pasaba detrás de la fachada de una sociedad decente. Sin embargo, Jassa y Mejías discuten la afirmación de que la zarzuela ínfima implique necesariamente una disminución de la calidad literaria o musical. Yo llevaría su argumento más allá. Las mejores zarzuelas *ínfimas* son socialmente progresistas, como tenía que ser; y desde el punto de vista dramático, esta fruta podrida representa un avance, tímido pero real, hacia el teatro moderno y europeo del nuevo siglo.

La grandeza de *La revoltosa* (1897), *La verbena de la Paloma* (1894) y *Agua, azucarillos y aguardiente* (1897), todas escritas entre 1894 y 1897, los últimos «años de esperanza», radica en su ambigüedad moral, en su caminar por la cuerda floja entre la comedia y la desesperación. Pero con los conflictos sociales y políticos ocurridos después de la Guerra de la Independencia de Cuba de 1898, la confianza se convirtió en cinismo. El teatro popular de Madrid tenía que reflejar esto o morir: las conclusiones positivas y optimistas de los primeros sainetes –la idea de que un individuo, al menos, podía trascender la miseria social de la que procedía– no podían sostenerse frente

a la cíclica y profunda pobreza de las clases bajas de la que hablan las novelas de Pérez Galdós y el drama social por excelencia, *Juan José* (1895), de Dicenta. El debate político, que antes solo se utilizaba como motivación para el personaje en acción –por ejemplo, en el fervor socialista de Julián, el joven obrero cajista de *La verbena de la Paloma* (1894)– adquiere importancia por derecho propio.

Títulos como *La revolución social* proliferaron<sup>6</sup>; y es ilustrativo que Federico Chueca, «el alma de Madrid», sonase en el nuevo siglo con *La alegría de la huerta* (1900), un idilio pastoral murciano, lejos de los problemas urbanos, un mundo donde la fuerza tradicional de la vida familiar y comunal todavía tenía poder de mejorar las vidas particulares. En realidad, estos habitantes de la Arcadia feliz estaban hambrientos y acudiendo en masa a las ciudades. Esta afluencia de campesinos que venían a trabajar a los nuevos barrios industriales no hacía sino empeorar las cosas: para muchas jóvenes las únicas opciones eran la inanición o la explotación sexual, y las obras modernas se concentraban cada vez más en el erotismo y la criminalidad fuera de las normas morales.

Chueca todavía podía soñar con Madrid, pero solo en pesadillas. En los textos posteriores que escribió la sátira se vuelve estridente, la política sexual y social más amarga, e incluso potencialmente violenta: *La borracha* (1904) fue descrita como «ibseniana» por al menos un crítico madrileño. El texto afilado y la música directa y sencilla intentan pintar un retrato optimista del caos social y personal que reina en Madrid, aunque la espantosa realidad oscurece el entramado sentimental.

Ocurrió lo mismo en la mayoría de las capitales europeas. Las cómodas clases medias y los clérigos pueden hacer juicios morales sobre el anarquismo del *Ubu Roi* (1896) de Jarry en París, la depravación de las obras de Wedekind y Schnitzler en Alemania y Viena, o de *La corte de Faraón* (1910) de Vicente Lleó en Madrid, pero hay una actitud defensiva en sus ataques que revela la verdad: se sintieron amenazados. Vieron que estos frutos podridos tenían más sabor para el gran público que las obras y operetas sentimentales que intentaban mantener la ficción de que la sociedad se mantenía tan ordenada como siempre.

Solo Londres no se vio afectada por lo que podríamos llamar el «Síndrome de la fruta podrida». El creciente descontento social en Inglaterra se detuvo por el estallido de la Primera Guerra Mundial, y la burbuja de la opereta romántica –o más bien, el «musical play» que surgió de la pluma de Lionel Monckton y sus colaboradores– reinó en la ciudad hasta los años veinte<sup>7</sup>.

Jarry, Wedekind, Schnitzler, la opereta de Lleó... todos fueron condenados en su época como decadentes o inmorales, ya sea por su vulgar extravagancia y ruptura anárquica de los códigos burgueses (Jarry), como por su tratamiento del sexo y la sexualidad de forma franca, ridícula y levemente urbanita (Wedekind o Schnitzler). Artísticamente, sin embargo, se crearon para permanecer en el tiempo. Más de cien años después, los cuatro dramaturgos siguen formando parte de los repertorios teatrales. La diferencia es que, mientras París avanzó hacia el surrealismo de Artaud,

---

<sup>6</sup> De hecho, no se trata de un texto de zarzuela ínfima, sino de una tradicional y muy amable sátira de género chico escrita en 1902 para un beneficio de Enrique Chicote en el Teatro Cómico. Sin embargo, el título en sí mismo muestra en qué dirección soplaban el viento.

<sup>7</sup> Esto pudo ser lo que atrajo a Pablo Luna a las brillantes luces del West End de Londres. Una de las fortalezas de este compositor era su fantasía musical y que tenía poco tiempo para el sainete en un acto. Su opereta-zarzuela *El asombro de Damasco* (1916) se representó allí como *The first Kiss* en 1922, tras varias giras británicas de gran éxito. *The first Kiss* también contenía música nueva que posteriormente se incorporó a *Benamor* (vid. Andrew Lamb y Christopher Webber: «De Madrid a Londres: Pablo Luna's English Operetta, *The first Kiss*», 2016 <[www.academia.edu/26447008](http://www.academia.edu/26447008)> (último acceso: 26-III-2021).

Apollinaire y Cocteau, y las capitales de habla alemana hacia el expresionismo cinematográfico de Murnau y Lang, el teatro español optó por alejarse del modernismo implícito en la zarzuela ínfima. El teatro de Benavente y Arniches incorporó lo que necesitaba de esta década decadente, pero se replegó en una ética controlable y burguesa que reconocía las luchas sociales para mantenerlas a raya.

El trabajo sobre la retirada de España del tímido modernismo teatral de la zarzuela ínfima excede este artículo. Baste decir que la combinación de agitación política y económica de la nación, unida a su paralizante estancamiento social urbano y rural, no le permitió reflejar las revoluciones estéticas de Berlín, Viena y París. La intelectualidad española optó por cerrar escotillas, al menos hasta principios de los años treinta<sup>8</sup>.

#### 4. La «trilogía social» de Viérgol

En otro artículo he examinado con mayor detenimiento un ejemplo de zarzuela ínfima en su expresión más desafiante: el grupo de sainetes escrito entre 1908 y 1910 por Antonio Martínez Viérgol, con música de Rafael Calleja, que forman una importante «trilogía social»<sup>9</sup>. Baste decir aquí que estas obras son liberales en lo tocante a la moralidad, anticlericales, sexualmente directas, y tienen tramas de enredo con disfraces y cambio de roles teñidos de surrealismo.

*Caza de almas* (1908) tiene dos «cazadores», el banquero que paga a la campesina Lulú para que venga a Madrid para su «educación», aunque, en realidad, es para ganar dinero a través de la prostitución; y el hermano de Lulú, un sacerdote que viene a rescatarla. El enfrentamiento entre el banquero y el cura es especialmente interesante por su carácter modernista: Viérgol evita el melodrama haciendo que el banquero proxeneta replique con dignidad, anotándose así puntos anticlericales. Es una escena digna de Buñuel, en la que ya no estamos seguros de cuál es el sacerdote y cuál el proxeneta. Dada la aparición de la simpática prostituta llamada Lulú, resulta tentador pensar que la obra de Lulú de Wedekind es un modelo lejano de esta zarzuela. Esto es una suposición, aunque sabemos que Viérgol era muy culto y abierto, y la mezcla de farsa y realidad brutal del alemán se refleja aquí.

*El poeta de la vida* (1910) es aún más atrevida porque aborda el tema de la hipocresía en todos los niveles de la sociedad. La escena final nos lleva a un baile de caridad, una revista de carnaval sostenida por la melodiosa música de Calleja. Si el público estaba allí en gran parte para ver a las bailarinas, también tuvieron que escuchar mítines socialistas, como el audaz monólogo, donde el sobrino, después del *Finale*, sale del marco del escenario para desafiar directamente a la audiencia.

---

<sup>8</sup> Nota de las editoras: el panorama del teatro español de la primera mitad del siglo XX es muy complejo y variado; existen diversas iniciativas de renovación y modernización del arte teatral, desde los ejemplos geniales de Valle Inclán, a los intentos de Unamuno, la comicidad con un toque surrealista de Arniches, los primeros ejemplos vanguardistas de Lorca –*Así que pasen cinco años* (1931)–, o iniciativas como el Teatro del Arte de los Lejarraga-Martínez Sierra. Igualmente, si nos asomamos a otros contextos, como el catalán, encontraremos también numerosos ejemplos, como el Teatre Íntim de Adrián Gual, etc. Para una síntesis del panorama general, remitimos a Eduardo Pérez Rasilla: «Un siglo de teatro en España: Notas para un balance del teatro del siglo XX», *Monte Agudo*, 3ª Época, n.º 6, 2001, pp. 19-44. <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=208490>> (último acceso, 20-VII-2020)

<sup>9</sup> Christopher Webber: «*The alcalde, the negro and "la bribona": "género ínfimo" zarzuela, 1900-1910*», *De la zarzuela al cine. Los medios de comunicación populares y su traducción de la voz marginal*, Max Doppelbauer and Kathrin Sartingen (eds.). Munich, Martin Meidenbauer, 2009, pp. 63-76.

Pero el primer cartel de esta trilogía es quizá la obra que resume el ambiguo modernismo, enraizado en la tradición, de la zarzuela ínfima: *Las bribonas* (1908) fue un gran éxito que se mantuvo en el repertorio de zarzuela hasta la Guerra Civil. Un alcalde discute con su esposa sobre si la cupletista francesa Mademoiselle Margherite, con su compañía barata de revista y un amante de color, debería ser autorizada o no a actuar en el teatro municipal. El objetivo del alcalde es seducir a esta encantadora dama francesa, y está dispuesto a corromper la justicia civil para salirse con la suya.

Su esposa y sus amigas, las «beatas» religiosas del pueblo, están escandalizadas. Su conversación, aderezada con jerez, es sorprendentemente franca:

DOÑA DESIDERIA

Nos ha dicho la posadera que duermen en el mismo cuarto.

DON HIGINIO

¿Y no pueden ser matrimonio?

DOÑA DESIDERIA

Si fuesen matrimonio, dormirían en cuartos distintos; como tú y como yo.

DOÑA ANGUSTIAS

Además, que un negro y una rubia no casan.

DOÑA DESIDERIA

¡Qué han de ser matrimonio! Ninguna de esas bribonas ha visto la iglesia.

DOÑA FLORITA

El casarse es un trabajo más que tenernos las mujeres decentes<sup>10</sup>.

En media docena de líneas, Viérgol expone las costumbres sexuales Biedermeier, al tiempo que revela la intolerancia y la doble moral de estas autoproclamadas guardianas de la moral. Resulta que la cantante francesa es una mujer española ordinaria, decentemente casada con su marido, que se hace pasar por un negro cubano para simular un aire de inmoralidad y hacer a su esposa más atractiva para sus clientes masculinos. Posteriormente, hay una escena asombrosa para su época donde el alcalde tiene que ennegrecerse la cara y ponerse el traje de negro para evitar ser atrapado en flagrante delito. Es perseguido y atrapado por un grupo de habitantes del pueblo, que le obligan a cantar un cuplé negro con acompañamiento de maracas: el de nivel más alto se ha intercambiado la piel con el del nivel inferior, generando un poderoso efecto cómico. Ciertamente hemos avanzado mucho desde 1859, desde el primitivo racismo de *Entre mi mujer y el negro* de Barbieri.

Incluso en nuestros días, la época de las redes sociales que se deleitan revelando la hipocresía personal y religiosa, la era del matrimonio homosexual por un lado y del Opus Dei por el otro, *Las bribonas* todavía parece una obra peligrosa. Con su burla a las instituciones sociales y su provocación sexual, sigue siendo tan irritante como divertida. Nada aquí es lo que parece. Todo el mundo está interpretando un papel. Entonces, ¿quién es la bribona? ¿Es la mujer que tiene que fingir ser más inmoral de lo que es para poder comer, o es la que mantiene una apariencia externa de vir-

---

<sup>10</sup> Escena III, «Dichos, Doña Desideria, Doña Florita, Doña Angustias, Doña Milagros y Coro de Señoritas. Todas con trajes oscuros o negros, mantillas, silla de tijera al brazo, libro de misa y rosario. Salen muy precipitadas, rodeándole y asediándole para que se las escuche. El Secretario y El Alguacil se sientan junto a la mesa de la izquierda». *Las bribonas* (1908). Existe una edición crítica de Xavier de Paz de esta zarzuela, editada por el ICCMU en 2007.

tud cristiana, convenciéndose a sí misma de que es mejor que los demás, mientras se entrega en privado a la malicia, la fantasía sexual y la embriaguez? En definitiva, toda la sociedad es ridiculizada en esta obra. En conclusión, todos somos bribones.

Hay que admitir que Viérgol es un caso especial, no representativo de las burdas atracciones de gran parte del teatro ínfimo. Sin embargo, debemos juzgar una época por sus mejores producciones, no por las peores.

### 5. *La fruta podrida: sexo* y *La corte de Faraón* (1910)



Imagen 1: Vestuario de Salomé, *Ninfas y sátiros* (Teatro Eslava, 1909).

Por supuesto, la zarzuela ínfima no solía ser atacada por su crítica social, sino por su sicalipsis, o erotismo sugerente. El debate se centraba tanto sobre el vestuario de las actrices como sobre el contenido de las obras: uno de los ejemplos más escandalosos fue el revelador «desvelado» de Salomé en la escena del *Music-Hall* en *Ninfas y sátiros* (1909), obra con música de Lleó sobre texto de Silva y Pellicer.

La escena fue bastante menos atrevida que la ópera de 1905 de Richard Strauss que evoca la música de Lleó, pero fue demasiado lejos para el Madrid burgués. Sin embargo, la indignación no fue un obstáculo para su éxito, y, según el *ABC*, a finales de año había alcanzado más de cien representaciones. No es de extrañar que, en la farsa de José López Silva, la evidente provocación de la escena del *Music-Hall* y la partitura evidentemente inteligente de Lleó se combinen en una fórmula ga-

nadora y popular. Me recuerda una vez más al Oso y al Madroño. Incluso en una civilización urbana y sofisticada, la bestia nunca está lejos, y las burdas parodias terrenales como *Ninfas y sátiros* lo reconocen.

La zarzuela ínfima más célebre de todas, trata prácticamente solo sobre sexo. *La corte de Faraón* (1910) ha resistido más de cien años y no muestra signos de morir. Franco pudo haber prohibido la obra, pero tal y como recuerda la película de José Luis García Sánchez de 1985, ambientada en los años cincuenta, y protagonizada por un Antonio Banderas poco vestido, no pudo mantenerla fuera de la conciencia nacional, ni siquiera de los estudios de grabación<sup>11</sup>. Mucha gente puede desaprobala hoy, ya sea por razones feministas o religiosas, pero si esta opereta sigue sien-

<sup>11</sup> Hubo dos grabaciones de LP en la era de Franco, una dirigida por Argenta (circa 1953) para el sello Alhambra, y otra, por Montorio y Navarro (1957) para Montilla.

do enormemente popular es por ser una pícara comedia sexual, no por su crítica social. Es cierto que los Cuplés Babilónicos –un éxito popular tanto en París como en Madrid– tradicionalmente permitían un verso extra para la sátira de actualidad, pero aquí no es la principal premisa.

Curiosamente, aun siguiendo la trama de la opereta francesa de 1897 *Madame Putiphar*, *La corte de Faraón* parece ser la única zarzuela basada en una historia bíblica. Al mismo tiempo, hay una vez más una conexión con Richard Strauss, ya que es casi contemporánea de la decadente historia de su ballet simbolista *Josephslegende*, estrenado en París dos años más tarde por los Ballets Rusos, con una recepción igualmente escandalosa<sup>12</sup>. Algo había en el ambiente, evidentemente.

*Josephslegende* es una gran obra de cincuenta minutos de duración, de un compositor de fama internacional, pero se ha hundido casi sin dejar rastro, mientras que *La corte de Faraón* se ha mantenido. ¿Por qué? En parte por su texto genial. Como Benavente señaló en sus reflexiones sobre el estreno<sup>13</sup>, aparte de los inevitables dobles sentidos de Perrín y Palacios, la obra en sí es bastante suave. Otras piezas del Teatro Eslava, en particular *Ninfas y sátiros* y *La alegre trompetería* de 1907, habían ido mucho más lejos en cuanto a la sexualidad. El vestuario egipcio *art nouveau* era conservadoramente casto. El año siguiente de su estreno, *La corte...* se consideró incluso lo suficientemente respetable como para presentarse ante la Familia Real. Las críticas de la primera noche dan testimonio del esplendor de la música, del vestuario y los decorados<sup>14</sup>, y es evidente que no se escatimaron gastos para lo que se reconoció como un gran espectáculo del Teatro Eslava.

También es convencional en otros aspectos. En un revelador estudio<sup>15</sup>, Covadonga Sevilla Cueva ha señalado que las mujeres, la Reina y Sul, la «babilónica», así como Lotha, son poderosas, «depredadoras» y responsables de sus destinos. Sin embargo, la inversión de los roles de género es un cliché en el género chico. También lo son las intervenciones del chapucero y alcohólico patriarca Faraón y del pomposo, pero sexualmente impotente, marido Putifar.

Ahora bien, el tratamiento del casto José es decididamente inusual. Nos hemos acostumbrado a la reescritura de Manuel Paso Andrés de los años cincuenta, que consigue risas fáciles al convertir a José en un inocente «novio» (sin éxito) por el nada sutil eunuco Arikón. El original estaba muy



Imagen 2. Antonio González (José) y Julia Fons (Lotha) en el estreno de *La corte de Faraón* (1910).

<sup>12</sup> Bryan Gilliam: «*Josephslegende*», *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie (ed.). Oxford, Oxford University Press, 2001.

<sup>13</sup> Jacinto Benavente: «De Sobremesa - Crónicas /72/». *Obras Completas*, vol. VII. Madrid, Aguilar, 1942, p. 648.

<sup>14</sup> R. B.: «Los teatros. *La corte de Faraón*», *La Correspondencia de España*, 22-I-1910, p. 5.

<sup>15</sup> Covadonga Sevilla Cueva: «Vicent Lleó's operetta: *La corte de Faraón*», *Consuming Ancient Egypt*, Sally Macdonald y Michael Rice (eds.). Londres, University College, 2003, pp. 63-76.

lejos de tales obvias vulgaridades. Como podemos ver, Antonio González no era un Banderas sexy y esbelto, sino que hizo de sí mismo para aparentar su edad que, a sus decaídos cuarenta años, era más o menos como los cientos de viejos Don Anselmos y Don Teodoros que había en el público. Esto habría hecho que las referencias a su juventud y belleza fueran absurdas y muy divertidas. Con sus repetidas protestas de inocencia (una rutina cómica por la que era famoso) «Gonzalito» era evidentemente hábil para sacar mucho humor de la santurronería religiosa del casto José<sup>16</sup>. Hay quizá un toque, solo un toque, de surrealismo disruptivo y de estilo vodevil del personaje Père Ubu –de la obra *Ubu roi* (1896) del dramaturgo Alfred Jarry– en el casto José.

Pero fundamentalmente es sexo lo que vende *La corte de Faraón*, y el sexo está incrustado en la música. Al principio, Lleó nos ofrece una pista: el trino de flauta que escuchamos en el Preludio –repetido más tarde en el coro triunfal, y antes del solo de Putifar, «Salve, Lotha»– es una melodía de pífano tocada durante siglos por los trabajadores itinerantes para hacer saber a los campesinos que estaban en la región para castrar a los toros jóvenes. Lleó está señalando al inteligente público madrileño el problema de Putifar<sup>17</sup>.

La elegante alusividad de la partitura de Lleó, con sus guiños a la *Aida* de Verdi, a la *Lakmé* de Delibes y a la ópera bíblica *Sansón y Dalila* de Saint-Saëns, es justamente celebrada. Hay que subrayar que no se trata de una parodia, sino de algo más sutil: una invocación de toda la tradición de la ópera exótica. Tampoco debemos permitir que la popularidad del «Terceto Vals» de estilo francés y del «Garrotín andaluz» nos oculte el hecho de que están escritos de forma brillante. Última moda de los bailes madrileños, este garrotín permite una nueva introducción del descarado proto-surrealismo con el que juega *La corte de Faraón*. Faraón describe su sueño, el casto José lo interpreta, el jardín se abre rápidamente para presentar un escenario madrileño de 1912, con Julia Fons y las otras dos protagonistas bailando para el deleite extasiado de los hombres, con los brazos centelleantes y los cuerpos girando en movimiento, pero sobre todo vestidas «a la manera moderna».

Este momento surrealista llega al final cuando todos se unen al baile: el antiguo Faraón, José y el Coper se unen a «las madrileñas modernas». Este hecho no es más frívolo que interpretar a Calderón con un traje mitad moderno y mitad del siglo XVII. La obra demuestra que, en lo que se refiere a las bailarinas, no hemos cambiado mucho en tres mil años. Una vez más, vemos a la zarzuela ínfima poniendo a su público ante el espejo. La música de Lleó cambia de tono tan rápido como la puesta en escena. Es un maestro de estos cambios de humor instantáneos: hay otro ejemplo en el «Terceto de las viudas», un cambio de modalidad de menor a mayor que da el efecto del sol saliendo tras unas nubes oscuras. Estos cambios repentinos de humor sorprenden tanto como encantan, y la emoción es casi física.

El dúo central, el intento de seducción de Lotha a su «joven hebreo», es una maravilla por su economía. Vale la pena describir el recorrido emocional comprimido de este número. José anuncia su inocencia con un motivo que empieza firme como una roca pero que termina débilmente («Yo soy el casto José»); luego discute sus deberes de pastor con Lotha, en una música que recuerda ab-

---

<sup>16</sup> Joaquín Portillo, en la grabación de Ataulfo Argenta para Alhambra, en 1958, enfatizó aún más este aspecto cómico, retratando al casto José como un anciano murmurador y quejumbroso.

<sup>17</sup> Información de René González, en *La corte de Faraón*, <[www.zarzuela.net/syn/faraon.htm](http://www.zarzuela.net/syn/faraon.htm)> (2004) (último acceso, 3-VII-2020).

surdamente el tono regio del dúo Amneris/Radames de *Aida*. Continúa con un brioso pastiche pastoral acompañado de flauta y tambor, solo para ser interrumpido por el primer intento de seducción de Lotha, en líneas vocales entrelazadas que recuerdan a Dalila («Qué inocencia tan hermosa»). José se resiste, y la música se acelera en un emocionante ritmo de tango gitano en modo menor. Lotha lo intenta de nuevo, en un apasionado alegato andaluz-flamenco («Porque creo...») que una vez más se acelera en un tango (modalidad mayor). Lotha se reúne para su tercer y último esfuerzo: con su «Déjame que te diga dulces palabras», a la manera de Carmen, llegamos al corazón emocional de la escena. Una vez más, sus frases están moldeadas por el cromatismo descendente y secuencial común a todas estas seductoras operísticas (cf. ejemplo musical, imagen 3). José se desliza en una *stretta* de zapateado, y el dúo termina abruptamente mientras repite el motivo inicial de «inocencia», esta vez con un aire triunfal.

### 3.1 Carmen



### 3.2 Dalila



### 3.3 Lotha



Ejemplo musical 1: Carmen, Dalila y Lotha.

En este dúo es notable el ritmo vertiginoso en que se suceden las secciones contrastantes que Lleó reúne en solo cuatro minutos, el tiempo de un número de *Music-Hall*, pero hay espacio suficiente para que Lotha utilice todos sus encantos operísticos y gitanos en líneas cromáticas melódicas de seducción, lo que ofrece una sorprendente profundidad emocional. Su frustración sexual es tangible. El número está enmarcado por el motivo de José, pero unido internamente por una figura balanceante que impregna la línea vocal de ambos personajes, aunque de maneras muy diferentes, ella en seductores y excitantes tresillos, él en tresillos precisos y con picados. Incluso la orquesta retoma el motivo en un punto, para disminuir el ritmo y traer la calma a esta situación febril:

4.1 Lotha:  
mi. ren \_\_\_\_\_ y de amor la ca. de. na formen mis bra. zas \_\_\_\_\_

4.2 José:  
te \_\_\_\_\_ dé. ja. me \_\_\_\_\_ no me co. jas la ca. pa o. tra vez \_\_\_\_\_

4.3 Orchestra:

The image shows a musical score for three parts: 4.1 Lotha, 4.2 José, and 4.3 Orchestra. The Lotha and José parts are vocal lines with lyrics in Spanish. The Orchestra part is a piano accompaniment. The music is in a major key and has a balanced, melodic quality.

Ejemplo musical 2: motivo balanceado del dúo de Lotha y José.

No tiene sentido que esta música pueda ser descrita como frívola. Es una comedia musical elegante e inteligente, un divertido pero conmovedor boceto de la condición erótica humana; y sigue siendo de carácter intensamente nacional, uno de los mejores frutos del teatro lírico español, podrido o no. Dentro de su marco bíblico, los personajes de *La corte de Faraón* son tan verdaderos como divertidos, y tan españoles como los japoneses de W. S. Gilbert en *The Mikado* (1885) son ingleses. Subestimamos los dos en nuestro perjuicio.

## 6. Influencia posterior

La influencia de la zarzuela ínfima en la zarzuela, las obras de teatro y las películas posteriores fue palpable. Una vez que el genio sexual y social salió de la botella, no hubo vuelta atrás, y aunque el teatro lírico español y la revista de las siguientes cuatro décadas se alejaron del radicalismo social y sexual de la zarzuela ínfima, absorbieron hambrientos sus temas y técnicas.

### Zarzuela y revista

Las grandes zarzuelas-opereta españolas de la segunda década del siglo XX fueron ponderadas con características ínfimas. Un ejemplo es *La generala* de Vives (1912), escrita sobre otro texto de Perrín y Palacios, donde la heroína es una estrella del *Music-Hall* parisino, cuya canción más famosa está salpicada de atrevidos dobles sentidos, y que es considerada por la amable joven prometida de un antiguo amante suyo como una devoradora de hombres. El texto es «ruritano»<sup>18</sup>, opereta-fantasia, pero la protagonista es una auténtica «bribona», aunque finalmente sacrifica sus pro-

<sup>18</sup> Nota de las editoras: *Ruritania* es un país ficticio, que se sitúa imaginariamente en el centro de Europa, escenario literario de algunas novelas, como *El prisionero de Zenda* (1894), de Anthony Hope. En Ruritania caben las historias de romances y aventuras, de intriga, y casi siempre de aristocracia y realeza. En la actualidad, se suele utilizar para referirse a un país de ficción, que no existe, en referencia a discusiones políticas y territoriales.

pios anhelos en el altar sentimental de la pureza, entregando su príncipe a su virginal y regia prometida. La cálida música lírica de Vives también se aleja de sus partituras ínfimas más populistas, como *La gatita blanca* (1902) escrita con Giménez diez años antes. Hay que señalar, sin embargo, que las jóvenes *cocottes* parisinas de su zarzuela romántica *Bohemios* (un éxito popular de 1904 con otro libreto de Perrín y Palacios) eran casi igual de sentimentales: la zarzuela ínfima no fue nunca el único espectáculo de la ciudad.

Al igual que la libertad sexual, los suaves elementos surrealistas de *La corte de Faraón* fueron absorbidos por la corriente teatral dominante. Las fusiones de tiempo y lugar que hemos observado en el Garrotín de Lleó se convirtieron en una convención estructural de la revista madrileña, como en las revistas de todo el mundo occidental, desde *Las Leandras* (1931)<sup>19</sup> de Francisco Alonso, hasta los vertiginosos saltos de tiempo en *Ana María* (1954), de José Muñoz Román y José Padilla.

Incluso la época de Franco encontró empleo para la «bribona»: es instructivo comparar y contrastar *La caramba* (1942) de Torroba, donde la actriz-prostituta se «redime» por la entrada en el convento, con la réplica de Sorozábal de *Entre Sevilla y Triana* (1950), donde una madre soltera se niega a casarse con el padre de su hijo, pues al ser capitán de mar, nunca será un padre presente y, por tanto, les hará daño. En la España de Franco esta fue una declaración audaz: Viérgol seguramente estaría aplaudiendo desde su tumba.

### Cine

En el cine español, las estrellas del *Music-Hall* y las mujeres «descarriadas» seguirán siendo el centro de atención hasta principios de los años treinta, momento en que las populares películas sonoras de zarzuelas de Luis Buñuel y Jean Grémillon siguen recurriendo en gran medida al rechazo de la moralidad impuesta, a la sátira social y a los elementos distanciadores surrealistas característicos de la zarzuela ínfima.

Nada en la película de Buñuel *Don Quintín el amargao* (1935), la primera de dos películas que dirigió basadas en la zarzuela Arniches-Estremera/Guerrero de 1924, llega tan lejos como *Las bribonas*; pero con sus bebés ilegítimos y gánsteres en patinete presenta una visión similar y desconcertantemente distanciada de la sociedad contemporánea. El irónico punto de vista de Buñuel y sus gotas de surrealismo crean un efecto similar al que Viérgol había conseguido en la sociedad respetable de dos décadas antes. Algunos trucos absurdos, en particular los del barman Saluqui, que espera en mesas vacías para preservar su orgullo profesional, están tomados directamente del texto original de Arniches. Otros, como la presentación de un bebé en un barril de aceitunas, son puro Buñuel.

La película de Jean Grémillon de 1934 de la última zarzuela de Serrano *La Dolorosa* es, de forma particularmente poderosa, la apoteosis del ínfimo. El cineasta se aleja del melodrama sentimental de Juan José Lorente hacia una visión surrealista y socialmente descarnada, en la que ni siquiera la vida en un monasterio ofrece seguridad ante la pobreza total de España. Y en una memorable secuencia musical de fantasía, Dolores, madre abandonada de un niño bastardo que

---

<sup>19</sup> La trama se anticipa de manera sorprendente en la mencionada *La alegre trompetería*, el éxito de Lleó de 1907, sobre texto de Antonio Paso.



Imagen 3. Rosita Díaz Gimeno como Dolores, en *La Dolorosa* (1934) de Jean Grémillon [captura de imagen del DVD de Divisa 2003].

camina por un campo ventoso y lleno de rocas, se metamorfosea sorprendentemente en la imagen de la Virgen Dolorosa al pie del Cristo crucificado, con su velo, los ojos cerrados y una expresión elevada que nos es familiar. La bribona, la mujer caída, se ha convertido en la Madre de Dios.

### 7. Decadencia: la respuesta crítica

¿Cuándo surgieron los gritos de «decadente» e «inmoral»? Cada forma de arte, cada género musical, está en un estado perpetuo de cambio, de metamorfosis, hasta el momento en que la vida les abandona y mueren. Y en cada momento de la historia de la zarzuela romántica –mi definición inglesa que abarca la zarzuela de entre los años 1840 y 1950–, podemos encontrar críticos conservadores, público y académicos que se quejan de que el género estaba camino de la ruina. Este concepto de decadencia artística, el alejamiento de los ideales y logros de los creadores anteriores, es muy común. Aquí está Andrés Parera, ya en 1866:

¿Qué no podía esperarse de un país cuyas primeras producciones líricas fueron *Jugar con fuego*, *El dominó azul*, etc.? Pero, ¿qué sucedió? [...] He aquí por qué de *Jugar con fuego* hemos venido a parar a *Entre mi mujer y el negro*; de *El dominó azul* a *Por seguir a una mujer* y ¡*La isla de San Balandrán!* He aquí también por qué periódicos muy graves han dicho algunas veces que la zarzuela era un género bastardo. Bastardeado debieran haber dicho<sup>20</sup>.

No es «que la zarzuela sea un género bastardo, sino [que es] *bastardeado*». Si estos gritos de decadencia se escucharon ya en 1866 apenas diez años después de la inauguración del Teatro de la Zarzuela, en 1887 ya se habían convertido en un coro, con los partidarios del crítico Antonio Peña y Goñi en conjunción con periodistas como Manuel Cañete, que veían en el espectáculo de masas un mal de la época:

El lastimoso estado a que ha venido la escena patria, merced a la literatura industrial y al mal gusto o a la insensatez de la mayoría del público favorecedor constante de los teatrillos de función por hora. Como desgraciadamente lo malo suele difundirse con más rapidez que lo bueno, cada día crecen y se desarrollan con nuevos bríos esa insensatez y ese mal gusto de la multitud; [...] enfermedad social tan deplorable los que cuentan con medios de efectuarlo<sup>21</sup>.

<sup>20</sup> Andrés Parera: «El arte musical y los artistas músicos en España. II», *La España musical*, 2. (Madrid, 1866), citado en Enrique Mejías García: «Cuestión de géneros: la zarzuela española frente al desafío historiográfico», *Dimensiones y desafíos de la zarzuela*, Tobias Brandenberger (ed.). Münster, LIT Verlag, 2014, pp. 19-41.

<sup>21</sup> Manuel Cañete: «Los teatros», *La Ilustración Española y Americana*, Año 31, n.º 32, 30-VIII-1887, p. 115.

«El mal gusto de las masas»... Cañete está condenando al teatro por horas por su popularidad, tan corrupto desde el punto de vista moral como artístico.

Y, sin embargo, en 1903 ese mismo género chico atacado en 1887 por ser considerado la prueba de una «enfermedad social», se presentaba como el mejor florecimiento de la cultura músico-teatral española, el movimiento que nos trajo *La verbena de la Paloma* (1894). Parece extraño que la fruta podrida de una generación pueda aparentemente volver a ser fresca para la siguiente. Pero como tantas veces en la historia del teatro, los críticos habían tardado demasiado en ponerse al día con los dramaturgos y compositores; y para cuando estaban alabando el género chico, los espíritus creativos progresistas, así como el gusto del público, habían ido más allá. El arte teatral es un blanco móvil.

Periódicos y revistas condenaron la inmoralidad de las obras contemporáneas al tiempo que les daban una publicidad masiva. Me gusta particularmente esta defensa irónica, transcrita a continuación, de las nuevas y sicalípticas zarzuelas, reconociendo al mismo tiempo la necesidad social del cambio:

El género ínfimo responde a una necesidad y a un gusto o estado de ánimo de la sociedad moderna .... El género ínfimo matará al género chico, caso que a todas las personas de buen gusto ha de parecer de perlas, porque entre ir a escuchar una polka fusilada por cualquiera de nuestros músicos en boga e ir a que nos canten los *Couplets del Massage*, la mayoría preferimos los *couplés*... El género ínfimo proporciona un modo de vivir honesto a innumerables mujeres que de otra suerte tendrían que lanzarse a los horrores del vicio, por recurso<sup>22</sup>.

«El género ínfimo mata al género chico»: aunque sea lamentable, el escritor admite que el cambio, y la constante decadencia de cualquier género en particular, es un hecho de la vida teatral moderna. Aunque una vez más considera muy sospechoso el «respetable» gusto del público.

Pero entonces el patrón cambia. Lejos de ser rehabilitada en la siguiente generación, la reputación de la zarzuela ínfima disminuye aún más. Aquí está Matilde Muñoz, escribiendo en 1948: «El comienzo del siglo XX tuvo, además de otro que ya hemos apuntado, ese síntoma alarmante: que el género chico desfallecía y se agotaba. Su vida había sido demasiado radiante y había transcurrido demasiado deprisa»<sup>23</sup>.

La imagen que ofrece Muñoz del género chico agotándose es tan vívida como verdadera. Pero, ¿es un síntoma alarmante? Quizás, pero solo si nuestra estética está condicionada por una moral católica convencional, que equipara las celebraciones de la sexualidad humana con el colapso social.

Sin embargo, ha habido otros espíritus más tolerantes, incluso en la prensa. Aquí está Benavente, escribiendo con un sutil e irónico humor poco después del estreno de *La corte de Faraón*:

... yo he visto en primera fila a muchos graves señores de los que suelen ser ornato de cofradías y procesiones. En Inglaterra se enseña ahora a los niños la historia por medio de representaciones teatrales. ¿Por

---

<sup>22</sup> Una característica: «El género ínfimo», *La Correspondencia de España*, 31-XII-1903, cit. en Ramón Sobrino Sánchez: «La crisis del género lírico español en la primera década del siglo XX: una revisión de las fuentes hemerográficas», *Cuadernos de música iberoamericana*, vols. 2 y 3, 1996-97, p. 214.

<sup>23</sup> Matilde Muñoz: *La zarzuela y el género chico. Historia del teatro en España*. 3. Madrid, Ed. Tesoro, 1948, p. 291.

qué no ha de enseñarse la Biblia por el mismo sistema? No hay en *La corte de Faraón* mayores atrevimientos que en el sagrado libro. Los autores han estado muy hábiles en quitar crudezas. A las artistas nadie les agradecería que ocultaran las suyas. ¡Admiremos al Señor en sus obras! No será difícil hallar un sentido místico a la canción babilónica, que pronto oiremos en labios de muchos senadores... Lo malo es que la Iglesia Católica haya perdido aquel buen humor y aquel sentido artístico que fueron todo el espíritu del Renacimiento<sup>24</sup>.

«La Iglesia Católica [ha] perdido aquel buen humor y aquel sentido artístico que fueron todo el espíritu del Renacimiento». Benavente entiende que la gente siempre ha necesitado reírse de las solemnidades religiosas y morales, y *La corte de Faraón* ciertamente satisface esa necesidad básica, humana –no menos importante, con su Adoración del Toro en la escena final, que hace de la plaza de toros un templo sagrado–. En tiempos de estabilidad social, la risa refuerza la certeza religiosa, en lugar de amenazarla; y la naturaleza atribulada del catolicismo español se hace evidente en su condena de la descarada comedia de Lleó. Benavente fue al menos un apóstol temporal de la zarzuela ínfima en su propia obra: la trama de *La noche del sábado* (1903) tiene fuertes rasgos de género ínfimo, así como la heroína bailarina-prostituta, Imperia, que es la clásica bribona<sup>25</sup>.

La reputación de la zarzuela ínfima se mantiene en un nivel bajo hasta nuestros días:

Son obras de menores exigencias canoras y dramáticas y, desde luego, de peores músicas, donde realidades periféricas se imponen a la propia música. Hay que considerarlo simplemente un producto epigonal del género chico, pero simbólicamente representa el aviso del deterioro de los sistemas anteriores<sup>26</sup>.

El profesor Casares tiene toda la razón al condenar la gran mayoría de las zarzuelas escritas en los primeros años del siglo XX. La mayor parte del teatro musical no está hecho para durar, ya estamos hablando de 1910 o de 2010. El profesor va incluso más allá, considerando a la zarzuela ínfima como el epígono de un proceso de decadencia que comenzó décadas antes. Sin embargo, creo que las cualidades dramáticas de *Las bribonas* y *La corte de Faraón* no tienen «exigencias menores» que las del género chico del que evolucionaron, solo diferentes. Lo mismo ocurre con su música: Calleja y Lleó no escriben una mala obra, sino una música de teatro inteligente con un fuerte –y duradero– atractivo popular.

En resumen, hasta hace muy poco tiempo, y con la excepción de algunos espíritus irónicos como Benavente, ha habido un acuerdo crítico en cuanto a que hubo una crisis o colapso del género chico durante la primera década del siglo XX. El colapso social se equipara con el colapso artístico. La música no debe asociarse con la crítica política. La zarzuela ínfima es un arte frívolo y malo que socava el orden socio-religioso y promueve la inmoralidad. Quizá en el fondo de todo esto está la impresión de que la zarzuela, que debería haber tenido como objetivo el desarrollo de la ópera española sería, había tomado un rumbo equivocado.

---

<sup>24</sup> Jacinto Benavente: Capítulo V. *De Sobremesa. Crónicas*. Tercera Serie. Madrid, Perlado, Páez y Cía., Sucesores de Hernando, 1912, p. 29. <<http://www.gutenberg.org/files/56770/56770-h/56770-h.htm>> (último acceso, 20-VII-2020). También en: *Obras Completas*, vol. VII. Madrid, Aguilar, 1942, p. 648.

<sup>25</sup> La obra de Benavente es en sí misma un importante antecedente de la opereta-zarzuela *La Generala*, de la que ya hemos hablado.

<sup>26</sup> Emilio Casares Rodicio: «Género ínfimo», *Diccionario de la Zarzuela. España e Hispanoamérica*. Emilio Casares (dir.), vol. I. Madrid, ICCMU, 2006, p. 875.

Hasta aquí la crítica. El público español no estaba de acuerdo y todavía no lo está. Pero ¿qué pensaban los propios creadores? El hecho de que ganaran dinero con el entretenimiento popular no significaba que escritores y compositores como Antonio Martínez Viérgol y Vicente Lleó no se tomaran en serio su trabajo. Al fin y al cabo, la simplicidad musical no es necesariamente lo mismo que la estupidez musical, como nos recuerda Francisco Asenjo Barbieri:

Entre el vulgo es muy general la idea de tener en poco el valor de un *Entremés*, una *Tonadilla* o un *Sainete*, sin duda porque sus cortas dimensiones parece que requieren menos trabajo o porque su forma es más ligera y sencilla. Requieren sin embargo esta clase de espectáculos satíricos o burlescos, tacto finísimo, soltura de estilo y viveza de imaginación en el poeta; o lo que es lo mismo, una graciosa inspiración hija del más profundo estudio del corazón humano<sup>27</sup>.

Una sabia advertencia: solo añadiría que no es prudente condenar un *soufflé* de limón por no ser un bistec. Como hemos visto, «ligero» no siempre significa «frívolo», y existe el peligro de ponderar estos sainetes solo por la profundidad específica de sus partituras. Teatralmente, la década de la zarzuela ínfima ve a España abrirse muy tímidamente (como lo había hecho el propio Barbieri medio siglo antes) al modernismo europeo. No es culpa de sus creadores que España se haya retirado del borde del precipicio, negándose a seguir el camino de París, Berlín y Viena.

### Conclusión

Terminaré con unas palabras de uno de los más grandes admiradores extranjeros de la zarzuela del siglo XIX, un eminente compositor que fue el primero en levantarse y animar a su amigo Ruperto Chapí en la primera noche de *La revoltosa* (1897), el primero en aclamar con entusiasmo la partitura de una obra maestra: «Después del arte emocional viene el arte decadente. Pero eso tiene poca importancia. La decadencia en el arte está a menudo lejos de ser un deterioro artístico»<sup>28</sup>.

Sugiero que prestemos atención a Saint-Saëns, y que no acusemos a esta década decadente de deterioro artístico. Sugeriría que examinemos las mejores zarzuelas ínfimas, no como «música pura» o «literatura pura», sino como esa cosa rara intermedia: «teatro puro». La zarzuela ínfima tiene un alcance y una vitalidad embriagadores, además de mostrar a una España que sumerge tímidamente el dedo del pie en el modernismo artístico y social. En ocasiones, su música puede ahondar fácilmente en los aspectos sexuales de la condición humana, y sus mejores textos parecen todavía dirigirse directamente a la España actual, en medio de la crisis financiera, sanitaria y política de 2020 y de los años venideros. Incluso yo diría que ninguna otra nación ha producido una obra como esta.

El enfoque académico de la zarzuela isabelina ha desenterrado obras de importancia musical y de gran escena de los años 1850 y 60. ¿Y se ha hecho algo por Vicente Lleó, un compositor que, después de todo, escribió al menos una obra que todavía se sitúa en «primera división» de la liga

<sup>27</sup> Francisco Asenjo Barbieri: *La zarzuela*. Madrid, Ducacal, 1864, en Emilio Casares: *Francisco Asenjo Barbieri: Escritos. II. Madrid*, ICCMU, 1994, p. 256.

<sup>28</sup> «After emotional art comes decadent art. But that is of little consequence. Decadence in art is often far from being artistic deterioration». Capítulo XIX «Jules Massenet», en Camille Saint-Saëns: *Musical Memories*, Edwin Gile Rich (trad.). Boston, Small, Maynard, 1919. <<http://www.gutenberg.org/files/16459/16459-h/16459-h.htm>> (último acceso, 20-VII-2020).

Christopher Webber

del repertorio de zarzuela, después de más de cien años? ¿Cuándo tendremos buenas y nuevas ediciones críticas para promocionar zarzuelas ínfimas tan valiosas como *La taza de té* (1906), *La república del amor* (1908) o la otrora celebrada *El método Gorritz* (1909)? ¿Y cuándo se nos dará la oportunidad de probar algunas de estas frutas descuidadas y podridas en el teatro al que pertenecen? ¡Quién sabe!, a los cien años podrían saber aún mejor. Ciertamente son demasiado buenas para dejárselas a los osos.

### *Bibliografía complementaria*

- Bailey, Peter. «Music hall and the knowingness of popular culture». *Popular Culture and Performance in the Victorian City*. Cambridge: University Press, 1998, pp. 128-150.
- Empson, William. *Some Versions of Pastoral*. Londres: Chatto & Windus, 1935.
- Franco Rodríguez, José. *El teatro en España 1908*. Madrid: Imp. Nuevo Mundo, 1909.
- Ríos Carratalá, Juan A. «De castizo al fresco: tipología y ambientes del teatro cómico (1890-1910) y su adaptación al cine». *La escena española en la encrucijada (1890-1910)*. Madrid: Espiral Hispano Americano, 2005, pp. 23-42.
- Rubio Jiménez, Jesús: «La ilusión erótica en el género ínfimo». *Hispanística XX*, Ejemplar dedicado a: *Erotisme et Corps au XXeme Siecle Culture Hispanique*, nº 9, 1992, pp. 141-154.
- Steiner, George. *The Death of Tragedy*. Londres: Faber, 1961.
- Versteeg, Margot. *De Fusiladores y Morcilleros (El discurso cómico del género chico, 1870-1910)*. Amsterdam: Rodopi, 2000.
- Webber, Christopher. *The Zarzuela Companion*. Maryland: Scarecrow Press, 2002.

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.

