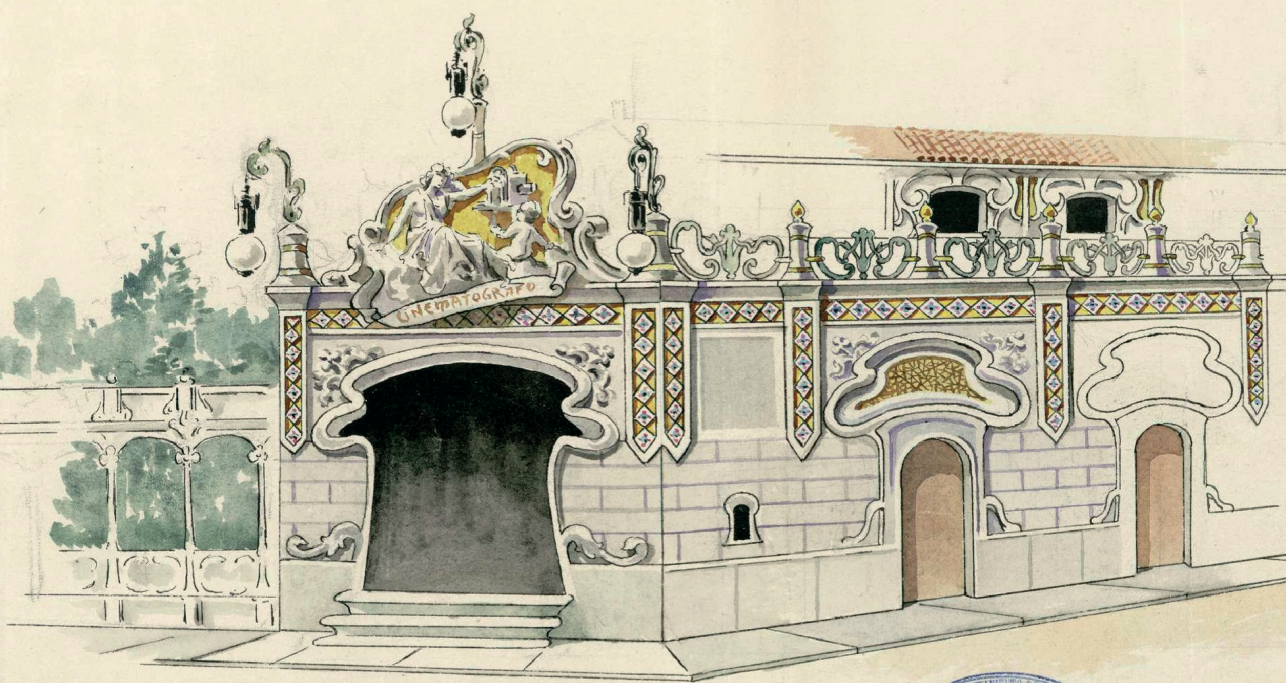


Música, escena y cine (1896-1978): diálogos y sinergias en la España del siglo XX



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
<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. *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 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 *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

«ZARZUELA GALEGA» VERSUS «ZARZUELA DE COSTUMBRES GALLEGAS»: ORIGEN, EVOLUCIÓN Y CARACTERÍSTICAS DE AMBOS GÉNEROS (1886-1943)

JAVIER JURADO LUQUE

Conservatorio Superior de Música de Vigo

RESUMEN

A pesar de la consideración inicial de que la zarzuela en *galego* y la escrita en castellano que presenta temática gallega pertenecen a una misma categoría, el estudio pormenorizado de un amplio número de obras de cada tipo nos lleva a la conclusión de que poseen características definitorias únicas y particulares, independientemente de la existencia de otras comunes, extensibles a todas las manifestaciones similares presentes en el Estado Español. En ambas tipologías se ponen de manifiesto construcciones identitarias, tanto de índole nacionalista gallega como españolista (dependiendo del género), cambiantes a lo largo del periodo que discurre entre 1886 –fecha del estreno de *¡Non máis emigración!*, primera zarzuela íntegramente en gallego– y 1943 –año de la última, *¡Non chores, Sabeliña!*–, al igual que lo hicieron las concepciones identitarias que las respaldaron. Este artículo aborda las diferencias y similitudes entre ambos géneros, partiendo de una serie de ejemplos suficientemente representativos extraídos de la tesis doctoral del autor, con especial atención a aquellas obras en las que se detectan características de ambos géneros.

PALABRAS CLAVE: Zarzuela *galega*, Zarzuela de costumbres, Nacionalismo, Códigos identitarios

ABSTRACT

Despite the initial consideration that the *zarzuela* in Galician language and those ones written in Spanish but with Galician thematic, are part of the same musical genre, the comprehensive and detailed study of a wide number of works in each type lead us to conclude that they have defining unique features, regardless the existence of common ones. These different features are also applicable to all similar manifestations in Spain. Both types have identity constructions, from Galician nationalism to Spanish one, it depends on the genre, which changed over the period from 1886 (première of *¡Non máis emigración!*, the first zarzuela written utterly in Galician) to 1943 (the last one, *¡Non chores, Sabeliña!*). It was the same evolution of the identity conceptions which supported them. This article deals with the differences and similarities between the genres, starting from several representative examples from the author's PhD Thesis. The attention is focused on those works which have features from both genres.

KEYWORDS: Galician Zarzuela, Customs Zarzuela, Nationalism, Identity Codes

La zarzuela «galega» como género

Previamente al desarrollo de este artículo es preciso delimitar, claramente, el objeto de estudio, ya que no es lo mismo hablar de «zarzuela de costumbres gallegas» que de «zarzuela *galega*» o gallega. De manera estrictamente nominal, los subtítulos de las obras estudiadas entre el periodo de 1886 y 1943 separan, claramente, ambas posibilidades. En todo caso, resulta evidente que

su apreciación musical y literaria se vería afectada por el idioma empleado, por lo que ambas fórmulas no podrían ser tratadas de idéntica manera.

Considerando el carácter de fenómeno social que las representaciones de zarzuela poseían y su función como ocupación del tiempo de ocio, es comprensible que la prensa de la época reflejara cada estreno o representación de forma extensa y abundante. *A priori*, los registros consultados en las hemerotecas parecen reservar el término «zarzuela gallega» para aquellos espectáculos de temática y ambientación gallega y con textos en gallego, mientras que las que poseen texto en castellano y parten de temáticas zonales pueden llevar el calificativo de «gallegas» en el subtítulo.

El fenómeno es en todo similar al acontecido en otras zonas del Estado Español¹, especialmente en el caso catalán², si bien la producción gallega no fue tan numerosa. Cabe destacar que la zarzuela gallega se desarrolló en gran medida fuera de las fronteras españolas, al recoger en forma de espectáculo integral gran parte de las señas de identidad del ambiente natal de los emigrados, agrupados en «centros gallegos» plenos de ambiente cultural y de ideología nacionalista desde finales del siglo XIX.

Sin embargo, a inicios del XX se dieron casos de zarzuela que combinaba textos en gallego y en castellano, o bien con los textos de los cantables en ambos idiomas y los diálogos hablados en castellano. En este caso, resultaba habitual intercalar palabras y expresiones con aparente sonoridad gallega, en forma de vulgarismos o *hiperenxebrismos*³, mayoritariamente, empleo de diminutivos terminados en -iño, -iña, y palabras en gallego o de sonoridad «gallega», de fácil comprensión para castellano hablantes. En esta época la zarzuela de costumbres gallegas presenta una visión típica, mientras que la zarzuela gallega lo hace sobre músicas, temáticas y argumentos representativos de Galicia, amparada por los nacionalistas. Si el primer tipo tenía gran aceptación en España, el segundo contó con el apoyo del pensamiento *galeguista* de la época. Así, requerida por el tema, la pianista América Otero afirma:

Hasta el momento presente solo han sido ridículos engendros los presentados. ¿Cómo va a hacer música gallega quien desconoce Galicia? Para hacer obras gallegas es preciso que tanto el autor del libreto como el compositor sean gallegos o sientan Galicia. El libro tiene que estar muy bien ambientado con objeto de que el músico pueda compenetrarse e inspirarse⁴.

En contrapartida, la visión de los autores que componen zarzuelas de temática gallega en castellano es bien diferente. Preguntado sobre el teatro gallego, el maestro Soutullo afirma:

Que no existe. Estamos empeñados en un imposible. Yo soy amante como el que más de las cosas de Galicia, pero sé ponerme en razón. No soy partidario de regionalismos y tengo para mí que deberían suprimirse

¹ María del Pilar Alén: «Reflexiones sobre un siglo de música gallega (ca.1808-1919)», *Revista de Musicología* 30/1, 2007, p. 76.

² Francesc Cortés: «La zarzuela en Cataluña y la zarzuela en catalán», *Cuadernos de música iberoamericana*, vols. 2-3, 1996, pp. 289-317.

³ Siguiendo el Diccionario de la Real Academia Galega, el *hiperenxebrismo* es un «fenómeno lingüístico que consiste en la modificación artificial de ciertas palabras propias de un idioma, para diferenciarlas de las formas coincidentes en otro idioma de la misma familia, dando lugar a formas incorrectas que intentan pretender ser genuinas», como por ejemplo *zoa* (por *zona*); *esquiña* (por *esquina*). <<https://academia.gal/diccionario/-/termo/busca/hiperenxebrismo>> (última consulta, 10-VI-2020).

⁴ Modesto Prieto Camiña: «Mis entrevistas con... hablando con la pianista América Otero», *Vida Gallega: ilustración regional*, Año XXI, n.º 431, 20-XI-1929, p. 14.

fronteras e implantarse un lenguaje universal único. ¡Cuánto habríamos ganado! El Teatro, mientras pretendamos encerrarlo entre las cuatro paredes de una región, muere irremediadamente, no puede vivir⁵.

Sin embargo, la necesidad de un género lírico propio (como forma de *galeguización* de la sociedad), aparece en el primer número de *A Nosa Terra*, publicación portavoz de las *Irmandades da Fala*⁶, al apuntar la existencia de un plan para componer una ópera con música de Soutullo, texto de Cabanillas y decorados de Castelao, interpretada por Ofelia Nieto: «Pues... pudiera ser que fuera. No es cosa fácil, pero... ya veremos»⁷.

Una vez presentadas ambas posibilidades procederemos a comentar algunos ejemplos lo suficientemente representativos de lo anteriormente expuesto como para extraer conclusiones sobre la definición y delimitación de ambos géneros, así como sobre la función que desempeñaron en el período que transcurre entre 1886 y 1943.

La zarzuela «*galega*»

El «apropósito lírico-dramático en dous autos e sete cuadros», titulado *¡Non máis emigración!*, de Armada Teixeira, con música de Felisindo Rego, da lugar a la primera zarzuela *galega* de la historia. Se estrenó el 10 de abril de 1886, en el Teatro Tacón de La Habana⁸, con amplio elenco de intérpretes y actores, y la intervención del coro *Ecos de Galicia*⁹. La zarzuela aportó el modelo que se seguiría posteriormente; aun así, su desarrollo general no difiere de obras similares elaboradas en Cataluña y Valencia, además de presentar características comunes con los modelos contemporáneos de zarzuela regionalista sentimental. La acción es coetánea y «recrea la realidad de la miseria en las aldeas y la necesidad de emigración»¹⁰. La importancia de la lengua es manifiesta:

Es cierto que hace algunos años cultivan nuestra hermosa lengua con verdadero éxito los escritores y poetas gallegos más distinguidos e ilustrados, pero hasta la fecha, no sabemos por qué razón, se apartaron por completo de llevarla a la escena¹¹.

De hecho, al tratar el empleo del idioma gallego, escriben:

Y sobre todo hablan como se habla allá, con los giros, los modismos y los términos que usan las gentes gallegas, que conservan la lengua tradicional sin mezclas de voces ya castellanas ya portuguesas (que de to-

⁵ Modesto Canda: «Hablando con el maestro Soutullo», *Vida Gallega: ilustración regional*, Año XXI, n.º 421, 10-VIII-1929, p. 13.

⁶ La evolución del pensamiento nacionalista dio lugar a la formación en A Coruña de la primera *Irmandade dos amigos da fala*, en 1916. Su objetivo fundacional era fomentar el uso del *galego*; además, contemplaba cuestiones relativas al agrarismo, economía, estudios sociales y culturales, etc. Su consecuencia inmediata será el favorecimiento de la cultura popular, valorando como prioritaria la creación desde lo autóctono, hecho que afectará a las manifestaciones musicales populares, así como a la aproximación de la intelectualidad *galeguista* al pueblo.

⁷ «Pois... poidera ser que fora. Non é cousa fácil, pero... xa veremos». «Múseca [sic] e pintura», *A Nosa Terra, Boletín quincenal, Idearium das Irmandades da Fala*, n.º 1, 14-XI-1916, p. 6.

⁸ «Estreno», *El Heraldo de Asturias*, n.º 17, 25-IV-1886, p. 46.

⁹ Modesto Armada Teixeira: *¡Non máis emigración! Apropósito Lírico-Dramático en dous autos e sete cuadros*. La Habana, Imp. de *La Correspondencia de Cuba*, 1886, p. 11. Reimpreso en Madrid: Endymion, 2006. La obra, con sus anexos, se puede consultar digitalmente en el portal: <<http://bvg.udc.es/>> (último acceso, 10-6-2020).

¹⁰ Javier Jurado Luque: *A lenda de Montelongo: A zarzuela galega como manifestación cultural multidisciplinar na conformación do Nacionalismo galego*. Tesis doctoral inédita. A Coruña: Universidade da Coruña, 2011, p. 221.

¹¹ Secundino Cora: «¡Non máis emigración!». *El eco de Galicia*, 1-XI-1885, pp. 3-4, recogido en «Juicio de la prensa», anexo a la edición de *¡Non máis emigración!*, La Habana, Imp. de *La Correspondencia de Cuba*, 1886, p. IX.

do hay), cuyas mezclas en lugar de embellecer, bastardean el dialecto y concluirían con él si a ello no se opusiesen nuestro secular apego a las cosas de la tierra y la perseverancia con que los campesinos guardan (como las Vestales el sagrado fuego) el modo de hablar, heredado de sus padres y de sus abuelos¹².

En otras ocasiones, el periodista reflexiona sobre la capacidad poética y musical del idioma:

Escrita en el dulce *amorosiño* dialecto gallego, la que podemos llamar primera zarzuela gallega, retrata fielmente en los siete poéticos cuadros de que consta, el carácter noble, sencillas costumbres y trato afable de nuestros campesinos, y nos hace saber que el Sr. Armada, si como es de esperar, prosigue el camino que con paso firme he emprendido, llegará a figurar dignamente en el número de nuestros más inspirados vates¹³.

En cuanto a la música, «Hay una porción de canciones muy propias, muy características y nos prometemos que, si como es de esperar, la música corresponde a la letrilla, serán oídas con el mayor placer por los gallegos»¹⁴.

La siguiente obra, que proporcionará libreto a la zarzuela de costumbres *Los zuecos de la Maripepa* (1914), de Soutullo, es *O zoqueiro de Vilaboa*, «boceto de zarzuela galega nun acto e tres cuadros con música do autor»¹⁵. La obra se estrenó en el Teatro Nacional del Centro Gallego de La Habana, el 25 de julio de 1907, y posteriormente, se presentó en una gira por Galicia. El argumento, «aparentemente camuflado como un cuadro de costumbres, aparece cargado de crítica social»¹⁶.

En el período de la dictadura de Primo de Rivera (1923-1929), los coros gallegos¹⁷, orientados por las *Irmandades*¹⁸, se hicieron cargo de las representaciones. Así, *Entre o deber e o querer*, zarzuela con música de Xesús González y Faustino del Río sobre libro de Galo Salinas, se estrenó el 25 de septiembre de 1923 en el Teatro Rosalía de Castro de A Coruña¹⁹. El apoyo de los nacionalistas fue inmediato, ante el «feliz intento de encaminar nuestro teatro en este sentido, que puede ser de gran importancia si los coros regionales aciertan a ver su orientación en la zarzuela, en la opereta, en los grandes conjuntos artísticos»²⁰.

¹² Juan Manuel Espada: «La obra dramática de don Ramón Armada titulada ¡Non máis emigración!», *La Revista de Galicia* (La Habana), 1/3, 30-X-1885, en «Juicio de la prensa»..., p. VII.

¹³ «Una zarzuela gallega», *El Horizonte* (Cedeira), 5-XII-1885, en «Juicio de la prensa»..., p. XXXIII.

¹⁴ Juan Manuel Espada: «La obra dramática de don Ramón Armada titulada ¡Non máis emigración!», *La Revista de Galicia* (La Habana), 1/3, 30-X-1885, en «Juicio de la prensa»..., p. VII.

¹⁵ Alfredo Nan de Allariz: *O zoqueiro de Vilaboa. Boceto de zarzuela n'un acto e tres cuadros*. A Coruña, Fotgb. e Impr. Ferrer, 1907.

¹⁶ J. Jurado Luque: *A lenda de Montelongo: A zarzuela galega...*, p. 232.

¹⁷ Se trata de formaciones corales que se ocuparon de recrear el folclore gallego, que proliferaron entre 1914 y 1932. Su nacimiento coincide con la expansión de una clase burguesa e intelectual urbana, así como con la transición entre las reivindicaciones autonomistas del *Rexurdimento* de finales del XIX con el nacionalismo incipiente de las *Irmandades da Fala*. Incluyeron instrumentos populares y baile, más representación teatral con posterioridad, añadiendo también obras polifónicas en gallego.

¹⁸ Sobre la relación de las *Irmandades* y la zarzuela gallega, véase: Jurado Luque: «A zarzuela galega e as *Irmandades da Fala*», *Grial: revista galega de cultura*, n.º 192, 2011 (Ejemplar dedicado a: Álvaro Cunqueiro), pp. 145-155.

¹⁹ «Coruña: D. Galo Salinas Rodríguez, patriótico, inspirado y fecundo poeta, autor del libro de la primera zarzuela en gallego, titulada *Entre o deber e o querer*, estrenada con gran éxito por el cuadro dramático La Farándula, que aparece a la derecha», *Vida Gallega: ilustración regional*, Año XV, n.º 240, 20-XII-1923, p. 31.

²⁰ «Feliz intento de encaminar o noso teatro neste senso, que pode ser de gran importancia e os coros rexionaes acertan á ver a sua orientación na zarzuela, na opereta, nos grandes conxuntos artísticos». «Teatro galego: estreno dunha zarzuela», *A Nosa Terra, Boletín quincenal, Idearium das Irmandades da Fala*, Año VII, n.º 193, 1-X-1923, p. 3.

A lenda de Montelongo, sobre libro de Manuel Rey Posse y Juan Buhigas Olavarrieta, con música de Bernardo del Río –director de *Cantigas e Agarimos*– es claro exponente del género²¹. Estrenada en Santiago en diciembre de 1924²², se representó en gran parte de Galicia. Según el artículo de *A Nosa Terra*, «Vemos, con verdadera satisfacción, cómo los coros regionales van comprendiendo cuál es su verdadera labor, encaminando sus esfuerzos a crear un arte propio y grande»²³. También citan la música, «muy bien orquestada, compuesta a base de cantigas populares e inspirada en el propio arte de la Tierra, gustó mucho y mereció grandes alabanzas y sinceros y ruidosos aplausos»²⁴. De los seis números de los que consta, tres están basados en música tradicional recogida a través de una fuente secundaria como son los *cancioneiros* de Daniel González y de Xesús Bal e Gay²⁵, relacionados con los archivos de los coros gallegos *Coral de Ruada* y *Cantigas e Agarimos* para quien fue concebida la zarzuela.

A probiña que está xorda «Romance de costumes montańesas, escrito pol-a xenial Rosalía de Castro. Escenificado en dous cadros pra *Saudade* por Antón Villar Ponte, e musicado por Mauricio Farto»²⁶, se estrenó en Coruña en 1926 por el coro *Saudade*, y contó con la colaboración del nacionalista Camilo Díaz Baliño en los decorados, al igual que lo hizo en otras obras²⁷.

En el mismo período, José Fernández Vide compuso en La Habana dos zarzuelas *galegas*, *Proba d'amor* y *Miñatos de vran*²⁸, estrenadas en el Teatro Nacional de La Habana en 1928. *Proba d'amor*, con libreto de Francisco Álvarez de Nóvoa, de menores dimensiones y complejidad que *Miñatos de vran*, fue interpretada en Ourense en 1933. Para la interpretación en 1959, en la misma capital gallega, de *Miñatos de vran*, Ramón Otero Pedrayo reelaboró el libreto original de Enrique Zas, mientras Vide aumentó los números musicales de nueve a trece y añadió nuevos personajes.

El escritor *galeguista* y fundador de las *Irmandades da Fala*, Antón Villar Ponte, colaboró con el compositor Manuel Fernández Amor en la elaboración en 1935 de *A festa da malla*²⁹. La obra, que posee el título completo de *Teatro da Natureza. A festa da malla. Estampa folclórica con relanzas*

²¹ J. Jurado Luque: *A lenda de Montelongo: A zarzuela galega...*, pp. 65-214.

²² Luis Iglesias de Souza: *Teatro lírico español*, vol. 3. A Coruña, Deputación Provincial, 1991, p. 477; Antonio Fernández Cid: *Cien años de teatro musical en España (1875-1975)*. Madrid, Real Musical, 1975, p. 88. Este último autor hace corresponder erróneamente la autoría a Faustino del Río.

²³ «Vemos con verdadeira satisfacción, como os coros rexionaes van comprendendo cal é a súa verdadeira labor, encamiñando os seus esforzos á crear un arte propio e grande». «Festas Galegas», *A Nosa Terra, Boletín quincenal, Idearium das Irmandades da Fala*, Año IX, n.º 208, 1-I-1925, p. 11.

²⁴ «Moi ben orquestrada, composta á base de cántigas populares e inspirada na propia arte da Terra gustou moito e mereceu grandes gabanzas e sinceros e ruidosos aprausos». «Festas galegas: Cantigas e Agarimos». *A Nosa Terra, Boletín quincenal, Idearium das Irmandades da Fala*, Año IX, n.º 211, 1-IV-1925, p. 4.

²⁵ Daniel González Rodríguez: *Así canta Galicia*. Ourense: Talleres Gráficos de *La Región*, 1963; y Eduardo Martínez Torner y Xesús Bal e Gay: *Cancionero gallego*. A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1973.

²⁶ Vid. Emilio Xosé Insua López: «Contexto, peripecia e contido de dúas pezas menores do teatro de Antón Villar Ponte: *A probiña que está xorda* e *A festa da malla*», *Anuario Galego de Estudos Teatrais*. Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega, Sección de Música e Artes Escénicas, 2002, pp. 45-103.

²⁷ *Febus*: «Información General de toda España. Galicia. Estreno de una zarzuela gallega. La Coruña 8», *El Sol*, Madrid, 8-V-1926, p. 3.

²⁸ José Fernández Vide: *Mestre Vide. Obra completa*. Volume IV: Zarzuelas, Javier Jurado (ed.). Ourense: Deputación Provincial, 2011. Sobre esta obra, véase también de Jurado Luque: «*Miñatos de vran*: zarzuela galega de Fernández Vide sobre libreto de Otero Pedrayo?», *Grial: revista galega de cultura*, n.º 195, 2012, pp. 143-150.

²⁹ Vid. E. X. Insua López: «Contexto, peripecia e contido de dúas pezas menores...», y Antón Villar Ponte: *A festa da malla*. Vigo: Edicións Xerais, [1997].

de cantigas, baile e contos de vella, se relaciona con la tradición naturalista, que traslada el teatro a la zona de la verdad y se aparta de la ilusión. Así, «el teatro de la naturaleza, aunque parezca una reacción al origen instintivo, en realidad no es sino una rebelión contra lo falso de la escena».³⁰

La obra se concibió para el coro ferrolano *Toxos e Froles* que

Me honró con el encargo de la confección de un librito de teatro folk-lórico [sic] en base de una de las bellas costumbres aldeanas que el progreso va arrinconando –la de la fiesta de la malla– libreto que ya ultimé y al que ahora ilustra musicalmente el maestro Fernández Amor, uno de los más autorizados folk-lo-ristas gallegos.³¹

A pesar de la expectación suscitada³², su estreno no fue posible. En 1945, en plena dictadura franquista, la revisó Manuel Masdías Sánchez, convirtiéndola en la zarzuela *A-y-alma do agro*³³. *A festa da malla* posee un único acto; más que zarzuela, se trata de una «estampa coral galega», a la manera habitual representada por los coros gallegos, si bien algo más organizada y extensa, de manera que recoge no solo las costumbres habituales de la cosecha, sino otras de ciclos anuales diferentes, como *fiadeiros*, desafíos, *muiñadas*, *contacontos*... En ella se suceden varios números musicales vocales y uno instrumental.

Gustavo Freire Penelas cierra el género con su *¡Non chores, Sabeliña!* sobre libro de José Trapero Pardo³⁴ en 1943. Escrita para el coro *Flores e Silveiras*³⁵, fue estrenada por dicho coro y *Cantigas e Aturuxos*, el 11 de febrero de 1943.

El texto no es, ni mucho menos, representativo del uso del *galego*: abundan los vulgarismos, así como una visión estereotipada, dentro de un tipismo ideológicamente útil a la teoría de «unidad en la diversidad» propia de la dictadura franquista, tal y como otras zarzuelas lo fueron previamente al régimen de Primo de Rivera. Sin embargo, no era esa la intención del compositor (galleguista, republicano y autor de un *Himno á Galicia Republicana*)³⁶, tal y como se observa en su dedicatoria al libretista:

A mi buen amigo y colaborador José Trapero que, con su maestría e ingenio habitual, supo recoger del ambiente popular cuanto hay de «enxevre» [sic] y morriñoso en esta *Sabeliña*, dándome con ello lugar a que yo expresara en el pentagrama, modestamente, que «á nosa Galiza non he sólo morrilla, senón tamen alegría é sentimento». Si con esta obra he contribuido a poner la primera piedra para el resurgimiento del Teatro Gallego, me doy por satisfecho³⁷.

En esta dedicatoria de Freire a Trapero queda clara la vinculación del autor con las teorías iniciales de Villar Ponte y las *Irmandades da Fala* al tratar del resurgir del teatro *galego*, en esta ocasión aún más en peligro por la política de Franco de lo que estuvo bajo la de Primo de Rivera.

³⁰ Rafael Cansinos Assens: «Un concepto de teatro». *Los temas literarios y su interpretación*. Madrid, Palomeque, 1924, p. 177.

³¹ Antonio Villar Ponte: «Un estímulo necesario para escritores y músicos gallegos», *El Pueblo Gallego*, Vigo, 15-XI-1935, p. 16.

³² E. X. Insua López: «Contexto, peripecia e contido de dúas pezas menores...», p. 87.

³³ Laura Tato Fontaña: *Teatro e Nacionalismo: Ferrol, 1915-1936*. Santiago de Compostela, Laivento, 1996, p. 61.

³⁴ *Vid.* José Trapero Pardo y Gustavo Freire: *¡Non chores, Sabeliña!* Baiona (Pontevedra), Dos Acordes, 2008.

³⁵ Xulio Pardo de Neyra: *Gustavo Freire na Galiza da Época Nós. Literatura e nación na articulación da música galega contemporánea*. Baiona (Pontevedra), Dos Acordes, 2008, pp. 78-79.

³⁶ X. Pardo de Neyra: *Gustavo Freire na Galiza da Época Nós...*, pp. 68-69.

³⁷ *Ibidem*, pp. 84-85.

La «zarzuela de costumbres gallegas»

Tratando ahora el apartado de obras en castellano inspiradas en Galicia habría que mencionar un buen número; por necesidad de espacio nos limitaremos a las de autoría destacada o que se encuentran muy relacionadas con la temática de estudio.

Aunque no se conservan demasiados datos sobre *La vuelta de Farruco*, de Francisco Hermida sobre libro de Caruncho Crosa y Utrigaray³⁸, estrenada en Badajoz el 3 de noviembre de 1898, lo temprano de su producción la hace merecedora de referencia. En prosa y en verso, el libreto es bilingüe, de manera que «los señores hablan en castellano y los aldeanos en un *galego* degenerado»³⁹.

La zarzuela *Flor de cardo*, con libreto de Antonio Suárez de Puga y De la Vega⁴⁰, y música de Ricardo Courtier, fue estrenada en el Teatro Eslava de Madrid, el 25 de mayo de 1904. Aunque la acción se desarrolla en Galicia y emplea el gallego en algún canto, poca o ninguna relación existe con la zona.

Carmeliña, «zarzuela en un acto y tres cuadros, en prosa y verso», con música del maestro Julio Cristóbal sobre libro de Lorenzo García Huerta y Tomás Longueira Díaz, fue, según consta en el libro, «estrenada con gran éxito en el Teatro Price de Madrid, el 1° de febrero de 1906»⁴¹. Una lectura atenta pone en evidencia que la consideración de «gallega» para la obra no está en relación con el argumento ni con el habla empleada, y no solo por estar en castellano, sino al no aparecer giros populares, dichos, ni palabras de sonoridad gallega, más allá del empleo de alguno diminutivo, algunos de los cuales no son habituales en el gallego, sino simples aplicaciones de la terminación -iño / -iña a palabras castellanas, inusuales en el habla «viniño», «abueliña». Además, en el argumento aparece un noble feudal, figura inexistente en las aldeas gallegas.

Los críticos reflejaron humorísticamente en los periódicos este hecho:

De Lara⁴² a Price, y de prisa para que no se nos enfriase el ambiente gallego, porque *Carmeliña* también es de ¡Viva Santiago de Compostela! [...] Aunque la zarzuela es de costumbres gallegas, las costumbres no las vi por ninguna parte, ¡digo, como no se reputen por tales el empeño violento de un conde, obstinado en bailar en la plaza con una joven que le gusta, sin comprender que hace el ridículo! Eso sí, hablan del Miño dos o tres veces, y ya eso tiene cierto airecillo. Lo más estimable de la zarzuela de anoche es la música, armonizada con aires populares gallegos⁴³.

Encontramos en un libreto con final trágico, coros de mozos y mozas, un número cómico y una romanza de soprano, habituales en la zarzuela española coetánea; además, intervienen un *gaiteiro* y un *tamborileiro* en la fiesta y hay un canto popular de Rosalía de Castro.

³⁸ Ricardo Caruncho Crosa y Manuel Utrigaray: *La vuelta de Farruco, cuadro lírico en un acto*. Badajoz, Tip. La Económica de A. Merino, 1898.

³⁹ «Os señores falan en castelán e os aldeáns nun *galego* dexenerado». Ricardo Carvalho Calero: *Historia da literatura galega contemporánea*. Vigo, Galaxia, 1963, p. 459.

⁴⁰ Antonio Suárez de Puga y De la Vega: *Flor de cardo: zarzuela en un acto, dividido en cuatro cuadros, en prosa y verso*. Madrid, R. Velasco (impresor), 1904.

⁴¹ Lorenzo García Huerta y Tomás Longueira Díaz: *Carmeliña. Zarzuela en un acto y tres cuadros, en prosa y en verso*. Madrid, R. Velasco (Impresor), 1906.

⁴² Se refiere a la obra teatral *La sardinera, idilio gallego* en un acto, original de Ibáñez Villaescusa, que se estrenó en el teatro Lara de Madrid también en febrero de 1906.

⁴³ *Floridor*: «Los estrenos [...] En Price, *Carmeliña...*». ABC, Madrid, 1ª ed., 2-II-1906, p. 6.

Santos e meigas, «idilio campesino», sobre libreto de Manuel Linares Rivas con música de Vicente Lleó y José Baldomir, se estrenó en el Teatro de la Zarzuela de Madrid el 11 de febrero de 1908⁴⁴ y tuvo gran éxito y recorrido internacional. La pequeña nota de prensa aparecida al día siguiente en el *ABC* la subtitula como «zarzuela de costumbres gallegas»⁴⁵. El texto responde al estilo del autor, dramático social y realista, y ofrece una visión estereotipada, tal y como denuncia el escritor nacionalista Rafael Dieste:

¿En qué idioma habla aquí el señor Linares Rivas? ¿En el castellano mezclado y absurdo que en la ciudad hablan los domingos algunas criadas? ¿En el gallego de los madrileños que pasan el verano en las Rías Baixas? ¿O, sencillamente, en el gallego lisiado con que el Sr. Linares Rivas quiere sugerir a las gentes de fuera el ambiente gallego llevado a la escena? No podemos decidirnos por ninguna de las conjeturas. El castellano dominical de las criadas suena lo mismo que el gallego estival de los madrileños y que la jerga de las comedias linarianas de ambiente gallego⁴⁶.

La música de Lleó y Baldomir⁴⁷ –con una partitura dividida en 9 números, «Preludio, Procesión, Ala-lá, Romanza de Mari Pepa, Recitado, Terceto, Segundo Intermedio, Balada de José y Final»⁴⁸– presenta cierta sonoridad galega, aunque tan solo el alalá se basa en una pieza de música popular *galega* recogida, entre otros, por Casto Sampedro e Folgar en la sección de *alalás* –n.º 15– de su *Cancioneiro*⁴⁹. A pesar de aparecer en el libro un *gaiteiro* y un *tamborileiro* en la procesión, la música interpretada no consta en la partitura.

Rosiña, «zarzuela dramática de costumbres gallegas» de Julio Cristóbal sobre libro de Gerardo Farfán y José Pérez López⁵⁰ se estrenó en el Teatro Novedades de Madrid el 6 de marzo de 1909. La música, que consigue una sonoridad gallega, no emplea fuentes del folclore.

El sacerdote Ángel Rodulfo González compuso la obra *La Virgen de la Roca*, «apropósito lírico en tres cuadros» sobre libreto de José María Barreiro⁵¹, como forma de recaudar fondos destinados a la construcción de una imagen de dicha Virgen de la Roca por Antonio Palacios en su villa pontevedresa natal, Baiona. Estrenada en el Teatro Zorrilla de esta población en 1910, se llevó al Teatro Real de Madrid el 9 de febrero de 1911, en una representación a la que asistieron las reinas Victoria Eugenia y María Cristina, y los infantes. Como en otros casos, al no existir romanzas ni dúos

⁴⁴ Manuel Linares Rivas: *Santos e meigas*. Madrid, R. Velasco (impresor), 1908.

⁴⁵ «Los estrenos de anoche. *Santos e meigas*, de Manuel Linares Rivas», *ABC*, Madrid, 1ª ed., 12-II-1908, p. 2.

⁴⁶ «¿En qué idioma fala e aquí o señor Linares Rivas? ¿No castelán misturado e ausurdo que na cidade falan aos domingos algunhas criadas? ¿No galego dos madrileños que pasan o vran nas Rías Baixas? ¿Ou, sinxelamente, no galego lisiado con que o Sr. Linares Rivas quer suxerir ás xentes de afora o ambiente galego levado á escea? Non nos podemos decidir por ningunha das conxeturas. O castelán dominical das criadas sona o mesmo que o galego estival dos madrileños e que a xerga das comedias linarianas de ambiente galego». Rafael Dieste: *Obra galega completa*, Xosé L. Axeitos (ed.). Vigo, Galaxia, 1995, p. 162.

⁴⁷ Vid. Juan Pérez Berná, Margarita Viso, Rocio Chao y Carlos Blanco Dávila: «*Santos e Meigas*, idilio campesino en un acto», *Revista de Musicología*, 32/ 2, 2009, pp. 51-68.

⁴⁸ J. Jurado Luque: *A lenda de Montelongo: A zarzuela galega...*, p. 298.

⁴⁹ Casto Sampedro y Folgar: *Cancioneiro musical de Galicia*. A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1982. Encontramos otras versiones de este «Canteiros e carpinteiros da vila de Pontevedra, aquí falta unha meniña, tedes que dar conta dela» en Ramón Cabanillas: *Cancioneiro popular galego*. Vigo, Galaxia, 1929, p. 115.

⁵⁰ Gerardo Farfán de los Godos y José Pérez López: *Rosiña. Zarzuela dramática de costumbres gallegas*. Madrid, Sociedad General de Autores de España, 1909.

⁵¹ José María Barreiro y Ángel Rodulfo: *La Virgen de la Roca. Apropósito lírico-dramático en un acto y tres cuadros*, Javier Jurado y María Reinero (eds.). Madrid, Ideamúsica, 2014.

a cargo de solistas, el empleo del término «zarzuela» parece excesivo, aunque ilustra la importancia del género lírico en la época. La música presenta de nuevo resonancias *gallegas*, pero no recurre al folclore, a excepción de alguna pieza popular cantada fuera de escena.

La obra más celebrada de este grupo es, sin duda, *Maruxa*, «comedia lírica en dos actos» (1915), con música de Amadeo Vives sobre libreto de Luis Pascual Frutos, estrenada en el Teatro de La Zarzuela de Madrid, el 28 de mayo de 1914. El libro ofrece una imagen estereotipada de Galicia, mientras el lenguaje musical contiene las suficientes alusiones como para recordar lo «gallego» sin llegar a usar en ningún momento fuentes concretas. Al ser una obra muy conocida, no se comentarán sus características textuales ni musicales, si bien hacemos constar el rechazo de los *galeguistas*: «El libreto de *Maruxa*, verbigracia, debido a la pluma de Pascual Frutos, nadie ignora que resulta una verdadera estupidez»⁵².

La chula de Pontevedra, «sainete en dos actos, divididos en un prólogo y cinco cuadros», con música de los maestros Pablo Luna y Enrique Brú, sobre libreto de Enrique Paradas y Joaquín Jiménez⁵³, fue estrenada en el Teatro Apolo de Madrid, el 27 de febrero de 1928. Es curioso el empleo del *galego* en la obra en cuanto a la falta de concordancia, uso de diminutivos, giros incorrectos del habla popular y estereotipos que caen en el tipismo. En la música, alternan números con sonoridades madrileñas y *gallegas* (*muiñeira* y chotis, que acaban siendo fundidos) y de gran sabor popular (seguidillas, boleros, un aire popular *galego*, *pasarrúas* y una romería gallega), combinados con los habituales del género chico. Tan solo en un número son reconocibles varias cantigas populares *gallegas*, con presencia de instrumentos en escena. El empleo de la música tradicional *galega*, como acontece con la de otras regiones, aparece al servicio de la dictadura de Primo de Rivera. Ilustra ese sentido la letra de «la chula» cuando le canta a sus pretendientes en el terceto cómico del segundo cuadro: «No me deis la lata; / que ya os he dicho / que *Madrí* [sic] o Galicia / me daban lo mismo /. Pues, aunque soy gallega / de corazón, / yo me siento madrileña / cuando llega la ocasión»⁵⁴.

Sobre la opinión de los nacionalistas, basta reflejar esta crítica de autor desconocido, escrita desde Buenos Aires en *El Correo Gallego*, periódico que se define como «órgano de la colectividad gallega en la República Argentina» que asumió posturas *galeguistas* durante la Dictadura de Primo de Rivera:

Con este título absurdo, contradictorio y ridículo, acaba de estrenarse en Galicia una zarzuela, sainete, o lo que sea [...] Hay que convenir en que *La Chula de Pontevedra* intenta ser una exaltación de las virtudes de nuestras mujeres y un canto a la belleza y bondad de la tierra gallega. Si los autores no convencieron del todo al respetable y «enxebre» público que asistió al estreno, no fue seguramente por falta de elogios, ni de diminutivos terminados en -iño. [...] Seamos sinceros y reconozcamos que la obra está escrita con pulcritud y habilidad y agradeciendo la buena intención de los autores, aplaudámosles por el reclamo, que lo mismo puede favorecer a una empresa de turismo que a una agencia de colocaciones⁵⁵.

⁵² Antón Villar Ponte: «Zarzuela y ópera gallegas, *Vida Gallega: ilustración regional*, Año XIX, n.º 352, 10-IX-1927, p. 26.

⁵³ Enrique Paradas y Enrique Jiménez: *La chula de Pontevedra: sainete en dos actos, divididos en un prólogo y cinco cuadros*. Madrid, Rivadeneyra, 1928.

⁵⁴ Cuadro Segundo, texto del Terceto cómico n.º 3, *La chula de Pontevedra*, colección *La Farsa*, Año II, 18-II-1924, n.º 24, p. 21.

⁵⁵ «*La chula de Pontevedra*», *El Correo de Galicia*, 10-VI-1928, p. 5.

Pasamos ahora a describir dos obras que, aunque escritas en castellano, contienen características de la zarzuela *galega*: *La meiga*, de Jesús Guridi, y *Amores de aldea*, de Reveriano Soutullo.

La meiga, «zarzuela de ambiente gallego, en verso» (1928), con música de Jesús Guridi y libreto de Federico Romero e Guillermo Fernández Shaw⁵⁶, se estrenó en el Teatro de la Zarzuela de Madrid, el 20 de diciembre de 1928. El amplio reparto incluyó pareja de baile, además de aparecer plena de referencias folclóricas. La obra tuvo repercusión en la «Galicia exterior», al representarse en el Teatro Avenida de Buenos Aires en 1930. A diferencia de la mayor parte de zarzuelas de costumbres, *La meiga* emplea el folclore en varios números musicales:

Toda la gama del cancionero gallego se ha concretado en los números de *La meiga*. El tradicional «romance de ciego», intencionado y penetrante, que acompasa el organillo; la «muiñeira» típica, con sus conciertos de gaita y tamboril; los cantos de *arrieiros* y de los «parrandeiros»; la alborada de una melodía cautivante, son, entre otras, las partes que trascienden la sensación de haber sido trasladadas por el músico en una honda adaptación de sus medios expresivos a las sugerencias armónicas del ambiente⁵⁷.

Guridi se refirió al respecto: «A veces me limito a tomar un tema cualquiera, que disgrego en tantos otros que apenas si se reconoce en él su fisonomía de procedencia»⁵⁸. Guridi no trata aquí de ofrecer una serie de temas en los que alterna folclore y composición original, sino que crea una mezcla en cada número, de manera que las secciones que tienen un origen folclórico no se distinguen, para quien no conoce el folclore de Galicia, de otras secciones de sonoridad gallega y del lenguaje de la zarzuela regionalista. Es decir, en lugar de utilizar en cada uno de los números un único recurso lingüístico (cita de fuente folclórica, evocación del lenguaje gallego o lenguaje propio de la tradición zarzuelística), estas posibilidades aparecen combinadas de forma simultánea. En cuanto al conocimiento del repertorio popular, Guridi reconoce la colaboración de los investigadores de la zona, tal y como consta en el *Post scriptum* del libreto:

Y, entre todos, séanos permitido destacar los nombres de don Casto Sampedro, erudito presidente de la Arqueológica de Pontevedra; del P. Luis M. Fernández, paciente compilador de cantos populares; de D. Perfecto Feijóo, primer organizador de coros gallegos; [...] del señor Santalices, de Orense, uno de los «folkloristas» más documentados de la región... A sus charlas, consejos, noticias y orientaciones debemos lo mejor de nuestra obra⁵⁹.

A pesar de utilizar el castellano, reconocemos en *La meiga* elementos característicos de la zarzuela *galega*: baile en escena (*muiñeira*), empleo de temas populares (alalá, Danza de las Espadas de Redondela), decorados representativos, presencia de personajes *galegos* (cantor ciego, meiga, aldeanos, hidalguía rural, indiano mísero...), así como de géneros (cantos de *pandeiro*), espacios (*feira*, cantos festivos de mozos y mozas) y situaciones (amores del señor con las aldeanas, emi-

⁵⁶ Jesús Guridi: *La meiga*. Partitura y materiales. Archivo de la SGAE, 1928 y Federico Romero y Guillermo Fernández Shaw: *La meiga*. Zarzuela en tres actos, divididos en seis cuadros, en verso [libreto]. Madrid, Prensa moderna, 1929.

⁵⁷ «Con expresivo éxito se estrenó anoche *La meiga*». *La Nación*, Buenos Aires, 31-VIII-1930, [s. p.]. Recorte de prensa recogido en el Fondo Guridi del Archivo Eresbil.

⁵⁸ «El maestro Guridi, que llegó ayer, nos habla de su música». *La Nación*, Buenos Aires, 26-VIII-1930, [s. p.]. Recorte de prensa recogido en el Fondo Guridi del Archivo Eresbil.

⁵⁹ F. Romero y G. Fernández Shaw: *La meiga*..., p. 132.

gración...). Más de la mitad de la obra se basa en temas populares *galegos* reales. La aparente contradicción entre estas características y el idioma empleado se explica en cuanto que es un autor no gallego. Citamos al compositor:

Nosotros hemos escrito el libreto de *La meiga* en castellano, como era obligado para presentar la obra a todos los públicos de nuestra habla; pero hemos introducido, en lo posible, la construcción sintáctica gallega, y hasta nos hemos permitido intercalar la auténtica palabra del país, cuando su sentido era tan claro como lo sería en nuestro idioma, y contribuye a suavizar y embellecer el diálogo, aproximándolo a la deliciosa musicalidad del lenguaje indígena⁶⁰.

El libreto suscitó algún recelo en los círculos *galeguistas*, según puso de manifiesto el propio Villar Ponte:

Anda el maestro Guridi por tierras de Galicia estudiando costumbres y buscando temas musicales para componer una zarzuela gallega. Le acompañan dos escritores: Shaw y Romero, que tendrán a su cargo confeccionar el libreto correspondiente. Del maestro Guridi no tememos ningún desaguizado. Sobre los datos folk-lóricos [sic] que lleve de nuestro país, podrá levantar sin duda un edificio lírico más o menos gracioso, notable, pero siempre discreto, porque posee verdadero talento musical y gran dominio de la técnica de su profesión. Mas, respecto a los libretistas encargados de realizar la letra y la anécdota de la obra que persigue el aplaudido maestro vasco, ya no abrigamos la misma confianza⁶¹.

Amores de aldea, «comedia lírica en dos actos y cinco cuadros», original de Juan Gómez Renovales y Francisco García Pacheco, con música de los maestros Pablo Luna y Reveriano Soutullo, se estrenó en el Teatro de la Zarzuela el 16 de abril de 1915⁶². De entrada, las fuentes parecen apuntar su filiación con la zarzuela de costumbres gallegas, sobre el prototipo de triángulo amoroso, con acción coetánea.

Los autores de *Amores de aldea* han trazado en su obra un cuadro encantador de costumbres gallegas. El tipo de Mariquiña, estudiado con exquisito cuidado, es un tipo perfecto de mujer aldeana. Impregnado su espíritu de amores hacia Pedro, sabe perdonar la brava actitud de Petra, su rival, quien enamorada del novio de Mariquiña intenta romper el idilio de los amantes⁶³.

La lectura del libreto pone de manifiesto un uso idiomático alejado del gallego real para crear ambientación, más palabras reales del *galego* fácilmente comprensibles, por su similitud con la equivalente castellana o por formar parte del estereotipo idiomático. Como corresponde a la zarzuela de costumbres consta de una romería con instrumentos populares y bailarines, así como procesión en escena. Como en *Maruxa*, el vestuario dista de ser tradicional *galego* y puede asociarse a otras regiones del norte peninsular.

Sin embargo, como es habitual en la zarzuela *galega*, emplea una estrofa de un poema de la lírica popular gallega: «Ave que deixa seu nido, / baxel que se vai para o mar, / e amor do que que-

⁶⁰ Documento del Fondo Jesús Guridi, Archivo Eresbil. La plantilla orquestal o los números de la zarzuela son accesibles en: <<https://www.eresbil.eus/web/guridi/Pagina.aspx?moduleID=1354>> (último acceso, 10-VI-2020).

⁶¹ Villar Ponte: «Zarzuela y ópera gallegas», *Vida Gallega*...

⁶² Juan G. Renovales y Juan G. García Pacheco: *Amores de aldea. Comedia lírica en dos actos y cinco cuadros*. Madrid, SAE, 1915.

⁶³ Manuel F. Fernández Núñez: *El Arte Musical*, año I, n.º 8, 1-V-1915, pp. 3-4.

dan los celos, / ¡quien sabe si volverán!»⁶⁴. La escenografía, a cargo de José Martínez Garí, es de clara ambientación gallega.

La música abunda en sonoridades gallegas, con motivos e incluso temas fácilmente reconocibles como tales. El análisis de la partitura pone de manifiesto que Soutullo empleó materiales de su obra para banda *Suite Vigo*⁶⁵, compuesta alrededor de 1910 y estrenada en el Teatro Real en febrero de 1911, además de obras populares como la Danza de las Espadas de Redondela. De hecho, la mayor parte de los temas empleados provienen de *cancioneiros galegos*, en ocasiones, publicados con posterioridad a la obra, y son conocidas obras populares, o bien fueron empleados en la obra para banda antedicha.

Características de la zarzuela galega

Los personajes de la zarzuela *galega* son de carácter popular, y sus particularidades se definen a través de la acción dramática y no por la música que los acompaña. Presentan atuendos y habla característicos y, además, responden a realidades sociales reconocibles por el público (*casamenteira, pescantina*, indiano pobre...), aunque sin llegar al estereotipo, que sí está presente en la zarzuela de costumbres.

En lo que se refiere al uso idiomático, emplea giros propios de una lengua real y, en ocasiones, refranes y dichos populares *galegos*, no traducidos del castellano, como en la de costumbres. Si utilizan dialectalismos, lo hacen como medio de localización geográfica, pero nunca con intencionalidad peyorativa ni como parte de una visión «típica». Los autores de los libretos son literatos reconocidos y pertenecientes a diferentes expresiones políticas «do galego», que abarcan desde el regionalismo de transición entre siglos al nacionalismo, pasando por las diferentes visiones del *galeguismo* de las *Irmandades da Fala*. Suelen recoger en el texto alguna referencia a la producción de las grandes figuras de las letras gallegas; en ellos se incluyen menciones, más o menos veladas, a la situación social, económica y cultural que atraviesa Galicia en cada momento (pobreza, rendición foral, emigración...). Se trata de dramas, nunca de tragedias, a diferencia de la zarzuela de costumbres (aunque en esta la tragedia resulte excepcional).

La zarzuela *galega* muestra especial cuidado por la ambientación escénica, responsabilidad a cargo de un *galeguista* destacado en ese ámbito –un ejemplo reconocido es Camilo Díaz Baliño, miembro de *Cantigas e Agarimos* y colaborador de *Coral de Ruada*–, quien describe con detalle decorados y atuendos. En cuanto a los primeros, responde a ambientes y situaciones corrientes en la vida rural, tratados con detalle, y muy raramente de la ciudad, que aparece excepcional y circunstancialmente –como los soportales de Santiago en *Miñatos de vran*–, siempre como contraste con el campo. Sitúa la acción en sitios representativos del paisaje rural gallego frente a los considerados «típicos» en el resto de España –caso de las montañas escarpadas presentes en *Maruxa*, no pro-

⁶⁴ Valentín Lamas Carvajal, en su obra *Espiñas, follas e froes. Colección de versiños gallegos*, recoge una versión de este verso popular: «Ave que deixa seu niño, / baxel que se vai pr'o mar, / soldado qu'está n'a guerra / ¡sabe Dios si tornarán!» [Ave que deja su nido, bajel que sale hacia el mar, soldado que está en la guerra ¡sabe Dios si tornarán]. Madrid, Imprenta y fundición de M. Tello, 1877, p. 83.

⁶⁵ Javier Jurado Luque: «La *Suite Vigo* de Reveriano Soutullo (1880-1932): la reelaboración temática del folclore como recurso compositivo». *Bandas de música: Contextos interpretativos y repertorios*. Nicolás Rincón Rodríguez y David Ferreiro Carballo (eds. lits.), 2019, pp. 357-379.

pías de Galicia–; los referentes escénicos están bien localizados y son exclusivos de Galicia (cruceiros, *feiras, vilas mariñeiras, fiadeiros...*).

En cuanto al empleo de la música del folclore, aparecen indicaciones sobre la aparición y orden de las cantigas populares que acompañan la acción, combinando elementos musicales y de representación escénica. Intercalan géneros populares gallegos entre los habituales de la zarzuela española, llegando incluso a la cita de música folclórica. En este caso, no se suele mantener la letra tradicional de origen en las romanzas y dúos, donde se sustituye por otra relacionada con la trama dramática, aunque sí en las piezas intercaladas para dar ambientación, cuyo acompañamiento muestra especial atención a la percusión (*cunchas, pandeiros...*).

La zarzuela *galega* introduce fiesta a la manera tradicional, con bailes y cantos representativos del folclore (*fiadeiros, xotas, muiñeiras*, cantos de *reis...*) y no exclusivamente cantos de fiesta (*foliadas*) enlazados, al estilo de la zarzuela de costumbres, como en *La chula de Pontevedra*. Los bailes son auténticas danzas tradicionales que, a partir del período de las *Irmandades da Fala*, estuvieron a cargo de las secciones de baile de los coros gallegos –como *Cantigas e Agarimos* en *A lenda de Montelongo*–, y no pasos improvisados realizados por los cantantes –en *Maruxa*– o coreografías basadas en el tópico –caso de *La chula de Pontevedra*–.

Suelen aparecer instrumentos populares en escena, pero nunca la gaita, habitual en la zarzuela de costumbres (*La Virgen de la Roca*). La posibilidad de que no se escribiera para gaita por dejar al intérprete la ejecución «de oído», o bien que la parte de oboe o flauta pudiera ser interpretada por este instrumento queda anulada por la tesitura y tonalidades escogidas, que hacen difícil, o imposible, su ejecución. De hecho, algunas obras revisadas durante el Franquismo sí añadieron gaita, a través del procedimiento de repetir la sección, modulando a tonalidades adecuadas⁶⁶. Suponemos que, con ello, evitaron caer en el estereotipo, independientemente de que los más afamados *gaiteiros* militasen en las filas de los coros gallegos responsables de la puesta en escena de zarzuelas en el período primorriverista.

Detectamos sonoridades fácilmente asumibles como gallegas en lo que se refiere a ritmos (dactílico de *muiñeiras* y trocaico de alboradas), melodías (influidas por los preludios de la gaita), sistemas de organización tonal o modal (con escalas presentes en el folclore), géneros, texturas (canto por terceras y sextas paralelas, habitual en el repertorio de los coros gallegos), etc., y no solo por el empleo de determinados instrumentos pintorescos. La participación del coro es mayor que en la zarzuela de costumbres, además de que las exigencias vocales para los solistas son menores, debido a que las obras están compuestas mayoritariamente para aficionados y no para compañías líricas profesionales, lo que dificulta sucesivas funciones (raramente se mantienen en cartel más de dos días) así como reposiciones. Los compositores solían ser los propios directores de las agrupaciones o profesionales que obtenían ingresos a través de una actividad variada, y nunca exclusivamente de la creación musical (característica que comparten con los libretistas). Aunque desconocemos costes de producción, las características del espectáculo muestran que son mucho menores que los de la zarzuela coetánea, al igual que lo serían los beneficios obtenidos.

⁶⁶ Información que procede del testimonio de Crisanto Sanmartín Martínez (bailador en las reposiciones de *A lenda de Montelongo* de 1953 y 1956 e hijo del coreógrafo de *Cantigas e Agarimos*), en conversación con el autor, en febrero de 2012.

Hasta aquí las características del género de la zarzuela *galega*. Sin embargo, observamos que algunas de estas características se cumplen en las zarzuelas de costumbres *La meiga* (de Guridi) y *Amores de aldea* (de Luna y Soutullo), a pesar de no estar escritas en *galego*. Concluimos que sus autores prefirieron obtener éxito en Madrid, a pesar de su conocimiento de las particularidades de la zarzuela *galega*, adecuando su estilo en lo preciso a las características de ambos géneros.

En común con el repertorio de zarzuela contemporánea, apuntamos que se relacionan con el drama musical realista, suelen tener un formato breve, explotan el enredo dramático que, en ocasiones, permite extraer una moraleja, la acción involucra al público, incluyen recitado en verso (sin canto), y presentan, en general, la orquestación habitual del repertorio ligero contemporáneo (flauta, oboe, dos clarinetes, fagot, dos trompas, dos trompetas, tres trombones, cuerda, y tambor (o caja), platos, bombo y timbales).

Conclusiones

La existencia de la zarzuela *galega* no se justifica solo por la elección del idioma, sino que presenta características propias y exclusivas que la diferencian del resto de obras de dicho género. De este modo, el género de la zarzuela *galega* alcanza categoría propia, tanto en lo musical como en lo cultural, sin olvidar los aspectos sociales, políticos, etnográficos, literarios, etc. inherentes. Sin embargo, existen contadas excepciones en obras que mantienen todas las características musicales de la zarzuela *galega*, aunque estén en castellano.

La evolución del género de la zarzuela gallega es paralela al del pensamiento *galeguista*, lo que explica las diferentes características de las obras que se crearon en distintos periodos. Las circunstancias históricas favorecieron su rápida evolución, al igual que evolucionó el pensamiento *galeguista* desde finales del siglo XIX hasta 1936.

Considerando el empleo musical, idiomático, folclórico, etnográfico, literario, ideológico, social, socioeconómico... presente en las obras y sus componentes costumbristas, es comprensible que ambos géneros sirvieran a diferentes ideologías a través del tiempo, tanto desde perspectivas apegadas a la realidad gallega a través de estudios folclóricos, como desde las que perpetúan una visión más estereotipada.

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.

