



**TESIS DOCTORAL**

**2021**



**LA EVOLUCIÓN DE LA ZARZUELA  
GRANDE DESPUÉS DE LA GUERRA CIVIL:  
ESTRENOS EN MADRID (1939-2020)**

Autor: MANUEL LAGOS GISMERO

**PROGRAMA DE DOCTORADO EN FILOLOGÍA  
ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS Y LITERARIOS:  
TEORÍA Y APLICACIONES**

Directora: DRA. M. PILAR ESPÍN TEMPLADO



### **Dedicatoria.**

A mis padres, a Jesús, a mis hermanos, a mis sobrinos y a mi directora M. Pilar Espín. Por el apoyo incondicional, paciencia y amor durante el tiempo de investigación.

### **Agradecimientos.**

La primera vez que oí hablar de zarzuela fue a mis abuelos Isidra y Pablo, y a mi vecina Carmen. Muy pronto fui a ver y escuchar una zarzuela con mi madrina Josefina y su madre Adelaida, y enseguida entré en contacto con su mundo gracias a Antonio Bautista y a la maestra Dolores Marco y su familia. En ese camino de aprendizaje me han dado el soporte moral necesario con su apoyo y fe en mí la familia de Soledad de Ciria y José María García Urbano.

Después me ayudaron mucho a saber sobre zarzuela nombres como Andrés Amorós, Carmen Alonso, Nieves Fernández de Sevilla, María Amalia Fernández-Shaw, Ángel Fernández Montesinos, Francisco Valladares, José Tamayo, las sagas Esteve y Castejón, José Antonio Campos, Ignacio García, Emilio Casares y su gran equipo de musicólogos (ICCMU y SGAE).

También he sentido, en todo momento, el apoyo institucional y humano de Nereida Fonseca y Álvaro Torrente (ICCMU), Mari Luz González Peña (CEDOA), Miguel Ángel Marín (FUNDACIÓN JUAN MARCH), José Romera Castillo (SELITEN@T), Luciano García Lorenzo (CSIC), Salvatore Bartolotta y su equipo (UNED-EIDUNED).

## RESUMEN.

El teatro lírico español deja de producir estrenos en la segunda mitad del siglo XX, pero no están claras sus causas ni se han observado sus consecuencias. En esta tesis doctoral se estudia qué caminos siguieron los autores dramáticos en su esfuerzo por continuar la existencia del teatro musical y el proceso seguido en sus textos hasta su desaparición. Un final creativo sobre el que hace falta arrojar luz y aportar documentos que muestren la supervivencia de la zarzuela grande en los estrenos que se produjeron en Madrid desde 1939 hasta el año 2020.

El estudio de textos escénicos con música que se presentan bajo nuevas denominaciones genéricas nos ayudará a encontrar una conclusión original, sustantiva, diferente a los lugares comunes con los que se suele abordar el final creativo del teatro lírico español; demostrando la ampliación de sus márgenes cronológicos y poéticos.

*Madrid, teatro, zarzuela, ópera española, teatro lírico español.*

## ABSTRACT.

The Spanish lyric theater stops producing premieres in the second half of the twentieth century, but their causes are not clear and their consequences have not been observed. In this doctoral thesis it is studied what paths the dramatic authors followed in their effort to continue the existence of the theater with music and the process followed in their texts until their disappearance. A creative end on which it is necessary to shed light and contribute documents that show the survival of the zarzuela in the premieres that took place in Madrid from 1939 to the year 2020.

The study of scenic texts with music presented under new generic names will help us to find an original, substantive conclusion, different from the common places with which the creative end of the Spanish lyric theater is usually approached; Demonstrating the expansion of its chronological and poetic margins.

*Madrid, theater, zarzuela, Spanish opera, Spanish lyric theater.*

## ÍNDICE

<b>ÍNDICE</b> .....	5
<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	15
A. PLANTEAMIENTO Y OBJETIVO DE LA INVESTIGACIÓN.....	18
A.1. Criterios metodológicos.....	20
A.2. Estado de la cuestión: justificación del periodo elegido.....	22
B. LA ZARZUELA GRANDE: APROXIMACIÓN HISTÓRICA Y POÉTICA. ....	24
C. BIBLIOGRAFÍA CITADA EN LA INTRODUCCIÓN. ....	27
<b>CAPÍTULO I: FUENTES DOCUMENTALES</b> . ....	29
A. BIBLIOTECAS, ARCHIVOS Y CENTROS DE DOCUMENTACIÓN.....	30
B. FUENTES HEMEROGRÁFICAS DE LOS ESTRENOS EN MADRID.....	33
B.1. La crítica especializada. ....	34
B.1.1. Antonio Fernández-Cid.....	35
B.1.2. Enrique Franco.....	36
B.1.3. Carlos Gómez Amat.....	36
B.1.4. Eduardo Haro Tecglen. ....	37
B.1.5. Leopoldo Hontañón. ....	37
B.1.6. Antonio Iglesias. ....	37
B.1.7. Lorenzo López Sancho. ....	38
B.1.8. Alfredo Marqueríe. ....	38
B.1.9. Regino Sainz de la Maza.....	38
C. OTROS FONDOS CONSULTADOS. ....	39
C.1. Archivos de la Filmoteca Nacional y RTVE. ....	39
C.2. Memorias, biografías y autobiografías. ....	40
C.3. Asociaciones y fundaciones.....	40
C.4. Archivos particulares. ....	40
C.5. Grabaciones de audio y vídeo.....	41
D. FUENTES DIGITALES.....	43
E. BIBLIOGRAFÍA CITADA EN EL CAPÍTULO I. ....	44

<b>CAPÍTULO II: PANORAMA DEL TEATRO LÍRICO EN ESPAÑA DESPUÉS DE LA GUERRA CIVIL.</b> .....	45
A. ANTECEDENTES: EL TEATRO LÍRICO ESPAÑOL DURANTE LA GUERRA CIVIL (1936-1939). .....	45
B. PANORAMA TEATRAL DESPUÉS DE LA GUERRA CIVIL (1939-2020). ....	55
B.1. Teatro declamado. ....	55
B.2. Teatro lírico: la ópera en Madrid. ....	63
B.3. Zarzuela grande y estrenos de teatro musical en el resto de España. ....	69
B.3.1. El oasis catalán: ópera y teatro musical en Barcelona. ....	74
C. BIBLIOGRAFÍA CITADA EN EL CAPÍTULO II. ....	86
<b>CAPÍTULO III: RELACIÓN CRONOLÓGICA DE ZARZUELAS GRANDES ESTRENADAS EN MADRID (1939-2020). SUS AUTORES DRAMÁTICOS Y COMPOSITORES.</b> .....	89
A. CRONOLOGÍA DE ESTRENOS DESTACADOS DE TEATRO MUSICAL EN MADRID DESDE EL FIN DE LA GUERRA CIVIL HASTA NUESTROS DÍAS. 89	
A.1. Desde el 1 de abril de 1939 hasta 1949. ....	90
A.2. Desde 1950 hasta 1959. ....	98
A.3. Desde 1960 hasta 1969. ....	103
A.4. Desde 1970 hasta 1979. ....	105
A.5. Desde 1980 hasta 1999. ....	106
A.6. Siglo XXI: desde 2000 hasta 2020. ....	109
B. RELACIÓN ALFABÉTICA DE AUTORES DRAMÁTICOS. ....	112
B.1. Félix Amador. ....	112
B.2. Álvaro del Amo. ....	113
B.3. Serafín Álvarez Quintero y Joaquín Álvarez Quintero. ....	113
B.4. Jesús María de Arozamena. ....	113
B.5. Tomás Borrás. ....	113
B.6. Enrique Calonge. ....	113
B.7. Eduardo Castell. ....	114
B.8. Anselmo Cuadrado Carreño. ....	114
B.9. Arturo Cuyás de la Vega. ....	114
B.10. Joaquín Deus. ....	114
B.11. Joaquín Dicenta. ....	114
B.12. Rafael Duyos. ....	114
B.13. Luis Escobar. ....	114
B.14. Vicente Escrivá. ....	115
B.15. Luis Fernández Ardavín. ....	115

B.16. Luis Fernández de Sevilla.....	115
B.17. Guillermo Fernández-Shaw.....	115
B.18. Rafael Fernández-Shaw.....	115
B.19. Antonio Gala.....	116
B.20. Jaime García Herranz.....	116
B.21. Manuel de Góngora.....	116
B.22. Emilio González del Castillo.....	116
B.23. Enrique Jardiel Poncela.....	116
B.24. Fernando de Lapí.....	116
B.25. José M <sup>a</sup> López de Lerena.....	117
B.26. Juan López Núñez.....	117
B.27. José López Rubio.....	117
B.28. Pedro Llabrés.....	117
B.29. José Carlos de Luna.....	117
B.30. Juan Ignacio Luca de Tena.....	117
B.31. Carlos Llopis.....	118
B.32. Eduardo Muñoz del Portillo.....	118
B.33. Adolfo Marsillach.....	118
B.34. Fernando Márquez Tirado.....	118
B.35. Manuel Martí Alonso.....	118
B.36. José Luis Martín Descalzo.....	118
B.37. José María Méndez Herrera.....	118
B.38. José Muñoz Román.....	119
B.39. Leandro Navarro.....	119
B.40. Francisco Nieva.....	119
B.41. Antonio Paso Cano.....	119
B.42. Antonio Paso Díaz.....	119
B.43. Alfonso Paso.....	119
B.44. José María Pemán.....	120
B.45. Ramón Peña Ruiz.....	120
B.46. Francisco Prada.....	120
B.47. Antonio Quintero.....	120
B.48. Francisco Ramos de Castro.....	120
B.49. José Ramos Martín.....	121
B.50. Federico Romero.....	121
B.51. José Luis Sáenz de Heredia.....	121

B.52. Francisco Serrano Anguita.....	121
B.53. José Silva Aramburu.....	121
B.54. José Tellaeche.....	121
B.55. Luis Francisco Tejedor.....	122
B.56. Adolfo Torrado.....	122
C.RELACIÓN ALFABÉTICA DE COMPOSITORES.....	122
C.1. Francisco Alonso.....	122
C.2. Félix Alonso Misol.....	122
C.3. Juan Álvarez García.....	122
C.4. Fernando Arbex.....	123
C.5. Jesús Arámbarri.....	123
C.6. Eduardo Aunós.....	123
C.7. Ángel Barrios.....	123
C.8. Carmelo Bernaola.....	123
C.9. Conrado del Campo.....	124
C.10. Juan Cánovas.....	124
C.11. Toño Casado.....	124
C.12. Fernando Díaz Giles.....	124
C.13. Juan Dotras Vila.....	124
C.14. Arturo Dúo Vital.....	124
C.15. Victorino Echevarria.....	125
C.16. Antón García Abril.....	125
C.17. Jesús García Leoz.....	125
C.18. José María González Bastida.....	125
C.19. Julio Gómez.....	125
C.20. Jacinto Guerrero.....	125
C.21. Jesús Guridi.....	126
C.22. Manuel López-Quiroga.....	126
C.23. Pablo Luna.....	126
C.24. Ricardo Llorca.....	126
C.25. Iván Macías.....	127
C.26. Leopoldo Magenti.....	127
C.27. Tomás Marco.....	127
C.28. Juan Martínez Bágüena.....	127
C.29. Guillermo Martínez.....	127
C.30. Daniel Montorio.....	127



C.31. Fernando Moraleda. ....	128
C.32. Manuel Moreno Buendía. ....	128
C.33. Federico Moreno Torroba. ....	128
C.34. José Padilla. ....	128
C.35. Manuel Parada. ....	129
C.36. Ernesto Pérez Rosillo. ....	129
C.37. Juan Quintero Muñoz. ....	129
C.38. Joaquín Rodrigo. ....	129
C.39. Jesús Romo. ....	129
C.40. Salvador Ruiz de Luna. ....	130
C.41. José María Ruiz de Azagra. ....	130
C.42. Julián Santos Carrión. ....	130
C.43. José Serrano. ....	130
C.44. Pablo Sorozábal. ....	130
C.45. Juan Tellería. ....	130
C.46. Miguel Vila Piqué. ....	131
D.BIBLIOGRAFÍA CITADA EN EL CAPÍTULO III. ....	131

**CAPÍTULO IV: CIEN OBRAS QUE MUESTRAN LA EVOLUCIÓN DE LA ZARZUELA GRANDE (1939-2020).**..... 132

A.CRITERIOS DE SELECCIÓN Y ANÁLISIS. .... 132

B. OCHENTA Y CINCO ESTRENOS EN MADRID POR ORDEN CRONOLÓGICO. .... 135

1. 1939. <i>Carlo Monte en Monte Carlo.</i> ....	135
2. 1939. <i>Rosa, la pantalonera.</i> ....	141
3. 1939. <i>Monte Carmelo.</i> ....	146
4. 1940. <i>La Cenicienta del Palace.</i> ....	150
5. 1940. <i>La tabernera del puerto.</i> ....	155
6. 1940. <i>¡Alhambra!</i> ....	160
7. 1941. <i>Manuelita Rosas.</i> ....	162
8. 1941. <i>Yola.</i> ....	166
9. 1941. <i>La zapaterita.</i> ....	169
10. 1941. <i>Maravilla.</i> ....	172
11. 1941. <i>Las Calatravas.</i> ....	176
12. 1942. <i>Doña Mariquita de mi corazón.</i> ....	180
13. 1942. <i>La Caramba.</i> ....	185
14. 1942. <i>Una rubia peligrosa.</i> ....	189

15.	1942. <i>Black, el payaso</i> .....	191
16.	1943. <i>Luna de miel en El Cairo</i> . ....	194
17.	1943. <i>La ilustre moza</i> . ....	198
18.	1943. <i>Don Manolito</i> . ....	201
19.	1943. <i>Loza lozana</i> . ....	204
20.	1943. <i>La venta de los gatos</i> . ....	207
21.	1944. <i>¡Cinco minutos nada menos!</i> .....	210
22.	1944. <i>Polonesa</i> . ....	213
23.	1944. <i>¡Qué sabes tú!</i> .....	218
24.	1944. <i>Golondrina de Madrid</i> . ....	221
25.	1944. <i>Peñamariana</i> . ....	223
26.	1945. <i>Los cachorros</i> . ....	227
27.	1945. <i>Tiene razón don Sebastián</i> . ....	230
28.	1945. <i>La de la falda de céfiro</i> . ....	232
29.	1945. <i>La eterna canción</i> . ....	236
30.	1946. <i>Montbruc se va a la guerra</i> . ....	239
31.	1947. <i>Róbame esta noche</i> . ....	240
32.	1947. <i>La Blanca doble</i> . ....	243
33.	1947. <i>Un día de primavera</i> . ....	246
34.	1948. <i>Un pitillo y mi mujer</i> . ....	250
35.	1948. <i>Los burladores</i> . ....	252
36.	1949. <i>La duquesa del candil</i> . ....	254
37.	1949. <i>El cantar del organillo</i> . ....	257
38.	1949. <i>Byron en Venecia</i> . ....	259
39.	1950. <i>La condesa de la aguja y el dedal</i> . ....	261
40.	1950. <i>Entre Sevilla y Triana</i> . ....	263
41.	1950. <i>¡A todo color!</i> .....	265
42.	1950. <i>La hechicera en Palacio</i> . ....	268
43.	1951. <i>Cayetana la rumbosa</i> . ....	271
44.	1951. <i>La Lola se va a los Puertos</i> . ....	274
45.	1951. <i>¡Brindis!</i> .....	277
46.	1951. <i>El canastillo de fresas</i> . ....	280
47.	1952. <i>Aquella canción antigua</i> . ....	284
48.	1953. <i>El gaitero de Gijón</i> . ....	287
49.	1954. <i>Ana María</i> . ....	290
50.	1954. <i>La ópera de Mogollón</i> . ....	293

51.	1955. <i>El caballero de Barajas.</i> .....	295
52.	1956. <i>El águila de fuego.</i> .....	299
53.	1957. <i>María Manuela.</i> .....	301
54.	1958. <i>La canción del amor mío.</i> .....	304
55.	1958. <i>Las de Caín.</i> .....	306
56.	1960. <i>Baile en capitanía.</i> .....	309
57.	1964. <i>El Hijo Fingido.</i> .....	312
58.	1965. <i>El burlador de Toledo.</i> .....	315
59.	1968. <i>La turista dos millones.</i> .....	317
60.	1970. <i>Castañuela 70.</i> .....	319
61.	1977. <i>Los Vagabundos (una raza libre).</i> .....	321
62.	1977. <i>Cambio de tercio.</i> .....	323
63.	1980. <i>El poeta.</i> .....	325
64.	1981. <i>Fuenteovejuna.</i> .....	327
65.	1981. <i>Noche de San Juan.</i> .....	330
66.	1981. <i>¡Vaya par de gemelas!</i> .....	333
67.	1983. <i>Sueño de gloria.</i> .....	335
68.	1983. <i>Mata-Hari.</i> .....	337
69.	1988. <i>Carmen Carmen.</i> .....	339
70.	1989. <i>Corazón de arpía.</i> .....	342
71.	1989. <i>Mar y cielo.</i> .....	344
72.	1992. <i>La Truhana.</i> .....	346
73.	1996. <i>Cegada de amor.</i> .....	348
74.	1996. <i>La maja de Goya.</i> .....	350
75.	2002. <i>Cuando Harry encontró a Sally.</i> .....	351
76.	2005. <i>Maribel.</i> .....	353
77.	2008. <i>La Celestina.</i> .....	355
78.	2013. <i>La llamada.</i> .....	357
79.	2016. <i>Juan José.</i> .....	359
80.	2016. <i>Don Juan. Un musical a sangre y fuego.</i> .....	362
81.	2018. <i>El médico.</i> .....	363
82.	2018. <i>La casa de Bernarda Alba.</i> .....	365
83.	2018. <i>33 El musical.</i> .....	366
84.	2019. <i>Tres sombreros de copa.</i> .....	367
85.	2020. <i>El pájaro de dos colores.</i> .....	369
C. DOCE OBRAS SIN ESTRENAR EN MADRID .....		371

86.	1943. <i>Déjame soñar</i> .	372
87.	1950. <i>Lola la piconera</i> .	375
88.	1988. <i>La niña del boticario</i> .	378
89.	1989. <i>Cristóbal Colón</i> .	380
90.	1992. <i>Flor de nit</i> .	382
91.	2002. <i>Gaudí</i> .	384
92.	2002. <i>Poe</i> .	386
93.	2008. <i>Aloma</i> .	388
94.	2016. <i>Gente bien</i> .	389
95.	2016. <i>Scaramouche</i> .	390
96.	2017. <i>Maharajá</i> .	392
97.	2018. <i>Fuenteovejuna</i> .	394
D.TRES TÍTULOS INÉDITOS.		395
98.	<i>Galatea</i> .	396
99.	<i>El Campeador</i> .	397
100.	<i>Policías y ladrones</i> .	400
E.BIBLIOGRAFÍA CITADA EN EL CAPÍTULO IV		402

## **CAPÍTULO V: DENOMINACIONES GENÉRICAS E INFLUENCIAS EN LA POÉTICA ESCÉNICA DE LA ZARZUELA GRANDE.**..... 412

A.LA CUESTIÓN DE LOS GÉNEROS.		412
A.1. Denominaciones de género frecuentes a partir de 1939.		416
A.1.1. Zarzuela.		417
A.1.2. Sainete lírico.		418
A.1.3. Opereta.		419
A.1.4. Comedia lírica.		419
A.1.5. Comedia musical.		420
A.1.6. Romance.		422
A.1.7. Ópera.		422
A.1.8. Fantasía.		423
A.2. Otras denominaciones: la supervivencia en el formato <i>Antología</i> .		424
B.DIVERSAS INFLUENCIAS EN LA ZARZUELA GRANDE.		429
B.1. Influencia del género chico.		429
B.2. Influencias externas: opereta vienesa, francesa y musical angloamericano.		430
B.2.1. Los vieneses se quedan en España.		431
B.2.2. Modas de París.		433
B.2.2.1. La nueva opereta española.		434

B.2.3. El musical americano: <i>Oh, what a beautiful mornin'</i> .....	435
B.3. La revista: de Luis Escobar a Manuel Baz.....	439
B.4. El espectáculo folclórico: la copla y el flamenco. ....	445
B.5. El cine español: un camino de ida y vuelta.....	454
B. 5. 1. <i>¡Bruja, más que bruja!</i> (1977) de Fernando Fernán-Gómez.....	460
C.PREMIOS CONVOCADOS A LA NUEVA CREACIÓN DE ZARZUELA. ....	472
D. BIBLIOGRAFÍA CITADA EN EL CAPÍTULO V. ....	475

**CAPÍTULO VI: SOCIOLOGÍA DE LA REPRESENTACIÓN: TEATROS, INTÉRPRETES Y RECEPCIÓN. .... 480**

A.TEATROS MADRILEÑOS ESPECIALIZADOS EN ESTRENOS DE ZARZUELA GRANDE. ....	481
A.1. Teatro Albéniz. ....	481
A.2. Teatro Alcalá o teatro Pardiñas.....	482
A.3. Teatro Alcázar. ....	483
A.4. Teatro Calderón. ....	485
A.5. Teatro Circo Price.....	487
A.6. Teatro Coliseum .....	487
A.7. Teatro Eslava. ....	488
A.8. Teatro Fontalba.....	489
A.9. Teatro Fuencarral.....	490
A.10. Teatro Infanta Isabel.....	491
A.11. Teatro La Latina .....	492
A.12. Teatro Lara.....	493
A.13. Teatro Lope de Vega. ....	494
A.14. Teatro Madrid.....	495
A.15. Teatro Maravillas.....	496
A.16. Teatro Martín.....	497
A.17. Teatro Nuevo Apolo. ....	498
A.18. Teatro Pavón.....	499
A.19. Teatro Reina Victoria. ....	499
A.20. Teatro de la Zarzuela. ....	500
B.LA REPRESENTACIÓN ESCÉNICA.....	505
B.1. La dirección de escena.....	505
B.2. La dirección musical.....	506
B.3. Compañías de zarzuela de 1939 a 2020.....	507
B.3.1. De compañía a productora. ....	516

B.4. Intérpretes artísticos promotores de nuevos títulos.....	517
B.4.1. Intérpretes destacados. ....	519
B.4.2. La comicidad en los intérpretes de zarzuela. ....	523
C.RECEPCIÓN: TÍTULOS QUE HAN PASADO AL REPERTORIO Y A LA FONOGRAFÍA. ....	525
C.1. La zarzuela grande y su recepción como arte total. ....	526
D.BIBLIOGRAFÍA CITADA EN EL CAPÍTULO VI.....	529
<b>RESULTADO DE LA INVESTIGACIÓN. CONCLUSIONES. ....</b>	<b>532</b>
A.DECADENCIA, DESUSO Y CONNOTACIÓN PEYORATIVA DEL TÉRMINO ZARZUELA. ....	534
B.ESTRENOS PRODUCIDOS ENTRE 1939 Y 2020 RELEGADOS AL OLVIDO EN LA ACTUALIDAD. ....	535
C.LAS CAUSAS QUE HAN MOTIVADO LA PAULATINA DESAPARICIÓN DE ESTRENOS. ....	538
D.EL FUTURO DE LA ZARZUELA GRANDE. ....	547
D.1. Evolución bajo la denominación de ópera. ....	548
D.2. Evolución bajo la denominación de musical. ....	553
E.LAS CONSECUENCIAS EN LA CULTURA DE UN PAÍS SIN TEATRO MUSICAL PROPIO. ....	559
F.SÍNTESIS FINAL DE LAS CONCLUSIONES.....	562
G. BIBLIOGRAFÍA CITADA EN EL RESULTADO FINAL DE LA INVESTIGACIÓN Y CONCLUSIONES.....	563
<b>BIBLIOGRAFÍA GENERAL CLASIFICADA.....</b>	<b>567</b>
A.BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA:.....	567
B.BIBLIOGRAFÍA CITADA. ....	576
B. 1. Libros y artículos. ....	576
B.2. Textos dramáticos y programas. ....	585
B.3. Prensa.....	593
C.FONOGRAFÍA.....	602
C.1. General.....	602
C.2. Obras reseñadas. ....	603
D.VIDEOGRAFÍA.....	611
E. WEB-BIBLIOGRAFÍA. ....	612

## INTRODUCCIÓN.

El teatro lírico español deja de producir estrenos de zarzuela grande, paulatinamente, en la segunda mitad del siglo XX, pero no están claras sus causas ni se han observado sus consecuencias. En esta tesis doctoral se estudia qué caminos siguieron los autores dramáticos en su esfuerzo por continuar la existencia de la zarzuela grande y el proceso seguido en sus textos hasta su desaparición. Un final creativo sobre el que hace falta arrojar luz y aportar documentos que muestren la supervivencia y evolución de la zarzuela grande en los estrenos que se produjeron en Madrid desde 1939 hasta el año 2020.

El estudio de textos dramáticos con música que se presentan bajo nuevas denominaciones genéricas nos ayudará a encontrar una conclusión original, sustantiva, diferente a los lugares comunes, con los que se suele abordar el final creativo del teatro lírico español, demostrando la ampliación de sus márgenes cronológicos y poéticos.

Los títulos seleccionados y estudiados son obras que se mantienen en los parámetros del teatro lírico español. Están dentro de las características morfológicas de la zarzuela grande, el sainete en dos o tres actos, o la opereta. Todos ellos son títulos de comedia de teatro con la partitura integrada en su argumento, no separada en números musicales independientes al estilo de la revista de espectáculo.

Si ya enunciaba Gonzalo Torrente Ballester (1957: 12-13) que el teatro en general conforma un “material histórico incomparable” y que para interpretar el alma de una época “el teatro habla por sí solo” ¿Cuánta no será la información que guardan algunos títulos estrenados en la época que vamos a estudiar?

Época, por otro lado, tan poco luminosa y tan poco iluminada, y que quizá encierre títulos de vuelo literario y que, deban su poca proyección en el futuro, más a que no se acomodaron a los gustos imperantes ni a una servidumbre *a lo teatral*, que a su verdadera calidad.

Es obvio: hay que revisar el teatro lírico español que se estrenó desde 1939 hasta el año 2020 para bucear, si entre los títulos estrenados en Madrid hubo obras que merecen su recuperación por lo que pueden aportar de riqueza literaria, musical, histórica, social o económica, más allá de lo que aportaron en el momento de su estreno.

El último libro, hasta el momento, publicado que intenta abarcar un panorama sobre el teatro lírico español del siglo XIX y XX se titula *El siglo de la zarzuela 1850-1950* (José Luis Temes, 2014). Afortunado título, que no ha caído en la tentación de llamarse “historia de la zarzuela”, el libro que sigue los parámetros de *Cien años de teatro musical en España 1875-1975* (Fernández-Cid, 1975) varía en que Temes da “carpetazo” al género<sup>1</sup> en 1950, y establece las causas de su muerte, no podemos estar más de acuerdo en cómo plantea Temes estas causas, pero el objetivo de este trabajo es demostrar que los márgenes han sido más amplios, aunque no habían sido recogidos hasta el momento por la historiografía literaria o musical. Traigo aquí las causas citadas (Temes, 2014: 102-108) porque después nos servirán en las conclusiones para constatar si el fallecimiento es definitivo, como así parece:

1. Saturación del repertorio.
2. España es otra.
3. Hay otras ofertas de ocio.
4. La generación del 27 dio la espalda a la zarzuela.
5. Saturación de la revista.
6. Nuevas estrellas fuera de lo escénico.
7. Fragmentación y *desteatralización* de los títulos históricos.
8. España se abre a la música ligera internacional.
9. La zarzuela nació en Madrid y se fue a morir a Hispanoamérica.
10. La degradación final.

En *La zarzuela de cerca*, un libro básico para la historia de la bibliografía filológica sobre zarzuela, quien firma el epílogo afirma que:

Desde el punto de vista creacional, la zarzuela decae, las compañías se concentran en el repertorio, y, en la práctica, el fenómeno es similar al que sucede en la ópera. Porque la realidad de la continuidad en esta otra forma dramático-musical se centra igualmente en el repertorio, con la aparición ocasional, muchas veces fuera de los escenarios habituales del género, de nuevos estrenos. (Costas, 1987: 284).

En el libro citado se confirma que “en los años de la posguerra, los dos soportes básicos de la zarzuela grande fueron Federico Moreno Torroba y Pablo Sorozábal, decayendo

---

<sup>1</sup> Entendemos que se refiere por el momento, pues entre la zarzuela barroca y la zarzuela moderna, pasaron los mismos años que puede haber entre el posible fin de nuestro género a finales del siglo XX, y su recuperación con otros parámetros estilísticos dentro de unos años.



totalmente a mediados de la década de los años cincuenta.” (Espín, 1987: 34) esta cita es el referente al que se ciñen casi todos los estudios posteriores de teatro lírico español, certificando en estas fechas, año arriba, año abajo, el fallecimiento de este género teatral y musical. M. Pilar Espín Templado vuelve a poner el dedo en la llaga cuando achaca el declive creativo del teatro lírico español a agravios comparativos sufridos:

...Con la música operística u otras formas musicales de reciente aparición, perdiéndose de vista que el verdadero valor y la esencia constitutiva del género era precisamente aquello de lo que se le acusaba: su carácter eminentemente popular y español. (*Op. cit.* 1987: 34)

Pero si empezamos por lo más obvio y consideramos como dice Emilio Casares que zarzuela es el “Género lírico de origen español, que nació en el siglo XVII como espectáculo cortesano y que tras una variada evolución se convirtió en espectáculo de masas urbanas a mediados del siglo XIX.” (Casares, 2006: 963) y tomamos como punto de partida la magna obra que él dirige en forma de diccionario, y que supone la más completa historia de la zarzuela jamás escrita, se recoge la vuelta al género grande, vivida en torno a 1929, fecha en la que se cierra el teatro Apolo y supone la decadencia del género chico.

Si “Ni siquiera la guerra pudo terminar con este resurgir de la zarzuela.” (*Op. cit.* 2006: 978), esta frase nos lleva a pensar que el paraje no puede ser tan desolador como se le pinta y queremos prestar nuestro granito de arena para avanzar en la existencia de estrenos de zarzuela grande después de la Guerra Civil, para conocer los últimos autores y saber si quedaron sin estrenar muchos textos y partituras pensados para seguir generando vida, donde tanta hubo, como si se tratara de *Amar después de la muerte*<sup>2</sup>.

Así la zarzuela continúa tras la contienda e incluso pone su pie en el siglo XXI viviendo estrenos que aportaremos y que supondrán victorias tras la muerte, como hizo el Cid. Estrenos de títulos donde se constata lo que Celsa Alonso (2014: 553) dice: “el potencial del libreto siempre fue relevante en la escena española.” De ahí la importancia del acercamiento filológico a los textos dramáticos para teatro musical escritos en este periodo porque ya sabemos que “nunca se ha podido poner música, sin más, a una pieza preexistente sin convertirla antes en un libreto” (Marco, 2020: 23). Así llegamos a

---

<sup>2</sup> Título de una comedia áurea, escrita por Calderón de la Barca.

comprobar que, con el éxito del musical español *El médico*<sup>3</sup> en 2018, el estreno de una zarzuela con música de Ricardo Llorca sobre el texto de Mihura, *Tres sombreros de copa*, y el encargo que el Teatro Lírico Nacional de la Zarzuela le hizo al escritor Álvaro del Amo y al compositor Tomás Marco: *Policías y ladrones*, se marca 2020 como el año, hasta el momento, en el que, de no ser por el Covid-19, se hubiera producido el último estreno de zarzuela a nivel mundial.

#### A. PLANTEAMIENTO Y OBJETIVO DE LA INVESTIGACIÓN.

Jacinto Benavente en el prólogo a *Teatro Apolo* (Ruiz Albéniz, 1953: 9) dejó constancia de que es a través del teatro musical como nos ha llegado consciencia de hechos aparentemente sin significado pero que alumbran sobre la cotidianidad, usos e idiosincrasia de un pueblo. Pocos géneros artísticos han sido tan populares en su génesis como en su recepción. El teatro musical, junto a la literatura y a la pintura, han marcado la identidad de nuestro país, testificando sobre la vida de todo un pueblo: el español.

Esto hace que nos planteemos conocer cómo ha recogido el teatro musical el sentir de nuestro país en años tan decisivos como los que van desde 1939 hasta el inicio del siglo XXI. Unos años marcados por la posguerra y la transición, sobre los que el reflejo que se produce de ellos en el campo a investigar resultará definitivo para resituar esos años, y testar cómo el periodo vivido influyó en la configuración y progreso de lo que veníamos llamando zarzuela y que puede ofrecerse bajo otras denominaciones.

El teatro era “el verdadero vicio nacional” (García Templado, 1980: 10) antes de que medios como la televisión, deportes como el fútbol o conciertos multitudinarios de grandes estrellas recogieran el testigo. Pero esta situación de pérdida de protagonismo social o de repercusión mediática no tiene porqué incidir en los valores de espejo y reflexión que siempre han caracterizado al teatro. Por ello no debemos dejar de acudir al estudio de esos títulos con los que una mayoría de espectadores se sentían, y sienten, tan próximos e identificados.

---

<sup>3</sup> Más adelante daremos las referencias de este estreno producido en Madrid, en el teatro Nuevo Apolo, en el año 2018, y recibido por algunos críticos como una nueva zarzuela, obteniendo éxito de público durante dos temporadas seguidas.

Ante esta pretendida ausencia de estrenos de nuevas zarzuelas grandes, iremos aportando títulos, autores y fechas de estreno de nuevos títulos del género grande, o que bajo diferentes denominaciones genéricas guardaban las características morfológicas con que dicho género se había desarrollado entre el siglo XIX y el XX, antes de la Guerra Civil. Estos títulos, aquí revisados, arrojan un número creativo curioso, y esto, sin contar con los estrenos que se producen fuera de Madrid, y que no han llegado a la capital de España; estos títulos son reflejados para avanzar de cara a futuros estudios sobre el tema que aquí nos ocupa.

También llevamos los márgenes creativos hasta la actualidad pues desde los años ochenta del siglo XX hasta nuestros días, en 2020, son pocos los estrenos y por el significativo nombre de sus autores merecen ser recogidos en una tesis realizada desde el prisma filológico e histórico, aunque, lógicamente, en un estudio como el presente la música goza de un justificado protagonismo.

Toda esta aportación informativa y su consiguiente estudio nos llevará a observar la evolución de la zarzuela grande y el estado en el que esta entra en el siglo XXI, desapareciendo entre la influencia del teatro musical angloamericano y la nueva creación musical, alejada cada vez más de la construcción lírica en la que había cosechado sus títulos más significativos. Una agonía durante la que se producen diversos títulos, que viven su estreno en Madrid y que aquí son recogidos para reparar un lugar común sobre la desaparición de la zarzuela y reemplazar este supuesto vacío por una evolución significativa que le lleva a adecuarse a los nuevos gustos de la nueva sociedad, y a entender mejor su posible reaparición en un futuro, tal y como sucedió en el siglo XIX, cuando nadie ya recordaba la zarzuela barroca.

En la actualidad se están produciendo estrenos de zarzuela con criterios de actualización donde “cabría hasta demandar que la lírica se aleje de la vanguardia para cobrar actualidad. La célebre frase de Verdi “Torniamo all’antico e sarà un progresso” podría aplicarse al lenguaje musical.” (Gómez Schneekloth, 2019: 32).

Nuestro objetivo es dejar limpio y preparado el término zarzuela, cuya deformación de uso y desaparición se produce paulatinamente entre la segunda mitad del siglo XX y

principios del siglo XXI, pero dejando un catálogo de títulos, de interesante calidad y nada desdeñable número. Y así dejemos, honrosamente guardado, el término zarzuela para que cumpla su función en lo venidero, cuando la sociedad española precise de su reflejo en el teatro musical. Pues no debe escapárseos que la terminología de géneros conlleva en su ADN el devenir que en geografía se aplica a los ojos del río Guadiana, apareciendo y desapareciendo de la faz de la tierra sin previo aviso.

#### A.1. Criterios metodológicos.

Esta tesis doctoral se centra en los estrenos producidos en Madrid, pero hemos incluido un sucinto estudio sobre los estrenos producidos en Barcelona y en otras ciudades españolas. En cuanto a que esta información puede arrojar luz sobre el devenir de la tipología que estudiamos. Como se verá en su momento, la producción de teatro musical estrenado en Barcelona es clave. En cuanto al resto de ciudades con excepción de San Sebastián y Valencia, suelen convertirse en lugares donde se estrena un título, pero como primer y decisivo paso para su posterior estreno definitivo en Madrid. No obstante, y en reconocimiento a estas ciudades incluimos su estreno en el primer lugar que ocurrió y después aportamos el dato de estreno en Madrid. En el caso de obras que solamente se hubieran estrenado fuera de Madrid lo reseñamos e intentamos comprender las causas que hicieron imposible su estreno en Madrid, entonces y ahora. Estos títulos esperamos gocen en el futuro de una investigación más detenida.

La particularidad de los géneros en el teatro musical también nos ha llevado a mencionar títulos que se estrenan en este periodo pero que sus características no son estrictamente las que viene definiendo a la zarzuela grande. Es curioso observar cómo se producen algunos estrenos de género chico, sainetes en un acto, que mencionaremos para que también en un futuro tengan su pertinente investigación, ahora bien, son más destacados por el tipo de autores que los realizan que por la cantidad que aparece a lo largo de estos años. También hay títulos confusos por encontrarse a caballo entre la morfología de la zarzuela grande y las características genéricas nuevas que influyen a lo largo del siglo XX y que no dejan de ser los títulos que van marcando la evolución que estudiamos en esta tesis. Muchos de estos títulos tienen influencias de otros géneros y ya han sido estudiados en otras tesis doctorales, como ocurre con la influencia de la revista en la zarzuela grande (Montijano, 2009), en otras ocasiones como ocurre con la

influencia del cine o de la copla en la zarzuela grande, también aportamos los datos de estreno para que en un futuro se vuelva sobre ellos con estudio más pormenorizado.

El teatro musical tiene unas peculiaridades frente a otros tipos de expresión artística que podemos fijar en tres niveles “el dramático, el emocional y el espectacular” (Alonso González, 2014: 24). Entendiendo que el plano literario tiene que adecuarse a diversos factores como la música, los intérpretes, etc. Que es un género, el de la zarzuela grande, en el que el público empatiza con los personajes y con los intérpretes que los encarnan, con grandes dosis de emoción como suele provocar la música allá donde resida; y que hay una presencia visual de las artes complementarias al espectáculo, que deben ser tomadas en cuenta a la hora de analizar la recepción del espectador y de la crítica. Todo ello marca nuestro criterio metodológico a la hora de abordar los títulos reseñados, estrenados en Madrid.

En esta tesis se citan también las obras estrenadas en Barcelona y en el resto de España, con especial incidencia en aquellos que no se ha estrenado aún en Madrid. De estos títulos ofrecemos, siempre que sea posible, la información de autores, teatro y fecha de estreno. De todos los títulos citados en el capítulo III, referente a Madrid, vamos a elegir los títulos que nos parecen más destacados para realizar una reseña más pormenorizada sobre ellos. Son estrenos que se producen bajo la denominación de zarzuela grande, comedia musical o término genérico similar; son obras que consideramos interesantes por sus valores literarios, por su calidad escénica, por haber contado con partitura de destacados compositores, así como por la repercusión obtenida en la cartelera en el momento de su estreno o en la recepción del público, y que marcan la evolución de la zarzuela grande hasta 2020.

Sobre cada texto, de los seleccionados, haremos una reseña donde intentaremos ofrecer la siguiente información:

1. Datos de la obra: título, denominación genérica dada por los autores, escritores dramáticos y compositor o compositores, teatro y fecha de estreno en Madrid.
2. Reparto y equipo artístico del estreno.
3. Argumento. Edición o principales ediciones del texto teatral. Números musicales y localización de la partitura.
4. Impresiones de los autores sobre la obra.

5. Recepción de la obra por la crítica y el público.
6. Características destacables de la obra.

Finalmente, debemos indicar que esta tesis se ha realizado dentro de los objetivos del Instituto de Investigación del Seliten@t (Centro de Investigación Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías), creado y dirigido por el Dr. Romera, al que la Dra. Espín, directora de la presente tesis doctoral, pertenece desde su creación, y en el que, gracias a todas las investigaciones en él realizadas se ha reconstruido gran parte de la vida escénica del teatro español dentro de nuestro país y allende sus fronteras.

#### A.2. Estado de la cuestión: justificación del periodo elegido.

Desde el término de la Guerra Civil hasta el final del siglo XX podemos determinar una segunda mitad de siglo, algo mayor en años que la primera, donde España vive una serie de acontecimientos que marcarán una clara evolución social, política y económica. Este periodo temporal es en el que se produce el final creativo de la zarzuela grande. Es el tiempo necesario para establecer un catálogo de los más destacados estrenos producidos en Madrid y sobre él una radiografía. Ahora bien, diversos y significativos estrenos producidos en el inicio del siglo XXI han provocado que los límites cronológicos de estudio lleguen a nuestros días.

Se aportan datos y estudio de los títulos que están dentro de este concepto poético, aunque se hayan estrenado con otra denominación genérica, ulitmamente suelen llamarse musicales, teniendo en cuenta que, llegando hasta nuestros días, 2020, quizá no se han producido muchos, pero sí merecen citarse por la vinculación literaria que estos tienen y por haberse dado los últimos estrenos de zarzuela en el mundo, exactamente en el teatro de la Zarzuela con *Tres sombreros de copa* y con el encargo de la obra, todavía inédita, *Policías y ladrones*. Lo que además nos permite observar otros éxitos acontecidos en estos inicios del siglo XXI. Así la evolución de la zarzuela grande no finaliza, en la actualidad, con muchos títulos, pero sí con significativas propuestas que ponen broche de oro, más que justificado, a un género musical que goza con la mayor impregnación social de nuestra cultura; además, no podemos olvidar que muchos de estos estrenos viajaron a Iberoamérica, y allí todavía es mucha la consideración y

proliferación de puestas en escenas que estos provocan.

El teatro lírico español parece que deja de producir estrenos en la segunda mitad del siglo XX, pero si observamos qué caminos siguieron los autores dramáticos en su esfuerzo por continuar la existencia del teatro musical encontraremos títulos que nos muestran claramente la evolución de la zarzuela grande, con estrenos en Madrid desde 1939 hasta el año 2020. Están poco o nada investigados estos textos escénicos con música que se presentan bajo nuevas denominaciones genéricas y que nos ayudarán a encontrar una conclusión diferente a la que actualmente la crítica ha reservado para el final creativo del teatro lírico español y logremos, así, demostrar una ampliación de sus márgenes cronológicos y una sustantiva variación morfológica en las características genéricas, gracias a estas nuevas obras estrenadas.

La denominación temporal de los títulos irá por el año de estreno, no utilizando el término “temporada” tan habitual a la hora de establecer un panorama histórico en el ámbito escénico. Dado que nuestro estudio no abarca todos los estrenos producidos en las diversas temporadas que se incluyen en un periodo tan amplio como el que hemos elegido, solamente traemos a colación aquellos títulos que aportan significativamente en la evolución de la zarzuela grande.

Esta es una investigación sobre un género donde va implícita la vida teatral de casi un siglo, pero no al revés, por ello utilizamos el desarrollo anual, donde vemos con más claridad el tipo de estrenos y evolución, que en el desarrollo por temporadas. Además, al no estudiar un teatro concreto o una compañía determinada, el uso del concepto cronológico implícito en el término “temporada” varía sustancialmente, lo que nos generaría una confusión innecesaria a la hora de rastrear lo que verdaderamente nos atañe: el rastro poético que la zarzuela grande va depositando en los diversos estrenos de teatro musical que suceden en Madrid después de la Guerra Civil hasta el año 2020. Intentando restañar la valía histórica del desarrollo del género lírico independiente de las etapas políticas por las que transita y convive: “éste género se llena de prejuicios como si hubiera sido un ‘producto’ ideado por el régimen franquista. Consumado este, la zarzuela se arrincona...” (Bianco, 2018: s.p.).

Enlazar, pues, la creación de zarzuela anterior a la Guerra Civil, con la que se produce durante esta, y la que posteriormente se genera, llegando hasta el siglo XXI, es nuestro

objetivo temporal; marcando así una evolución que refleja los acontecimientos y el desarrollo social, pero cuya esencia no va pareja a ninguna vinculación política. Aportamos, pues, en las siguientes páginas, un catálogo creativo de zarzuelas grandes que tras su estreno no han vuelto a gozar de la atención del público y que, al ponerlas a la luz de nuevo, nos aumenten los injustos y estrechos márgenes del repertorio habitual, donde a veces reposa no lo mejor sino lo más repetido, y tras un nuevo acercamiento, con nuevos ojos y más medios, descubramos títulos que forman parte de la historia cultural de España, y cuya revisión apueste por generar nuevos cauces de entendimiento sobre el pasado, y así, quizá algún día, no nos sorprenda tanto el regreso del término zarzuela porque, como dijo Borges<sup>4</sup>, “...tarde o temprano vuelven todas las cosas”.

## B. LA ZARZUELA GRANDE: APROXIMACIÓN HISTÓRICA Y POÉTICA.

En esta introducción vamos a observar brevemente el recorrido histórico del género que vamos a analizar después del año 1939, pero antes conviene recordar que el *Diccionario de la zarzuela*<sup>5</sup>, define a esta como “Género lírico de origen español, que nació en el siglo XVII como espectáculo cortesano y que tras una variada evolución se convirtió en espectáculo de masas urbanas a mediados del siglo XIX.” (Casares, 2006: 963).

La zarzuela grande inicia su periplo en el Siglo de Oro, de la mano de autores como Lope de Vega o Calderón de la Barca, bajo la denominación de fiesta teatral cortesana “que estaba formada por los conceptos de la poesía, subrayada por el marco aportado por las artes plásticas y el alma de la música” (Flórez, 2006: 491). A Calderón de la Barca se le considera el verdadero creador del teatro musical hispano “...para quien la música no es un relleno sino parte integrante de la estructura dramática.” (*Op. cit.* 2006: 350). Es sabido que el término zarzuela surge en el Palacio de la Zarzuela, situado en un lugar donde era frecuente encontrar zarzales, allí se representó *El golfo de las sirenas* de Calderón de la Barca el 17 de enero de 1657 (García Franco, 1997: 14). Y en la mente

---

<sup>4</sup> La frase de Jorge Luis Borges dice exactamente: “El pasado es indestructible, tarde o temprano vuelven todas las cosas.” La frase fue pronunciada en una conferencia sobre Nathaniel Hawthorne, en 1949.

<sup>5</sup> Remitimos a esta obra para centrar un sustancioso recorrido por el género, cuyos parámetros no vienen al caso en esta introducción, pero es necesario conocer en profundidad. De entre las páginas que el *Diccionario* dedica al recorrido histórico, desde la pág. 963 hasta la pág. 987, nosotros vamos a citar aquellos fragmentos para tener un punto de partida exacto y con referencias incuestionables para centrar bien el objeto de nuestro estudio: el género grande.



de todos están títulos como *El laurel de Apolo* o *La púrpura de la rosa*. La poética de la zarzuela grande viene del canon de construcción de la comedia nueva de Lope de Vega y su influencia en todo el teatro posterior, incluso esta aparece en las características intrínsecas a la zarzuela grande que se dejan fijadas a partir del estreno de *Jugar con fuego* de Ventura de la Vega y Barbieri en 1851, y sus principales rasgos de definición son los siguientes:

Es una zarzuela en tres actos, con la misma extensión de una ópera italiana, pero definible por otros elementos estructurales: presencia de un preludio en vez de obertura; importancia de los coros; uso de unos quince números poliseccionales de música, cada uno de ellos con varias partes en las que cambian el tiempo, ritmo y a veces la tonalidad; uso de frecuentes concertantes que tienen presencia casi obligada en los comienzos y finales de los actos; empleo del virtuosismo vocal en los números más importantes; la utilización de números de conjunto, sobre todo tercetos y dúos, siempre entre voces de distinto registro; abundante número de personajes; claro predominio del texto cantado sobre el hablado; temas de carácter histórico español, pero también europeo influido por los dramaturgos franceses y en general con historias complicadas. (Casares, 2006: 964).

Además, sus referentes musicales se encuentran en la música histórica hispana: la tonadilla, la danza popular y el folclore. Todas estas características fueron recuperadas hacia 1920, coincidiendo con la Edad de Plata de la cultura española, aunque en un primer momento parecía “una fuerza reaccionaria porque se movía al margen de lo que era la música dramática que se desarrollaba en la Europa contemporánea.” (*Op. cit.* 2006: 977) dado que “una de cuyas esencias era justamente la belleza melódica” (Casares, 2020: 22).

Estamos de acuerdo con el profesor Emilio Casares<sup>66</sup> cuando señala que “Sin embargo, la auténtica transformación del género sucedió a mediados del siglo XVIII cuando el dramaturgo Ramón de la Cruz introdujo cuadros de costumbres y un claro realismo.” (Casares, 2006: 963). Algo patente en sus conocidas zarzuelas *Las segadoras de Vallecas* y *Las labradoras de Murcia*, ambas obras con música de Antonio Rodríguez de Hita. Un siglo XVIII, en el que aparecen las tonadillas escénicas, piezas de teatro breve con música, origen de los géneros grande y chico, que veremos a continuación (Espín Templado, 1995: 26 y 27). La zarzuela renace unos años antes de la segunda mitad del siglo XIX, no sin controversia en la aceptación de su denominación:

...Para algunos fue fatídico que nuestro renacido y genuino drama lírico del siglo XIX adoptara el antiguo nombre de zarzuela ya que opinaban que el nuevo género nada tenía que ver con las antiguas zarzuelas de Calderón y seguidores, y que debería haberse

---

<sup>66</sup> Siguiendo las teorías de Cotarelo y Mori (2000).

bautizado con el de ópera cómica como se había procedido en otros países con géneros paralelos. (*Op. cit.* 1995: 25).

Sea como fuere, tras el estreno de *Colegialas y soldados* de Mariano Pina y Rafael Hernando, en 1849, “la zarzuela se remodela por completo” (Marco, 2008: 551) y sigue la senda del nacionalismo musical que imperaba una vez pasado el Romanticismo revolucionario” (*Op. cit.* 2008: 550) y así, nos encontramos ante un excelso periodo de creación para la zarzuela grande con títulos como *El juramento* de Olona y Gaztambide o *Marina*<sup>7</sup> de Camprodón y Arrieta. En 1856 se inaugura el teatro de la Zarzuela, donde verán la luz en esta época *Pan y toros* de Picón o *El barberillo de Lavapiés* de Luis Mariano de Larra, ambas con música de Barbieri. Ramón Sobrino nos ha abierto “una vía alternativa en el teatro lírico español” con el llamado drama lírico, género que se produce desde 1842 hasta 1900 y que, heredero de la tradición francesa, no es ni ópera ni zarzuela, pero que sus características influirán en la posterior restauración de la zarzuela grande (Sobrino, 2017: 85-121). Literariamente la zarzuela grande parte de los géneros dramáticos vigentes en el teatro romántico y postromántico “puesto que los libretistas eran los mismos dramaturgos que estrenaban las obras de teatro no lírico” (Espín Templado, 1996: 57)

En la misma obra citada, M. Pilar Espín Templado, establece tres etapas para la trayectoria de la zarzuela grande del siglo XIX. Aunque a partir de 1863, la zarzuela grande, tiene que convivir con el género bufo y, a partir de 1870, con el género chico<sup>8</sup>, ante estos fenómenos sociales decae su producción de estrenos nuevos hasta su restauración hacia 1910 a la sombra de la opereta vienesa, que tantos éxitos había empezado a cosechar, y se mantiene entre 1920 y 1936 “años en que la zarzuela española conseguirá de nuevo ocupar el primer puesto en cuanto a la afición al género lírico-dramático español.” (Espín Templado, 1995: 30).

En 1923 se estrena *Doña Francisquita* de Romero, Fernández-Shaw y Vives, “que

---

<sup>7</sup> Antes de convertirse en ópera. El camino que transita la zarzuela grande y la ópera comparten rasgos que nos ayudarán a entender cómo esta última ha fagocitado en múltiples ocasiones la denominación zarzuela grande; sirviéndose esta del término y sus particularidades estilísticas para su evolución posterior.

<sup>8</sup> No vamos a hacer referencia al catálogo de títulos que ha producido el género chico y el género chico, pero tampoco sería justo olvidarnos de referentes como *El joven Telémaco* de Rogel, *La verbena de la Paloma* de Ricardo de la Vega y Tomás Bretón, *La revoltosa* de Carlos Fernández Shaw y Ruperto Chapí, *Agua, azucarillos y aguardiente* de Ramos Carrión o *La gran vía* de Felipe Pérez, estos dos últimos títulos firmados ambos por Chueca.

iniciaba lo que hemos denominado zarzuela restaurada” (Casares, 2020: 22), son los años de *La calesera* de González del Castillo, Muñoz Román y Alonso, *El huésped del sevillano* de Luca de Tena y Guerrero, *El gato montés* de Penella, *La pícaro molinera* de Torres del Álamo, Asenjo Pérez y Luna, *El caserío* de Romero, Fernández-Shaw y Guridi, *La del soto del parral* de Fernández de Sevilla, Carreño, Soutullo y Vert, *Luisa Fernanda* de Romero, Fernández-Shaw y Moreno Torroba y *Katiuska* de González del Castillo, Martí Alonso y Sorozábal, entre otros muchos títulos emblemáticos del género. Si recurrimos al *Diccionario* que publicó el ICCMU para establecer los periodos artísticos de la zarzuela grande hasta 1939 encontramos:

Un primer periodo, desde 1849 hasta 1880: establecimiento de los modelos de zarzuela grande y chica y nacimiento del género bufo a partir de 1863. Segundo periodo, desde 1880 a 1905: periodo del género chico y pervivencia de la zarzuela grande. Tercer periodo, de 1905 a 1936: llegada de los géneros frívolos, la nueva revista, el género ínfimo, las varietés, opereta y restauración de la zarzuela grande. (Casares, 2006: 964).

El cuarto periodo se iniciaría después de la Guerra Civil, a partir de 1939 y es el objeto de estudio de esta investigación doctoral, donde se demuestra que la guerra no pudo con este resurgir de la zarzuela grande y que, en los años posteriores a la contienda, evolucionará de la mano de autores dramáticos y compositores de probada inspiración y profesionalidad artística. Es mucha la influencia del cine y de los nuevos usos teatrales, así la opereta, el espectáculo folclórico y la revista son géneros que inciden en la nueva composición, como después lo hará el musical angloamericano. No obstante, la zarzuela grande ha conservado siempre una línea estilística que le alejaba del “abaratamiento” que a veces demandaba el público y se ha sentido siempre más cómoda en la línea de rememoración histórica, donde en frecuentes ocasiones la nostalgia habita.

### C. BIBLIOGRAFÍA CITADA EN LA INTRODUCCIÓN.

ALONSO GONZÁLEZ, Celsa (2014). *Francisco Alonso. Otra cara de la modernidad*. Madrid: ICCMU.

BIANCO, Daniel (2018). “Siglo XXI. Tiempo de zarzuela”. *La zarzuela. Nuestro musical*. Cd. 3 vol. Madrid: Sony Music.

CASARES RODICIO, Emilio *et al.* (2006). *Diccionario de la zarzuela*. 2 vols (2ª ed. corregida y aumentada). Madrid: ICCMU.

CASARES RODICIO, Emilio (2020). “*Marianela*, de Pahissa: el regreso de un clásico”.

- Programa de mano. 16- 35. Madrid: INAEM.
- COSTAS, Carlos José (1987). “Resumen histórico de la zarzuela”. *La zarzuela de cerca*. 269-285. Madrid: Espasa Calpe.
- ESPÍN TEMPLADO, María del Pilar (1987). “La zarzuela: esquema de un género español”. *La zarzuela de cerca*. 21-35. Madrid: Espasa Calpe.
- ESPÍN TEMPLADO, María del Pilar (1995). *El teatro por horas en Madrid*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños y Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero.
- ESPÍN TEMPLADO, María del Pilar (1996). “Panorama literario de la zarzuela grande en el siglo XIX: lo autóctono y lo extranjero”. *Actas del congreso internacional La zarzuela en España e Hispanoamérica. Centro y periferia, 1800-1950. Cuadernos de Música Iberoamericana*. 2/3: 57-72. Madrid: ICCMU.
- FERNÁNDEZ CID, Antonio (1975). *Cien años de teatro musical en España (1875-1975)*. Madrid: Real Musical.
- FLÓREZ, María Asunción (2006). *Música teatral en el Madrid de los Austrias durante el Siglo de Oro*. Madrid: ICCMU.
- GARCÍA FRANCO, Manuel y REGIDOR ARRIBAS, Ramón (1997). *La zarzuela*. Madrid: Acento Editorial.
- GARCÍA TEMPLADO, José (1980). *El teatro anterior a 1939*. Madrid: Cíncel.
- GÓMEZ SCHNEEKLOTH, Antonio (2019). “De Mihura a Llorca: la modernidad sin pretensiones”. *Tres sombreros de copa*. 26-37. Madrid: INAEM.
- MARCO, Tomás (1983). *Historia de la música española. Siglo XX*. Vol. 6. Madrid: Alianza Editorial.
- MARCO, Tomás (2008). *Historia cultural de la música*. Madrid: ediciones autor.
- MARCO, Tomás (2020). *Música en escena*. Col. Debate, 27. Madrid: ADE.
- MONTIJANO RUIZ, Juan José (2009). *Historia del teatro olvidado: la revista (1864-2009)*. Granada: Universidad de Granada.
- RUIZ ALBÉNIZ, Víctor *Chispero* (1953). *Teatro Apolo. Historial, anecdotario y estampas madrileñas de su tiempo (1873-1929)*. Madrid: Prensa Castellana.
- SOBRINO SÁNCHEZ, Ramón (2017). “Ni ópera ni zarzuela: drama lírico, una vía alternativa en el teatro lírico español de la Restauración”. *Teatro lírico español: ópera, drama lírico y zarzuela grande entre 1868 y 1925*. María del Pilar Espín Templado, Pilar de Vega, Manuel Lagos, eds. Págs. 85-121. Madrid: UNED.
- TEMES, José Luis (2014). *El siglo de la zarzuela, 1850-1950*. Madrid: Siruela.
- TORRENTE BALLESTER, Gonzalo (1957). *Teatro Español Contemporáneo*. Madrid: Guadarrama.

## **CAPÍTULO I: FUENTES DOCUMENTALES.**

Para la búsqueda de la documentación necesaria a la hora de hacer un panorama y un estudio sobre la producción de zarzuela grande y los estrenos que, bajo esta denominación, tuvieron lugar en Madrid desde el año 1939 hasta el año 2020, hemos visitado instituciones y consultado diversas fuentes documentales, que citaremos a continuación. Sin embargo, es preciso tener en cuenta que la materia estudiada goza de la mayor de las sensibilidades y su rastreo se ha producido en diversas vías, no siempre obteniendo el mismo resultado para unos u otros títulos estrenados, bien citados, o bien reseñados.

Dentro del estudio de la historia del teatro, el género escogido ha sido observado por la crítica literaria y por la musicología desde no hace mucho tiempo, y dentro del poco estudio que se le ha dedicado a la zarzuela grande, es su última etapa, la aquí estudiada, la que, con diferencia, resulta la menos contemplada y en muchos casos hasta ignorada. La poca repercusión de los títulos estudiados ha devenido en que muchos de ellos no se han considerado hasta el presente estudio y su no inclusión en el repertorio les ha hecho flaco favor, frente a la consideración y repetición en los escenarios de la zarzuela producida desde su recuperación en el siglo XIX hasta la Guerra Civil.

Como se puede comprobar en la bibliografía de esta tesis los libros de consulta han sido fundamentales para preparar un camino de investigación sobre el teatro lírico español en general, pero este camino se trunca al llegar a la Guerra Civil española, y es a partir de este momento donde nos fijamos en este trabajo para focalizar la mirada analítica en los estrenos producidos después de la contienda y hasta nuestros días.

Una vez claro el objeto de estudio, donde la mirada de la profesora M. Pilar Espín Templado ha sido fundamental, había que localizar las diversas fuentes que nos iban a dotar de información para reconstruir lo ocurrido, para reflejar los estrenos, para estudiar los textos y para, finalmente, dejar la puerta abierta a quienes quieran revisar sus partituras y volver a dar vida a sus personajes y argumentos. Último y más valioso fin de toda radiografía histórica y filológica que se haga sobre el teatro: recuperar textos para su nueva lectura y representación.

Pero no solamente hemos focalizado la investigación en los textos dramáticos, normalmente conocidos bajo la denominación de libretos; hemos seguido, además, según la tipología documental marcada por el musicólogo Jassa Haro (2014: 64-67): el rastro de partituras orquestales, materiales de orquesta, apuntes, reducciones para canto y piano o arreglos instrumentales que pudieran arrojar información sobre los títulos investigados. Así como las versiones fonográficas o videográficas que estos títulos hayan generado.

#### A. BIBLIOTECAS, ARCHIVOS Y CENTROS DE DOCUMENTACIÓN.

Es fundamental empezar una enumeración de fuentes a las que acudir citando la Biblioteca Nacional, donde todos sabemos que está todo, y que es primer paso indispensable el *Catálogo de Teatro Lírico Español* (Iglesias Martínez, 1986), que tanta información proporciona desde el año de su publicación y que inició el camino de la bibliografía al respecto.

El segundo paso, y no por ello menos importante, debe darse en la Biblioteca de la Fundación creada por el financiero Juan March<sup>9</sup> que es sin duda donde más información encontramos para el periodo seleccionado. Se da la maravillosa circunstancia de que entre sus fondos se localiza la donación de la familia Fernández-Shaw, y curiosamente dos de sus miembros más destacados, Guillermo y Rafael, son los escritores que más y mejores textos de zarzuela grande estrenan después de 1939.

En la donación realizada, algo que se produjo en 1981 a instancias del entonces director del centro, el profesor Andrés Amorós, no solamente están los textos teatrales sino otro tipo de documentos que arrojan viva luz e información sobre el desarrollo del hecho escénico y sobre la repercusión que cada título estudiado tenía en sus vidas y en la vida escénica de su momento, así como en la recepción en medios de comunicación y en el público. Este tipo de documentos, entre los que se encuentran cartas, programas de mano, fotografías, partituras; también aportan información discográfica, vehículo indispensable para la difusión de estas obras, aquí estudiadas, y su ingreso, de esta

---

<sup>9</sup> La Fundación Juan March tiene su sede en Madrid, en la calle de Castelló, en el número 77. Juan March Ordinas (1880-1962) creó esta Fundación en 1955.

manera, en la memoria colectiva y que provoca, habitualmente, la incorporación de estos títulos al repertorio.

En 1993 se publicó el *Catálogo de libretos españoles de los siglos XIX y XX* y en él ya se da cuenta de toda la información que la Fundación Juan March proporciona a la hora de estudiar la producción escénica, donde la aportación de partituras, fotografías, escenografías, grabaciones sonoras, etc. se convierten en complemento indispensable para centrar cada estreno de zarzuela grande. En este sentido también se convierte en herramienta indispensable el *Catálogo de fotografías*, publicado en 1995.

En 2006 se produjo el legado del compositor Julio Gómez. Esta circunstancia sensible de que un autor o familia, como es el caso del legado Fernández-Shaw, ponga a disposición del investigador toda la información posible en una institución cultural no siempre se produce. Y esto provoca el que en muchas ocasiones haya que investigar en los archivos privados de los herederos de los protagonistas de este periodo creativo, y así ha sido habitual tener que investigar en los documentos guardados por autores e intérpretes, cuya documentación no está disponible en los principales centros bibliotecarios o de documentación de nuestro país.

Por ello arroja mucha información el que los familiares o herederos de creadores o intérpretes como Manuel Moreno-Buendía, Esteban Astarloa, Lina Huarte, Francisco Valladares, Lina Morgan, Teresa Silva, nos hayan abierto su memoria para obtener información sobre una época y una profesión compleja y luminosa pero muy próxima a las aguas del olvido. Por ello, es muy loable que la familia del compositor Francisco Alonso haya depositado su archivo entre el Centro de Documentación de la Música de Andalucía, con sede en Granada, y el CEDOA de la Sociedad General de Autores y Editores, con sede en Madrid; este centro de documentación y archivo da acceso a todo lo que concierne a los estrenos producidos en Madrid y arroja información sustancial sobre la interpretación y recepción de cada obra en el momento de su estreno<sup>10</sup>.

Ahora bien, no todas las obras tienen la misma fortuna, y si bien encontramos títulos

---

<sup>10</sup> A esta situación ha ayudado mucho el que la Sociedad fuese fundada por autores de zarzuela, y durante el siglo XX han sido presidentes de ella nombres fundamentales de la creación lírica, tales como Francisco Alonso o Federico Moreno Torroba, por poner dos ejemplos muy significativos dentro del periodo investigado.

que están completos en toda su dimensión, hay otros donde es curiosa la ausencia de materiales, un problema que podría derivar en la ejecución o recuperación de una obra determinada, si llegara el caso. No obstante, la deferencia y desvelo de su directora, Mari Luz González Peña, y de su equipo, hacen que cualquier ausencia tenga su conveniente subsanación en un tiempo verdaderamente record, cumpliendo con los estatutos aprobados<sup>11</sup> por la Asamblea General Extraordinaria de SGAE de 30 de enero de 2020. A la sombra de este archivo y gracias al profesor Emilio Casares, nació el Instituto Complutense de Ciencias Musicales, dirigido en la actualidad por Álvaro Torrente, a este centro pertenece el legado del archivo del compositor Jacinto Guerrero, que se encuentra depositado, desde junio de 2016, en la Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla de la Universidad Complutense de Madrid, cuya directora es Marta Torres Santo Domingo. Depósito que es complemento indispensable de la Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero.

Instituciones como la Biblioteca Nacional de España, el archivo de la SGAE, la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, el Real Conservatorio Superior de Música, guardan ediciones de fondos vinculados con la música, valiosísimos para el desarrollo de la búsqueda de materiales con los que se puedan poner en pie algunos de los títulos citados en la presente tesis.

El Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, dependiente del Ministerio de Cultura, creó dos centros de documentación que son indispensables para abordar un estudio de estas características, me refiero al Centro de Documentación de la Música y al Centro de Documentación Teatral. Dado el carácter de nuestro estudio, este último, nos ha facilitado centrar información de estrenos, recepción en prensa y visibilizar, a través de sus fondos de grabación en video, algunas de las propuestas escénicas a las que se hace referencia en esta tesis. También son básicos en la consulta los *Cuadernos de Bibliografía*, editados por esta institución y que contienen información sobre los cuadernos de dirección que se utilizaban en los Teatros Nacionales. Después a imagen y

---

<sup>11</sup>En el título VI de los estatutos, que se refiere a Actividades complementarias de la Sociedad para el cumplimiento de los fines previstos en el artículo 5, apartados B) y C) está el artículo 111º sobre actividades institucionales, profesionales y culturales y entre otros fines incluye: “Se ocupará de la conservación, restauración y difusión por cualquier medio o procedimiento de los bienes del Patrimonio Histórico Español que pertenezcan a la Sociedad y de las obras lírico-dramáticas y musicales de su archivo, comprendidas o no en ese Patrimonio, así como de sus materiales”.



semejanza las distintas comunidades autónomas han ido creando centros de documentación musical que prestan una valiosísima ayuda a la hora afrontar un trabajo como el presente, así destacamos el Centro de Documentación Musical de la Junta de Andalucía y Eresbil, relativo a la producción nacida o acaecida en el País Vasco. A esta valiosa información se suma todo lo que se encuentra depositado en el Museo Nacional del Teatro, con sede en Almagro, Ciudad Real. En este Museo se encuentra el archivo de José Tamayo e información sobre la producción escénica en su conjunto: escenografías, figurines, fotografías de ensayo y de estreno.

En un repaso de instituciones donde rastrear fuentes para nuestra investigación, recuerdo a continuación los imprescindibles nombres, ya citados claro, de Biblioteca Nacional de España, Fundación Juan March, CEDOA de la SGAE, Museo Nacional del Teatro, Biblioteca Histórica Municipal, Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero y los Centros de Documentación del INAEM.

## B. FUENTES HEMEROGRÁFICAS DE LOS ESTRENOS EN MADRID.

Una investigación como la planteada en esta tesis doctoral tiene que bucear incesantemente en la recepción en medios de comunicación que se produjo en el momento de cada estreno. Como punto de partida arroja mucha información la revisión que al respecto se localiza en los *Cuadernos de música iberoamericana* (Sobrino, 1997: 213-234), y evidentemente, recordar que dentro de la Biblioteca Nacional se encuentran los fondos de la Hemeroteca Nacional, que cuenta con un estupendo servicio digital. El rastreo de diversas carteleras, en especial la del diario *ABC*, que también facilita la información de sus fondos a través de su página web. Carteleras que nos van informando de los distintos estrenos de zarzuela que se producen, normalmente inmersos en un mar de exhibición de los títulos habituales del repertorio y que habían hecho furor en sus estrenos, producidos antes del año 1936, y que se guardaban en la memoria colectiva del espectador teatral. Los anuncios en la prensa escrita, los artículos y entrevistas previos a los estrenos y la crítica a la noche del estreno, se convierten en la guía más definitiva para situarnos en la pista sobre aquellos títulos que tenían una envergadura social y cultural.

Ahora bien, la información más eficaz para comprender los estrenos de zarzuelas en este periodo viene dada por la crítica que se elaboraba en todos los medios de comunicación al día siguiente del estreno. En este sentido es diversa la nómina de diarios que a lo largo de tan dilatada época perduran, nacen y mueren. Una nómina donde se incluye *ABC*, *Informaciones*, *Diario Ya*, *Pueblo*, *La hoja del lunes*, *El País*, *Diario 16*, *El Mundo*, entre otros. Y revistas especializadas en el ámbito teatral como *El teatro*, *Primer acto*, *Pipirijaina* o *El público*.

### B.1. La crítica especializada.

Es diverso el ejercicio de la crítica en un género como la zarzuela grande, habitualmente no se suele hacer, ni siquiera en la actualidad, desde la crítica teatral, sino que se realiza desde la crítica musical. Este hecho arroja más información sobre detalles musicales que sobre los recursos teatrales, los medios escénicos, y la ejecución musical suele primar sobre la interpretación o lectura escénica que se le haya dado a la obra en cuestión.

Como bien sabemos, “a partir de 1939 se restableció una continuidad con las tendencias más conservadoras de la república, pero eran “continuidades” al fin y al cabo.” (Alonso González, 2014: 486); por ello encontramos grandes músicos y musicólogos ejerciendo la crítica, así destacan presencias como la de Regino Sainz de la Maza, Antonio Fernández-Cid, Leopoldo Hontañón, Antonio Iglesias, y la incursión de los grandes especialistas en crítica teatral como fueron Alfredo Marqueríe, Eduardo Haro Tecglen o Lorenzo López Sancho.

En algunos casos quien firmaba la crítica ya daba pistas al lector de por dónde iba la obra recién estrenada, de cómo conocer si era una creación más próxima a la construcción musical lírica, rozando la ópera o la opereta, o más afín a los nuevos caminos musicales y escénicos, vinculados a la revista o a las influencias del musical angloamericano. Todo suma, por consiguiente, al ser básica en nuestro estudio la crítica especializada vamos a dar a continuación una breve semblanza de los críticos que nos han surtido, dado que son nombres que conllevan una trayectoria que aportan bastante luz a nuestra investigación.

Entre estas figuras alternan nombres dedicados a la crítica teatral y a la crítica musical, como acabamos de señalar, y dado el carácter de las obras que estudiamos, zarzuelas grandes, y la importancia en su composición de teatro y de música es factible localizar críticas de uno o de otro tipo de firma<sup>12</sup>.

No traemos aquí los nombres de los grandes musicólogos, ni historiadores, ni filólogos, ni investigadores cuyos trabajos sobre zarzuela grande figuran en la bibliografía. Los nombres, cuya pequeña referencia biográfica aportamos a continuación, fueron testigos directos de los principales estrenos de zarzuela grande en Madrid, entre el final de la Guerra Civil y el cambio del siglo XX al XXI. Son algunos críticos especializados que recogen información o que escriben sobre los títulos estudiados. Por ello entre los muchos nombres, destacamos los siguientes:

B.1.1. Antonio Fernández-Cid.  
(Orense, 1916 – Madrid, 1995).

Realizó estudios de Derecho y también una brillante carrera militar, que en sus inicios alternó con su dedicación al mundo de la música. En 1940 ocupó la crítica musical en el diario *ABC* en sustitución de Regino Sainz de la Maza. Igualmente, sucedió en el puesto, a Federico Sopeña en el diario *Arriba* desde el año 1943 hasta 1952. Entre el año 1960 y 1966 fue redactor musical del diario *Informaciones*, sus múltiples colaboraciones pueden rastrearse por los principales diarios de nuestro país, pero es en *ABC* y *Blanco y Negro* donde tiene lugar su fecunda aportación al mundo de la música, ejerciendo con maestría la difícil función del crítico. Es Premio Nacional de Radio y entre sus muchos libros destacamos el dedicado al teatro musical español (Fernández-Cid, 1975), fuente bibliográfica básica para la investigación mantenida durante el proceso de escritura de la presente tesis doctoral. Fue Académico de Bellas Artes de San Fernando y su archivo (manuscritos, libros, fotografías, etc.) se encuentra depositado en la Fundación Juan March.

---

<sup>12</sup> Es más, también en la actualidad la crítica de zarzuela y de ópera se hace exclusivamente desde el ámbito de la crítica musical, mientras que la crítica de musicales o de otro tipo de representaciones vinculadas al teatro musical se hace desde la crítica teatral, con lo cual debemos tener en cuenta ambas visiones.

B.1.2. Enrique Franco.  
(Madrid, 1920 – 2009).

Antes de ejercer la crítica musical, aspecto profesional por el que aparece en este apartado, fue también compositor y entre sus obras se hizo famoso el himno *Montañas nevadas*. En 1952 sucede a Fernández-Cid en el diario *Arriba* y desarrolló una fecunda labor en pro de la música en Radio Nacional de España creando *Segundo Programa*, que después se llamó *Radio 2* y en la actualidad es *Radio Clásica*. Asesoró a la UNESCO y a la Fundación Isaac Albéniz, llegando en esta última institución a ocupar el cargo de vicepresidente. A partir de la recuperación del diario *El País* en 1976, desarrolló en esta publicación la función de crítico musical. Recibió a título póstumo la Gran Cruz de Alfonso X el Sabio.

B.1.3. Carlos Gómez Amat.  
(Madrid, 1926 – 2016).

Escritor, crítico musical y académico, importante personalidad en el mundo de la musicología, con especial atención a la historia y a la sociología. A su licenciatura en Filosofía y Letras le añadió estudios musicales en el Conservatorio Superior de Música, centro en el que acabó ejerciendo de docente, labor que alternó con diversas colaboraciones en el mundo de la información, asesoría y crítica musical. Sus publicaciones son notables en la historia y el ensayo musical, impartió conferencias y organizó cursos académicos al respecto, hay que destacar su iniciativa en la Universidad Hispanoamericana de La Rábida. Entre sus escritos, habitualmente especializados en la música española de los siglos XIX y XX, figuran anotaciones en los distintos formatos de grabaciones sonoras, colaboró en la primera publicación en fascículos coleccionables de la historia de la zarzuela<sup>13</sup> (Arnau y Gómez Amat, 1979) y fue comisario de la exposición sobre los 50 años de la Orquesta Nacional de España, organismo con cuyo consejo rector siempre estuvo vinculado. Comenzó su labor en los medios de comunicación en la *Cadena Ser* de radio, después sus colaboraciones para la revista *Bellas Artes* y fue el crítico musical del diario *El Mundo*.

---

<sup>13</sup> En esta colección venía incluida, con cada fascículo, una grabación sonora en soporte de vinilo de un título de zarzuela; a estas casas discográficas nos referiremos más adelante, pues son un soporte básico como fuente para la presente investigación doctoral.

Sus publicaciones le han hecho merecedor de diversos premios entre los que destaca la Medalla de Oro al Mérito a las Bellas Artes.

B.1.4. Eduardo Haro Tecglen.  
(Madrid, 1924 – 2005).

Era sobrino del conocido autor de cuplés Eduardo Tecglen, autor de *La chula tanguista* entre otras creaciones. Y representa al crítico teatral por excelencia, recogiendo el testigo que había tenido en dicha labor Alfredo Marqueríe. Su vida profesional se inicia en el diario *Informaciones* y llegó a dirigir la revista *Triunfo*. Colaboró en los semanarios *Sábado Gráfico* y *Hermano Lobo*, y en la *Cadena Ser*.

Pero fue a través del diario *El País*, donde convirtió la crítica teatral en una indispensable asesoría para profesionales y espectadores. Una tribuna diaria desde la que, desde su reaparición en 1976 hasta 2005, revisó los estrenos teatrales madrileños con minuciosidad y discutido sentido crítico, levantando ánimos encontrados entre sus seguidores y detractores. A partir de su desaparición la crítica teatral ha dejado de contar en la vida cultural de nuestro país. Publicó diversos libros, entre los que destacan sus memorias (Haro Tecglen, 1996).

B.1.5. Leopoldo Hontañón.  
(Santander en 1928 – Madrid, 2010).

Colaborador de Antonio Fernández-Cid en el ejercicio de la crítica musical en el diario *ABC*, donde le sustituyó en algunos periodos. Licenciado en Derecho y con estudios musicales, llegó a ocupar la subdirección de Renfe. Pero su vida estuvo dedicada a la música y a los compositores contemporáneos, escribiendo estudios y libros al respecto, que divulgaron la historia de la música al más alto nivel.

B.1.6. Antonio Iglesias.  
(Orense, 1918 – Madrid, 2011).

De amplios estudios musicales, destaca su formación en composición con Conrado del

Campo. Desarrolló carrera como virtuoso del piano, actuando en importantes auditorios del mundo con prestigiosos directores del momento como Ataulfo Argenta, entre otros. Después empieza una intensa labor como docente y musicólogo. En el ámbito de la gestión dejó instaurada la Semana de Música Religiosa de Cuenca; como crítico musical su labor se localiza tanto en el diario *Informaciones* como en el *ABC* madrileño.

B.1.7. Lorenzo López Sancho.  
(León, 1910 – Madrid, 2001).

Representa, junto a Alfredo Marqueríe y a Eduardo Haro-Técglén, el máximo exponente de la crítica teatral. Fue un periodista vinculado a la vida cultural madrileña, ciudad de la que llegó a ser Cronista de la Villa<sup>14</sup>. A partir de los años 50 en *ABC* dio muestra de su variado oficio tanto en el tipo de información como en el conocimiento y objetividad. Algunos de sus artículos llevan firma bajo el seudónimo *Isidro*, ha obtenido varios premios literarios y el Premio Nacional de Teatro.

B.1.8. Alfredo Marqueríe.  
(Menorca, 1907 – Cuenca, 1974).

Su primer desarrollo, al amparo de la carrera de Derecho, no le impidió rápidamente dedicarse a la literatura, y especialmente al ámbito de la crítica, siendo uno de los protagonistas indiscutibles de la crítica teatral del siglo XX, aunque también se dedicó a la crítica taurina y a la investigación en el ámbito del Circo, mundo por el que sentía una especial pasión.

En su labor periodística destaca su etapa como subdirector de *Informaciones*, sus colaboraciones en el *No-Do* y en revistas como *El Ruedo* y *La Codorniz*. Pero es como crítico teatral de *ABC*, *Pueblo* y *La Hoja del Lunes* cuando alcanza su mayor proyección pública y relevancia social.

B.1.9. Regino Sainz de la Maza.  
(Burgos, 1896 – 1981).

---

<sup>14</sup> Distinción que otorga, por Pleno, el Ayuntamiento de Madrid.

Su carrera musical como intérprete de guitarra es impresionante, sus conciertos y grabaciones discográficas tienen consideración histórica y forman parte del parnaso musical español. A través de la correspondencia mantenida entre Federico García Lorca y Regino Sainz de la Maza hemos conocido una parte muy interesante de su vida y su preparación artística. En 1930 contrae matrimonio con la hija de la escritora Concha Espina, Josefina de la Serna.

En el diario *ABC* fue crítico musical desde 1939 hasta el año 1952. Participó en el estreno y éxito del *Concierto de Aranjuez* del maestro Rodrigo. Miembro de la Real Academia de Bellas Artes, recibió la Gran Cruz de la Orden Civil de Alfonso X el Sabio. El Ateneo de Madrid tiene publicado su ensayo *La guitarra y su historia*.

### C. OTROS FONDOS CONSULTADOS.

Los fondos citados a continuación, se convierten en guías indispensables para la aproximación al patrimonio de documentos sobre teatro, sobre zarzuela y a las instituciones que los custodian; para ello, son de gran ayuda artículos como los publicados por el Centro de Documentación Teatral (Muñoz Cáliz, 2011) y las actas de las jornadas de zarzuela que se celebran en Cuenca (Jassa Haro, 2014: 61-90).

#### C.1. Archivos de la Filmoteca Nacional y RTVE.

El archivo de la Filmoteca Nacional se convierte en una parada obligada dada la convivencia y auge que en este periodo se produce entre los autores, compositores e intérpretes, así como entre los creadores estéticos, que transitaban por teatros y estudios con la misma asiduidad y en el mismo tiempo. En este sentido hemos tenido que hacer calas en las inclusiones teatrales que se ofrecían en el *No-Do*.

Por ello tampoco podemos ignorar el archivo de Radio Televisión Española, que guarda los anuncios teatrales en la radio, o a partir de su aparición, la emisión en Televisión de información referente a los estrenos más destacados, y como curiosidad la grabación en Estudio 1 de *Carlo Monte en Monte Carlo*, dirigida por Fernando García de la Vega. Así entre la autocrítica el día antes del estreno en el diario *ABC* de *Carlo Monte en Monte Carlo*, el anuncio radiofónico del estreno de *Tres días para quererte* y el cierre

del telediario con la noticia del estreno de *Fuenteovejuna*, hay una diversidad de fuentes, todas necesarias, que arrojan información indispensable para entender la recepción de estas obras y su impronta en el colectivo, a veces con inesperada proyección internacional<sup>15</sup>.

### C.2. Memorias, biografías y autobiografías.

Hay otros fondos que guardan más relación con la vida social que cultural del momento, pero que coinciden en entrevistas o publicaciones de memorias de personajes indispensables para conocer este periodo artístico, como ocurre con las memorias de Celia Gámez en la revista *Semana*, perteneciente a los archivos del diario *Marca*. Hay otras biografías que publicadas en diversas editoriales son fundamentales a la hora de focalizar el caldo de cultivo en el que se desarrollaban los estrenos aquí estudiados, todos estos libros aparecen convenientemente citados en la bibliografía, y su acceso en algunas ocasiones no dependen tanto de las bibliotecas o centros de documentación, como de su permanencia en venta en librerías o ferias del libro antiguo y de ocasión, así como de la madrileña Cuesta de Moyano.

### C.3. Asociaciones y fundaciones.

Las asociaciones de profesionales de la escena y de espectadores, también son un caladero eficaz a la hora de resolver algunas de las variantes informativas que este mundo, tan poco regulado como es el medio teatral y musical, provoca. Es básico el acercamiento a la Asociación de Amigos de la Ópera de Madrid, porque desde 1964, ellos recogen todo lo relativo a la ópera y a lo que esta circunda, atendiendo a la zarzuela y a todo lo que rodea a los estrenos de ópera española. En este sentido, ha venido a llenar el vacío dejado por la Asociación Pro-Género Lírico Español y por la Fundación de la Zarzuela.

### C.4. Archivos particulares.

En el mundo de la cultura teatral es frecuente encontrar personas, profesionales o aficionadas, que han llegado a generar en sus hogares unos archivos personales que pueden servir de gran interés, dado que en este tipo de archivos suelen encontrarse dos

---

<sup>15</sup> Como en el caso de la última obra de Federico Moreno Torroba, *El poeta*, al ser estrenada por el tenor Plácido Domingo y la soprano Ángeles Gulín.



tipos de documentos que resultan básicos para nuestro estudio, y que no siempre están accesibles en las instituciones, me refiero a los programas de mano de las representaciones escénicas y a las grabaciones fonográficas en discos, primero de pizarra y después de vinilo, y posteriormente en su paso a compact disc, que suelen aportar, también, una reseña informativa; estas reseñas a veces llevan la firma de críticos o especialistas en el género que cumplen una labor divulgativa sobre todo pero que arrojan una información de primera mano valiosísima para el progreso de la investigación planteada.

Toda esta documentación particular ofrece una información que no siempre es recogida por la crítica. El que un crítico se ocupe de los diseños de escenografía, vestuario, dirección de escena, en suma, todo lo que concierne a la puesta en escena no ha sido habitual hasta hace poco. Y sin embargo a la hora de realizar la reseña de un estreno, estos datos son básicos, así como el encontrar sus bocetos y las fotografías que reflejan su producción. Todo este material brota de la ficha artística del programa de mano y este en muchos casos también debe rastrearse en archivos privados, en coleccionistas aficionados, o herederos de esos grandes profesionales que trabajaron al servicio de la zarzuela grande.

#### C.5. Grabaciones de audio y vídeo.

Si al lado de cada título de zarzuela grande estudiado aparece el dato bibliográfico que nos lleva al texto dramático, y la subsiguiente anotación sobre la localización de la partitura, es lógico que aparezca la referencia fonográfica, siempre que esta obra haya sido grabada. Y estas referencias tienen su fuente documental en grandes casas discográficas que tuvieron un proceloso camino a lo largo del siglo XX, sobre todo tras la Guerra Civil, dado que el disco de pizarra o de 78 rpm se mantiene, pero rápidamente se produce la aparición del disco de vinilo, precisamente en 1955. Y este será sustituido por el formato Compact-Disc en 1982.

La importancia de la grabación discográfica conlleva su difusión en las emisoras de radio, prepara y fomenta la inclusión del título en el repertorio. Hay que agradecer la remasterización digital de esas grabaciones históricas a las que hacemos referencia, a

productoras musicales como El Delirio S.L., Ventura Music a través de sus colecciones Gardenia Discos y Rama Lama, Blue Moon serie Lírica, Homokord Zarzuela, Novoson S.L., Hispavox, Sonifolk S.A., que han recogido las grabaciones de Columbia<sup>16</sup>, Montilla, Gramófono, Odeón, Emi, Zafiro y Alhambra.

El rastro de zarzuela grande de este periodo en los soportes vinculados a medios cinematográficos arroja pocos datos. En el formato videográfico encontramos que el único título de zarzuela grande, estrenado entre 1939 y 2020, que tiene grabación en dvd es *La tabernera del puerto*. Curiosamente este título, que fue escrito y estrenado fuera de Madrid antes de la Guerra Civil y que sí ha entrado en el repertorio aparece en películas cuyo desarrollo toca indirectamente al tema que se investiga en nuestra tesis, así la romanza de Marola, “En un país de fábula”, aparece en diversas ocasiones, identificando al personaje de la madre, interpretado por Mari Carmen Ramírez, en la oscarizada *Belle Epoque*, film dirigido por Fernando Trueba. Dicha película es accesible en formato dvd. Así como la edición, conmemorativa del 40 aniversario de su estreno, en blu-ray de la película de Fernando Fernán-Gómez, *¡Bruja, más que bruja!* En el capítulo dedicado a la influencia del cine veremos algún ejemplo más, pero no ha sido un medio difusor importante para los títulos aquí estudiados.

En este sentido ha aportado mucho más, como fuente documental, el registro fonográfico, dado que la existencia o no de estas grabaciones suele poner de manifiesto los títulos de zarzuelas grandes que obtenían mayor repercusión y éxito, puesto que esto solía provocar su grabación; y al mostrar interés, la casa discográfica, se nos aporta información sustancial respecto a la repercusión del título grabado. En este sentido, Sorozábal se convirtió, junto a Moreno Torroba, en indiscutibles “amos del terreno”; el repertorio anterior a la Guerra Civil tuvo varios valedores, entre ellos destacan Ataulfo Argenta<sup>17</sup>, muchos de los compositores contemporáneos no supieron o no quisieron prestar atención a este fenómeno de masas, que serviría para difundir y asentar un repertorio, en detrimento de otros posibles.

---

<sup>16</sup> La casa Colombia desde su sede en San Sebastián desarrolló una importante labor gracias a Alejandro Inurrieta, casado con la mezzosoprano Ana María Iriarte.

<sup>17</sup> Ataulfo Argenta (Castro Urdiales, 1913 – Madrid, 1958) fue uno de los más célebres directores de orquesta de nuestro país.

Además, en la investigación posterior, más que el éxito de público ha quedado la referencia discográfica como una señal indiscutible de la incidencia que determinados estrenos tuvieron en su momento y cómo, a través de la fonografía, se plantea decididamente la permanencia de dicho título de cara al futuro y a su posible ingreso en el repertorio de zarzuela grande y, por ende, su entrada en el lugar preeminente que el citado género ocupa dentro del teatro musical español.

#### D. FUENTES DIGITALES.

Para finalizar este capítulo queremos recordar que en el siglo XXI no se puede obviar las fuentes documentales disponibles para su consulta en el ámbito digital, en este campo hay instituciones punteras cuyos contenidos digitales gozan de portales muy eficaces y de gran ayuda a la hora de la elaboración de una tesis doctoral. La búsqueda de información se ha realizado en diferentes bases de datos como por ejemplo las siguientes:

CDAEM, base de datos sobre teatro perteneciente al Centro de Documentación de Artes Escénicas y de la Música del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

SELITEN@T, base de datos sobre teatro del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED.

DIALNET, base de datos sobre bibliografía española gestionado por la Fundación Dialnet de la Universidad de La Rioja.

CSIC, base de datos bibliográficos que aglutina la ICYT, ISOC e IME del Consejo Superior de Investigaciones Científicas del Ministerio de Ciencia e Innovación.

TESEO, base de datos de Tesis Doctorales del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

Por último, mencionar la Hemeroteca Municipal de Madrid, la Hemeroteca de la Biblioteca Nacional de España y los portales digitales de la Fundación Juan March y de la Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero. Así como la hemeroteca virtual de *ABC*, a la que ya nos hemos referido anteriormente. En la bibliografía aparecen todos los portales consultados; pero, algunos ejemplos destacados de este tipo de páginas virtuales, y consultadas con más frecuencia son:

[www.bdh.bne.es](http://www.bdh.bne.es)

[www.hemerotecadigital.bne.es](http://www.hemerotecadigital.bne.es)

[www.hemeroteca.abc.es](http://www.hemeroteca.abc.es)

[www.march.es](http://www.march.es)

[www.archivo.fundacionguerrero.com](http://www.archivo.fundacionguerrero.com)

[www.sgae.es](http://www.sgae.es)

## E. BIBLIOGRAFÍA CITADA EN EL CAPÍTULO I.

ALONSO GONZÁLEZ, Celsa (2014). *Francisco Alonso. Otra cara de la modernidad*. Madrid: ICCMU.

ARNAU, Juan y GÓMEZ AMAT, Carlos (1979). *Historia de la zarzuela*. Madrid: Zacosá.

FERNÁNDEZ CID, Antonio (1975). *Cien años de teatro musical en España (1875-1975)*. Madrid: Real Musical.

FERNÁNDEZ LERA, Antonio (1995). *Catálogo de libretos de los teatros nacionales, 1939-1985*. Madrid: INAEM.

HARO TECGLÉN, Eduardo (1996). *El niño republicano*. Madrid: Alfaguara.

IGLESIAS MARTÍNEZ, Nieves (1986). *Catálogo de Teatro Lírico Español*. 3 vols. Madrid: Ministerio de Cultura.

JASSA HARO, Ignacio (2014). “El patrimonio documental zarzuelístico. Una aproximación a los fondos y a las instituciones que los custodian”. *Horizontes de la zarzuela*. 61-90. Madrid: Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero.

MUÑOZ CÁLIZ, Berta (2011). *Mapa de la documentación teatral en España*. Madrid: INAEM.

SOBRINO SÁNCHEZ, Ramón (1997). “La crisis del género lírico español en la primera década del siglo XX. Una revisión de las fuentes hemerográficas”. *Cuadernos de música iberoamericana*. Vol. 2-3. Págs. 213-234. Madrid: ICCMU.

VV. AA. (1984). *Primer Seminario Internacional de Zarzuela*. Madrid: Centro Español del Instituto Internacional del Teatro.

VV.AA. (1993). *Catálogo de libretos españoles siglos XIX y XX*. Madrid: Fundación March.

VV.AA. (1995). *Catálogo de fotografías*. Madrid: Fundación March.

## **CAPÍTULO II: PANORAMA DEL TEATRO LÍRICO EN ESPAÑA DESPUÉS DE LA GUERRA CIVIL.**

En este segundo capítulo nos ocuparemos del panorama de la escritura teatral en Madrid, y el desarrollo de estrenos de textos dramáticos acompañados de música desde 1939 hasta nuestros días, en el siglo XXI. Este es el ámbito creativo en el que se encuadra nuestra investigación, sin embargo, para entender el momento artístico en el que transita el teatro lírico español, a partir del mes de abril de 1939, debemos antes conocer lo que ocurrió durante la Guerra Civil en cuanto a teatro lírico se refiere: es un antecedente imprescindible para el mejor enfoque de lo que va a suceder después.

También vamos a ofrecer en este capítulo un sucinto recorrido por las obras de teatro lírico español que se estrenaron en el resto de las ciudades españolas, en esta visión mencionaremos los títulos que, estrenados fuera de Madrid, no llegaron nunca a la cartelera madrileña. Por su importancia y posterior desarrollo hemos incluido un capítulo dedicado a Barcelona. El hecho de que el Gran Teatro del Liceo siguiera en activo y la aparición, tras la transición española, de nuevas compañías artísticas que producen teatro musical, hacen que su trayectoria sea sensiblemente distinta a las temporadas madrileñas y del resto de España. Esta visión, aportará datos de estrenos significativos, los cuales, al ponerse en relación con la vida escénica madrileña de esos mismos años, confrontarán diferencias y similitudes entre las dos capitales culturales, por excelencia, del estado español.

### **A. ANTECEDENTES: EL TEATRO LÍRICO ESPAÑOL DURANTE LA GUERRA CIVIL (1936-1939).**

La Guerra Civil española empieza el 18 de julio de 1936 y termina el 1 de abril de 1939. Es frecuente que la cronología artística vaya por un lado y los calendarios históricos vayan por otro, esto nos hace sospechar que el estudioso menos sagaz se detiene ante las contiendas sin escudriñar que tras la aparente dedicación a las armas se puede estar, también, forjando la evolución estructural de todo un género; nos referimos a la zarzuela, género que, seguramente, más y mejor ha representado la idiosincrasia y gustos de todo el pueblo español, sin distinción de religión, ideología, clase o cuna geográfica.

En los escritores de teatro lírico español prende la llegada del “teatro español de estilo y tema moderno” (Torrente Ballester, 1957: 6) con la misma intensidad que los nuevos estilos musicales y ritmos modernos inciden en las partituras. No podemos obviar que Ramón María del Valle-Inclán muere el 5 de enero de 1936, seguramente el escritor que más ha influido en los cánones dramáticos españoles. Escritores como Carlos Arniches, los hermanos Álvarez Quintero, Eduardo Marquina y Jacinto Benavente, que habían cosechado grandes éxitos en los años anteriores, seguían manteniéndose en activo en la cartelera teatral, pero otros, como Federico García Lorca y Pedro Muñoz Seca, tendrán truncada la continuidad. En estos años aparecerán los nombres de Alejandro Casona con su flamante Premio Lope de Vega (1934) por su obra *La sirena varada* y José María Pemán, manteniendo la llama del catolicismo en plena república con *El divino impaciente*. Más tímidamente empezarán a asomar: Enrique Jardiel Poncela y Miguel Mihura, casi sin ser notados.

Como arte total, que es en esencia el teatro, no debemos perder de vista las influencias que en este periodo ejercen las renovaciones artísticas de las anteriores vanguardias y cómo estas calaban en las puestas en escena del momento, así como la clara influencia del cinematógrafo, asentado y en pleno furor; no olvidemos que en 1934 se proyectan en los principales cinematógrafos de las ciudades españolas, entre otras, las películas: *El enemigo público número uno* de Georges Cukor y *Sucedió una noche* de Frank Capra. En la cartelera madrileña, en el comienzo del año 1936, justo antes de que se desencadene la guerra, hemos encontrado, entre otros, los siguientes estrenos de teatro lírico:

***La princesa gitana.*** Zarzuela andaluza de Eduardo M. del Portillo, música de Arturo Dúo Vital. Teatro Chueca, 16 de enero de 1936.

***La Cibeles.*** Comedia lírica en tres actos de Federico Romero y Guillermo Fernández Shaw, música de Jacinto Guerrero. Teatro Fontalba<sup>18</sup>, 22 de febrero de 1936.

***Paloma Moreno.*** Zarzuela de Francisco Serrano Anguita y José Tellaeche, música de Federico Moreno Torroba. Teatro Calderón, 15 de marzo de 1936.

***Mari-Eli.*** Zarzuela en dos actos de Carlos Arniches y Eloy Garay, música de Jesús Guridi. Teatro Fontalba, 11 de abril de 1936.

***La canción del desierto.*** Zarzuela en tres actos de José Silva Aramburu, música de José Padilla. Teatro Calderón, 11 de abril de 1936.

***Bésame que te conviene.*** Fantasía cómica lírica bailable en dos actos de Carlos Arniches y Joaquín Estremera, música de Daniel Montorio y Ernesto Rosillo. Teatro

---

<sup>18</sup> Durante la guerra el teatro Fontalba, situado en la Gran Vía madrileña, pasaría a llamarse teatro del Pueblo.

Martín, 11 de abril de 1936.

***La boda del señor Bringas.*** Sainete en tres actos de Anselmo Carreño y Francisco Ramos de Castro, música de Federico Moreno Torroba. Teatro Calderón, 2 de mayo de 1936.

***Alló Hollywood.*** Casi comedia casi opereta de Antonio Paso, música de Jacinto Guerrero. Teatro Coliseum, 13 de mayo de 1936.

En menos de cinco meses se estrenan ocho títulos importantes. En la parte literaria de estos títulos hay que destacar la presencia de Carlos Arniches, con dos estrenos en este momento, y en la composición musical contamos con Jesús Guridi, Francisco Alonso, Jacinto Guerrero, Pablo Luna, Federico Moreno Torroba y José Padilla a la cabeza; y la incorporación de Jesús Romo, Joan Dotras Vila y de Arturo Dúo Vital, importante compositor, que posteriormente dará pocos frutos al teatro lírico pero muy interesantes. Observamos ocho estrenos destacados justo antes de iniciarse la contienda, títulos que no han vuelto a ponerse en escena, y quizá fuera útil una revisión detallada de estos títulos, de sus textos y de sus partituras, para conocer donde se trunca la historia del teatro lírico español, dado que no parece que sea en este momento.

El 18 de julio de 1936, la cartelera sigue trufada de títulos de éxito del repertorio escénico musical español, los gustos habían evolucionado desde los años veinte y treinta, periodo en el que se había abandonado el género chico con el cierre del Teatro Apolo en 1929 y con la sustitución del casticismo por la modernidad y el cosmopolitismo (Amorós, 1991: 46). No es difícil empresa observar la continuidad del teatro lírico español a pesar del enfrentamiento:

A pesar de la catástrofe que supone la guerra civil para la zarzuela –como para toda la vida española–, en algunas ciudades, durante este periodo bélico, se mantendrá el fuego de nuestro teatro lírico con representaciones de las obras más populares del momento, para alivio de preocupaciones, llegándose incluso al estreno de títulos nuevos. (García y Regidor, 1997: 80).

Estos títulos nuevos son los que nos interesan de cara a esta tesis porque estos estrenos son los que marcarán el hilo conductor poético para que sigan produciéndose nuevos títulos posteriormente. Durante la contienda empieza la evolución en los textos y en las partituras de zarzuela, recogiendo lo que se venía trabajando en los años treinta, esta será la base del cambio estético, que se mantenga y evolucione tras el conflicto. Durante la guerra civil, en lo que se denominó *El teatro bajo las bombas* (Collado, 1989), y nosotros podríamos llamar “la zarzuela bajo las bombas” hemos registrado que Madrid acoge, entre otros, los siguientes estrenos destacados de teatro lírico:

***El Chaparral.*** Zarzuela de Palomo Jiménez y García Morales, música de Álvarez García. Teatro Pardiñas, 26 de abril de 1937.

***Rosa de Triana.*** Zarzuela de Marques Tirado y Fernando Espada, música de Manuel López-Quiroga. Teatro Ideal, 25 de junio de 1937.

***Sol de libertad.*** Zarzuela de Manuel Rusell, música de Enrique Estela. Teatro Fuencarral, 4 de septiembre de 1937.

***Ovación y vuelta al ruedo.*** Zarzuela de César García Iniesta, música de Fernando Gravina. Teatro Pardiñas, 9 de octubre de 1937.

***Romanza húngara***<sup>19</sup>. Poema lírico en tres actos de Víctor Mora, música de Joan Dotras Vila. Teatro Pardiñas. 12 de diciembre de 1937.

***El mesón del pato rojo.*** Opereta ballet en tres actos de Eduardo M. del Portillo, música de Jesús Romo. Teatro Pardiñas, 23 de marzo de 1938.

***Los amos del barrio.*** Sainete en dos actos de José M<sup>a</sup> López de Lerena y Pedro Llabrés, música de Manuel López-Quiroga. Teatro Fuencarral. 7 de septiembre de 1938.

***Ovación y vuelta al ruedo.*** Zarzuela de César García Iniesta, música de Fernando Gravina. Teatro Pardiñas, 9 de octubre de 1938.

***La bayadera roja.*** Zarzuela de Enrique Contreras Camargo, música de Joaquín Taboada Steger. Teatro Pardiñas, 10 de octubre de 1938.

***Cocktail o una copla hecha mujer.*** Zarzuela de José Silva Aramburu, música de Pablo Luna. Teatro Fuencarral, 4 de marzo de 1939.

No solamente se producen estrenos en estas fechas en Madrid; recoge Fernández-Cid (1975: 182) que en el año 1937 se estrena *Una mujer argentina* de Francisco Ramos de Castro, Miguel Caro y Albert Soiffer, música de Francisco Balaguer<sup>20</sup>, en el Teatro Avenida<sup>21</sup> de Buenos Aires y en 1938, *Los salmones* (Roca Padilla, 2013: 55). Francisco Balaguer llegó a componer más de treinta títulos de los que logró cierta difusión sólo uno: *Al dorarse las espigas*. Queda para otro estudio plantear los estrenos de teatro musical español que se produjeron en el exilio, para observar el camino que allí siguen compositores como el mencionado, o para constatar la afluencia de compañías de género lírico español que durante el siglo XX realizaron sus giras por América.

En este contexto hay que estudiar también a la única, hasta el momento conocida, mujer compositora de zarzuela: María Rodrigo<sup>22</sup>. Y, sobre todo, de cara a nuestra investigación, es el momento en el que se produce la aparición de nombres de

<sup>19</sup> Esta obra había sido estrenada antes en Barcelona, en el Teatro Novedades, el 19 de marzo de 1937.

<sup>20</sup> Ya entrados los años cuarenta el propio compositor estrenaría *Carmen, la sevillana*, en el mismo teatro, con libro de Manuel Desco. Después hacia 1961 repite éxito con *El caballero del milagro*, sobre obra de Villalpessa.

<sup>21</sup> El teatro Avenida de Buenos Aires estaba dedicado a la programación de zarzuela casi con exclusividad. En 1996 Luis Aguilé estrenaría en este teatro su zarzuela en dos actos *Viva la verbena* (Vincent, 30 de octubre de 1996: 3).

<sup>22</sup> Además de sus operas *Becqueriana*, sobre obra de los Álvarez Quintero, *Canción de amor* y *La flor de la vida*, escribió tres zarzuelas: *La romería del Rocío*, *La flor de la vida* y *Diana, la cazadora*.



compositores como Jesús Romo, Manuel López-Quiroga y Joan Dotras Vila; compositores que marcarán la renovación en el catálogo nominal de autores de teatro lírico con tres estilos diferentes y aún en nuestros días por redescubrir. A excepción del maestro Quiroga, que se ha abierto paso en la memoria colectiva a través de sus numerosas y exquisitas composiciones en el campo de la copla.

Como vemos en las obras mencionadas, Madrid no vivió el estreno en esos años de ningún título que después quedara en el repertorio, pero son títulos que necesitan de un estudio más a fondo, para enfocar la vida teatral que Madrid tuvo en esos tres años. Sin ir más lejos, “una zarzuela que sí gozó del aplauso del público fue *El mesón del pato rojo* de Portillo y Romo que permaneció casi tres meses en cartel y realizó casi 100 representaciones.” (González, 1996: 64) es una gran desconocida entre los investigadores de zarzuela. Además, hay que tener en cuenta que estos estrenos convivían con el repertorio habitual, de obras ya estrenadas y que no traemos a objeto de este estudio. Madrid había ido “de corte a checa”<sup>23</sup> y esto marcaba el tipo de obras y autores que lograban estrenar, ofreciendo un tipo de títulos que respiraban el ambiente republicano madrileño y que iban mayoritariamente dirigidos a este sector del público. También proliferaron estrenos de teatro frívolo o revista con títulos tan sorprendentes como *Patro “la Terremoto”*, *Las ametralladoras*, *Las incendiarias*, para tratarse de una ciudad en guerra. Solamente se tendrá un panorama claro de los estrenos que se producen en Madrid, comparando con los que se producen en las otras ciudades españolas; a simple vista, ciudades como Barcelona, San Sebastián, Sevilla o Valencia ofrecerán, en estas mismas fechas, otros autores y otros títulos.

En Madrid, dado lo frecuente y la demanda existente de representaciones de teatro lírico, incluso la CNT llega a formar una compañía de zarzuela propia. Por eso hemos destacado el estreno en Madrid de *La bayadera roja*, a pesar de que su compositor estuviera ya fallecido. La búsqueda de datos sobre esta compañía artística también arrojaría luz a este periodo, anterior al que nos dedicamos en esta tesis. En 1937, de los veinte teatros en funcionamiento que tenía Madrid, tres eran para zarzuela (Pardiñas<sup>24</sup>, Fuencarral e Ideal), el resto era para comedia, revista y variedades. César Oliva (1989: 3)

---

<sup>23</sup> Es una referencia al título de la novela de Agustín de Foxa, imprescindible para conocer a fondo este momento histórico.

<sup>24</sup> El teatro Pardiñas pasaría a denominarse posteriormente teatro Alcalá Palace, y en la actualidad (2020) es el teatro Nuevo Alcalá.

nos informa de que “ni siquiera el olor a guerra que respiraba la piel de toro impedía un estado de ebullición escénica tan notable.” Y nos sitúa ante el primer trabajo de Luis Escobar, el 25 de julio de 1938, en Segovia, en una representación del auto sacramental *El hospital de los locos* de José de Valdivielso, recuperando “desde el otro bando” la filosofía de *La Barraca*. Con el final de la guerra, Luis Escobar<sup>25</sup>, influirá decisivamente en la nueva vida teatral madrileña.

Además, Oliva (1989:17) nos recuerda que la figura de María Teresa León, que, en un primer momento, había convertido el teatro de la Zarzuela en el teatro de Arte y Propaganda, es destituida por la Junta de Espectáculos y entrega el teatro en mayo de 1938, dedicándose, el teatro de la Zarzuela, a partir de ese momento a la programación de variedades. Parece tan buen momento para el teatro, en cualquiera de las dos zonas enfrentadas, que “ningún año entró por las taquillas tanto dinero como en 1938, pues las salas estuvieron casi siempre llenas y los precios de las localidades han sido considerablemente elevados.” (Marrast, 1978: 94). Redunda en estos datos el hecho de que, de los cinco títulos de teatro lírico español mostrados en este capítulo, cuatro fueron estrenados en 1938. En cualquier caso, es de indudable relevancia para nuestra investigación en los años previos a 1939 lo que destaca Celsa Alonso González en su impresionante libro sobre el compositor Francisco Alonso:

El teatro frívolo era mucho más rentable que el teatro revolucionario, lo cual suscitó algunas críticas tanto desde sectores progresistas (la revista *El mono azul*) como conservadores (*ABC*). En agosto de 1938 la Junta General de la SGAE acordaba la destitución del presidente Marquina, que estaba en Buenos Aires. Una vez normalizada la recaudación de derechos de autor a través de la Junta de Espectáculos, el maestro Alonso recaudó en el ejercicio de 1937 algo más de 72.000 pesetas y, en 1938, la sorprendente cantidad de 199.076 pesetas, frente a, por ejemplo, las 129.728 pesetas de 1935 o las 112.077 pesetas del ejercicio de 1936. (Alonso González 2014: 481).

En consecuencia, el pulso de recaudación y su consiguiente índice de asistencia y éxito vuelca, desde entonces, el fiel de la balanza hacia el teatro frívolo, de donde no se moverá hasta bien pasada la transición española de 1975. Parece claro que la convivencia escénica de *las dos Españas* fue “pacífica” y frecuente antes de la contienda, es a partir del conflicto bélico cuando se radicalizan sus programaciones, puede que para el repertorio no sea mal momento, ni para reponer títulos que habían

---

<sup>25</sup> En su momento estudiaremos su figura, por la importancia y vinculación al nuevo teatro lírico español, que se forjará bajo sus auspicios y acompañado del compositor Fernando Moraleda.

obtenido gran éxito, pero desde el punto de vista de la creación artística, la cartelera madrileña pasa de ofrecer ocho estrenos en menos de un año a ofrecer cinco estrenos en tres años. Aunque es verdad que estamos centrados en títulos de zarzuela, porque si desviamos la mirada hacia la revista y hacia el espectáculo frívolo o de variedades, el número de estrenos crece sustancialmente, pero poco aporta a nuestro estudio porque eran títulos de vida efímera, de consumo rápido que no aportaron vida futura a la evolución del teatro lírico.

Sorprende que Sorozábal estrenara *La tabernera del puerto*<sup>26</sup> en Barcelona, justo antes de la guerra, en el teatro Tívoli, el 6 de mayo de 1936, y no se estrenara en estos años de contienda en Madrid. Siendo Sorozábal tan querido en la zona roja, de hecho, pasará la guerra como director de la Banda Municipal de Madrid. Sorprende, además, porque *Romanza húngara*<sup>27</sup>, estrenada en Barcelona en marzo de 1937, se estrena en Madrid en diciembre del mismo año, suponiendo, además, la incorporación de un compositor nuevo, Joan Dotras Vila; mientras que Sorozábal ya tenía *La del manojo de rosas* y *Katiuska* en los repertorios de todos los teatros, de todas las zonas, puesto que no hay que olvidar que, a grandes rasgos, en ambas zonas, los repertorios eran similares: Benavente, los Quintero, Galdós, Echegaray, Muñoz Seca y clásicos del Siglo de Oro, recuperados por Federico García Lorca para *La barraca* y por el celeberrimo tándem de libretistas Romero y Fernández-Shaw para el teatro lírico. Esto nos hace comprender mejor que el 27 de marzo de 1939 el teatro Español tenga programado *El alcalde de Zalamea* de Calderón de la Barca, justo antes de la entrada en Madrid del bando nacional.

Ante la fractura que supone el enfrentamiento civil hay otras capitales españolas, además de Barcelona, que viven estrenos de autores muy importantes, títulos que por su importancia se verán, una vez terminada la guerra, reestrenados, con honores de estreno, en Madrid<sup>28</sup>. Veremos que las primeras temporadas de Madrid, una vez terminada la

---

<sup>26</sup> *La tabernera del puerto*, romance marinero de Federico Romero y Guillermo Fernández Shaw, música de Pablo Sorozábal, estrenada en el teatro Tívoli el 6 de mayo de 1936.

<sup>27</sup> *Romanza Húngara*, poema lírico en tres actos de Víctor Mora, música de Joan Dotras Vila, estrenada en el teatro Novedades el 19 de marzo de 1937.

<sup>28</sup> *Sor Navarra*, zarzuela en tres actos de Tejedor y Llorente, música de Federico Moreno Torroba, se estrena en el teatro Victoria Eugenia de San Sebastián el 7 de diciembre de 1936, y en 1941 se estrena en el teatro Calderón de Madrid. Igual ocurre con *Los brillantes*, sainete lírico en tres actos de Antonio

guerra, están compuestas por teatro lírico estrenado durante la guerra en otras ciudades. Sin embargo, hay tres títulos de los que no hemos localizado su estreno posterior en Madrid:

*El chico del surtidor*. Sainete lírico de Enrique Beltrán, música de Juan Martínez Bágüena. Valencia, 1937.

*Nacimiento*. Zarzuela en tres actos de Francisco Cotarelo, de Víctor Espinós y Jesús María de Arozamena, música de Jesús Guridi. Teatro Victoria Eugenia de San Sebastián, 3 de enero de 1938.

*La bengala*. Sainete madrileño en tres actos de José Huecas Pintado y Luis Tejedor, música de Jesús Guridi. Teatro Argensola de Zaragoza, 12 de enero de 1939.

Puede que *El chico del surtidor*, sea una obra primeriza y muy anclada en el espacio donde se produce, Valencia. La aportación de Martínez Bágüena (Roca Padilla: 2013) al teatro lírico se produce casi siempre en su “patria chica” y solamente consigue el estreno y el éxito, con valor de consagración, con *La de la falda de céfiro*, como veremos más adelante, al hablar de la cartelera madrileña en 1945. *Nacimiento*, se encuadra en las creaciones para el ciclo de pascua, frecuente en muchas ciudades españolas y que en este caso cuenta con autores de excepción, dada su importancia creativa y artística.

Es la primera vez que aparece el nombre de Jesús María de Arozamena, hombre importante para el devenir del teatro musical en España en los años cuarenta, cincuenta y sesenta, escritor de textos para la escena y guiones para el cine como veremos más adelante. Aparece, también, en la construcción del texto citado un hombre fundamental para el magisterio e investigación musical, Víctor Espinós; y qué decir del compositor, Jesús Guridi, ahora bien, encontramos que tanto la partitura como el libro se encuentran sin localizar (Pliego de Andrés, 1997:116). Fue, seguramente, una obra excepcional, de circunstancia vinculada a las fechas en las que se ofrece y que no dejó rastro posterior. Todo lo contrario que *La bengala*, estrenada en Zaragoza, que supone uno de esos títulos que merecen un estudio más detallado, y quizá la proximidad del final de la guerra haya marcado su posterior olvido, injusto dada la calidad del compositor.

La actividad del teatro lírico español no se vio truncada por la Guerra Civil, los intérpretes siguieron sacando a flote compañías y repertorios. Pero la creación artística,

---

Quintero y Adolfo Torrado, música de Jacinto Guerrero, estrenado en el teatro San Fernando de Sevilla el 11 de marzo de 1938, y que en 1939 se estrena en Barcelona y en Madrid.

el poner en marcha nuevos títulos, el estrenar, al fin y al cabo, se paralizó completamente. Como hemos visto en 1936, antes del 18 de julio, destacamos el estreno de ocho títulos importantes, en principio por la calidad de sus autores, y como veremos en el capítulo III al enumerar los títulos estrenados en Madrid en 1939, a partir del 1 de abril, finalizada la guerra, también encontramos unos ocho títulos de autores de envergadura. Es obvio que la guerra paraliza el poner en marcha nuevos títulos, pero a su término la zarzuela recupera de inmediato su vida escénica.

Los escritores y compositores que tienen que tomar el camino del exilio, son una gran pérdida para la vida cultural española, pero no habían transitado por el teatro lírico, ni siquiera lo harán desde sus patrias de adopción, claro que a lo mejor desde Madrid o Barcelona sí lo habrían hecho. A excepción de los ya citados Francisco Balaguer y María Rodrigo, que seguirán componiendo para el teatro lírico, nos atrevemos a aventurar que la gran pérdida es Oscar Esplá quien, hasta 1975, no estrenará *El pirata cautivo*. A priori ninguno de los autores dedicados a escribir y componer teatro lírico iniciará el camino del exilio, ni siquiera Sorozábal, “manifiestamente significado” (Temes, 2014: 93).

De hecho, es el autor de *Katiuska* quien en sus memorias (Sorozábal, 1986) arroja más luz sobre la vida cultural española durante la guerra civil; su nombramiento como director de la Banda Sinfónica Municipal en el mes de mayo de 1936 le obliga a permanecer en la ciudad hasta que el Ayuntamiento de Madrid decide que la Banda realice una *tournée* por la España republicana, para que sirviera de propaganda y para que con los fondos recaudados se pudieran adquirir alimentos para el pueblo madrileño. Desde el 21 de febrero de 1937, en los viveros municipales de Valencia<sup>29</sup>, hasta marzo de 1938, en el teatro Apolo de Valencia, más de sesenta conciertos son ofrecidos en diversas localidades, en sus teatros, círculos culturales o plazas. De ellos destaca el ofrecido el 3 de marzo de 1937 en Sueca, lugar de nacimiento del compositor José Serrano, donde el propio maestro dirigió la selección para banda de su obra *Alma de Dios*. Y sobre todo los cinco conciertos dados en Barcelona<sup>30</sup>, dos en el Gran Teatro del Liceo, y el resto en el Palau de la Música, en la plaza de toros de las Arenas y en la

<sup>29</sup> En Valencia está la Junta musical del Ministerio, formada por Esplá, Bacarisse y Pitaluga.

<sup>30</sup> En estas fechas el gobierno de la república está en Barcelona, el presidente Manuel Azaña y el presidente de la Generalitat, Lluís Companys, acuden juntos al concierto del Liceo.

plaza de toros Monumental.

En octubre de 1937 el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, desde Barcelona, había creado por decreto la Orquesta Nacional de Conciertos, al ponerse en marcha su formación se solicitan profesores de la Banda, algo que molesta a Pablo Sorozábal y adelanta su regreso a Madrid, por este motivo a partir de agosto de 1938 se reanudan los conciertos en Madrid y hasta el mes de marzo de 1939 se dan más de treinta conciertos, la mayoría ejecutados en su sala de ensayos, para ser emitidos por la radio; pero también se ofrecen conciertos en el teatro Español, teatro de la Zarzuela y cine Monumental (Genovés, 2009: 198). La vida para los autores de la zarzuela se convirtió en complicada y afiló las rivalidades profesionales, a veces escondidas bajo la diferencia ideológica. Según el propio Sorozábal, él mismo intercedió por Moreno Torroba:

Un día me llamó Ángel Andrada, jefe de la Copistería de la Sociedad de Autores, pidiéndome que fuera a verle. Fui a Copistería, en la calle de San Lorenzo, y me dijo que el Maestro Torroba estaba oculto y atemorizado porque le acusaban de haber escrito un himno por Acción Católica y temía le diesen el paseo. Yo le pregunté:

-Bueno, ¿pero lo ha escrito?

Andrada dijo que sí, que lo había escrito, pero si yo lo negaba con mi firma seguramente se podría salvar. Allí mismo, en Copistería, escribí una cuartilla diciendo que el autor del himno fue un cura vasco al que yo conocía y puse el primer nombre vasco que se me ocurrió. Tal vez le salvé la vida a ese canalla. Luego él hizo todo lo posible para que a mí me fusilasen los fascistas. (Sorozábal, 1986: 129-130).

Como veremos en el capítulo III de esta tesis doctoral, la producción de teatro lírico español oscila entre Federico Moreno Torroba y Pablo Sorozábal desde que finaliza la guerra hasta el fallecimiento de ambos en los años ochenta, el compositor vasco siempre vivió con miedo (*Op. cit.* 1986: 148) “pues estaba enterado de la campaña que estaban haciendo contra mí los compositores Torroba y Guerrero en la zona nacional.” Al finalizar la guerra, la Junta depuradora de la Sociedad de Autores, presidida por el escritor teatral Tomás Borrás<sup>31</sup>, destituye a Pablo Sorozábal de la dirección de la Banda Sinfónica Municipal (Genovés, 2009: 202). El 23 de abril de 1939 la Banda toca durante la misa de campaña realizada en la plaza de Neptuno de la capital española, de nuevo Sorozábal (1986: 178) nos transmite por boca de Jacinto Benavente la impresión de lo que aguardaba para la vida española:

Le acompañé hasta su casa y recuerdo que, al despedirme en su portal, le pregunté:

-Don Jacinto, ¿qué va a pasar ahora?

---

<sup>31</sup> Autor de *El sapo enamorado*, estrenada con música de Pablo Luna, y *El Avapiés*, *Fantochines* y *El pájaro de dos colores*, las tres con música de Conrado del Campo.

Y él me contestó:

-Maestro, yo creo que los cuervos no serán más negros que las tinieblas...

## B.PANORAMA TEATRAL DESPUÉS DE LA GUERRA CIVIL (1939-2020).

Madrid vive un proceso de rehabilitación una vez que termina la Guerra Civil el 1 de abril de 1939. En Madrid la contienda bélica supone un parón de estrenos escénicos, y el primer momento de la posguerra está teñido “del dramatismo que la guerra dejó, al terminar, sobre toda la vida nacional, como deja las algas la bajamar” (Torrente Ballester, 1957: 97) y a partir de 1939, se recupera el ritmo abandonado en 1936. El 15 de julio de 1939 se establece “la censura oficial en las obras teatrales, líricas y partituras musicales”, después vendrán la Ley de represión de la masonería y el comunismo y la aparición del sindicato vertical<sup>32</sup> (Oliva, 1989: 70). En cualquier caso, no deja de sorprendernos la rapidez con la que empieza a funcionar el teatro en Madrid y en poco más de quince días ya estaban en funcionamiento doce teatros de la capital:

Urgencia y provisionalidad en el repertorio: como es lógico, las compañías echaron mano de obras de repertorio o espectáculos de rápida confección con las que comenzar, mientras los autores y artistas conocidos iban llegando a Madrid y se ponían en condiciones de preparar algún estreno más o menos riguroso. El otoño de 1939 significó un comienzo de normalización en el panorama teatral: el género frívolo pasa a segundo plano; las obras de más éxito pertenecen a géneros distintos. Llama la atención la ausencia de un teatro que pueda calificarse estrictamente como teatro franquista o falangista; esto es, un teatro apologetico del régimen concebido como tal. (García Ruiz, 1997: 530).

### B.1. Teatro declamado.

El año de la muerte del maestro José Serrano, 1941, Alfonso XIII abdica en Roma a favor de Don Juan de Borbón, y fallece. Los años cuarenta son un periodo de restauración en todos los ámbitos, y el teatro tiene dos fines muy claros: divertir y propagar la ideología del bando vencedor. Los estrenos de este momento tienen un claro sentido escapista. La literatura dramática está en manos de autores melodramáticos como Adolfo Torrado y Leandro Navarro hasta que surge, ya de lleno, la figura de Enrique Jardiel Poncela.

---

<sup>32</sup> Sin cuyo carnet, no se podía trabajar en el ámbito teatral, tal y como nos recuerda César Oliva y las distintas memorias de actores que hemos consultado.

El 21 de octubre de 1939 en el teatro Infanta Isabel se estrena la farsa en tres actos *Un marido de ida y vuelta* y el público, “el público jardielesco, porque Jardiel ya comenzaba a tener su público” (Aragonés, 1971: 9) quedaba inmerso en una renovación de su humor, una nueva manera de disfrutar del lenguaje, del léxico, coronado con el estreno en 1940 de *Eloísa está debajo de un almendro*. Jardiel es el renovador de nuestro teatro y guía para los títulos que han surgido después, como veremos más adelante; pues, de su mano, y de la del maestro Jacinto Guerrero, llegará la primera opereta de la posguerra y canon para la continuidad del género: *Carlo Monte en Monte Carlo*.

Esta recuperación de la vida teatral madrileña tras la guerra civil conlleva la vuelta a la butaca de un público fiel a su género preferido y al teatro que lo exhibe, generando espacios con público homogéneo que viene a sustituir y hacer olvidar el pasado reciente:

El absoluto predominio que ejerció el subteatro en los meses anteriores, ha dejado paso a un tono general menos burdo, como si el público de soldados se hubiera retirado para dejar las butacas a un público menos silvestre o hubiesen cedido en su psicología de cuartel para adaptarse a un tono de corrección. (García Ruiz, 1997: 527).

El campo del humor se renovará, en esta nueva demanda, con la ayuda de otro comediógrafo, uno de los grandes: Miguel Mihura. Su obra *Tres sombreros de copa* finalmente se estrena en 1952, casi veinte años después de que fuera escrita y entonces llegó a ser Premio Nacional de Teatro; el humor de Mihura afina el paladar de los espectadores y traslada la mirada de lo sórdido a lo ingenuo. Otro gran éxito suyo, este de 1959, *Maribel y la extraña familia* se convertirá en “musical”, quizá pudiéramos decir zarzuela<sup>33</sup>, en 2005. Y en 2019 será *Tres sombreros de copa* la que se convierta en zarzuela. Tanto Jardiel como Mihura influirán indirectamente en los escritores de zarzuela, e incluso Jardiel lo hará directamente.

Otra línea dramática se abre a partir de 1949 y que, como veremos en investigación posterior, también influye en la concepción dramática de los libretistas de teatro lírico; me refiero a la línea que va a marcar *Historia de una escalera* de Antonio Buero Vallejo. El Madrid de *La colmena*<sup>34</sup> recupera su pulso teatral despacio, muy despacio, pero con

---

<sup>33</sup> Los autores de la versión con música lo denominan “musical español”, el texto es fiel al original con cantables de Montesinos y música de Aguirre.

<sup>34</sup> Novela de Camilo José Cela que refleja la época en la que se enmarca la primera etapa de este



firmeza, y así el Ayuntamiento de Madrid vuelve a convocar el Premio Lope de Vega, diez años después (Pérez-Rasilla, 2006: 343). Todos los historiadores coinciden en situar el Premio, y posterior estreno en el teatro Español, en el inicio de una nueva generación de autores dramáticos y en el primer peldaño de un realismo costumbrista, social, que dará excelentes frutos a lo largo y ancho del resto del siglo XX. En el fondo y en la forma estamos ante una renovación del sainete, que en la primera mitad del siglo había desembocado en el esperpento<sup>35</sup>, y que ahora desembocaba en la tragedia.

Ahora bien, como tan lúcidamente expone Torrente Ballester (1957: 102) no estamos ante la estética del sainete únicamente, puesto que en la concepción de Buero “dista lo típico de lo individual, lo accidental de lo esencial”. Coinciden habitualmente los elementos propios del sainete y del realismo social en que ambas no son obras de caracteres, sino de tipos y situaciones, pero en Buero Vallejo no se reducen a madrileñismo los elementos de caracterización. Son obras que reflejan un ambiente coral que rezuma sinceridad, Buero Vallejo es “el dramaturgo español de la posguerra mejor dotado para desarrollar conflictos dramáticos surgidos en ambientes populares” (Aragónés, 1971: 22). Buero Vallejo, sin ser un autor prolífico, llena de estrenos el resto del siglo, casi hasta su muerte. Cada estreno suyo es una experiencia dramática de sumo interés. Con menor repercusión están Alfonso Sastre, Carlos Muñiz y Lauro Olmo y es que en sus obras hay menos vuelo literario y más insistencia moral:

Presentar –frente a tanto teatro evasivo e inhibitorio- el anhelo de un teatro de la realidad, considerada esta ópticamente, preontológicamente en sus datos inmediatos inescusables; de un teatro producido como dramática consecuencia de encuentros graves y profundos entre el dramaturgo y su medio existencial, y montado por nosotros desde la conciencia de nuestra situación y con una intención interventora, no sólo en la marcha del teatro español, sino también, según la medida de nuestras posibilidades, en el proceso social a que asistimos. (Sastre, 1956: 35-38).

*Escuadra hacia la muerte* de Alfonso Sastre estrenada en 1957, *El tintero* de Carlos Muñiz en 1961 y *La camisa* de Lauro Olmo en 1962 hacen caminar el siglo entre sainetes grandes y trágicos, a la sombra de Buero Vallejo; y facilitando, al estar directamente entroncados con su configuración, la entrada del teatro de Arthur Miller por todas las rendijas de los escenarios españoles. En una renovación de la poética

---

panorama.

<sup>35</sup> Imprescindible, en este sentido, el recuerdo a Alonso Zamora Vicente y su publicación de 1969: *La realidad esperpéntica*. Todo ello escalona un hilo conductor que va del género chico al esperpento, después a la comedia realista y desemboca en la zarzuela grande.

aristotélica, nuestros dramaturgos imitan los hechos y la vida más que a los hombres. En esta línea estética aparecen nombres como Jaime Salom que en 1969 ofrece la primera visión artística sobre la guerra civil en *La casa de las chivas* o Ana Diosdado que en 1970 estrena *Olvida los tambores*. En convivencia y en paralelo se desarrolla otra línea dramática que muestra que la burguesía también pena y duda, ahora la sombra la arroja Benavente, y López Rubio, quien cómodo bajo ella hace gala de un absoluto dominio de la técnica del diálogo, construyendo hermosas escenas en *Celos del aire* (1950) o en *La otra orilla* (1954).

Menos humor inglés y más ascendente calderoniano observamos en *La muralla* de Joaquín Calvo Sotelo, estrenada en 1954 también, pero ahora estamos ante “teatro testimonial”<sup>36</sup> que como una radiografía de la sociedad se exhibe. En esta línea ética y estética se situará José María Pemán, quien ya había conocido el éxito antes de la guerra y lo volverá a encontrar en estos años, en los que sagazmente Torrente Ballester interpretó que, en *Los tres etcéteras de don Simón*, estrenada en 1958, Pemán ha visto que es el momento de mostrar “indicio de hondas e importantes rectificaciones”, triunfando el poeta sobre el político. Conviven con estos tres grandes autores: Victor Ruiz Iriarte, que no obtiene tanto éxito y repercusión a pesar de sus magníficos *Juego de niños* y *El landó de seis caballos*, y Edgard Neville, de renombre más cinematográfico que teatral, en apariencia, que muestra, con *El baile* y *La vida en un hilo*, que la cartelera madrileña podía competir en glamour con la parisina o la londinense.

Entre estas dos tendencias surge una fuerza de la naturaleza llamada Alfonso Paso que arranca con guiños a uno y otro lado, a una y otra escuela, con *Los pobrecitos* estrenada en 1957, aquí parece que es la mano de Arniches la que asoma, pero el autor aunque dotado de una “carpintería teatral” excelente abandona esta corriente de humor, “pasa de largo” de los hallazgos de Jardiel y de Mihura y acaba en una profusión de títulos, próximos al vodevil, en la más dilatada producción que se haya dado jamás en nuestro país. A esta vida de éxito se apunta Juan José Alonso Millán que en 1963 ofrecerá *El cianuro... ¿solo o con leche?*

La parte artística de la escena, durante estos años, había estado en las mejores manos

---

<sup>36</sup> Es definición del propio autor, Joaquín Calvo Sotelo, recogida por Torrente Ballester (1957: 98).

posibles: Felipe Lluch, Cayetano Luca de Tena y Luis Escobar. Ellos supieron rodearse de escenógrafos y actores que ofrecerían brillantes puestas en escena en los teatros nacionales: María Guerrero y Español. El buen funcionamiento artístico y la proliferación de autores pone de manifiesto la demanda constante del público. Más palpable en el caso de las comedias líricas, folklóricas o revistas (Oliva, 1989: 81).

En ese mismo año, 1963, estrena su primera obra Antonio Gala: *Los verdes campos del Edén*, dirigida por José Luis Alonso Mañes, nombre clave para la dirección escénica de estos años y posteriormente hombre de influencia básica para la renovación de la zarzuela en el teatro que lleva el nombre del género (Alonso Mañes, 1991). Ellos ponen en marcha un teatro poético que inicia la transición escénica, adelantándose en una docena de años a la transición política. Como en 1971 haría Francisco Nieva con *Malditas sean Coronada y sus hijas*, estos dos autores, Gala y Nieva, serán objeto de estudio más adelante, por su contribución al teatro musical español.

Antonio Gala, como ocurrió con Antonio Buero Vallejo, nace para el teatro de la mano de un Premio, en este caso el nacional Calderón de la Barca del año 1963, que lleva al escenario del María Guerrero a su autor y a la obra *Los verdes campos del Edén*. Y roza, en 1966, el escándalo político con el estreno de *El sol en el hormiguero* (Romera, 2011:172). La importancia de la llegada de Antonio Gala a nuestros escenarios lo describe mejor que nadie Alejandro Casona, en una carta:

Si hoy vengo otra vez aquí es simplemente a avisarte de un grave peligro que estás corriendo, porque has tenido el atrevimiento inaudito de llegar a la escena española con tu carga fresca de humor, de poesía y de ternura precisamente en un momento en que la poesía, la fantasía y la sonrisa empiezan a estar muy mal vistas entre los que dictan la moda en nuestro teatro. (Infante, 1994: 113).

Francisco Nieva transitaba ya por el mundo del teatro como figurinista, escenógrafo, como una especie de hombre del renacimiento, como ocurrirá también con Fabià Puigserver o Andrea D'Odorico. Pero Nieva dio un decisivo paso hacia delante en 1971 con la escritura de *Malditas sean Coronada y sus hijas*. Y el quehacer literario, prolífico en artículos y obras de teatro, le llevó a la Real Academia de la Lengua, donde ingresa con un importante discurso sobre el género chico; discurso que tantas puertas ha abierto a estudios filológicos posteriores, entre los que se erige como protagonista indiscutible el dedicado al teatro por horas (Espín Templado, 1995). Ocupa, también, un lugar

destacado en este momento, el polémico Fernando Arrabal, aunque su trayectoria artística está más vinculada a la vida escénica francesa que a la española; y que sufrió el envés duro de la censura y no pudo estrenar en Madrid, cuando debía. Pero no por ello debe dejar de aparecer en este panorama por su importante aportación a la vida dramática madrileña en las últimas décadas del siglo XX.

Entre estos tres grandísimos autores hay nombres que han puesto en este final de siglo su valiosísima aportación dramática, y que también han incidido en un teatro poético de referencias históricas para criticar, sin caer en obviedades, el momento en el que les había tocado vivir y estrenar. Me refiero, por ejemplo, a José María Rodríguez Méndez, autor de *Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga y Flor de Otoño*; a José Martín Recuerda, autor de *Las arrecogías del Beaterio de Santa María Egipciaca*; y a Domingo Miras, a quien debemos *De San Pascual a San Gil, Las brujas de Barahona y Aurora*.

Las temporadas de teatro en Madrid durante los años 60 y 70 estaban en manos de lo que José María de Quinto (1966: 27) denominó “el teatro de la felicidad y el conformismo”. Con su definición sobre los argumentos que interesaban al público en esta década y en la siguiente, se ofrece una visión comercial de los escenarios madrileños:

Matrimonios que, en el momento mismo de zozobrar, terminan arreglándose, hijos cuya rebeldía acaba en un emotivo abrazo, muchachas frívolas que recuperan el seso en el momento de ser madres. En fin, para qué seguir. En todos los casos la realidad es menospreciada en favor de llevar la paz a las conciencias. Que se corresponda esta situación del teatro español con la realidad más profunda de España es harina de otro costal. (Quinto, 1966: 27).

Frente a este tipo de teatro surge el llamado “nuevo teatro español” o “teatro silenciado”, o “subterráneo”, *underground* (Romera, 2011: 134-135); obras nuevas que no prenden en un amplio número de espectadores pero que configuran un nuevo camino dramático, creado por la pluma de escritores como Luis Riaza, Miguel Romero Esteo, Luis Matilla, Jesús Campos y Jerónimo López Mozo, entre otros. Y, en paralelo, con mayor aceptación, atrayendo a un público joven que no se sentía identificado con el teatro de la cartelera madrileña, surge el “teatro independiente”, con unas compañías muy determinadas, que serán la cantera para la vida teatral de Madrid, en lo que queda de

siglo.

Francisco Ruiz Ramón (1986: 455-484) sitúa su origen en los teatros universitarios (*TEUS*) y teatros de cámara, y reconoce estar de acuerdo con el crítico y teórico José Monleón<sup>37</sup> en la selección de cinco grupos imprescindibles para entender la renovación escénica que se produce en este momento: *Els Joglars*, *Tábano*<sup>38</sup>, *Los Cátaros*, *Teatro Estudio Lebrijano* y *el Teatro Experimental Independiente*. Estos grupos no nacen todos en Madrid, ni mucho menos, pero en su seno van a forjarse algunas de las personalidades más significantes de la vida teatral madrileña a partir de este momento; nos referimos a Albert Boadella, Juan Margallo, Alberto Miralles, Miguel Narros o José Carlos Plaza.

La vida escénica madrileña siempre ha tenido un reflejo inquietante en el Premio Lope de Vega (Pérez-Rasilla, 2006), convocado desde 1932 por su Ayuntamiento, y ya citado anteriormente en este panorama, por su importancia. Al amparo de este Premio se vivió una *transición dramática* desde los accésits de Ricardo López Aranda con *Noches de San Juan* (1963) y *Los delfines* (1966) de Jaime Salom, muy superiores a los premios de esos mismos años, hasta el reconocimiento que en 1973 se hace a Jesús Campos, en 1974 a Domingo Miras, en 1975 a José Martín Recuerda y en 1976 a Alfonso Vallejo. En pleno proceso democrático llegamos a los grandes éxitos, premiados con el Lope de Vega municipal, en 1977 otorgado a Fernando Fernán-Gómez por *Las bicicletas son para el verano*, en 1981 a *El álbum familiar* de José Luis Alonso de Santos y en 1983 a *Hay que deshacer la casa* de Sebastián Junyent. Nombres que configuran la renovación dramática de los teatros madrileños en las temporadas de los años 80 y 90 del siglo XX. A estos nombres hay que añadir el de Adolfo Marsillach, que estrenó poco como autor y mucho como director y actor, pero que logra un éxito tan relevante como fue *Yo me bajo en la próxima, ¿y usted?* Dando un giro a la cartelera de teatro comercial y abriendo las puertas de las salas comerciales a sus coetáneos en la autoría. Es el momento en el que se recupera de lleno a la mujer para la autoría dramática y aparecen en cartelera los nombres de Paloma Pedrero, Concha Romero, Manuela María

<sup>37</sup> José Monleón ya había publicado, en 1967 y 1970, sendos artículos sobre el tema en las revistas teatrales *Yorik* y *Primer Acto*.

<sup>38</sup> Destacar que objeto de estudio en esta tesis, serán en su capítulo correspondiente, los espectáculos de *Tábano: Castañuela 70* y *Cambio de tercio*.

Reina, Carmen Losa, Lourdes Ortiz o Inmaculada Alvear, entre otras (Romera, 2011:237). Ellas reflejan el final de siglo acompañadas de los siguientes nombres de autores, todos ellos más premiados que representados, y que también, como Buero, se han alzado con el *Lope de Vega*: Javier Maqua, Santiago Martín Bermúdez, José Luis Miranda, Raúl Hernández Garrido, Ignacio Amestoy, Pedro Vállora y José Ramón Fernández. Desde Barcelona llegará a la cartelera madrileña una nueva cantera de autores dramáticos: Josep Benet i Jornet, Sergi Belbel, Lluïsa Cunillé, entre otros.

Caso singular entre los autores de finales del siglo XX, van a ser José Luis Alonso de Santos y José Sanchís Sinisterra, escritores de reputados éxitos, queridos por el gran público y que han visto cómo sus obras se han convertido también en películas de referencia para la historia del cine español. Decir *La estanquera de Vallecas* y *Bajarse al Moro*, con autoría de Alonso de Santos, o *Ay Carmela* y *El cerco de Leningrado*, ambas de Sanchís, es decir los títulos más vistos por las últimas generaciones de espectadores. Ayudan a este volver a llenar los teatros madrileños, los trabajos de directores como Miguel Narros, José Carlos Plaza, José Luis Gómez, Juan Carlos Pérez de la Fuente, Gerardo Vera o Lluís Pasqual. Sus puestas en escena, sus equipos artísticos y sus repartos convierten, en estos años, la cartelera madrileña en un atractivo reclamo para el público en general.

Antonio Buero Vallejo, autor con el que empezábamos este panorama, estrena *Misión al pueblo desierto*, su última obra, en 1999 en el teatro Español de Madrid, casi cincuenta años después del estreno de *Historia de una escalera*. La vida escénica del siglo XX viene marcada por este exquisito dramaturgo. Muchos de sus estrenos vieron la luz en puestas en escenas de José Tamayo y Gustavo Pérez Puig, nombres claves en la dirección escénica de los años cincuenta, sesenta y setenta. Parece un simbólico paso de testigo en la dramaturgia teatral, que este mismo año de 1999, Juan Mayorga, procedente de una magnífica cantera escénica madrileña llamada Teatro del Astillero, estrene *Cartas de amor a Stalin* en el Centro Dramático Nacional. En las manos de Juan Mayorga, como en las de Rodrigo García, Iñigo Ramírez de Haro, Itziar Pascual, Paco Bezerra, Alberto Conejero, Juana Escabias y Angélica Lidell, entre otros nombres, está depositada la entrada y mantenimiento de la escritura teatral en el siglo XXI.

## B.2. Teatro lírico: la ópera en Madrid.

El 2 de enero de 1939 Manuel de Falla embarca en Barcelona con rumbo a Buenos Aires, ya nada volvería a ser igual para la cultura y la música española. Los compositores que habían alcanzado ya la cúspide del éxito en la ópera antes del comienzo de la Guerra Civil, se incorporan a sus pentagramas, como Conrado del Campo o Julio Gómez que construyen sus obras huyendo del “adjetivo *zarzuelero*, tan temido” (Gómez Amat, 1989: 189). Una vez finalizada la contienda civil los teatros comienzan una nueva andadura tanteando los gustos del público y ofreciendo aquello que este desea ver. La ópera no parecía un género adecuado con sus frecuentes finales trágicos. Además, la recuperación de los valores patrios propuesta por el bando vencedor no resultaba afín a un género foráneo que se cantaba en otros idiomas; esto facilitó que los autores de zarzuela continuaran el camino de creación que habían abandonado momentáneamente durante la contienda. No obstante, no podemos dejar de reseñar que la ópera sigue en la mente de algún empresario y entre 1940 y 1956 surgen pequeños oasis de lírica en temporadas breves y con el mismo repertorio casi siempre.

En Madrid mantiene la hegemonía como anfitrión el teatro de la Zarzuela y allí, a iniciativa del Ministerio de Cultura Popular de Italia<sup>39</sup> se presenta el 17 de mayo de 1940 la *Gran Compañía de Ópera Italiana* que ofrece en seis días consecutivos: *Rigoletto*, *Il Trovatore*, *Madama Butterfly*, *Aida*, *La Bohème*, *La Favorita* y *La Gioconda*. La velocidad en el cambio de programa provoca desajustes en el coro y en la orquesta, según recoge *ABC* celebrando la iniciativa italiana:

Están de enhorabuena los verdaderos aficionados a la ópera. Después de tantos años, una gran compañía, unos grandes artistas, una gran empresa, llega hasta España, a llenar de arte y de belleza con su magnificencia la escena de nuestro país, tan latino y, por tanto, tan amante de la lírica. (Sainz de la Maza, 5 de mayo de 1940).

Debió ser buen éxito porque no terminado 1940 desembarca en el propio teatro de la Zarzuela otro cargamento (complementario) con *Tosca*, *El Barbero de Sevilla*, *Lucía di Lammermoor* y el estreno en Madrid de la última ópera de Puccini: *Turandot*, el 19 de enero de 1941 y a cargo de Germana di Giulio. En la crítica de *ABC* se pone el dedo en la llaga: “Por fin hemos podido presenciar el estreno de la obra póstuma de Puccini, que ya creíamos malogrado. Un poco tarde llega a nosotros este *Turandot*. Hace quince años

---

<sup>39</sup> La relación del jefe del Estado Español con el Gobierno de Italia era excelente en estos años.

que se cantó en Milán por vez primera (...).” (Sainz de la Maza, 26 de enero de 1941).

En la temporada 1942-43 en el teatro de la Zarzuela se vuelve a ofrecer otra tanda de repertorio bajo la dirección musical de Giuseppe Podestá. El éxito de esta temporada no pasa desapercibido para el Ministerio de Educación Nacional que patrocina una temporada de ocho títulos en el mismo teatro a partir del 5 de noviembre de 1943:

Hay que constatar con satisfacción que el teatro estaba totalmente ocupado por un público distinguido, que ornaba con la vistosidad de los trajes de noche la amplia sala de la Zarzuela, recordando aquellos inolvidables tiempos del teatro Real cuando era este uno de los mejores del mundo. (Sainz de la Maza, 6 de noviembre de 1943).

En 1944 el teatro Madrid ofrece una breve temporada organizada por Francisco Sarobe, quien presenta una *Bohème* a cargo de Giacomo Lauri-Volpi (Martín de Sagarmínaga, 1997: 139). En 1945 la empresa artística Barnum programa el teatro de la Zarzuela y en él oferta la venta de un abono para catorce títulos con una lista de compañía excelente<sup>40</sup>. Nuevamente en las críticas a estas funciones José María Franco pone de manifiesto la necesidad de un teatro de ópera que ofrezca títulos diferentes a los que suelen ir en el repertorio habitual. Y recoge el guante Luis Escobar, a la sazón director del Teatro Nacional María Guerrero<sup>41</sup>, y él, dentro de la temporada 1945-46 programa una alternancia de títulos operísticos del repertorio con otros menos frecuentes, incluso presenta ópera española: *La vida breve* y *El retablo de Maese Pedro*, ambas con música de Manuel de Falla. Ahora bien, el Ministerio de Educación Nacional no vuelve a ocuparse del tema hasta 1948, año en que promueve la llegada de la Compañía del Liceo de Barcelona<sup>42</sup> a Madrid, al teatro de la Zarzuela (García Carretero, 2004: II. 242).

En el teatro Madrid en 1946 Esteban García Leoz presenta a Ana María Iriarte en *La Favorita*. Tanto el hermano de Esteban, Jesús García Leoz, como Ana María Iriarte, tienen su aparición en la presente tesis como compositor él y ella como intérprete de excepción. En este sentido también José Luis Alonso Mañes, director de escena y

---

<sup>40</sup> En la que figuran nombres como Hipólito Lázaro, Mercedes Capsir, Lolita Torrento, y la presentación en Madrid de Marimí del Pozo en *Rigoletto*. Estos nombres son la cantera de voces sobre la que se ha sustentado la buena fama vocal de los cantantes líricos españoles.

<sup>41</sup> No hay que olvidar que en estos años el teatro de la Zarzuela es un teatro privado y no tiene la conciencia de política cultural que se le presupone a un teatro público, dependiente de los fondos del Estado, como el María Guerrero.

<sup>42</sup> En esta visita del Liceo a Madrid se presenta Victoria de los Ángeles en *Tannhäuser* de Richard Wagner.



renovador del teatro lírico español, recuerda su infancia en el teatro Calderón donde su tío<sup>43</sup> formaba parte de la empresa que regía el teatro:

Las primeras óperas que vi en mi vida se ofrecieron en el teatro Calderón a los pocos años de terminar nuestra guerra. Representaciones con unos montajes paupérrimos, que hoy nos sonrojarían: decorados de papel, por supuesto, cuarteados y con las dobleces bien visibles. Luces... las de la batería y gracias, pero excelentes desde el punto de vista musical. (Alonso Mañes, 1991: 381).

Conviven estas compañías de ópera con las compañías que ofrecen el repertorio de grandes éxitos de teatro lírico español del pasado. Pero la ópera se abre nuevos caminos, siempre y si, efectivamente, en 1925, con el cierre del teatro Real, se trunca la historia de la ópera en España; y ésta deambula entre los teatros de la Zarzuela y Calderón, ya era así antes de la guerra, y aunque las compañías de ópera, sobre todo italianas, no vinieran durante la guerra, sí que lo volverán a hacer ya desde el mismísimo 1940.

Recordemos que Enzo Cellini nos trae *Turandot* el 19 de enero de 1941 a la Zarzuela y en 1948 visita Madrid la compañía del Liceo<sup>44</sup>, con repertorio alemán y ruso: *Boris Godunov*, incluido. En este caldo de cultivo, en 1949, Guillermo Fernández-Shaw escribe *Byron en Venecia*, ópera de cámara en tres cuadros, para el compositor Eduardo Aunós, como reseñaremos más adelante.

En 1956 la SGAE adjudica el teatro de la Zarzuela para zarzuela y surge la imponente figura de Alfredo Kraus, con la celeberrima *Doña Francisquita*, que dirigió José Tamayo. Esta reapertura para el género, recuperando las teorías sobre las que el teatro se había construido, generará algunos de los títulos fundamentales que dan origen a la presente investigación doctoral, intercalándose con temporadas más o menos largas de ópera. Así en 1958 Wolf Ferrari dirige una compañía italiana patrocinada por la embajada, y Madrid entra en contacto con las nuevas vías de la composición musical a través de *Il Telefono* de Menotti, *El secreto de Susana* de Wolf Ferrari y Goliniani, y *La guerra* de Rosellini.

En 1962 se crea la Asociación de Amigos de la Ópera y en 1966 en el teatro de la

---

<sup>43</sup> Nos referimos al escritor José Luis Mañes, autor de *La zapaterita*, obra estudiada en el capítulo IV de esta tesis.

<sup>44</sup> En el siguiente punto veremos cómo la vida de la ópera para Barcelona fue diferente gracias a que el Gran Teatro del Liceo mantuvo siempre sus puertas abiertas.

Zarzuela, dentro del III Festival de Ópera se estrena en Madrid, por fin, *Pelleas y Melisenda*. La creación de ópera española empieza a remontar gracias a estos festivales madrileños y en este momento, emergente, surge *Zaj*, en 1964, donde Juan Hidalgo, Walter Marchetti y Ramón Barce mostraban nuevas vías para la creación escénica musical, sin que estas prendieran en el gran público. Después surgió el *Grupo Koan*, ambas formaciones ponen en marcha “happenings” que pueden influir en el devenir del teatro musical, objeto de esta tesis, en cuanto arroja luz sobre el momento en que los compositores del ámbito culto abandonan la creación de zarzuelas o comedias musicales al uso, dejando una ausencia notable que intentará ser ocupada por compositores más afines al mundo del pop o la música de consumo de estos años, sesenta y setenta del pasado siglo.

Misma influencia se da entre los compositores y óperas españolas estrenadas en el teatro de la Zarzuela, así *Zigor*, con música de Francisco Escudero<sup>45</sup>, estrenada el 6 de junio de 1968, o, en el mismo año, *Protocolo* de Luis de Pablo. Y el 28 de mayo de 1970 *María Sabrina*, Retablo de Camilo José Cela, con música de Leonardo Balada<sup>46</sup>. Así como *La mona de imitación*, sobre el cuento de Gómez de la Serna con música de Ángel Arteaga, el 24 de mayo de 1973. Aportaciones inestimables al teatro lírico español, estrenos de uno al año, pero de incuestionable calidad por la representatividad de sus autores y por las acertadas vías que inicia la música contemporánea española. Hasta llegar a *Intolerancia* de José Ramón Encinar y a *Selene* de Tomás Marco (Marco, 1975), obra estrenada en 1974 y que marca un antes y después en la creación operística de nuestro país. Tomás Marco estrena *Selene*, con una nueva morfología para el teatro musical español que el propio autor define como “Objetos, gestos y acciones pueden cooperar con los sonidos en la creación de la música y en ocasiones constituir la música misma” lo que desemboca en “un género nuevo, que podría adscribirse tanto a la música como a otro arte, y de otro lado producir un nuevo teatro musical.” (Fernández-Cid, 1975: 414-415).

---

<sup>45</sup> Francisco Escudero, nace en San Sebastián en 1913, su ópera *Zigor* supone un antes y un después en el terreno de la creación musical española, pero su estreno no tiene lugar hasta el 4 de octubre de 1967 en el Coliseo Albia de Bilbao. El mismo compositor dejó una *Fuenteovejuna* inédita.

<sup>46</sup>Leonardo Balada, nace en 1933 en Barcelona. Crea efectos sonoros para el teatro cantado susceptibles de revisión en la actualidad, destaca su ópera *María Sabina* sobre texto de Camilo José Cela, estrenada en 1970 en el Teatro de la Zarzuela.

En ese mismo año, 1974, el XI Festival estrena *Wozzeck* de Alban Berg y en 1983 se acaban los Festivales y se instauran las temporadas propiamente dichas, lo momentáneo dará paso a lo habitual. Quedando la zarzuela postrada ante la demanda, que existía en la ciudad, del repertorio operístico, sin embargo, la ópera española vive momentos históricos, por lo que supone de vuelta a la normalidad de un país europeo. Así el estreno de un encargo como *El pirata cautivo*, ópera en un acto de Claudio de Latorre, música de Oscar Esplá<sup>47</sup>, estrenada en el teatro de la Zarzuela el 29 de mayo de 1975.

En 1983 se estrena *Kiu* de Luis de Pablo y en 1988 se estrena *Fígaro* de José Ramón Encinar, al mismo tiempo que viene a Madrid por primera vez la *Lulu*<sup>48</sup> de Alban Berg. Ya en 1992 verá la luz *Belisa* de Antonio Gallego sobre obra de García Lorca y música de Miguel Ángel Coria. Madrid se tiene que poner al día y recupera, gracias a las temporadas del teatro de la Zarzuela, y a estos títulos, el tren de la ópera perdido en 1925 con el cierre del Real, como ya hemos dicho. En este sentido la mano tendida de Guillermo Heras, desde la Sala Olimpia, es decisiva y acerca títulos, autores y público a los nuevos lenguajes del teatro lírico español, durante los años ochenta y noventa. Nos referimos a los encargos del CDMC (Centro para la difusión de la música contemporánea) que estrenó en la Sala Olimpia: *Sin demonio no hay fortuna* (1987) de Leopoldo Alas y Jorge Fernández Guerra, *Fígaro* (1988) de José Ramón Encinar, *Francesca o el infierno de los enamorados* (1989) de Luis Martínez de Merlo y Alfredo Aracil, *El bosque de Diana* (1990) de Antonio Muñoz Molina y José García Román, *Luz de oscura llama* (1991) de Clara Janés y Eduardo Pérez Maseda, *Timón de Atenas* (1992) de Luis Carandel y Jacobo Durán Loriga, *El secreto enamorado* (1993) de Ana Rossetti y Manuel Balboa, *El cristal de agua fría* (1994) de Rosa Montero y Marisa Manchado.

En estos años, últimos del siglo XX, compositores de la talla de Francisco Cano, Carlos Cruz de Castro, Agustín González Acilu, Joan Guinjoan, Concha Jerez, Arturo Tamayo, José Luis Téllez y Jesús Villa-Rojo, se implican en el uso de lo teatral en sus conciertos,

---

<sup>47</sup> Oscar Esplá, nace en Alicante en 1889. Una de las figuras musicales más importante del siglo XX, estrena *El pirata cautivo* en 1975. También le ha puesto música a *La ira de Dios (Guadazu)* de Torcuato Luca de Tena.

<sup>48</sup> Estas representaciones acaban con el público abandonando la sala, por la falta de costumbre ante títulos antes no vistos en la capital. En 2009, ya en el Teatro Real, *Lulú*, es acogida con el público puesto en pie. Pareciera que el gran problema que la ópera tenía en Madrid para consolidar el repertorio era la falta de una casa estable; problema que Barcelona, con el Liceo, sí tenía resuelto.

pero abandonan la estructura del teatro musical que tanto gustaba al gran público, y que buscará en los musicales de procedencia angloamericana, sobre todo.

La poética perdida será continuada, con mayor o menor fortuna, por sus contemporáneos Leonardo Balada, José Ramón Encinar, Tomás Marco y Luis de Pablo, en cuyas fórmulas de regeneración del teatro lírico español se encuentran pistas más que afortunadas para una continuidad de este. Pistas y pautas, que a la vista de la proximidad y del goteo con el que se han producido los estrenos, no han tenido el eco y la incidencia esperables. En este final de siglo el teatro de la Zarzuela no abandona la programación de ópera y sigue aportando al camino de renovación de la ópera estrenando nuevos títulos, así destacamos en 1998 el estreno de *El rey de Harlem* de Werner Henze y *Don Perlimplin* de Bruno Maderna, las dos basadas en la obra de García Lorca. Así como se ponen en escena la ópera de Moreno Torroba, *El poeta*, en 1980, *La Celestina* ópera de Joaquín Nin-Culmell en 2008, y la ópera póstuma de Sorozábal, *Juan José*, en 2016.

Finalmente, en 1997 se abre el Teatro Real en Madrid y la ópera recupera su lugar, su sitio, y deja ya de lleno para el teatro lírico español, el teatro de la Zarzuela. Quizá demasiado tarde. El Teatro Real hace su labor para adelantar el reloj de la creación, y nos sorprenderá despidiendo el siglo con el estreno el 18 de octubre de 1997, en la primera temporada de su reapertura, de una ópera basada en un texto de Valle-Inclán: *Divinas Palabras*, cuyo texto versiona Francisco Nieva para la partitura de Antón García Abril.

Y el 23 de febrero de 2000 se estrenó *Don Quijote*, ópera en un acto de Andrés Amorós, con música de Cristóbal Halffter. Entrado ya el siglo XX será Luis de Pablo quien estrenará *La señorita Cristina* el 10 de febrero de 2001. Y provocará la inclusión de la mujer compositora, con Pilar Jurado y Elena Mendoza, esta última declara en el estreno de *La ciudad de las mentiras* en 2017, que “componer una ópera hoy en día<sup>49</sup> significa, hasta cierto punto, reinventársela como género” (Mendoza, 2017: 14).

---

<sup>49</sup> Pero, a pesar de las complicaciones, nuestros creadores siguen escribiendo ópera española, cuyo estreno muchas veces acontece fuera de nuestras fronteras, así Cristóbal Halffter estrena la ópera en un acto de Jaun Carlos Maset, *Lázaro*, en el teatro de la Ópera de Kiel (Alemania) el 4 de mayo de 2008.

### B.3. Zarzuela grande y estrenos de teatro musical en el resto de España.

Tras la Guerra Civil los compositores José Serrano y Pablo Luna ofrecerán sus últimos éxitos, y Francisco Alonso y Jacinto Guerrero generarán nuevas corrientes musicales con sus estrenos, a partir de 1939. Pero serán Federico Moreno Torroba y Pablo Sorozábal quienes seguirán estrenando sin pausa hasta 1980 el primero, y el segundo entrará en el siglo XXI con el estreno de su ópera *Juan José*, si bien compuesta muchos años antes. Estos compositores, entre otros, no solamente estrenaron en Madrid y en Barcelona, era frecuente que la mayoría de los títulos del repertorio se vieran, casi a la par que se producía su estreno, en el resto de ciudades españolas. Incluso a veces, los títulos se estrenaban antes fuera, y según su éxito llegaban a Madrid, donde, eso sí, obtenían su reválida.

Los estrenos destacados de teatro musical español que se producen fuera de Madrid y que, sea por el motivo que sea, no hemos constatado su llegada, todavía, a la cartelera madrileña, son los siguientes, citados en orden cronológico:

*El maleficio*. Zarzuela en tres actos de los hermanos Álvarez Quintero, música de Federico Moreno Torroba. Teatro Victoria Eugenia de San Sebastián, 30 de septiembre de 1939.

*Cuidado con la pintura*. Sainete lírico en un acto de Federico Romero y Guillermo Fernández-Shaw, música de Pablo Sorozábal. Teatro Apolo de Valencia, 9 de diciembre de 1939.

*La enamorada del silencio*. Comedia lírica en dos actos de José Luis Almunia y Alfredo Sendín Galiana, música de Juan Martínez Báguena. Teatro Principal de Valencia, 24 de febrero de 1940.

*La doncella se divierte (Hotel Retiro)*. Opereta en un acto de Anselmo C. Carreño y Luis Fernández de Sevilla, música de Luis y Enrique Navarro Tadeo. Teatro Apolo de Valencia, 25 de septiembre de 1940.

*Sol de serranía*. Zarzuela en dos actos de Ángel Torres del Álamo, música de Ernesto Pérez Rosillo. Teatro Apolo de Valencia, mayo de 1941.

*La Galerna*. Zarzuela en dos actos de Ángel Gutiérrez Unzué, música de Alfonso Ruiz. Teatro Salón Cantabria de Laredo, Santander, 30 de diciembre de 1941.

*La Rosario o la Rambla a fines de siglo*. Sainete lírico en un acto de Federico Romero y Fernández-Shaw, música de Pablo Sorozábal. Teatro Apolo de Valencia, 1941.

*La enlutada de blanco*. Zarzuela en tres actos de Muñoz y Salvador Nivela, música de Salvador Rovira Ferrer. Teatro Olimpia de Huesca, 8 de agosto de 1942.

*El molinuco*. Zarzuela de Antonio Paso y Manuel Soriano, música de Emilio Lenberg. Teatro Príncipe de San Sebastián, 1942.

*Alas de plata*. Zarzuela en tres actos de Anselmo C. Carreño y Luis Fernández de Sevilla, música de Modesto Romero Martínez. Teatro Lírico de Valencia, 23 de septiembre de 1942.

- Déjame soñar*<sup>50</sup>. Sainete lírico en dos actos de José Huecas y Luis Tejedor, música de Jesús Guridi. Teatro Arriaga de Bilbao, 27 de mayo de 1943.
- El Pilar de la Victoria*. Poema lírico religioso en dos actos de Manuel Machado, música de Pablo Luna, completada por Julio Gómez. Teatro Principal de Zaragoza, 12 de octubre de 1943.
- Alborada no día da festa*. Zarzuela de Leandro Carré, música de Mauricio Farto Parra. Teatro Alfageme de León, 1944.
- Mari-Nieves (La camerana)*<sup>51</sup>. Zarzuela de Armando Oliveros y José María Castellví, música de Manuel Garrido. Teatro Cervantes de Sevilla, 19 de enero de 1944.
- La melodía de Borda-Berdi*. Zarzuela de Antonio Mundecca y Concepción Sáenz, música de José Luis Iturralde Pérez. San Sebastián, 5 de octubre de 1944.
- La locura del fútbol*. Zarzuela de M. Reula Garcés, música de Salvador Rovira Ferrer. Teatro Pérez Galdós de Las Palmas, 29 de diciembre de 1944.
- Ayer estrené vergüenza*. Opereta arrevistada en catorce cuadros de Federico Vázquez Ochando, música de Juan Quintero. Teatro Apolo de Valencia, 9 de mayo de 1946.
- Volodia (el esquimal)*. Opereta en dos actos de Rafael Duyós y Armando Moreno, música de Jesús Romo. Teatro Principal de Valencia, 18 de junio de 1947.
- Campocerrado*. Poema sinfónico popular charro de César Real de la Riva, música de Gerardo Gombau. Teatro Gran Vía de Salamanca, 25 de septiembre de 1947.
- Acuarelas vascas*. Estampas líricas sobre motivos populares, en dos actos y ocho cuadros de José Luis Albéniz y Julián Echevarría, música de Jesús Guridi. Teatro Ayala de Bilbao, 22 de diciembre de 1948.
- La Bilbainita*. Zarzuela de José María Uruñuela. Teatro Ayala de Bilbao, 1948.
- El clavel del Altozano*. Zarzuela de F. Losada Calvo, música de Vicente Echevarría. Teatro Gayerre de Pamplona, 1948.
- Desde Santurce a Bilbao*. Zarzuela de J. Echevarría y J.L. Albéniz, música de V. Zubizarreta y F. Escudero. Teatro Arriaga, 1950.
- Los gerifaltes*<sup>52</sup>. Zarzuela de Lorenzo Guardiola. Música de Julián Santos Carrión. Teatro Apolo de Valencia, 1951.
- Aragón, tierra bravía*. Zarzuela en dos actos de José Antonio Cabero, música de Salvador Rovira Ferrer. Teatro Principal de Zaragoza, 29 de febrero de 1952.
- Viento Sur*. Narración lírica en tres actos de José Luis Albéniz y Julián Echevarría, música de Jesús Arámbarri. Teatro Campos Elíseos de Bilbao, 2 de diciembre de 1952.
- La marquesita*. Zarzuela de Rodrigo de Molina, música de Francisco Navarro. Teatro Villamarta de Jerez, Cádiz, 23 de enero de 1953.
- Cloroformo*. Texto de Francisco García Viñolas, música de B. López Molina. Teatro Romea de Murcia, 1955.
- La alegre alcaldesa*. Farsa lírica en tres actos de Pedro Sánchez Neyra, música de Jesús García Leoz. Teatro Gayerre de Pamplona, 1962.
- Sol de Levante*. Zarzuela en dos actos de Guillermo y Rafael Fernández Shaw, música de E. Pérez Rosillo. Teatro Principal de Alicante, 12 de marzo de 1965.
- Los claveles de la Virgen*. Zarzuela de Matilde Grimal, música de Salvador Rovira Ferrer. Teatro Marín de Teruel, 1965.
- Viento Solano*. Zarzuela en dos actos de Muñoz Calvo, música de Antonio Férriz. Teatro Chapí de Villena, Alicante, 14 de julio de 1970.
- Mi vida es sueño*. Zarzuela de Francisco Quilez, música de José Picazo. Teatro Benavente de Tarazona, Zaragoza, 1972.
- El Cortesà*. Musical de Casimiro Gandía, música de Campos, Pérez Gil y Sanchís

<sup>50</sup> Hemos mantenido este título en este capítulo porque su estreno en Madrid se produce en 2011, en la Escuela de Canto de la Comunidad de Madrid, pero no estrenado aún en Madrid para el gran público.

<sup>51</sup> Escrita para Marcos Redondo obtuvo con ella un gran éxito en el teatro Nuevo de Barcelona posteriormente (Redondo, 1973: 261).

<sup>52</sup> Este título había obtenido en 1947 el Premio de RNE.

- Girbés. Valencia Cinema, 15 de enero de 1981.
- Bloody Mary Show.** Espectáculo músico-teatral de Rodolfo Sirera, música de Jesús Casañas. Sala Escalante de Valencia, 12 de mayo de 1983.
- ¡Oh Penélope! (El retorno de Ulises).** Comedia con canciones de Gonzalo Torrente Ballester con letras de José Díez y música de Angel Botia. Teatro Romano de Mérida, 31 de julio de 1986.
- La belleza del diablo.** Musical de Miguel Sierra, música de Eddy Guerin. Teatro Principal de San Sebastián, 6 de agosto de 1986.
- La niña del boticario.** Opereta en dos actos de Lorenzo Guardiola, música de Julián Santos Carrión. Teatro Vico de Jumilla, Murcia, 15 de agosto de 1988.
- Taxi, al Rialto.** Espectáculo músico-teatral de Antonio Díaz-Zamora y Kado Kostzer, música de Ramón Ramos. Teatro Rialto de Valencia, 6 de enero de 1989.
- Escapa't amb mi, monstre.** Musical de Beltrán y Pons, Música de Joan Cerveró. Sala Escalante de Valencia, 27 de abril de 1990.
- Cuando Jack el destripador bailaba claqué.** Musical de Juan Luis Mira. Castillo de Santa Bárbara de Alicante, 7 de septiembre de 1990.
- Kontuz, maite zaitut (Peligro, te quiero).** Musical del grupo Tanttaka Teatroa, música de Iñaki Salvador. Teatro Principal de San Sebastián, abril de 1990.
- La malcasada.** Musical de Morales y González Vergel, música de José Luis Valderrama, basado en la obra de Lope de Vega. Plaza de San Jorge de Cáceres, 13 de junio de 1991.
- La lluna de València.** Musical de Jaime Salom y Mas-Griera, música de Amargós, Bardagí, Doncos y Moraleda. Teatre Borràs, 28 de octubre de 1992.
- Les mans negres.** Musical de Carles Pons, música de Joan Cerveró. Teatre Rialto de Valencia, 6 de noviembre de 1996.
- Sesfebú.** Musical original de Jorge Moreno, música de Joaquín Pesquina. Teatro Palacio Valdés de Avilés, 18 de mayo de 2004.
- Misiles melódicos.** Musical de José Sanchís Sinisterra, música de Gabriel Sopena. Teatro Principal de Zaragoza, 15 de abril de 2005.
- El vendedor del tiempo.** Musical de Garbi Losada basado en el texto de Fernando Trías de Bes, música de Josan Goikoetxea. Teatro Principal de San Sebastián, 4 de mayo de 2006.
- Balansiyyá.** Musical de Gonzalo Iranzo y Carlos Veiga, música de José Rafael Pascual. Teatro Principal de Valencia, 22 de junio de 2006.
- Bienvenido Mr. Marshall.** Musical de Joan Cerveró y José Antonio Escrivá sobre la película de mismo título de Berlanga. Teatro Principal de Valencia, 24 de mayo de 2007.
- Illamor.** Musical de Camañes y Oliver, música de Tomeu Penya. Auditorium de Palma de Mallorca, 19 de enero de 2011.
- Esta noche no estoy para nadie.** Comedia musical de Juan Carlos Rubio e Isabel Montero, música de Raúl Gama. Teatro Góngora de Córdoba, 10 de noviembre de 2012.
- Salamanca o la singular verbena del Paseo de la Estación**<sup>53</sup>. Comedia lírica de costumbres salmantinas en dos actos y seis cuadros, con texto y música de Francisco José Álvarez García. Teatro Liceo de Salamanca, 9 de junio de 2017.
- Maharajá**<sup>54</sup>. Zarzuela de Maxi Rodríguez y música de Guillermo Martínez. Teatro Campoamor de Oviedo, 15 de junio de 2017.
- Fuenteovejuna.** Ópera de Javier Almuzara y música de Jorge Muñoz. Teatro Campoamor de Oviedo, 11 de septiembre de 2018.

Destaca sobremanera la zona de Levante (García Franco, 1992: 299) en cuanto a

<sup>53</sup> Versa sobre acontecimientos de principios del siglo XX, como el traslado del templete de la Plaza Mayor de Salamanca.

<sup>54</sup> Trata de los amores de un hindú y una joven asturiana, la obra transcurre en Jaipur y en Asturias en época actual.

estrenos de zarzuela. En el caso de Valencia no hay que olvidar que durante la guerra fue capital del Estado. Un protagonismo que mantuvo en cuanto a programación y estreno de teatro lírico español, así el 24 de abril de 1943 en el Teatro Principal se estrena *La venta de los gatos*, ópera de los hermanos Álvarez Quintero y Jackson Veyan, música de José Serrano.

El maestro Serrano, que sobrevivió la guerra civil en tres años únicamente, no produce nada nuevo, pero estrena dos títulos que merecen mejor fortuna que la que han vivido hasta hoy; frente a sus grandes éxitos: *La Dolorosa*, *Los claveles*, *La canción del olvido*, etc. Esta ópera citada, se estrenó también en Madrid, pero, proyectada desde mucho tiempo atrás, no consigue el eco que seguramente hubiera obtenido de estrenarse en su momento.

El otro título de Serrano, estrenado póstumamente y con instrumentación de José Manuel Izquierdo, es *Golondrina de Madrid*, sainete madrileño en dos actos de Luis Fernández de Sevilla, estrenado en el Teatro Principal de San Sebastián el 1 de septiembre de 1944, por la compañía de Sagi-Vela. En ambas obras sobrevuela la duda de que no haya sido el propio compositor quien haya escrito la totalidad de la partitura, como si su autoría se utilizara como reclamo para el éxito únicamente, lo mismo ocurrirá en su estreno barcelonés (Rodríguez Miajares, 1945). Destacamos en su haber que “La partitura consta de once números, variadísimos: pasacalle, vals, chotis, bolero, mazurca, jácara y tirana.” (Sagardía, 1972: 100-101).

Siguiendo en el ámbito valenciano, tierra de bandas y a la sombra de Chapí y de Serrano, entre otros, se prodigan compositores como Martínez Báguena<sup>55</sup>, autor de *La de la falda de céfiro*, Leopoldo Magenti y su *Ruiseñor de la huerta*; Y Manuel Palau, cuya ópera *Maror*, sobre texto de Xavier Casp, permanece sin estrenar, aunque se compuso en 1956. Así como la figura del compositor Ricardo Vidal Tolosa, nacido en Llanera de Ranes, Valencia, con dos obras destacadas: *Bekralbayda* (1951) y *María Blanca*<sup>56</sup>. Podemos afirmar que es en Levante donde se producen más estrenos de teatro lírico español durante estos años, estrenos que todavía no se han visto en Madrid como ocurre con

---

<sup>55</sup> Compositor destacado por la cantidad de títulos de zarzuela que compone y estrena, muy vinculado a Valencia (Roca Padilla, 2013).

<sup>56</sup> Estrenada en el teatro Lope de Vega de Valladolid el 29 de diciembre de 1955.



éxitos como *Volodia, el esquimal, Los gerifaltes, Sol de Levante, Viento Solano, Sueño de gloria* y *La niña del boticario*.

No debemos, en cualquier caso, detenernos en esta investigación en títulos que fueron producciones muy vinculadas a la ciudad en la que nacen y que tuvieron una vida muy popular y con un elevado número de representaciones y de asistencia, pero que no traspasaron sus fronteras, como le ocurre a *La chiquita piconera*, zarzuela de Manuel Alfaro y Francisco Avilés con música de Ramón Villalonga estrenada en el Gran Teatro de Córdoba, el 30 de mayo de 1935, y que desde esa fecha ha logrado una vida riquísima en la ciudad de Romero de Torres, pero que en ningún caso supone una deuda en el repertorio de teatro lírico español. De esta misma manera en Bilbao tenemos a Victor Zubizarreta con obras como *Kardin, Melania* y *Acuarela Bilbaina*.

Destaca por la importancia de su autor dramático, Manuel Machado, *El Pilar de la Victoria*; denominado “poema lírico religioso” con música de Pablo Luna, completado por Julio Gómez, y que fue estrenado en el teatro Principal de Zaragoza el 12 de octubre de 1943. La obra parece un encargo oportuno para la fecha y el momento que se estaba viviendo, como estandarte de los valores que preconizaba el ideario de la dictadura de Franco, tal como describe pulcramente Ángel Medina Álvarez (2003: II, 2886). En cualquier caso, se trata de una pieza curiosa, que bebe en los autos sacramentales y en sus figuras alegóricas, que no trascendió más allá de Zaragoza.

Un estudio musicológico arrojaría más luz sobre estas obras y sobre las que, a veces, como *El gran teatro del mundo* del compositor gallego Eduardo Rodríguez Losada<sup>57</sup>, sobre texto de Calderón de la Barca, se encuentran sin estrenar aún.

Gracias al tesón del recordado Antonio Fernández-Cid (1975: 245), gallego de nacimiento, tenemos noticia de que Galicia ha sido una cantera de composición lírica española donde destacan los siguientes títulos:

*¡Non chores Sabelina!* Zarzuela de José Pardo Trapero, música de Jesús González y Faustino del Río. Lugo, 1943.

*La noche de San Juan*. De Luis Iglesias de Souza y Rodrigo A. de Santiago, La Coruña, 1951.

---

<sup>57</sup> Compositor de la ópera *Ultreya*, con texto de Armando Cotarelo, estrenada en 1935 en el teatro de la Zarzuela.

***La canción de Zoraida.*** Zarzuela de Luis Iglesias de Souza y Rodrigo A. de Santiago, La Coruña, 1959.

***A morte do gaiteiro.*** Poema lírico de Ramón Cabanillas, música de Rodrigo A. de Santiago. Plaza de toros de La Coruña, 1964.

Todo ello nos lleva a pensar que es mucho lo escrito como teatro lírico español, pero no siempre en la adecuada dirección: ni sus textos ni sus partituras podrían salvar el final que parece que el siglo XX tenía reservado a uno de los catálogos de producción artística más exuberante del mundo, aunque esta hipótesis solamente la podremos confirmar tras el pormenorizado estudio de las obras citadas.

Sin contar con que puedan aparecer más títulos, así como han aparecido todas estas obras; quizá la búsqueda, más focalizada en títulos semejantes, que pudieron ver la luz en esta época y que no llegaron nunca a la cartelera madrileña (y aunque tengan tristemente perdida toda esperanza de engrosar el ahora debilitado repertorio del teatro lírico español) puedan ayudarnos a variar la opinión extendida de que no continuó existiendo estrenos de zarzuela después de 1939 en las más importantes ciudades de nuestro país.

### B.3.1. El oasis catalán: ópera y teatro musical en Barcelona.

Parafraseando un cantable de *Flor de nit* (Vázquez Montalbán, 1992: 121-122), en cuanto a estrenos de teatro lírico español, al hablar de Barcelona pasamos al “oasis catalán”. Hay que recordar que son muchas las historias de zarzuela que cierran la producción artística de este género con *La tabernera del puerto*, obra estrenada en Barcelona justo antes de empezar la contienda. Al avanzar un catálogo de obras estrenadas en este periodo en Barcelona observamos un gran número de títulos, e intuimos que ante él se pudiera abrir otra tesis doctoral, que no es la que nos ocupa.

Para empezar, no hay que olvidar que compositores como Enric Morera<sup>58</sup>, que muere en 1942, o Rafael Martínez Valls<sup>59</sup>, que muere en 1946, estrenan sus últimas obras en este

---

<sup>58</sup> Su gran éxito *La santa espina*, con texto de Ángel Guimerá, estrenada en 1907, contiene la sardana más famosa y ejecutada de la historia musical de Cataluña.

<sup>59</sup> Es el compositor de los dos grandes hitos de la zarzuela en catalán: *Canço d'amor i de guerra*,

periodo. Barcelona nunca había abandonado su vida operística, dado que el Gran Teatro del Liceo nunca cerró sus puertas. Así, en el mismo año de 1939, llega allí *Goyescas*, obra que se había estrenado en el Metropolitan de Nueva York en 1916.

Antonio Fernández-Cid (1975: 58) apunta que en Cataluña en ópera “a efecto de novedades, tendríamos que saltar hasta 1945, año en el que se ofrece otra muestra admirable del talento teatral que poseía el malogrado José María Usandizaga: *Mendi-Mendiyán*”. A partir de ese momento observamos el estreno de una serie de títulos en el Liceo bastante interesantes desde el punto de vista de nuestra tesis, por lo que suponen de recogida estilística de la zarzuela grande, incluso con la intervención de los libretistas más relevantes del género: Federico Romero y Guillermo Fernández-Shaw.

No es baladí que se ofrezcan en formato ópera dos títulos que, a priori, necesitan una revisión para conformar la imagen del género en este periodo: *La Lola se va a los puertos* y *Lola la piconera*. La primera llegó a estrenarse en Madrid, sin embargo, es sangrante el caso de *Lola la piconera*, drama lírico en prólogo, tres actos y epílogo de José María Pemán, música de Conrado del Campo. Esta obra, premiada en el Concurso Nacional de Bellas Artes de 1950, se estrena en el Gran Teatro del Liceo, temporada 1950-51. Y aunque cosecha la admiración de público y crítica, no se llega a estrenar en Madrid. En esta época, en cuanto a compositores catalanes de teatro lírico destacan dos principalmente:

**Antoni Massana:** estudió música en Barcelona con Enrique Granados, amplió su formación con Morera y Pedrell. Fue ordenado sacerdote en 1922. Se licenció en Roma en canto gregoriano y completó los estudios musicales en Múnich. Se le considera un autor romántico, con claras influencias de Wagner, así como de Debussy y Strauss. Dejó una producción variada y extensa, desde cantos líricos y religiosos hasta grandes oratorios y zarzuelas, pasando por piezas de concierto. Compuso varias óperas, estrenadas durante los años cuarenta y cincuenta: *Juca Pirama*, ópera basada en el poema *Juca Pirama* de Antonio Gonçalves. *La Maga blanca*, drama lírico en cuatro actos, con letra de Luis María de Arrizabalaga. La ópera en tres actos de Miquel Forteza, *Nuredduna*. Y, sobre todo el poema épico, *Canigó*, escrito por Jacinto Verdaguer en

---

estrenada en 1926, y *La legió d'honor*, estrenada en 1930.

1886, que constituye uno de los poemas clave de la “Reinaxença” catalana: se estrenó en el Liceo de Barcelona en 1953.

**Joan Altisent:** compositor polifacético, profesor de música, intérprete de órgano y director del Órfeón de Barcelona durante varios años. Fue presidente de la Junta del Conservatorio del Liceo. En 1955 creó el Premio Juan Altisent. Siguió un camino enraizado en la tradición, interesándose especialmente por la música de cámara y por el Renacimiento. Su obra más conocida es, probablemente, *Idil·li*, que figura en el repertorio de buen número de corales españolas. Como autor, Altisent siguió una línea tradicional. Entre sus óperas destaca *Lirio di valli* (1957), *Amunt* (1958), ópera estrenada en el Liceo<sup>60</sup>, con texto de Jaume Picas, con la intervención del tenor José Carreras de niño. Y *Tirant lo Blanc a Grècia* (1958), ópera bufa con texto de Joan Sales.

Contrasta, en Barcelona, la cosecha de títulos de ópera que se estrenan en esta época frente a Madrid, la razón fundamental es que en Barcelona existe un teatro dedicado a ello con exclusividad: el Gran Teatro del Liceo, y en Madrid no se abrirán de nuevo las puertas del Teatro Real hasta octubre de 1997. Entre los compositores a destacar, aparte de los ya citados, se encuentran Pahissa<sup>61</sup>, Morera, Muñoz Molleda, Mestres Quadreny, José Soler, y sobre todo Eduardo Toldrá, Carlos Suriñach que estrena *El mozo que casó con mujer brava*, y Xavier Montsalvatge, con dos grandes estrenos en 1948 y en 1962: *El gato con botas* y *Una voz en off*, respectivamente. Claro que Montsalvatge había estrenado en 1941, en Olot, una zarzuela con texto de Alejandro Cuéllar, que nos quedaría pendiente de estudio: *La boda de Reyes Castillo*. En el caso de Pahissa el estreno de su *Marianela* en 1923, “uno de los mayores éxitos de la ópera catalana” (Casares, 2020: 31) no verá la luz en Madrid hasta 2020, y en versión de concierto únicamente.

El 17 de noviembre de 1960 en el Liceo, Ricard Lamote de Grignon (Barcelona, 1899-1962), compositor y director de orquesta, de la escuela de Enrique Granados, puso

---

<sup>60</sup> Tenemos que destacar *Amunt, Arriba*, cuya acción discurre en Europa Central en los albores del Renacimiento y refleja el anhelo de todo hombre a volar.

<sup>61</sup> Jaime Pahissa (Barcelona, 1880-Buenos Aires, 1969) desarrolló su carrera en el exilio en cuanto a la etapa que nosotros investigamos, ha sido recientemente recuperado por el teatro de la Zarzuela, como veremos más adelante.

música a *La cabeza del dragón*<sup>62</sup> de Ramón María del Valle-Inclán, convirtiéndola en ópera. Empezó a componerla en 1935 como zarzuela y por impulso de Dotras Vila acabó estrenándola en el Liceo, como ópera (Fernández-Cid, 1975: 401). Por fin el nombre de una mujer, entre los compositores: Matilde Salvador, cuyas óperas *La filla del rey Barbut* y *Vinatea* aportan esta vinculación de lo literario a lo musical, que abre una nueva vía para la pervivencia del teatro musical español, donde el texto dramático se encuentra cuidado con más mimo si cabe que la propia creación musical.

Así llegamos al 24 de septiembre de 1989, fecha en la que Antonio Gala escribe su primera ópera, en verso libre, para el compositor Leonardo Balada: *Cristóbal Colón*, estrenada en el Gran Teatro del Liceo de Barcelona, y para sus dos grandes figuras: la soprano Montserrat Caballé y el tenor José Carreras. Mientras pendiente queda todavía el estreno de la ópera *El mozo de mulas* del compositor burgalés Antonio José Martínez Palacios, la obra quedó inacabada en 1936<sup>63</sup> y otro compositor también nacido en Burgos, Alejandro Yagüe, terminó y orquestó la obra en 1986.

Además del rico panorama operístico, en Barcelona se estrenan una serie de piezas de teatro musical que marcan la trayectoria del teatro lírico español y que, en la afición catalana por la zarzuela, sarsuela en catalán, marcarán un camino de producción exquisita y actual: una nueva forma de escribir teatro musical que no tiene paralelismo en la cartelera madrileña. Nos referimos a un tipo de compañía de teatro musical heredera de la vida teatral del barrio del Paralelo<sup>64</sup> y que atrae en la actualidad a nuevos públicos con la misma intensidad que lo hace el musical angloamericano.

La situación política, durante la guerra civil en Barcelona, era a ojos de Pablo Sorozábal “más normal, ya que en todas las provincias catalanas imperaba la CNT o la Generalitat, y ambas se entendían bastante bien, por lo menos en apariencia.” (Sorozábal, 1986: 167). Allí el compositor logra cobrar sus derechos de autor por *La tabernera del puerto*, entre otras obras. En Barcelona también estaban Federico Romero y Guillermo Fernández-

---

<sup>62</sup> Este título merece una edición crítica por su valor filológico, una comparativa textual, y una nueva visión de una partitura que consta de 36 números musicales.

<sup>63</sup> Martínez Palacios fue fusilado por el bando nacional.

<sup>64</sup> En 2012 se realizó una exposición en el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona, comisariada por Xavier Albertí, que bajo el título *El Paral·lel 1894-1939* hacía repaso de la vida cultural de esta avenida y de su influencia en la vida cultural de España.

Shaw y conciertan escribir una obra que se titularía *La Rosario* y que “pretendía ser una *Verbena de la Paloma* en Barcelona”. La obra se estrenaría en Barcelona, después de la contienda, y nunca vería la luz en Madrid por el miedo de Federico Romero a la censura, ya que era “Caballero excautivo, que estuvo un par de días detenido cuando empezó el alzamiento” (*Op. cit.* 1986: 180).

Hay que destacar que los principales títulos de teatro lírico español de Sorozábal de estos años se estrenan primero en Barcelona y después, en breve tiempo, se estrenan en Madrid<sup>65</sup>; por ello en la enumeración de estrenos destacados, que ofrecemos a continuación, solamente hemos seleccionado aquellos títulos que nos parecen relevantes para contrastar con las obras que se estrenan en Madrid en el mismo periodo; y que nos pueden arrojar información relevante de cara a las conclusiones, ya que aportan una nueva visión diferente a la que habitualmente se tiene de esta época.

Entre los títulos estrenados en Barcelona desde 1939 hasta el año 2020 destacamos, en orden cronológico, los siguientes:

***La Giralda.*** Zarzuela con aires de revista de los hermanos Álvarez Quintero, música de José Padilla. Teatro Victoria, 22 de septiembre de 1939.

***El Caballero del Amor.*** Zarzuela de Andrés de Prada, música de Joan Dotras Vila. Teatro Tívoli, 15 de noviembre de 1939.

***Penalty.*** Comedia musical de Ramos de Castro, música de Jacinto Guerrero. Teatro Cómico, 3 de febrero de 1940.

***La guapa del Carrascal.*** Zarzuela de José de Lucio y Carlos Arniches, música de José Cabas Quiles y Francisco Alonso. Teatro Victoria, 12 de febrero de 1940.

***El pañuelo de crespón.*** Sainete en un acto de José M<sup>a</sup> López de Lerena y Pedro Llabrés, música de José Cabas Quiles y Francisco Alonso. Teatro Victoria, 25 de agosto de 1940.

***La calle 43.*** Comedia musical de Joaquín Vela y Enrique Sierra, música de Jacinto Guerrero. Teatro Cómico, 10 de julio de 1940.

***Escalera de color.*** Comedia musical en tres actos de Leandro Navarro, música de Federico Moreno Torroba. Teatro Poliorama, 4 de septiembre de 1940.

***El rancho de los rosales.*** Zarzuela en dos actos de Mantua, música de Enric Morera. Teatro Victoria, 28 de noviembre de 1940.

***Las stukas.*** Zarzuela en tres actos de Joaquín Vela y Enrique Sierra, música de Jacinto Guerrero. Teatro Cómico, 17 de enero de 1941.

***Olvido o La Rosaleda.*** Zarzuela en dos actos de Luis Fernández de Sevilla, música de Rafael Martínez Valls. Teatro Tívoli, 30 de enero de 1941.

***El Danubio azul.*** Opereta de R. Boti y J. Pons Ferrer, música de José Parera. Teatro Victoria, 1941.

***El negocio redondo.*** Zarzuela en tres actos de José Juan Cadenas y Francisco Ramos de Castro, música de Jacinto Guerrero. Teatro Cómico, 31 de julio de 1941.

---

<sup>65</sup> Estas obras las estudiaremos más adelante en esta tesis.

**Rápido Internacional**<sup>66</sup>. Revista de gran espectáculo de Curt Doorlay, música de Jacinto Guerrero y Curt Doorlay. Teatro Cómico, 28 de agosto de 1941.

**Black, el payaso**. Opereta en un prólogo y tres actos de Serrano Anguita, música de Pablo Sorozábal. Teatro Coliseum, 22 de abril de 1942.

**Leona de plata**. Zarzuela en tres actos de Muñoz Hernández, música de Salvador Rovira Ferrer. Teatro Borrás, 1 de julio de 1942.

**La media de cristal**. Zarzuela cómica moderna de Joaquín Vela y Enrique Sierra, música de Jacinto Guerrero. Teatro Cómico, 9 de julio de 1942.

**El divo**. Comedia lírica en tres actos de Pedro Galán y Luis Torres, música de Fernando Díaz Giles. Teatro Nuevo, 15 de octubre de 1942.

**Canción de juventud**. Zarzuela de J. Ochoa y J. Pons Ferrer, música de Vicente Quirós. Teatro Victoria, 1942.

**¡Oh!... ¡Tiro-Liro!** Revista en 24 cuadros de José Silva Aramburu, música de José Padilla y Lydia Ferreira "Ferri". Teatro Principal Palacio, 28 de enero de 1943.

**Las cien maneras de amar**. Opereta de Enrique Paradas y Carlos Saldaña (Alady), música de E. Ulierte y Gómez Muñoz. Teatro Nuevo, 1943.

**La ilustre moza**. Comedia lírica de Luis Tejedor y Luis Muñoz Lorente inspirada en *La moza de cántaro* de Lope de Vega, música de Federico Moreno Torroba. Teatro Tívoli, 3 de marzo de 1943.

**La canción del Tírol**. Comedia musical de Cecilia A. Mantua y Ricardo Ros, música de José María Torrens. Teatro Principal Palacio, 12 de agosto de 1943.

**Llévame donde tú quieras**. Opereta cómica en dos actos de Antonio Paso Díaz y Manuel Paso, música de Francisco Alonso. Teatro Nuevo, 25 de diciembre de 1943.

**La Duquesita**. Opereta de Luis Clavo y Francisco Prada, música de Rafael Martínez Valls. Teatro Nuevo, 1944.

**Bajo el cielo mejicano**. Opereta de C. Alonso Bozzo, música de J. Mestres y Gil Lasheras. Teatro Nuevo, 1945.

**El difunto es un vivo**. Zarzuela de Iquino y Francisco Prada, música de José Mestres Pérez y José María Torrens. Teatro Victoria, 1945.

**La eterna canción**. Sainete madrileño en dos actos de Luis Fernández de Sevilla, música de Pablo Sorozábal. Teatro Principal Palace, 27 de enero de 1945.

**Montbruc se va a la guerra**. Opereta bufa en tres actos de Federico Romero y Guillermo Fernández Shaw, música de Joan Dotras Vila. Teatro Principal, 9 de mayo de 1945.

**¡Chófer, al Victoria!** Revista musical de Juan Pons Ferrer, música de Antonio Seguro. Teatro Victoria, 1945.

**La ventera de Medina**. Zarzuela en dos actos de Javier de Burgos Rizzoli, Mesa Andrés y Serafín Adame, música de Fernando Díaz Giles. Teatro Nuevo, 9 de octubre de 1946.

**Las palomas**. Zarzuela de Emilio Sagi-Barba. Teatro Victoria, 1946.

**¡Taxi...al Cómico!**<sup>67</sup> Fantasía escénica en dos actos de José Andrés Prada Delgado y Joaquín Gasa. Música de Francisco Alonso y Antonio García Cabrera. Teatro Cómico, 11 de febrero de 1947.

**La locura de Alicia**. Comedia musical en dos actos de Carmen Cervera Benlloch y Vicente Forcada, música de Manuel Palos. Teatro Borrás, 5 de abril de 1947.

**La niña del polisón**. Comedia lírica en tres actos de Leandro Navarro y Fernando de Lapi Medina, música de Federico Moreno Torroba. Teatro Calderón, 14 de julio de 1948.

---

<sup>66</sup> Estas obras del maestro Guerrero después se estrenan en Madrid, generalmente en el teatro Coliseum o en el Fuencarral, pero las que aparecen en esta relación se estrenan en Barcelona, antes que en Madrid.

<sup>67</sup> También con el título de *Te espero en el Cómico*. En este mismo año, el 19 de diciembre, en el mismo teatro el maestro Alonso estrena *Gran Cliper o volando al Cómico*, en esta ocasión con Francisco Ramos de Castro y Joaquín Gasa y bajo el género de revista española de gran espectáculo en dos actos. Una continuación al gran éxito obtenido.

- La Galeota.** Zarzuela de José Ramos Martín y música de Salvador Codina. Teatro Calderón, 12 de agosto de 1948.
- Katia.** Zarzuela de Tolosa, música de Cotó. Teatro Borrás, otoño de 1949.
- Del Paralelo a la Rambla.** Revista de Salvador Bonavía, música de José Mestres Pérez y E. Franch. Teatro Arnau, 1949.
- Esta noche no me acuesto.** Revista de gran espectáculo de Joaquín Gasa y José Andrés de Prada, música de Antonio Cabrera. Teatro Victoria, 31 de enero de 1950.
- Lola la piconera.** Ópera en dos actos de José María Pemán, música de Conrado del Campo. Gran Teatro del Liceu, 1950.
- De Colón al Tibidabo.** Revista de Salvador Bonavía, música de José Mestres Pérez y E. Franch. Teatro Arnau, 1951.
- El tambor del Bruch.** Zarzuela en tres actos de Ignacio F. Iquino y Francisco Prada, música de Federico Moreno Torroba. Teatro Borrás, 19 de octubre de 1951.
- De Cuba a España.** Revista de José Silva Aramburu y Joaquín Gasa, música de Augusto Algueró. Teatro Cómico, 1951.
- Quina nit.** Comedia musical en tres actos de Salvador Bonavía y Ernesto Santandreu, música de Jaime Mestres. Teatro Romea, 1 de agosto de 1952.
- El tesoro de Golconda.** Opereta en dos actos de S. Conde y Pedro Llabrés, música de Rafael Millán. Teatro Victoria, 1952.
- El criado señorito.** Zarzuela de Felipe Pérez Capo y J. Pons Ferrer, música de José Balcells. Teatro Apolo, 1954.
- La canción del Pirineo.** Zarzuela en dos actos de Sabino A. Micón, música de José López González de Rivera. Teatro Romea, 1955.
- En la cumbre nace el sol.** Zarzuela de Vicente Quirós. Teatro Calderón, 1955.
- ¡Ay Angelina!** Opereta basada en *Angelina o el honor de un brigadier*, música de Augusto Algueró. Teatro Cómico, 1955.
- Zapatillas verdes.** Comedia lírica de Vicente Quirós. Teatro Apolo, 1956.
- Bésame.** Opereta de Luis Cuenca, Pedro Peña y Matías Yáñez, música de Domingo de Laurentis. Teatro Apolo, 1958.
- Barcelona, gran ciudad.** Opereta de estampas líricas de Salvador Bonavía y Andrés de Prada, música de Juan Dotras Vila. 1964.
- El baúl de los disfraces.** Comedia con canciones de Jaime Salom, Antonio Guijarro y Augusto Algueró. Teatro Windsor, 23 de enero de 1964.
- Vent de garbí i una mica de por (Viento de garbí y un poco de miedo).** Musical de María Aurelia Campmany basado en una obra de Benet i Jornet, música de Manuel Valls. Palau de la Música, 15 de junio de 1965.
- Cita los sábados.** Texto de Jaime Salom, música de Luis Aguilé. Teatro Candilejas, 26 de marzo de 1967.
- Viaje en un trapecio.** Obra teatral con canciones de Jaime Salom, música de Carlos Laporta. Teatro Moratín, 27 de noviembre de 1970.
- Trincar i riure.** Espectáculo musical de Salvador Melo y Jaume Picas, música de *La Trinca*. Teatro Espanyol, 21 de abril de 1971.
- El retaule del flautista.** Comedia musical de Jordi Teixidor, música de Carles Berga. Teatro Reina Victoria, 4 de agosto de 1971.
- ¡Barcelona 2000!** Antología de Joaquín Muntañola y Sempronio, música de varios autores. Teatro Romea, 17 de septiembre de 1971.
- Xauxa.** Musical de Jaume Picas y *La Trinca*. Teatro Espanyol, 22 de febrero de 1972.
- Una gran noche.** Musical de Luis Aguilé. Teatro Victoria, 2 de abril de 1972.
- Mirandolina en su posada hace lo que le da la gana.** Musical de Juan Guerrero Zamora con música del cancionero popular italiano, basada en la obra de Goldoni. Teatro Talía, 10 de marzo de 1972.
- Bestiari i escarnis de Pere Quart.** Musical de Joan Oliver, música de *La Trinca*. Teatro Ars, 10 de abril de 1972.
- Mort de gana.** Espectáculo músico-teatral de *La Trinca*. Teatro Romea, 21 de abril de



1973.

**Tartan de los micos contra l'estreta de l'Ensanche.** Musical de Terenci Moix, música de *La Trinca*. Teatro Romea, 11 de febrero de 1974.

**Supertot.** Musical de Josep M. Benet y Jornet, música de Pere Josep Puértolas. Teatro Romea, 10 de noviembre de 1974.

**Quina nit.** Vodevil musical de Salvador Bonavía, música de Jaume Mestres. Teatro Romea, 6 de septiembre de 1974.

**La rondalla d'Esparvers.** Música de Jaume Ventura Tort. Gran teatro del Liceu, 1975.

**Granja animal.** Musical de Ros y Joan Vives, basado en la novela de Orwell. Teatro Romea, 18 de marzo de 1976.

**Don Jaume el conqueridor.** Musical de Borràs y Andreu, música de *La Trinca*. Teatro Barcelona, 5 de julio de 1978.

**Antaviana.** Musical de Dagoll Dagom sobre cuentos de Pere Calders, música de Jaume Sisa. Sala Villarroel, 27 de septiembre de 1978.

**Nit de San Joan.** Musical de Dagoll Dagom, música de Jaume Sisa. Teatro Romea, 4 de marzo de 1981.

**¡¡Chauffeur... al Palace!!** Espectáculo músico-teatral de Adrià Gual y Dalmau, música de Joan Vives. Teatro Grec, 14 de julio de 1981.

**Fulgor y muerte de Joaquín Murieta.** Texto de Pablo Neruda, música de Josep M. Mainat. Teatre Lliure, 21 de enero de 1982.

**L'ascensió d'en Sergi.** Musical de Jordi Vilader i Riera, música de Manel Palència i Lefler. Club Helena, 26 de noviembre de 1982.

**Glups!** Musical de Dagoll Dagom, letras de Joan Lluís Bozzo y música de Joan Vives. Teatre Grec, agosto de 1983.

**El rojo y el azul.** Musical de Joan Oliver, música de Julli Sandaran. Teatre Grec, 19 de agosto de 1985.

**El tango de don Joan.** Musical de Jèrôme Savary y Quim Monzó, música de Josep M. Duran. Teatro Romea, 1 de noviembre de 1986.

**Mar i Cel.** Musical de Xavier Bru de Sala, música de Albert Guinovart. Teatro Victoria, 7 de octubre de 1988.

**Flor de nit.** Musical de Manuel Vázquez Montalbán, música de Albert Guinovart. Teatro Victoria, 7 de abril de 1992.

**Catalans salvatges.** Musical de Jordi González, música de Jordi Doncos. Teatro Condal, 13 de julio de 1994.

**Sóc lletja (Soy fea).** Musical de Sergi Belbel y Jordi Sánchez, música de Óscar Roig. Teatre Condal, 1 de julio de 1997.

**Turning point.** Opereta cap-i-cua de Ernesto Collado, música de Alfonso de Vilallonga. Teatre Villarroel, 6 de julio de 1999.

**Colors.** Espectáculo teatral multimedia musical de Javier Mariscal, música de Jaume Sisa. Castell de Peralada, 21 de agosto de 1999.

**El temps de Planck.** Musical de Sergi Belbel, música de Óscar Roig. Teatro Romea, 27 de junio de 2000.

**Poe.** Cuento musical de miedo de Joan Lluís Bozzo, basado en los relatos de Edgar Allan Poe, música de Óscar Roig. Teatro Poliorama, 21 de septiembre de 2002.

**Gaudí.** Musical de Galcerán y Miralles, música de Albert Guinovart. Teatro Musical de Barcelona, septiembre de 2002.

**Tarantos.** Musical de Emilio Hernández sobre la obra de Alfredo Mañas, música de Tomatito y Chicuelo. Teatro Musical de Barcelona, 20 de septiembre de 2004.

**Paradís.** Musical de Galcerán, Miralles y música de Guinovart. Teatre Condal, 22 de diciembre de 2005.

**Què.** Musical de Manu Guix, música de Álex Mañas. Teatro Coliseum, 1 de octubre de 2008.

**Aloma.** Musical de Joan Lluís Bozzo, basado en la novela de Mercè Rodoreda, música de Alfonso Vilallonga. Sala Grande del Teatro Nacional de Cataluña, 23 de octubre de

2008.

***La casa sota la sorra (La casa bajo la arena)***. Musical de Rubén Montaña y Tony Sans, música de Francesc Mora. Teatro Nacional de Cataluña, 17 de febrero de 2010.

***La frau, die musical***. Musical de Marta Robelló y Buirá. Almeria Teatre, 17 de diciembre de 2010.

***El crim de Lord Arthur Savile***. Musical de Rubén Montaña y Toni Sans inspirados en la novela de Oscar Wilde, música de Francesc Mora. Teatro Nacional de Cataluña, 14 de diciembre de 2011.

***La vampira del Raval***. Musical de Arias Velasco, música de Albert Guinovart. Teatro del Raval, 14 de diciembre de 2011.

***Campanadas de boda***. Espectáculo de La Cubana, texto de Jordi Millán, música de Joan Vives, entre otros autores. Teatro Tívoli, 14 de marzo de 2012.

***La familia irreal***. Musical de Minoría Absoluta y Dagoll Dagom. Teatro Victoria, 8 de noviembre de 2012.

***Gente bien***. Opereta de Jordi Milán basada en un sainete de Santiago Rusiñol, música de Joan Vives. Teatro Coliseum, septiembre de 2016.

***Scaramouche***. Musical de Joan Lluís Bozzo, David Pintó y Joan Vives, música de Albert Guinovart. Teatro Victoria, 29 de septiembre de 2016.

Barcelona había destacado ya, antes de la contienda civil, como una importante capital para estrenos de teatro musical, de hecho, el 12 de abril de 1935, Jacinto Benavente y Manuel Penella eligen el Teatro Victoria de Barcelona para estrenar en versión zarzuela<sup>68</sup> *La malquerida*, obra que, estrenada en 1913, había cosechado un gran éxito como drama rural. El propio Penella adaptó el libro con la supervisión del Premio Nobel, Penella mantiene las grandes escenas dramáticas del original y añade unas escenas de ambiente cómico, dentro de los parámetros del gusto de la época, y la parte coral inexistente en el original como es lógico en un drama lírico en tres actos. En el diario *ABC* (Bravo, 27 de febrero de 2017) se recoge que en 1939 el compositor Conrado del Campo estrenó también una ópera sobre esta misma obra de don Jacinto, cuyo texto fue adaptado por Federico Romero y Guillermo Fernández-Shaw<sup>69</sup>.

En estos años, algunos estrenos de Pablo Sorozábal, Federico Moreno Torroba, Francisco Alonso y Jacinto Guerrero veían la luz en Madrid, tras su inicio en Barcelona; pero hay otros, de los títulos que hemos señalado en la relación anterior, que después no hemos localizado en la cartelera madrileña. Como antes vimos, al hablar de ópera, con *Lola la piconera*, también nos llama la atención que tampoco fuera estrenado en Madrid un título como *El divo*, por lo que supone de éxito en su estreno y de repercusión discográfica en su momento, así como el éxito que va obteniendo allá por donde se

---

<sup>68</sup> El 28 de febrero de 2017 la zarzuela *La malquerida* se estrena en los teatros del Canal de Madrid.

<sup>69</sup> El texto dramático se encuentra en la Fundación Juan March.

estrena: Barcelona, Palma de Mallorca, Zaragoza (Redondo, 1973: 250). Es posible que haya que seguir buceando en la cartelera madrileña, pero pone de manifiesto la poca repercusión con la que se vivían estos estrenos, de obras tan significativas, frente a la magnífica recepción que sí obtenían los estrenos de revista y de comedia musical en ese mismo momento en la ciudad de Madrid.

Sin duda el gran resurgir del teatro musical que Barcelona vivió en el barrio del Paralelo en los años 20 y 30 del pasado siglo, vuelve en los años 70 y 80 de la mano de grupos de teatro independiente. Compañías de teatro como La Trinca, Dagoll Dagom, Comediants y La Cubana revitalizan el concepto de teatro musical y lo convierten, de nuevo, en una parte fundamental de la vida cultural y social de Cataluña. En 1978 Comediants estrena en Granollers: *Sol Solet*, con música de la Companya Elèctrica Drama, la obra, representa el noviazgo entre el sol y la luna. Esta compañía de teatro nacía principalmente para teatro de calle, donde ha logrado sus mayores éxitos, siempre con la compañía de la música al servicio de un argumento escénico.

Dagoll Dagom, grupo de origen universitario que bajo la dirección de Joan Ollé ofrecen sus primeros trabajos, hasta que en 1974 con *Antaviana* recogen el testigo de las operetas, sarsuelas, vistas en el teatral barrio del Paralelo. Para la música recurren al cantautor Jaume Sisa. Es precisamente Sisa quien pone la música a *Nit de Sant Joan*, con esta obra Barcelona obtiene su *Verbena de la Paloma* y no con el fallido intento de Sorozábal. La obra bebe claramente en los engranajes poéticos del sainete y trufada de ritmos populares, de personajes castizos, transmite “la alegría de vivir” propia de los grandes títulos que habían convertido el Paralelo en el epicentro cultural de Cataluña. El grupo, en los años ochenta, versiona magistralmente las operetas inglesas de Gilbert y O’Sullivan, *El Mikado* y *Los Piratas de Penzance*, cuando curiosamente, en nuestro país el acercamiento al mundo de la opereta siempre se había hecho a través de Viena o de Francia, ignorando el éxito que las obras citadas habían tenido, y no siendo traducidas hasta este momento, desde su estreno en 1885.

Y finalmente estrenan *Mar i Cel*, utilizando el texto teatral de Angel Guimerá, y *Flor de Nit*, con texto de Manuel Vázquez Montalbán. Y ya en el siglo XXI, Dagoll Dagom ha producido los estrenos de *Aloma*, basada en la novela de Mercè Rodoreda, y

*Scaramouche*, clarísimos ejemplos de textos seguidores de la poética de la zarzuela grande. No en vano la crítica les ha destacado, puesto que “en España, los musicales americanos se han impuesto en los últimos años con especial fuerza. Con la excepción de algunas apuestas puntuales, sólo el teatro catalán de Dagoll Dagom o La Cubana han conseguido un contrapeso popular” (Ibèrni, 5 de septiembre de 2002: 49).

En 1980 se crea La Cubana, un colectivo que concibe el trabajo artístico como un todo en el que la improvisación y la transgresión siempre están presentes, títulos como *Cubanadas a la carta*, y *Cómeme el coco, negro* son grandes homenajes al teatro de revista y al teatro de improvisación. Hay que destacar sus parodias, como *Cegada de amor*, *Una nit d'òpera* y *Campanadas de boda*. Es una compañía que sigue dando sus buenos frutos y, ya en el siglo XXI, han estrenado la última opereta que hemos visto en nuestro país, basada en una obra de teatro de Santiago Rusiñol: *Gente bien*.

Aunque estos títulos normalmente se estrenen bajo la denominación de musicales, y en ellos sea fácil para la crítica teatral rastrear la influencia angloamericana, en realidad lo que siguen es la modalidad de nuestro género; todo este nuevo teatro musical bebe y mantiene los parámetros del teatro lírico español, son zarzuelas decantadas hacia la opereta o hacia el sainete en tres actos.

Un escritor como Manuel Vázquez Montalbán, gran conocedor del teatro lírico y sus aledaños, autor de algunas de los ensayos fundamentales para estudiar la vida cultural de nuestro país (Vázquez Montalbán, 1974), escribió dos textos<sup>70</sup> para el teatro musical; su conocimiento de las grandes letras, lo que los anglosajones llaman “lyrics”, y la concepción de un teatro con influencias del sainete y de la zarzuela grande, le llevan a dos títulos que tras su revisión, lo convierten<sup>71</sup> en heredero natural de los grandes autores dramáticos del género. También se acerca a la concepción artística de la revista con *Guillermotta en el país de las Guillerminas* (Vázquez Montalbán: 1973), con música de José Aponte, obra que nunca llegó a estrenarse según declaraciones al diario *El País* (Sagarra, 24 de noviembre de 1988); y a la zarzuela grande con *Flor de nit*,

---

<sup>70</sup> En 2009 en el Teatro Español de Madrid se estrenó *Groucho me enseñó su camiseta*, antología de canciones escritas por Vázquez Montalbán, con música de diversos compositores.

<sup>71</sup> Lo mismo ocurrirá en la cartelera madrileña con Antonio Gala y sus obras *Carmen Carmen* y *La truhana*, como veremos más adelante.

música de Albert Guinovart, estrenada en 1992, espectáculo motivado por la celebración de los Juegos Olímpicos.

Tenemos que repetir que los autores y títulos citados, de 1939 a 2020, en la ciudad de Barcelona, entre otros, merecen un estudio detallado para arrojar datos sobre cómo ha sido posible que, desde el teatro independiente, se genere un teatro musical continuador de la composición de los grandes títulos del género. Algunos de los cuales fueron escritos y estrenados únicamente en Barcelona, tampoco nos olvidemos de que se han escrito “sarsuelas” como *Canço d’amor i de guerra*<sup>72</sup> o *La legió d’honor*<sup>73</sup> o títulos que siempre estuvieron en los repertorios de la ciudad catalana, mientras que en Madrid no eran zarzuelas que habitualmente se programaran, lo que conlleva unos gustos distintos frente al repertorio, algo que también ocurre en otras capitales del resto del país. En cuanto a títulos preferidos por el público barcelonés, me refiero a *La dogaresa*<sup>74</sup> o a *Maruxa*<sup>75</sup>, como claros ejemplos entre otros muchos títulos, que están en el origen de estas otras obras que se producen actualmente. Las diferencias entre el público barcelonés y madrileño quedan muy bien definidas por el barítono Marcos Redondo en sus memorias: “Es curioso que todos los estrenos del maestro Millán en la Ciudad Condal constituyeran un éxito y que, en cambio, le costara tanto triunfar en Madrid. Caprichos o misteriosas vibraciones, quién sabe, del público.” (Redondo, 1973:270).

En este sentido, la recuperación del corpus creativo estrenado en el Paralelo, llevado a cabo por Xavier Albertí ha provocado que incluso el grupo de rock Le Croupier haya estrenado en 2014 un espectáculo titulado *Esperança Dinamita*, basado en cuplés y canciones de revista (Gallego, 2019: 223-224).

Sólo en estos márgenes creativos, herederos de la producción escénica de Sorozábal, Dotras Vila, Moreno Torroba, Ernesto Pérez Rosillo, Manuel López-Quiroga Miquel,

---

<sup>72</sup> Título emblemático del repertorio de sarsuela, estrenado el 16 de abril de 1926 en el teatre Nou de Barcelona. La obra fue escrita por Luis Capdevila y Víctor Mora, con música de Rafael Martínez Valls.

<sup>73</sup> Los mismos autores citados en la anterior nota estrenan, ahora en 1930, en el mismo teatro, esta sarsuela.

<sup>74</sup> La zarzuela de Antonio López Monís y Rafael Millán fue estrenada en el teatro Tívoli el 17 de septiembre de 1920.

<sup>75</sup> Esta obra de Luis Pascual Frutos y Amadeo Vives, se estrena en Madrid primero en 1914 como zarzuela y en 1915 como ópera en el Teatro Real. Desde este mismo año se convierte en un título habitual del Gran Teatro del Liceo.

Dúo Vital, Conrado del Campo y de los textos de las obras citadas, de autores como Federico Romero, Guillermo Fernández-Shaw, Ángel Guimerá, Luis Fernández de Sevilla, Rafael de León o Antonio Quintero. Solamente, repito, como herederos de esta poética lírica podemos entender la creación barcelonesa, en ella bebe, y se destila gozosamente en finales del siglo XX y en la actualidad, en textos teatrales como el de *Flor de nit* (Vázquez Montalbán, 1992: 83-84), que incluye cantables de alto vuelo poético:

“Soy Flor de noche,  
bajo la luna canto.  
Soy Flor de noche,  
de día todo son penas.  
Cuando viene la noche,  
en la ciudad de marfil,  
salen los gatos  
y caen las caretas.”

### C. BIBLIOGRAFÍA CITADA EN EL CAPÍTULO II.

- ALBERTÌ, Xavier *et al.* (2013). *El Paral·lel, 1894-1939. Barcelona i l'espectacle de la modernitat*. Barcelona: Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona.
- ALONSO GONZÁLEZ, Celsa (2014). *Francisco Alonso. Otra cara de la modernidad*. Madrid: ICCMU.
- ALONSO MAÑES, José Luis (1991). *Teatro de cada día*. Madrid: ADE.
- AMORÓS, Andrés (1991). *Luces de candilejas*. Madrid: Espasa Calpe.
- ARAGONÉS, Juan Emilio (1971). *Teatro español de posguerra. Temas Españoles*. 520. Madrid: Publicaciones Españolas.
- BRAVO, Julio (27 de febrero de 2017). “*La malquerida*. Benavente entre mariachis.” *ABC*. 42-43. Madrid.
- CASARES RODICIO, Emilio (2020). “*Marianela*, de Pahissa: el regreso de un clásico”. Programa de mano. 16- 35. Madrid: INAEM.
- COLLADO HIDALGO, Fernando (1989). *El teatro bajo las bombas*. Madrid: Kaydeda Editorial.
- ESPÍN TEMPLADO, María del Pilar (1995). *El teatro por horas en Madrid*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños y Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero.
- FERNÁNDEZ CID, Antonio (1975). *Cien años de teatro musical en España (1875-1975)*. Madrid: Real Musical.
- GALLEGO, Irene (2019). “La actualización del cuplé en un contexto patrimonial. El caso del

- Paralelo”. *Miradas sobre el cuplé en España*. Col. Música Hispana. Textos. 23. 221-237. Madrid: ICCMU.
- GARCÍA CARRETERO, Emilio (2004). *Historia del teatro de la Zarzuela de Madrid. 1913-1955*. Vol. 2. Madrid: Fundación de la Zarzuela Española.
- GARCÍA FRANCO, Manuel (1992). “El apogeo de la zarzuela”. *Historia de la música de la Comunidad Valenciana*. Valencia: Editorial Prensa Valenciana.
- GARCÍA FRANCO, Manuel y REGIDOR ARRIBAS, Ramón (1997). *La zarzuela*. Madrid: Acento Editorial.
- GARCÍA RUIZ, Víctor (1997). “La guerra ha terminado, empieza el teatro. Notas sobre el teatro madrileño y su contexto en la inmediata posguerra (1.IV – 31.XII.1939)”. *Anales de la literatura española contemporánea*. Volumen 22. Issue 3. 511-533. Estados Unidos: Society of Spanish-American Studies.
- GENOVÉS PITARCH, Gaspar (2009). *La banda sinfónica municipal de Madrid*. Madrid: Ediciones La Librería.
- GÓMEZ AMAT, Carlos (abril de 1989). “Tiempo de zarzuela”. *Boletín Informativo de la Fundación Juan March*. 189. Madrid.
- GONZÁLEZ, Luis M. (1996). “La escena madrileña durante la segunda república (1931-1939)”. *Teatro, revista de estudios teatrales*. Nº 9-10. Madrid: Universidad de Alcalá de Henares.
- IBERNI, Luis G. (5 de septiembre de 2002). “Musicales ¿óperas del XXI?”. *El Cultural*. 47-50. Madrid.
- INFANTE, José (1994). *Antonio Gala, un hombre aparte*. Madrid: Espasa Calpe.
- LERENA, José María de y LLABRÉS, Pedro (1938). *Los amos del barrio*. Madrid: Marsiega.
- MARCO, Tomás (1975). *Música española de vanguardia*. Madrid: Guadarrama.
- MARRAST, Robert (1978). *El teatre durant la guerra civil espanyola*. Barcelona: Edic. 62
- MARTÍN DE SAGARMÍNAGA, Joaquín (1997). *Diccionario de cantantes líricos españoles*. Madrid: Fundación Caja Madrid y Acento Editorial.
- MEDINA ÁLVAREZ, Ángel (2003). “Panorámica del teatro lírico en España desde 1936”. *Historia del Teatro Español*. 2 vols. Madrid: Gredos.
- MENDOZA, Elena y REBSTOCK, Matthias (2017). *La ciudad de las mentiras*. Madrid: Teatro Real.
- OLIVA, César (1989). *El teatro desde 1936. Historia de la literatura española actual*. Vol. 3. Madrid: Alhambra.
- PÉREZ RASILLA, Eduardo y CHECA PUERTA, Julio Enrique (2006). *El Premio Lope de Vega. Historia y desarrollo*. Madrid: ADE.
- PLIEGO DE ANDRÉS, Víctor (1997). *Catálogos de Compositores: Jesús Guridi*. Madrid:

SGAE.

- QUINTO, José María de (1966). *Cuadernos para el diálogo*. Número extraordinario, junio. Madrid: EDICUSA.
- REDONDO VALENCIA, Marcos (1973). *Un hombre que se va...* Barcelona: Planeta.
- ROCA PADILLA, Ricardo Jesús (2013). *El crepúsculo de la zarzuela: Juan Martínez Bágüena*. Cuadernos de Bellas Artes 22. Tenerife: Latina.
- RODRÍGUEZ MIAJARES, Enrique (23 de diciembre de 1945). “Reapertura del teatro Apolo”. *Diario de Barcelona*. Barcelona.
- ROMERA CASTILLO, José (2011). *Teatro español entre dos siglos a examen*. Madrid: Verbum.
- RUIZ RAMÓN, Francisco (1986). *Historia del teatro español. S. XX*. Madrid: Cátedra.
- SAGARDÍA, Ángel (1972). *El compositor José Serrano (Vida y obra)*. Madrid: Org. Sala.
- SAGARRA, Joan de (24 de noviembre de 1988). “Novelas españolas para la escena francesa”. *El País*. Barcelona.
- SAINZ DE LA MAZA, Regino (5 de mayo de 1940). “Informaciones musicales: ópera italiana en la Zarzuela.” *ABC*. 14. Madrid.
- SAINZ DE LA MAZA, Regino (26 de enero de 1941). “Informaciones musicales: Estreno de *Turandot*.” *ABC*. 13. Madrid.
- SAINZ DE LA MAZA, Regino (6 de noviembre de 1943). “Informaciones musicales: temporada de ópera italiana en la Zarzuela.” *ABC*. 15. Madrid.
- SASTRE, Alfonso (1956). *Drama y sociedad*. Madrid: Taurus.
- SOROZÁBAL, Pablo (1986). *Mi vida y mi obra*. Madrid: Fundación Banco Exterior.
- TEMES, José Luis (2014). *El siglo de la zarzuela, 1850-1950*. Madrid: Siruela.
- TORRENTE BALLESTER, Gonzalo (1957). *Teatro Español Contemporáneo*. Madrid: Guadarrama.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel (1973). *Guillermotta en el país de las Guilermotas*. Barcelona: Anagrama.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel (1974). *100 años de canción y music hall*. Barcelona: Difusora Internacional.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel (1992). *Flor de Nit*. Barcelona: Boileau.
- VINCENT, Eduardo (30 de octubre de 1996). “Aguilé brinda eficaz tributo a la zarzuela”. *Ámbito Financiero*. 2ª/ p. 3. Buenos Aires.
- ZAMORA VICENTE, Alonso (1969). *La realidad esperpéntica*. Madrid: Gredos.



### **CAPÍTULO III: RELACIÓN CRONOLÓGICA DE ZARZUELAS GRANDES ESTRENADAS EN MADRID (1939-2020). SUS AUTORES DRAMÁTICOS Y COMPOSITORES.**

#### **A. CRONOLOGÍA DE ESTRENOS DESTACADOS DE TEATRO MUSICAL EN MADRID DESDE EL FIN DE LA GUERRA CIVIL HASTA NUESTROS DÍAS.**

Una guerra, y menos una guerra civil, no concluye, así como así en un determinado día: en el 1 de abril de 1939, hay un claro proceso en el que el país donde se ha producido la contienda va recuperando el pulso y poco a poco el sosiego. Estamos en el preciso instante en que el mundo se prepara a vivir una gran guerra, la segunda de carácter mundial. Casi 200.000 españoles han partido al exilio. Los que se han quedado viven la escasez de alimentos, las cartillas de racionamiento, el estraperlo... y también, asisten a la alternativa de Manuel Rodríguez Sánchez, *Manolete*; adquieren las primeras *Mariquitas Pérez* para sus hijas y buscan refugio en el olvido y evasión que prometen la mayoría de los estrenos teatrales y cinematográficos de la cartelera madrileña.

A continuación, vamos a establecer un catálogo cronológico de títulos de teatro musical que mantienen la poética<sup>76</sup> de la zarzuela o que avanzan en el mantenimiento de esta dentro de la cartelera teatral; logrando que el corpus del repertorio tradicional aumente y lleguen a reconquistar el lugar que siempre había tenido la zarzuela en el público madrileño; como veremos en el apartado dedicado a la nomenclatura de género, muchos títulos aparecen bajo denominaciones que no parecen zarzuelas grandes claramente, los mantenemos en este primer listado por la importancia de sus autores o por la

---

<sup>76</sup> Siempre que hacemos referencia al término poética de la zarzuela grande, nos estamos refiriendo al concepto que expusimos en la introducción y que se encuentra fijada en la entrada del *Diccionario de la zarzuela*:

Es una zarzuela en tres actos, con la misma extensión de una ópera italiana, pero definible por otros elementos estructurales: presencia de un preludio en vez de obertura; importancia de los coros; uso de unos quince números poliseccionales de música, cada uno de ellos con varias partes en las que cambian el tiempo, ritmo y a veces la tonalidad; uso de frecuentes concertantes que tienen presencia casi obligada en los comienzos y finales de los actos; empleo del virtuosismo vocal en los números más importantes; la utilización de números de conjunto, sobre todo tercetos y dúos, siempre entre voces de distinto registro; abundante número de personajes; claro predominio del texto cantado sobre el hablado; temas de carácter histórico español, pero también europeo influido por los dramaturgos franceses y en general con historias complicadas. (Casares, 2006: 964).

repercusión obtenida en su momento, no obstante en el estudio detenido que haremos en el siguiente capítulo, solamente aparecerán una selección de títulos donde el canon poético de la zarzuela grande es obvio y aportan datos sustanciales para observar la evolución del género que nos ocupa. En la cronología que sigue a continuación nos interesa mencionar aquellas obras que convivían y que claramente influían o estaban influenciadas, en lícita correspondencia, por la zarzuela grande. Un teatro musical para casi un siglo, donde las idas y venidas de modas, nuevos gustos del público y caminos de nuevos géneros a explorar, transitan junto a las peculiaridades sociales y políticas de unas décadas tan convulsas como apasionantes: posguerra, final de la dictadura, transición y democracia.

#### A.1. Desde el 1 de abril de 1939 hasta 1949.

En **1939** hay casi el mismo número de estrenos significativos que en 1936. Podría parecer que la cartelera se recupera desde “donde se quedó” pero está claro que los estrenos a los que vamos a hacer referencia se deben a títulos, en su mayoría, ya compuestos durante la contienda, y que ahora, por fin, ven la luz en Madrid. La nómina de compositores viene heredada de 1936: Alonso, Guerrero, Luna y Moreno Torroba. Este último estrena *Monte Carmelo*, éxito notable y considerada por el propio autor su mejor partitura, pero la obra encuentra problemas con la censura (Temes, 2014: 94) y no cala en el repertorio:

1. *Carlo Monte en Monte Carlo*. Opereta en un prólogo y dos actos de Enrique Jardiel Poncela, música de Jacinto Guerrero. Teatro Infanta Isabel, 16 de junio de 1939.
2. *Una copla hecha mujer*. Opereta de Silva Aramburu y música de Pablo Luna. Teatro Calderón, 30 de junio de 1939.
3. *Currito de la Cruz*. Zarzuela de José Silva Aramburu, música de Pablo Luna. Teatro Calderón, 15 de julio de 1939.
4. *Rosa la pantalonera*<sup>77</sup>. Sainete lírico en dos actos de José María López de Lerena y Pedro Llabrés, música de Francisco Alonso. Teatro Pavón, 4 de octubre de 1939.
5. *Monte Carmelo*. Comedia lírica en tres actos de Federico Romero y Guillermo Fernández-Shaw, música de Federico Moreno Torroba. Teatro Calderón, 17 de octubre de 1939.
6. *La gata encantada o Flor de cerezo*. Opereta en dos actos de José Tellaeche y José Silva Aramburu, música de Pablo Luna. Teatro Calderón, 20 de octubre de 1939.
7. *La última ronda*. Zarzuela de Pérez Juste Soriano y Mariano Bolaños, música de José Ruiz de Azagra. Teatro Pardiñas, 14 de noviembre de 1939.
8. *Los brillantes*<sup>78</sup>. Sainete lírico en tres actos de Antonio Quintero y Adolfo Torrado, música de Jacinto Guerrero. Teatro Coliseum, 1 de diciembre de 1939.

<sup>77</sup> Su estreno tuvo lugar en el Teatro Principal de San Sebastián el 22 de septiembre de ese mismo año.

<sup>78</sup> Venía estrenada de Sevilla y Barcelona.

**9. *Que se diga por la radio.*** Testamentaria cómico-lírica en dos actos de Emilio González del Castillo y José Muños Román. Teatro Martín, 22 de diciembre de 1939.

En **1940** llega por fin a Madrid, con honores de estreno *La tabernera del puerto*. En la Sociedad de Autores, la sección de Líricos traslada su situación de penuria a Gobernación, logrando papel para copias, lo que da una idea del momento vivido y la escasez de medios en este tiempo (Alonso González, 2014: 491). Es el momento en el que, a causa de la censura y del colapsado repertorio habitual, empieza a ponerse en boga las denominaciones de comedia musical o comedia lírica para buscar una salida a la zarzuela, y de alguna manera desmarcarse de los títulos habituales del repertorio que habían sido estrenados anteriormente:

**10. *Sor Navarra.*** Zarzuela en tres actos de Luis Tejedor y Luis Muñoz Lorente, música de Federico Moreno Torroba. Teatro Calderón, 21 de febrero de 1940.

**11. *La Cenicienta del Palace***<sup>79</sup>. Zarzuela moderna o comedia lírica en dos actos de Carlos Somonte (Luis Escobar), música de Fernando Moraleda. Teatro Eslava, 1 de marzo de 1940.

**12. *La tabernera del puerto.*** Romance marinero de Federico Romero y Guillermo Fernández-Shaw, música de Pablo Sorozábal. Teatro de la Zarzuela, 23 de marzo de 1940.

**13. *Pepe Montes***<sup>80</sup>. Zarzuela de Juan López Núñez y Luis García Sicilia, música de Moreno Pavón. Teatro Calderón, 12 de abril de 1940.

**14. *Tú eres ella.*** Comedia musical en tres actos de José Muñoz Lorente y Luis Francisco Tejedor. Teatro Calderón, 26 de abril de 1940.

**15. *Oro de ley.*** Sainete en dos actos de Manuel de Góngora y Luis Candela Gallego, música de Federico Moreno Torroba. Teatro Calderón, 18 de mayo de 1940.

**16. *Cuidado con la Pintura.*** Sainete en un acto de aire madrileño de Federico Romero y Guillermo Fernández-Shaw, música de Pablo Sorozábal. Teatro Rialto, 14 de junio de 1940.

**17. *¡S.O.S.!*** Comedia musical en tres actos de Francisco Ramos de Castro, música de Jacinto Guerrero. Teatro Coliseum, 14 de agosto de 1940.

**18. *Alhambra.*** Comedia lírica en tres actos de Luis Fernández de Sevilla y Prada, música de Díaz Giles. Teatro Eslava, 2 de octubre de 1940.

**19. *Repóker de corazones.*** Comedia musical en un prólogo y dos actos de Rafael Fernández Shaw, música de José Padilla. Teatro de la Zarzuela, 10 de octubre de 1940.

**20. *La calle 43***<sup>81</sup>. Comedia musical de Joaquín Vela y Enrique Sierra, música de Jacinto Guerrero. Teatro Coliseum, 24 de octubre de 1940.

**21. *Juan Lucero.*** Romance popular en diez aluluyas de Federico Romero y Guillermo Fernández-Shaw, música de Ángel Barrios. Teatro Alcázar, 30 de octubre de 1940.

En **1941** aparecen nuevos títulos que continúan los caminos de la zarzuela grande y van a suponer un aumento del repertorio. El maestro Francisco Alonso intenta mantener el canon poético que tanto éxito le había procurado en los años veinte y treinta, y estrena

<sup>79</sup> A destacar la crítica que le dedica Regino Sainz de la Maza el 2 de marzo de 1940 en *ABC*.

<sup>80</sup> Obra estrenada anteriormente en Sevilla.

<sup>81</sup> Estrenada en el mes de julio en Barcelona.

*La zapaterita*. Y Federico Moreno Torroba inicia una nueva línea de creación con *Maravilla*:

22. **Manuelita Rosas**. Zarzuela en tres actos de Luis Fernández Ardavín, música de Francisco Alonso. Teatro Calderón, 21 de enero de 1941.
23. **Yola**. Zarzuela cómica moderna de José Luis Saenz de Heredia y Federico Vázquez Ochando, música de José María Irueste y Juan Quintero Muñoz. Teatro Eslava, 14 de marzo de 1941.
24. **Ladronas de amor**. Zarzuela futurista en dos actos de José Muñoz Román y Francisco Lozano, música de Francisco Alonso. Teatro Martín, 22 de marzo de 1941
25. **La zapaterita**. Zarzuela en tres actos de José Luis Mañes, música de Francisco Alonso. Teatro Calderón, 12 de abril de 1941.
26. **Maravilla**. Comedia lírica en tres actos de Antonio Quintero y Jesús María de Arozamena, música de Federico Moreno Torroba. Teatro Fontalba, 12 de abril de 1941.
27. **La canción del Ebro**. Zarzuela en tres actos de Enrique Calonge y Enrique Reoyo, música de Jacinto Guerrero. Teatro Coliseum, 12 de abril de 1941.
28. **La reina fea**. Fantasía lírico-dramática en tres actos de Fernando Márquez Tirado y Pedro Llabrés, música de Manuel López-Quiroga. Teatro Alcalá, 26 de abril de 1941.
29. **Amor eterno**. Zarzuela en un acto dividido en dos cuadros en prosa de Rafael Fernández-Shaw, inspirado en la novela de Carmen Fernández de Lara, música de José Luis L. Rivera. Teatro Maravillas, 10 de julio de 1941.
30. **Las Calatravas**. Comedia lírica en tres actos de Federico Romero y José Telleche, música de Pablo Luna. Teatro Alcázar, 12 de septiembre de 1941.

En 1942 destaca la continuidad de dos compositores menos estudiados, Joan Dotras Vila y Fernando Moraleda, que traen a la zarzuela la influencia de los musicales del cine americano, corriente iniciada por Alonso y Guerrero. Es el año en que se recuperan los espectáculos folclóricos, que tanta diversidad de denominaciones genéricas van a proporcionar, como veremos en el capítulo correspondiente a la cuestión de los géneros y las influencias. Ante este tipo de nuevo teatro musical, Moreno Torroba y Pablo Sorozábal, siguen férreos en la zarzuela grande:

31. **Ropa tendida** de Antonio Quintero, Rafael de León y música de Manuel López-Quiroga. Teatro Reina Victoria, 13 de enero de 1942.
32. **Doña Mariquita de mi corazón**. Opereta cómica en dos actos de José Muñoz Román música de Francisco Alonso. Teatro Martín, 15 de enero de 1942.
33. **¡Déjate querer!**<sup>82</sup> Zarzuela moderna de Antonio Paso y José Juan Cadenas, música de Jacinto Guerrero. Teatro Calderón, 15 de enero de 1942.
34. **La Caramba**. Zarzuela en tres actos de Luis Fernández Ardavín, música de Federico Moreno Torroba. Teatro de la Zarzuela, 10 de abril de 1942.
35. **Todo por el corazón**. Espectáculo musical en 27 cuadros de Arthur Kaps y Franz Joham, música de Carlo Pezzi y Jorge Halpern entre otros. Teatro Coliseum, 2 de junio de 1942.
36. **Rápido Internacional**<sup>83</sup>. Revista de gran espectáculo de Curt Doorlay, música de Jacinto Guerrero y Curt Doorlay. Teatro Fuencarral, 14 de julio de 1942.
37. **Una rubia peligrosa**. Opereta cómica moderna en tres actos de Antonio Paso y Manuel Paso, música de Daniel Montorio. Teatro Maravillas, 16 de octubre de 1942.

---

<sup>82</sup> Obra ya estrenada en 1941, el 24 de abril, en el teatro Cómico de Barcelona.

<sup>83</sup> Estrenada en Barcelona en el mes de agosto.

- 38. *Si Fausto fuera Faustina*.** Comedia lírica en dos actos y un prólogo de José Luis Sáenz de Heredia y Federico Vázquez Ochando, música de Juan Quintero y Fernando Moraleda. Teatro Eslava, 13 de noviembre de 1942.
- 39. *La chica del topolino*.** Sainete lírico de Pedro Llabrés y José M<sup>a</sup> López de Lerena, música de Joan Dotras Vila. Teatro Fuencarral, 19 de noviembre de 1942.
- 40. *Verónica*.** Drama lírico en tres actos de Augusto García Piris y Manuel Rubio, música de Joan Dotras Vila. Teatro Fuencarral, 5 de diciembre de 1942.
- 41. *Black, el payaso***<sup>84</sup>. Opereta en un prólogo y tres actos de Serrano Anguita, música de Pablo Sorozábal. Teatro Reina Victoria, diciembre de 1942.

En 1943 la crítica saluda la vuelta del canon de la zarzuela en las figuras de los compositores Jesús Romo y Manuel López-Quiroga, pero este último se encuentra más cómodo en la creación de tonadilla y copla, y fue una esperanza momentánea. Es Sorozábal y Guerrero quienes devuelven a la zarzuela su lugar, acompañados de textos teatrales escritos por autores clásicos del género. Sus éxitos hacen pasar desapercibido el estreno, por fin, de la ópera póstuma de José Serrano:

- 42. *La media de cristal***<sup>85</sup>. Zarzuela cómica moderna de Joaquín Vela y Enrique Sierra, música de Jacinto Guerrero. Teatro Cómico, 9 de enero de 1943.
- 43. *Retablo Español*** de Antonio Quintero, Rafael de León y música de Manuel López-Quiroga. Teatro Fontalba, 19 de enero de 1943.
- 44. *¡Oh!... ¡Tiro-Liro!*** Revista en 24 cuadros de José Silva Aramburu, música de José Padilla y Lydia Ferreira "Ferri". Teatro Principal Palacio, 28 de enero de 1943.
- 45. *Luna de miel en El Cairo*.** Opereta de José Muñoz Román, música de Francisco Alonso. Teatro Martín, 6 de febrero de 1943.
- 46. *Rumbo a pique*.** Opereta en dos tiempos de Rafael Duyos y Vicente Vila-Belda, música de Salvador Ruiz de Luna. Teatro Eslava, 12 de marzo de 1943.
- 47. *Pepita Romero*.** Zarzuela de cámara en tres actos de Federico Romero y Guillermo Fernández-Shaw, música de Manuel López Quiroga. Teatro Calderón, 30 de marzo de 1943.
- 48. *La ilustre moza***<sup>86</sup>. Comedia lírica de Luis Tejedor y Luis Muñoz Lorente inspirada en *La moza de cántaro* de Lope de Vega, música de Federico Moreno Torroba. Teatro de la Zarzuela, 24 de abril de 1943.
- 49. *Don Manolito*.** Sainete lírico en dos actos de Anselmo C. Carreño y Luis Fernández de Sevilla, música de Pablo Sorozábal. Teatro Reina Victoria, 24 de abril de 1943.
- 50. *La viudita no se quiere casar***<sup>87</sup>. Sainete en dos actos de Luis Fernández de Sevilla y Anselmo. C. Carreño, música de Francisco Alonso. Teatro Maravillas, 4 de mayo de 1943.
- 51. *La canción del Tírol*.** Comedia musical de Cecilia A. Mantua y Ricardo Ros, música de José María Torrens. Teatro Principal Palacio, 12 de agosto de 1943.
- 52. *Loza lozana*.** Zarzuela en tres actos de Federico Romero y Guillermo Fernández-Shaw, música de Jacinto Guerrero. Teatro Coliseum, 3 de septiembre de 1943.

<sup>84</sup> *Black, el payaso*. Opereta en un prólogo y tres actos de Serrano Anguita, música de Pablo Sorozábal. Estrenada en el Teatro Coliseum de Barcelona el 22 de abril de 1942.

<sup>85</sup> Se estrena el año anterior en Barcelona.

<sup>86</sup> Se estrena en Barcelona en el teatro Tívoli, el 3 de marzo de 1943.

<sup>87</sup> El compositor Francisco Alonso recupera la obra con la que se había producido el incendio del Teatro Novedades: *La mejor del puerto*. Así que constatamos que *La viudita no se quiere casar* es una refundición de la obra citada.

- 53. *Luces de Viena*.** Espectáculo musical de Arthur Kaps y Franz Joham, música de Carlo Pezzi y Jorge Halpern entre otros. Teatro Calderón, 6 de octubre de 1943.
- 54. *La venta de los gatos***<sup>88</sup>. Ópera de los hermanos Álvarez Quintero y Jackson Veyan, música de José Serrano. Teatro Madrid, 21 de octubre de 1943.
- 55. *Tabú***<sup>89</sup>. Comedia musical en tres actos de Antonio y Manuel Paso, música de Daniel Montorio. Teatro Maravillas, 1 de noviembre de 1943.
- 56. *En el balcón de palacio***<sup>90</sup>. Zarzuela en dos actos de Manuel Martí Alonso y Antonio Casas Bricio, música de Jesús Romo. Teatro Coliseum, 3 de noviembre de 1943.
- 57. *Una noche contigo*.** Texto de González del Castillo y Muñoz Román, música de Ernesto Rosillo y Daniel Montorio. Teatro Fuencarral, 1943.
- 58. *La novia del mar*.** Zarzuela de José María González Bastida, 1943.

En 1944 vuelve la música de Ernesto Pérez Rosillo<sup>91</sup>, quien encauza los nuevos aires que estaban entrando en el género lírico, en convivencia con la tradición de Serrano, Moreno Torroba y Guridi. El éxito, no obstante, es para el maestro Guerrero que marca un nuevo estilo de opereta, mezcla de sainete y revista, una mezcla que le va bien a la zarzuela grande:

- 59. *¡Cinco minutos nada menos!*** Opereta cómica en dos actos de José Muñoz Román, música de Jacinto Guerrero. Teatro Martín, 21 de enero de 1944.
- 60. *Polonesa*.** Comedia lírica en tres actos de Jesús María de Arozamena y Adolfo Torrado, música de Federico Moreno Torroba. Teatro Fontalba, 27 de enero de 1944
- 61. *Zambra*** de Antonio Quintero, Rafael de León y música de Manuel López-Quiroga. Teatro de la Zarzuela, 18 de febrero de 1944.
- 62. *¡Qué sabes tú!***<sup>92</sup> Comedia musical en dos actos, con libro de José Ramos Martín, música de Ernesto Pérez Rosillo. Teatro Alcázar, 8 de abril de 1944.
- 63. *Fin de semana*.** Opereta musical de Francisco Ramos de Castro, música de Jorge Halpern. Teatro Reina Victoria, 19 de abril de 1944.
- 64. *La niña del cuento***<sup>93</sup>. Sainete de costumbres madrileñas en dos actos de Francisco Ramos de Castro y Anselmo C. Carreño, música de Federico Moreno Torroba. Teatro Fontalba, 20 de mayo de 1944.
- 65. *Mimí Pinsón*.** Opereta romántica en tres cuadros de Federico Romero y Guillermo Fernández-Shaw, música de Miguel Vila Piqué. Teatro Madrid, 7 de junio de 1944.
- 66. *Dos millones para dos***<sup>94</sup>. Comedia cómica musical de Carlos Llopis, música de José María Iruete y Fernando García Morcillo. Teatro Alcázar, 5 de julio de 1944.
- 67. *Sueños de Viena*.** Espectáculo lírico-dramático en 30 cuadros de Arthur Kaps, música de Carlo Pezzi y Augusto Algueró, entre otros. Teatro Madrid, 14 de octubre de 1944.
- 68. *Golondrina de Madrid***<sup>95</sup>. Sainete madrileño en dos actos de Luis Fernández de Sevilla, música de José Serrano. Teatro Calderón, 21 de octubre de 1944.

<sup>88</sup> Estrenada en teatro Principal de Valencia, el 24 de abril de 1943.

<sup>89</sup> Estrenada en el teatro Argensola de Zaragoza, el 18 de febrero de 1943.

<sup>90</sup> Estrenada en Barcelona, en el teatro Coliseum, el 29 de julio de 1943.

<sup>91</sup> Aparte de las obras con música de Ernesto Pérez Rosillo citadas en este año, hay que destacar: *Una noche en Constantinopla*, opereta de Carlos Jacquetot y Francisco Loygorri, estrenada en el teatro Calderón.

<sup>92</sup> Estrenada en el teatro Principal de San Sebastián, el 10 de septiembre de 1943.

<sup>93</sup> Es un sainete con el estilo de *La del Manojó de Rosas* y *Me llaman la presumida*, que habían hecho sus escritores anteriormente para Sorozábal y Alonso, respectivamente.

<sup>94</sup> Estrenada en el teatro Español de Barcelona, el 9 de julio de 1943.

<sup>95</sup> Estrenada en el teatro Principal de San Sebastián, el 1 de septiembre de 1944.

**69. *Llévame en tu coche***<sup>96</sup>. Opereta de José Ramos Martín y Miguel Ramos Durán, música de Ernesto Pérez Rosillo. Teatro Fuencarral, 4 de noviembre de 1944.

**70. *Una mujer imposible***<sup>97</sup>. Farsa cómico-lírica en tres actos de Antonio y Manuel Paso, música de Ernesto Pérez Rosillo y Daniel Montorio. Teatro Maravillas, 10 de noviembre de 1944.

**71. *Peñamariana***. Retablo popular salmantino en tres actos de Federico Romero y Guillermo Fernández-Shaw, música de Jesús Guridi. Teatro Madrid, 16 de noviembre de 1944.

**72. *La novia desconocida***<sup>98</sup>. Opereta lírica en tres actos de Rafael Fernández-Shaw y Luis Tejedor, música de Leopoldo Magenti. Teatro Madrid, 15 de diciembre de 1944.

En el año **1945** el compositor Jesús Romo pone música a una obra de Jacinto Benavente y Sorozábal trae a Madrid una de sus mejores obras, pero una vez más el éxito acompaña más a los nuevos ritmos:

**73. *Los cachorros***. Comedia lírica en un prólogo y dos actos de José Ojeda y Rafael Duyos sobre una obra de Jacinto Benavente, música de Jesús Romo. Teatro Madrid, 16 de marzo de 1945.

**74. *Aquella noche azul***. Opereta en tres actos de Antonio Paso, música de Francisco Alonso. Teatro Albéniz, 31 de marzo de 1945.

**75. *Viena es así***. Espectáculo vienés de Arthur Kaps y Franz Joham, música de Carlo Pezzi y Augusto Algueró, entre otros. Teatro Madrid, 31 de marzo de 1945.

**76. *Baile de trajes***. Zarzuela de Luis Fernández Ardavín, música de Federico Moreno Torroba. Teatro de la Zarzuela, 6 de abril de 1945.

**77. *Tiene razón don Sebastián***<sup>99</sup>. Sainete en tres actos de Rafael Fernández-Shaw, música de Jacinto Guerrero. Teatro Calderón, 2 de mayo de 1945.

**78. *La de la falda de céfiro***<sup>100</sup>. Sainete lírico en dos actos de Antonio Paso Díaz, Ligorio Ferrer y Antonio González Álvarez, música de Juan Martínez Báguena. Teatro de la Zarzuela, 17 de julio de 1945.

**79. *La eterna canción***. Sainete madrileño<sup>101</sup> en dos actos de Luis Fernández de Sevilla, música de Pablo Sorozábal. Teatro Reina Victoria, 14 de septiembre de 1945.

**80. *Hoy como ayer***. Comedia musical en tres actos de Antonio Lara “Tono” y Enrique Llovet, música de Moisés Simons, J. Strauss y Fernando Moraleda. Teatro Alcázar, 21 de septiembre de 1945.

**81. *Tres días para quererte***. Comedia en dos actos y nueve cuadros de Francisco Lozano, música de Francisco Alonso. Teatro Albéniz, 28 de noviembre de 1945.

En **1946** el compositor Fernando Moraleda centra la morfología de la revista escénica y da al traste con la recuperación de la zarzuela en los parámetros que intenta Moreno Torroba, a pesar de la incorporación al género del compositor Joaquín Rodrigo:

**82. *Gran Revista***. Comedia musical en 16 cuadros o capítulos cada uno en distinto ambiente de Francisco Ramos de Castro y Manuel G. Domingo Rienzi, música de Fernando Moraleda. Teatro Alcázar, 11 de enero de 1946.

<sup>96</sup> Estrenada en el teatro Principal de San Sebastián en 1944.

<sup>97</sup> Estrenada en el teatro Ruzafa de Valencia el 2 de marzo de 1944.

<sup>98</sup> Estrenada en el teatro Apolo de Valencia, el 30 de abril de 1943.

<sup>99</sup> Estrenada en el teatro Principal de Zaragoza, el 22 de noviembre de 1944.

<sup>100</sup> En Buenos Aires alcanzaría 800 representaciones (Regidor Arribas, 2009: 13-19).

<sup>101</sup> La trascendencia de la obra queda clara en la recepción que de ella se hace en el n° 190 de *Ritmo*.

- 83. *El hombre que las enloquece***<sup>102</sup>. Farsa cómico musical en dos actos de Antonio y Manuel Paso, música de Daniel Montorio. Teatro Maravillas, 31 de enero de 1946.
- 84. *En nombre del Rey***. Zarzuela en dos actos de López Monis y Ramón Peña, música de Ángel Barrios. Teatro Albéniz, 6 de marzo de 1946.
- 85. *Lolita Dolores***. Zarzuela en tres actos de Arturo Cuyás de la Vega y José Vega Lastra, música de Federico Moreno Torroba. Teatro Calderón, 20 de abril de 1946.
- 86. *Montbruc se va a la guerra***<sup>103</sup>. Opereta bufa en tres actos de Federico Romero y Guillermo Fernández Shaw, música de Joan Dotras Vila. Teatro de la Zarzuela, 20 de abril de 1946.
- 87. *Matrimonio a plazos***. Comedia musical en dos actos divididos en doce cuadros de Leandro Navarro y Jesús María de Arozamena, música de Juan Quintero. Teatro de la Zarzuela, 22 de mayo de 1946.
- 88. *El duende azul***. Opereta en dos actos de Eduardo Castell y Rafael Villaseca, música de Federico Moreno Torroba y Joaquín Rodrigo. Teatro Calderón, 22 de mayo de 1946.
- 89. *Entre dos luces***. Revista de Scala de España en dos actos de Duisberg y Gisa Geert, música de Casas Augé, Cadenas y Augusto Algueró. Teatro de la Zarzuela, 19 de junio de 1946.
- 90. *Melodías del Danubio***. Espectáculo musical en treinta cuadros de Arthur Kaps y Franz Joham, música de Carlo Pezzi y Augusto Algueró, entre otros. Teatro Madrid de Madrid, 9 de octubre de 1946.
- 91. *Vacaciones forzosas***. Comedia musical en dos actos de Carlos Llopis, música de José María Irueste y Fernando García Morcillo. Teatro Alcázar, 8 de noviembre de 1946.
- 92. *Silvia o Una vez era un Rey***. Zarzuela de en tres actos de Valle Castrillón, música de José María González Bastida. Teatro Albéniz, 1945-46.

En 1947 todo lo inunda ya la revista o nueva comedia musical más lejana, en algunas ocasiones, de la zarzuela grande en lo musical que en lo literario, con Guerrero<sup>104</sup>, Alonso y Moraleda a la cabeza, a pesar de los intentos de Jesús Romo y Juan Tellería, poniendo música a una obra de José María Pemán:

- 93. *Róbame esta noche***. Fantasía cómico musical en dos actos de Antonio y Manuel Paso, música de Francisco Alonso. Teatro Albéniz, 15 de enero de 1947.
- 94. *Las viejas ricas***. Zarzuela en tres actos de José María Pemán y José Carlos de Luna, música de Juan Tellería. Teatro de la Zarzuela, 15 de febrero de 1947.
- 95. *La Blanca doble***. Humorada cómico-lírica en tres actos de Paradas y Jiménez, música de Jacinto Guerrero. Teatro La Latina, 5 de abril de 1947.
- 96. *Historia de dos mujeres***. Opereta en dos actos de José Muñoz Román, música de Daniel Montorio y Ernesto Pérez Rosillo. Teatro Martín, 5 de abril de 1947.
- 97. *Solera de España nº 4. Coplas de Francisco Alegre***. Fantasía lírica en 2 actos y 12 cuadros de Antonio Quintero y Rafael de León, música de Manuel López-Quiroga. Teatro Reina Victoria, 5 de abril de 1947.
- 98. *¡Vales un Perú!***<sup>105</sup>. Revista de gran espectáculo en dos actos de Luis Tejedor y Luis Muñoz Lorente, música de Isi Fabra. Teatro de la Zarzuela, 5 de abril de 1947.
- 99. *Soñando con música***. Espectáculo musical en 30 cuadros escenificados de de Arthur Kaps y Franz Joham, música de Carlo Pezzi y Augusto Algueró, entre otros. Teatro Madrid, 25 de abril de 1947.

<sup>102</sup> Estrenada en el teatro Ruzafa de Valencia, el 20 de abril de 1945.

<sup>103</sup> Estrenada en el Principal de Barcelona en 1945.

<sup>104</sup> Curiosamente en el mismo año que Jacinto Guerrero estrena su mayor éxito de taquilla, *La Blanca doble*, se encontraba inmerso en la composición de *Galatea*, ópera bucólica de Santiago Aguilar sobre la obra de Cervantes, de la que no hemos encontrado constancia de su estreno.

<sup>105</sup> Estrenada un año antes en Zaragoza.



- 100. *Los Laureles o Soy el amo.*** Sainete en tres actos de Luis F. Tejedor y José Muñoz Lorente, música de Federico Moreno Torroba. Teatro Fuencarral, 10 de mayo de 1947.
- 101. *Luces de Madrid.*** Revista en dos actos de José M<sup>a</sup> López de Lerena y Pedro Llabrés, música de Daniel Montorio y Francisco Alonso. Circo Price, 12 de junio de 1947.
- 102. *La estrella de Egipto.*** Technicolor en dos jornadas de Adrián Ortega, música de Fernando Moraleda. Teatro Alcázar, 17 de septiembre de 1947.
- 103. *Un día de primavera.*** Sainete lírico en dos actos de Guillermo y Rafael Fernández-Shaw, música de Jesús Romo. Teatro Calderón, 19 de septiembre de 1947.
- 104. *24 horas mintiendo.*** Comedia lírica en dos actos de Ramos de Castro y Joaquín Gasa Mompou, música de Francisco Alonso. Teatro Albéniz, 30 de septiembre de 1947.

En **1948**, Sorozábal incorpora un título al repertorio basado en una obra de los hermanos Álvarez Quintero y recuperando las características que dieron esplendor al género en la época de Barbieri y Gaztambide:

- 105. *Solera de España nº 5. La rosa eterna.*** Fantasía lírica en 2 actos de Antonio Quintero y Rafael de León, música de Manuel López-Quiroga. Teatro Reina Victoria, 13 de febrero de 1948.
- 106. *¡Yo soy casado, señorita!*** Opereta cómica en dos actos de José Muñoz Román, música de Jacinto Guerrero. Teatro Martín, 27 de marzo de 1948.
- 107. *Gran Clipper*<sup>106</sup>.** Revista española de gran espectáculo en dos actos de Francisco Ramos de Castro y Joaquín Gasa, música de Francisco Alonso. Teatro Madrid, 27 de marzo de 1948.
- 108. *A la Habana me voy.*** Opereta cómica en tres actos de Antonio Paso Cano y Manuel Paso Andrés, música de Francisco Alonso y Daniel Montorio. Teatro Albéniz, 30 de abril de 1948.
- 109. *Un pitillo y mi mujer.*** Humorada en dos actos de Carlos Fernández Montero (Carlos Llopi), música de Francisco Alonso y Daniel Montorio. Teatro Fuencarral, 20 de mayo de 1948.
- 110. *Dos gemelos de oro.*** Comedia folclórica arrevistada de Luis García Sicilia, música de Genaro Monreal. Teatro de la Zarzuela, 4 de junio de 1948.
- 111. *La princesa de fuego.*** Opereta en dos actos de Adolfo Torrado, música de Félix Alonso Misol. Teatro Albéniz, 8 de octubre de 1948.
- 112. *Siguiendo a una mujer,*** opereta en tres actos de Luis Fernández de Sevilla, música de Carrascosa Cuevas, Luis Manzano Mancebo y Alberto Solfer, teatro Albéniz, 7 de diciembre de 1948.
- 113. *Los burladores.*** Zarzuela en tres actos de Serafín y Joaquín Álvarez Quintero, música de Pablo Sorozábal. Teatro Calderón, 10 de diciembre de 1948.
- 114. *Te espero el siglo que viene*<sup>107</sup>.** Fantasía cómica lírica en dos actos de José Muñoz Román y Francisco Lozano, música de Francisco Alonso. Teatro Fuencarral, 14 de diciembre de 1948.
- 115. *Acuarelas.*** Texto de Francisco Ramos de Castro, música de Genaro Monreal. Teatro de la Comedia, 1948.

En **1949** la incorporación del compositor Jesús García Leoz y los estrenos de Federico

---

<sup>106</sup> Pertenece a la serie de espectáculos estrenados en el teatro Cómico de Barcelona.

<sup>107</sup> Estrenada en el teatro Arriaga de Bilbao el 24 de junio de 1946. Es una actualización de *Ladronas de amor*, estrenada en 1941.

Moreno Torroba volverán a avivar la llama de la esperanza de recuperación de la zarzuela grande, incluso en alguna revista del maestro Guerrero:

- 116. *Solera de España nº 6. El cuento de María Millones.*** Comedia cómico-lírica en 2 actos y 10 cuadros de Antonio Quintero y Rafael de León, música de Manuel López-Quiroga. Teatro Reina Victoria, 11 de marzo de 1949.
- 117. *Tonadilla*** de Antonio Quintero, Rafael de León y música de Manuel López-Quiroga. Teatro Lope de Vega, 16 de abril de 1949.
- 118. *La duquesa del candil.*** Zarzuela en tres actos de Guillermo y Rafael Fernández-Shaw, música de Jesús García Leoz. Teatro Madrid, 17 de marzo de 1949.
- 119. *El cantar del organillo.*** Zarzuela en tres actos de Luis Fernández Ardavín, música de Federico Moreno Torroba. Teatro de la Zarzuela, 16 de abril de 1949.
- 120. *Los babilonios.*** Revista en dos actos y diez cuadros de José Fernández Díez, música de Ernesto Pérez Rosillo. Teatro de La Latina, 16 de abril de 1949.
- 121. *Los países bajos*<sup>108</sup>.** Fantasía lírica en dos actos de Enrique Paradas y Joaquín Jiménez, música de Jacinto Guerrero. Teatro Martín, 27 de abril de 1949.
- 122. *Los dos iguales.*** Humorada lírica en dos actos de Luis Tejedor y M. Taramona, música de Fernando Moraleda. Teatro Fuencarral, 4 de marzo de 1949.
- 123. *Byron en Venecia.*** Ópera de cámara en tres cuadros y dos intermedios de Guillermo Fernández-Shaw, música de Eduardo Aunós. Teatro Fontalba, 24 de mayo de 1949.
- 124. *La niña del polisón*<sup>109</sup>.** Zarzuela en tres actos de Leandro Navarro y Fernando de Lapí, música de Federico Moreno Torroba. Teatro de la Zarzuela, 28 de mayo de 1949.
- 125. *Un beso*<sup>110</sup>.** Sainete lírico en dos actos de Luis Fernández de Sevilla, música de Juan Martínez Baguena. Teatro Madrid, 1 de julio de 1949.
- 126. *El oso y el madroño.*** Revista en tres actos de José M<sup>a</sup> López de Lerena y Pedro Llabrés, música de Jacinto Guerrero. Teatro de la Zarzuela, 1 de octubre de 1949.
- 127. *Las siete llaves.*** Humorada arrevistada en doce cuadros de Adrián Ortega, música de Isi Fabra. Teatro Alcázar, 30 de noviembre de 1949.
- 128. *La perla de Embajadores.*** Sainete en un acto de Senén y Esteban Gómez, música de Fernando Moraleda. Teatro Calderón 21 de diciembre de 1949.

#### A.2. Desde 1950 hasta 1959.

El año **1950** con el cambio de década trae consigo la evolución hacia la opereta arrevistada, comedia musical, a pesar de los intentos de Guridi, Sorozábal y la vuelta a España del compositor José Padilla:

- 129. *¡Eres un sol!*<sup>111</sup>** Fantasía cómico-lírica de Antonio y Manuel Paso, música de Daniel Montorio. Teatro Fontalba, 20 de enero de 1950.
- 130. *Duros a cuatro pesetas*<sup>112</sup>.** Revista en dos actos de Óscar Tagiebue Viegas y Antonio Turalles, música de Augusto Algueró y Álvarez Campos. Teatro Lope de Vega, 20 de enero de 1950.
- 131. *Rosa Espinosa.*** Fantasía lírica en 2 actos dividida en once cuadros en prosa y verso de Antonio Quintero y Rafael de León, música de Manuel López-Quiroga. Teatro Reina Victoria, 1950.

<sup>108</sup> Estrenada en el mes de marzo en el teatro Circo de Zaragoza.

<sup>109</sup> Estrenada antes en Barcelona.

<sup>110</sup> Estrenada en el teatro Príncipe de Valencia el 30 de marzo de 1949.

<sup>111</sup> Estrenada en el teatro Ruzafa de Valencia el 24 de diciembre de 1949.

<sup>112</sup> Estrenada en el teatro Talía de Barcelona el 16 de diciembre de 1949.

- 132. *Moreno tiene que ser.*** Sainete arrevistado de Emilio González del Castillo y José Muñoz Román con números musicales de *Llévame donde tú quieras*, *Mujeres de fuego* y *Las de los ojos en blanco* de Francisco Alonso. Teatro Martín, 17 de febrero de 1950.
- 133. *La condesa de la aguja y el dedal.*** Zarzuela en dos actos de Jesús María de Arozamena y Adolfo Torrado, música de Jesús Guridi. Teatro Madrid, 8 de abril de 1950.
- 134. *Su majestad la mujer.*** Revista en tres actos de José M<sup>a</sup> López de Lerena y Pedro Llabrés, música de Jacinto Guerrero. Teatro de la Zarzuela, 8 de abril de 1950.
- 135. *Entre Sevilla y Triana.*** Sainete andaluz en dos actos de Luis Fernández de Sevilla y Luis Tejedor, música de Pablo Sorozábal. Teatro Circo Price, 8 de abril de 1950.
- 136. *¡A todo color!*** Fantasía humorística musical en dos partes de Guillermo y Rafael Fernández-Shaw, música de Manuel Parada. Teatro Lope de Vega, 22 de abril de 1950.
- 137. *Tres gotas nada más,*** humorada arrevistada de Paradas y Jiménez, música de Jacinto Guerrero. Teatro de La Latina, 26 de mayo de 1950.
- 138. *Las viudas de alivio***<sup>113</sup>. Opereta en dos actos de Emilio González del Castillo y José Muñoz Román, música de Francisco Alonso. Teatro Martín, 15 de junio de 1950.
- 139. *El último güito.*** Revista musical en dos actos de José Manuel Iglesias, música de Fernando García Morcillo. Teatro de la Zarzuela, 7 de julio de 1950.
- 140. *De Cascorro a Pasapoga.*** Sainete madrileño en dos actos de Joaquín Dicenta y Antonio Paso Díaz, música de Jesús Romo. Teatro Fontalba, 23 de agosto de 1950.
- 141. *Antonia, la cantaora. Historia de una mujer.*** Novela folclórica por entregas de José Antonio Ochaita y Xandro Valerio, con música de Juan Solano. Teatro Fontalba, 28 de octubre de 1950.
- 142. *La hechicera en Palacio.*** Opereta de gran espectáculo de Arturo Rigel y Ramos de Castro, música de José Padilla y Ferri. Teatro Alcázar, 23 de noviembre de 1950.
- 143. *Amor partido por dos.*** Comedia musical en dos actos de Luis Tejedor y Federico Vázquez Ochando, música de Juan Quintero. Teatro Albéniz, 29 de noviembre de 1950.
- 144. *Las alegres cazadoras.*** Comedia musical en dos actos de Luis Fernández de Sevilla y Luis Tejedor Pérez, música de Fernando García Morcillo. Teatro de la Zarzuela, 15 de diciembre de 1950.
- 145. *Colorín, colorao, este cuento se ha acabaó.*** Fantasía de gran espectáculo de Guillermo y Rafael Fernández-Shaw, música de Manuel Parada. Teatro Madrid, 30 de diciembre de 1950.

En 1951 se ofrecen los últimos estrenos, póstumos, de Francisco Alonso y de Jacinto Guerrero, que gozan de repercusión discográfica pero no calan en el repertorio, a pesar de su calidad. A destacar la llegada del compositor Ángel Barrios, de reconocido prestigio:

- 146. *¡Aquí Leganés!*** Revista en dos actos de José Manuel Iglesias Ortega, música de Fernando García Morcillo. Teatro Martín, 25 de enero de 1951.
- 147. *Tentación.*** Revista en dos actos de Antonio y Manuel Paso, música de Daniel Montorio. Teatro Madrid, 9 de febrero de 1951.
- 148. *El tercer hombre.*** Farsa cómico-lírica de espectáculo de Francisco Ramos de Castro y Fernando Vizcaíno Casas, música de Jacinto Guerrero. Teatro Albéniz, 23 de febrero de 1951.
- 149. *La media naranja.*** Comedia musical en dos actos de Luis Fernández de Sevilla y Luis Tejedor, música de Federico Moreno Torroba. Teatro de la Zarzuela, 24 de marzo de 1951.

<sup>113</sup> Estrenada en el teatro Jofre de El Ferrol el 14 de agosto de 1946. Refundición de *Las tocas* de 1936.

- 150. *Tú eres la otra*<sup>114</sup>.** Farsa cómica arrevistada de Manuel Paso, música de Daniel Montorio. Teatro Madrid, 12 de abril de 1951.
- 151. *La fama de Luis Candelas*.** Romancillo plazuelero de Eduardo M. Portillo, música de Juan Álvarez García y Arturo Dúo Vital. Teatro Fuencarral, 10 de abril de 1951.
- 152. *Esta noche no me acuesto*.** Revista de gran espectáculo de Joaquín Gasa y José Andrés de Prada, música de Antonio García Cabrera. Teatro Calderón, 24 de mayo de 1951.
- 153. *Las cuatro copas*.** Revista en dos actos de Leandro Navarro e Ignacio F. Iquino, música de Augusto Algueró. Teatro Fontalba, 26 de mayo de 1951.
- 154. *Cayetana la Rumbosa*.** Sainete lírico en tres actos de Pilar Millán Astray y de Luis Fernández de Sevilla, música de Francisco Alonso. Teatro Calderón, 10 de octubre de 1951.
- 155. *La Lola se va a los Puertos*<sup>115</sup>.** Zarzuela en tres actos de Guillermo y Rafael Fernández-Shaw según los Machado, música de Ángel Barrios. Teatro Albéniz, 19 de octubre de 1951.
- 156. *La marquesa chulapa o Pan y Quesillo*.** José M<sup>a</sup> López de Lerena y Pedro Llabrés, música de Manuel López-Quiroga. Teatro Calderón, 3 de noviembre de 1951.
- 157. *¡Hola, cuqui!*** Comedieta musical en dos actos de Luis Tejedor, música de Federico Moreno Torroba. Teatro de la Zarzuela, 9 de noviembre de 1951.
- 158. *El canastillo de fresas*.** Zarzuela en dos actos de Guillermo y Rafael Fernández-Shaw, música de Jacinto Guerrero<sup>116</sup>. Teatro Albéniz, 16 de noviembre de 1951.
- 159. *¡Brindis!*** Revista en dos actos de Luis Tejedor y Luis Fernández de Sevilla, música de Pablo Sorozábal. Teatro Lope de Vega, 6 de diciembre de 1951.

En **1952** vuelven a estrenar en Madrid, Moreno Torroba y Dotras Vila, entre otros:

- 160. *¡Devuelveme mi señora!*** Fantasía cómico-arrevistada de Antonio y Manuel Paso, música de Daniel Montorio y Augusto Algueró jr. Teatro Albéniz, 8 de febrero de 1952.
- 161. *¡A vivir del cuento!*** Pasatiempo cómico lírico en dos actos de José Muñoz Román, música de Manuel Faixá y Fernando Moraleda. Teatro Martín, 1 de marzo de 1952.
- 162. *Pitusa*<sup>117</sup>.** Comedia musical en tres actos de Luis Tejedor y Luis Fernández de Sevilla, música de Federico Moreno Torroba. Teatro Calderón, 2 de marzo de 1952.
- 163. *Los cuatro besos*.** Revista en dos actos de Leandro Navarro, Prada e Ignacio F. Iquino, música de Augusto Algueró. Teatro Fontalba<sup>118</sup>, 12 de abril de 1952.
- 164. *Las matadoras*.** Comedia musical en dos actos de Luis Tejedor y Luis Fernández de Sevilla, música de Federico Moreno Torroba. Teatro de la Zarzuela, 12 de abril de 1952.
- 165. *Aquella canción antigua*<sup>119</sup>.** Comedia lírica en tres actos de Federico Romero, música de Joan Dotras Vila. Teatro Reina Victoria, 27 de mayo de 1952.
- 166. *La cuarta de A. Polo*.** Comedia musical en dos actos de Carlos Llopi, música de Manuel Parada. Teatro Lope de Vega, 31 de mayo de 1952.
- 167. *Sortija de oro*.** Leyenda popular lírico flamenca de José Antonio Ochaita y Xandro

<sup>114</sup> Estrenada en el teatro Ruzafa de Valencia el 24 de marzo de 1951.

<sup>115</sup> *La Lola se va a los Puertos*, será convertida posteriormente en ópera en tres actos de Guillermo y Rafael Fernández Shaw según los hermanos Machado, música de Ángel Barrios. Y estrenada en el teatro del Liceu de Barcelona, 17 de diciembre de 1955. Fue Premio Nacional de Obras Líricas de 1951.

<sup>116</sup> Obra póstuma de Jacinto Guerrero, su orquestación fue realizada por varios músicos de la época como Conrado del Campo, Estela, García Leoz, Lloret, Moreno Pavón, Moreno Torroba, Montorio, Olmedo, Parada, Quintero, Romo y Rosillo; un homenaje al popular maestro.

<sup>117</sup> Estrenada en el teatro circo de Zaragoza, el 11 de octubre de 1951. Tiene influencias de la revista tan en boga en este momento.

<sup>118</sup> En esta fecha pasa a llamarse también teatro Álvarez Quintero, pero nunca pierde la denominación Fontalba.

<sup>119</sup> Estrenada en el teatro Principal de San Sebastián, el 12 de abril de 1952.

Valerio, con música de Juan Solano. Teatro Calderón, 6 de noviembre de 1952.

**168. ¡Conquistame!** Comedia musical arrevistada en dos actos de Antonio y Manuel Paso, música de Daniel Montorio. Teatro Madrid, 7 de noviembre de 1952.

**169. Sierra Morena.** Opereta en tres actos de Luis Fernández Ardavín, música de Federico Moreno Torroba. Teatro de la Zarzuela, 13 de diciembre de 1952.

En **1953** se recupera la zarzuela de ambiente regional y un sainete de género chico, género bastante más infrecuente y con poca aceptación, de hecho, se ofrece en programa doble:

**170. Viento Sur**<sup>120</sup>. Narración lírica en tres actos de José Luis Albéniz y Julián Echevarría, música de Jesús Arámbarri. 1953.

**171. ¡Abracadabra!** Humorada musical de Carlos Llopis, música de Fernando García Morcillo. Teatro Fuencarral, 13 de febrero de 1953.

**172. Póker de damas.** Revista de Julia Maura, música de Augusto Algueró, Daniel Montorio y Juan Solano. Teatro de la Zarzuela, 14 de febrero de 1953.

**173. El gaitero de Gijón**<sup>121</sup>. Zarzuela en tres actos de Guillermo y Rafael Fernández-Shaw, música de Jesús Romo. Teatro Madrid, 24 de abril de 1953.

**174. ¡Llegó el ciclón!**<sup>122</sup>. Revista de gran espectáculo de José Silva Aramburu y Joaquín Gasa, música de Augusto Algueró. Teatro de la Zarzuela, 5 de mayo de 1953.

**175. Dolores, la macarena.** Fantasía Lírica en dos actos y catorce cuadros de Antonio Quintero, Rafael de León y música de Manuel López-Quiroga. Teatro Lope de Vega, 7 de mayo de 1953.

**176. Metidos en harina.** Sainete arrevistado de Manuel Baz, con música de Fernando García Morcillo. Teatro Fuencarral, 13 de mayo de 1953.

**177. Secreto de estadio.** Disparate cómico en dos actos de Ignacio Ballester, con música de Enrique Cofiner. Teatro de la Zarzuela, 2 de julio de 1953.

**178. La Sole, no me hace caso.** Sainete lírico en un acto de Monteagudo, Jaime García Herranz y Serafín Adame, música de Salvador Ruiz de Luna. Teatro Reina Victoria, 10 de julio de 1953.

En **1954** vuelve a estrenar en los escenarios el maestro Sorozábal, y José Padilla se adentra en el mundo del sainete consiguiendo sus grandes éxitos en este género, pero tristemente no se estrena el Premio Nacional de Obras Líricas<sup>123</sup>:

**179. Ana María.** Sainete musical de José Muñoz Román, música de José Padilla. Teatro Martín, 21 de enero de 1954.

**180. Dólares.** Fantasía cómico-lírica de Francisco Ramos de Castro, música de Fernando Moraleda. Teatro Lope de Vega, 12 de febrero de 1954.

**181. Una cana al aire.** Revista en dos actos de Manuel Baz, música de Fernando García Morcillo. Teatro Fontalba, 4 de marzo de 1954.

**182. Mujeres de papel.** Entremés lírico en tres actos de Antonio y Manuel Paso, música de Daniel Montorio. Teatro Albéniz, 12 de marzo de 1954.

**183. Los líos de Elías**<sup>124</sup>. Fantasía lírica en dos partes de Adolfo Torrado y Fernando

---

<sup>120</sup> Fue estrenada el 2 de diciembre de 1952 en el teatro Campos Elíseos de Bilbao, pero no encontramos datos de su estreno en Madrid.

<sup>121</sup> Estrenada en el teatro Campoamor de Oviedo, el 4 de marzo de 1953.

<sup>122</sup> Estrenada en el teatro Cómico de Barcelona, el 12 de diciembre de 1952.

<sup>123</sup> *Contigo siempre*, comedia lírica de Guillermo y Rafael Fernández-Shaw, música de Manuel Parada.

<sup>124</sup> Estrenada en el teatro Calderón de Valladolid, el 1 de mayo de 1954.

Márquez, música de Manuel López Quiroga y Segovia. Teatro Fuencarral, 12 de mayo de 1954.

**184. *Copla y bandera*.** Fantasía lírica en veintiún actos de Antonio Quintero, Rafael de León

y música de Manuel López-Quiroga. Teatro Calderón, 12 de octubre de 1954.

**185. *La ópera de Mogollón***<sup>125</sup>. Zarzuela bufa en un acto de Ramón Peña Ruiz, música de Pablo Sorozábal. Teatro Fuencarral, 2 de diciembre de 1954.

**186. *Bienvenido mister dollar*.** Texto de Pedro Llabrés y F. Egea, música de Federico Moreno Torroba. Teatro de la Zarzuela, 1954.

En **1955** destaca el maestro Manuel Parada, poniendo música al prestigioso escritor José López Rubio:

**187. *Dos Virginias*.** Comedia musical en dos actos de Leandro Navarro Ungría, música de Fernando Moraleda. Teatro Maravillas, 15 de enero de 1955.

**188. *Salero de España*** de Antonio Quintero, Rafael de León y música de Manuel López-Quiroga. Teatro Madrid, 10 de mayo de 1955.

**189. *El caballero de Barajas***<sup>126</sup>. Comedia musical de José López Rubio, música de Manuel Parada. Teatro Alcázar, 23 de septiembre de 1955.

**190. *Ella, el amor y el peluquero*.** Comedia musical de Lusi Sagi-Vela, música de Augusto Algueró. Teatro Alcázar, 16 de noviembre de 1955.

En **1956** los grandes éxitos que se estrenan son herederos de la opereta y el sainete de costumbres, géneros que marcan la evolución por donde la zarzuela grande avanzará para revitalizarse:

**191. *El águila de fuego*.** Fantasía musical de gran espectáculo en dos actos de Francisco Ramos de Castro y Arturo Rigel, música de Francis López. Teatro Maravillas, 19 de enero de 1956.

**192. *Pepe, el risueño*.** Zarzuela en un acto, música de Enrique Estela. Teatro Fuencarral, mayo de 1956.

**193. *La chacha, Rodríguez y su padre*.** Sainete musical en dos actos de José Muñoz Román, música de José Padilla. Teatro Martín, 19 de octubre de 1956.

En **1957**, gracias a Federico Moreno Torroba<sup>127</sup>, la zarzuela vuelve a los escenarios, en el título que muchos van a considerar el último éxito del género grande:

**194. *María Manuela*.** Comedia lírica en tres actos de Guillermo y Rafael Fernández-Shaw, música de Federico Moreno Torroba. Teatro de la Zarzuela, 1 de febrero de 1957.

**195. *Río Magdalena*.** Opereta en dos actos de Alfonso Paso y Roberto Pérez Carpio, música de Manuel Parada. Teatro Albéniz, 21 de abril de 1957.

**196. *Te espero en Eslava*.** Espectáculo de Luis Escobar y Fernando Moraleda con números musicales de diversos compositores. Teatro Eslava, 20 de diciembre de 1957.

**197. *Puente de Coplas*.** Espectáculo folclórico de Antonio Quintero, Rafael de León y música de Manuel López-Quiroga. Teatro de la Zarzuela, 1957.

**198. *Coja usted la onda*.** Texto de Enrique, Antonio y Manuel Paso, música de Azagra y Leblanc. Teatro Fuencarral, 1957.

---

<sup>125</sup> Parodia de la ópera italiana.

<sup>126</sup> Premio Nacional de Obras Líricas.

<sup>127</sup> Antes había estrenado en el Ateneo de Madrid una ópera de cámara: *Bromas y veras de Andalucía*.

En **1958** Sorozábal nos ofrece su último estreno, dada la imposibilidad de ver la luz su ópera *Juan José*<sup>128</sup>, estreno que no se produce hasta el siglo XXI:

- 199. *La canción del amor mío.*** Opereta de Antonio Quintero y Jesús María de Arozamena, música de Francis López y Juan Quintero. Teatro de la Zarzuela, 25 de enero de 1958.
- 200. *Una jovencita de 800 años.*** Sainete superrealista de José Muñoz Román, música de Fernando Moraleda y Enrique Cofiner. Teatro Martín, 26 de abril de 1958.
- 201. *El pleito de “El último cuplé”.*** Comedia con ilustraciones musicales, según la película de Antonio Mas Guindal y Jesús María de Arozamena, arreglos musicales de Fernando Moraleda. Teatro Goya, 1 de junio de 1958.
- 202. *Un matraco en Nueva York.*** Comedia musical en dos actos de José Muñoz Román con números musicales de diferentes obras de Jacinto Guerrero y de Francisco Alonso. Teatro Alcázar, 12 de junio de 1958.
- 203. *¡Tócame, Roque!*** Sainete musical en dos actos de José Muñoz Román, música de Fernando Moraleda y Enrique Cofiner. Teatro Alcázar, 15 de octubre de 1958.
- 204. *Su Excelencia la Embajadora.*** Opereta en dos actos de Jesús María de Arozamena y Arturo Rigel, música de Francis López. Teatro Alcázar, 21 de noviembre de 1958.
- 205. *Ven y ven al Eslava.*** Espectáculo, continuación del anterior, de Luis Escobar y Fernando Moraleda con números musicales de diversos compositores. Teatro Eslava, 20 de diciembre de 1958.
- 206. *Las de Caín.*** Comedia musical en tres actos de Serafín y Joaquín Álvarez Quintero, música de Pablo Sorozábal. Teatro de la Zarzuela, 23 de diciembre de 1958.

El año **1959** se cierra la década con un elocuente silencio:

- 207. *Cantando en primavera.*** Espectáculo musical de Jesús María de Arozamena, José López Rubio, Víctor Ruiz Iriarte y Alfredo Mañas, con música de Fernando Moraleda y Manuel Parada. Teatro Goya, 23 de abril de 1959.

### A.3. Desde 1960 hasta 1969.

Los años sesenta imponen ya los nuevos ritmos de la comedia musical. Aparece un compositor significativo para el género, Manuel Moreno-Buendía y el fenómeno *Antología*, que estudiaremos en el capítulo V:

- 208. *Cásate con una ingenua.*** Historieta cómica lírica de José Muñoz Román con números musicales de *Luna de miel en El Cairo*, *Las corsarias* y *Las tocas*. Teatro Alcázar, 14 de mayo de 1960.
- 209. *La estrella trae cola.*** Fantasía musical de Antonio Quintero y Jesús María de Arozamena con números musicales de diferentes compositores<sup>129</sup>. Teatro de la Zarzuela, 22 de mayo de 1960.
- 210. *A la sombra del henar.*** Zarzuela de Martín Sacristán, música de Juan José Guerrero Urreisti. Teatro Español, 11 de junio de 1960.
- 211. *Baile en Capitanía.*** Comedia lírica en tres actos de Agustín de Foxá y Guillermo

---

<sup>128</sup> “Durante once años de trabajo, aunque compuso otras obras, su obsesión y su principal tarea fue *Juan José*” (Freire, 2017: 260).

<sup>129</sup> *Antología de grandes éxitos de los espectáculos interpretados por Celia Gámez*, que se convierte en un homenaje a la excepcional artista.

- Fernández-Shaw, música de Federico Moreno Torroba. Teatro de la Zarzuela, 16 de septiembre de 1960.
- 212. *El rey de oros*.** Comedia musical en tres actos de Luis Fernández de Sevilla y Luis Tejedor, música de Federico Moreno Torroba. Teatro Cómico, 19 de abril de 1961.
- 213. *El chocolate*.** Texto de Luis Fernández de Sevilla y Luis Tejedor, música de Federico Moreno Torroba. Teatro Cómico, 1961.
- 214. *Colomba*.** Comedia musical en dos actos de Jesús María de Arozamena y Luis Tejedor, música de Fernando Moraleda y Federico Moreno Torroba. Teatro Alcázar, 14 de diciembre de 1961.
- 215. *Los reinos*.** Espectáculo de corte regional<sup>130</sup> de Luis Escobar y Jorge Llopis, con música de Fernando Moraleda y Jesús Romo. Teatro Maravillas, 22 de abril de 1962.
- 216. *¡Boda sin... noche!*** Revista de B. Flores y José Valls, música de García Cabrera. Teatro de La Latina, 1962.
- 217. *Carolina*.** Comedia musical de Elder Barber, música de Manuel Moreno-Buendía. Teatro Maravillas, 15 de abril de 1963.
- 218. *Tres novias para Roberto*.** Comedia musical de Taboada y De Paula, música de Mores y Ribas. Teatro Alcázar, 19 de abril de 1963.
- 219. *¡Qué cuadro el de Velázquez esquina a Goya!*** Revista en dos actos de José Muñoz Román, música de Fernando Moraleda. Teatro Martín, 20 de septiembre de 1963.
- 220. *La Perrichola*.** Comedia musical de Juan Ignacio Luca de Tena, música de Fernando Moraleda. Teatro Eslava, 10 de octubre de 1963.
- 221. *Buenos días, amor*.** Original de Arozamena y Rigel, música de Gregorio García Segura. Teatro de la Zarzuela, 6 de diciembre de 1963.
- 222. *La feria del come y calla*.** Musical de Alfredo Mañas, música de Carmelo Bernaola. Teatro María Guerrero, 18 de octubre de 1964.
- 223. *El hijo fingido*.** Comedia lírica en un prólogo y dos actos de Jesús María de Arozamena y Victoria Kamhi basado en obras de Lope de Vega<sup>131</sup>, música de Joaquín Rodrigo. Teatro de la Zarzuela, 5 de diciembre de 1964.
- 224. *El burlador de Toledo***<sup>132</sup>. Zarzuela en dos actos de Emilio Ferraz Revenga y Tomás Borrás, música de Conrado del Campo y revisión de Ernesto Pérez Rosillo. Teatro de la Zarzuela, 4 de febrero de 1965.
- 225. *La canción del mar*.** Zarzuela en dos actos de Antonio Quintero, música de Manuel Parada. Teatro de la Zarzuela, 11 de febrero de 1966.
- 226. *De Madrid al cielo*.** Espectáculo musical en teatrorama en dos actos de Blanca Flores y Arturo Castilla, música de Daniel Montorio y Gregorio García Segura. Circo Price, 15 de abril de 1966.
- 227. *Antología de la Zarzuela*.** Selección de José Tamayo y enlaces musicales de Manuel Parada. Plaza Mayor de Madrid, Festivales de España, 1966.
- 228. *A las diez, en la cama estás*.** Revista de José Muñoz Román, música de Fernando Moraleda y García Cabrera. Teatro Martín, 1966.
- 229. *Ronda de España*.** Espectáculo de Jorge Llopis y Roberto Pérez Carpio, con música de Salvador Ruíz de Luna. Teatro Maravillas, 13 de enero de 1967.
- 230. *Un sueño para Constanza*.** Musical de Luis Matilla y Fernando Albares sobre *Candida* de Bernard Shaw, música de José Ramón Aguirre. Teatro Goya, 21 de mayo de 1967.
- 231. *El amor no tiene edad*.** Sainete lírico en dos actos de Federico Romero, música de Daniel Montorio sobre obras de Federico Chueca y Joaquín Valverde. Teatro de la

<sup>130</sup> En 1962 se produce la sorpresa de un tipo de espectáculo basado en los bailes y cantos regionales que de alguna manera viene a ocupar el hueco dejado por la zarzuela rural.

<sup>131</sup> Las obras de Lope de Vega en las que se basa son *¿De cuándo acá nos vino?* y *Los ramilletes de Madrid*.

<sup>132</sup> Primer Premio de la Sociedad General de Autores de España.



Zarzuela, 1 de julio de 1967.

**232. *Ay Molinera*.** Comedia musical de Juan Ignacio Luca de Tena, música de Fernando Moraleda. Teatro Reina Victoria, 22 de septiembre de 1967.

**233. *Pasodoble*.** Fantasía lírica en dos actos de Antonio Quintero, Rafael de León, música de Manuel López-Quiroga. Teatro de la Zarzuela, 28 de septiembre de 1967.

**234. *Madrid galante*.** Selección de zarzuelas y operetas realizada por Luis Escobar y Fernando Moraleda. Teatro Eslava, 3 de octubre de 1967.

**235. *Segunda Antología de la Zarzuela*.** Festivales de España, 1967.

**236. *La turista dos millones*.** Zarzuela en dos actos de Luis Tejedor y Enrique Bariego, música de Antonio García Cabrera. Teatro de la Zarzuela, 30 de agosto de 1968.

**237. *Tiovivo madrileño*.** Espectáculo de Jesús María de Arozamena y Ángel Fernández Montesinos sobre el género chico. Teatro de la Zarzuela, 20 de julio de 1969.

#### A.4. Desde 1970 hasta 1979.

Los siguientes estrenos coinciden con el final de la dictadura:

**238. *Castañuela 70*.** Espectáculo de teatro musical, creación colectiva del grupo Teatro Independiente Tábano y Madres del Cordero. Teatro Marquina, 21 de junio de 1970.

**239. *La vida en un hilo*.** Musical de Luis Escobar sobre la obra de Edgar Neville, música de Jaime Pérez. Teatro Eslava, 26 de septiembre de 1970.

**240. *Eslava 101*.** Musical de Luis Escobar, música de Fernando Moraleda y Juan Pardo. Teatro Eslava, 29 de septiembre de 1971.

**241. *¡Un millón de rosas!*** Musical de Joaquín Calvo Sotelo con música de Antón García Abril. Teatro Maravillas, 13 de octubre de 1971.

**242. *Charly, no te vayas a Sodoma*.** Musical de Luis Portolés, música de Luis Portolés y Domingo Palacio. Teatro Alfil, 5 de julio de 1972.

**243. *Lovy*.** Musical de Fernando Santamaría y Óscar Gómez. Teatro Goya, 21 de diciembre de 1972.

**244. *Platero y yo*.** Adaptación musical de José Hierro de la obra de Juan Ramón Jiménez, música de Carmelo Bernaola. Teatro María Guerrero, 9 de diciembre de 1972.

**245. *Cita los sábados***<sup>133</sup>. Texto de Jaime Salom, música de Luis Aguilé. Teatro Alfil, 21 de septiembre de 1973.

**246. *Gigi*.** Musical<sup>134</sup> de Huberto Pérez de la Ossa, música de Eduardo Rodrigo. Teatro Cómico, 21 de septiembre de 1973.

**247. *Antología Serrano*.** Adaptación de José Tamayo y Manuel Moreno-Buendía sobre números musicales de diversas zarzuelas compuestas por José Serrano. Teatro de la Zarzuela, 4 de diciembre de 1973.

**248. *Marta la piadosa*.** Musical Rock de Jaime Campmany, música del grupo *Célula*, basado en la obra de Tirso de Molina. Teatro Español, 6 de diciembre de 1973.

**249. *El oso y el madrileño*.** Musical de Antonio Mingote, música de Mario Clavell. Teatro Reina Victoria, 2 de febrero de 1974.

**250. *La señora es el señor*.** Revista musical de Manuel Baz, música de Gregorio García Segura. Teatro Alcázar, 18 de enero de 1975.

**251. *El pirata cautivo*.** Ópera en un acto de Claudio de Latorre, música de Oscar Esplá. Teatro de la Zarzuela, 29 de mayo de 1975.

**252. *Pura, metalúrgica*.** Revista musical de Manuel Baz, música de Gregorio García Segura. Teatro Barceló, 14 de noviembre de 1975.

**253. *La feria de Cuernicabra*.** Musical de Alfredo Mañas, música de diversos autores.

<sup>133</sup> Estrenada en Barcelona en 1967.

<sup>134</sup> No confundir con el famoso musical americano de mismo título, basados ambos en la obra de Colette.

Teatro María Guerrero, 23 de diciembre de 1975.

**254. *Casta ella, casto él.*** Revista musical de Manuel Baz, música de Gregorio García Segura. Teatro Barceló, 3 de diciembre de 1976.

**255. *Charly, no te vayas a Gomorra.*** Musical de Luis Portolés, música de Pedro L. Domingo y Domingo Palacio. Teatro Alcázar, 21 de enero de 1977.

**256. *Los vagabundos (una raza libre).*** Musical en dos actos de Joaquín Deus, sobre novela de Máximo Gorki, música de Manuel Moreno-Buendía. Teatro de la Zarzuela, 25 de febrero de 1977.

**257. *Cambio de tercio.*** Creación colectiva de Tábano. Sala Cadarso, marzo de 1977.

**258. *¡Jo, que corte...estamos en Europa!*** Farsa porno-política de Pablo Villamar y Miyar. Teatro Jacinto Benavente, 28 de abril de 1977.

**259. *Madrid, pecado mortal.*** Juguete escénico de Antonio Domínguez Olano y música de Juan Pardo. Teatro Muñoz Seca, 10 de junio de 1977.

**260. *La Marina te llama.*** Revista musical de Manuel Baz, música de Gregorio García Segura. Teatro Barceló, 7 de diciembre de 1977.

**261. *Las divinas.*** Comedia musical de Antonio D. Olano, música de Juan Pardo. Teatro Reina Victoria, 1 de marzo de 1978.

**262. *Las cien y una noche de boda...*** Musical de Jaime Portillar, música de Ángel René y Peter Tronki. Teatro Alfil, 6 de abril de 1978.

**263. *Antaviana***<sup>135</sup>. Sobre cuentos de Pere Calders, música de Jaume Sisa. Teatro Martín, 14 de abril de 1979.

**264. *Abrakadabra 40.*** Musical original de Jaime Arcos, música de Ángel René y Peter Tronki. Teatro Martín, 29 de septiembre de 1979.

#### A.5. Desde 1980 hasta 1999.

La entrada en los años ochenta se hace con la despedida de los escenarios del maestro Moreno Torroba, que había dado tantos buenos éxitos a la zarzuela grande, incluso había estrenado en Bogotá una zarzuela en dos actos<sup>136</sup>, que en Madrid todavía no ha sido estrenada, en este compositor descansaba la continuidad de esta. Su última obra es una ópera que, junto con la póstuma de Serrano, son algunas de las óperas que vamos a estudiar en el siguiente capítulo. También al inicio de los ochenta se produce el estreno de la que muchos consideran la última zarzuela grande, y es más que probable que su compositor, Manuel Moreno-Buendía, le hubiera dado grandes oportunidades al género de haber desarrollado su carrera en otro momento.

En Madrid, a partir de 1980, los estrenos de teatro musical en los que quedan rastros del esquema de la zarzuela grande, y que constituyen loables intentos de recuperación y de encontrar una nueva vida al teatro musical español, son:

---

<sup>135</sup> Llegada a Madrid de los grupos independientes, como en este caso Dagoll Dagom con sus obras musicales.

<sup>136</sup> *Rosaura*, zarzuela en dos actos de Luis Francisco Tejedor, música de Federico Moreno Torroba. Teatro Colón de Bogotá, Colombia. 12 de marzo de 1965.

265. *El poeta*. Ópera<sup>137</sup> de José María Méndez Herrera, música de Federico Moreno Torroba. Teatro de la Zarzuela, 19 de junio de 1980.
266. *Antología de la Zarzuela*. Plaza de Toros de Las Ventas, 1980.
267. *Barba Azul y sus mujeres*. Comedia musical de Juan José Alonso Millán, música de Gregorio García Segura. Teatro Príncipe, 30 de agosto de 1980.
268. *Se vive solamente una vez*. Espectáculo musical de Tábano sobre textos de Manuel Vázquez Montalbán, música de Aute, Cruz, Mendo, Montllor y Fernández Guerra. Sala Olimpia, 5 de diciembre de 1980.
269. *La molinera de Arcos*. Comedia musical de José Osuna sobre la obra de Alejandro Casona, música de José Tejera. Centro Cultural de la Villa, 19 de diciembre de 1980.
270. *Fuenteovejuna*. Zarzuela en dos actos de José Luis Martín Descalzo sobre la obra de Lope de Vega, música de Manuel Moreno-Buendía. Teatro de la Zarzuela, 16 de enero de 1981.
271. *Angélica*. Musical de José Estruch, música de José Nieto. Sala Gayo Vallecana, 13 de febrero de 1981.
272. *Locos por la democracia*. Musical de Antonio D. Olano, música de Fernando García Morcillo. Teatro Alfil, 18 de abril de 1981.
273. *Noche de San Juan*. Musical de Dagoll Dagom, música de Jaume Sisa. Teatro Bellas Artes, octubre de 1981.
274. *¡Vaya par de gemelas!* Comedia musical de Manuel Baz, música de Gregorio García Segura. Teatro de La Latina, 4 de diciembre de 1981.
275. *Perdona a tu pueblo*. Espectáculo músico- teatral de Juan Margallo, música de Jerónimo Martínez. Sala el Gayo Vallecana, 12 de marzo de 1982.
276. *Casi un siglo de zarzuela*. Selección realizada por Torcuato Luca de Tena, Ángel Fernández Montesinos y Jorge Rubio sobre números musicales de diversas zarzuelas compuestas por Federico Moreno Torroba. Teatro de la Zarzuela, 18 de noviembre de 1982.
277. *Antología de la Zarzuela*. Enlaces musicales de Manuel Moreno-Buendía. Teatro Monumental, 1982.
278. *El rey de Sodoma*. Vodevil bíblico de Fernando Arrabal, música de Mariano Díaz. Teatro María Guerrero, 27 de mayo de 1983.
279. *Mata Hari*. Espectáculo musical de Adolfo Marsillach, música de Antón García Abril. Teatro Calderón, 12 de septiembre de 1983.
280. *Por la calle de Alcalá*. Antología de la revista de Juan José Arceche y Ángel Fernández Montesinos, con números musicales de diversos autores. Teatro Alcázar, 24 de septiembre de 1983.
281. *Carambola nacional*. Musical de Jaime Arcos y Ángel René, en colaboración con el grupo *Celtas Cortos*. Teatro Maravilla, 10 de mayo de 1984.
282. *Sí al amor*. Revista musical de Manuel Baz, música de Gregorio García Segura. Teatro de La Latina, 25 de enero de 1985.
283. *¡Mamá quiero ser artista!* Comedia musical de Juan José Arceche y Ángel Fernández Montesinos con números musicales de revistas de Francisco Alonso, Jacinto Guerrero, Augusto Algueró y Fernando Moraleda. Teatro Calderón, 4 de febrero de 1986.
284. *La Reina del Nilo*. Espectáculo musical de Moncho Alpuente, música de Alberto Gambino. Teatro Albéniz, 19 de marzo de 1986.
285. *La belleza del diablo*<sup>138</sup>. Musical de Miguel Sierra, música de Eddy Guerin. Teatro Reina Victoria, 11 de septiembre de 1986.

<sup>137</sup> Se incluye aquí porque la estética musical de Federico Moreno Torroba está más próxima a la zarzuela grande que a la ópera del siglo XX. Es el último estreno del maestro, autor de *Luisa Fernanda*, entre otros títulos magistrales.

<sup>138</sup> Estrenado en San Sebastián en agosto de este mismo año.

286. *Nueva Antología de la Zarzuela*. Teatro Nuevo Apolo, 1987.
287. *Por la calle de Alcalá II*. Antología de la revista de Juan José Arteche y Ángel Fernández Montesinos. con números musicales de diversos autores. Teatro Alcázar, 23 de septiembre de 1987.
288. *El último tranvía*. Revista musical de Manuel Baz, música de Gregorio García Segura. Teatro de la Latina, 29 de octubre de 1987.
289. *Bésame, Johnny*. Nuevo musical de Juan José Arteche y Ángel Fernández Montesinos, música de Augusto Algueró. Teatro Alcázar, 15 de septiembre de 1988.
290. *Carmen Carmen*. Teatro musical de Antonio Gala, música de Juan Canovas. Teatro Calderón, 28 de septiembre de 1988.
291. *Corazón de arpía*<sup>139</sup>. Farsa Atelana de Francisco Nieva, música de Tomás Marco. Sala Olimpia, 2 de febrero de 1989.
292. *Maribel y la extraña familia*. Musical basado en la obra de mismo título de Miguel Mihura con letras y música de Bernardo Fuster y Luis Mendo. Centro Cultural de la Villa, 19 de octubre de 1989.
293. *Cómeme el coco, negro*. Musical de La Cubana. Teatro Nuevo Apolo, 9 de noviembre de 1989.
294. *Mar y Cielo*. Musical de Xavier Bru de Sala, música de Albert Guinovart. Teatro Albéniz, 14 de noviembre de 1989.
295. *Las cuatro cartas*. Musical de Emilio Aragón Bermúdez, música de Rita Irasema. Teatro Infanta Isabel, 16 de noviembre de 1990.
296. *Fantástico Bocaccio*. Espectáculo musical de Juan José Alonso Millán, música de Luis Cobos. Teatro Calderón, 10 de octubre de 1991.
297. *Antología de la Zarzuela 25 años*. Teatro Nuevo Apolo, 1991.
298. *Celeste no es un color*. Revista musical de Manuel Baz, música de Gregorio García Segura. Teatro de La Latina, 7 de noviembre de 1991.
299. *Arniches 92*. Selección de obras de Carlos Arniches realizada por Juan José Arteche y Ángel Fernández Montesinos, con números musicales de diversos autores. Centro Cultural de la Villa, 20 de diciembre de 1991.
300. *En un café de La Unión*<sup>140</sup>. Tragicomedia musical de Luis Federico Viudes. Teatro Cómico, 7 de mayo de 1992.
301. *Antología de la Zarzuela Andaluza*. Veranos de la Villa. Patio Central del Conde Duque, 1992.
302. *Madrid, Madrid*. Teatro Nuevo Apolo, 1992.
303. *La Truhana*. Teatro musical de Antonio Gala, música de Juan Cánovas. Teatro Calderón, 8 de octubre de 1992.
304. *Cabaret castizo*. Musical original de Eduardo Fuentes, música de Xavier Roger Casadevall. Teatro Alfíl, 5 de enero de 1993.
305. *Cegada de amor*. Musical de la Cubana, música de Joan Vives. Teatro Lope de Vega, 25 de enero de 1996.
306. *La maja de Goya*. Musical de Vicente Escrivá, música de Fernando Arbex. Teatro Nuevo Apolo, 19 de diciembre de 1996.
307. *La Tarasca*. Ópera bufa en un acto de Piedad de Salas, música de Ángel Martín Pompey. Teatro de Madrid, 20 de noviembre de 1998.
308. *Estamos en el aire*. Musical de Juan José de Arteche y Ángel Fernández Montesinos, música de varios autores. Teatro Alcázar, septiembre de 1999.
309. *Colors*<sup>141</sup>. Espectáculo teatral multimedia musical de Javier Mariscal, música de Jaume Sisa. Teatro Albéniz, Festival de Otoño de 1999.

<sup>139</sup> En el estreno se denomina la obra “Opereta ético-bética”, es un intento de continuar el teatro con música en nuevos cauces estilísticos.

<sup>140</sup> La crítica de ABC señala la obra como una “...estampa lírica, musical, cantada, bailada muy cercana a la zarzuela.” (López Sancho, 11 de mayo de 1992).

<sup>141</sup> Estrenado en el Castell de Peralada en agosto del mismo año.

#### A.6. Siglo XXI: desde 2000 hasta 2020.

Después, el nuevo siglo, se caracteriza por espectáculos de carácter antológico; habrá que esperar al año 2002 para encontrar el estreno de un musical español sobre un éxito cinematográfico, *Cuando Harry encontró a Sally*, y a 2005 para el estreno de un musical sobre *Maribel y la extraña familia* de Miguel Mihura con letras de Fernando Albares y música de José Ramón de Aguirre, en el teatro Nuevo Apolo. Y en 2013, en el teatro Lara, se estrena *La llamada*, comedia con números musicales de Javier Ambrossi y Javier Calvo, con música de Alberto Jiménez, dentro de la configuración del sainete, pero añadiendo a la partitura original temas musicales de autoría extranjera muy reconocibles para el espectador.

En 2018 en el Teatro Nuevo Apolo, se estrena una zarzuela grande, bajo la denominación genérica de musical: *El médico*, basada en la famosa novela de Noah Gordon, con texto de Félix Amador y música de Iván Macías. A este éxito se viene a sumar *33. El musical*, obra del escritor y compositor Toño Casado en la estela del éxito del musical *Jesucristo Superstar* (Laín Corona, 2019: 853). Estos éxitos, que se mantienen en temporadas seguidas, no ha sacado del letargo a un género que tan prolífico se había mostrado en otro tiempo, aunque pueden ser la semilla de un futuro prometedor, donde los elementos propios de la zarzuela grande se mantienen bajo el nombre heredado, de “musical” y manteniendo su morfología en los textos dramáticos, aunque en la partitura se haya vivido una evolución desde lo lírico a lo ligero:

**310. *El Madrid de Jacinto Guerrero. De la zarzuela a la revista.*** Dramatización biográfica de María Esperanza Pedreño sobre las obras musicales de Jacinto Guerrero. La Corrala, 19 de julio de 2001.

**311. *Cuando Harry encontró a Sally.*** Comedia musical de Joan Vives, Octavi Egea y Ricard Reguant sobre el guion original de Nora Ephron, música de Joan Vives. La Latina, 4 de octubre de 2002.

**312. *En nombre de la infanta Carlota.*** Musical original de Javier Muñoz y Diego Yzola, con música de Augusto J. Algueró y Javier Muñoz. Teatro de Madrid, 26 de diciembre de 2002.

**313. *El otro lado de la cama.*** Musical de David Serrano con música de diversos autores. Teatro Amaya, 16 de septiembre de 2004.

**314. *Hoy no me puedo levantar.*** Musical de José María y Nacho Cano sobre el grupo *Mecano*. Teatro Rialto-Movistar, 7 de abril de 2005.

**315. *Judas el musical.*** Musical de Txema Cariñena. Teatro Nuevo Apolo, 9 de junio de 2005.

- 316. *Maribel y la extraña familia.*** Musical basado en la obra de mismo título de Miguel Mihura con letras de José Ramón de Aguirre y música de Fernando Albares. Teatro Nuevo Apolo, 28 de septiembre de 2005.
- 317. *Scaramouche.*** Musical de Luis Manuel Polo, Nacho Alonso y Juan Carlos Guerra, con música de Nacho Alonso. Teatro Nuevo Apolo, 3 de marzo de 2006.
- 318. *Quisiera ser.*** Musical sobre canciones del Dúo Dinámico. Teatro Nuevo Apolo, 2 de octubre de 2007.
- 319. *El diario de Ana Frank, un canto a la vida.*** Idea de Rafael Alvero, diálogos de Jaime Azpilicueta, música y letras de José Luis Tierno y Óscar Gómez. Teatro Calderón, 28 de febrero de 2008.
- 320. *La Celestina.*** Ópera de Joaquín Nin-Culmell sobre la tragicomedia de Fernando de Rojas y sobre textos de Juan del Encina. Teatro de la Zarzuela, 19 de septiembre de 2008.
- 321. *A.*** Musical original de Nacho Cano. Teatros del Canal, 23 de septiembre de 2008.
- 322. *Enamorados anónimos. El musical de la copla.*** Guión de David Serrano y Fernando Castets, versiones musicales de Javier Limón. Teatro Rialto, 16 de octubre de 2008.
- 323. *¡Una noche de zarzuela!...*** Ensueño lírico de Luis Olmos y Bernardo Sanchez, música de diversos compositores. Teatro de la Zarzuela, 24 de abril de 2009.
- 324. *Zarzuelas y revistas. La mejor música del maestro Alonso.*** Selección de Ángel Fernández Montesinos sobre diversos números musicales de Francisco Alonso. Teatro Fernán-Gómez, 10 de julio de 2009.
- 325. *Antología de Chapí.*** Selección llevada a cabo por la Ópera Cómica de Madrid para el festival Veranos de la Villa, Jardines de Sabatini, 14 de julio de 2009.
- 326. *Groucho me enseñó su camiseta.*** Espectáculo musical de Manuel Vázquez Montalbán, música de varios autores. Teatro Español, 3 de septiembre de 2009.
- 327. *Blancanieves Boulevard.*** Musical original de Javier Muñoz y Diego Yzola, con música de Augusto J. Algueró y Javier Muñoz. Teatro de Madrid, 3 de diciembre de 2009.
- 328. *Perséfone.*** Espectáculo musical de *Comediants*, música de Ramón Calduch. Teatro María Guerrero, 1 de noviembre de 2011.
- 329. *Siglo de Oro, Siglo de ahora.*** Espectáculo músico-teatral de *Ron Lalá*. Teatros del Canal, octubre de 2012.
- 330. *A quién le importa.*** Musical de Jorge Berlanga. Teatro Arlequín, 6 de marzo de 2013.
- 331. *Por los ojos de Raquel Meller.*** Musical de Hugo Pérez de la Pica, música de varios autores. Teatro Reina Victoria, septiembre de 2013.
- 332. *La llamada.*** Musical contracultural de Javier Ambrossi y Javier Calvo, música de Alberto Jiménez. Teatro Lara, 2 de mayo de 2013.
- 333. *Jacinto Guerrero, vida de zarzuela.*** Dramaturgia de Pedro Martínez sobre números musicales compuestos por Jacinto Guerrero. Teatro Fernán-Gómez, 19 de marzo de 2014.
- 334. *Viva Madrid. Una antología de la zarzuela.*** Selección llevada a cabo por Miguel Roa y Jaime Martorell. Teatros del Canal, 14 de marzo de 2014.
- 335. *La noche de Jacinto Guerrero.*** Selección realizada por Francisco Matilla. Plaza Mayor de Madrid, 14 de mayo de 2014.
- 336. *El eunuco.*** Versión libre de la obra de Terencio con texto de Jordi Sánchez y Pep Antón Gómez, música de Asier Etxeandia y Tao Gutiérrez. Teatro de La Latina, febrero de 2015.
- 337. *Juan José.*** Drama lírico popular de Pablo Sorozábal sobre la obra de mismo título de Joaquín Dicenta. Teatro de la Zarzuela, 5 de febrero de 2016.
- 338. *Don Juan. Un musical a sangre y fuego.*** Adaptación a musical de la obra de José Zorrilla con música de Antonio Calvo. Teatro Gran Vía, 6 de octubre de 2016.
- 339. *Un chico de revista.*** Revista de Juan Andrés Araque Pérez con números musicales

de diferentes autores. Teatro de La Latina, 3 de marzo de 2017.

**340. *El médico*.** Musical de Félix Amador sobre la novela de mismo título de Noah Gordon, música de Iván Macías. Teatro Nuevo Apolo, 17 de octubre de 2018.

**341. *33 el musical*.** Musical de Toño Casado. Teatro Espacio 33, 22 de noviembre de 2018.

En 2019, encontramos una revisión a todos los géneros en la cartelera madrileña, desde la ópera bufa en el teatro Español con *Je suis narcissiste* hasta la revista en el teatro Calderón, donde el grupo de teatro catalán La Cubana estrena *Adiós Arturo*, un espectáculo de Jordi Milán y música de Joan Vives, en claro homenaje al teatro Calderón de Madrid, teatro de dilatada dedicación al teatro musical. Por su parte el teatro de la Zarzuela estrena el 12 de noviembre de 2019 una zarzuela basada en *Tres sombreros de copa* de Miguel Mihura con música de Ricardo Llorca, y en 2020 recupera *El pájaro de dos colores* de Tomás Borrás y música de Conrado del Campo en colaboración con la Fundación Juan March, y tenía anunciado el estreno de *Policías y ladrones*<sup>142</sup> de Álvaro del Amo y música de Tomás Marco; el compositor observa en el programa de mano: “Como se ve la intención es hacer una verdadera zarzuela desde nuestro tiempo.”

Un loable intento con el que hubiéramos podido cerrar un catálogo cronológico bien nutrido de títulos que una vez estrenados no han vuelto a vivir una reposición con honores de estreno, eso ha evitado su incorporación al repertorio, lo que anula que sean recordados y reconocidos. Una vuelta sobre ellos, una nueva puesta en escena o revisión parece improbable. Y al terminar 2020, el 27 de noviembre, se lleva a cabo el estreno<sup>143</sup> en Madrid, en versión de concierto de *Marianela* con música de Jaime Pahissa. No se puede decir que la zarzuela grande desapareció de pronto a nivel creativo, otras serán sus causas de desaparición, dado que la nómina de títulos producidos en este último periodo de existencia, dejan constancia, hasta nuestros días, del buen nivel creativo del que siempre hizo gala nuestro teatro musical:

**342. *Je suis narcissiste*.** Ópera bufa de Helena Tornero, música de Raquel García-Tomás. Teatro Español, 6 de marzo de 2019.

**343. *Anatomía de la zarzuela*.** Concierto antológico semiescenificado, idea de Hugo Pérez de la Pica, música de varios autores. Teatro Monumental, 12 de septiembre de 2019.

---

<sup>142</sup>*Policías y ladrones*. Zarzuela contemporánea de Álvaro del Amo, música de Tomás Marco. Cuyo estreno iba a tener lugar en el teatro de la Zarzuela, el 26 de marzo de 2020, pero la pandemia de coronavirus, Covid-19, hizo que se aplazara justo quince días antes.

<sup>143</sup> Estrenada en 1923 en el Gran Teatro del Liceo de Barcelona.

**344. *Adiós Arturo*.** Espectáculo creado por Jordi Milán, música de varios autores y de Joan Vives. Teatro Calderón, 9 de octubre de 2019.

**345. *Tres sombreros de copa*.** Zarzuela de Ricardo Llorca basada en la obra de mismo título de Miguel Mihura, música de Ricardo Llorca. Teatro de la Zarzuela, 12 de noviembre de 2019.

**346. *El pájaro de dos colores*.** Ópera de cámara en un acto de Tomás Borrás, música de Conrado del Campo. Teatro musical de Cámara de la Fundación Juan March, 6 de enero de 2020.

**347. *Marianela*.** Ópera en tres actos de Serafín y Joaquín Álvarez Quintero, basada en la novela de Benito Pérez Galdós, música de Jaime Pahissa. Teatro de la Zarzuela, versión de concierto, 27 de noviembre de 2020.

## B.RELACIÓN ALFABÉTICA DE AUTORES DRAMÁTICOS.

A continuación, relacionamos algunos de los principales escritores que han estrenado textos de zarzuela grande, produciendo sus obras en Madrid a partir del año 1939. Hubo quien solamente firmo una obra o dos, otros su colaboración fue específica para una obra determinada y también es conocida la facilidad de generar tándem en la escritura de teatro musical, no estando claros en ocasiones los límites<sup>144</sup> entre quienes escribían los diálogos, quienes escribían las letras para ser cantadas, lo que en el teatro angloamericano se conoce por “lyrics”, o quienes habían ideado el argumento.

Aunque en cada caso señalaremos la labor de poeta, que era normalmente el versificador de los cantables, así como la profesión de guionista de cine, lo que denota facilidad para dialogar, muy habitual en la época estudiada; datos que arrojan información sobre la importancia del cine, la huida a él de posibles autores de textos para zarzuela, y su vinculación estrecha con los títulos que se van a generar. Damos a continuación una breve semblanza de los principales autores dramáticos:

### B.1. Félix Amador. (Huelva, 1965).

Es novelista y dramaturgo, y ha publicado un ensayo sobre la figura de Juan Ramón Jiménez. En 2015 estrenó el musical basado en la novela *Germinal* de Émile Zola y en la actualidad ha cosechado un gran éxito con la adaptación al teatro de *El médico* de Noah Gordon.

---

<sup>144</sup> Es conocido algún caso de benefactor que firmaba como autor junto a otros nombres a fin de recuperar la inversión realizada a través de los derechos de autor.



B.2. Álvaro del Amo.  
(Madrid, 1942).

Director de cine y escritor multifacético, ha escrito guiones de cine, ha traducido obras de teatro de Harold Pinter y Tennessee Williams. Ha escrito teatro y ha hecho crítica musical en el diario *El Mundo*. Se encargó de la dramaturgia escénica de la *Trilogía de los fundadores* para el teatro de la Zarzuela. Y ha escrito la última zarzuela hasta el momento inédita: *Policías y ladrones*.

B.3. Serafín Álvarez Quintero y Joaquín Álvarez Quintero.  
(Sevilla, 1871 – Madrid, 1938) y (Sevilla, 1873 – Madrid, 1944).

Saineteros y comediógrafos de ingente producción, firmaron siempre como hermanos sus obras. En teatro consiguieron una fórmula de éxito trasladando el decir y el sentir andaluz, principalmente. Dieron grandes éxitos al género chico (*La reina mora, El mal de amores, La mala sombra, La patria chica*). Su producción sigue interesando a los compositores después de la Guerra Civil, y gracias a Sorozábal, siguen estrenando, incluso después de la muerte de ambos hermanos, al ponerle música a sus comedias *Los burladores* y *Las de Caín*.

B.4. Jesús María de Arozamena.  
(San Sebastián, 1918 – Madrid, 1972).

Importante nombre para el periodo que estudiamos, contribuyó con su habilidad para los diálogos en la mayoría de los textos para zarzuela, revista o comedia musical que se estrenaron en la época estudiada. Guionista de cine de éxitos como *El último cuplé*. Desempeñó destacados cargos en la Sociedad General de Autores y fue el autor de *Maravilla, Polonesa, La canción del amor mío* y un largo etcétera. Colaboró con Victoria Kamhi, esposa del maestro Rodrigo, en *El hijo fingido*.

B.5. Tomás Borrás.  
(Madrid, 1891 – 1976).

Importante escritor obtuvo el Premio Nacional de Literatura en 1966. Colaboró con Conrado del Campo y con Ernesto Pérez Rosillo y escribió para los diversos géneros grandes títulos como *Arco Iris, El sapo enamorado, Fantochines, El pájaro de dos colores, La tierra de Carmen, El burlador de Toledo*, esta última en colaboración con Emilio Ferraz Revenga. Creó el Sindicato Nacional del Espectáculo.

B.6. Enrique Calonge.  
(1878 - Madrid, 1942).

Colaboró en celebrados títulos como *Encarna la Misterio* y *La pastorela*. Escribe *La canción del Ebro* en colaboración con Enrique Reoyo (fallecido en Madrid en 1938) para Jacinto Guerrero. Desarrolló amplia labor en el periodismo llegando, en algunas ocasiones, a firmar con el seudónimo *Postal-Hito*.

B.7. Eduardo Castell.

Folclorista, tiene escrito un cancionero popular y colabora con Rafael Villaseca, juntos escriben *El duende azul* para Federico Moreno Torroba.

B.8. Anselmo Cuadrado Carreño.  
(Segovia, 1896 – Madrid, 1952).

Colaborador habitual de los escritores Luis Fernández de Sevilla y de Francisco Ramos de Castro, con quienes firma en la autoría de éxitos como *Los claveles*, *La del Soto del Parral*, *La del manojito de rosas*, *Me llaman la presumida*, *La boda del señor Bringas*, *Don Manolito* y *Sol en la cumbre*.

B.9. Arturo Cuyás de la Vega.  
(1887 – 1948).

Publica en 1942 una traducción de *La divina comedia* de Dante. Escribe *Lolita Dolores* en colaboración con José Vega Lastra para Federico Moreno Torroba.

B.10. Joaquín Deus.  
(Madrid, 1921 – 1983).

Comenzó su carrera como cantante y después fue director de escena llegando a dirigir varios montajes y temporadas del teatro de la Zarzuela. Escribió el texto de *Fuenteovejuna* para Manuel Moreno-Buendía, que ha venido considerándose la última zarzuela estrenada.

B.11. Joaquín Dicenta.  
(Madrid, 1893 – 1967).

Hijo del escritor de mismo nombre que había escrito *Juan José*. Autor teatral y periodista, obtuvo el Premio Lope de Vega en 1932 por su obra *Leonor de Aquitania*. Escribe para Jesús Romo *De Cascorro a Pasapoga*.

B.12. Rafael Duyos.  
(Valencia, 1906 – 1983).

De profesión médico, se dedicó a la poesía. Y publicó con asiduidad y reconocimiento. Adaptó con José Ojeda *Los cachorros* de Jacinto Benavente para el maestro Jesús Romo.

B.13. Luis Escobar.  
(Madrid, 1908 – 1991).

Importante hombre de teatro, que revoluciona la escena tras la Guerra Civil. Escribe *La cenicienta del Palace* para Celia Gámez, y después grandes títulos para Nati Mistral. Siempre con música de Fernando Moraleda, compañero inseparable del gran y noble actor, Marqués de las marismas del Guadalquivir. Sus temporadas al frente del teatro María Guerrero marcaron un estilo y forma de hacer bajo su óptica como director de

escena. En la última etapa de su vida se dedicaría a la profesión de actor colaborando en multitud de películas y series de televisión.

B.14. Vicente Escrivá.  
(Valencia, 1913 – Madrid, 1999).

Fue actor, guionista y director de cine, entre sus muchos trabajos para el cine destacan *Balarrasa*, *Pequeñeces...* Escribió *La maja de Goya* para ser puesta en escena por José Tamayo en el teatro Nuevo Apolo de Madrid.

B.15. Luis Fernández Ardavín.  
(Madrid, 1892 – 1962).

Poeta modernista, dramaturgo y guionista de cine, colaboró con su hermano Eusebio, director de cine. Escribió comedias de éxito como *La florista de la reina*, *La hija de la Dolores*, *La dama del armiño*, *Rosa de Madrid*, entre otras. En zarzuela escribe *La bejarana*, *La parranda* y, resonantes éxitos para el periodo que estudiamos, como *La Caramba*, *Sierra Morena* o *Manuelita Rosas*.

B.16. Luis Fernández de Sevilla.  
(Sevilla, 1888 – Madrid, 1974).

Dramaturgo y poeta, dejó infinidad de comedias de éxito en las carteleras de nuestro país durante todo el siglo XX, *Madre Alegría*, *El abuelo Curro*, *El padre pitillo*. Es importante y prolífico escritor de zarzuelas como *La del soto del parral*, *La mejor del puerto*, *Los claveles*, *Al dorarse las espigas*. Después de la Guerra Civil dio en la diana del nuevo texto que necesitaba el teatro lírico español para su renovación, así lo testifican *Don Manolito*, *Entre Sevilla y Triana*, *La eterna canción*, *¡Brindis!* y una larga nómina de títulos que iremos viendo. Colabora con Pilar Millán Astray en *Cayetana la rumbosa*.

B.17. Guillermo Fernández-Shaw.  
(Madrid, 1893 – 1965).

Estrena cuarenta títulos de teatro lírico en colaboración con Federico Romero. Después de sus desavenencias con Romero, colabora sobre todo con su hermano Rafael en diez obras de las que destacamos *La lola se va a los puertos*. En solitario escribió en 1949 la ópera de cámara *Byron en Venecia*, con música de Eduardo Aunós. A su muerte en 1965 era director de la Sociedad General de Autores.

B.18. Rafael Fernández-Shaw.  
(Madrid, 1905 – 1967).

Hermano de Guillermo, y ambos hijos de Carlos Fernández Shaw, el autor de *La revoltosa* y *La vida breve*, entre otras muchas obras imprescindibles. Es el autor de *La novia desconocida*, *María Manuela*, *El canastillo de fresas*, *Amor eterno*, *La princesa de Magnolia*, *Leonardo el joven* y *La condesita*.

B.19. Antonio Gala.  
(Ciudad Real, 1930).

Utilizará la denominación de teatro musical para referirse a *Carmen Carmen* y *La Truhana*, obras de éxito que dan muestra de la evolución de la zarzuela grande.

B.20. Jaime García Herranz.  
(Valencia, 1902 – Teruel, 1966).

Guionista de cine y fundador de la Cooperativa de Cinema de Madrid, entre sus películas destacan *¡A mí la Legión!*, *Ha llegado un ángel* y *Fray Escoba*.

B.21. Manuel de Góngora.  
(Granada, 1889 - Buenos Aires, 1953).

Su mayor éxito fue *La fama del tartanero*, con música de Jacinto Guerrero. Colaboró con Luis Candela Gallego (muere antes de 1969) en celebrados títulos como *Oro de ley* para Federico Moreno Torroba. Era agregado cultural de la Embajada de España en Argentina cuando falleció.

B.22. Emilio González del Castillo.  
(Madrid, 1882 – 1940).

Poeta modernista, sus textos para zarzuela son muy reconocidos, desde *La calesera* a *Las leandras*. Sorozábal, respecto a *Katiuska*, le reconoce en sus memorias (1986: 187) que todos los cantables y la versificación de la obra eran suyos.

B.23. Enrique Jardiel Poncela.  
(Madrid, 1901 – 1952).

Es uno de los mejores comediógrafos de la historia del teatro español, autor además de novelas y ensayos. Es uno de los dramaturgos más relevantes de la historia de la literatura española: sus textos llegaron a realizarse en películas en Hollywood. Títulos como *Eloísa está debajo de un almendro*, *Cuatro corazones con freno y marcha atrás*, *Tú y yo somos tres*, entre otras muchas, forman el mejor teatro del absurdo en nuestro país. Escribió una sola opereta, pero la primera de nuestro periodo a estudio: *Carlo Monte en Monte Carlo*. En ella dio pistas de continuidad y evolución clarísimas para el género. Su obra *Angelina o el honor de un brigadier* fue convertida en opereta por Augusto Algueró con el título de *¡Ay Angelina!*, su estreno tuvo lugar en 1955 en el teatro Cómico de Barcelona.

B.24. Fernando de Lapí.  
(Málaga, 1891 – Madrid, 1961).

Magnífico articulista y poeta coetáneo de la Generación del 27. Colabora con Leandro Navarro.

B.25. José M<sup>a</sup> López de Lerena.  
(Bilbao, 1898-Madrid, 1955).

Periodista, colaborador habitual de Pedro Llabrés en textos pensados para los mejores compositores de la época. Destacan *Rosa, la pantalonera* y *Su majestad la mujer*, entre otros muchos títulos.

B.26. Juan López Núñez.  
(Almería, 1885 – Madrid, 1967).

Escritor y articulista. Famoso por su novela *El niño de las monjas* (1922) reiteradamente llevada al cine y al teatro. Incluso a la zarzuela grande con el título de *Currito de la Cruz*. Colabora con Luis García Sicilia, fundador del semanario de humor *La Karaba*, en la zarzuela *Pepe Montes*.

B.27. José López Rubio.  
(Granada, 1903 – Madrid, 1996).

Escritor de teatro y traductor, de reputado prestigio, con títulos como *Celos del aire* o *La otra orilla*, hizo el texto para *El caballero de Barajas*.

B.28. Pedro Llabrés.  
(Madrid, 1900 – 1988).

Estudió medicina, pero rápidamente se dedicó al teatro y a escribir canciones como *Me debes un beso* o *Torre de arena*. Llegó a ser Cronista de la Villa de Madrid y tenía un programa diario de teatro en RNE. Tanto *Rosa la pantalonera*, con el maestro Alonso, como *El oso y el madroño*, con el maestro Guerrero, fueron dos grandes éxitos del periodo que estudiamos. Colaborador habitual suyo fue José María López de Lerena (1898-1955).

B.29. José Carlos de Luna.  
(Málaga, 1890 – Madrid, 1964).

Fue Gobernador Civil de Sevilla y Badajoz. Reconocido por su poema *El Piyayo*, colabora con José María Pemán en *Las viejas ricas*.

B.30. Juan Ignacio Luca de Tena.  
(Madrid, 1897 – 1975).

Diplomático español, marqués de Luca de Tena. Se hizo cargo del periódico *ABC* a la muerte de su padre Torcuato, fundador del mencionado diario. En el estilo de alta comedia escribió títulos tan celebrados como *Don José, Pepe y Pepito*, *Dos mujeres a las nueve*, *Yo soy Brandel* o *¿Dónde vas Alfonso XII?* En zarzuela su éxito mayor fue *El huésped del sevillano*.

B.31. Carlos Llopis.  
(Madrid, 1913 – 1970).

Carlos Fernández Montero Llopis fue un buen comediógrafo, de éxito en su momento, estrenó, entre otras, *Nosotros, ellas y el duende*, *La cigüeña dijo sí*, *¿Qué hacemos con los hijos?* Destaca su colaboración en el ámbito de la opereta con títulos como *Un pitillo y mi mujer* y *La cuarta de A. Polo*.

B.32. Eduardo Muñoz del Portillo.  
(Madrid, 1895 – 1968).

Escritor y periodista, hizo una adaptación para escena de *La madre* de Máximo Gorki, representada durante la II República. Fue ganador del Premio Ciudad de Barcelona de 1951 por su drama *Monte Perdido*. En este periodo escribió *La fama de Luis Candelas*.

B.33. Adolfo Marsillach.  
(Barcelona, 1928 – Madrid, 2002).

Hombre de teatro, triunfó en todos sus trabajos, dirección, actor, radio, cine, televisión, teatro. Escribió una representadísima comedia *Yo me bajo en la próxima, ¿y usted?* Y un texto para musical: *Mata-Hari*.

B.34. Fernando Márquez Tirado.  
(Sevilla, 1888 – Madrid, 1971).

Escritor andaluz colaborador del compositor Manuel López-Quiroga. Tuvo varios estrenos durante la II República, después sus colaboraciones son más contadas, vinculadas a la revista y espaciadas en el tiempo.

B.35. Manuel Martí Alonso.  
(¿? – 1962).

Colaborador de Emilio González del Castillo en la *Katiuska* de Sorozábal, también colabora con el poeta Antonio Casas Bricio *En el balcón de Palacio* para Jesús Romo.

B.36. José Luis Martín Descalzo.  
(Toledo, 1930 – Madrid, 1991).

Importante hombre de la cultura de los años 70, religioso, de éxito en el teatro, con títulos como *Las prostitutas os precederán en el reino de los cielos*. Escribe el texto para *Fuenteovejuna*, sobre el original de Lope de Vega.

B.37. José María Méndez Herrera.  
(Madrid, 1925 – Madrid, 1986).

Prestigioso autor de teatro, autor de *Los inocentes de la Moncloa*, *Bodas que fueron famosas del Fandango* y *la Pingaja* o *Flor de Otoño*, entre muchas otras. En 1987 estrenó una Antología sobre Barbieri titulada *Un castizo en la corte Isabelina*. Y escribe *El poeta*, sobre la vida de Espronceda, para que fuera puesta en música por Federico Moreno Torroba, e interpretada por Plácido Domingo.

B.38. José Muñoz Román.  
(Zaragoza, 1903 – Madrid, 1968).

Prolífico autor, creador de grandes y divertidas revistas, cuyas obras beben del sainete. Destaca sobremanera *Las leandras*, antes de la Guerra Civil. A partir de los años cuarenta se convierte en el empresario del teatro Martín, y allí estrena sus grandes éxitos como *Doña Mariquita de mi corazón*, *Luna de miel en El Cairo*, *¡Cinco minutos nada menos!* o *Ana María*.

B.39. Leandro Navarro.  
(Madrid, 1900 – Madrid, 1974).

Autor de teatro, de cierto éxito, comercial, con títulos como *Los novios de mis hijas*, *Secretos de alcoba* o *El hombre que las enamora*. Destaca en revista musical por *Las cuatro copas* y *Escalera de color*.

B.40. Francisco Nieva.  
(Ciudad Real, 1924 – Madrid, 2016).

Su discurso de ingreso en la Real Academia de la lengua versó sobre el género chico. Gran escritor y hombre de teatro. *Divinas Palabras* y *Corazón de arpía*, son su gran aportación al teatro lírico español, que inspiró multitud de obras suyas.

B.41. Antonio Paso Cano.  
(Granada, 1870 – Madrid, 1958).

Junto a su hermano Manuel Paso Cano, el autor de *Curro Vargas*, ponen en marcha una saga, de escritores teatrales, vinculada a todos los géneros del teatro musical. La obra de Antonio Paso Cano, autor de *El asombro de Damasco* y *El niño judío*, que vamos a estudiar en este periodo es: *Róbame esta noche*, que escribió en colaboración con su hijo Manuel Paso Díaz.

B.42. Antonio Paso Díaz.  
(Madrid, 1895 – 1966).

Hijo de Antonio Paso Cano y hermano de Manuel Paso Díaz, colabora con Antonio González Álvarez, guionista de la película *Cielo negro*, y con Ligorio Ferrer, periodista valenciano cuyo nombre lleva una Mostra de Teatro, en *La de la falda de céfiro* con música de Martínez Bágüena.

B.43. Alfonso Paso.  
(Madrid, 1926 – 1978).

Considerado el Lope de Vega del siglo XX, por la cantidad de estrenos que podía cosechar en una misma temporada teatral. Sus éxitos se hacían centenarios y enseguida se convertían en guiones de cine. Títulos como *Usted puede ser un asesino*, *Enseñar a un sinvergüenza*, *Vamos a contar mentira* son parte de la historia sociológica de nuestro teatro y reflejo de las demandas de una época. Colabora con Roberto Pérez Carpio en *Río Magdalena*, opereta con música de Manuel Parada.

B.44. José María Pemán.  
(Cádiz, 1897 – 1981).

Caballero de la Insigne orden del Toisón de Oro. Escritor de ensayo, novelas, teatro, poesía. Académico de amplia preparación intelectual, sus artículos en *ABC* marcaban una línea de opinión muy influyente. Entre sus títulos de teatro están *El divino impaciente*, *Noche de levante en calma* y *Los tres etcéteras de don Simón*. En zarzuela, *Las viejas ricas* y *Lola la piconera*, son sus dos grandes aportaciones.

B.45. Ramón Peña Ruiz.  
(Málaga, 1880 – Madrid, 1965).

Es actor y director, nacido en una reputada saga artística, estrenó muchos de los grandes títulos del repertorio lírico. Escribió el texto de *La ciudad eterna* para Eduardo Granados y *La ópera de Mogollón* para Sorozábal.

B.46. Francisco Prada.  
(1892 – 1975).

Tuvo gran desarrollo como guionista de cine con éxitos como *Boda accidentada*; colaborador del productor Iquino, llevó al cine su zarzuela grande *Alhambra*, dirigida en 1941 por Juan Vila.

B.47. Antonio Quintero.  
(Cádiz, 1895 – Madrid, 1977).

Su primer gran éxito lo consiguió en 1928 con *La copla* andaluza, en colaboración con Pascual Guillén. Consiguió crear argumentos, sainetes, estampas teatrales que, acompañado de la versificación de Rafael de León y la música de Manuel López-Quiroga, consiguieron el canon de espectáculo folclórico que tanto éxito obtuvo a lo largo del siglo XX y que saltó al cine en multitud de ocasiones. En zarzuela grande destaca su comedia para Moreno Torroba: *Maravilla*.

B.48. Francisco Ramos de Castro.  
(Madrid, 1890 – 1963).

Abogado y periodista, como autor renovó el sainete con *La del manojito de rosas* y *Me llaman la presumida*. ducho en operetas como *Dólares* o *La hechicera en palacio*. Arturo Rigel, guionista de cine, fue colaborador suyo.



B.49. José Ramos Martín.  
(Madrid, 1892 – 1974).

El último de una saga de escritores vinculados al género lírico, desde Miguel Ramos Carrión. Nieto de este, e hijo de Antonio Ramos Martín, es autor de grandes éxitos para el maestro Guerrero como *La montería* y *Los gavilanes*. Con Ernesto Pérez Rosillo pone en marcha la renovación de la dramaturgia escénica con *¡Qué sabes tú! Y Llévame en tu coche*.

B.50. Federico Romero.  
(Oviedo, 1886 – Madrid, 1976).

Forma con Guillermo Fernández-Shaw el tándem más importante de la zarzuela, baste con citar *Luisa Fernanda*, *Doña Francisquita*, *El caserío*, *La chulapona* o *La rosa del azafrán*. Tras los grandes triunfos obtenidos en colaboración con Guillermo Fernández-Shaw, escribe obras importantes para configurar el futuro del teatro lírico español, debemos citar *Aquella canción antigua* con música de Dotras Vila.

B.51. José Luis Sáenz de Heredia.  
(Madrid, 1911 – 1992).

Escritor, guionista y director de cine, tras sus comienzos con Luis Buñuel llegó a ser director de la Escuela Oficial de Cine. Su primer gran éxito para el teatro musical es *Yola* con la colaboración de Federico Vázquez Ochando (1910-1981). En cine dirigió películas tan importantes como *Mariona Rebull*, *Raza*, *Bambú*, *Faustina* o *Historias de la Radio*.

B.52. Francisco Serrano Anguita.  
(Sevilla, 1887 – Madrid, 1968).

Periodista y hombre de su tiempo, destacan su *Paloma Moreno* y su maravillosa *Black el payaso*, de esta última se ha hablado mucho en torno a si es más versión que original, en cualquier caso, es uno de esos títulos magníficos que hacen de nuestro teatro lírico un universo de calidad extraordinaria. Fue Cronista de la Villa de Madrid.

B.53. José Silva Aramburu.  
(Madrid, 1896 – 1960).

Autor teatral y crítico taurino, con el seudónimo de “Pepe Alegrías”. Llegó a ser concejal en el Ayuntamiento de Madrid. Su fecundidad en el género le lleva a tener escritas más de sesenta zarzuelas, entre ellas *La leyenda del beso*. Escribe *Currito de la Cruz* para Pablo Luna.

B.54. José Tellaeche.  
(Madrid, 1887 – 1948).

Periodista y autor de zarzuelas tan reconocidas como *El último romántico*, *Paloma Moreno* y *La linda tapada*. En nuestro estudio destacamos sobre todo *Las Calatravas*, con música de Pablo Luna.

B.55. Luis Francisco Tejedor.  
(Valladolid, 1903 – Madrid, 1985).

Médico, autor de muchas comedias de éxito como *Las tres B.B.B.* o *Un drama de Echegaray ¡Ay!* Colaboró habitualmente con Luis Muñoz Lorente, como, por ejemplo, en *Los laureles*.

B.56. Adolfo Torrado.  
(La Coruña, 1904 – Madrid, 1958).

Autor de teatro, de grandes éxitos, que dieron lugar al “torradismo”, casi como género teatral. Títulos como *El famoso Carballeira*, *La madre guapa* o *Chiruca*, se hicieron centenarios en las carteleras. Para cine escribió el guión de *Botón de ancla*, película que dirigió su hermano Ramón Torrado. En nuestra investigación destaca por *El caballero del mar*, *Polonesa* y *La condesa de la aguja y el dedal*.

## C.RELACIÓN ALFABÉTICA DE COMPOSITORES.

A continuación, ofrecemos una breve semblanza de destacados compositores que han compuesto partituras que han contribuido a la evolución de la zarzuela grande y que han estrenado estas partituras en Madrid, a partir del año 1939:

C.1. Francisco Alonso.  
(Granada, 1887 – Madrid, 1948).

Compositor importante para la historia del teatro musical, su nombre se encuentra entre los primeros gracias a títulos como *La calesera*, *Las Leandras* o *La Parranda*. Nosotros nos ocupamos de su obra desde *Manuelita Rosas* hasta *Tres días para quererte*. Tras sus viajes a América marca las transiciones necesarias para que la zarzuela avance desde el sainete lírico a la comedia musical. “Francisco Alonso supo en todo momento manejar los resortes de un ambiguo y heterodoxo discurso de modernidad que, en cada una de las décadas que le tocó vivir, era diferente.” (Alonso, 2014: 485). Colaboró con José Luis Mañes, empresario del teatro Calderón, en *La zapaterita*.

C.2. Félix Alonso Misol.  
(Madrid, 1910 – 1970).

Escribe dos operetas: *Conquista de un hombre* y *La princesa de fuego*.

C.3. Juan Álvarez García.  
(Santa Cruz de Tenerife, 1909 – 1954).

Compositor y director de orquesta. Hay que destacar sus composiciones para *Carnavalada* (1927), *La fama de Luis Candelas* (1951) y *Christus*, ópera con texto de Santiago Aguilar Oliver estrenada en el Teatro Calderón de Madrid en febrero de 1936,

y que supuso la última ópera estrenada por Miguel Fleta.

C.4. Fernando Arbex.  
(Madrid, 1941 – Madrid, 2003).

Integrante y compositor del grupo musical *Los Brincos*. Ha compuesto música para películas como *Zampo y yo* o *Más bonita que ninguna*, canciones tan famosas como *Con un sorbito de champán*. Tiene un ballet, *El caballero del Arco Iris*, una cantata, *Terrasanta*, y un musical, evolución de la zarzuela grande: *La maja de Goya*.

C.5. Jesús Arámbarri.  
(Bilbao, 1902 – Madrid, 1960).

Director de la Banda Sinfónica Municipal de Madrid. Compuso una zarzuela, *Viento Sur*, que “quizá un día merezca el recuerdo y se desempolva de los archivos en que deja constancia escrita de su calidad.” (Fernández-Cid, 1975: 262).

C.6. Eduardo Aunós  
(Lérida, 1894 – Lausanne, 1967)

Ministro durante el gobierno de Primo de Rivera y durante la dictadura de Francisco Franco, jurista de gran prestigio, era un gran aficionado a la música, hasta el punto de componer y estrenar obras en el ámbito sinfónico, lied y ópera. Entre sus canciones más célebres se encuentra *Dulcinea, enamorada* interpretada en recitales líricos fundamentalmente. Como poema sinfónico destaca *El viento en Castilla* sobre texto de Eugenio D’Ors. Además de *Byron en Venecia*, escribió el ballet *El anillo de Polícrates*. Su éxito profesional en el mundo de la música le obliga a elegir entre sus obligaciones y la composición, dedicándose en exclusiva al alto funcionariado, donde ocupó destacados puestos (García Contreras, 2018).

C.7. Ángel Barrios.  
(Granada, 1882 – Madrid, 1964).

Compone junto a su maestro Conrado del Campo *La romería* y *El avapiés*, óperas estrenadas en el Teatro Real en 1920. En el campo de la zarzuela destacan *Granada mía* y *Juan Lucero*. Mención aparte merece su ópera *La lola se va a los puertos*, título de necesaria recuperación. También estrenó la zarzuela *En nombre del rey*.

C.8. Carmelo Bernaola.  
(Vizcaya, 1929 – Madrid, 2002).

Se especializó en música de encargo y su catálogo es amplio en la producción radiofónica, televisiva, cinematográfica e incidental para teatro. A partir de 1964 obtiene el éxito con comedias musicales donde el texto prima: *La feria del come y calla*, *¿Quién quiere una copla del Arcipreste de Hita?*, *El cocherito leré*, *Homenaje a Juan del Enzina* y *Platero y yo*. Pero es en el cine donde encontramos una partitura suya de suma relevancia, en la película, dirigida por Fernán-Gómez: *¡Bruja, más que bruja!*

C.9. Conrado del Campo.  
(Madrid, 1878 – 1953).

Su labor como pedagogo, compositor, crítico, profesor y maestro, le han otorgado uno de los puestos más significativos dentro de la historia de la música española. Ya en 1910 estrena una ópera en el Teatro Real: *El final de Don Álvaro*. Después vendrán sus colaboraciones con Ángel Barrios para el mismo Teatro. Estrena *Fantochines* en 1923, después de convertir en ópera *Bohemios* de Amadeo Vives. Por cierre del Teatro Real quedan en el cajón del compositor muchas óperas y zarzuelas por estrenar, como una *Malquerida*. Sí consigue, en el Liceo de Barcelona, estrenar *Lola la piconera* con libro de José María Pemán. De forma póstuma y con revisión de Ernesto Rosillo se estrena en 1965 en el teatro de la Zarzuela, *El burlador de Toledo*, con libro de Tomás Borrás. Y en 2020 su ópera de cámara, también con texto de Borrás: *El pájaro de dos colores*.

C.10. Juan Cánovas.  
(Madrid, 1949).

Autor de canciones como *Señora Azul* en el grupo de música pop CRAG. En 1990 recibe el Premio Daniel Montorio de la SGAE por su partitura de *Carmen Carmen*, sobre texto de Antonio Gala.

C.11. Toño Casado.  
(Salamanca, 1972).

Sacerdote y compositor, también escribe las letras de sus obras. Ha compuesto canciones para *La llamada* y es el autor de letra, música y libreto de *33. El musical*.

C.12. Fernando Díaz Giles.  
(Sevilla, 1887 – Barcelona, 1960).

Goza de claro prestigio en la nómina de compositores para zarzuela basada en sus éxitos producidos antes de la contienda civil: *El cantar del arriero* y *El romeral*. En nuestro estudio nos interesan *Aquella noche en Bahía*, *La ventera de Medina*, *El cantante enmascarado* y *El divo* estrenos producidos en Barcelona y *Alhambra* último estreno suyo en Madrid en 1940, antes de trasladarse a vivir a Cataluña.

C.13. Juan Dotras Vila.  
(Barcelona, 1900 – 1978).

Importantísimo compositor para nuestro estudio. Estrena *La chica del topolino*, *Barcelona, gran ciudad*, *La embajada en peligro*, *Romanza Húngara*, *El caballero del amor*, *Aquella canción antigua*, *Verónica*, *Montbruc se va a la guerra*. Supone el entronque más directo entre el musical contemporáneo y la zarzuela.

C.14. Arturo Dúo Vital.  
(Santander, 1901 – 1964).

Todavía está inédita su ópera *El Campeador* con libro de Guillermo y Rafael Fernández-Shaw. En 1936 estrena *La princesa gitana* y en 1953 *La fama de Luis*

*Candelas*. Otros títulos son *La tonadillera* de González del Toro, *El caballero o los caballos del mar* de Rafael Fernández-Shaw y Luis Tejedor, y la traducción al castellano de *Se ha perdido una novia* de Paul Abraham.

C.15. Victorino Echevarria.  
(Palencia, 1898 – Madrid, 1965).

Director de la Banda Sinfónica Municipal. Ha escrito tres sainetes líricos: *La fuente del avellano*, *El clavel del altozano* y *La musa de Embajadores*, una comedia musical titulada *Pierrot* con libro de Guillermo y Rafael Fernández-Shaw. Y una ópera de cámara: *El anillo de Polícrates* de Eduardo Aunós y Guillermo Fernández-Shaw.

C.16. Antón García Abril.  
(Teruel, 1933).

Compositor sinfónico, prolífico en música incidental para cine, teatro y televisión; estrena *Un millón de rosas*, en 1971, sobre la figura de La Bella Otero, también pone música a una obra sobre *Mata Hari*, y finalmente compone la música para la ópera de Francisco Nieva, sobre texto de Valle-Inclán: *Divinas Palabras*.

C.17. Jesús García Leoz.  
(Navarra, 1904 – Madrid, 1953).

Es abundante e inolvidable su música para banda sonora de cine, no podemos dejar de recordar *Cielo negro*, *Surcos* o *¡Bienvenido Mister Marshall!*, entre muchas otras. Estrenó en Pamplona la zarzuela *La alegre alcaldesa* con libro de Neyra y Alcázar. Obtuvo el Premio Nacional por *La duquesa del candil* y estrenó en Radio Nacional una ópera con libro de Mur Oti, *Barataria*. Para la escena escribió la partitura de *Primavera del Portal* con texto de Enrique Llovet.

C.18. José María González Bastida.  
(Guipúzcoa, 1908 – 1997).

Fue director de orquesta muy vinculado a Bandas tan relevantes como la de Bilbao y Madrid. Dirigió musicalmente en la compañía de Federico Moreno Torroba. Escribió las zarzuelas *La novia del mar*, *La virgen de piedra* y *Silvia*.

C.19. Julio Gómez.  
(Madrid en 1886 – 1973).

Brillante compositor alumno de Felipe Pedrell. Fundamental para la continuidad de la vida musical madrileña (Espinós, 1975: 25), colabora con Fernández Ardavín en *La deseada* y con Manuel Machado en *El Pilar de la Victoria*. Nos deja inéditas dos obras: *Triste puerto* de Cipriano Rivas Cherif sobre drama de Benavente, y la ópera en un acto con texto de Matilde Muñoz: *Mar de invierno*.

C.20. Jacinto Guerrero.  
(Toledo, 1895 – Madrid, 1951).

Como ocurre con la figura de Francisco Alonso, son compositores emblemáticos para la historia de la zarzuela, ya habían alcanzado el éxito antes de la contienda civil y ya eran reconocidos, populares y con varios títulos en el repertorio. En esta tesis ocupa un lugar destacado a partir de los estrenos de *La canción del Ebro*, *Loza lozana* o *Tiene razón don Sebastián*. Pero su gran aportación sucede al mantener los ritmos tradicionales en textos más próximos a la comedia musical, destacando, en esta línea creativa, sus grandes éxitos: *La Blanca doble*, *¡Cinco minutos nada menos!* y *El canastillo de fresas*, su obra póstuma. A su sombra crecieron directores de orquesta como su amigo Agustín Moreno Pavón, director de orquesta del teatro Coliseum de Madrid, que se habían conocido en 1904, siendo seise de la Catedral de Toledo. Moreno Pavón compone la partitura de *Pepe Montes*.

C.21. Jesús Guridi.  
(Vitoria, 1886 – Madrid, 1961).

Uno de los músicos más importantes de nuestro país, destaca en el periodo estudiado por *Mari-Eli*, *La bengala*, *Peñamariana*, *Déjame soñar* y *La condesa de la aguja y el dedal*. Aportaciones fundamentales para la pervivencia de la zarzuela grande.

C.22. Manuel López-Quiroga.  
(Sevilla, 1899 – Madrid, 1988).

Es conocido como el maestro Quiroga. Escribió más de cuarenta espectáculos folklóricos, donde iban incluidas sus famosas coplas, millonarias en audiciones y versiones. Como compositor de teatro lírico se inició en Sevilla, en el teatro Duque, en 1918 con *El presagio rojo* y *El cortijo de las Matas*; en 1921 con *La niña de los perros* y *Sevilla, qué grande eres*. Ya en Madrid, estrena *Los amos del barrio*, *La reina fea*, *La marquesa chulapa* o *Pan y Quesillo*, *Pepita Romero* y *Gloria la petenera*. Escribió cerca de cuarenta zarzuelas, aparte de las citadas hemos encontrado referencias a: *Almudena*, *Los cinco golfillos*, *Cochero del Duque*, *La chulapa y el coscón*, *De buena cepa*, *Las hijas majas de Cádiz*, *Las triunfadoras* y *Rosa de Triana*.

C.23. Pablo Luna.  
(Zaragoza, 1879 – Madrid, 1942).

Compositor de largo recorrido y autor de grandes éxitos en el teatro lírico como *El niño judío* o *Molinos de viento*, por citar algún ejemplo. Estrena en 1941 *Las calatravas* y en 1944 la ópera *El Pilar de la victoria*, que terminó Julio Gómez, tras su muerte.

C.24. Ricardo Llorca.  
(Alicante, 1958).

Compositor formado con Antón García Abril, Carmelo Bernaola y Luis de Pablo, es residente en la actualidad en Nueva York, donde estrena con gran éxito música sinfónica y óperas como *Las horas vacías*. Alejado de la corriente musical marcada por las vanguardias ha escrito una zarzuela sobre la obra de Mihura, *Tres sombreros de copa*, cuyo estreno se ha producido en Brasil en 2017 y ha llegado al teatro de la Zarzuela en 2019.

C.25. Iván Macías.  
(Huelva, 1982).

Su carrera como pianista y músico está trufada de grandes éxitos. Su preparación con algunos de los más grandes intérpretes, como Vladimir Ashkenazy le avalan en este sentido. En 2015 estrenó en versión sinfónica el musical basado en la novela *Germinal* de Émile Zola y en la actualidad ha cosechado un gran éxito con la partitura de *El médico* de Noah Gordon.

C.26. Leopoldo Magenti.  
(Valencia, 1896 – 1969).

Compositor muy vinculado a su lugar de nacimiento escribió zarzuelas y revistas con ambiente de la huerta valenciana. Su obra *La novia desconocida*, llegó a tener éxito y repercusión en la vida lírica madrileña.

C.27. Tomás Marco.  
(Madrid, 1942).

Es una de las personalidades más importantes dentro del mundo de la cultura, en todas sus facetas y en la composición musical, principalmente. Aparte de *Corazón de arpía*, ha escrito una nueva zarzuela: *Policías y ladrones*, con texto de Álvaro del Amo; cuyo estreno estaba previsto para 2020 en el teatro de la Zarzuela, pero finalmente tuvo que ser aplazado por desatarse la pandemia del Covid-19.

C.28. Juan Martínez Bágüena.  
(Valencia, 1897 – 1986).

Compositor de éxito desde 1935 con *La caminera*, en 1937 con *El chico del surtidor*, *La enamorada del silencio* en 1940, *La de la falda de Céfiro*, *Un beso* y revistas como *El rey Pepet*, *El micalet de la Seu*, entre otros títulos, que le convierten en un prolífico compositor.

C.29. Guillermo Martínez.  
(Venezuela, 1983).

Hijo de padres españoles, ha estudiado en el Conservatorio de Asturias y en la Universidad de Manchester. Tras ganar el Primer Concurso de Jóvenes Compositores Ciudad de Oviedo, recibió el encargo de componer una zarzuela nueva: *Maharajá*.

C.30. Daniel Montorio.  
(Huesca, 1904 – Madrid, 1982).

Auxiliar de Amadeo Vives y colaborador de Francisco Alonso, compuso casi cien operetas, bandas sonoras, canciones, anuncios. Destacan *Tentación*, *Conquistame* y *Una rubia peligrosa*, esta obra cuyo título le hace aparecer como revista marca un camino nuevo en la concepción del teatro musical, próximo a la opereta. Fue director de las más

importantes casas discográficas de su momento (Barreiro, 2004: 22-24).

C.31. Fernando Moraleda.  
(Madrid, 1911 – Madrid, 1985).

Aparte de sus bandas sonoras y su música incidental para teatro, destacan sus más de sesenta comedias musicales, de éxito y calidad. Títulos como *La cenicienta del Palace*, *Si Fausto fuera Faustina*, *La estrella de Egipto*, *Gran Revista*, *A vivir del cuento*, *¡Qué cuadro el de Velázquez esquina a Goya!*, *Dos Virginias*, *Colomba*, *Cantando en primavera*, *La Perrichola*, *Ay Molinera* y *Eslava 101*, entre otras, le sitúan como uno de los mejores compositores de comedia musical española.

C.32. Manuel Moreno Buendía.  
(Murcia, 1932).

Compositor y director de orquesta, compone algunas de las últimas páginas del teatro lírico español hasta el momento: *Carolina*, *La isla de los sueños posibles*, *Los vagabundos* y *Fuenteovejuna*. Destaca en su labor como director de orquesta su participación, durante largas décadas, en la *Antología de la Zarzuela* dirigida por José Tamayo.

C.33. Federico Moreno Torroba.  
(Madrid, 1891 – 1982).

Más de ochenta obras llevan su firma, algunas son de las mejores del género como *Luisa Fernanda*, *La chulapona* y *La Marchenera*. Pero tras la Guerra Civil escribe obras imprescindibles para la investigación que aquí planteamos: *La boda del señor Bringas*, *Monte Carmelo*, *Paloma Moreno*, *Maravilla*, *La Caramba*, *La ilustre moza*, *Polonesa*, *Baile de trajes*, *Los laureles*, *Sierra Morena*, *El cantar del organillo*, *María Manuela*, *Baile en Capitanía* y *El poeta*.

C.34. José Padilla.  
(Almería, 1889 – Madrid, 1960).

Escribió algunas de las canciones más populares de la historia de la música española, como *Valencia*, *La violetera* y *El relicario*. Su éxito en París fue inenarrable y aún se recuerda por sus múltiples creaciones para los grandes locales de los años 20 y 30 del pasado siglo. De él destacan, en el periodo estudiado, títulos como: *La canción del desierto*, *La hechicera en Palacio*, *Ana María*, *El sol de medianoche* y *La chacha*, *Rodríguez y su padre*. También parece que compuso una ópera, *La Faraona* con texto de *Mantilla de los Ríos* (Fernández-Cid, 1975: 454). José Padilla es un compositor “a caballo” entre la música para teatro y la canción independiente del argumento en el que se inserta, por ello sus grandes comedias musicales se consideran revistas; pero debemos distinguir en lo posible, en este ingente mar de géneros y mixturas en los que siempre se ha movido nuestro teatro musical, las claves de la evolución que ha seguido la zarzuela grande, en donde Padilla aportó muchísimo. En noviembre de 2020, se ha estrenado la película documental *Descubriendo a José Padilla. El musical*. Dirigida por Marta Figueras y Susana Guardiola, sobre la vida y obra del genial compositor.



C.35. Manuel Parada.  
(Salamanca, 1911 – Madrid, 1973).

Alumno aventajado de Conrado del Campo, fue autor de sintonías, música incidental para teatro y bandas sonoras para películas que son parte de nuestro legado cultural, entre ellas destacan: *Raza*, *Los últimos de Filipinas*, *El escándalo*, *Maribel y la extraña familia* y la sintonía del NO-DO. Dos veces ganador del Premio Lírico Nacional con *Contigo siempre* y con *El caballero de Barajas*. De su producción destacamos *A todo color*, *Colorín Colorado*, *La cuarta de A. Polo*, *Las hijas de Helenia*, *El corderito verde*, *Río Magdalena* y *La canción del mar*.

C.36. Ernesto Pérez Rosillo.  
(Alicante, 1893 – Madrid, 1968).

Su producción es amplia y recorre todos los géneros, ya obtuvo grandes éxitos antes de la guerra civil con *La pipa de oro*, *Colibrí*, *Bésame que te conviene* o *Las mimosas*. Después de la contienda vendrán: *Sol de la serranía*, *Luna de mayo*, *Una noche en Constantinopla*, *Llévame en tu coche*, *La rubia del Far West*, *Qué sabes tú*, *El burlador de Toledo* y *Sol de Levante*. Dejó sin terminar una ópera para el Liceo barcelonés, con libro de Guillermo Fernández-Shaw y Jaime Herranz (Fernández-Cid, 1975: 481).

C.37. Juan Quintero Muñoz.  
(Ceuta, 1903 – Madrid, 1980).

Estudió en el Real Conservatorio de Música de Madrid con Joaquín Larregla, Amadeo Vives y Julio Gómez. El cine se llevó la mayor parte de su producción, aunque es compositor de *Si Fausto fuera Faustina* y sobre todo de una zarzuela nueva, el mayor éxito comercial de teatro lírico de la posguerra española, *Yola*. Entre sus composiciones musicales para cine destacan las creadas para las películas *Locura de Amor*, *Alba de América*, *Mare Nostrum* y *Pequeñeces*.

C.38. Joaquín Rodrigo.  
(Valencia, 1921- Madrid, 1999).

Compositor sinfónico de imponente producción, incluido en los grandes repertorios de todos los auditorios del mundo, por su *Concierto de Aranjuez* y por su *Fantasia para un gentilhombre*, por citar sus dos obras más famosas. Aporta a la evolución de la zarzuela grande dos títulos: *El duende azul* y por *El hijo fingido*. Parece que abandonó una ópera en pleno proceso creativo: *La azucena de Quito* (Fernández-Cid, 1975: 472).

C.39. Jesús Romo.  
(Logroño, 1906 – Madrid, 1995).

Siempre ha sido considerado, junto a Moreno Buendía, como el último gran compositor de zarzuela. Desde *La bien ganada* escrita en 1934 hasta *El gaitero de Gijón* de 1953, hay que destacar títulos como *El mesón del pato rojo*, *Los cachorros*, *Un día de primavera*, *Volodia*, *el esquimal*, *De Cascorro a Pasapoga* y *En el balcón de palacio*, todas ellas citadas en esta tesis.

C.40. Salvador Ruiz de Luna.  
(Toledo, 1908 – Madrid, 1978).

Con más de doscientas películas, a las que puso música y con un número inmenso de arreglos sobre canciones populares y folklóricas, viene a este listado con dos únicos títulos de teatro musical: *Rumbo a pique* y *La Sole, no me hace caso*.

C.41. José María Ruiz de Azagra.  
(Lugo, 1900 – Madrid, 1971).

Compositor popular gracias a sus canciones sueltas como *La chica del 17*, realizó música incidental para diversas películas como *La torre de los siete jorobados* de Edgard Neville, y en el final de la contienda civil estrenó *la última ronda*. Especializado en espectáculos folclóricos y canciones como *Los boquerones del alba*.

C.42. Julián Santos Carrión.  
(Jumilla, Murcia, 1908-1983).

Su legado consta de más de 500 obras, entre las que el propio autor considera la mejor a *La niña del boticario*, con texto de Lorenzo Guardiola Tomás. En 1951 obtuvo el premio nacional de zarzuela con la obra *Los gerifaltes*.

C.43. José Serrano.  
(Valencia, 1873 – Madrid, 1941).

De grandes títulos en el repertorio, si no fuera porque su ópera *La venta de los gatos* y su zarzuela *Golondrina de Madrid*, no ven la luz hasta después de 1939, no estaría en este catálogo, dado que su esquema y forma de composición musical es más típica del género chico y de la zarzuela de los años veinte, que del periodo que estamos estudiando.

C.44. Pablo Sorozábal.  
(San Sebastián, 1897 – Madrid, 1988).

Es junto a Moreno Torroba, el compositor más destacado del periodo que estamos estudiando. Aunque antes de la Guerra Civil ya había estrenado *Katiuska* y *La del manojito de rosas*, no es hasta después de la contienda, cuando tienen lugar los estrenos de títulos que le hacen merecedor de uno de los más importantes puestos en la historia de la música española. Pablo Sorozábal estrena e incorpora, en estos años, al repertorio del teatro lírico español: *Don Manolito*, *La eterna canción* y *Las de Caín*. Son obras de éxito que mantienen los cánones del género, y que, en la búsqueda de nuevos lenguajes, mezclan con gran acierto los ritmos populares y castizos con la música ligera de moda.

C.45. Juan Tellería.  
(Guipúzcoa, 1895 – Madrid, 1949).

Estrena *El joven piloto* en 1934, y *Las viejas ricas*, en 1947, título escrito por Pemán y por el que hacemos referencia al compositor, que fue más famoso por haber escrito el himno falangista *Cara al sol* que por sus inspiradas zarzuelas. Injustamente olvidado en

la actualidad, su catálogo de obras musicales está por descubrir (Pérez Castillo, 1996). Dejó inédita la zarzuela *Alegre primavera* con texto de Julio Bravo (Suárez-Pajares, 1996: 61).

#### C.46. Miguel Vila Piqué.

Alumno aventajado de Amadeo Vives. Escribe la música de la opereta *Mimí Pinsón*.

### D.BIBLIOGRAFÍA CITADA EN EL CAPÍTULO III.

ALONSO GONZÁLEZ, Celsa (2014). *Francisco Alonso. Otra cara de la modernidad*. Madrid: ICCMU.

ARIZABALAGA, Jesús María de (1967). *Jesús Guridi (Inventario de su vida y de su música)*. Madrid: Editora Nacional.

CASARES RODICIO, Emilio *et al.* (2006). *Diccionario de la zarzuela*. 2 vols (2ª ed. corregida y aumentada). Madrid: ICCMU.

CORTIZO, María Encina y SOBRINO, Ramón (1995). “Jacinto Guerrero, hacia un estilo lírico musical en el Siglo XX”. *Jacinto Guerrero. De la zarzuela a la revista*. Madrid: SGAE.

FREIRE LÓPEZ, Ana María (2017). “Juan José: del drama de Dicenta a la ópera de Sorozábal”. *Teatro lírico español. Ópera, drama lírico y zarzuela entre 1868 y 1925*. 245-264. Madrid: Uned.

LAÍN CORONA, G. y SANTIAGO NOGALES, R. Eds. (2019). *Teatro, (auto)biografía y autoficción (2000-2018). En homenaje al profesor José Romera Castillo*. Biblioteca Filológica Hispana / 210. Madrid: Visor Libros.

LÓPEZ SANCHO, Lorenzo (11 de mayo de 1992). “Un café de La Unión, viva y alegre estampa musical en el Cómico”. *ABC*. 115. Madrid.

MARCO, Tomás (1996). “El maestro Guerrero y la creación zarzuelística de su tiempo”. *Cuadernos de Música Iberoamericana*. 2/3: 257-264. Madrid: ICCMU.

PÉREZ CASTILLO, Belén (1996). “Catálogo de la obra musical de Juan Tellería Arrizabalaga”. *Cuadernos de Música Iberoamericana*. 1. Madrid: ICCMU.

REGIDOR ARRIBAS, Ramón (2009). “Epílogo de la zarzuela”. *Una noche de zarzuela*. 13-19. Madrid: INAEM.

SAINZ DE LA MAZA, Regino (2 de marzo de 1940). “Informaciones teatrales: *La Cenicienta del Palace*.” *ABC*. 14. Madrid.

SÁNCHEZ SÁNCHEZ, Víctor (2005). “La zarzuela en los años cuarenta y su relación con el nuevo régimen”. *Joaquín Rodrigo y la música española de los años cuarenta*. 181-198. Valladolid: Universidad de Valladolid.

SUÁREZ-PAJARES, Javier ed. (2002). *Música española entre dos guerras, 1914-1945*. Granada: Archivo Manuel de Falla.

TEMES, José Luis (2014). *El siglo de la zarzuela, 1850-1950*. Madrid: Siruela.

## **CAPÍTULO IV: CIEN OBRAS QUE MUESTRAN LA EVOLUCIÓN DE LA ZARZUELA GRANDE (1939-2020).**

### **A.CRITERIOS DE SELECCIÓN Y ANÁLISIS.**

Entre los más de trescientos títulos que hemos citado en el capítulo anterior hemos hecho una selección de cien títulos, sobre los que vamos a llevar a cabo un estudio más pormenorizado, dado que ellos nos ofrecen, claramente, la evolución que cronológicamente ha vivido la zarzuela grande; adaptándose a diferentes estilos y gustos para sobrevivir con éxito e implicación con la sociedad que le es coetánea.

Estos títulos que traemos a continuación vienen a dejar un catálogo sobre el que se sustenta nuestra investigación, puesto que nos ayudarán a colegir las conclusiones, pero también supone una apuesta por los títulos que debieran estar en el repertorio habitual de zarzuela, y que desgraciadamente no lo están, o cuando menos gozar de la oportunidad de volver sobre las tablas con la calidad y empeño que hoy se pone en la recuperación de títulos de otras épocas.

Sobre cada texto seleccionado, expondremos, siempre que nos sea posible, la siguiente documentación de cada obra siguiendo el siguiente esquema expositivo:

- Datos de la obra: título, denominación genérica dada por los autores, escritores dramáticos y compositor, teatro y fecha de estreno.
- Reparto<sup>145</sup> y equipo artístico del estreno.
- Argumento. Edición o ediciones del texto dramático. Números musicales. Partitura localizada. Fonografía.
- Opiniones de los autores sobre la obra.
- Recepción de la obra. La crítica y el público.
- Características destacables de la obra. Teniendo en cuenta lo que dicha obra ha supuesto para la evolución de la zarzuela grande.

---

<sup>145</sup> Siempre que el día del estreno haya dos funciones, tarde y noche, damos en primer lugar el reparto de estreno en la función de tarde, y, en segundo lugar, el elenco del estreno de noche.

A la hora de hacer la selección nos hemos sustentado en diferentes parámetros, estos criterios que aportamos a continuación son los que nos han llevado a la selección efectuada:

1. Títulos que se mantienen dentro de la morfología, ya vista, de la zarzuela grande; y que, sobre esta construcción artística, van marcando nuevas fórmulas creativas para su evolución.
2. Los autores de texto dramático que venían habitualmente desarrollando el género grande, aunque también hemos incluido aquellos que, por su importancia literaria, se han acercado, aunque sea puntualmente, a la producción de teatro musical.
3. Los compositores son un claro referente de calidad a la hora de hacer la selección.
4. Los títulos que han obtenido repercusión crítica y aceptación por parte del público, incluyendo su paso al disco<sup>146</sup>.
5. Y por último se han incluido excepciones como un título de género chico, *Sueño de gloria*, óperas españolas como *El poeta*, *La Celestina*, *Juan José*, y musicales como *La maja de Goya*, *Maribel* o *Don Juan*, entre otros, porque sus características y autores marcan la evolución de la zarzuela grande a lo largo del periodo estudiado.

A través de estos estrenos, en orden cronológico, iremos observando la evolución de la zarzuela grande y cómo ésta se metamorfosea con las características de los éxitos foráneos, tal y como ocurrió en otros momentos de su historia. No influyen ahora los ya inexistentes bufos franceses, pero sí lo hacen:

-La opereta moderna.

-La revista.

---

<sup>146</sup> Pero no nos mueve la moda pasajera de otros géneros que finalmente sucumben con el paso del tiempo y el agotamiento creativo, nos interesa más comprobar cómo la zarzuela grande va evolucionando y manteniéndose en las carteleras, asumiendo la denominación genérica que sus autores consideren más apropiada según el momento. No podemos olvidar que estos títulos viven de la demanda del público, esto es, del ingreso por taquilla, y eso provoca que se programen siguiendo modas que no siempre han sobrevivido, como sí que lo ha hecho la zarzuela grande.

- El espectáculo de corte folclórico.
- El cine musical.
- El musical angloamericano.

Bajo esta última denominación: musical, se camuflará la zarzuela grande, sobre todo en la última etapa del periodo estudiado. De algunos títulos hemos encontrado exhaustiva información y de otros mucho menos, pero hemos intentado que todos ellos queden reflejados de la mejor manera posible, buscando no entrar en diferenciaciones que pueden ser fruto de modas pasajeras o críticas subjetivas. En el teatro solamente se conoce una obra, su calidad e importancia, al verse representada, por lo que el panorama que a continuación ofrecemos debería tener en algún momento, de nuevo, su reflejo escénico; contando, además, con que por la calidad de sus autores y por el impacto obtenido en su estreno merecerían su revisión.

Es evidente que, tras la proliferación de estrenos vistos en el capítulo anterior, hemos seleccionado, de todos ellos, estos títulos; porque representan, desde la calidad artística, la facilidad de absorción que tiene el género grande con los gustos del público y las influencias extranjerizantes. Son más de ochenta títulos que arrojan una muestra clarividente de la evolución que, hasta nuestros días, ha tenido la zarzuela grande; teniendo en cuenta, a manera de telón final, para esta investigación, que entre los años 2019 y 2020 han venido a producirse los últimos estrenos, hasta la fecha, de zarzuela grande en Madrid.

Como complemento a la investigación hemos añadido, en epígrafe aparte, doce títulos de zarzuela grande no estrenados a la fecha de hoy en Madrid, por la información que arrojan sobre la evolución estudiada y para que nos den una idea de los ámbitos menos estudiados que todavía tiene nuestro teatro lírico. Y, finalmente tres títulos inéditos, que esperan ver las luces del escenario en algún momento, como recordatorio de tanta producción como encontramos, que duerme aún, en las casas, fundaciones o archivos de nuestros autores dramáticos y musicales.

## B. OCHENTA Y CINCO ESTRENOS EN MADRID POR ORDEN CRONOLÓGICO.

### 1. 1939. *Carlo Monte en Monte Carlo*.

Opereta en un prólogo y dos actos de Enrique Jardiel Poncela, música de Jacinto Guerrero. Teatro Infanta Isabel, 16 de junio de 1939.

#### **Reparto y equipo artístico:**

Valentina (Isabel Garcés), Enriqueta (Joaquina Almarche), Ana Ferrar (Julia Lajos), la novia y telefonista 1ª (Mercedes Muñoz Sampedro), una joven y señorita 1ª (Concha Sánchez), telefonista 2ª, señorita 4ª, una chica y una señorita (Miqueli Pinaqui), inglesa y señorita 2ª (Uti Villafañe), botones 1º (Tina Jiménez), señorita 3ª (Luisa Landete), señorita 5ª y una jugadora (Concha Fernández), botones 2º y anciana (Luisa Torres), Carlo Monte (Rafael Rivelles), el presidente Flérido Laval (Rafael Bardem), Loubet (José Orjas), intendente y sargento (José García), un jugador, Dupont y portero (José María del Val), el novio, Delome y repartidor (Armando Calvo), speaker, un suicida, gendarme 2º y mozo (Luis Rodrigo), gendarme 1º, croupier 3º, radiotelegrafista (Adriano Domínguez), un caballero, Derblay y viejo (L. Torres Esquer), un hombre, inspector 1º y Delage (José Castillo), anciano, inspector 2º, Dupuy y gendarme 3º (Antonio Ayora), croupier 1º y gendarme 5º (Antonio Baca), croupier 2º y gendarme 4º (Eugenio Box), un individuo, inglés y Dormez (Gabriel Salas). Gendarmes, soldados, jugadores y jugadoras, transeúntes, criados y botones.

Compañía del teatro Infanta Isabel.

Empresa de Arturo Serrano.

Escenografía y figurines: Francisco López Rubio.

Dirección de escena: Rafael Bardem (¿?).

Dirección musical: Jacinto Guerrero.

#### **Argumento:**

La acción en el Principado de Mónaco, Alpes marítimos. Actualmente (1939).

*Acto I.* La noticia del día es que Carlo Monte, un jugador de mucha fortuna, se ha propuesto desbankar al gran Casino de Monte Carlo. Todo el mundo quiere conocer al famoso jugador, sobre todo una joven turista llamada Valentina. El presidente ha dado orden a los gendarmes de no dejar pasar a Carlo Monte y será precisamente la joven turista, sin saberlo, la que ayude a entrar en Monte Carlo al jugador. Valentina, de noche en el Casino, descubrirá un asombroso y lujoso mundo, y también que a Carlo Monte le interesa el juego y Enriqueta, la mujer del presidente, más que ella y su ilusionada admiración.

*Acto II.* El presidente de Monte Carlo convoca a sus ministros para encontrar una forma de deshacerse del jugador antes de que acabe con el Casino y la paz del Principado; el ministro Dormez aconseja convertir a Valentina en una mujer irresistible, que enamore a Carlo Monte y se marche con él de Monte Carlo. El secretario Loubet pone en marcha la estrategia y Valentina conquista a Carlo Monte en la terraza del Café de París, donde este se encontraba citado con Enriqueta, la mujer del presidente, furiosa, descubre que las galas de Valentina son prestadas para engañarle.

Carlo Monte se ha enamorado y sin querer estampa su firma a un pliego que le ofrece

un botones creyendo que era el recibí de una carta de Valentina, grave error porque lo que ha firmado es su suicidio, último intento del Principado por librarse del afortunado jugador. En el último cuadro, en el Sporting Club de Monte Carlo, Valentina y Carlo Monte deciden marchar a Avignon: “Carlo Monte ha perdido en el juego; pero también por primera vez ha ganado el amor de una mujer” (Jardiel Poncela, 1943: 226).

### **Ediciones del texto dramático:**

JARDIEL PONCELA, Enrique (1943). *2 Farsas y 1 Opereta*. Madrid: Biblioteca Nueva.

JARDIEL PONCELA, Enrique (1996). *Carlo Monte en Monte Carlo*. Madrid: Teatro Español.

JARDIEL PONCELA, Enrique (1999). *2 Farsas y 1 Opereta*. Madrid: Biblioteca Nueva.

### **Números musicales:**

*Acto I:* Nº 1. Introducción y presentación: “Carlo Monte en Monte Carlo”. Nº 2. Ronda del presidente y gendarmes: “Llevamos varias horas con un calor que cuece...”. Nº 3. Dúo de Valentina y el turista: “Buenos días, señorita”. Nº 4. Dúo de Valentina y Carlo Monte: “Telesforo marcha bien”. Nº 5. Fin del acto primero: “¡Viva Carlo Monte!... Un millón, un millón, un millón al baccarrá”.

*Acto II:* Nº 6. Introducción y escena: “¿Qué habrá pasado?”. Nº 7. Escena y llamada telefónica del consejo a Valentina: “Cuatro, cinco, dos... El dinero”. Nº 8. Secretario Loubet y cinco muchachas: “Mademoiselle Gérar...”. Nº 9. Escena de los regalos: “Ahí están... No me canso de admirar”. Nº 10. Cuarteto de Valentina, Carlo Monte, Enriqueta y Loubet: “Es usted lo más bello y magnífico”. Nº 11. Final: “¡A Avignon!”.

### **Partitura localizada:**

Archivo de la Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero.

Legado Jacinto Guerrero del ICCMU, Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla, UCM.

Centro de Documentación y Archivo de la SGAE, Madrid y Barcelona.

### **Impresiones de los autores sobre la obra:**

En la primera edición del texto de *Carlo Monte en Monte Carlo*, publicada bajo el título *Dos farsas y una opereta*, junto a las farsas *Cuatro corazones con freno y marcha atrás* y *Un marido de ida y vuelta*, se incluye a modo de introducción un capítulo titulado “Segundo intermedio. Circunstancias en que se imaginó, se escribió y se estrenó” (Jardiel Poncela, 1943: 111-129). Efectivamente, aquí Jardiel nos hace partícipes de sus viajes a Monte Carlo y su decisión firme de hacer una opereta: “Tengo que hacerla. Tengo que hacerla algún día... aunque eso me obligue a tratar con un músico” (*op. cit.*, 1943: 116). Tras intentos frustrados con el italiano Brixio y con Moreno Torroba, Jacinto Guerrero se embarca en la partitura de *Carlo Monte* y se hace una lectura en el



teatro Cómico de Barcelona, donde actuaba la compañía de José Juan Cadenas y Guerrero, la respuesta de los allí congregados no es muy halagüeña y ante las dudas del músico... “Jardiel, dixit”:

“-Te habrás dado cuenta de que hay que arreglar la obra, porque...

Pero me apresuré a atajarle:

-No hay que arreglar nada. Lo que hay que hacer es estrenarla con una compañía de comedia” (*op. cit.*, 1943: 122).

Guerrero deja hacer y Jardiel intentó estrenar la obra en el teatro de la Comedia, en manos del empresario Tirso Escudero, sin éxito y después acudió al Infanta Isabel, donde el empresario Arturo Serrano ya había conseguido más de 150 representaciones de *Cuatro corazones con freno y marcha atrás*, y en ese momento representaba *Las cinco advertencias de Satanás*. Serrano accedió y los actores del Infanta “poblaron de gorgoritos y filaturas los camerinos (...) en cuanto a los líricos profesionales, se hallaban indignados contra mí” (*op. cit.*, 1943: 123). Para Jardiel la obra consiguió su propósito de inaugurar una nueva manera de entender la zarzuela, donde el texto y la interpretación se daban la mano con la música y su ejecución vocal: “Ya el primer cuadro fue repetido íntegro, a pesar de su longitud: era la llave del éxito, que un público favorablemente inclinado hacia la obra, nos entregaba gustoso a los pocos momentos de levantarse el telón.” (*op. cit.*, 1943: 126).

En la biografía sobre el maestro Guerrero encontramos un capítulo entero (Carabias, 1952: 147-152) dedicado a *Carlo Monte en Monte Carlo*, se reproduce en él parte del texto de Jardiel, casi literalmente, pero la autora también aporta la calidad de la partitura y el arrojo de Guerrero al embarcarse en una aventura donde el escritor había llevado la obra a su terreno, de hecho aduce que no existe ninguna reproducción fonográfica de la obra<sup>147</sup>, en un momento en el que todos los estrenos de Guerrero se pasan inmediatamente al 78 RPM: “Había que ser todo lo joven de espíritu, todo lo intrépido y valiente que era Jacinto Guerrero para jugar aquella carta, que en ningún caso podía salirle favorable.” (*op. cit.*, 1952: 152).

---

<sup>147</sup> Algo completamente injusto, teniendo en cuenta la magnífica inspiración que demuestra el compositor al crear valsos y dúos de gran belleza e inspiración “jazzística”, de hecho, el estreno se produce con una orquestina de jazz.

### **Recepción de la obra. La crítica y el público:**

En el diario *Ya* la obra no convenció, por lo que el crítico dice:

“Puesto el autor a hacer una opereta, se ha olvidado de estas esenciales características del género: de la brillantez, de la tensión constante. La acción es lenta, el diálogo es, más que de opereta, de comedia; las situaciones se prolongan, como la primera de exposición, y el interés, más que en lo que sucede en escena, está en las consecuencias improbables que el espectador imagina.” (Cueva, 17 de junio de 1939).

El diario *ABC* respira mejor la intención que había tenido Jardiel, aparte de que la página dedicada toda entera a la obra ofrece varia información sobre el hallazgo de los autores, proponiendo un camino nuevo para la interpretación y ejecución de la zarzuela grande:

“La nueva obra de Jardiel Poncela viene a ser algo así como la embriogenia de una opereta al uso, manejada con el método de un ilusionista o prestímano que va descubriendo a quienes le observan las industrias, artimañas y artificios corrientes de su trabajo.” (Araujo Costa, 17 de junio de 1939).

El propio Jardiel hace un balance sobre la recepción crítica de la obra y expone lo escrito en negativo y en positivo (Jardiel Poncela, 1943: 127). En negativo pesa sobre todo la falta de ensayos y la ejecución de los últimos decorados de la obra, algo habitual en el modo empresarial de montar las comedias y las zarzuelas, máxime teniendo en cuenta que es un estreno a dos meses del final de la contienda civil, algo que nos parece inaudito en la actualidad. En la balanza positiva Jardiel se arroga la originalidad del texto, la versificación de los cantables, la interpretación de los actores y le reconoce al compositor, el haber creado una partitura “graciosa, elegante e inspirada”. A la recepción posterior de la obra le ayuda mucho la emisión en el programa *Estudio 1* de televisión española en 1974 y la reposición con honores de estreno en el teatro Español de Madrid en 1996. A ello colaboran las tres ediciones de la obra, una de ellas es, incluso, la reproducción facsímil del autógrafo original escrito en 1939 (Jardiel Poncela, 1996). La fama del autor ha hecho que la obra sea citada en innumerables ocasiones y seguramente esto le provocará alguna nueva puesta en escena a lo largo del siglo XXI.

En el momento de su estreno se ofrecieron 100 representaciones seguidas y fue un éxito de público “en pleno verano tórrido y a los dos meses de liberado Madrid.” (Jardiel Poncela, 1943: 129).

### **Características destacables de la obra:**

Jardiel Poncela deja claro que la opereta debe ser interpretada y cantada por actores de comedia, en clara huida del estereotipo de cantante lírico al uso en esos años. De hecho, la publicidad anunciaba la obra como “Opereta con más cantables que cantantes”. El prólogo a telón corrido va a cargo del apuntador: “¡Ya era hora de que yo hablase sin darles a ustedes la espalda!” (Jardiel Poncela, 1943: 133). Y ya en él a modo de excusa general se manifiesta la intención del autor: “...quizás no hay un autor de comedias a quien no haga feliz la idea de cantar operetas.” (*op. cit.*, 1943: 134), y disculpa el inconveniente de “que los cantantes no sepan cantar”, aduciendo que esto “sucede también en las compañías líricas.”

Es obvio que Jardiel Poncela para evolucionar el género grande recurre al género chico, donde una gran mayoría de títulos eran interpretados por actores que sabían cantar y no por cantantes líricos; la forma de representar que el público del género chico esperaba, obliga a la interpretación a estar por encima de la partitura. Jardiel ve claro que el futuro de la zarzuela está en la ejecución escénica óptima, para atraer al público. En un primer momento esta visión del célebre comediógrafo parece fracasar, ante la no consecución de títulos creados de esta manera, pero andando el siglo XX veremos ejemplos en estrenos que marcarán la evolución de la zarzuela grande. De hecho, años más tarde, otra obra suya, *Angelina o el honor de un brigadier*, es convertida en opereta: ¡Ay *Angelina!* con música de Augusto Alguero y estrenada en el teatro Cómico de Barcelona en 1955.

En el texto hay una propuesta escénica interesantísima en cuanto al uso del automóvil en el escenario, algo que, en su novela, *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?* (Jardiel Poncela, 1988: 166), ya se establecía, incluso, una comparación entre la mujer y los automóviles, como debía ocurrir en el perdido monólogo *La mujer y el automóvil*, estrenado por Catalina Bárcena en 1934. Esas diez razones que igualan a las mujeres con los automóviles llevan a la par ingenio y misoginia. La última versión de Jardiel de

esta equiparación aparece en *Carlo Monte en Monte Carlo*. Jardiel renueva el humor que se había asentado en la cartelera madrileña de la mano de revistas musicales, humoradas, que no distinguían entre la apertura moral que pontificaba la República y el uso del mal gusto:

“Jardiel elude siempre en su producción los episodios vulgares, lógicos y, para decirlo de una vez, fáciles, para buscar denodadamente nuevos caminos, por arbitrarios y dislocados que en principio pareciesen, y llegar por ellos a soluciones que al tiempo fueran sorprendentes y lógicas. ¿Difícil? Sí, claro, difícilísimo. Por eso cada uno de sus logros equivale a un hallazgo humorístico que conserva plena vigencia.” (Aragonés, 1971: 9-13).

Jardiel Poncela realizó una serie de dibujos para orientar la puesta en escena, dichos dibujos se incluyen en el programa de mano y en la edición del texto editado con motivo de la reposición efectuada por el teatro Español de Madrid<sup>148</sup>. Estos dibujos inspiraron la escenografía original de Francisco López Rubio. Las mutaciones escenográficas que se suceden en el acto segundo, nueve cuadros que debieran ser representados sin interrupciones, provocan según Jardiel, ante la falta de ensayos de decorado, las malas críticas y la percepción de que el segundo acto carece de ritmo (Jardiel Poncela, 1943: 125). En cualquier caso, con este primer gran estreno de zarzuela grande, opereta, tras la Guerra Civil, se abre un camino nuevo para la creación de textos y partituras próximas a lo que en el siglo XXI llamamos “musical” y se debería haber seguido llamando zarzuela<sup>149</sup>.

---

<sup>148</sup> El estreno tuvo lugar el 9 de mayo de 1996 bajo la dirección de Mara Recatero y Gustavo Pérez Puig, alumno de Enrique Jardiel Poncela.

<sup>149</sup> Habitualmente el término zarzuela nos ha venido planteando este problema desde el punto de vista de su recepción histórica. Nos referimos, como bien indica M. Pilar Espín Templado, a cuando parte de la crítica decimonónica opinó que el resurgir del género lírico español a mitad del XIX, o sea en el nacimiento de la zarzuela moderna, nunca debiera haberse llamado “zarzuela” puesto que nada tenía que ver con el género de siglos anteriores, sino ópera cómica, como en Francia.

2. 1939. *Rosa, la pantalonera*.

Sainete lírico en dos actos de José María López de Lerena y Pedro Llabrés, música de Francisco Alonso. Teatro Pavón, 4 de octubre de 1939.

**Reparto y equipo artístico del estreno:**

Rosita (Maruja Vallojera), Lola (Angelita Navalón), Señora Salud (Ramona Galindo), María de la O (Pilar Molina), Señora Juana y rifadora (Lydia América), Rocío (María L. Montero), Sole y aprendiz primera (Pepita Moncayo), Juana (Amalia Camacho), Vendedora (Milagros Fernández), Una vecina (Carmen Morero), Otra vecina (Antoñita Martínez), Señor León (Luis Ballester), Rafael (Fernando Heras), Mateo (José Caballero), Canuto (Julio Nadal), Señor Primi (Vicente Gómez Bur), Paco (Manuel Pozón), Zenón (Dimas Alonso), Currito y panadero (Francisco Costa), Godofredo (Niña Povedano), El Chacal (Francisco Costán), El Bisonte (Ildefonso Cuadrado), El Camello (Vicente Carrasco), Melchor (José Vaquera), Camarero (Obdulio García), Jurado 1º (Alfonso Arcas), Muchacho 1º (Cecilio Stern). Aprendizajes, vecinas, y vecinos, gitanas y gitanos, acomodadores, espectadores, vendedores, verbeneras y verbeneros.

Dirección de escena: Luis Ballester.

Dirección musical: Francisco Alonso.

**Argumento:**

La acción en Madrid. Época actual (1939).

*Acto I.* Nos encontramos en una madrileña “colonia de casas baratas”, donde Rosa vive recogida por sus tíos, tras la muerte de sus padres. En la misma casa vive su primo Mateo, también debería vivir en la casa el hermano de Rosa, Paco, pero por sus malas acciones el tío le puso de patitas en la calle. Rosa es pantalonera, está enamorada de Rafael, un señorito químico que trabaja en un laboratorio, y ayuda, a escondidas de sus tíos, a su hermano Paco. En esta aparente vida tranquila, donde el hambre es el único mal, que no es poco, se le ocurre al tío de Rosa, León, gran aficionado al boxeo, casar a los dos primos, a Rosa con su hijo Mateo; aunque Mateo tiene más afinidad con Lola, una muchacha que sueña con ser actriz de cine. Todo se le complica a la humilde Rosa, por si fuera poco, ayudando a su hermano, Rafael les ve juntos y reconoce en Paco al ladrón que le estafó, meses atrás, Rosa es incapaz de confesar que es su hermano y Rafael, muerto de celos, se propone olvidar a la pantalonera.

*Acto II:* Lola y Mateo se van al cine a quitarse la vida, decisión tomada por Mateo ante sus fracasos en el mundo del boxeo, al que le empuja su padre. El suicidio no se consuma porque el veneno era aguardiente y, más que la muerte, lo que está servida es una borrachera. Para curarle el señor León y el señor Primi, padre de Lola, llevan a Mateo a un campamento gitano para ver si allí adivinan el mal que tiene. Mateo confiesa su amor por Lola y desestima el matrimonio con Rosa.

Rosa ha tenido que vender el mantón de su madre para ayudar a su hermano. Y Rafael no solamente no la perdona, sino que se presenta en la verbena del barrio con Sole, la

compradora del mantón. Su hermano Paco decide robar el mantón antes de que su hermana lo vea luciendo en su rival. Paco es detenido por el robo y se aclara que lo hizo por evitar un disgusto a su hermana, Rafael comprende su error y se reconcilia con Rosa.

### **Edición del texto dramático:**

LERENA, José María López de y LLABRÉS, Pedro (1939) *Rosa, la pantalonera*. Madrid: SGAE.

### **Números musicales:**

*Acto I:* Nº 1. Preludio, Rosita, oficialas, Señor León, Señor Primi, Rifadora y vecinas, “Si quieres que yo te quiera”. Nº 2. Pasacalle, Rosita y oficialas, “Tienen los pantalones un atractivo”. Nº 3. Dúo de Rosita y Rafael, “Quiero que tú seas todo para mí”. Nº 4. Mazurka, Señor León, Bisonte, Chacal y Camello, “Cast-Chas-Can”. Nº 5. Habanera, Rosa, “Ni siquiera lo puedo pensar”. Final 1º. Orquesta.

*Acto II:* Nº 6. Lola y Mateo, “Adiós, adiós a la vida”. Nº 7. Rafael, “Mantoncito de flecos”. Nº 8. María de la O, Mateo, gitanas y gitanos, “Deja ya de *trabajá*”. Nº 9. Intermedio. Nº 10. Lola, Mateo, Canuto, verbeneras y verbeneros, “Es en chotis el Miss Mateo...”.

### **Partitura localizada:**

Legado Alonso. Centro de Documentación y Archivo de la SGAE, Madrid.

### **Fonografía:**

*Rosa, la pantalonera*<sup>150</sup>. (1939). Lerena, Llabrés y Alonso. D 78 rpm. Francisco Alonso, dir. Madrid: Columbia.

*Rosa, la pantalonera*. (1998). Lerena, Llabrés y Alonso. Reedición en CD de la versión de 1939. Serie lírica. Barcelona: Blue Moon.

### **Impresiones de los autores sobre la obra:**

La obra había sido estrenada en San Sebastián en el teatro Príncipe, el 22 de septiembre de 1939; recoge el *Diccionario de la zarzuela* (Casares, 2006: 607-609), en entrada firmada por Javier Suárez-Pajares, que los autores declararon el día antes:

“Nuestra obra es un sainete madrileño actual. El fondo ha de ser el mismo que el de todos los sainetes. La forma es la que varía a compás del tiempo. Con capa o con gabardina, con pañuelo de crespón o con abrigo de pieles, el alma de Madrid es la misma. Y eso hemos querido hacer nosotros”.

Cuando la obra se estrena en el teatro Apolo de Valencia, el compositor, Francisco

---

<sup>150</sup> En la grabación el elenco varía sustancialmente respecto al estreno: Rosa (Matilde Vázquez), Lola (Pilar Huerta), María de la O (Matilde Vázquez), Rafael (Alfredo Muelas), Mateo (Manuel Hernández), Señor León (Luis Ballester), Canuto (Julio Nadal). Orquesta del teatro Pavón. Dir. Francisco Alonso.

Alonso, declara:

“*Rosa, la pantalonera* es un sainete madrileño de tipos modernos, cuyo libro me satisfizo y lo musicqué porque encontré en él un diálogo chispeante y gracioso, y cierta novedad en los tipos. La partitura la cuidé con el cariño que acostumbro, porque creo que el sainete, género tan español, que tantos éxitos ha dado a nuestro teatro, no debe morir nunca”.

Los autores están de acuerdo en que se han propuesto la forma del sainete clásico para la renovación de la zarzuela grande. De hecho, sus intérpretes marcan también una vuelta a la sencillez dramática, la partitura no gira en torno al barítono, figura lírica que se había convertido en el absoluto protagonista y divo de la zarzuela grande, no olvidemos nombres como Luis Sagi-Vela o Marcos Redondo; y sin embargo es Maruja Vallojera, la protagonista indiscutible de la obra, que era conocida entonces como “la tiple del madrileñismo moderno”.

### **Recepción de la obra. La crítica y el público:**

Su estreno gozó de magnífica acogida como demuestra el hecho de que llega a Madrid antes de quince días, y en menos de tres meses, en diciembre de 1939, tuvo su grabación en discos de 78 rpm, aprovechando el reparto y la orquesta del teatro Pavón. Precisamente en la reedición en compact disc de esta grabación se reproduce la crítica del estreno, pocos días antes que en Madrid, en el teatro Príncipe<sup>151</sup>:

“Porque al ver a Maruja Vallojera se olvida uno de la prosa impuesta por el pantalonismo y se dispone a seguir lo central, que es humano en su misma sencillez y lo fluido de la escenificación, con un escogido ambiente, que dan a la obra un matiz justo y, sobre todo, eficaz (...) En resumen, *Rosa, la pantalonera*, es un buen sainete. Con libro que sabe por dónde se anda y una música preciosa que acredita al señor que llevó la orquesta desde el atril” (*Rosa la pantalonera*, 1998: 3).

En el estudio publicado por el ICCMU sobre la vida y la obra de Francisco Alonso, las páginas que se dedican a la obra aquí analizada llevan el título de “La defensa del casticismo y del sainete” (Alonso González, 2014: 499-505), es junto a la entrada del citado *Diccionario de la zarzuela*, el mayor y mejor estudio que hasta el momento ha tenido la obra. Y en él Celsa Alonso desgrana críticas elogiosas sobre la obra y arroja datos interesantísimos en cuanto a su número de representaciones, superando las cien en Madrid y Barcelona (*op. cit.* 2014: 504). Curioso que una zarzuela tan valorada no haya tenido aún reposición, aunque a decir del crítico del *ABC* se trate de “Casticismo, un poco tardío” (Ródenas, 5 de octubre de 1939).

---

<sup>151</sup> En San Sebastián, el 22 de septiembre de 1939.

### **Características destacables de la obra:**

Como se ha venido apuntando, la vuelta al género chico, a su simple pero bella exposición de los sentimientos de las clases desfavorecidas, es el puntal sobre el que se evoluciona en el género grande, con este título. Con esa inspiración en el teatro por horas, se recoge también el subgénero de parodia, que se utiliza en el dúo cómico “¡Adiós, adiós a la vida!” donde el recuerdo a la ópera *Tosca* de Puccini y a la *Danza macabra* de Saint-Saëns son obvia cita, y que busca, como las antiguas parodias de Luis Arnedo (1856-1911) el reconocimiento divertido de un público que sabe de lo que le están hablando y que gusta reírse de lo que aprecia y valora.

Es curioso que, se incluya hasta la aparición de un campamento gitano, como ocurría en *Alma de Dios*, de Arniches y Serrano, en claro guiño al número andaluz, y que irá tomando terreno en las carteleras, dado el éxito que en paralelo están obteniendo las obras del maestro Quiroga. Sin ir más lejos la introducción al Cuadro gitano, Nº 8 de la partitura, se hace con el siguiente texto alusivo a las creaciones de copla andaluza, estando en escena León, tío de Rosa:

“(Por la izquierda, María de la O, Rocío y Curro, tres gitanos caldereros...) ”

María.- Yo soy María de la O.

Rocío.- Yo soy Rosío.

León.- ¿Y este quién es? ¿*Mi jaca*?

Curro.- Currito Montoya.”

La modernidad aparece no solamente en las situaciones y localizaciones, como el cine, llamado “Movietone”; también lo hace en la partitura<sup>152</sup> en diversos momentos, pero ya desde el Nº 1 hay una declaración de intereses como bien apunta Suárez-Pajares: “Es una escena construida sobre el aire de foxtrot con sus ritmos quebrados que aparecen tanto en la introducción orquestal cuanto en el final como acompañamiento del canto de Rosa con las vicetiples ataviadas con pantalones”. Todo ello guarda un extraño perfume de las características que hicieron furor en los estrenos de *La del manojo de rosas* (1934) y de *Me llaman la presumida* (1935). Incluso el motivo del mantón, pasando de la dueña a la rival, rememora los desvelos de la “Manuela” de *La chulapona* (1934). Sin embargo,

---

<sup>152</sup> La orquestación viene recogida en el diccionario de la zarzuela (Casares, 2006: 607): “Flautín, flauta, oboe, 2 clarinetes, saxofón alto, fagot, 2 trompas, 2 trompetas, 3 trombones, timbal, percusión, arpa, piano y cuerda”.



parece que todos los creadores de esta obra, estrenada en 1939, se vuelcan, por gusto o necesidad, en una sencillez o simplificación aparente del formato que se venía estrenando como zarzuela grande. Decimos aparente, porque en realidad mantienen el mismo número de integrantes, su duración es similar, únicamente se recupera el espíritu del género chico en su aliento de alma del pueblo, pero no en su estructura formal. Es una evolución de esos grandes éxitos citados o su postrimería, dado que, posteriormente, únicamente en 1940 los mismos autores volverán a escribir juntos un sainete, y esta vez en un acto: *El pañuelo de crespón*, este tipo de obra suponen casos aislados, que finalmente tienen que ser exhibidos en programa doble, y que en ningún caso consiguen recuperar la fórmula del teatro por horas (Espín Templado, 1995) que tanta gloria había dado al género. De hecho, Lerena, Llabrés y Alonso, intentan en 1947 emular *La Gran Vía* de Chueca con una obra llena de personajes alegóricos titulada *Luces de Madrid*, estrenada en el Circo Price y que gozó de cierto éxito, y fue incluso repuesta después de fallecer el compositor, pero la revista en esta ocasión tenía más dosis de sainete y de espectáculo, que de política.

Esta manera de entender el casticismo madrileño aparecerá y desaparecerá a lo largo de todo el siglo XX, pero el público no demandaba tanto realidades como ensoñaciones, y en siguientes títulos veremos que el maestro Alonso, con diferentes escritores, dará en la diana, con operetas más próximas a *Carlo Monte*, visto anteriormente, que al sainete, mientras que éste en manos de Guerrero y Padilla, como veremos en siguientes obras analizadas, dará frutos más adecuados a las nuevas demandas.

### 3. 1939. *Monte Carmelo*.

Comedia lírica en tres actos de Federico Romero y Guillermo Fernández-Shaw, música de Federico Moreno Torroba. Teatro Calderón, 17 de octubre de 1939.

#### **Reparto y equipo artístico del estreno:**

Esperanza (Pepita Rollán), Mamá Dolores (Selica Pérez Carpio), Rafaela (Eulalia Zazo), Serafina (Sra. Valentín), Madre Martirio, Angustias, María Cleofé, Manrique (Luis Sagi-Vela), Juan María (Alfredo Muelas), Joselito (Sr. Pozanco), Don Sancho (Sr. Lledó), Luis Doncel (Antonio Casal), Don Alonso (Antonio Prieto), Don Lope, Currito, Miguel, Un soldado. Oficiales, pollos, señoritas, mozas, gitanas, mozos y chicos.  
Coros y Gran Orquesta Sinfónica del Teatro Calderón de Madrid.  
Empresa Artística: Miguel Casals.  
Dirección musical: Federico Moreno Torroba.

#### **Argumento:**

La acción en Granada, en 195...

*Acto I.* En la “Casa del Emperador” conocido palacio del marqués del Avellano, don Sancho. Mamá Dolores anuncia a sus nietas, Esperanza y Rafaela, la llegada de su sobrino y primo de estas, Manrique, conde de Monte Carmelo, una posibilidad de matrimonio para cualquiera de las dos, amén de salvador de la ruina económica a la que les conduce su hijo don Sancho. Se organiza una merienda para recibir a Manrique y a ese chocolate se invita también a amigos de la familia como el arzobispo don Alonso, el capitán don Lope y Luis Doncel, ayudante del capitán general. Manrique cae rendido ante las maneras y belleza de Esperanza.

*Acto II.* El carmen donde vive Mamá Dolores se llama Monte Carmelo, desde él se vislumbra la Alhambra, empieza el acto con una fiesta gitana. Don Lope acucia a don Sancho para que salde pronto sus deudas. Joselito, ayudante de Manrique se ha encontrado una liga de mujer en el suelo, algo que genera cierto revuelo y que Luis Doncel piensa que es de Rafaela, de quien se ha enamorado. Mamá Dolores entra rodeada de muchachas que le piden prediga a quién escogerá Manrique para futura condesa de Monte Carmelo. Esperanza llega del brazo de Juan María, secretario del arzobispo, que piensa en un futuro dedicado a la religión; esto destroza a Esperanza que se refugia en los brazos de Manrique, ante la alegría de Mamá Dolores.

*Acto III.* Los enamorados rondan por las rejas del Albaicín y Manrique *pela la pava* con Rafaela ante la ausencia de Esperanza. Al convento del Carmen acuden Manrique y Esperanza. Manrique va a dar a Juan María la noticia de que va a ser canónigo de Guadix, y Esperanza encuentra en el convento la paz que nunca encontrará en el amor. De nuevo en el carmen de Monte Carmelo, Mamá Dolores recupera su liga y Luis Doncel su amor por Rafaela. Manrique salda las deudas de don Sancho, pero renuncia a su boda con Esperanza, a quien encuentra mejor en el convento y él volverá a sus viajes

y a pensar en Granada: “¡razón tenía llorándote el rey moro de Andalucía!”.

### **Edición del texto dramático:**

ROMERO, Federico y FERNÁNDEZ-SHAW, Guillermo (1940). *Monte Carmelo*. Barcelona: Editorial Cisne.

### **Números musicales:**

*Acto I.* Nº 1. Introducción y cuadro: “Allá voy con el agua del Avellano...”. Nº 2. Rafaela y oficiales: “Con una dama fuera obligado...”. Nº 3. Joselito y romanza de Manrique: “Ya estamos aquí... Granada mía, ciudad de barro y oro”. Nº 4. Cuadro y habanera de Esperanza: “Aquí está el chocolate... Madre de mis amores (...) Barquito de vela soy”. Nº 5. Coro interno y terceto de Esperanza, Rafaela y Manrique: “Ya se ensienden las luses de los luseros”.

*Acto II.* Nº 6. Escena andaluza: “En un rincón del Albaicín...”. Nº 7. Manrique y coro de hombres: “Liga de mujer”. Nº 8. Profecías de mamá Dolores y coro de chicas. Nº 9. Dúo de Esperanza y Juan María. Nº 10. Final del acto segundo: “La condesa de Monte Carmelo será *Esperansita*...”.

*Acto III.* Nº 11. Intermedio. Nº 12. Coro: “¿Cuándo se ha visto de noche salir *er só*?”. Nº 13. Voces internas de lavanderas: “Con agua fresca, con agua clara...”. Nº 14. Dúo de Manrique y Juan María. Nº 15. Esperanza: “Debe encender ese amor”. Nº 16. Mamá Dolores, Esperanza y Rafaela: “Guarda, guarda, guarda, Leonarda...”. Nº 17. Final.

### **Partitura localizada:**

Centro de Documentación y Archivo de la SGAE, Madrid.

### **Fonografía:**

*Monte Carmelo*<sup>153</sup>. (1940). Fernández-Shaw, Romero y Moreno Torroba. D 78 rpm. Federico Moreno Torroba, dir. Madrid: Columbia.

*Monte Carmelo*. (1999). Fernández-Shaw, Romero y Moreno Torroba. Reedición en CD de la versión de 1940. Sevilla: Homokord.

### **Impresiones de los autores sobre la obra:**

*Monte Carmelo* es una obra que se gesta durante la guerra, para los autores era un refugio, un consuelo y una esperanza puesto que las lecturas que se daban de la obra “eran siempre grandes éxitos; y llegamos a la conclusión de que, efectivamente, habíamos escrito un libro muy teatral y muy lírico” (Fernández-Shaw, 2012: 251). Las dificultades de la guerra y la aventura de poner en pie una zarzuela, como indica el propio título de las memorias de uno de los libretistas provocan que la obra caiga en manos de un empresario, Miguel Casals, más interesado en la bailarina que va a

---

<sup>153</sup> En la grabación se mantiene el reparto del estreno.

participar en la obra que en esta, a pesar de que sea una de las partituras más importantes de Federico Moreno Torroba. Al Calderón, entonces en manos del empresario Ramonín Herrera, vuelve la compañía de Moreno Torroba. Da cuenta Fernández-Shaw de cómo Federico Romero quiere que se contrate a su sobrina Carmina Alonso y ante la negativa de Moreno Torroba, el enfrentamiento está servido. Esto acarreará una mala vida en el proceso de ensayos y en su vida posterior (*op. cit.* 2012: 252-253).

Moreno Torroba no quería arriesgar con la obra, sabía de su valor, y procuró un altísimo reparto, donde si en la parte vocal ya sobresalían Luis Sagi-Vela o Selica Pérez-Carpio, fue un acierto pleno la presentación de Pepita Rollán o Rolland, que de las dos maneras aparece, soprano llamada a grandes empresas andando el siglo. Y en la parte actoral la presentación de un actor de la talla de Antonio Casal. El compositor quiso también, consciente de un futuro que, por desgracia no obtuvo, modificar el libreto y Romero se negó rotundamente; todos estos enfrentamientos van a dar “como resultado la desaparición de *Monte Carmelo* del repertorio de las compañías. Y es lástima porque es obra que merece cuidado estudio para que guste al público y dé todavía mucho resultado” (*op. cit.* 2012: 258).

### **Recepción de la obra. La crítica y el público:**

En pocas ocasiones se encuentra entre la crítica escénica y musical, máxime si contamos con la firma de Regino Sainz de la Maza, una crítica tan excepcional como la que dedica el *ABC* al estreno de *Monte Carmelo*:

“En el paisaje desolador de nuestro teatro lírico, brota de vez en cuando alguna rara flor que le anima momentáneamente y nos hace creer en su fertilidad no extinguida y en la posibilidad de ver renovadas antiguas y frescas gracias (...) Es la capacidad creadora de los autores, el ingenio y la fantasía del poeta y la inspiración y maestría del músico los que confieren jerarquía.

Este es el caso de *Monte Carmelo*, que anoche desde el escenario del teatro Calderón reanimó y revivió las glorias mejores de la zarzuela. La identidad entre el contenido lírico del libro y el de la música es perfecta en esta obra” (Sainz de la Maza, 18 de octubre de 1939).

Analizando el otoño teatral del año 1939 nos encontramos con que:

“(...) entre el 15 de septiembre y el 31 de diciembre hubo 11 obras con más de cincuenta representaciones, de ellas sólo una centenaria, la zarzuela *Monte Carmelo* (...) destacable es su éxito de público que se inicia el 17 de octubre y es aún constante el 1 de enero, con 106 representaciones” (García Ruiz, 1997: 526).

Este éxito de público se repite posteriormente en su estreno en Barcelona y no se corresponde con la escasa difusión posterior de la obra, que no se vuelve a representar, y únicamente el intermedio musical pasará formar parte de conciertos musicales sobre zarzuela. La explicación está clara en el desencuentro entre los autores que hemos comentado anteriormente y que, como hemos citado, expresa en sus memorias el escritor Guillermo Fernández-Shaw (Fernández-Shaw, 2012: 251-258).

### **Características destacables de la obra:**

Es rotundo el éxito de una obra que bebe de los parámetros estéticos reflejados por Washington Irving en su obra sobre la ciudad de Granada, y que aparecerá en posteriores obras del periodo estudiado (*Róbame esta noche*, *¡Cinco minutos nada menos!*, etc.). El público ha optado por un tipo de obra más cercana a la estampa de la opereta que a la actualización del sainete. Esta evocación romántica, de evasiva influencia, es pertinaz a la vida de posguerra, el sórdido ambiente exterior se anula ante la vida aristocrática de una familia cuyo único problema consiste en el futuro de sus hijas, y la opción de vida que estas elijan entre el matrimonio y la orden religiosa, sin que se planteen otras posibilidades. Algo que estará presente, más adelante en *Las de Caín* de Sorozábal sobre la célebre obra de los hermanos Álvarez Quintero.

Tanto Fernández-Shaw como Moreno Torroba eran conscientes de la grandeza de la obra y unos retoques en el texto y en su puesta en escena hubieran convertido *Monte Carmelo* en la *Luisa Fernanda* de después de la guerra. La negativa de Romero y la vida teatral de 1939 no lo hicieron posible. La obra sigue esperando esta oportunidad. Al igual que otro gran título de zarzuela grande del maestro: *Sor Navarra*<sup>154</sup>, zarzuela estrenada en el inicio de la guerra en San Sebastián y que en Madrid verá la luz justo después de *Monte Carmelo*. El título en cuestión merece una revisión dada la repercusión que obtuvo su famosa jota, aunque ha pasado a la historia del género porque en ella se conocieron Pepita Embil y Plácido Domingo, padres del célebre tenor, la anécdota al respecto surge de la escena de la declaración de ella (Amón, 2011: 364) utilizando el texto de la obra.

---

<sup>154</sup> *Sor Navarra*. Zarzuela en tres actos de Luis Tejedor y Luis Muñoz Lorente, música de Federico Moreno Torroba. Estrenada en el teatro Victoria Eugenia de San Sebastián, el 7 de diciembre de 1936. En Madrid se estrena en el teatro Calderón, el 21 de febrero de 1940.

#### 4. 1940. *La Cenicienta del Palace*.

Zarzuela moderna o comedia lírica en dos actos de Carlos Somonte (Luis Escobar), música de Fernando Moraleda. Teatro Eslava, 1 de marzo de 1940.

#### **Reperto y equipo artístico:**

Celia/Delia (Celia Gámez), Baronesa de Palo y Palo (Julia Lajos), Irene Bendén (Micaela de Francisco), Doncella (Paquita Gallego), Carlos Aley (Alfonso Goda), Roberto (Miguel Arteaga), Don Trino (Pedro Barreto), Director del Hotel (Amadeo Llauredó), Detective (Sr. Jaspe), Periodista (Sr. Palomera), marineros, huéspedes, doncellas, camareros y botones de hotel.

Figurines: Víctor María Cortezo.

Dirección de escena: Luis Escobar.

Dirección musical: Fernando Moraleda.

#### **Argumento:**

La acción en el hotel del Mar, en una ciudad veraniega, en 1940.

*Acto I.* Todos esperan en el hotel del Mar la llegada de las dos hermanas millonarias de Alabama. Pero el caso es que no hay dos hermanas, sino una, llamada Celia, que para cuidarse de los que se acercan a ella únicamente por su fortuna, se ha inventado una hermana gemela: Delia. Don Trino, especialista en grandes timos, llega al hotel y se hace pasar por el tío de las gemelas, aprovechándose de los beneficios que le ofrece el director del hotel. Celia llega al hotel y cuenta a todos que el dinero es solo de su hermana, Delia, y que ella es una cenicienta más. Todos seguirán, alabarán e intentará enamorar a Delia, cada vez que esta aparece en escena, sobre todo el hijo de la Baronesa de Palo y Palo, Robertito; mientras que a Celia únicamente le hace caso Carlos, desistiendo de las pretensiones que su amante, Irene Bendén, le había encargado: seducir a la millonaria y chantajearla.

*Acto II.* El director del hotel ha organizado una gran fiesta en honor de las dos hermanas. Solamente acude Celia, que baila con Roberto haciéndole creer que es Delia. Irene y Carlos aprovechan para chantajear en su habitación a Delia, pero finalmente Carlos no quiere participar en semejante fraude, aunque Irene hace llegar a unos periodistas que sorprenden a Carlos con Delia. Finalmente, Celia decide no seguir con el enredo y aclara que Celia y Delia son la misma persona y que aman al mismo, a Carlos. A Irene y a la Baronesa no les han salido bien sus estrategias de caza-recompensas. Y al hotel del Mar vuelve la normalidad con una sola hermana: Celia, millonaria y casada felizmente con Carlos, cuya boda encarga al falso tío, don Trino.

#### **Edición del texto dramático:**

Copia mecanografiada y autógrafa. Archivo Luis Escobar, Archivo Regional de la Comunidad de Madrid.

### **Números musicales:**

*Acto I.* Introducción musical. Nº 1. Director, Baronesa, Roberto, Detective y coro. “Hotel del mar”. Nº 2. Director y coro. “Alto, alto”. Nº 3. Celia y coro. “Viajar”. Nº 4. Celia, Carlos y coro. “Soy la Cenicienta del Palace hotel”. Nº 5. Delia, Roberto y coro. “Cuando viene el amor”. Nº 6. Celia. “Hay que adivinar si soy la pobre o la rica”. Nº 7. Celia y Carlos. “Vivir”. Nº 8. Final del acto primero. Celia y toda la compañía. “Adiós, hasta esta noche”.

*Acto II.* Nº 9. Instrumental. Nº 10. Delia, Roberto y coro. “La marchiña”. Nº11. Celia y Carlos. “Mar”. Nº 12. Celia y marineros. “Paloma marinera”. Nº 13. Final. Toda la compañía. “Es la Cenicienta del Palace Hotel”.

### **Partitura localizada:**

Legado Fernando Moraleda. Centro de Documentación y Archivo de la SGAE, Madrid. Edición de la Unión Musical Española.

### **Fonografía:**

*La Cenicienta del Palace.* (1940). Somonte y Moraleda. D 78 rpm. Fernando Moraleda, dir. Madrid: Columbia.

*La Cenicienta del Palace*<sup>155</sup>. (1985). Somonte y Moraleda. D 33 rpm. Gregorio García Segura, dir. Madrid: Hispavox.

*La Cenicienta del Palace.* (2002). Somonte y Moraleda. Reedición en CD de la versión de 1940. *La revista musical en España.* Vol. 3. Madrid: Ventura Discos.

### **Impresiones de los autores sobre la obra:**

La génesis de la obra está magníficamente descrita en las memorias de Luis Escobar. Por los motivos que fuera el famoso director temía que sus enemigos cayeran sobre él y decidió firmar con seudónimo, pidiéndole prestado a su amigo Carlos Zubiria Somonte, el nombre y el segundo apellido de tan ilustre familia de empresarios del norte español. Siempre, y dada su relación personal con el maestro Moraleda, se supo que el autor teatral era Luis Escobar, incluso desde las primeras críticas: “Porque anoche en Eslava, un titulado Carlos Somonte, tras el que según se dice se oculta la personalidad de un realizador teatral, a quien suponíamos en verdad llamado a empresas de mayor empaque...” (Escobar, 2000: 134). Sea por lo que fuere, el caso es que la obra no se publicó nunca, en ninguna editorial. Y continúa inédita. En los estudios sobre ella

---

<sup>155</sup> Es la grabación del programa de televisión que dirige Fernando García de la Vega y es interpretado por Paloma San Basilio, Víctor Valverde, Helga Liné y el propio Luis Escobar en el personaje de “Don Trino”.

siempre se destaca una escena del segundo acto, que fue suprimida. La escena era valiente, pues no sucedía en el escenario, daba la palabra a dos espectadoras “Pájara Larga” y “Pájara Pinta” y la reproducimos aquí por parecer una justificación del autor a dedicarse a escribir una opereta, como atendiendo la demanda, no ya de una vedette y su compañía, sino la del respetable público:

“Pinta.- A mí me gusta que me hagan llorar, todo lo que detesto es que me hagan pensar.  
Larga.- ¡Ah! ¿Pero alguna vez te han hecho eso en el teatro?  
Pinta.- ¡Mujer! Pensar, pensar... No. Ahora que ya me entiendes.  
Larga.- Perfectamente. Al teatro viene uno para que le dejen en paz.  
Pinta.- Claro está. Y como, además, al cabo del día le pasan a uno tantas cosas, viene uno de cuando en cuando al teatro para convencerse de que nunca pasa nada” (Rubio Jiménez, 2001: 175).

### **Recepción de la obra. La crítica y el público:**

Fue tal la recepción de la obra, a nivel de crítica y de público, que conviene destacar las palabras que le dedica el prestigioso músico Regino Sainz de la Maza a través del diario *ABC*:

“Presenciar *La Cenicienta del Palace* equivale, en el cotidiano trabajar, a saborear un cock-tail divertido y optimista, lo cual nunca viene mal al ánimo: ni el cock-tail, ni la opereta (...) en los tiempos dramáticos que corre el mundo hacen reír y olvidar con su género ligero, frívolo y chico, más trascendente a veces que el pretendido serio” (Sainz de la Maza, 2 de marzo de 1940).

El crítico alaba la partitura, la puesta en escena, a los intérpretes y como anticipa, rápidamente la música se hace popular: “que en seguida repetirá todo Madrid, y que no desdeñaría firmarlas cualquier músico de Broadway” (*op. cit.*). Así, el fox “Vivir” se convierte en banda sonora de la posguerra española y se erige en el deseo de todo un país, por salir adelante. El otro número rápidamente popularizado fue “La marchaña” que traía ecos de los grandes éxitos de Carmen Miranda. Y, por último, el pasodoble “Paloma marinera”, se incluye en la película *Rápteme usted* (1941) dirigida por Julio de Flechner, con guión de Claudio de la Torre, producida por Cinedía y protagonizada por Celia Gámez y Enrique Guitart.

### **Características destacables de la obra:**

Cuando Luis Escobar acepta escribir y dirigir una opereta para Celia Gámez se ha producido ya el extraño caso de *Carlo Monte en Monte Carlo*. Y el preparado creador intuye, que tiene en sus manos el poder de variar susceptiblemente la escena del teatro musical español. Así es porque pone en marcha con *La Cenicienta del Palace* una



especie de comedia musical a la española, que tantos frutos daría a partir de ese momento. Para sacar adelante el empeño recurre a la trama de la duplicidad de personalidad que ya se encontraba en *Menecmos* o *Los gemelos* de Plauto, una trayectoria que dejará títulos como *Dos Virginias* o *¡Vaya par de gemelas!* y que basa la hilaridad de sus situaciones en la confusión de personajes. La obra trae el aroma de gentleman que siempre tuvieron sus autores, Luis Escobar y Fernando Moraleda, es una opereta que avanza en la dirección que en el cine venían marcando los hermanos Marx y la célebre pareja Ginger Rodgers y Fred Astaire.

Se achaca a la persecución de la censura la pulcritud de muchos títulos, pero no es así. En estos títulos, aquí seleccionados, encontramos que sus autores buscaban desmarcarse de la morfología del teatro frívolo, de la revista anterior a la Guerra Civil, y de la zarzuela costumbrista <sup>156</sup> ; hay una clara intencionalidad y una búsqueda de características para abrir camino a otro tipo de teatro más coincidente en el humor con los grandes comediógrafos como Benavente, Jardiel o Mihura y en lo musical con las melodías de Cole Porter, Berling o Gerswhin. Es una evolución donde se abandona el precepto musical lírico, tan propio de la zarzuela grande, acercándose a la música ligera, pero no en su concepto dramaturgico, desarrollando en dos actos un enredo y unos personajes bien perfilados, sin alejarse en demasía de la opereta o zarzuela grande habitual.

La obra es un encargo y está pensada para Celia Gámez, una artista con unas condiciones muy marcadas, tanto vocal como interpretativamente hablando, pero su fuerte personalidad hacía que cualquier deficiencia pareciera virtud. Ella convirtió a Moraleda en una especie de maestro Alonso de la segunda mitad del siglo XX, solamente que el compositor en cuestión se sintió más cómodo en los números independientes y supo concertar peor los números musicales que van vinculados a la acción dramática, algo que tanto Alonso como Guerrero supieron hacer en sus “operetas”, al comprender que este era el camino a seguir para hacer avanzar la zarzuela tras la contienda civil.

La obra, también, obtuvo en parte tanta consideración popular porque “fue un vano

---

<sup>156</sup> Una zarzuela de aire andaluz, que había obtenido gran éxito en Sevilla, como *Pepe Montes*, texto dramático de Juan López Núñez y Luis García Sicilia, con música de Agustín Moreno Pavón, llega al teatro Calderón, el 12 de abril de 1940 y pasa sin pena ni gloria.

intento de remontar a unos espectadores que acababan de padecer tres años de duros enfrentamientos entre hermanos y comenzaban una dura y larga posguerra” (Montijano, 2007: 39). De hecho, su número musical más conocido y que aún pervive en la memoria colectiva es aquel que dice: “Vivir, vivir, vivir y olvidar”.

5. 1940. *La tabernera del puerto*.

Romance marinero en tres actos de Guillermo Fernández-Shaw y Federico Romero, música de Pablo Sorozábal. Teatro de la Zarzuela, 23 de marzo de 1940.

**Reparto y equipo artístico del estreno:**

Marola (Conchita Palacios), Abel (Natividad Piñero), Antigua (María Zaldívar), Menga (Trinidad Rodríguez), Tina (Pepita Fontfría), Juan de Eguía (Marcos Redondo), Leandro (Esteban Guijarro), Simpson (Manuel Gas), Chinchorro (Joaquín Valle), Ripalda (Antonio Palacios), Verdier (Antonio Ripoll), Fulgen (Manuel Murcia), Senén (Manuel Lopetegui), Valeriano (Francisco Sanz), un carabinero, un oficial de la escuadra americana, cuatro marineros negros de la escuadra, mujeres, pescadores y marineros.

Compañía de Marcos Redondo.

Escenografía: Alarma, Valera y Campsulina.

Director de escena: Miguel Tejada.

Director musical: Francisco Palos.

**Argumento:**

La acción en Cantabreda, ciudad imaginaria del Norte de España. Época actual (1936).

*Acto I.* Amanece en el puerto y al *Café del Vapor* llega un marino marsellés, Verdier. Mientras Abel, un joven músico entona un romance sobre Marola, la tabernera del local de enfrente, propiedad de Juan de Eguía. El puerto va despertando y van apareciendo Antigua y Chinchorro, quienes se consuelan de su trabajo con la bebida, Leandro, marinero enamorado de Marola, a quienes Verdier, Juan de Eguía y Simpson, viejos lobos de mar intentan involucrar en un futuro negocio. Leandro no se convence fácilmente y para ello precisan a Marola. Su belleza levanta las envidias del resto de mujeres, calmadas por la violencia con que Juan de Eguía trata a Marola.

*Acto II.* En la taberna del puerto se bebe y se canta. Simpson previene a Leandro de la maniobra de Marola, para involucrarle en el negocio de contrabando, que le van a proponer. Leandro recrimina a Marola su actitud y esta se defiende declarando que Juan de Eguía es su padre, y ella misma acompañará a Leandro a la búsqueda del alijo. Ni Abel, ni los parroquianos entienden que Leandro, en vez de defender a Marola, se haya aliado con el tabernero.

*Acto III.* La galerna sorprende a Marola y Leandro en plena alta mar y su barca desaparece. Juan de Eguía enloquece pensando que por su ambición ha perdido a su hija. Pero la pareja se ha salvado y han sido apresados por unos carabineros, ante ellos Juan de Eguía confiesa su vida de contrabandista y ocupa el lugar de Marola y Leandro, que son puestos en libertad.

**Ediciones del texto dramático:**

ROMERO, Federico y FERNÁNDEZ-SHAW, Guillermo (1960). *La tabernera del puerto*. 195.

Madrid: Biblioteca Teatral.

ROMERO, Federico y FERNÁNDEZ-SHAW, Guillermo (2006). *La tabernera del puerto*. Madrid: INAEM.

ROMERO, Federico y FERNÁNDEZ-SHAW, Guillermo (2018). *La tabernera del puerto*. Madrid: INAEM.

### Números musicales:

*Acto I.* Nº 1. Introducción. Abel y coro. “Eres blanca y hermosa”. Nº 2. Terceto. Verdier, Juan de Eguía y Simpson. “Hace días te esperaba”. Nº 3. Dúo. Antigua y Chinchorro. “¡Ven aquí, camastrón!”. Nº 4. Dúo. Marola y Leandro. “¡Todos lo saben! Es imposible disimular”. Nº 5. Final de Primer Acto. Marola, Antigua, coro de mujeres, Leandro (dentro), Juan de Eguía y Abel. “¡Aquí está la culpable!”.

*Acto II.* Nº 6. A. Introducción. Marola, Juan de Eguía, Simpson, coro de hombres. “Eres blanca y hermosa como tu madre”. Nº 6. B. Romanza de Marola y coro. “En un país de fábula vivía un viejo artista”. Nº 6. C. Romanza de Juan de Eguía. “La mujer de los quince a los veinte”. Nº 7. Romanza de Simpson y tres marineros negros. “Despierta negro, que viene el blanco”. Nº 8. Romanza de Leandro. “¡No puede ser! Esa mujer es buena”. Nº 8 bis. Recitado sobre música. Marola. “Yo soy de un puerto lejano”. Nº 9. Terceto cómico. Marola, Abel y Ripalda. “Marola resuena en el oído”. Nº 10. A. Romanza. Juan de Eguía<sup>157</sup>. Nº 10.B. Final del Segundo Acto. Juan de Eguía, Marola, Leandro, coro de marineros, Abel y Simpson. “¡Padre, deja que te bese!”.

*Acto III.* Nº 11. Cuadro musical (Escena de la galerna). Marola y Leandro. “¿No escuchas un grito que suena lejano? Nº 11 Bis. Interludio. Nº 12. Introducción. Abel. “En la taberna del puerto, desde que no hay tabernera”. Nº 13. Romanza. Juan de Eguía y coro. “¡No! No te acerques”. Nº 14. Final. Marola, Leandro, Juan de Eguía, Simpson y coro. “¡Son ellos! Era verdad”.

### Partitura localizada<sup>158</sup>:

Centro de Documentación y Archivo de la SGAE, Madrid.

### Fonografía:

La obra aquí analizada coincide con el mejor momento de la discografía, así como ofrece cuatro romanzas de alto interés para lucimiento de grandes voces, lo que le ha proporcionado un gran número de grabaciones completas de la obra, exactamente cinco. Goza de una versión en video completa, grabada en el teatro Cuyás de Las Palmas de Gran Canaria, con dirección artística de José María Damunt, y una infinidad de grabaciones con romanzas sueltas de la partitura. Todo ello está estudiado en el programa que el teatro de la Zarzuela editó con motivo de su reposición (Webber, 2006: 45 y 121). De todas las grabaciones existentes, destacamos:

<sup>157</sup> Adaptación de la romanza de *Sol en la cumbre*, el fin era encontrar una romanza de lucimiento para Marcos Redondo. Esta no se suele interpretar habitualmente (Lerena, 2018: 445).

<sup>158</sup> La orquestación de este material está compuesta por dos flautas, flautín, oboe, 2 clarinetes, fagot, 2 trompas, 2 trompetas, 3 trombones, timbales, percusión, arpa y cuerda (Casares, 2006: II, 756).

*Tabrnera del puerto, La.* (1936). Fernández-Shaw, Romero y Sorozábal. D 78 rpm. Pablo Sorozábal, dir. Barcelona: Odeon.

*Tabrnera del puerto, La.* (1936). Fernández-Shaw, Romero y Sorozábal. D 78 rpm. Pablo Sorozábal, dir. Barcelona: La Voz de su Amo.

*Tabrnera del puerto, La.* (1943). Fernández-Shaw, Romero y Sorozábal. D 78 rpm. Pablo Sorozábal, dir. Madrid: Columbia.

*Tabrnera del puerto, La.* (1956). Fernández-Shaw, Romero y Sorozábal. D 33 1/3 rpm. Pablo Sorozábal, dir. Madrid: Hispavox.

*Tabrnera del puerto, La.* (1996). Fernández-Shaw, Romero y Sorozábal. 2 CD. Víctor Pablo Pérez, dir. Barcelona: Auvidis-Valois.

*Tabrnera del puerto, La.* (2004). Fernández-Shaw, Romero y Sorozábal. Reedición en CD de las grabaciones de 1936 y 1943. Serie lírica. Barcelona: Blue Moon.

DAMUNT, Josep María (2002). *La tabrnera del puerto*. Dvd. Gran Canaria: Coupé Entertainment.

### **Impresiones de los autores sobre la obra:**

Es seguramente el estreno de zarzuela más controvertido de la historia de nuestro teatro musical, la obra se había estrenado el 6 de mayo de 1936 en el teatro Tívoli de Barcelona<sup>159</sup>, y el inicio de la guerra había truncado la llegada a Madrid de la obra, a pesar de los esfuerzos de sus autores y de la circunstancia favorable de Madrid hacia Sorozábal durante los tres años que duró la guerra.

La obra nace para la compañía de Marcos Redondo, pero trasciende los valores de una obra pensada para una figura concreta. Todas las memorias de autores e intérpretes manejadas en referencia a la obra (Marcos Redondo, Guillermo Fernández-Shaw y Pablo Sorozábal), así como los estudios que la obra ha tenido apuntan a intrigas y desavenencias políticas que estuvieron a punto de hacer naufragar el estreno de la obra en Madrid (Sorozábal, 2019: 250-256). Todo en vano, porque la obra es, sin duda, uno de los títulos emblemáticos de la historia de la cultura escénica y musical de nuestro país.

---

<sup>159</sup> El reparto en aquella primera ocasión variaba sustancialmente del estreno madrileño. Los principales cambios fueron: Conchita Panadés (Marola), Estrella Rivero (Abel), Faustino Arregui (Leandro) y Aníbal Vela (Simpson).

### **Recepción de la obra. La crítica y el público:**

La obra ha sido objeto de errores en memorias y libros sobre zarzuela, donde hasta las fechas de estreno parecen jugar malas pasadas. De todas las obras recogidas en esta investigación es obvio que *Tabernera* es la más célebre, la más representada y la más recordada. Su entrada en el repertorio y su fortuna en la discografía, su recepción crítica y su número de representaciones en las diversas reposiciones que ha tenido, sitúan la obra como la zarzuela grande más valorada desde su estreno en 1936 hasta nuestros días en 2020. Superó todas las expectativas “celebrando la centésima representación de *La tabernera* la noche del 11 de mayo se celebró un magno festival en honor de sus autores.” (García Carretero, 2004: 193).

Y las críticas, tanto en el estreno en Barcelona (Morales, 8 de mayo de 1936) como en Madrid (Sainz de la Maza, 24 de marzo de 1940) recogen el éxito célebre de la obra.

### **Características destacables de la obra:**

En la historia del teatro de la Zarzuela se describe el proceso que la obra vive para llegar a su estreno en Madrid:

“Para presentar su compañía Marcos Redondo elige *La tabernera del puerto* (...) Aunque se había dado a conocer en el Tívoli de Barcelona el año 1936 puede decirse que el éxito de *La tabernera* arranca desde su estreno en la Zarzuela; estreno para el que Sorozábal retocó la partitura incorporando números como la romanza de barítono del segundo acto (el celeberrimo “chiribirí-chiribirí”) con la que Marcos Redondo consiguió uno de los éxitos más grandes de su carrera.” (García Carretero, 2004: 193).

*La tabernera del puerto* es una de las zarzuelas de la que más información tenemos. Es una obra paradigmática, dentro del periodo que investigamos, hasta el punto de que muchos críticos la consideran “La última gran zarzuela de la historia” (Suárez- Pajares, 2006: 9), precisamente nuestra investigación trata de poner la mirada en aquellos títulos, que desde el estreno de *La tabernera* en mayo de 1936 se han estrenado en Madrid y que mantienen el nivel artístico de *tabernera*, aunque no hayan conseguido la repercusión mediática y popular de esta, logrando así llevar ese telón final hasta casi un siglo después.

Por ello, y por la cantidad de estudios que la obra ha tenido, así como grabaciones, no nos detendremos mucho más en ella. Únicamente fijar la atención en el proceso estilístico que sus autores, de texto y música, ponen sobre las obras de ambiente regionalista, buscando la inspiración, más en las grandes obras de la restauración (*Marina, La tempestad*) que en los últimos éxitos anteriores a la Guerra Civil (*El caserío, La rosa del azafrán*).

Al texto realista se le viene a sumar la corriente literaria modernista, de ahí el uso del verso como eje estético, y en concreto del romance como inspiración popular, dando incluso nombre al género bajo el que se presenta: romance marinero, tan del gusto de los poetas y escritores de la generación del 27.

La obra es el perfecto puente que salva la Guerra Civil y nos coloca ilusionadamente en una continuidad artística, una continuidad bárbaramente sesgada cuyos estrenos son los que analizamos en esta investigación, como obras que ayudan a la evolución de la zarzuela grande y a su frágil mantenimiento en las carteleras. Además, estamos de acuerdo con las últimas apreciaciones de la crítica musicológica al respecto:

“Solo terminada la contienda pudo ser presentada en Madrid. Por ello, el triunfo definitivo de esta obra corresponde más a los años de posguerra que a la época de la II República; algo que solo a primera vista resulta paradójico, puesto que el libreto de la obra, en el fondo, defendía unos valores conservadores y religiosos, pese a su crudeza argumental” (Lerena, 2018: 118).

6. 1940. *¡Alhambra!*

Comedia lírica en tres actos de Luis Fernández de Sevilla y Prada, música de Fernando Díaz Giles. Teatro Eslava, 3 de octubre de 1940.

**Reparto y equipo artístico:**

Marquesa del Genil (Matilde Vázquez), Elena, Abdalar (Pedro Terol), Paco Moreno.

**Argumento:**

La acción en Granada, época actual (1940).

La marquesita del Genil y un joven llamado Abdalar, descendiente de Boabdil el Chico, se separan pues su relación no consigue superar los prejuicios familiares y de la sociedad que les rodea. Campamento de gitanos, tiene lugar una boda y los padrinos son la marquesita y Paco Moreno. Al ver su relación imposible el joven vuelve a Tetuán con los recuerdos de un amor sin futuro.

**Edición manejada del texto dramático:**

FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Luis y PRADA, Francisco (1941). *¡Alhambra!* Madrid: SGAE.  
Archivo familiar de Nieves Fernández de Sevilla.

**Números musicales destacados:**

Romanza de la carta. Coro de gitanos y gitanas. Canción de la Guitarra.

**Partitura localizada:**

Centro de Documentación y Archivo de la SGAE, Madrid.

**Fonografía:**

*¡Alhambra!* (1950). Fernández de Sevilla, Prada y Díaz Giles. Fernando Díaz Giles, dir.  
Barcelona: Odeón.

*¡Alhambra!* (2001). Fernández de Sevilla, Prada y Díaz Giles. Reedición en CD de la versión de 1950. Serie lírica. Barcelona: Blue Moon.



### **Recepción de la obra.**

A la obra le hace crítica el maestro Joaquín Rodrigo, en la época en que este escribía crónica musical para el diario *Pueblo* (Rodrigo, 4 de octubre de 1940). Nos reafirma en el éxito de la obra, el que diez años después, la célebre soprano Conchita Panadés grabe la Romanza de la carta, como obra de repertorio. La grabación se produce en Barcelona, que era el lugar donde el maestro Díaz Giles obtenía mayores triunfos.

En 1950 el director Juan Vilá lleva al cine la obra con producción de Ediciones Cinematográficas Cumbre.

El mismo compositor de *¡Alhambra!* tiene posteriormente otra obra de gran éxito: *El divo*, cuyo estreno en Madrid no aparece reflejado en ningún sitio, por lo que deducimos que no se llegó a estrenar en la capital, a pesar del éxito obtenido por su principal romanza, “Soy de Aragón”; se trata de una comedia lírica en tres actos de Pedro Galán y Luis Torres, con música de Fernando Díaz Giles, y de gran éxito tras su estreno en el teatro Nuevo de Barcelona el 15 de octubre de 1942.

7. 1941. *Manuelita Rosas*.

Zarzuela en tres actos de Luis Fernández Ardavín, música de Francisco Alonso. Teatro Calderón, 7 de febrero de 1941.

**Reperto y equipo artístico:**

Manuelita Rosas (Pepita Rollán), Choni (Charito Leonís), Ña Bernarda, Rosita Fuentes, Eugenia Castro, Rafael Mendoza (Luis Sagi-Vela), Chucho (Sr. Guzmán), Emperaor (Eduardo Marcén), Gilillo (Manuel Alares), Juan Manuel Rosas (Carlos Oller), Ramón Maza, Máximo Terrero, El Capataz, El Resero, Cuitiño, mazorqueros, caballeros, estancieros, estancieras, chacareras, reseros, troperos, músicos y bailarines porteños, gauchos de la Pampa, indios del desierto, la guardia de “colorados”, dos bufones y dos ayudantes.

Gran orquesta y coro del teatro Calderón.

Empresa de José Luis Mañes, Federico Moreno Torroba y Francisco Alonso.

Compañía de Luis Sagi-Vela.

Dirección de escena: Carlos Oller.

Dirección musical: Francisco Alonso.

**Argumento:**

En la Pampa argentina hacia 1840.

*Acto I.* En un telón corto se nos cuenta quien era el militar Juan Manuel de Rosas. Un grupo de españoles, entre los que se encuentra Rafael Mendoza liberal exiliado, recuerdan su tierra. Rafael conversa con Chonita sobre Manuelita Rosas, y tras la celosía se escucha la voz de la hija que pide protección a la Virgen para su padre, Juan Manuel de Rosas. Uno de los hombres de Rosas, Ramón Maza, descubre que Rafael lucha en el bando contrario al padre de Manuelita. Gilillo, el criado de Rafael, corteja a Chonita, Manuelita que ha sufrido un desengaño amoroso con Ramón Maza, pues se va a casar con su prima Rosa Fuentes, no admite el cortejo de Rafael Mendoza y se prepara para ir, acompañada por Terrero, a Buenos Aires al encuentro de su padre. La mestiza Eugenia Castro le avisa, a Manuelita, que se está fraguando una conspiración contra su padre.

*Acto II.* De camino a Buenos Aires, Rafael Mendoza tiene celos de Máximo Terrero, pero este y Maza, traidores a Rosas, acuerdan matar a Mendoza. Eugenia vuelve a avisar a Manuelita y para salvarle manda prender a Rafael, en el momento que su padre aparece.

En la prisión del Cuartel del Retiro, los presos españoles, con Rafael a la cabeza, se sorprenden del buen trato que reciben; mientras los traidores van a ser ajusticiados. Manuelita acude a prisión y le ruega a Rafael que regrese a España y luche por su nación.

*Acto III.* En la Quinta de Palermo, casa de los Rosas, se da una fiesta de desagravio a

Rafael Mendoza. La prima Rosa pide a su tío, Juan Manuel Rosas, que se indulte a su marido, y envían a Cuitiño a detener la ejecución. Rafael, mientras, le comunica a Manuelita que se vuelve a España, a luchar por su bandera. El emisario, Cuitiño, vuelve y anuncia que el indulto ha llegado cuando la sentencia ya se había cumplido.

### **Ediciones del texto dramático:**

FERNÁNDEZ ARDAVÍN, Luis. (1940) *Manuelita Rosas*. Libreto mecanografiado. Archivo del CEDOA. Madrid: SGAE.

FERNÁNDEZ ARDAVÍN, Luis. (1941) *Manuelita Rosas*. Madrid: SGAE.

### **Números musicales:**

*Acto I.* Nº 1. Preludio y cuadro, “Cuando pasea el mazamorrero”. Nº 2. Rafael, Chucho y coro de hombres, “Donde quiera que canten los españoles”. Nº 3. Manuelita, Chonita y Rafael, “Virgen de Luján, vidalita”. Nº 4. Dúo cómico. Chonita y Gilillo, “Levantando así la planta”. Nº 5. Romanza de Manuelita, “Nunca pensé que mi amor”. Nº 6. Final del primer acto, “Sed bien venido”.

*Acto II.* Nº 7. Chucho y coro, “A lo lejos, la distancia”. Nº 8. Romanza de Chucho, “Tú me has vuelto la espalda”. Nº 9. Manuelita, Chonita y coro, “Manuelita Rosas, la bella pampera”. Nº 10. Final del acto segundo, “Bajo la luz de la Pampa”.

*Acto III.* Nº 11. Emperador y mazorqueros, “Somos la banda de mazorqueros”. Nº 12. Romanza de Rafael, “En la noche dormida”. Nº 13. Dúo de Manuelita y Rafael, “Virgen de Luján, vidalita”. Nº 13 bis. Final de cuadro, “Paloma, mi palomita”. Nº 14. Cuadro de la fiesta, “La fiesta comience”. Nº 15. Manuelita y pretendientes, “Manuelita, Manuelita, linda rosa de Palermo”. Nº 16. Final, instrumental.

### **Partitura localizada<sup>160</sup>:**

Centro de Documentación y Archivo de la SGAE, Madrid.

### **Fonografía:**

*Manuelita Rosas*<sup>161</sup>. (1941). Fernández Ardavín y Alonso. D 78 rpm. Francisco Alonso, dir. Madrid: Columbia.

*Manuelita Rosas*. (1998). Fernández Ardavín y Alonso. Reedición en CD de la versión de 1941. Serie lírica. Barcelona: Blue Moon.

*Manuelita Rosas*. (2002). Fernández Ardavín y Alonso. Reedición en CD de la versión de 1941. Sevilla: Homokord.

---

<sup>160</sup> La orquestación de la obra es para flautín, flauta, oboe, 2 clarinetes, fagot, 2 trompas, 2 trompetas, 3 trombones, timbal, percusión, piano, arpa y cuerda (Casares, 2006: vol. 2, 168).

<sup>161</sup> El reparto varía del estreno a la grabación en los siguientes cantantes: Conchita Panadés (Manuelita Rosas), Antonio Medio (Rafael Mendoza) y Fernando Heras (Chucho).

### **Recepción de la obra. La crítica y el público:**

Celsa Alonso González recoge en su magnífica obra sobre Francisco Alonso que “Manuelita Rosas fue un gran éxito de los autores y la empresa. En el estreno se repitieron todos los números” (2014: 510). En las páginas siguientes se recogen opiniones de la crítica, que fue dispar, poco unánime en cuanto al texto y al argumento, aunque en general todas coincidían en alabar la música. La obra por motivos obvios tuvo una lectura política que no le favoreció desde el ámbito de la crítica, aunque no incidió en absoluto en la recepción del público.

### **Características destacables de la obra:**

Estamos ante una zarzuela grande en todo su esplendor, con un final trágico, donde prevalece la ejecución de la justicia y el deber nacionalista, el servicio a la patria, a ultranza. Unos valores que, en el año de su estreno, 1941, adquirirían un tinte político y de propaganda poco sutil:

“El libreto, la estructura de la obra, la caracterización de los personajes y las estrategias musicales adquieren significados en términos ideológicos. Con una trama pseudo-histórica situada en 1840 en Argentina, la zarzuela traza una defensa del caudillo Juan Manuel Rosas, construyendo un discurso hegemónico afín al revisionismo argentino y al falangismo español, bajo la influencia del criollismo, que sería también un referente cultural en la Argentina peronista. Con acotaciones no explícitas sobre el parecido entre Rosas y Franco, la zarzuela podía actuar como mecanismo legitimador del cesarismo del dictador Franco, reforzando el concepto providencialista de la Hispanidad (como herramienta de cohesión entre el falangismo y el nacionalcatolicismo), demostrando la relevancia del teatro musical como terreno en el que observar los intercambios culturales entre España y Argentina. Así, *Manuelita Rosas*, no se limita a reflejar un contexto cultural específico, sino que opera como una herramienta activa en la construcción del tejido cultural del país” (Alonso González, 2018: 1041).

Efectivamente el texto dramático dialogado en verso, está trufado de referencias que ensalzan al dictador Rosas, y utilizando a la hija de este crea un entramado sentimental poco frecuente en la zarzuela, incluido su final trágico. A simple vista parece un argumento elegido para justificación del ensalzamiento de los valores patrióticos, donde se erige la célebre tirada de versos conocida como “Canto a la bandera”<sup>162</sup> como protagonista indiscutible y además el haber elegido un lugar exótico y colorista como la

---

<sup>162</sup> En la referencia fonográfica se incluye recitada por el propio autor, Luis Fernández Ardavín.

Pampa argentina, únicamente para lucimiento del compositor. Poca, o ninguna, necesidad tenían los autores de este alarde, máxime teniendo en cuenta que el propio Francisco Alonso había compuesto el pasodoble “Banderita”<sup>163</sup> muchos, muchos años antes. La obra había nacido durante la guerra como posible carta de presentación del maestro en Buenos Aires, ciudad a la que pensó viajar ante las dificultades que él y su familia atravesaron durante la guerra.

El estreno de la obra ya en la posguerra le confiere una lectura diferente, pero en la zarzuela que estudiamos “hay muchos desencuentros, mucho pesimismo, mucha decepción que se acomoda al humor sombrío de un tiempo de guerra más que a las celebraciones de un tiempo de triunfo” (Suárez-Pajares, 2006: vol. II, 171). Evidentemente coincidimos con Suárez-Pajares, también, en la entrada que hace de la obra en el *Diccionario de la Zarzuela*, en que esta zarzuela se plantea una búsqueda de nuevos recursos dramáticos, no habituales hasta el momento y más propios a la ópera nacional, tan perdida en la noche de los tiempos.

El episodio histórico, los desencuentros amorosos, el enfrentamiento, la prisión política y el final trágico parecen elementos de un escritor teatral más próximo a la ópera que a la buscada opereta folklórica, en esta ocasión argentina, que necesitaba el compositor... “A Salamanca o Murcia ha sucedido la Pampa argentina” (Blue Moon, 1998: programa interior). Es curioso que esta obra tenga tantas concomitancias literarias con una obra tan emblemática como *Luisa Fernanda* y no tenga música de Federico Moreno Torroba, que como hemos visto se había enrolado en un proyecto granadino, *Monte Carmelo*, que a Francisco Alonso le hubiera ido como anillo al dedo.

Sea como fuere la obra contiene algunas de las más bellas romanzas del compositor granadino y una visión despierta y renovada del argumento, obviando las referencias patrias a las que aludíamos anteriormente, pueden convertir esta zarzuela en un futuro éxito, donde descubramos lo que ella fue en su momento, en 1941: un hermoso peldaño sobre el que evoluciona y avanza la zarzuela grande.

---

<sup>163</sup> Número musical incluido en *Las corsarias*, 1919, con letra de Paradas y Jiménez.

8. 1941. *Yola*.

Zarzuela cómica moderna en un prólogo y dos actos de José Luis Sáenz de Heredia y Federico Vázquez Ochando, música de José María Irueste y Juan Quintero Muñoz. Teatro Eslava, 14 de marzo de 1941.

**Reparto y equipo artístico:**

Yolanda de Melburgo (Celia Gámez), Rufa de Jaujaria (Julia Lajos), Carlotita (Micaela de Francisco), Condesa Mariana (Pepita Arroyo), Dama de Yolanda (Eulalia Zazo), Dama 1ª (Remedios Logau), Dama 2ª (Asunción Benlloch), Príncipe Julio (Alfonso Goda), Duque Calixto (Pedro Barreto), Pelonchi (Miguel Arteaga), Secretario Mayor (Amadeo Llauradó), Guerrero (Sr. Casas), Maestro de Ceremonias (Sr. Salas Caro) Un montero (Sr. Palomera), damas, invitados, oficiales, etc.

Dirección de escena: José Luis Sáenz de Heredia.

Dirección musical: Juan Quintero Muñoz.

**Argumento:**

La acción en el Ducado imaginario de Claritonia. Época actual (1941).

*Prólogo.* Un Guerrero nos informa que, a pesar de haberse casado cuatro veces, el Duque Calixto debe casarse, a sus setenta años, una vez más, dado que no ha logrado descendencia. En el Palacio durante una gran recepción se va a elegir a la nueva Duquesa de Claritonia.

*Acto I.* En el Palacio, durante la celebración, tienen lugar diversas intrigas palaciegas: el Secretario Mayor quiere casar a Carlotita, hija de la Condesa Mariana, con Julio, el Príncipe heredero de Claritonia. El Duque parece dispuesto a elegir como nueva consorte a Rufa de Jaujaria, pero hace su aparición en escena, en una avioneta, Yolanda de Melburgo. El Duque Calixto elige a Yola, pero esta creía que el pretendiente era un joven y se desespera al ver el error de su venida a Claritonia y decide marcharse, pero en ese momento el Príncipe Julio la retiene con su amor.

*Acto II.* Se celebra una magnífica montería para que el Duque Calixto anuncie su próximo enlace con Yola. Esta, desesperada, decide seguirle la corriente y hacerle creer que se va a casar con él. Entre los nuevos enredos de la corte figura que el Príncipe Julio al enterarse de la boda se ha suicidado. La boda va a celebrarse cuando el Duque escucha de lejos la voz de Julio, cree que es un fantasma y se desmaya; así el Príncipe Julio puede ocupar el lugar del novio junto a Yolanda de Melburgo.

**Edición del texto dramático:**

SÁENZ DE HEREDIA, José Luis y VÁZQUEZ OCHANDO, Federico (1942). *Yola*. Col.

Talía. Nº 34. Madrid: E. de Miguel.

### Números musicales:

*Prólogo.* Preludio. Nº 1. Marcha solemne.

*Acto I.* Nº 2. Instrumental. Nº 3. Calixto. Himno de Jaujaria. “¡Gracias, señores, gracias!”. Nº 3 bis. Marcha-Polka. Nº 4. Yolanda. “¡Alas! Para poder volar”. Nº 4 bis. Marcha. Nº 5. Julio y coro. “Lo mismo me da”. Nº 6. Yolanda. “¡Quiero!”. Nº 7. Julio y Yolanda. “Porque el reflejo de tus ojos pudiera disfrutar...Sueños de amor”. Nº 8. Carlota, Julio y Yolanda. “¡Qué bella noche!... Lo mismo me da”.

*Acto II.* Nº 9. Yolanda y coro. Marcha de la cacería: “Me lanzo al galope...De amor no hablar”. Nº 10. Yolanda y coro. “Siento renacer en mí tu amor... Mírame”. Nº 11. Introducción y Blues. Julio. “Dolor y amor es mi suspiro”. Nº 12. Yolanda y Julio. “En mi boca ya no hay risas...Sueños de amor”. Nº 13. Dama de honor y coro de damas. “Es difícil suponer...El azahar es azar”. Nº 14. Final. Toda la compañía.

### Partitura localizada<sup>164</sup>:

Centro de Documentación y Archivo de la SGAE, Madrid.

### Fonografía:

*Yola.* (1941). Sáenz de Heredia, Vázquez Ochando, Quintero e Irueste. D 78 rpm. Juan Quintero, dir. Madrid: Columbia.

*Yola.* (2001). Sáenz de Heredia, Vázquez Ochando, Quintero e Irueste. Serie Lírica. Reedición en CD de la versión de 1941. Barcelona: Blue Moon.

### Recepción de la obra. La crítica y el público:

Estamos ante el segundo gran éxito de Celia Gámez, después de la Guerra Civil. Y en ella se incluye lo que sería el otro gran tema musical de la banda sonora de la posguerra española, la marcha “Mírame”; la percusión inicial, a modo de palpitations, del “Siento renacer en mí tu amor...” supo trascender el ámbito del teatro musical y constituyó un fenómeno de masas, siendo interpretado, posteriormente, por diversas intérpretes. Ha sido incluido en numerosas películas, y quizá su éxito estribe en que refleja una nueva manera de entender la letra y la música que coincide plenamente con la demanda de una nación en plena reconstrucción física y moral. Habría que volver la mirada a “Los nardos” de *Las Leandras*, para encontrar otro número musical de tanta trascendencia para la vida cultural y cotidiana de nuestro país. Esto se logra en gran parte dentro de la evolución que sigue la zarzuela, como así lo recoge la prensa del estreno, que felicita a los autores por el camino iniciado: “han logrado esta zarzuela

---

<sup>164</sup> La orquestación de la obra consta de Flauta, oboe, 2 clarinetes, fagot, 2 trompas, 3 trompetas, 3 trombones, 1 saxofón tenor, 2 saxofones altos, timbales, batería, piano y cuerda (Sánchez, 2006: 953).

moderna, que gustó extraordinariamente. Se repitieron todos los números y alguno de ellos se llegó a pasar tres veces” (Ródenas, 15 de marzo de 1941). También En Barcelona la crítica saluda la obra como un nuevo camino para la zarzuela ya que “en cierto modo, procuran incluso, en el aspecto escénico especialmente, volver la vista a los dominios de nuestra clásica zarzuela” (Romea, 16 de octubre de 1941). La obra fue interpretada y difundida por otras compañías teatrales y en Madrid obtuvo varias reposiciones. El éxito llega incluso hasta el año 1996, en el que T.V.E. realiza una versión dirigida por José Luis Moreno, con la participación de Mía Patterson. Y ya en el siglo actual, uno de los investigadores del género más destacados le ha dedicado un libro entero a la obra (Montijano Ruiz, 2007), analizando los pormenores de su creación y posterior vida.

### **Características destacables de la obra:**

Estamos absolutamente de acuerdo con la apreciación que se hace en el *Diccionario de la Zarzuela*:

“A pesar de la denominación de zarzuela cómica, se trata de una opereta, dentro de la mejor tradición centroeuropea, tanto por su ambientación fantástica –de un mundo cortesano, idealizado- como por el tono sentimental de la historia de amor. Jorge de la Cueva en su crítica del diario *Ya* señalaba que ‘sus autores vuelven al punto inicial de la opereta cuando sólo pintaba ambientes reales y su trama eran intrigas palaciegas en las que se enhebraban travesuras amorosas’ (Sánchez, 2006: 954).

Esta es la clave que inició Luis Escobar y que en esta ocasión mantiene y fija José Luis Sáenz de Heredia. Si el primero estaba vinculado al mundo del teatro de tintes exquisitos, este segundo era ya en estos años uno de los directores de cine más importantes de nuestro país. Y ese bagaje está detrás del concepto de zarzuela que se forja en *Yola*, un nuevo tipo de espectáculo que se vincula mejor con la tradición de la opereta española (*La generala*, *Los cadetes de la reina*, *El rey que rabió*) o con la opereta vienesa (*La viuda alegre*, *El conde de Luxemburgo*, *El baile del Savoy*) que con la zarzuela de ambiente rural o de sainete lírico en tres actos. Una línea de creación escénica que será continuada en breve por nuestros mejores compositores, como veremos en posteriores títulos analizados; y que conlleva una nueva mirada, sobre todo en lo que atañe a la concepción musical de la obra, variando su composición más que la de sus textos dramáticos, mucho más fieles a la tradición de la opereta, género engarzado directamente a la zarzuela grande.



9. 1941. *La zapaterita*.

Zarzuela moderna en dos actos, divididos en cinco estampas de José Luis Mañes, música de Francisco Alonso. Teatro Calderón, 12 de abril de 1941.

**Reparto y equipo artístico:**

Manola (Conchita Panadés), Taravilla (Charito Leonís), Infanta María Luisa (Pilar Molina), La Santorcaz (Blanquita Suárez), La Tordesillas (María Portillo), La Pimentel (Amelia Aparicio), La Reina (Amparito Vara), Doña Venaranda (Adela Sánchez), Mari-Pepa (Paquita Arteaga), Máscara 1ª (María Teresa Vello), Jacobo Casanova (Antonio Medio), Pasitos (Eduardo Marcén), Padre Calixto (Anselmo Fernández), Garabito (Manuel Alares), El capitán de la guardia (Fernando Heras), El corregidor Viniegra (Luis Bellido), Santorcaz (Eduardo Stern), Tordesillas (José Pello), El sereno (José María Gallardo), El posadero (Severiano Hidalgo), Ciego 1º (Tomás Ritoré), Ciego 2º (Severiano Hidalgo), damas, caballeros, damiselas, máscaras, caballeros en plaza, Guardia Real, lacayos, trompeteros, atabaleros, majas, mozas y mozos.

Gran orquesta y coro del teatro Calderón.

Empresa de José Luis Mañes, Francisco Alonso y Federico Moreno Torroba.

Dirección de escena:

Dirección musical: Francisco Alonso.

**Argumento:**

La acción en Madrid en 1785.

*Acto I.* En Aranjuez la corte de Carlos III recibe la visita del caballero Jacobo Casanova conocido por su “donjuanismo”. Él reconoce haberse enamorado perdidamente de una madrileña, la hija de un zapatero, Pasitos, llamada Manola.

En la zapatería llamada “El chapín de oro” Manola confiesa su pasión al padre Calixto, quien le aconseja olvido para esa reciente pasión. Sin embargo, Casanova consigue una cita de Manola en el baile de los Caños del Peral.

*Acto II.* En el baile de máscaras del teatro de los Caños del Peral, la zapatera reconoce la habilidad de Casanova con las mujeres, y se rebela.

Casanova ronda la calle de la zapatería, en el barrio de la Arganzuela: “Pecado que vas de ronda, por este Madrid sensual”. Manola sucumbe.

Se celebra el mes de mayo en la Iglesia de la Soledad, Manola va a casarse con Garabito, aprendiz de zapatero, y ser una mujer honrada, frente a la vida que le ofrecía Casanova. El caballero veneciano deja Madrid con la sensación de haber conocido el amor verdadero.

**Edición del texto dramático:**

MAÑES, José Luis (1943). *La zapaterita*. Col. Talía. Nº 48. Madrid: E. de Miguel.

**Números musicales:**

*Acto I.* Nº 1. Introducción y coro “Antón Pirulero”. Nº 2. Casanova y damas de la corte.

Nº 3. Dúo de Manola y Casanova. Nº 4. Capitán y Guardia Real. “El relevo de la

guardia”. Nº 5. Manola. “Canción del espejo”. Nº 6. Minué. Nº 7. Dúo de Manola y padre Calixto. *Acto II*. Nº 8. “Caballo Bayo”. Nº 9. Gavota. Nº 10. Fandango. Nº 11. Cuadro musical. Nº 12. Casanova. “Noche Madrileña”. Nº 13. “Las Mayas”. Nº 14. Final.

### **Partitura localizada:**

Centro de Documentación y Archivo de la SGAE, Madrid.

### **Fonografía:**

*Zapaterita, La*<sup>165</sup>. (1941). Mañes y Alonso. D 78 rpm. Francisco Alonso, dir. Madrid: Columbia.

*Zapaterita, La*<sup>166</sup>. (1989). Mañes y Alonso. Manuel Moreno Buendía, dir. Madrid: RCA.

*Zapaterita, La*. (1999). Mañes y Alonso. Reedición en CD de la versión de 1941. Sevilla: Homokord.

*Zapaterita, La*. (2010). Mañes y Alonso. Reedición en CD de la versión de 1941. Madrid: Novoson.

### **Recepción de la obra. La crítica y el público:**

La crítica fue más amable para el compositor que para la creación literaria, a base de estampas que había firmado el empresario teatral José Luis Mañes. Seguramente la crítica teatral del momento conocía la mano que se escondía detrás, el escritor Luis Martínez Román, y por este motivo no se centraron en alabar un libro lleno de momentos de lucimiento.

Aún, así, destacamos la reseña aparecida en *ABC* días antes del estreno y firmada por Emilio Carrere:

“El alma lírica de la estampa de la época es una culminación de la musa españolísima del maestro Alonso. Esta forma de teatro responde a una aspiración de dignificar el aura de la zarzuela, nuestra ópera popular (...) último reflejo del teatro romántico” (Archivo Familiar, citado por Alonso González, 2014: 513).

La zarzuela goza de conocimiento entre el público por la repercusión discográfica que la obra ha tenido. Su música es frecuente en recitales y conciertos, pero hasta el momento

---

<sup>165</sup> La grabación se hace con el elenco del estreno.

<sup>166</sup> La grabación se realiza con el siguiente elenco: María del Carmen González, Josefina Meneses, Antonio Blancas, Ricardo Muñiz, Julio Catania, Jesús Castejón, Segundo García. Orquesta Sinfónica y Coro Cantores de Madrid, director del coro: José Perera. Director musical: Manuel Moreno Buendía.

no ha tenido ninguna reposición desde su estreno. Es curioso que este sábado de gloria, 12 de abril de 1941, fuera un día de grandes estrenos para la zarzuela grande, como veremos en reseñas posteriores. La cartelera de títulos se regenera con esta *zapaterita*, con *Maravilla* de Moreno Torroba, con *Yola* José María Irueste y Juan Quintero y con *La canción del Ebro* de Guerrero.

### **Características destacables de la obra:**

Estamos ante una obra maestra que fue escrita por Luis Martínez Román, escritor represaliado por motivos políticos y que su anonimato le obliga a que la obra quede firmada por el empresario del teatro Calderón, José Luis Mañes, tío del afamado director de escena, que nunca sintió gran interés por la obra, seguramente conocedor de esta fatalidad, nada infrecuente en estos años. Luis Martínez Román había dado ya grandes muestras al colaborar con Francisco Alonso en *La calesera* y en *La picarona*. La obra es de gran lucimiento y el compositor aprovecha su vena castiza su elegancia melódica.

La división por estampas convierte la obra en una recreación, ensoñación, próxima a la opereta y alejada de la actualidad incorpora un Madrid admirado, de ilustración historicista. Esta carpintería teatral será utilizada en algunos de los ejemplos que veremos en siguientes títulos investigados.

*La zapaterita* es una obra maestra, una de las mejores zarzuelas, que lleva la antorcha del género grande hasta la mitad del siglo XX; su descanso u olvido es a todas luces una injusticia. Y estamos de acuerdo con la investigadora por excelencia de la obra de Francisco Alonso cuando dice que “Es cierto cuando se escucha una obra como *La zapaterita*, tenemos que coincidir en que la zarzuela era aún posible, con buen libreto, buena música y buenos intérpretes” (Alonso González, 2014: 513).

10. 1941. *Maravilla*.

Comedia lírica en tres actos de Antonio Quintero y Jesús María de Arozamena, música de Federico Moreno Torroba. Teatro Fontalba, 12 de abril de 1941.

**Reparto y equipo artístico:**

Manuela (Selica Pérez Carpio), Elvira (Maruja Vallojera), Anita y Marquesa de Villamerced (Blanquita Suárez), Casta (María Valentín), La ciega (Araceli Sánchez Imaz), La devota (Carola Hernández), La monja (Albina Cachero), La mamá y Pepa (Paquita López), Rosario (Esther Jiménez), Pilar (Teresa Jiménez), Chica 1ª (Mercedes Obiol), Chica 2ª (Amelia Velasco), Rafael (Luis Sagi-Vela), Agapito (Arturo Lledó), Emilio (Antonio Prieto), Zabala (Pablo Gorgé), Faustino (Constantino Pardo), Antonio (Félix R. Casas), Don Samuel (Fernando Hernández), Rufo (Emilio Portela), Ciego y Empresario de Cabeza de Buey (Casimiro García Morales), Bernardo (Fernando Gosálvez), Traspunte (Agustín Pedrote), Mateo (Carlos Toba), Julio, el cartero (Eduardo Stern), Señor Benito (Manuel Gaitán), Miguel (Manuel Álvarez), Enrique (Agustín Pedrote), Espectador 1º (Fernando Gosálvez), Espectador 2º (Antonio Pérez), Una niña, marquesas, jovencitas, chicas del taller, mancebos, lacayos, coraceros y personajes del género chico.

Compañía del maestro Moreno Torroba.

Decorado: José Redondela.

Figurines: Francisco Bellosillo.

Director de escena: Arturo Lledó.

Director musical: Federico Moreno Torroba.

**Argumento:**

La acción en Madrid. El primer acto entre 1900 y 1905. El segundo y tercero hacia 1920.

*Acto I.* Al lado de un convento de monjas se encuentra el puesto de flores de Emilio y Manuela, matrimonio desigual en edad, Emilio le tiene prohibido a Manuela que cante, a pesar de que su voz es admirada por todo el mundo. Agapito, el jefe de la claqué del teatro Real ha convencido al famoso bajo Zabala para que escuche a Manuela. La madre superiora del convento pide a Manuela que cante el Ave María a fin de satisfacer a unas damas de la alta sociedad, muy caritativas con la comunidad. Manuela va a cantar en la Iglesia, donde acudirá todo el barrio y el propio Zabala. Emilio se aferra desesperado a su hijita pequeña, Elvira.

*Acto II.* Han transcurrido veinte años. Emilio murió y Manuela es una famosísima cantante, admirada en todo el mundo, cuyo nombre artístico es Maravilla. la niña, Elvira, es ahora una joven mujer recogida por Agapito y su esposa, Casta, que regentan una sastrería teatral. Elvira está enamorada de un cantante de carrera incipiente llamado Rafael. Maravilla ha vuelto a Madrid a cantar en un concierto benéfico y allí conoce a Rafael, entre ellos nace una amistad que provoca los celos de Elvira: “ha venido mi madre y me deja sin alma” (Quintero y Arozamena, 1941: 70).

*Acto III.* En el teatro de la Zarzuela de Madrid, se representa la ópera española *Las*

*águilas*, con la que se dio a conocer Manuela como Maravilla, cogiendo el nombre de la protagonista de la ópera; ahora Maravilla y Rafael cantan juntos con gran éxito. Elvira quiere huir de ese mundo que la angustia, pues siente que ha perdido el amor de Rafael, y su madre, consciente del dolor de su hija, y por ella, renuncia al que seguramente hubiera podido ser el único amor de su vida; y quizá su última oportunidad de encontrar la felicidad como mujer y que, a partir de ahora, la tendrá que encontrar como madre.

### Edición del texto dramático:

QUINTERO, Antonio y AROZAMENA, Jesús M<sup>a</sup> (1941). *Maravilla*. Madrid: Sociedad de Autores Españoles.

### Números musicales:

*Acto I.* N<sup>o</sup> 1. Introducción, coro de monjas y cuadro. “El mes de abril se alejaba”. N<sup>o</sup> 2. Chotis. Manuela y mancebos. “Pasen ustedes, señores (...) Allá en el puesto de la Pradera”. N<sup>o</sup> 3. Romanza de Manuela. “¿Me quieres? Te quiero” / “No puedo más, no puedo más”. N<sup>o</sup> 4. Marquesa de Villamerced y lacayos. “La señora marquesa viene al templo a rezar”. N<sup>o</sup> 5. Manuela, Zabala y Agapito. Escena de la ópera *Las águilas*. “Maravilla, flor y nata de la corte de Madrid”. N<sup>o</sup> 6. Manuela. Interno. “Dios te salve, María”.

*Acto II.* N<sup>o</sup> 7. Anita y muchachas. “Tiene la Tarara cierto parpadeo”. N<sup>o</sup> 8. Homenaje al género chico. Faustino y personajes. “Lo mismo que monumentos”. N<sup>o</sup> 9. Rafael, Anita y coro de chicas. “Son tus besos...Caballero de inmensa fortuna” (*Millonarios de ilusión*). N<sup>o</sup> 10. Manuela, Elvira, Agapito. Pasacalle “¡Mi reina! ¡Mi gloria!... Ay Madrid por fin te veo” (*Madrid de mis amores*). N<sup>o</sup> 11. Manuela, Elvira y Rafael. “La señora de Fernández, que fue tiple del Real”.

*Acto III.* N<sup>o</sup> 12. Romanza de Elvira. “Madre mía, perdón te suplico”. N<sup>o</sup> 13. Anita y los Coraceros. “¡Auxilio! ¡Socorro!”. N<sup>o</sup> 14. Romanza de Rafael. “Adiós, dijiste... Amor vida de mi vida”. N<sup>o</sup> 15. Final.

### Partitura localizada:

Centro de Documentación y Archivo de la SGAE, Madrid.

### Fonografía:

*Maravilla*<sup>167</sup> (1941). Quintero, Arozamena y Moreno Torroba. D 78 rpm. Federico Moreno Torroba, dir. Madrid: Columbia.

*Maravilla*<sup>168</sup> (1942). Quintero, Arozamena y Moreno Torroba. D 78 rpm. Federico Moreno Torroba, dir. Madrid: Regal.

*Maravilla* (1998). Quintero, Arozamena y Moreno Torroba. Reedición en CD de la versión de 1941. Sevilla: Homokord.

*Maravilla* (1999). Quintero, Arozamena y Moreno Torroba. Serie Lírica. Reedición en CD de la versión de 1941 y 1942. Barcelona: Blue Moon.

---

<sup>167</sup> El reparto de la grabación fue: Angelita Durán (Manuela), Maruja Vallojera (Elvira), Teresita Silva (Anita) y Luis Sagi-Vela (Rafael).

<sup>168</sup> A los números grabados por Columbia se le añaden dos interpretados por Pilar Ruiz (Manuela): el chotis y el pasacalle.

Es ingente el número de reproducciones discográficas que ha tenido, desde su estreno a nuestros días, la romanza de Rafael, “Amor, vida de mi vida”, grabada por las mejores voces líricas y de la que el propio Plácido Domingo ha hecho una especie de emblema personal, junto a la célebre *Luisa Fernanda*. Seguramente con esta romanza el compositor Federico Moreno Torroba pudo sacarse la espina que tenía con Luis Sagi-Vela, al no haberle proporcionado una buena romanza en *Monte Carmelo*. Esta romanza es de los estrenos memorables del famoso barítono.

### **Recepción de la obra. La crítica y el público:**

La obra obtiene tal éxito que en menos de un año se incorporan dos números a la grabación discográfica. La radio ayudó mucho a la difusión de la obra y convirtió el teatro Fontalba en un espacio de referencia para la zarzuela grande durante estos años. Al estudiar *La zapaterita* vimos como este sábado de gloria de 1941, 12 de abril, se dieron en la cartelera varios estrenos importantes de zarzuelas grandes con éxito rotundo, como el que alcanzó *Maravilla*, según el *ABC*:

“Gran noche la de ayer en Fontalba para el género lírico. Sábado de verdadera gloria que vio la resurrección de una modalidad teatral que parecía aletargada. Jornada, ante todo, de triunfo para una compenetración como se ve pocas veces del libro y de la música, unidos hasta el límite posible en el acierto” (Ródenas, 13 de abril de 1941).

El éxito es tal que, al año siguiente, en 1942, la obra se estrena en el teatro de la Zarzuela:

“El sábado de Gloria, 4 de abril, da comienzo una temporada lírica con la compañía del maestro Federico Moreno Torroba, de la que era gerente Luis Calvo y en la que figuraban nombres tan gloriosos para nuestro género lírico (...) Moreno Torroba presentó la compañía reponiendo con éxito su obra *Maravilla*, representada hasta el día 9.” (García Carretero, 2004: 208).

El público incorporó al repertorio la zarzuela en cuestión, la obra había gustado, no solamente desde el punto de vista musical, sino también su argumento. Lo que provoca en 1957 una producción cinematográfica con el mismo título y argumento, dirigida por Javier Setó. La interpretación corrió a cargo de Pepe Blanco y Carmen Morell, quien sufrió fue la música de Moreno Torroba, que aparecía únicamente en leves ilustraciones nada más. Es decir, la obra había calado en el público, en esto redunda la circunstancia de que la obra vuelve a reponerse el 20 de febrero de 1969 en el teatro de la Zarzuela en una nueva producción, con figurines de José Zamora, decorados de Emilio Burgos y dirección de escena de Ángel Fernández Montesinos.

### **Características destacables de la obra:**

La aparición de dos escritores teatrales como Antonio Quintero, que había conseguido varios éxitos en la creación de espectáculos folklóricos y comedias con música como *María de la O* y *Morena Clara*, unido a Jesús María de Arozamena, que rápidamente se convertiría en uno de los guionistas de cine más importantes de nuestro país (no hay que olvidar el éxito de *El último cuplé*) abordan el texto teatral que necesitaba Moreno Torroba y que dotaba de carne una relación triangular, que le daba la vuelta al querido argumento de *La malquerida* de Benavente: aquí es la madre la enamorada del novio de la hija, y esta es la que está dispuesta a sacrificarse por la felicidad de su madre.

El melodrama, está servido, y la siempre eficaz vida del teatro dentro del teatro, aportan una meta teatralidad que sustenta números musicales de diferente procedencia. De hecho, la célebre romanza de barítono es parte de la ópera que se interpreta en el acto III. Un juego de ficciones donde el público se reconoce y entra en la convención escénica. Se evoca el Madrid del género chico en la sastrería teatral donde descansa el vestuario con el que los grandes éxitos de Apolo se habían estrenado; se recuerda la vida de sainete que Manuela había abandonado para convertirse en Maravilla, y el chotis y el pasacalle surgen de mano del recuerdo, pero se engarzan en el momento presente de los personajes. La obra es un monumento al paso del tiempo, guarda un eco de Chejov en su discurso, pero la partitura envuelve las situaciones con motivos y recursos nuevos, ya decía el crítico que Moreno Torroba:

“ha compuesto una partitura maestra, de aparente sencillez, que en muchos momentos es la cima de su carrera artística (...) es a nuestro juicio, una de las mejores partituras de Torroba. Fácil, melódica, con amplitud técnica que sitúa al ilustre académico al lado de los mejores que tiene el género lírico” (Ródenas, 13 de abril de 1941).

Moreno Torroba había estrenado, hacía menos de un año, otro título a revisar: *Oro de ley*<sup>169</sup>, que mantenía esta línea de sainete con escenas de la vida madrileña, que tanto éxito le dan en esta ocasión. Es curioso que una obra como *Maravilla*, con tal recepción, con tal romanza en el repertorio, duerma el sueño de los justos.

---

<sup>169</sup> *Oro de ley*. Sainete en dos actos de Manuel de Góngora y Luis Candela Gallego, música de Federico Moreno Torroba. Teatro Reina Victoria de San Sebastián, 1938 y en Madrid en el teatro Calderón, 18 de mayo de 1940.

### 11. 1941. *Las Calatravas*.

Comedia lírica en tres actos de Federico Romero y José Tellaeché, música de Pablo Luna. Teatro Alcázar, 12 de septiembre de 1941.

#### **Reparto y equipo artístico:**

Cristina (Maruja Vallojera), Laura (Selica Pérez Carpio), Isabel (Conchita Ballesta), Doña Aldonza (María Valentín), María del Mar (Caridad Lalama), Lolita la de Graná (Elvira Lucena), María del Carmen (Pepita Moncayo), María Fernanda (Amalia Marqués), María Teresa (Vicenta Herrero), La embajadora (Anita Carrión), Una invitada (Ángeles Aguado), Una doncella (Felisa Ramos), José Mariani (Manuel Abad), Carlos Alberto (Mario Gabarrón), Germán Ortega (Jacinto Fernández), Don Rodrigo (V. Ruiz París), Pepe Aleluya (Antonio Martelo), Roldán (Alejandro Bravo), Embajador de Francia y Portero (Marcelino Marno), Criado 1º y Lacayo 1º (Francisco Aznar), Criado 2º y Lacayo 2º (Manuel Caitán), Criado 3º (Cayetano Carreres), Criado 4º y Un tocador (Rafael Caballero), Caballero 1º (Jerónimo Arranz), Caballero 2º (Carlos Toca), invitadas, invitados, damas y caballeros.

Compañía formada por Federico Romero.

#### **Argumento:**

La acción en Madrid, en 1846.

*Acto I.* En la casa de Laura, marquesa viuda del Campo de Calatrava, sus dos hijas, Cristina e Isabel, atienden la visita de las cuatro Marías, y se entretienen con canciones y con la búsqueda de pretendientes. Isabel, que ha enviudado dos veces, ya prepara su tercer matrimonio con tan solo 22 años, el elegido ahora es Rodrigo, marqués de Hurtado. Peor fortuna ha tenido su hermana Cristina, abandonada por su marido Carlos Alberto, de quien se comenta la vida disipada que lleva en París. Germán Ortega, un actor del Príncipe, se ocupa en consolar a Cristina. El banquero Mariani viene a cobrar deudas de Carlos Alberto a su esposa, pero reconoce en la marquesa Laura una persona que le ayudo en sus comienzos, y rompe los documentos de deuda.

*Acto II.* La Embajada de Francia celebra un baile al que acuden las Calatravas, allí se encuentra Carlos Alberto decidido a recuperar a su mujer, Cristina, quien no hace caso de las promesas de su marido. Rodrigo, el marido de Isabel, parece seguir los pasos de su cuñado y no ha resultado el enfermo que pensaban, más bien “un vivo”. Hay un concurso de parejas para el vals y Carlos Alberto, celoso de ver que su mujer no le corresponde, cita a duelo al actor Germán Ortega.

*Acto III.* A la salida del coliseo del Príncipe, donde está programada la comedia de Agustín Moreto, *El desdén con el desdén*, Mariani informa a Carlos Alberto de la hora del duelo, de madrugada. Carlos Alberto decide vivir lo que piensa que será su última noche entre cena en Lhardy y juerga flamenca en el estudio bohemio de Roldán, pintor amigo de su cuñado, Rodrigo, quien, a causa de su embriaguez, confiesa que su mujer espera un hijo suyo. Mariani se presenta allí, en el estudio, con Laura y Cristina, esta



perdona a su marido, a condición de que Germán Ortega renuncie al duelo. Laura, acepta el amor de Mariani, protector y amigo de verdad.

### **Ediciones del texto dramático:**

ROMERO, Federico y TELLAEICHE, José (1941). *Las Calatravas*. Madrid: SAE.

ROMERO, Federico y TELLAEICHE, José (1942). *Las Calatravas*. Nuestro teatro. 14. Barcelona: Editorial Alas.

### **Números musicales:**

*Acto I*. Preludio. Nº 1. Isabel, Cristina y las cuatro marías y Pepe Aleluya. “La viudita se quiere casar”. Nº 2. Mariani. “Era una niña dulce y hermosa”. Nº 3. Cristina. “Yo no sé perdonar sus flaquezas y agravios”. Nº 4. Laura y Mariani. “Yo no me acuerdo de tal escena... ¿Me ha perdonado?”.

*Acto II*. Nº 5. Vals brillante. Nº 6. Carlos Alberto, las Marías y muchachas. “Como siempre llego tarde”. Nº 7. Isabel, Rodrigo y las cuatro marías. “Me casé por vez tercera”. Nº 8. Cristina, Laura y Mariani. “Por mi fe de caballero”. Nº 9. Mariani. “No se arreglaron, no se entendieron”. Nº 10. Cristina y Carlos Alberto. “Un caballero español”. Nº 11. Final del Acto II. Todos. “¡No! ¡No es eso! ¡Disimulan!”.

*Acto III*. Nº 12. Preludio. Nº 13. Carlos Alberto, Mariani y coro. “El cenar a medianoche” (número de “La capa española”). Nº 14. Fandango. Nº 15. Final. Cristina, Laura, Carlos Alberto y Mariani. “¿A costa de qué?”.

### **Partitura localizada<sup>170</sup>:**

Centro de Documentación y Archivo de la SGAE, legado Pablo Luna, Madrid.

### **Impresiones de los autores sobre la obra:**

En las memorias de Guillermo Fernández-Shaw, a quien está dedicada la zarzuela, se recoge que la obra nace en el inicio de la incomodidad de la relación entre Romero y Fernández-Shaw. La idea de *Las Calatravas* surge de José Tellaeche, que se inspira en la figura del marqués de Salamanca, banquero promotor del barrio que lleva su nombre (Fernández-Shaw, 2012: 261). De hecho, entre José de Salamanca y Mayol, y el personaje de José Mariani, hay más de una coincidencia: el nacimiento en Málaga, su filantropía, su carrera ascendente en la banca, su entrada en la aristocracia madrileña.

Pablo Luna venía de poner música a la zarzuela de José Silva Aramburu, *Currito de la*

---

<sup>170</sup> La orquestación era para flautín, flauta, 2 oboes, 2 clarinetes, fagot, 2 trompas, 2 trompetas, 3 trombones, timbales, caja, bombo, platillos, triángulo, pandereta, arpa y cuerda (Casares, 2006: vol. I, 344).

*Cruz*, estrenada en el teatro Calderón, el 15 de julio de 1939, basada en la famosa novela de mismo título y de ambiente taurino.

### **Recepción de la obra. La crítica y el público:**

Público y crítica es unánime en su recepción. El éxito de la obra se asegura que, al año de su estreno en Madrid, y tras el éxito obtenido, la obra se estrene en Barcelona; allí se publica una edición del texto teatral. En la crítica del *ABC* se apunta uno de los motivos que la zarzuela *Las Calatravas* tiene para su éxito:

“Una certera visión de la época y del ambiente isabelino reflejan los autores en esta zarzuela estrenada anoche, con triunfo resonante, en el escenario del Alcázar, y para halago de los señores Romero y Tellaeché y estímulo de otros autores que se dan a recorrer el camino fácil de asuntos ya muy trillados, hemos de apuntar que estas zarzuelas anecdóticas, apuntes ligeros de la Historia, tienen siempre la devoción del público, un poco cansado de pasiegas, esquiladores, mozas y mozos de pueblo, y coro general” (Ródenas, 13 de septiembre de 1941).

### **Características destacables de la obra:**

Uno de los gustos más habituales en la zarzuela grande conlleva la evocación del Madrid romántico. Romero venía de un texto sobre la Granada romántica, *Monte Carmelo*, y entre sus éxitos se encuentra *Doña Francisquita* y *Luisa Fernanda*, ambientadas en esta misma época. Y el gran éxito de Tellaeché había sido *El último romántico*, estrenada en 1928. Por consiguiente, los autores sabían que daban en la diana del gusto del público; por la evocación y el viaje en el tiempo que les ofrecía esta nueva zarzuela. Además, impregna este texto la búsqueda del casamiento afortunado y acertado, algo que reflejaba la preocupación de las familias de los años cuarenta del pasado siglo; el tema volverá a aparecer en *Las de Caín* de Pablo Sorozábal.

No puede ser casualidad el guiño a la obra de Moreto, *El desdén con el desdén*, dado lo recurrente que era acudir a argumentos del Siglo de Oro como inspiración, y aquí se encuentra en las vicisitudes amorosas de la pareja protagonista, cuyo amor se recupera gracias al desdén con que Cristina trata el regreso de su marido. Pablo Luna, fallece al regreso del estreno de *Las Calatravas* en Barcelona<sup>171</sup>, el 28 de enero de 1942. Su última partitura hace gala de un sentido homenaje a lo que fue su gran contribución a la historia de la zarzuela: hacer una opereta netamente española donde convivieran los aires franceses, vieneses y españoles en pura armonía. No en vano la obra reconoce que

---

<sup>171</sup> La obra se estrena en el teatro Tívoli de Barcelona, el 17 de enero de 1942.

“¡Cuántas cosas en la vida / sucedieron por un vals!” (Romero y Tellaeche, 1942: 49).  
El teatro de la Zarzuela ha programado su reposición en versión de concierto para el 12 y el 14 de marzo de 2022.

12. 1942. *Doña Mariquita de mi corazón.*

Opereta cómica en dos actos de José Muñoz Román música de Francisco Alonso.  
Teatro Martín, 15 de enero de 1942.

**Reparto y equipo artístico:**

Paz (Conchita Páez), Mari Tere (Aurelia Ballesta), Marisa (Isabel Lorente), Marquesa (Sara Fenor), Doña Mariquita (Pilar Perales), Lolita y Doña Filomena (Maruja Paso), Consuelo, Cocinera, Invitada y Admiradora (Antonia Páez), Doncella 1ª y Admiradora (Margarita Arranz), Marichu, Invitada y Admiradora (Charito Álvarez), Doncella 2ª, Invitada y Admiradora (Manolita Pereña), Institutriz, Invitada y Admiradora (Maruja Ajenjo), Admiradora e Invitada (Mercedes Cerrillo), Ubaldo (José Álvarez Lepe), Don Leo (José Bárcenas), Adolfo (Francisco Muñoz), Pepe Luis (Luis Heredia), Marqués (Rafael Cervera), Juan Manuel (Tomás González), Don Antonino (Emilio Barba), Chófer (Manuel Gómez Bur), Mayordomo y Mexicano (Juan Eguiluz), Portero (Emilio Barta), Invitado (Ramón de Oteyza), Invitado (Juan Esteban Gómiz), Invitado (Basilio Ballesteros), admiradoras, lloronas, portuguesas y portugueses, tehuanas, charros mexicanos, invitadas e invitados, madrileñas, piratas, piedras preciosas, etc.

Bailarina: Ulka del Perú.

Coreografía: Maestro Roberto.

Figurines: Julio Torres y Cecy.

Decorados: Morales y Asensi, Viuda de López y Vargas.

Gran orquesta y coros del teatro Martín.

Compañía de José Muñoz Román<sup>172</sup>.

Dirección musical: Francisco Alonso.

**Argumento:**

La acción en San Sebastián, actualmente (1942).

*Acto I.* En un hotel de lujo, de ambiente moderno, de playa, un Marqués engaña a su mujer con Paz, una muchacha que, a pesar de estar enamorada de otro hombre, un tal Adolfo, cuando se entera que el Marqués piensa sustituirla por su amiga Mari Tere llama a la Marquesa y la cita en la habitación del hotel, para dar venganza a sus celos. El Marqués anda preocupado porque ese mismo día tiene que llegar de México, doña Mariquita con su hijo, prometido de su hija Marisa. Justo antes de llegar la esposa, aparece un chantajista llamado Ubaldo. A Paz no se le ocurre otra cosa que disfrazar a Ubaldo de doña Mariquita y ella misma disfrazarse de su hijo. Mari Tere se presenta con un novio suyo, Pepe Luis, que resulta ser hijo de los marqueses, ante lo cual Mari Tere decide hacerse pasar por Gertrudis, la hija de doña Mariquita. La Marquesa queda encantada con ellos y los invita a su casa para que se alojen allí, mejor que en el hotel, ante el estupor de su marido.

---

<sup>172</sup> En el estreno barcelonés se encargó de la dirección de escena el actor Eduardo Gómez Gometes, encargado del personaje de Ubaldo (S.F. 4 de abril de 1942), es justo, además, recordar que en Barcelona el personaje de "Paz" lo interpretó Mercedes Vecino, logrando uno de sus mayores éxitos.

*Acto II.* En el palacete de los marqueses se celebra una fiesta en honor de doña Mariquita. Todo se complica hasta límites insospechados porque el hermano de la Marquesa, don Leo, se ha enamorado de Mariquita, que no es otra que Ubaldo disfrazado. Un antiguo novio de doña Mariquita, enterado de que está ha vuelto de México, viene a recordarle su pasión. Por otra parte, la verdadera doña Mariquita, se hace pasar por doncella para conocer la familia con la que se va a emparentar, mientras ha contratado a una actriz para que se haga pasar por doña Mariquita, sin suponer la existencia de Ubaldo. Total, que llegamos a tener tres “doñas Mariquitas” y finalmente el verdadero hijo de la verdadera doña Mariquita resulta ser Adolfo, porque se había venido a España a hacer carrera en el cine. A Paz no le ha salido bien el entuerto, a pesar de que, incluso disfrazada del hijo de doña Mariquita, había recibido el beso más sentido de Adolfo.

### **Ediciones del texto dramático:**

MUÑOZ ROMÁN, José (1942). *Doña Mariquita de mi corazón*. Madrid: Velasco Hermanos.

MUÑOZ ROMÁN, José (1942). *Doña Mariquita de mi corazón*. Col. Talía. Nº 31. Madrid: E. de Miguel.

### **Números musicales:**

*Acto I.* Introducción. Nº1. Adolfo y admiradoras. “¿Y cómo es la mujer que usted soñaba?... Divina mujer”. Nº 2. Adolfo y Paz, lloronas y boys. “Lagrimitas de mujer”. Nº3. Mari Tere, Marqués, portuguesas y portugueses. “De noche las mocías de Braganza...tiroliro”. Nº 4. Paz, Marisa, Marquesa, Ubaldo, Marqués, Leo y coro. “Un reloj chiquitin, tin, tin, tin”. Nº 5. Final del primer acto. “El corrido de las Tehuanas”<sup>173</sup>. Toda la compañía.

*Acto II.* Introducción musical. Nº 6. Ubaldo, Leo y coro<sup>174</sup>. “¡Ay, madre, qué noche aquella...!” Nº 7. Paz, Adolfo y admiradoras. “Aquel amor mi vida llenó... Tus ojos brujos”. Nº 8. Marisa, Adolfo, Paz y madrileñas. “Jueves Santo madrileño”. Nº 9. Final. “La canción del pirata”<sup>175</sup>. Toda la compañía.

### **Partitura localizada<sup>176</sup>:**

Centro de Documentación y Archivo de la SGAE, legado Francisco Alonso, Madrid.

### **Fonografía:**

*Doña Mariquita de mi corazón*<sup>177</sup>. (1942). Muñoz Román y Alonso. D 78 rpm. Francisco Alonso, dir. Madrid: Columbia.

<sup>173</sup> El fin de acto incluye tres momentos musicales: 5. “Chula la mañana”, 5A. “Al son alegre de un corrido mexicano” y 5B. “Anda mi novio revuelto”.

<sup>174</sup> Este número musical también es conocido como “Parodia de dúo zarzuelero”.

<sup>175</sup> El final de la obra incluye dos momentos musicales, el blues “¡Ven aquí, mi sultana!” y la marcha “Junto a ti mi corazón”.

<sup>176</sup> La orquestación de la obra consta de flauta, flautín, oboe, dos clarinetes, fagot, saxofón alto, saxofón tenor, saxofón tercero, dos trompas, dos trompetas, tres trombones, timbales, percusión, piano, guitarra y cuerda (Suárez-Pajares, 2006: vol. I, 672).

<sup>177</sup> Al reparto del estreno se incorpora, en la grabación, a Raquel Rodrigo, importante figura cinematográfica de la época.

*Doña Mariquita de mi corazón*<sup>178</sup>. (1998). Muñoz Román y Alonso. Reedición en CD de la versión de 1942. Madrid: Sonifolk.

*Doña Mariquita de mi corazón*. (2000). Muñoz Román y Alonso. Reedición en CD de la versión de 1942. Serie lírica. Barcelona: Blue Moon.

### **Recepción de la obra. La crítica y el público:**

La acogida de esta obra fue espectacular. Tanto la crítica como el público anhelaban una evolución del teatro frívolo imperante en las carteleras antes de la Guerra Civil, que había tenido en *Las leandras*, su estreno más álgido. Las obras anteriormente analizadas, *La cenicienta del palace* o *Yola*, avanzaban hacia la opereta, pero no mantenían los mimbres morfológicos del teatro frívolo con calidad. Por su importancia en la evolución del teatro con música reproducimos aquí el inicio de la crítica en *ABC*:

“La de anoche fue una jornada triunfal para Martín. Aquel feudo farandulero con chafarrinones de fuerte color, coto muchas veces de minorías rijosas, se ha pasado, por la orientación inteligente de unos hombres de buena voluntad, a la obra intencionada, interesante, graciosa, limpia y llena de rutilante belleza apta para todos los públicos. Esto quiere decir que, en el teatro, como en todos los aspectos de la vida nacional la evolución se hace patente día a día.

Prueba de lo que dicho queda es esta opereta cómica –con estilo y situaciones de parodia de zarzuela en algunos momentos-, en la que no se sabe qué alabar más, si el ingenio, la chispeante donosura del libretista o la gracia melódica, o inspiración y difícil facilidad de que hace gala el compositor en su partitura. Chistes de magnífica ley; situaciones de hilarante comicidad, graciosos equívocos que, aun no siendo ñoños ni mucho menos, jamás se permiten la licencia de ofender el más elemental decoro, van jalonando este enredo, perfectamente conducido por el autor. El Sr. Muñoz Román demuestra con esta obra su capacidad constructiva y sus cualidades de excelente comediógrafo” (Rodenas, 16 de enero de 1942).

La acogida crítica en Barcelona, al estrenarse en el teatro Tívoli, unos meses después de su estreno en Madrid, redunda en este hecho; reconociendo el ingenio de Muñoz Román y que este “aun en los momentos en que la opereta llega a los linderos del vodevil, lo realiza con elegancia, sin descender a la ordinariez” (S.F. 4 de abril de 1942). Pero el análisis literario más certero se realiza desde el *ABC*, en la crítica a la reposición de la obra:

“El libro de *Doña Mariquita* es sobradamente conocido y sería ocioso descubrir a estas alturas su gracia vodevilesca, su buena explotación del eterno filón del travesti, pero como tantas veces hemos dicho al hablar del ingenio y de la malicia y pericia de Muñoz

---

<sup>178</sup> Incluye el número musical “La reina fallera”, letra nueva sobre la música de “Jueves Santo madrileño”, para el estreno de la obra en Valencia. También incluye “Las de Caín”, parodia compuesta para Trudi Bora, en la reposición de la obra (J.C.V. 5 de noviembre de 1949).

Román, el secreto cómico de los equívocos y de las situaciones de enredo nace de su acumulación. Muñoz Román lo multiplica por tres y por eso hace reír tanto” (Marquerie, 27 de febrero de 1960).

A pesar de que “la obra alcanzó la fabulosa cifra de dos mil representaciones consecutivas” (Suárez-Pajares, 2006: vol. I, 675) tiene tal demanda que consigue rápidamente varias reposiciones, hemos citado ya la de 1949 y la de 1960. Y sabemos que en 1985 hubo otra reposición en el teatro Calderón de Madrid, a cargo de la compañía de María José Cantudo, dirigida por Fernando García de la Vega. Algunos números de la obra, como el pasodoble “Jueves Santo madrileño” ha gozado de infinidad de grabaciones musicales. a cargo de orquestas, bandas musicales y cantantes tan célebres como Pepita Embil, que la incluyeron en sus recitales y grabaciones discográficas. La obra se estrenó con gran éxito en Buenos Aires y en México, donde el texto dramático alcanzó la fortuna de convertirse, bajo el mismo título, en película (1953) de la mano de Joaquín Padarvé, no incorporando la partitura musical de Francisco Alonso.

### **Características destacables de la obra:**

Es obvio que la comedia *La tía de Carlos (Charley's aunt)* de Brandon Thomas está detrás del argumento de *Doña Mariquita de mi corazón*, pero en esta ocasión el autor del texto lejos de mantenerse en las características formales del vodevil suma la morfología de los géneros por los que él ya había transitado y recurre al sainete, a la opereta, a la revista de los años treinta, al incipiente cinematógrafo y según le conviene adecua las situaciones y los personajes a estos caminos tan diversos. Algo que también le ocurre al compositor, que aúna números sueltos, independientes de la acción dramática, con otros engarzados firmemente. En los dos creadores hay una declaración de principios al incluir una parodia, “¡Ay, madre, qué noche aquella...!” en ella los lugares comunes de la zarzuela grande son vapuleados desde el humor, como si quisieran dejar claro que a partir de ahora el género grande evolucionaba y revivía en este nuevo formato, el de la opereta cómica en dos actos. Dando respuesta así, a la demanda de un público que ya no sintonizaba con el corte clásico de la zarzuela en tres actos, ni con el teatro frívolo “sólo para hombres”, triunfando el llamado humor blanco (Espín Templado *et al.*: 2017, 150-151); en este caso además se adecuaba la creación escénica a las instigaciones de la censura, es decir, se daba en la diana de lo que

necesitaba el patio de butacas en 1942.

Hay que llamar la atención sobre el hecho de que por facilidad analítica se ha incorporado este título, junto a otros que veremos en este capítulo, al cajón de la revista musical, anulando la clara evolución que se pretendía y dotándole de unas características que no eran las que subyacían en la obra original, dado que sus autores no buscaban repetir la fórmula de obra para vedette, sino incorporar un argumento coral donde además destacan el protagonismo del galán y del primer actor cómico, porque “estamos ante un teatro con música (excelente), en una tradición muy española pero susceptible de modernizarse” (Alonso González: 2014, 566). En este sentido hay que destacar “el telón de fondo del travestismo, que no resulta ofensivo (por su comicidad) o la alusión desconcertante a la homosexualidad en las escenas íntimas entre Javierito y Adolfo” (*op. cit.*: 566). La obra marca la evolución del género hacia la naturalidad, abandonando los argumentos históricos y grandilocuentes, tan del gusto de la zarzuela grande, y apostando por la cotidianeidad del sainete y por la búsqueda en el humor de un bálsamo eficaz para la posguerra española.



### 13. 1942. *La Caramba*.

Zarzuela en tres actos de Luis Fernández Ardavín, música de Federico Moreno Torroba.

Teatro de la Zarzuela, 10 de abril de 1942.

#### **Reparto y equipo artístico del estreno:**

María Antonia (Matilde Vázquez<sup>179</sup> / Conchita Panadés), La Duquesa (Marina Méndez), Manuela (Charito Leonís), Damisela 1ª (Carola Hernández), Damisela 2ª (Isabel Llorente), Enmascaradas (Matilde Gómez, Pilar Zafra, Lolita Márquez, Pepita González), Máscara 1ª (Enriqueta Márquez), Máscara 2ª (Pepita García), Cantaora (E. Giménez), Bailaora (Esperanza Janini), Gitana (Teresa Giménez), Fabián (Luis Sagivela<sup>180</sup> / Pedro Terol), Goya (Manolito Hernández), Don Pedro (José Marín), Don Ramón de la Cruz (Pedro Vidal), Moratín (Emilio Portela), Máximo (Ricardo García Acero), Gastón (Constantino Pardo), Embajador (Amadeo Llauro), Casimiro Morales (Sorbete y El Sacristán), Saumique (Santiago Ramalle), Comella (Enrique Gandía), El Zurdo (Fernando Hernández), Caballero 1º y Galán 2º (Antonio Pérez), Caballero 2º (José Piquer), Majo (Ángel Cobos), Galán 1º (E. Giménez), Bebedor 1º (Agustín Pedrote), Bebedor 2º (Manuel Gaitán), Postillón (Tomás Ritoré), guitarrista, bebedores, espectadores, máscaras, beatas y rondalla.

Figurines: Manuel Comba.

Decorados: Ressti y Mestres.

Director de escena: Manolito Hernández.

Director musical: Ricardo Estevarena.

#### **Argumento:**

La acción en Motril y en Madrid, en los años de 1780 a 1786.

*Acto I.* En plena juerga, en una venta de Motril, acude a cantar María Antonia Fernández, allí es escuchada por Fabián, barón de Moncada, y ante la belleza de su voz le ofrece marchar con él a Madrid; su novio, Máximo, se enfrenta al barón, pero María Antonia está decidida y se marcha a Madrid con Fabián.

En la botillería del coliseo del Príncipe de Madrid, Fabián se arrepiente de no haberse casado con María Antonia y de haberla abandonado; ella, está casada con Saumique, ha seguido una carrera fulgurante y es aclamada por todas las clases sociales, por intelectuales y artistas, de los que es musa. De ella hablan Comella, Moratín y don Ramón de la Cruz, pero ella sigue enamorada de Fabián, al que ahora persigue la embajadora de Francia, Manuela. Goya se ofrece a hacerle un retrato y María Antonia acepta. Al salir de la botillería María Antonia se encuentra con Máximo, el novio de Motril, él dice no recordarla y que mañana va a entrar en el seminario.

*Acto II.* Tal es el éxito que Goya le está haciendo un retrato a la Duquesa de Alba, vestida con el lazo y velo denominado caramba en la cabeza. Al estudio del pintor llega el padre de Fabián, don Pedro Moncada, le pide al pintor que le ayude a conseguir que su hijo olvide a María Antonia, para que pueda casarse con su prima. A la reunión en casa del pintor llegan el embajador y su mujer, Manuela, persiguiendo a Fabián. Por fin llega María Antonia, se encuentra con Fabián y quedan para esa misma noche verse. Al

<sup>179</sup> En la función de tarde. En la de noche se encargó del personaje "María Antonia" Conchita Panadés.

<sup>180</sup> En la función de tarde. En la de noche se encargó del personaje de "Fabián" Pedro Terol.

salir María Antonia es retenida por Don Pedro para que olvide a su hijo y le ayude a que este vuelva con su familia y se case. “La Caramba” queda desconsolada.

*Acto III.* Durante las fiestas de Carnaval, en San Antonio del Prado, Fabián persigue a María Antonia, ella juega con la Duquesa a la gallinita ciega, en presencia de Goya, y está a punto de ceder a su pasión, cuando aparece don Pedro y se desencadena una tormenta. María Antonia corre a refugiarse al cercano Convento de Capuchinos, donde quedará al servicio de Dios, renunciando al amor y al éxito. Don Pedro agradece su sacrificio ante la desolación de Fabián. Allí predica Máximo y ante sus palabras pide Misericordia.

### **Edición del texto dramático:**

FERNÁNDEZ ARDAVÍN, Luis. (1942). *La Caramba*. Madrid: Editorial Camarasa.

### **Números musicales:**

*Acto I.* N°1. Introducción musical. N° 2. Cantaora, Postillón y coro. “Desde Almería a Motril”. N° 3. Romanza de María Antonia. “¿Por qué me atormentas, niño... Ya te pesará algún día”. N° 4. Escena. Postillón, María Antonia, Fabián y coro. “Callen, que de su trono baja la reina”. N° 5. Dúo de María Antonia y Fabián. “En Madrid, que llaman todos ‘La corte de los milagros’”. N° 6. Final del cuadro primero. N° 7. Mazurca. Manuela, Embajador, Sorbete, Gastón y coro. “Señor Gastón de Montreuil... ¡Caramba con su belleza!”. N° 8. Dúo de María Antonia y Fabián. “Marqués de Moncada”. N° 9. Fin de acto.

*Acto II.* N° 10. Escena y Romanza de Cayetana. Vendedor, Goya, Moratín y Duquesa. “¡Requesón de Miraflores!... Me llaman la Duquesa Cayetana”. N° 11. Romanza de Fabián. “Tus besos no me tientan”. N° 12. María Antonia, Fabián y coro. “¡Caramba, qué arrogancia y qué belleza!... N° 12 bis. Yo me llamo María Antonia Fernández, la Motrilerá”. N° 13. Dúo de María Antonia y Don Pedro. “¿Casarse con otra?”.

*Acto III.* N° 14. Coro. “A San Antonio del Prado”. N° 15. Escena y Madrigal. Fabián y enmascaradas. “¡Marquesito! ¡Marquesito!... María Antonia de mi vida”. N° 16. Duquesa, María Antonia y coro. “¡Arroyo claro! ¡Fuente serena!... ¡Gallinita ciega!”. N° 17. Sacristán y Máscaras. Duquesa, Goya, Don Ramón, María Antonia y Fabián. “¡No empujar!... ¡Bonita Iglesia!”. N° 17 bis. Final de acto. Dúo de María Antonia y Fabián. Escena y Romanza final de María Antonia. “¡María Antonia!... Nada, nada, Don Pedro... pues ‘La Caramba’ para el mundo ha muerto”.

### **Partitura localizada:**

Centro de Documentación y Archivo de la SGAE, ed. Unión Musical Española, Madrid.

### **Fonografía:**

*La Caramba.* (1942). Fernández Ardavín y Moreno Torroba. D 78 rpm. Federico Moreno Torroba, dir. Madrid: Columbia.

*La Caramba.* (1971). Fernández Ardavín y Moreno Torroba. D 33 rpm. Federico Moreno Torroba, dir. Madrid: Philips.

*La Caramba.* (1999). Fernández Ardavín y Moreno Torroba. Reedición en CD de la versión de 1942. Serie lírica. Barcelona: Blue Moon.

*La Caramba.* (2011). Fernández Ardavín y Moreno Torroba. Reedición en CD de la versión de 1942. Madrid: Sonifolk.

### **Recepción de la obra. La crítica y el público:**

En el libro sobre la historia del teatro de la Zarzuela, donde se estrenó, se recoge que:

“El viernes 10 en funciones de tarde y noche se estrena *La Caramba* (...) El éxito de esta obra, basada en la vida de la comedianta María Antonia Fernández, fue verdaderamente extraordinario para todos, tanto autores como intérpretes, aunque es justo reconocer que fue el compositor quien llevó la parte más grande en el reparto de aclamaciones.” (García Carretero, 2004: 208).

Tuvo dos versiones discográficas, la del estreno, y otra posterior, en los años setenta. Rápidamente, en ese mismo año, Concha Piquer estrena una copla sobre la tonadillera de Motril (*La Caramba* de Quintero, León y Quiroga) y en 1951 se realiza una película, sobre mismo tema, dirigida por Arturo Ruiz Castillo, interpretada por Antoñita Colomé y Alfredo Mayo. En 1999 José Martín Recuerda lleva a cabo en la sala Manuel de Falla de la SGAE una lectura dramatizada de su obra *La Caramba en la iglesia de San Jerónimo el Real*, sobre mismo tema.

### **Características destacables de la obra:**

La obra es lo que denominamos en la actualidad un “biopic”, una biografía escenificada con música de la tonadillera granadina del siglo XVIII, María Antonia Vallejo Fernández (1750-1787) apodada “La Caramba”, que puso de moda el término “caramba” y el aparatoso lazo en la cabeza, usado en algunos de los retratos pintados por Goya. Detrás de la concepción de esta obra está el recuerdo de *Chorizos y polacos*, zarzuela en tres actos de Luis Mariano de Larra y Francisco Asenjo Barbieri, estrenada en 1876 en el teatro Príncipe Alfonso de Madrid, ésta más centrada en la vida teatral<sup>181</sup>. Sin embargo, la comedia de Ardavín, es más biográfica y refleja los ambientes de la vida artística de la época, pero sin profundizar en la vida escénica, aunque sí en la de la literatura dramática. No sabemos cuánto conocían nuestros autores de la obra citada, pero lo cierto, es que consiguen reflejar el ambiente de un Madrid que se mueve entre los tapices goyescos (el cuadro de la gallinita ciega, el carnaval, etc.) y las disquisiciones entre Comella, Don Ramón de la Cruz y Moratín, en el mismo espacio donde se desarrolla *La comedia nueva* o *El café* de Moratín: en la botillería del coliseo del Príncipe.

---

<sup>181</sup> Como los sainetes de tema o ambiente teatral dentro del género chico, que, en ocasiones, reproducían elementos de tonadillas de Ramón de la Cruz.

El texto dramático le sirve al compositor escenas de lucimiento que Moreno Torroba aprovechó escribiendo una partitura extensa y moderna, sin intentar reproducir sonidos arqueológicos del Madrid goyesco. La intensidad dramática, el eco andaluz, la conversión, deben más a la música de Puccini que a la de la tonadilla escénica del XVIII.

14. 1942. *Una rubia peligrosa*.

Opereta cómica moderna en tres actos de Antonio Paso y Manuel Paso, música de Daniel Montorio. Teatro Maravillas, 16 de octubre de 1942.

**Reparto y equipo artístico:**

Mabel Torres (Emilia Aliaga), Lilian (Eulalia Zazo), Bárbara (Pilar Jiménez), Raquel (Maruja Paso), Sofía (P. González), Lázaro (Eduardo Gómez *Gometes*), Alberto (Francisco Muñoz), Atenodoro (J. Caballero), Severo (A. Piquer), Facundo (J. Marco), Maitre (E. Almiñana), Fermín (L. Barta), Félix (Sr. Prats), Carlos (Sr. Royo), Camareras y Botones de hotel.

Bailarín: Luis Cernuda.

Dirección de escena: Eduardo Gómez *Gometes*.

Dirección musical: Daniel Montorio.

**Argumento:**

Hotel moderno. Época actual.

*Acto I.* Mabel es una actriz de cine, rubia platino, que rechaza a sus pretendientes habitualmente. También elige muy bien sus películas, el director Atenodoro le ofrece filmar con él *Rancho aparte*, pero ella no está convencida. Alberto Wilson le envía regalos continuamente que ella no se queda, no quiere que le pase como a Bárbara, moza del hotel que ocupa este puesto dado que fue arruinada por un hombre: Lázaro, el padre de Mabel.

*Acto II.* Lázaro le pide a Mabel que acepte las propuestas de Alberto y se case con él, para poder, así, saldar sus deudas. Mabel no quiere, entre otras cosas porque piensa que Alberto está comprometido con la norteamericana Lilian, pero esta deja el campo libre porque en Nueva York se ama con el cerebro. Lázaro, ha conseguido su objetivo, y puede llevarse a Bárbara del hotel. Mabel es feliz porque ya sentía a Alberto como parte de ella.

**Edición del texto dramático:**

PASO, Antonio y PASO, Manuel (1946). *Una rubia peligrosa*. Madrid: SGAE.

**Números musicales:**

*Acto I.* Nº 1. Introducción y coro. “¡Mi madre qué cara!”. Nº 2. Mabel y coro. “Señorita, graciosa y bonita... Yo voy buscando un amor”. Nº 3. Mabel y coro. “¿Qué querrá de mí?... Rubia soy como la ilusión”. Nº 4. Alberto y coro. “Voy por el mundo”. Nº 5. Dúo de Alberto y Mabel. “Mabel, no comprendo tu obstinación”. Nº 6. Mabel, Lilian, Alberto, Atenodoro y coro. “Un beso el alma llena”.

*Acto II.* Nº 7. Lilian y coro. “Ya en el mundo no se estila”. Nº 8. Mabel y Lázaro. Marchiña. “No lo quiero”. Nº 9. Alberto. “Celos si se acercan”. Nº 10. Movietone. Guara-ra. Nº 10 bis. Mabel y Alberto. “Tus ojos brujos”. Nº 11. Final. “Al bailar, disfrutar con el ritmo del jazz”.

### **Partitura localizada:**

Centro de Documentación y Archivo de la SGAE. Legado Daniel Montorio. Madrid.

### **Fonografía:**

*Una rubia peligrosa* (1946). Hermanos Paso y Montorio. D 78 rpm. Daniel Montorio, dir. Madrid: Columbia.

*Una rubia peligrosa* (2000). Hermanos Paso y Montorio. Reedición en CD de la versión de 1946. Daniel Montorio, dir. *La Revista Musical Española*. Vol. 17. Madrid: Sonifolk.

### **Recepción de la obra:**

Con motivo del centenario del nacimiento de Daniel Montorio, el gobierno de Aragón editó un libro, con CD incluido, conmemorativo de la obra y vida del compositor:

“En 1942 va a hacerse famosísimo el cantable “No lo quiero” de *Una rubia peligrosa*. En el estreno ha de repetirse cinco veces, lo que se convirtió en ritual. Su intérprete, el entonces famoso cómico *Gometes*, aseguraba en 1945 que, al haberse llegado al número de mil representaciones de la obra, él creía haberlo cantado cinco mil veces” (Barreiro, 2004: 50-51).

### **Características destacables de la obra:**

Es un acierto el personaje de “Mabel Torres”, actriz de cine, moderna, independiente, construido a la medida de la cantante Emilia Aliaga. La obra hace evolucionar el concepto de opereta iniciado en *La Cenicienta del Palace*, pero utiliza el mundo del cine, dentro de un hotel de lujo, para traer aires nuevos al argumento de la opereta habitual. Así el número de claqué, denominado en el libreto como “movietone” (Paso, 1946: 74). Nada más escuchar la música compuesta por Daniel Montorio, uno comprende su estrecha relación con Francisco Alonso, de quien fue ayudante y colaborador en los mismos años que estrena la opereta aquí mencionada.

Flaco favor le ha hecho a la obra el título, de hecho, algunas veces aparece como *Una rubia platino*, con referencias cinematográficas más evidentes<sup>182</sup>. Esta opereta ha sido encasillada en el lote de revistas frívolas al uso sin observar mejor el contenido del argumento, la continuidad de este con los números musicales, sin cambios bruscos de decorados y escrito para cantantes líricos, que se mueven por el hotel como Fred Astaire en *Top hat (Sombrero de copa)*, de manera pulcra, refinada, buscando el amor de Ginger Rogers.

---

<sup>182</sup> Jean Harlow fue conocida como la rubia platino y protagonizó sobre todo películas de cine negro.

15. 1942. *Black, el payaso*.

Opereta en un prólogo y tres actos de Francisco Serrano Anguita, música de Pablo Sorozábal. Teatro Coliseum de Barcelona, 22 de abril de 1942. El estreno en Madrid tiene lugar en el teatro Reina Victoria en diciembre de 1942.

**Reparto y equipo artístico del estreno:**

La Princesa Sofía de Surevia (Gloria Alcaraz en Barcelona, Pepita Embil en Madrid), Catalina Feodorovna (Angelita Navalón en Barcelona, Enriqueta Serrano), La Condesa de Saratov (Teresa Sánchez), Black (Marcos Redondo en Barcelona, Antonio Medio), White (Manuel Gas), Carlos Dupont (Ricardo Mayral en Barcelona, Marcelino del Llano), Gregorio Zinenko (Mariano Beut), Henry Marat (Antonio Garrido en Barcelona, Manuel Alares), El Barón de Orsava (Joaquín Torró), Baydarov, El oficial de servicio, El director de escena, Un criado, damas, doncellas, soldados, cocineros, hombres y mujeres de Orsonia.

Orquesta y coro del teatro Reina Victoria de Madrid.

Director de Escena: Fernando Granada.

Director Musical: Pablo Sorozábal.

**Argumento:**

La acción en París y en el Palacio Real de San Telmo en el país imaginario de Orsonia,

*Prólogo.* Los payasos Black y White actúan en el teatro Alhambra de París, a su representación acude la Princesa Sofía de Surevia. Black al verla cambia el repertorio que tenían ensayado ante la sorpresa de White, interpreta una melodía que provoca que la Princesa se desmaye.

*Acto I.* En el palacio de la Princesa Sofía, en París, esta le descubre al periodista Marat, que la melodía ante la que se desmayó era la misma que le había regalado su prometido, el Príncipe de Orsonia. Sofía cree que Black es el Príncipe Daniel, lo ha hecho venir al Palacio y como tal lo presenta a todos.

*Acto II.* Black es ahora el Rey de Orsonia, y White su primer ministro. El reino vive alegre y confiado. Un pianista llamado Dupont se presenta ante el payaso convertido en rey y le confiesa que el verdadero Daniel I es él, pero que no está interesado en recuperar el trono que le corresponde.

*Acto III.* Black le confiesa la verdad a Sofía y esta lo rechaza. Un levantamiento popular provoca que Black no pueda abandonar su puesto; Sofía y Dupont le convencen de que nadie será mejor rey que él, Black acepta siempre que ser el Rey de Orsonia conlleve el amor de Sofía.

**Ediciones del texto dramático:**

SERRANO ANGUITA, Francisco (1942). *Black, el payaso*. Libreto mecanografiado Madrid: SGAE.

SERRANO ANGUITA, Francisco (2007). *Black, el payaso*. Versión de María José García. Cuadernos, 9. Madrid: Teatro Español.

SERRANO ANGUITA, Francisco (2014). *Black, el payaso*. Versión de María José e Ignacio García. Madrid: INAEM.

### Números musicales:

*Prólogo*. Nº 1. Introducción. Black y White. “Ilustre concurrencia”.  
*Acto I*. Nº 2. Dúo de Catalina y Marat. “Dos besos míos”. Nº 3. Romanza de Sofía. “Yo que jamás había sentido”. Nº 4. Dúo de Sofía y Black. “Para mi Príncipe”. Nº 5. Romanza de White. “Aunque todos nos daban por muertos”. Nº 6. Final del acto primero.  
*Acto II*. Nº 7. Sofía, Black y coro. “Para ofrecer a nuestra soberana”. Nº 8. Romanza de Black. “Hacer de un mísero payaso”. Nº 9. Cuarteto Cómico. Catalina, Condesa, Marat y Barón. “Ya se encontró”. Nº 10. Dúo de Dupont y Black. “Dibujos de clara belleza”. Nº 11. Final del acto segundo. Sofía y Black.  
*Acto III*. Nº 12 A. Intermedio. Nº 12. Romanza de Dupont. “Deja la guadaña, segador”. Nº 13. Final. Black, White, Dupont, Sofía y coro.

### Partitura localizada<sup>183</sup>:

Centro de Documentación y Archivo de la SGAE. Madrid.

### Fonografía:

*Black, el payaso*. (1942). Serrano Anguita y Sorozábal. D 78 rpm. Pablo Sorozábal, dir. Madrid: Columbia.

*Black, el payaso*. (1958). Serrano Anguita y Sorozábal. D 33 rpm. Pablo Sorozábal, dir. Madrid: Hispavox.

*Black, el payaso*. (1991). Serrano Anguita y Sorozábal. Reedición en CD de la versión de 1958. Madrid: Hispavox.

*Black, el payaso*. (2000). Serrano Anguita y Sorozábal. Reedición en CD de la versión de 1942. Serie lírica. Barcelona: Blue Moon.

### Recepción de la obra:

En las memorias de Marcos Redondo, y en las de Pablo Sorozábal, no se dan excesivos motivos para intuir porqué esta obra supuso la ruptura entre el barítono y el compositor, que tantos éxitos habían cosechado juntos. Lo que sí cuenta con todo detalle el músico es la prohibición que tiene la prensa madrileña de publicar las críticas que se habían escrito sobre la obra. Los detalles de cómo sus enemigos ahora le aplaudían con fervor son emocionantes a la par que revelan una opinión crítica que no podemos encontrar

---

<sup>183</sup> La orquestación de la obra era la siguiente: “Flautín, 2 flautas, oboe, 2 clarinetes, 2 saxos alto, saxo tenor, fagot, 2 trompas, 2 trompetas, 2 trombones, tuba, timbal, percusión (caja, bombo), arpa, piano y cuerda” (Lerena, 2018: 452).



impresa, pero que dio como resultado “un triunfo aplastante” (Sorozábal, 2019: 258-259). Cuando la obra se estrena en Barcelona *La Vanguardia* publica encendidos elogios: “No es *Black, el payaso* una opereta más: es una opereta que viene a dar tono a nuestro arte lírico teatral, del que contribuirá a consolidar el actual feliz resurgimiento” (S.F. 22 de abril de 1942).

La obra ha contado con diversas reposiciones desde su estreno, y la variedad de opciones discográficas han situado a la obra en el repertorio. Tanto el teatro Español como el de la Zarzuela han tenido en sus escenarios la obra, repuesta con honores de estreno y con nuevas producciones, donde quedaba patente siempre la importancia de esta opereta.

### **Características destacables de la obra:**

El texto dramático de Serrano Anguita está basado en una novela extranjera firmada por Jean-José Frappa, *La Princesse aux clowns*, la historia ha inspirado películas desde el cine mudo, y se convierte en la base ideal para construir la magnífica obra que Sorozábal hizo de ella. Sabían bien sus autores el camino evolutivo que debía seguir la zarzuela grande y dieron en la diana, solapando géneros que le acercaban al drama lírico, a ese sueño de ópera española que había naufragado muchos años atrás.

*Black, el payaso* es el mejor ejemplo de por donde habría de seguir la zarzuela grande, en estos años, y como vamos viendo la evolución lírica se hace entre textos literarios de sólida base. Mientras en paralelo, otro tipo de opereta más cercana a la música ligera parece interesar más al público y al resto de autores que, además, estaban por la labor de seguir esta evolución. El propio compositor, como veremos más adelante, ya no consigue tanto éxito cuando vuelve a esta fórmula, como por ejemplo en el caso de *Los burladores* o *Las de Caín*; y acertando de pleno cuando se vira al sainete grande y a los ritmos de moda como hará en *Don Manolito* o en *¡Brindis!* Serrano Anguita continuó sus labores de periodismo y fue Cronista Oficial de la Villa y Corte de Madrid, pero no volvió a escribir para el teatro musical.

No nos detenemos más en la obra, porque está ampliamente estudiada por Mario Lerena (Lerena, 2018) y por la estupenda entrada que tiene en el *Diccionario de la Zarzuela* (Casares, 2006: I, 262-265).

16. 1943. *Luna de miel en El Cairo*.

Opereta en dos actos y un epílogo de José Muñoz Román, música de Francisco Alonso.

Teatro Martín, 6 de febrero de 1943.

**Reparto y equipo artístico del estreno:**

Martha (Maricarmen / Maruja Vallojera), Myrna (Aurelia Ballesta), Suzy y Tirolesa (Amparito Pérez), Doña Basilisa (Sara Fenor), Elena (Pilar Perales), Lilyan y Doncella del Hotel (Margarita Arranz), Elsa (Charito Álvarez), Hilda (Maruja Ajenjo), Ketty y Doncella (Yoni), Márgara (Mercedes Carrillo), Blanca (Carmen López), Invitado 1º (Carmina Rodríguez), Invitado 2º (Isabel Sánchez), Amiga 1ª (Victoria del Val), Don Moncho (José Álvarez Lepe), Eduardo (Carlos Casaravilla), El Mudir (José Bárcenas), Rufi (Rafael Cervera), Florido (Luis Heredia), Ponciano (Tomás González), Maitre y Dragoman (Juan Eguiluz), Lord Clyde (Pedro Taboada), Un policía (Ángel López), oficiales egipcios, camareras, guardias del Mudir, recién casados, tirolese, invitados, etc.

Decorados: Morales y Asensi sobre bocetos de Vargas Ruiz.

Figurines: Julio Torres.

Compañía de Muñoz Román.

Gran Orquesta del teatro Martín.

Dirección musical: Francisco Alonso.

**Argumento:**

La acción del primer acto en El Cairo, la del segundo en un oasis y la del epílogo en Alejandría.

*Acto I.* En un lujoso hotel de El Cairo se encuentra un compositor de operetas, Eduardo, con Myrna y Rufi, sus libretistas, buscando la inspiración para su próxima obra, ya que recibió una extraña llamada donde se oía una melodía que le citaba allí, y el empresario que les ha facilitado el dinero para el viaje es el empresario Don Moncho, amigo del padre de Eduardo. Efectivamente, allí, en El Cairo, se encuentra Martha una princesa que huye de su padre. Llega el Mudir para detener a Myrna y Rufi, porque resultan amantes huidos de México. Martha, para salvarles, se hace pasar por Myrna y el Mudir detiene a Martha y a Eduardo, ahora bien, la orden que había recibido el Mudir desde México era efectuar sin dilación la boda de ellos. Al final del acto vuelve el Mudir satisfecho por haber detenido en el aeropuerto a Martha y Eduardo que huían, cuando en realidad se trata de Myrna y Rufi, a los que encierra.

*Acto II.* El encierro en la residencia del Mudir, en pleno Oasis, se convierte en una verdadera fiesta, porque allí han de consumarse las lunas de miel de las dos parejas. Cuando aparecen el padre de Myrna y la madre de Rufi, todo se complica, Y el Mudir ante tanto cambio de identidad se da a la bebida, mientras Myrna y Rufi son desheredados.

*Epílogo.* En un hotel de Alejandría el Mudir, destituido, no le queda de otra que vender alfombras, mientras Eduardo, Myrna y Rufi intentan acabar su opereta, como medio de subsistencia. Entonces aparece Don Moncho y les resuelve el problema, además trae a su hija Carmiña consigo, que no es otra que Martha, cuya identidad había usurpado para

conquistar a Eduardo. La obra termina con la felicidad de las dos parejas y con la inspiración de sus peripecias van a hacer una opereta de éxito y fortuna.

### **Ediciones del texto dramático:**

MUÑOZ ROMÁN, José (1943). *Luna de miel en El Cairo*. Col. Sociedad de Autores de España. Madrid: Gráficas Velasco.

MUÑOZ ROMÁN, José (1943). *Luna de miel en El Cairo*. Col. Talía. Nº 44. Madrid: E. de Miguel.

MUÑOZ ROMÁN, José (2015). *Luna de miel en El Cairo*. Versión de Emilio Sagi. Madrid: INAEM.

### **Números musicales:**

*Acto I.* Preludio y Eduardo. “Ven que te espero en El Cairo”. Nº 1. Eduardo, Martha y coro. “Su voz apenas cantaba”. Nº 2. Myrna, Rufi y coro. “Llévame a una *boite* que esté de moda”. Nº 3. Dúo de Martha y Eduardo. “¡Ven compositor!”. Nº 4. Martha y coro. “Está llorando... Amores primeros”. Nº 5. Salida del Mudir. “Es delicada la misión”. Nº 6. Martha, Eduardo y coro. “En la noche azul”.

*Acto II.* Preludio y Dragomán. “Soy Dragomán y mi dolor”. Nº 7. Martha, Myrna, Eduardo e Invitados. “Una princesita de alma soñadora”. Nº 8. Marchiña. Myrna, Eduardo y Rufi. “No te enfades ni por nadie ni por nada... Tomar la vida en serio es una tontería”. Nº 9. Otto y Fritz. Tirolese y tirolese. “El baile tirolés”. Nº 10. Martha, Eduardo y coro. “Tu melodía llega a mí... Noche de El Cairo, llena de hechizo”. Nº 11. Final del Acto Segundo. Martha, Eduardo y coro. “¡Mentían sus ojos!”.

*Epílogo.* Nº 12. Final. Toda la compañía. “Hay que olvidar, hay que olvidar”.

### **Partitura localizada<sup>184</sup>:**

Centro de Documentación y Archivo de la SGAE. Legado Francisco Alonso. Madrid.

### **Fonografía:**

*Luna de miel en El Cairo*. (1943). Muñoz Román y Alonso. D 78 rpm. Francisco Alonso, dir. Madrid: Columbia.

*Luna de miel en El Cairo*<sup>185</sup>. (1985). Muñoz Román y Alonso. D 33 rpm. Gregorio García Segura, dir. Madrid: Hispavox.

*Luna de miel en El Cairo*. (1998). Muñoz Román y Alonso. Reedición en CD de la versión de 1943. Madrid: Sonifolk.

---

<sup>184</sup> La orquestación de la obra consta de: “Flautín, flauta, oboe, 2 clarinetes, 3 saxos (alto, tenor y barítono), fagot, 2 trompas, 2 trompetas, 3 trombones, timbal, percusión, campanólogo, vibráfono, piano y cuerda” (Casares, 2006: II, 145).

<sup>185</sup> Es la grabación del programa de televisión que dirige Fernando García de la Vega y es interpretado por Teresa Rabal y Manuel Otero, entre otros, la serie llevaba por título *La comedia musical española* (1985).

### **Recepción de la obra. La crítica y el público:**

En el programa del teatro de la Zarzuela, con motivo del reestreno de la opereta, se aduce a la importancia de la obra:

“por su mezcla de elementos de opereta centroeuropea, combinado con la revista española y el musical norteamericano, constituyó una propuesta tan novedosa como llena de intención, y eso influyó también en el entusiasmo con el que fue recibida por el público de su época.” (Suárez-Pajares, 2015: 12).

Y en el mismo programa se nos acerca a las críticas que cosechó la obra con motivo de su estreno en 1943:

“Jorge de la Cueva, en sus columnas del diario *Ya*, hizo la siguiente observación al respecto: ‘Ha conseguido el señor Muñoz Román algo pocas veces logrado en nuestro teatro: ha conseguido hacer una verdadera opereta. No una copia del género extranjero, sino una opereta a propósito para escenarios españoles, es decir, una obra suelta, animada, desenfadada de técnica, hasta con algo de la arbitrariedad del género, pero contenido siempre por la lógica y sin que se pierda el sentido de la motivación, con más asunto que se expone no en la manera cortada e interrumpida, clásica de la opereta, sino en una línea continua que se hace sinuosa para dar cabida a los números casi siempre motivados por incidentes y situaciones’. Del mismo modo Antonio de las Heras en *Informaciones* escribió lo siguiente: ‘Durante mucho tiempo han fluctuado los libretistas entre unas obras demasiado intencionadas en su frivolidad y otras demasiado ñoñas en su candidez. El libro de Luna de miel en El Cairo, que ha escrito José Muñoz Román, está en el justo medio entre esas dos tendencias’ (...) Efectivamente, el desarrollo y la realización de los detalles fundamentales de la construcción del argumento e inserción de la música están francamente logrados” (*Op. cit.*: 41).

### **Características destacables de la obra:**

El hecho de que la obra haya contado con una nueva producción en el teatro de la Zarzuela en 2015, en programa doble con un título de Gershwin (*Lady, be good!*) supone un reconocimiento a un tipo de obras españolas que naufragaron, tras esos años de la posguerra, confundidas y viradas hacia producciones escénicas con menor ambición: nos negamos a seguir incluyendo estas operetas en el mismo cajón de sastre que se incluyen las revistas de índole frívolo y de ejecución artística poco memorable, que se fraguaron en los años sesenta y setenta, y que utilizaron números musicales de este tipo de obras. Esta maraña de productos tardo-franquistas le han hecho flaco favor a la comprensión de lo que ha sido la evolución del género grande a lo largo del siglo XX.

En esta línea, y para poner las cosas en su sitio, nos ayudan mucho las investigaciones que ha provocado la escritura de Muñoz Román, así Celsa Alonso la destaca en esta ocasión por “el equilibrio admirable entre los motivos cómicos y los motivos

sentimentales (...) supone un progreso hacia la modernidad con respecto a *Doña Mariquita*, puliendo la huella de la revista” (Alonso González, 2014: 573). A ello se suma que la partitura aportaba una orquestación moderna, alejada del ámbito zarzuelístico al uso y más pendiente de lo que se estaba forjando en el cabaret berlinés:

“Alonso demostró en esta obra un conocimiento práctico muy sólido de este tipo de orquestación cuyas bases teóricas habría encontrado en el libro de Enrique de Ulierte, Tratado de instrumentación moderna para orquesta de jazz, editado en 1914, que se encontraba entre su biblioteca” (Suárez-Pajares, 2006: 43).

De la obra se populariza rápidamente la marchiña “Tomar la vida en serio es una tontería” que se ejecutaba noche tras noche en la gran orquesta de Pasapoga (*Luna de miel en El Cairo*, Sonifolk, 1998), el número musical desterró cualquier otra marchiña y supuso un avance en la banda sonora del país. La pieza está escrita para albergar un número infinito de letras, a imitación de los cuplés, y la actualidad encontraba siempre su reflejo en los cantables que iban apareciendo día tras día en las representaciones del Martín (Muñoz Román, 1943: 52):

Myrna.	Si te encuentras algún día sin dinero,
Rufi.	¡Tú te sonríes del mundo entero!
Myrna.	Si te pasan el recibo de la casa
Rufi.	No te disgustes tómallo a guasa.
Eduardo.	Imposible es arreglarse de tal modo cuando todo cuesta ahora un dineral.
Myrna.	Tomar la vida en serio es una tontería. Hay que gozarla y hay que reír.
Rufi.	¡Ja, jay!
Myrna.	Tomar la vida en serio es una tontería, pues de un berrinche puedes morir.

Es la nueva vida de los cuplés babilónicos que en 1910 había puesto en marcha *La corte de Faraón*, su evolución ha llegado hasta aquí, por ahora, más adelante el maestro Guerrero recuperará la fórmula, como ya hiciera en 1922 con *La Montería*. Lo que sí termina aquí, y es de lamentar, es que esta *Luna de miel en El Cairo* fue la última colaboración entre Muñoz Román y Alonso. Triste, porque, una vez encontrada la fórmula con la que avanzar el teatro musical español, fue continuada en otras direcciones, con otros autores, pero no con tan brillante resultado.

17. 1943. *La ilustre moza*.

Comedia lírica en tres actos de Luis Tejedor y Luis Muñoz Lorente inspirada en *La moza de cántaro* de Lope de Vega, música de Federico Moreno Torroba. Se estrena en Barcelona en el teatro Tívoli, el 3 de marzo de 1943. Y en Madrid, en el teatro de la Zarzuela el 24 de abril de 1943.

**Reparto y equipo artístico:**

María Espinalt / Pepita Rollán<sup>186</sup> (Isabel), Trini Aveli (Laura), María Luisa Gonzalo (Doña Ana), Pedro Castell / Florencio Calpe (Don Diego), Manolo Hernández (Martín), Elías San Juan (Don Marcos) y Aníbal Vela (Conde).

Escenografía: José Mestres Cabanes.

Dirección de escena: Manolo Hernández.

Dirección musical: Federico Moreno Torroba.

**Argumento:**

La zarzuela sigue fielmente el argumento de la comedia de Lope de Vega: un Conde y su sobrino, Don Diego, están enamorados de la misma dama, Doña Ana. Pero, al llegar Don Marcos con su criada Isabel a casa del Conde, Don Diego queda prendado de la moza.

Un ciego, romancero, pregona el crimen que ha cometido una tal Doña Blanca en Granada, asesinando al joven que abofeteó a su padre, al negarle la mano de su hija. Gil, un criado del Conde, cae en la cuenta de que Isabel puede ser la tal Doña Blanca.

El Conde recuerda a su sobrino las diferencias de clase que hay entre él y la moza de cántaro, no obstante, Don Diego le ofrece su mano a Isabel, esta ante tal situación deja la casa y se marcha.

Un pregón hace saber el perdón del Rey a la mujer que cometió el asesinato cantado por el ciego. Martín anuncia al Conde la visita de una dama, es Doña Blanca, todos reconocen en ella a Isabel, viene a aceptar la mano que le ofreció Don Diego. Doña Ana y el Conde se unen junto a la feliz pareja.

**Números musicales:**

Nº1. Preludio. Nº2. Isabel y coro. “Do va la moza de cántaro”. Nº 3. Romanza de Isabel. “Tiempos de mudanzas llenos”. Nº 4. Laura y coro. Los consejos. “Toda la ciencia de la mujer”. Nº 5. Dúo de Isabel y Ana. “Tu hermosura me agrada”. Nº 6. Final del acto segundo. Nº7. Romanza de Diego. “Una moza de cántaro fue”. Nº 8. Romanza del Conde. “Así lo quiere la suerte”. Nº 9. Final. Conde, Ana, Diego e Isabel. “Seáis muy

---

<sup>186</sup> El día 27 debuta con la obra la soprano Pepita Rollán (García Carretero, 2004: 213).

bienvenida”.

### **Partitura localizada:**

Centro de Documentación y Archivo de la SGAE. Edición de la Unión Musical Española. Madrid.

### **Fonografía:**

*Ilustre moza, La.* (1943). Tejedor, Muñoz y Moreno Torroba. D 78 rpm. Federico Moreno Torroba, dir. Barcelona: La Voz de su Amo.

*Ilustre moza, La.* (1999). Tejedor, Muñoz y Moreno Torroba. Reedición en CD de la versión de 1943. Serie lírica. Barcelona: Blue Moon.

### **Recepción de la obra. La crítica y el público:**

Cuando la obra se estrena en Barcelona *La Vanguardia* recibe el estreno con entusiasmo:

“Noche de gloria para la escena española. *La ilustre moza* viene a dar lustre al arte lírico nacional. Todo es en la nueva obra de verdadera dignidad artística: el libro apartado por completo de lo vulgar y chabacano, y la música, escrita con las miras puestas en lo noble y elevado. Así lo apreció el público, que con sus espontáneos y fragorosos aplausos decretó el gran éxito desde las primeras escenas.

Inspirado en *La moza de cántaro*, una de las comedias que cuenta entre las mejores de Lope de Vega, el libro de *La ilustre moza* conserva los valores característicos de la obra inspiradora y tiene además el mérito de proporcionar –no forzosamente, si no de lógica manera- las situaciones aptas para que el músico de rienda suelta a su vena de compositor” (Fernández Zanni, 4 de marzo de 1943).

Así lo vivió *ABC* cuando la obra se estrena en Madrid:

“La música de Torroba conquistó desde las primeras notas al público que apreció el gran trabajo orquestal y la fragante y lozana inspiración característica del compositor madrileño. La pulcritud literaria del libreto y la excelente interpretación (...) fue el complemento para que *La ilustre moza* consiguiera un éxito fuera de lo común, que constituyó una favorable jornada para el teatro lírico español” (Sainz de la Maza, 25 de abril de 1943).

### **Características destacables de la obra:**

La obra se mantiene fiel al original, los cambios respecto a la comedia de Lope se encuentran sobre todo en alargar los papeles cómicos, manteniendo el ambiente de la época y el tono, guardando el interés del argumento original para incitar a Moreno Torroba a una nueva línea de inspiración; de hecho, la obra no tiene nada que ver en su construcción musical, a tenor de las partes grabadas, con lo que fue la inspiración de

Alonso en *La linda tapada* o de Guerrero en *El huésped del sevillano*, obras que se enmarcan también en el Siglo de Oro español<sup>187</sup>. Sin embargo, en comedia, se acerca más a la intención que Amadeo Vives tuvo al componer *La villana* sobre el *Peribañez*, también de Lope de Vega. Subyace un interés por encontrar una obra grande, una comedia lírica que venga a ocupar el lugar que debiera tener la ópera nacional, siempre con las características propias de la zarzuela grande.

La obra está escrita para la soprano María Espinalt, de célebre carrera en el mundo de la ópera, para ella los autores escriben una romanza bellísima, se trata del poema que Lope de Vega construye para la obra, basado en la letrilla de Góngora:

Aprended flores de mí  
lo que va de ayer a hoy.  
Que ayer maravilla fui  
y hoy sombra mía soy.

Hay que agradecer que los autores bucearan en el Siglo de Oro para encontrar una obra que encauzara nuevos caminos a la zarzuela grande. Si en su momento el éxito no fue para este tipo de propuestas, vamos viendo como la corriente de recepción es mayor para la opereta o nueva comedia musical, por ello mismo se hace más acuciante el poner la vista sobre estas obras e intentar conocer, con mirada contemporánea, todo el valor que encierran, y comprobar si ahora podrían alcanzar el éxito que entonces les fue negado, por estar más próxima a gustos de hoy, donde el teatro del Siglo de Oro tiene una consideración superior al producido en otras épocas.

---

<sup>187</sup> En la historia de la zarzuela, hay una serie de títulos que se inspiran en obras del teatro clásico del Siglo de Oro, también ocurrirá con obras de los SS. XVIII y XIX (Espín Templado, 2009: 1095-1112).



18. 1943. *Don Manolito*.

Sainete lírico en dos actos de Anselmo C. Carreño y Luis Fernández de Sevilla, música de Pablo Sorozábal. Teatro Reina Victoria, 24 de abril de 1943.

**Reparto y equipo artístico:**

Margot (Pepita Embil), Leocadia (Luisita Sola), Doña Cándida (María Portillo), Purita (Margarita Rubio), Carmela (Lari Quesada), Loló (Milagros Fernández), Mari (Rosa Granero), Guillermo (Manuel Gas), Emilio (Salvador Castelló), Don Manolito (Antonio Medio), Nica (Manuel Alares), Don Jorge (Anselmo Fernández), Perico (Jerónimo Arranz), Juanito (Juanito de la Fuente), Muchachas y muchachos.  
Director musical: Pablo Sorozábal.

**Argumento:**

La acción sucede en un refugio de la Sierra de Madrid y en el chalet de Don Jorge, época actual (1943).

*Acto I.* En la estación de esquí juegan a las cartas Don Manolito y Don Jorge, este tiene empeño de casar a su sobrina Margot, con su amigo Don Manolito, pero este no tiene ninguna intención de contraer matrimonio ya, a su edad. Además, él sabe que Margot está enamorada de Guillermo, un deportista apasionado y dedicado casi en exclusiva a los deportes. Otra pareja de jóvenes, Emilio y Leocadia, abandonan su relación. Margot teme las intenciones de su tío y Don Manolito convence a Margot de que él nunca se casará, y además va a ayudarla en lograr el amor de Guillermo; sin embargo, Don Jorge no se da por vencido y anuncia el futuro enlace de su sobrina y su mejor amigo.

*Acto II.* Don Jorge está desesperado porque cinco meses después del anuncio, Don Manolito sigue sin decidirse y a Margot le persigue Emilio, aunque ella sigue pensando en Guillermo. Don Manolito hace una escena de celos fingida y furibunda ante Don Jorge, para ver si este, desestima, de una vez por todas, la idea de casarle. Leocadia vuelve persiguiendo a Emilio, de quien sigue enamorada. Don Manolito le da a Guillermo una pulsera de pedida para que se la ponga a Margot, pero finalmente ella, y a pesar de la diferencia de edad, confiesa haberse enamorado de Don Manolito y así se consuman los planes de Don Jorge.

**Edición del texto dramático:**

FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Luis y CUADRADO CARREÑO, Anselmo. (1943). *Don Manolito*. Madrid: SGAE.

**Números musicales:**

*Acto I.* Introducción musical. Nº 1. Coro y escena primera. Don Manolito, Don Jorge, Nica, Emilio y coro. “Juventud que escalaste la altura”. Nº 2. Habanera. Margot, Emilio, Guillermo y coro. “Margot ¿qué te pasa?”. Nº 3 Dúo de Don Manolito y Guillermo. Nº 3 A. Romanza de Don Manolito. “En la vida de casado”. Nº 4. Dúo de Margot y Don Manolito. “No sé por qué lloro”. Nº 4 bis. Orquesta. Nº 5. Romanza de Don Manolito.

“Dile”. Nº 5 bis. Orquesta. Nº 6. Dúo cómico. Leocadia y Nica. “La petenera”. Nº 7. Final del acto primero.

*Acto II*. Nº 8. Emilio y coro. Ensalada Madrileña. “Viva Madrid”. Nº 9. Romanza de Don Manolito. “Es tu pecho ingrato... Matarela”. Nº 10. Romanza de Guillermo. “¡Qué partido has perdido chiquilla!... ¡Alirón, alirón!”. Nº 11. Romanza de Margot. “Una rosa en su tallo”. Nº 12. Dúo de Margot y Don Manolito. “No te dejes llevar del enojo”. Nº 12 bis. Coro interno. “El amor no es sólo un niño”. Nº 13. Intermedio. Nº 14. Final. Margot, Don Manolito y Guillermo. “Pulserita de pedida... Porque lo quiso mi tío”.

### **Partitura localizada<sup>188</sup>:**

Centro de Documentación y Archivo de la SGAE. Madrid.

Archivo de la familia Sorozábal. Madrid.

### **Fonografía:**

*Don Manolito*. (1943). Fernández de Sevilla, Carreño y Sorozábal. D 78 rpm. Pablo Sorozábal, dir. San Sebastián: Columbia.

*Don Manolito*<sup>189</sup>. (1959). Fernández de Sevilla, Carreño y Sorozábal. D 33 rpm. Pablo Sorozábal, dir. Madrid: Hispavox.

*Don Manolito*<sup>190</sup>. (1967). Fernández de Sevilla, Carreño y Sorozábal. D 33 rpm. Pablo Sorozábal, dir. Madrid: Columbia.

*Don Manolito*. (1973). Fernández de Sevilla, Carreño y Sorozábal. D 33 rpm. Pablo Sorozábal, dir. Madrid: Zafiro.

*Don Manolito*. (1991). Fernández de Sevilla, Carreño y Sorozábal. Reedición en CD de la versión de 1959. Madrid: Hispavox.

*Don Manolito*. (2004). Fernández-Shaw, Romero y Sorozábal. Reedición en CD de la versión de 1943. Serie lírica. Barcelona: Blue Moon.

*Don Manolito*. (2010). Fernández de Sevilla, Carreño y Sorozábal. Reedición en CD de la versión de 1959. Madrid: Novoson.

### **Recepción de la obra:**

La censura volvió a impedir, como ya pasó con *Black, el payaso* que se publicaran críticas de la obra. De hecho, en Madrid la obra se quedó sin compañía y fue en Barcelona, en el teatro Principal, donde revalida su éxito manteniéndose dos años en cartel (Suárez-Pajares, 2006: I, 668).

---

<sup>188</sup> La orquestación consta de: “Flautín, flauta, oboe, 2 clarinetes, fagot, 2 trompas, 2 trompetas, 3 trombones, timbales, percusión, arpa y cuerda” (Casares, 2006: I, 665).

<sup>189</sup> En el reparto de esta grabación el personaje de “Don Manolito” está interpretado por el barítono de ópera Renato Cesari.

<sup>190</sup> En el reparto de esta grabación el personaje de “Margot” está interpretado por Teresa Berganza y el de “Don Manolito” por Manuel Ausensi.

### **Características destacables de la obra:**

Reconoce el propio compositor que la obra busca repetir el éxito y la fórmula de *La del manojo de rosas*, una década después (Sorozábal, 2019: 263). Está claro que el mundo del sainete consiste principalmente en el reflejo de unas clases populares, y aquí sus autores dramáticos se fijan en una burguesía madrileña de vida relajada entre el esquí y la saludable vida del campo. Esto aleja el concepto de sainete y lo vincula más al de comedia musical, dado que no llega al mundanal y ensoñador mundo de la opereta. El maestro venía de *Black* y caminaba hacia *La eterna canción*, donde sí, efectivamente, Fernández de Sevilla, le proporciona un sainete de ley, con situaciones que el maestro aprovecha como veremos más adelante. Pero no podemos entender la evolución hacia *La eterna canción* sin pasar por este *Don Manolito*, de tendencia más sentimental que popular.

Además, el maestro venía de una larga trayectoria vinculada al barítono Marcos Redondo, y la obra cuenta con tres romanzas para barítono, y todo el protagonismo de la obra está virado para esta voz. Todos estos elementos la han convertido en una pieza poco representada posteriormente, anulada por el éxito de *Black* y después de *La eterna canción*.

Es un título que merece una revisión escénica, una nueva producción, aparte de que sus temas siempre estén incluidos en conciertos y recitales. Es curioso que precisamente los temas musicales más recordados e interpretados de esta obra sean la romanza para bajo, para el personaje de Guillermo, que encarnaba Manuel Gas: “¡Qué partido has perdido chiquilla!... ¡Alirón, alirón!”; y el número para coro conocido como “Ensalada Madrileña”, que parece basarse en la recuperación del folclore autóctono, más concretamente en las obras que, unos años después, estarían incluidas en el *Cancionero popular de la provincia de Madrid* (1951) recogido por Manuel García Matos. De hecho, hay un canto, incluido en la zarzuela y que inspira todo el argumento del sainete, que dice:

“El amor no es solo un niño,  
es también un otoño.  
No hay edad en el cariño:  
el amor no tiene edad”.

19. 1943. *Loza lozana*.

Zarzuela en tres actos de Federico Romero y Guillermo Fernández-Shaw, música de Jacinto Guerrero. Teatro Coliseum, 3 de septiembre de 1943.

**Reparto y equipo artístico:**

Visita (Pepita Embil), Tecla (María Téllez), Santa (Manolita Seguro), Lucía (Anita Carrión), Pedro Lozano (Antonio Medio), Gabriel (Marcelino del Llano), El tío Mohino (Ramón Peña), Carrascías (Santiago Ramalle), Sabino (V. Gómez Bur), Roque (Carlos Román), Sabas (Antonio Segura), Antero (José Caballer), Cenón (Manuel Plaza), Macario (Tomás Ritoré), Un zagal (Pepita González), mocitas, zagalas, alfareros y pueblo.

Escenografía y figurines: Emilio Burgos

Dirección musical: Jacinto Guerrero.

**Argumento:**

La acción en Puente del arzobispo, provincia de Toledo, en época indeterminada.

Acto I. En la alfarería de Pedro Lozano todo es alegre, pues ha encontrado mujer en Extremadura y se va a casar con ella, Visita. Todos reciben a la nueva ama del alfar, entre otros Gabriel, el discípulo aventajado de Lozano tanto es así que recibe oferta de irse a la fábrica del Tío Mohino, la oferta se la hace su mujer Tecla, pues envidia el resultado de la Loza que hace Lozano, pero Gabriel prefiere quedarse con su amo y con la recién llegada.

Acto II. Ha transcurrido un año y Visita y Pedro han tenido una niña. El día del bautizo Tecla le dice a Gabriel la copla que corre por el pueblo, donde se malicia que la niña es suya y no de Pedro. Gabriel decide dejar la alfarería de Lozano. En las fiestas, antes de que tenga lugar el “minué de los villanos” Visita le pregunta a Gabriel por qué les ha dejado. Pedro les dice que se abracen y bailen juntos ante el pueblo para acallar las malas lenguas.

Acto III. En el alfar de Lozano todo es tristeza y pesadumbre. Tecla se arrepiente de haber puesto en marcha tal infundio y viene a aclararlo, instigada por su marido. Visita le recrimina a su marido el que haya dudado de ella, pero la armonía vuelve a la casa. Pedro y Visita piden a Gabriel que vuelva con ellos a la alfarería, pero Gabriel finalmente ha decidido irse del pueblo. Lo que nació como infundio se ha hecho realidad en su pecho.

**Ediciones del texto dramático:**

ROMERO, Federico y FERNÁNDEZ-SHAW, Guillermo (1943). *Loza lozana*. Ejemplar original mecanografiado. Madrid: Fundación Juan March.

ROMERO, Federico y FERNÁNDEZ-SHAW, Guillermo (1944). *Loza lozana*. Madrid: Imp. Viuda de Juan Pueyo.

ROMERO, Federico y FERNÁNDEZ-SHAW, Guillermo (1944). *Loza lozana*. Madrid: Sociedad General Española de Librería.

### Números musicales:

*Acto I.* Preludio. Nº 1. Coro. “Ya vuelven los pastores de Estremadura”. Nº 2. Visita y Gabriel. “Buenos días nos dé Dios”. Nº 3. Lozano, Visita y Gabriel. “Soy de Lozano canta mi loza”. Nº 4. Tío Mohíno, Carrasclás, Sabino, Roque, Sabas, Antero y Cenón. “Del concejo de la villa”. Nº 5. Fin del primer acto. “Las mocitas de la Jara”.

*Acto II.* Nº 6. Escena. “A la luz de la luna te vi una noche”. Nº 7. Coro. “Rueda, rueda del alfar”. Nº 8. Visita y Lozano. “Cuando se pierde un amigo”. Nº 9. Coro. “¿Qué se cuenta? ¿qué se dice?”. Nº 10. Pregón de Carrasclás. “En la plaza mayor de la villa”. Nº 11. Gabriel. “Dame vino, tabernero”. Nº 12. Final del acto segundo. “Rompan filas los ediles”.

*Acto III.* Nº 13. Un zagal. Coro interno. “Cuándo veré mi torre”. Nº 14. Romanza de Pedro Lozano. “¿Se me conoce en la cara!”. Nº 15. Visita y Lozano. “¿Qué motivos tienes tú?”. Nº 16. Final. Visita, Gabriel, Lozano y coro. “En este mismo alfar”.

### Partitura localizada:

Archivo de la Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero.

Legado Jacinto Guerrero del ICCMU, Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla, UCM.

Centro de Documentación y Archivo de la SGAE.

### Recepción de la obra. La crítica y el público:

De la obra se dieron cien representaciones. A pesar del éxito, el montaje en el Coliseum, tenía un coste de ocho mil pesetas diarias, algo que impedía su continuidad (VV.AA. 2019: 19), esto pone de manifiesto la necesidad urgente de encontrar un espacio protegido para la zarzuela, algo que la SGAE pondría en marcha en la década siguiente. Y de alguna manera justifica que el maestro se dedicara principalmente a componer revistas, donde encontraba su trabajo una mayor recompensa económica y fervor popular.

### Características destacables de la obra:

El maestro Guerrero no tenía mucha gana de volver sobre ambiente rural tras la poca aceptación que había tenido en su último intento de hacer zarzuela costumbrista, *La canción del Ebro*<sup>191</sup>, frente al éxito que estaba obteniendo en el ámbito de la revista. Pero la pasión que siente por su madre y la influencia de esta, que anhelaba que su hijo

---

<sup>191</sup> Zarzuela en tres actos de Enrique Calonge y Enrique Reoyo, música de Jacinto Guerrero. Estrenada en el teatro Coliseum, el 12 de abril de 1941.

se dedicara menos al género frívolo y que, mejor compusiera obras de calado como *La rosa del azafrán*, le convencieron de componer una zarzuela grande junto a los autores dramáticos de aquel gran éxito de los años treinta. Como ocurriera cuando la gestación de *La rosa*, los autores hacen un viaje por la provincia de Toledo, por la zona de alfarería, y el lugar preciso lo encontraron en Puente del Arzobispo y en él se inspiraron. Al éxito que obtuvieron vino a sumársele durante las representaciones una triste noticia: fallece doña Petra Torres, una madre con el gusto anhelado, cumplido (Fernández-Shaw, 2012: 288-291).

El texto es una obra magníficamente construida, dentro de los parámetros del drama rural, y que lleva el sello de sus autores, con un cierto sabor a la dramaturgia de *El caserío*. La acción gira en torno al amor de un hombre ya entrado en años y al poder corrosivo de la murmuración, que genera una copla al uso de las que ya se habían hecho populares desde *La malquerida* de Jacinto Benavente, en esta ocasión haciendo la mofa a través de la labor de los alfareros protagonistas:

¡Qué jarra tiene tan chica  
la maestra del alfar:  
el maestro le da el nombre  
y la pintó el oficial!

Y musicalmente el maestro se esforzó en una composición rica, incluso buscando trucos para su posterior desarrollo, por ejemplo “en uno de los números de *Loza lozana* en el que la voz va acompañada por el arpa, se ofrece un acompañamiento de la cuerda en *pizzicato* como alternativa para el probable caso de que no hubiese arpa en la orquesta” (Sánchez, 2014: 33). Sin embargo, la obra no obtuvo la proyección y el recorrido que merecía, ni siquiera hemos podido constatar la grabación en discos, como era habitual, lo que ayudaba a su difusión y a su promoción en la radio, a pesar de que sus intérpretes eran dos voces muy queridas: Pepita Embil y Antonio Medio; quizá este tipo de producción escénica basada en argumentos y melodías que habían cosechado tan buenos frutos anteriormente, no interesaba porque preferían volver a ver aquellos frutos, aquellos *caseríos*, *sotos*, *rosas*... títulos que eran repuestos incesantemente mientras la nueva producción sobre mismo tema no interesaba; sí interesa la evolución en otros géneros: en la opereta, en el sainete grande, en la comedia lírica, en el espectáculo folclórico.

20. 1943. *La venta de los gatos*.

Ópera de los hermanos Álvarez Quintero y Jackson Veyan, música de José Serrano. Estrenada en el teatro Abreu de México el 10 de julio de 1937. El estreno en España tendrá lugar en el teatro Principal de Valencia el 24 de abril de 1943. Y en Madrid en el teatro Madrid, el 8 de octubre de 1943.

**Reperto**<sup>192</sup> **y equipo artístico:**

Amparo (Pepita Rollán), Ama, Florista, Doncella, Lorenzo (Esteban Leoz), Juan (Pablo Gorgé), Duque, Chibiqui.

Escenografía y figurines: Manuel Fontanals.

Dirección musical: Enrique Estela.

**Argumento:**

Basado en la leyenda de Gustavo Adolfo Bécquer. La obra es denominada en Madrid como poema lírico y en el programa del estreno se narra así su patética historia:

“El señor Juan, el amo de *La venta de los gatos*, es, a mediados del siglo anterior, el hombre más dichoso de la tierra. Dueño de la venta, situada en las cercanías de Sevilla, goza de un modesto pasar, muy suficiente para sus humildes aspiraciones, viendo cómo crecen, al igual que las flores de los arriates que rodean el caserío, Lorenzo, su hijo y Amparo, niña encantadora, recogida por él en la casa cuna, o sea la casa de la maternidad, y que es al empezar la acción de la obra, una alegre y hechicera mocita. Amparo y Lorenzo comparten en la niñez los juegos y diabluras infantiles; pero llegan a la pubertad, la adolescencia, y con ellas las travesuras de otro niño, al que pintan ciego, que hace que se enamoren, ciegamente también, los felices muchachos. Se adoran: serán el uno para el otro.

*Pa que de ti yo me orvie  
dos señales se han de da:  
o han de jundirse los sielos  
o ha de secarse la mar.*

Cantan arrobados por su cariño, pero...

*Las dichas del mundo  
que poquito valen;  
son hojitas secas  
que se yeva el aire.*

Aparece un señorón, padre de la rosita de la venta, prueba y justifica que lo es, y entre lágrimas y la desesperación del ventero y su hijo, y aun de ella misma, la trasplantan a los amplios y lujosos salones de su palacio. Pero, aunque la rodean de halagos y de vanidades, de joyas, de encajes y terciopelos, Amparo no es feliz. Añora la humildad de la venta, las rosas que sembró en su recinto, la sencillez de los atavíos, el aire sano y libre que respiraba, el amor del mozo que llora su forzada ausencia... Y muere de dolor y melancolía.

---

<sup>192</sup> En Valencia la ópera estuvo interpretada por Amparo Vera, Pablo Vidal y Matías Ferret.

Cercano a la venta, risueña un tiempo como una primavera, han comenzado a levantar un cementerio –el de San Fernando- que entristece aquellos contornos; ya se entierra en él. Allí descansará la infortunada niña. Lorenzo ve pasar el fúnebre cortejo por delante del caserío ruinoso, adivina o presiente algo terrible, y se va tras él. Contempla luego a su novia muerta... y enloquece” (Sagardía, 1972: 98-99).

### **Texto dramático:**

ÁLVAREZ QUINTERO, Serafín y Joaquín (1962). *La venta de los gatos*. Obras completas VI. Madrid: Espasa Calpe.

### **Partitura de la ópera<sup>193</sup>:**

Centro de Documentación y Archivo de la SGAE, Madrid.

### **Recepción de la obra. La crítica y el público:**

El maestro José Serrano consigue estrenar después de su muerte. Él aporta al periodo que estudiamos dos títulos, una ópera y una zarzuela, pero que ninguno de los dos títulos, y a pesar de su éxito, consiguió calar en el repertorio. De la zarzuela, *Golondrina de Madrid*, hablaremos más adelante. El compositor Joaquín Turina ya había compuesto una partitura para piano inspirada en la misma leyenda de Bécquer.

La ópera póstuma de José Serrano, *La venta de los gatos*, había sido estrenada en México, antes de que lo hiciera en España, en el teatro Abreu, el 10 de julio de 1937 (Peralta Gilabert, 2007: 238), en plena Guerra Civil; y a los cuatro años de terminada la contienda es estrenada en Valencia, y llega a Madrid, con honores de estreno y homenaje al recién fallecido compositor, el 8 de octubre de 1943. El único autor superviviente, Joaquín, firma la autocrítica en *ABC*, anunciando que no irá al estreno, para no restar protagonismo al compositor valenciano y porque, además, le supone una carga melancólica enorme (Álvarez Quintero, 7 de octubre de 1943). La ópera se representa hasta el 19 de octubre en el teatro Madrid y, rápidamente, la compañía se traslada del 21 al 27 del mismo mes al teatro Fuencarral, sin duda para aprovechar el éxito que la obra había obtenido.

El estreno en Madrid alcanzó la categoría de verdadero acontecimiento artístico: “la

---

<sup>193</sup>Con motivo del concierto extraordinario ofrecido en Valencia en 2203, el ICCMU se encargó de la reconstrucción de la partitura, dirigida por Enrique García Asensio.



romántica narración de Gustavo Adolfo Bécquer fue transformada en un libro de ópera escrito en el estilo poético propio de ambos dramaturgos. Llamó la atención el melancólico argumento, como si de una elegía se tratase.” (Blasco, 2015: 256).

### **Características destacables de la obra:**

Mucho debieron sufrir los autores del libro, los hermanos Álvarez Quintero, acostumbrados como estaban a estrenar prolíficamente, dado que ellos entregaron al compositor valenciano la obra en 1900. En 1907 decidieron no escribir ninguna obra para Serrano, a pesar del éxito obtenido con *El motete* y *La mala sombra*. Finalmente, la obra ve la luz en México, pero la ópera en cuestión venía precedida de más de 40 años de espera y leyenda según el afamado locutor de *Rne*:

“Mucho se ha escrito y fantaseado sobre esta obra. Cábales y comentarios se han hecho a montones sobre cuándo y cómo escribió el maestro esta partitura. Algunos han llegado a decir que Serrano sólo había terminado unos cuantos números... La verdad la hemos recogido nosotros de labios de los hijos del llorado maestro, y es la siguiente: Pepe Serrano tenía terminada la partitura el año 1909.” (Fernández de Córdoba, 9 de mayo de 1943)<sup>194</sup>

La obra nos interesa, sobre todo filológicamente hablando, en tres direcciones: como leyenda de Bécquer, como texto teatral de los hermanos Álvarez Quintero, con el trabajo dramaturgógico de traslación que estos hacen, y por último como exponente de título de teatro lírico español estrenado en 1943 e ignorado posteriormente. Está claro que la obra pertenece al inicio del siglo XX, pero no ve la luz cuando debe, y cuando se estrena su vida es más breve de lo que merece.

Su intermedio musical es una pieza incorporada habitualmente a los repertorios de orquesta y banda. José Tamayo incorporó el dúo principal de la obra entre “Amparo” y “Lorenzo” a la *Antología de la Zarzuela Andaluza* (1992) y, finalmente, el 9 de octubre de 2003 la obra fue repuesta en versión de concierto en el Palau de las Arts de Valencia, interpretada entre otras voces por María Rodríguez, Alicia Nafé, Javier Palacios e Ismael Pons, bajo la dirección musical de Enrique García Asensio.

---

<sup>194</sup> El programa era: “Homenaje al maestro Serrano en Valencia. Estreno de *La venta de los gatos*”.

21. 1944. *¡Cinco minutos nada menos!*

Opereta cómica en dos actos de José Muñoz Román, música de Jacinto Guerrero. Teatro Martín, 21 de enero de 1944.

**Reparto y equipo artístico:**

María Rosa y Eugenia de Montijo (Maruja Tomás), Araceli y Animadora (Maruja Tamayo), Acacia (Pilar Díaz), Nieves y Gitana (Sara Fenor), Doña Soledad (Elvira López Muñoz), Hortensia (Yoni), Doncella (Carmen López), Botones (Paquita Márquez), Reportera 1ª (Charito Álvarez), Reportera 2ª (Isabel Sánchez), Reportera 3ª (Carmina Rodríguez), Florián (Carlos Casaravilla), Don Pito (José Álvarez Lepe), Don Justo (Pepe Bárcenas), Felipe (Luis Heredia), Don Cándido (Rafael Cervera), Tapia (Tomás González), Bautista (Juan Eguiluz), Manzano (Manuel Lombardero).

Gran orquesta del teatro Martín.

Coreografía: Maestro Lombardero.

Dirección plástica: Víctor María Cortezo.

Dirección musical: Enrique Estela y Vicente Machi.

**Argumento:**

La acción en las oficinas del periódico *La verdad desnuda* y en una finca de El Escorial. Época actual (1944).

*Acto I.* Don Justo, director de *La verdad desnuda*, sólo le importa la verdad, por ello le puso dicho título al periódico. Lo que no sabe es que María Rosa, su mejor reportera, es tan soñadora que ha inventado, por carta a su amiga Araceli, que ella es la mujer de Florián del Campo, portero del Real Madrid, pero que lo llevan en secreto dadas sus declaraciones de hombre contrario al matrimonio. A la redacción llega Florián para que rectifiquen sus declaraciones, y al punto llega Araceli, recién llegada del extranjero, a saludar a María Rosa. Esta se ve obligada a mantener sus mentiras y ante su asombro Florián se comporta como su marido. Sus sueños se han hecho realidad, y sus mentiras, verdades.

*Acto II.* En la casa de Florián, en El Escorial, todos tratan a María Rosa como la esposa del famoso deportista. Felipe, compañero de trabajo, le cuenta la verdad a María Rosa: Florián había conocido a su amiga Araceli por casualidad y ella le rechazó aduciendo que era el marido de su mejor amiga. María Rosa comprende la farsa de la que es víctima, pero ha decidido no huir, sino seguir la farsa, y hasta la madre de Florián, Doña Soledad, se convierte en cómplice de ella, hasta el punto de lograr finalmente su sueño: casarse de verdad con Florián.

**Ediciones del texto dramático:**

MUÑOZ ROMÁN, José (1944). *¡Cinco minutos nada menos!* Madrid: Gráficas Velasco Hermanos.

MUÑOZ ROMÁN, José (1945). *¡Cinco minutos nada menos!* Madrid: Miguel Huertas.

**Números musicales**<sup>195</sup>:

*Acto I.* Preludio. Nº 1. Don Justo y reporteros. “Para ser buen reportero... Dígame”. Nº 2. Dúo de María Rosa y Florián. “Una mirada de mujer”. Nº 3. Escena y Slow de María Rosa. “¡Perdóneme!, ¡Perdónela!... Sueños de mujer”. Nº 4. María Rosa, Araceli, Don Justo, Don Pito, Florián, Cándido y Felipe. “El mío es un marido la mar de extraño... Estaba ya impaciente, María Rosa”. Nº 5. Danzón y Xamba. Animadora y típles. “El misterio, California, de tus noches perfumadas”. *Acto II.* Nº 6. Mazurka. “Al son elegantón de una Pavana”. Nº 6 A. Polca. Damisela y Petimetre. “Enséñeme a danzar el aire polonés”. Nº 7. Marchiña. María Rosa, Araceli, Florián, Don Justo y Don Cándido. “Si quieres ser feliz con la mujere”. Nº 8. Pasodoble- Marcha. Gitana, Eugenia y Guardia de la Emperatriz. “Oye, Condesa de Teba... Desde que vino aquí a reinar... Eugenia de Montijo, hazme con tu amor feliz”. Nº 9. Final. Toda la compañía. “Cinco minutos en la vida”.

**Partitura localizada**<sup>196</sup>:

Archivo de la Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero.

Legado Jacinto Guerrero del ICCMU, Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla, UCM.

Centro de Documentación y Archivo de la SGAE, Madrid.

**Fonografía:**

*¡Cinco minutos nada menos!* (1944). Muñoz Román y Guerrero. D 78 rpm. Jacinto Guerrero, dir. San Sebastián: Columbia.

*¡Cinco minutos nada menos!*<sup>197</sup> (1985). Muñoz Román y Guerrero. D 33 rpm. Gregorio García Segura, dir. Madrid: Hispavox.

*¡Cinco minutos nada menos!* (1999). Muñoz Román y Guerrero. Reedición en CD de la versión de 1944. Madrid: Sonifolk.

*¡Cinco minutos nada menos!* (2011). Muñoz Román y Guerrero. Reedición en CD de la versión de 1944. Madrid: Novoson.

**Recepción de la obra. La crítica y el público:**

Para empezar, constatamos que “la obra alcanza las 1.890 representaciones seguidas en el escenario del teatro Martín” (Cortizo, 2006: I, 494). y *ABC* lo describe así:

“Música muy de opereta moderna, con números también de hondo y españolísimo

---

<sup>195</sup> Con motivo de las 1.000 representaciones se incluyó otro número musical entre el Nº 6 y el Nº 7, se trataba de una escena-rumba titulada “La tartamuda y el sordo” completamente imbricada en la acción de la obra, el número estaba escrito para María Rosa, Nieves, Acacia, Don Pito, Felipe y Bautista.

<sup>196</sup> La orquestación es la siguiente: “Flauta, oboe, 2 clarinetes, 2 saofones, 2 trombones, 2 trompetas, 2 trompas, timbal, batería, cencerros y cuerda” (Casares, 2006: I, 493).

<sup>197</sup> Es la grabación del programa de televisión que dirige Fernando García de la Vega y es interpretado por Concha Velasco y José Sazatornil *Saza*, entre otros, la serie llevaba por título *La comedia musical española* (1985).

sentido. No exageraría al decir que hay en ¡Cinco minutos nada menos! Números de una belleza y agilidad perfectas, tales como la polka, la marcha de la condesa de Teba, un pasodoble... tantos y tan bonitos que se haría larga la relación, como se hubiera hecho interminable el estreno, porque algunos números el público no se cansaba de oírlos” (Ródenas, 22 de enero de 1944).

### **Características destacables de la obra:**

Muñoz Román que colaboró con Francisco Alonso en poner en marcha un tipo de opereta moderna, recordemos *Doña Mariquita de mi corazón* y *Luna de Miel en El Cairo*, prepara una nueva obra, más próxima a *Doña Mariquita*, por los elementos de situación y lenguaje más próximos al sainete que a la opereta, y se encarga de ponerle la música el maestro Guerrero. La obra vuelve a dar en la diana y la fortuna le acompaña nuevamente en su feudo del teatro Martín. La obra pasará a los anales del teatro musical y supone un escalón más en el recorrido de la zarzuela grande abandonando los registros líricos para irse adentrando en los registros de música ligera. En algunos momentos el texto ofrece situaciones musicales como el N° 4<sup>198</sup>, con siete personajes, una escena que en cualquier zarzuela de aire bufo hubiera dado lugar a un “septimino”, acaba en una marcha. Esto podría llevarnos a pensar en *La viuda alegre* de Franz Lehar, y su famoso Septimino, pero está más próximo a una relectura española y adelantada de la conga de Bernstein para *Mi hermana Elena (Wonderfull Town)*, obra estrenada en 1953.

Las situaciones divertidas, disparatadas, el equívoco continuo al que nos tiene ya acostumbrados Muñoz Román se ve aderezado por la música alegre, jovial, de aparente facilidad y socarronería de Guerrero, este compone “en vulgo” y no le levanta el vuelo al texto, si no, que lo mantiene accesible al sentir más popular. Si *Luna de Miel* elevaba el listón de la opereta moderna, ¡*Cinco minutos nada menos!* nos trae una relectura de los éxitos del momento, de las peticiones del oyente, para llegar a todos los rincones y hogares, así se explica la forzada aparición de un número dedicado a Eugenia de Montijo, justo dos años después de que se hubiera hecho popular una copla sobre mismo tema, a cargo de Concha Piquer<sup>199</sup>. La fórmula de saber entretener y llegar a todo el mundo no guarda secreto para el maestro.

---

<sup>198</sup> N° 4. María Rosa, Araceli, Don Justo, Don Pito, Florián, Cándido y Felipe. “El mío es un marido la mar de extraño... Estaba ya impaciente, María Rosa”.

<sup>199</sup> Incluida dentro del espectáculo *Ropa tendida* de Antonio Quintero, Rafael de León y música de Manuel López-Quiroga, en el teatro Reina Victoria, el 13 de enero de 1942.

22. 1944. *Polonesa*.

Comedia lírica en tres actos de Jesús María de Arozamena y Adolfo Torrado, música de Federico Moreno Torroba. Teatro Fontalba, 27 de enero de 1944.

**Reperto y equipo artístico:**

Aurora, “Jorge Sand” (Matilde Vázquez), Constanza (María Rosa Parés), Elisabeth Barton (Amparito Sara), Princesa Ángela (Matilde Gómez), Criada de Chopin y La mamá (Josefina Vera), La hija (Raquel Daina), La novia talluda (Teresa Giménez), Damas (Matilde Gómez, Esther Giménez, Isabel Llorente y Raquel Daina), Federico Chopin (Pedro Terol), Arturo Kopera (Manolo Hernández), Guillermo Grabowski (José Marín), El cartujo (Fernando Hernández), Elsner (Amadeo Llauradó), Oscar Sauer (Lorenzo Sánchez-Cano), Eugenio Delacroix y El mayordomo (Constantino Pardo), Un gentilhomme y General Fontain (Fernando Daina), Guido Doubernier (Antonio P. Fernández), Mr. Dourlán y Rantín, (Casimiro Morales), El Barón James Rothschild (Enrique Gandía), Pedro Gladkowska y Eduardo Gardner (F. Gosálvez), Roger Vigney (Félix Moreno), Listz y Un discípulo (Enrique González), Un admirador (José Piquer), El novio talludo y Un criado (A. Cobos), Amigo 1º y Criado de Jorge Sand (Basilio Ballesteros), Amigo 2º y Dumas (R. Ballesteros), Víctor Hugo (José de la Mota), Camarero (Manuel Gaitán).

Primera bailarina: María Teresa Casero.

Primer bailarín: Basilio Ballesteros.

Coreografía: Maestro Monra.

Escenografía: Mestres Cabanes.

Figurines: Comba y Torre de la Fuente.

Dirección de escena: Eugenio Casals

Dirección musical: Federico Moreno Torroba.

**Argumento:**

La acción se desarrolla en Varsovia, París, Viena y Valldemosa. De 1830 a 1840.

*Acto I.* Federico Chopin, es un joven músico aclamado por la sociedad de Varsovia, le persiguen mujeres como Elisabeth Barton, Arturo, su mejor amigo se hace pasar por él para librarles de Elisabeth; porque Federico está enamorado de Constanza, su primer amor. Sin embargo, Constanza contrae matrimonio, a orillas del río Vístula, con Pedro Gladkowska, por imposición de su padre.

Herido de amor, Chopin, viaja a París, y en su casa recibe la visita de la Baronesa Dudevant, Aurora, más conocida como “Jorge Sand”. Él rechaza su invitación de ir a la ópera con ella, porque sigue pensando en Constanza; de pronto esta se presenta en casa de Federico, está embarazada y abandonada por su marido, va en su búsqueda, y al pasar por París decide visitarle. Chopin se ofrece a adoptar ese hijo y formar una familia con ella, pero Constanza rechaza su buena voluntad. Finalmente, Chopin acepta la invitación de “Jorge Sand” y se marchan juntos a la ópera.

*Acto II.* Estamos en Viena, la vida sonrío a un enamorado Chopin, lleno de triunfos. La vida en la ciudad imperial está llena de alegría, Arturo y Elisabeth son felices fabricando y vendiendo panecillos. Aurora corresponde al amor que por ella siente Chopin, pero este no puede detener una extraña tos que le asalta continuamente. Los

vales vieneses parecen querer callar su enfermedad: la tuberculosis.

*Acto III.* En la Cartuja de Valldemosa, en la isla balear de Mallorca, hace reposo Federico Chopin acompañado por Aurora, “Jorge Sand”. Algo no va bien entre ellos, el amor parece también asfixiar al compositor, no sólo la enfermedad. Arturo les visita y le pide a Aurora que si le ama de verdad abandone al hombre para que de nuevo aflore el artista y pueda continuar su producción musical. “Jorge Sand” se marcha y Chopin cree que le abandona por otro hombre.

En casa de “Jorge Sand”, Aurora va a presentar en sociedad un nuevo pianista, allí están Elisabeth y Constanza y recuerdan a Chopin. Aparece Arturo y le confiesa a Aurora lo equivocado que estuvo al pedir que abandonara a Federico, pues este se muere olvidado por todos. La velada musical continúa alrededor del piano, y de pronto aparece Chopin que increpa celoso a Aurora, esta le confiesa su sacrificio y rodeado por las tres mujeres muere abrazado al verdadero amor de su vida: el piano.

### **Edición del texto dramático:**

ARozAMENA, Jesús María y TORRADO, Adolfo (1944). *Polonesa*. Madrid: S.G.A.E.

### **Números musicales:**

*Acto I.* Preludio. Nº 1. Coro y Danzas. Nº 2. Salida de Elisabeth Barton. Nº 3. Final de cuadro. Constanza, Federico Chopin y coro. Nº 4. Interludio. Nº 4 B. Coro. Nº 5. Orquesta sola. Nº 6. Salida de Aurora “Jorge Sand”. Nº 7. Romanza de Federico Chopin. “Fue mi primer amor”. Nº 8. Dúo Constanza y Federico Chopin. Nº 9. Final de acto primero. Chopin y Coro. “¡A la ópera!”. Nº 9 A. Dúo de Aurora “Jorge Sand” y Federico Chopin.

*Acto II.* Nº 10. Escena y Vals. Coro. Nº 11. Romanza de Chopin. Nº 12. Vals. Pregón de los panecillos de Viena.

*Acto III.* Intermedio. Nº 13. Canto interno. Cartujo. Nº 14. Intermedio. Danza. Nº 15. Coro. Nº 16. Aurora, Elisabeth, Constanza y Arturo. “Viejo pueblo polonés... Un polonés se fue a luchar”. Nº 17. Dúo de Aurora y Chopin. Nº 17 b. Final.

### **Partitura localizada:**

Centro de Documentación y Archivo de la SGAE, Madrid.

### **Fonografía:**

*Polonesa* (1944). Arozamena, Torrado y Moreno Torroba. D 78 rpm. Federico Moreno Torroba, dir. San Sebastián: Columbia.

### **Impresiones de los autores sobre la obra:**

El día antes del estreno, se organiza un ensayo general a beneficio de las víctimas de la

calle Maldonado de Madrid<sup>200</sup>, y con tal motivo se edita un programa donde se incluye un texto de Federico Moreno Torroba que aporta lo siguiente:

“Si en *Polonesa* el libro tiene una intención de teatro moderno y enmarcado dentro del género de comedia lírica, zarzuela u opereta, la música está hecha con la misma intención. Por lo tanto, mi labor, acertada o no, que el público juzgará, ha querido llevar a cabo una zarzuela, una opereta o una comedia lírica. Hemos procurado –y ahora hablo en nombre de los autores- que *Polonesa* sea un espectáculo de nuestro tiempo. (...) Ambicioso es el intento, pero estoy plenamente satisfecho de mi labor” (Asociación de la Prensa, 26 de enero de 1944).

En *ABC* los escritores del texto dramático publican su autocrítica, que pone de manifiesto la intención escénica de crear una comedia lírica de tinte historicista pero no biográfica ni fiel a la historia:

“Nadie ignora que el protagonista de *Polonesa* es Federico Chopin (...) sin embargo, no hemos hecho una biografía. Los límites acordonados del espectáculo teatral y su exigencia frente a la acción, impiden la enumeración de los detalles o el comentario a cada uno de los episodios. El ambiente tiene en el teatro más importancia que la verdad misma. (...) El carácter dinámico, alegre que gozó Chopin en los primeros años de su vida artística realiza los dos primeros actos de nuestra obra. El pensamiento torturado de su enfermedad y muerte, el último” (Arozamena y Torrado, 26 de enero de 1944).

### **Características destacables de la obra:**

Es muy frecuente que los compositores ofrezcan, con sus vidas, un claro potencial creativo para la construcción de nuevos títulos de teatro musical. A veces estas obras se escriben con nueva música y mantienen un proceso de creación similar al de las volcadas hacia la ficción. Y en otras ocasiones la vida del músico es el pretexto más adecuado para ofrecer los grandes éxitos compositivos del creador al que se tributa, es una derivada de lo que se conoce como musical jukebox<sup>201</sup>. En este sentido, dentro de la primera corriente creativa, la zarzuela tiene uno de sus mejores ejemplos en este título: *Polonesa*, comedia lírica en tres actos de Jesús María de Arozamena y Adolfo Torrado, música de Federico Moreno Torroba, estrenada en el teatro Fontalba, el 27 de enero de 1944 y repuesta en 2007 en el Festival que La Solana dedica a la zarzuela (García-Cervigón, 2000).

---

<sup>200</sup> Nos referimos al hundimiento del edificio número 75 de la mencionada calle.

<sup>201</sup> Se utiliza esta denominación para las obras de teatro musical que repasan la vida de un músico, cantante o grupo musical, o que agrupan sus canciones en un hilo argumental. En el cine era frecuente este tipo de creación y tanto Gershwin, como Porter, como Kern, como Berlin, tienen sus correspondientes películas musicales. Últimamente las grandes producciones de musicales como *Mamma Mía* o *We will Rock You* siguen este modelo de producción, pero generando una ficción para “incrustar” los temas musicales, no plasmando una biografía. En español su paralelismo lo encontramos claramente, entre otras obras, en *Hoy no me puedo levantar*.

Los autores denominan comedia lírica a *Polonesa*, y en la obra hacen un recorrido, desde los inicios hasta su muerte, por la vida de Chopin, vinculada a las tres turbulentas pasiones que vivió. La obra transita por Polonia, Viena y París, y recuerda en sus coordenadas e inspiración a *Les contes d'Hoffmann*<sup>202</sup>. El afamado autor de *Luisa Fernanda* aplica motivos musicales de Chopin: valeses, polonesas, minuetos, incluso la *marcha fúnebre*, sobre una inspirada partitura que vuela desde el casticismo de la zarzuela de los años 30, en el “Pregón del pan de Viena”, hasta las nuevas coordenadas del musical anglosajón, donde sorprende cómo la gavota de presentación del personaje de “Jorge Sand” se adelanta diez años a la gavota de *My fair lady* de Frederick Loewe. La inspiración biográfica de los autores del texto dramático (Arozamena y Torrado, 1944) es clara y en la obra destaca el cuadro dedicado a la Cartuja de Valldemosa, donde se hace patente la lectura del conocido libro de viaje y memoria de George Sand, *Un invierno en Mallorca*, título que años más tarde utilizaría Jaime Camino para uno de sus largometrajes más importantes, con mismo tema y personajes. Claro que si de cine hablamos puede que tanto Torrado como Arozamena conocieran *La canción del adiós*, film francés de 1934 y supieran de *La canción inolvidable* producción dirigida por Charles Vidor, estrenada el mismo año en que se estrena *Polonesa*; ya que ambas películas estaban centradas en la vida de Chopin. Aunque, sobre todo, hay que tener en cuenta que, en este momento, aparecen varias biografías sobre el compositor, una escrita por el polémico Antoni Gronowicz y otra por Annie Jausen, esta última bajo la aclaración de “Biografía novelada”; pero es seguramente la publicada por Miquel Raux Deledicque la que influya en nuestros autores, y en mayor medida la novela de la escritora británica Doris Leslie, publicada en 1942 con el mismo título que la comedia lírica: *Polonesa*.

La obra supone un paso importante en la evolución del género grande y se nota observando la ficha artística que fue un intento de hacer una gran obra lírica, un título que se desmarcara de los éxitos de Alonso y Guerrero. Pero tan alto vuelo quiso alcanzar que no consiguió su objetivo, no caló ni en el público, ni provocó grabaciones discográficas, ni por supuesto reposiciones, dada la magnitud escénica de la propuesta, con tres vertiginosos cambios de escenario en sólo el primer acto, algo que era habitual

---

<sup>202</sup> Ópera en cuatro actos y epílogo de Jules Barbier y Michel Carré, música de Jacques Offenbach, donde se cuenta la vida de E.T.A. Hoffmann, a través de tres de sus cuentos más famosos.



en el musical anglosajón, pero que técnicamente, en 1944, no era fácilmente asumible. El reto era elevado y la obra no ha entrado en el repertorio.

En el año 2007 un grupo de artistas, muy vinculados a la zarzuela, como María Dolores Travesedo y Josefina Meneses, encabezadas por Federico Moreno Larregla, hijo del compositor Moreno Torroba, y también director de orquesta como su padre, deciden recuperar *Polonesa* para el Festival de La Solana, en concreto para su vigésimo cuarta edición. Así el 26 de octubre, en el auditorio Tomás Barrera, con acierto pleno, vuelve a la luz una de las últimas y más importantes creaciones de zarzuela grande.

23. 1944. *¡Qué sabes tú!*

Comedia musical en dos actos, con libro de José Ramos Martín, música de Ernesto Pérez Rosillo. Estrenada en el teatro Principal de San Sebastián el 10 de septiembre de 1943. Su estreno en Madrid es en el teatro Alcázar, el 8 de abril de 1944.

**Reparto y equipo artístico:**

Maribel (Conchita Panadés), Tutú (Teresita Silva), Pepita (Carmen Abad), Chelo (Angelita López), Gloria (Amelia Velasco), Una doncella (Angelina Barcia), Daniel (Luis Sagi-Vela), Toni (Antonio Martelo), Don Gustavo (Valeriano Ruiz Paris), Alberto (Emilio Portela), Boy (Manuel Montoya), Croupiers, pagadores, jugadores, criados del Casino, cortejo nupcial, invitados, jugadores de golf, socios del Club de regatas y máscaras.

Escenografía: Ressti.

Figurines: Jerome y Giribert.

Coreografía: Luis Roberto.

Compañía Sagi-Vela.

Dirección de escena: Antonio Martelo.

Dirección musical: Ricardo Estevarena.

**Argumento:**

La acción en la capital de una nación imaginaria. Época actual (1943).

Acto I. En un aristocrático Casino una rica heredera, Maribel, juega con su padre, Don Gustavo, y con su amiga Tutú, que es cortejada por Toni; pero ella ha reparado en otro jugador, Daniel, que, arruinado, recibe un consejo de su amigo Toni: que se case con Maribel y así pueda recuperar su estabilidad económica. Maribel se ha enamorado de Daniel, y su padre pacta el enlace con Daniel, se celebra la boda y justo antes de la luna de miel, Maribel escucha escondida la confesión de Daniel a Toni, se ha casado por el vil metal, pero nunca podrá estar enamorado de una mujer como Maribel porque está enamorado de Tutú.

Acto II. Don Gustavo también ha reparado en Tutú y piensa en hacerla su mujer. Ahora es cuando Toni entiende los peligros que encierra casarse por interés. Maribel ha optado por ser una nueva mujer, disfruta de la vida, acude al golf, a las regatas, y no muestra el menor interés por Daniel, su marido, que desde la noche de bodas está locamente enamorado de su mujer. A Maribel se le ocurre una última estratagema, enviar un anónimo a Daniel citándole en el Baile del Coso Blanco; Daniel acude, y una mujer tapada se le acerca y él le confiesa que no puede fijarse en otra mujer porque está locamente enamorado de la suya. La tapada resulta ser Tutú, para cumplir un favor a Maribel, quien oculta ha escuchado la confesión de Daniel. Tutú se considera ya una madre para Maribel, ante la alegría de Don Gustavo, que comprueba la dicha de ver felices a Daniel y a Maribel.

### **Edición del texto dramático:**

RAMOS MARTÍN, José (1944). *¡Qué sabes tú!...* Madrid: SGAE.

### **Números musicales:**

*Acto I.* Introducción. Nº 1. Romanza de Daniel. “Quiso el destino”. Nº 2. Toni y triples. “La fortuna veleidosa”. Nº 3. Tutú, Daniel y Toni. “Yo sólo quiero tu amor”. Nº 4. Dúo de Maribel y Daniel. “En la dulce calma de la noche... Ven a mí”. Nº 5. Romanza de Maribel. Maribel y coro. “Maribel, Maribel gentil”. Nº 5 b. Tutú, Don Gustavo y Toni. “Se casa la niña”. Nº 6. Coro. Marcha nupcial. Nº 7. Romanza nupcial. Maribel y Daniel. Nº 7 b. Orquesta.

*Acto II.* Introducción. Nº 8. Dueto cómico. Tutú y Toni. “Con el ‘Hot’”. Nº 9. Dúo de Maribel y Daniel. “Dice que ya no la quiero”. Nº 10. Romanza de Daniel. “¡Qué sabes tú!”.

Nº 11. Maribel. “La pobrecita millonaria”. Nº 12. Dúo de Maribel y Daniel. “Buenas noches, señorita”.

### **Partitura localizada:**

Fondo Pérez Rosillo. Centro de Documentación y Archivo de la SGAE, Madrid.

### **Fonografía:**

*¡Qué sabes tú!* (1944). Ramos Martín y Pérez-Rosillo. D 78 rpm. Ricardo Estevarena, dir. San Sebastián: Columbia.

*¡Qué sabes tú!* (2000). Ramos Martín y Pérez-Rosillo. Reedición en CD de la versión de 1944. *La Revista Musical Española*. Vol. 16. Madrid: Sonifolk.

### **Características destacables de la obra:**

El autor de la obra, José Ramos Martín, dice en su dedicatoria de la edición del texto: “A Luis Sagi- Vela, a cuyo arte y a cuyo entusiasmo se debe el éxito de esta obra.” Un verdadero manifiesto de intenciones, porque la obra es una delicia escrita a mayor gloria del célebre barítono. Seguidor de una saga familiar y continuador de la carrera que había tenido Marcos Redondo, Luis Sagi-Vela consciente del momento que le había tocado vivir estrenó obras grandes próximas a la opereta y al musical, donde finalmente encontró sus grandes interpretaciones con los estrenos en España de *South Pacific* y *The man of La Mancha*.

En la evolución de la comedia lírica, surge esta comedia musical que, heredera del canon marcado por Jardiel Poncela en *Carlo Monte en Monte Carlo*, desarrolla una

despreocupada trama sentimental en torno a casinos y espacios de lujo, en este caso campos de golf y embarcadero de regatas, incluidos. En estas sencillas tramas, se busca una vuelta de tuerca como en esta opereta, que empieza en boda, y que su protagonista femenina defiende su posición logrando el amor, más allá de que su boda sea una siempre transacción económica. Todo ello es un delicioso juguete escénico<sup>203</sup> que da paso a varias romanzas para lucimiento de la cabecera de cartel y que sus grabaciones en discos, en su momento se convirtieron en grandes éxitos de venta y su repercusión fue elevada, tanto, que a partir de esta obra se marca un camino que nos irá conduciendo a ver evolucionar la zarzuela grande hacia los parámetros de la comedia musical.

Hacia una verdadera comedia musical, cuyos argumentos y desarrollo escénico estaban próximos a la alta comedia y abandonaban el camino del sainete, del realismo, que veremos en otros títulos y que también marcaron un camino a seguir. De alguna manera el primer camino, que absurdamente se ha querido emparentar con la revista, continúa en títulos posteriormente aquí analizados hasta desembocar en nuestros días en estrenos como los de *Tres sombreros de copa* con música de Ricardo Llorca y el segundo camino, más próximo al sainete y reflejo de la vida cotidiana llega hasta *La llamada o Policías y ladrones*, aún sin fecha de estreno determinada.

La obra consigue tal éxito que, en el mismo año de su estreno en Madrid, sus autores repiten la fórmula en otro título de características similares: *Llévame en tu coche*<sup>204</sup>.

---

<sup>203</sup> Abundan chistes como el que responde “Tutú” a “Daniel”, cuando esté le recomienda que siente la cabeza: “¿Y dónde me voy a poner entonces los sombreros?” (Ramos Martín, 1944: 65).

<sup>204</sup> Opereta de José Ramos Martín y Miguel Ramos Durán, música de Ernesto Pérez Rosillo. Teatro Fuencarral, 4 de noviembre de 1944.

24. 1944. *Golondrina de Madrid*.

Sainete madrileño en dos actos de Luis Fernández de Sevilla, música de José Serrano. Estrenada en el teatro Principal de San Sebastián el 1 de septiembre de 1944. Y en Madrid en el teatro Calderón, 21 de octubre de 1944.

**Reparto y equipo artístico:**

Golondrina (Angelita Viruete), Inocencia (Encarnita Mañez), Señá Hilaria, Pepe (Manuel Otero), Rosendo (Eladio Cuevas), Indalecio, Camilo (José Campos).  
Coro y Orquesta del teatro Calderón de Madrid.  
Compañía de Eladio Cuevas.  
Dirección musical: José Manuel Izquierdo.

**Argumento:**

La acción en Madrid, época actual.

Acto I. Golondrina es una muchacha que aparece en primavera y vuelve a desaparecer al llegar el frío, de ahí el sobrenombre por el que es conocida. Pepe ha puesto los ojos en Golondrina, pero a él le parece que ella oculta algo y por eso desaparece en invierno. Rosendo y la Señá Hilaria, matrimonio vecino de los jóvenes quieren ayudar a la pareja. Mientras la hija de ellos, Inocencia, es una joven que quiere labrarse un porvenir sin depender de los hombres, a pesar de que le sigue Camilo, un joven simple pero enamorado de ella. Pepe sufre en silencio y espera a que Golondrina cambie de vida, pero Golondrina viaja todos los inviernos a un pueblo a cuidar de su padre, que cometió desfalco y debe estar oculto a la justicia.

Acto II. Pepe ha decidido ignorar a Golondrina. Ella no acaba de entender por qué Pepe ha renunciado a su cariño y no lucha por ella. La señá Hilaria ayuda a Golondrina inventando una treta: deja caer la foto de su hermano Indalecio con una dedicatoria amorosa, Pepe se encuentra con la foto, y además le dicen que es el padre del hijo de Golondrina. Todo se complica cuando, después de muchos años, Indalecio vuelve a Madrid. Entonces Pepe obliga a Indalecio a que se case con Golondrina, la estrategia de la señá Hilaria ha dado resultado. Golondrina y Pepe finalmente han comprendido que están enamorados el uno del otro, como Inocencia de Camilo.

**Números musicales:**

*Acto I.* Nº 1. Preludio. Nº 2. Golondrina, Pepe y Rosendo. “Pasodoble”. Nº 3. Dúo Cómico. Inocencia y Camilo. Nº 4. Romanza de Pepe. “Sopló furioso el viento”.  
*Acto II.* Nº 5. Intermedio. Nº 6. Romanza de Golondrina. “Cariño que no se apasiona”. Nº 7. Dúo de Golondrina y Pepe. “Otra vez juntos... Golondrina buscaba en su vuelo. Nº 8. Inocencia y coro. “Dicen que dicen, niña, que van diciendo”. Nº 9. Camilo y coro. “A la jácara, jácara”. Nº 10. Final.

### **Partitura localizada:**

Centro de Documentación y Archivo de la SGAE, Madrid.

### **Fonografía:**

*Golondrina de Madrid* (1944). Fernández de Sevilla y Serrano. D 78 rpm. José Manuel Izquierdo, dir. Madrid: Columbia.

*Golondrina de Madrid* (2000). Fernández de Sevilla y Serrano. Reedición en CD de la versión de 1944. Serie lírica. Barcelona: Blue Moon.

*Golondrina de Madrid* (2002). Fernández de Sevilla y Serrano. Reedición en CD de la versión de 1944. Sevilla: Homokord.

*Golondrina de Madrid* (2010). Fernández de Sevilla y Serrano. Reedición en CD de la versión de 1944. Madrid: Novoson.

### **Recepción de la obra. La crítica y el público:**

La última zarzuela del maestro Serrano se estrena el 1 de septiembre de 1944 en San Sebastián a cargo de la compañía de Sagi Vela. Pero a Madrid la obra llegó a través de la compañía de Eladio Cuevas, quien la había estrenado el 15 de septiembre en Valencia. Blasco (2015: 261-263) recoge las críticas publicadas con motivo de ambos estrenos y a su luz podemos concluir que fue un fracaso en el norte y éxito en Levante, no olvidemos el origen valenciano del compositor.

El sainete de costumbres madrileñas es levantado del teatro ruzafa por la llegada de la Compañía de Operetas de Gasa, que venía a estrenar *¡Cinco minutos nada menos!* obra que llevaba 400 representaciones ofrecidas en Madrid y 200 en Barcelona. Los gustos han cambiado y la sorpresa deparada por el estreno de la ópera *La venta de los gatos* del maestro Serrano no haya continuidad en el estreno de la zarzuela *Golondrina de Madrid*.

La obra, escrita por Luis Fernández de Sevilla, es mejor acogida en Madrid, y la prensa refleja opiniones positivas como la que aparece en *La Hoja del Lunes* (22 de octubre de 1944), pero nos sorprende a los pocos días la misma compañía reponga los éxitos habituales del maestro: *El motete*, *Moros y cristianos*, *Los claveles*. Estas reposiciones nos dan pistas de que la obra no atrajo al público, que empezaba a acostumbrarse a ver los éxitos del pasado, más que a demandar nuevos títulos.

25. 1944. *Peñamariana*.

Retablo popular salmantino en tres actos de Federico Romero y Guillermo Fernández-Shaw, música de Jesús Guridi. Teatro Madrid, 16 de noviembre de 1944.

**Reparto<sup>205</sup> y equipo artístico:**

Monacillo (Consuelo Hernando), María y la Virgen (Conchita Miralles / Pilarín Andrés), Lucrecia y Santa Isabel (Concha Bañuls / Carmina Alonso), Eladio y San José (Manuel Abad / Pedro Terol), Paulino y Arcángel San Gabriel (Esteban Guijarro y Florencio Calpe), Marcelo y Arcángel San Miguel (Manuel Hernández), Saturio y Satán (Chano Gonzalo), Tío Milvientos (José Pello), Don Genaro (Fernando Hernández), Tío Pardo (Jaime Cárcamo), Fabricio (Fernando Hernández, hijo), Rodolfo (Rafael Caballero), Montalvo (Casimiro García Morales), Vecinos de Peñamariana, mozos y mozas de Salamanca, estudiantes, soldados, gitanos y gitanas.

Compañía Española de Arte Lírico.

Escenografía: Redondela.

Figurines: María Rosa Bendala

Dirección artística: Federico Romero y Guillermo Fernández-Shaw.

Director de escena: Manuel Hernández.

Dirección musical: Francisco Palos.

**Argumento:**

La acción en Peñamariana (Sierra de Francia), excepto el cuadro cuarto que ocurre en Salamanca. Reinando Felipe IV.

*Acto I.* El pueblo de Peñamariana asiste a la representación tradicional, como todos los años, del Retablo sobre el dogma de la Inmaculada Concepción. El retablo es interpretado por vecinos de la localidad y expone los misterios de la anunciación, la visitación, el sueño de San José, terminando con el canto del Ave María.

*Acto II.* El pueblo celebra la fiesta mientras los hermanos Eladio, Paulino y Marcelo, se despiden de su familia, de su hermana Lucrecia, de su padre Tío Milvientos, y de María, la novia de Eladio, porque van cada uno a distintos lugares a labrar su porvenir. Han pasado tres años y todo ha cambiado excepto la representación del Retablo. María sigue esperando a Eladio, pero la noche que el Tío Milvientos se cree morir, es atacada violentamente por Saturio en su propio cuarto, María se defiende rezando. En Salamanca Eladio, licenciado, celebra, con su hermano Marcelo, soldado, y con Saturio, que piensa volver a Peñamariana para casarse con María. Saturio describe la habitación de María. Eladio se enfrenta con Saturio cuando aparece Paulino, que ha tomado orden dominica y Saturio le pide confesión.

*Acto III.* María y Eladio se van a casar. Eladio, duda de la muchacha, y su padre le dice que desde la noche en que él se sintió morir, Saturio no ha vuelto al pueblo. Paulino sabe la verdad por confesión de Saturio, donde este le desvelaba su mala acción y cómo María supo guardarse. La boda se celebra y María reparte sus alfileres del velo de desposada, llega la noche de bodas y al entrar Eladio en la habitación de María reconoce la descripción que en Salamanca hiciera Saturio, entonces asesina a María; luego,

---

<sup>205</sup> Damos el reparto de tarde y de noche, por la importancia de las voces que interpretaron la obra.

aparece su hermano Paulino a decirle las palabras del ángel del retablo.

### **Edición del texto dramático:**

ROMERO, Federico y FERNÁNDEZ-SHAW, Guillermo (1944). *Peñamariana*. Libreto mecanografiado. Madrid: Fundación Juan March.

### **Números musicales:**

*Acto I.* Nº 1. Retablo. María, Lucrecia, Monacillo, Eladio, Paulino, Sarturio, Genaro, Tío Pardo, Marcelo y coro. Nº 2. María, Lucrecia y coro. Nº 3. Eladio, Paulino y Marcelo. Nº 4. Marcelo y las viejas del lugar. Nº 5. Música.

*Acto II.* Nº 6. Balada de María. María y coro interno. Nº 7. Música. Nº 8. Eladio, Fabricio, Rodolfo, Montalvo. Lechuza, Quijota y Giralda, coro y ballet. Nº 8 b. Romanza de Eladio. Nº 9. Raconto de Saturio. Nº 10. Coro interno.

*Acto III.* Nº 11. Monólogo de Paulino. Nº 12. Marcelo y coro. Nº 13. Entrecuadro con Monacillo. Nº 14. Canción de los alfileres. Nº 15. Final. María, Eladio, Paulino, Monacillo y coro.

### **Partitura localizada:**

Centro de Documentación y Archivo de la SGAE, Madrid.

### **Recepción de la obra. La crítica y el público:**

En sus memorias Guillermo Fernández-Shaw relata muy bien la visión de la crítica:

“Tuvimos críticos de gran categoría, los cuales se pusieron de acuerdo para reconocer los valores de *Peñamariana*, pero no en sus preferencias musicales; pues mientras que Conrado del Campo, por ejemplo, consideraba lo mejor el prólogo o primer acto, Joaquín Rodrigo daba mucho más valor al segundo: decía que el primero era un oratorio, el segundo un magnífico acto de zarzuela grande, deliciosamente equilibrado y el tercero un drama lírico, falsamente sentido por el compositor. En cuanto al libro, estimaban todos que era un canto a la pureza de la mujer española. Yo creo que todo el mundo estuvo conforme en el elogio sin reservas de *Peñamariana* porque creían piadosamente que no sería obra de dinero. Y lo peor es que acertaron” (Fernández-Shaw, 2012: 308).

El *Diccionario de la zarzuela* también recoge algunas opiniones de la crítica:

“Fernández-Cid en su crítica del diario *Arriba* relataba los momentos principales de la partitura: ‘Recordamos todo el retablo con un Avemaría delicadísimo; la romanza de tiple, el aria de bajo, cuyo fondo orquestal logra un ambiente de canción de cuna; el bailable, que nos trae aromas de Barbieri; el final del segundo acto, la romanza de tenor y, en fin, toda la escena dramática con que concluye la obra. Magnífica también la manera de conseguir el efecto de la campana mayor de la catedral y luego las de las demás torres.’ La obra recibió una cálida acogida en su estreno en Madrid en 1944” (Sánchez, 2006: I, 958).

También nos acerca Víctor Sánchez la crítica de Joaquín Rodrigo en el diario *Pueblo*:

“No conozco otra obra lírica de Guridi que alcance la suave belleza, la firmeza y la maestría de orquestación, lo original y graciosa medida de las frases melódicas y la perfección de la forma resuelta por un dominio teatral absoluto” (*op. cit.*: I, 958).



Y nos corrobora la recepción y buena acogida que tuvo en el público, dado que la obra realizó una gira más que encomiable por buena parte del territorio español.

### **Características destacables de la obra:**

Los autores del texto dramático vuelven al ámbito regionalista abandonando momentáneamente la opereta que no les había acabado de funcionar, a diferencia de otros autores; aunque justifiquen la falta de éxito, como les ocurrió con *Mimí Pinsón*<sup>206</sup>, por ejemplo, por la coincidencia de su estreno y el inicio de la II Guerra Mundial. Romero y Fernández-Shaw viajan en esta ocasión a Salamanca y encuentran allí, en el ámbito charro, multitud de ocasiones para que el compositor encuentre inspiración en el folclore de la zona, tal y como hizo con el corpus popular vasco en *El caserío*, con texto también de Romero y Fernández-Shaw. Por ello la obra se inicia con un gran retablo a la manera “de las farsas religiosas que se celebran anualmente en el pueblo salmantino de La Alberca” (Fernández-Shaw, 2012: 304). Así los personajes de aquellos retablos se ven reflejados en los personajes del lugar en el siglo XVII, la Virgen será una moza ejemplar, el Ángel un religioso... y el nombre del lugar, Peña de María, dará título a la zarzuela.

La obra suponía el primer estreno de Jesús Guridi en Madrid después de la Guerra Civil, algo que debemos valorar como todo un acontecimiento. Guridi vuelve a acertar con la partitura, como había ocurrido con *El caserío* y se aleja de los lugares comunes de la *Loza lozana* de Guerrero<sup>207</sup>; para seguir una vía espiritual en la evolución de la zarzuela grande, algo que entronca mejor con su carrera sinfónica, así “este compuso, además de un ‘Ave María’ inolvidable, todo un cuadro musical, pórtico de la obra, que es acaso la página de teatro lírico español más conseguida de estos últimos tiempos” (*op. cit.*: 304).

Estamos de acuerdo con los autores al creer firmemente que esta zarzuela fue un gran intento, lleno de posibilidades, malogrado, por la ausencia de interés de recuperar la obra. No ha tenido, después, Guridi, la fortuna de ser recuperada su inspiración musical

---

<sup>206</sup> Opereta romántica de Federico Romero y Guillermo Fernández-Shaw, música de Miguel Vila Piqué. Teatro Madrid, 7 de junio de 1944.

<sup>207</sup> Jacinto Guerrero la noche del estreno de *Peñamariana* le dijo a Guillermo Fernández-Shaw: “Es magnífica, pero se sale del género” (Fernández-Shaw, 2012: 208).

sobre tema religioso, como sí lo han tenido contemporáneos suyos como es el caso de Olivier Messiaen, autor de la ópera sobre la figura de San Francisco de Asís. Quizá la mezcla de una especie de auto sacramental con zarzuela de ambiente rural ahora podría captar la atención y comprobar como el género grande fue abriéndose camino en diferentes vías para forjar su evolución.

26. 1945. *Los cachorros*.

Comedia lírica en un prólogo y dos actos de José Ojeda y Rafael Duyos sobre una obra de Jacinto Benavente, música de Jesús Romo. Teatro Madrid, 16 de marzo de 1945.

**Reparto y equipo artístico:**

Lea (Carmen Ruiz), Zoe (Gloria Alcaraz), Madame Adelaida (Teresa Sánchez), Clotilde (Srta. Fúster), Adolfo (Marcos Redondo), Billy (Messeguer), Henry (Cebriá), Augusto Tonterías (Mariano Beut), Celina, Berta, Reina, M. Rigoberto, Babylas, Mauricio, Gastón, José, Un gitano, otro gitano, mozos, etc.

Dirección de escena: Mariano Beut.

Dirección musical: Maestro Garrido.

**Argumento:**

La acción en un circo de feria alrededor de 1918.

Prólogo y Acto I. Al circo regentado por Madame Adelaida, vuelve la artista Lea, con su hija Clotilde, ha triunfado por el mundo, pero vuelve a ver el lugar donde inició su carrera y donde ha permanecido su primer hijo, Henry. En el circo todo sigue igual, excepto que Adolfo, el domador, su primer amor, se ha casado con Zoe y tienen un hijo, Billy, que ha crecido como un hermano con Henry. Billy y Clotilde, al conocerse, se enamoran, “porque los cachorros no muerden”.

Acto II. Adolfo y Lea han recuperado su vieja amistad y ella quiere ayudar con su dinero a que el circo prospere. Zoe, no resiste el ver que le apartan de todo lo que ama y se enfrenta a Lea, pero esta le hace ver que su enfrentamiento no tiene sentido, porque Billy y Clotilde se aman, y como bien sentencia Madame Adelaida “ese amor trae la paz”.

**Edición del texto dramático**

BENAVENTE, Jacinto (1929). *Los cachorros*. Col. El Teatro Moderno. Nº 204. Madrid: Prensa Moderna.

**Partitura localizada:**

Centro de Documentación y Archivo de la SGAE, Madrid. Dentro de la partitura destacan:

- Prólogo. “El mundo del circo”. Adolfo y coro.
- Romanza de Zoe.
- Terceto en tiempo de fox. Clotilde, Billy y Henry.
- Dúo de Zoe y Adolfo. “Si en el cielo nació una estrella”.
- Vals Cómico.
- Dúo de Lea y Adolfo. “La comedia de los celos”.
- Romanza de Adolfo. “De tanto querer a todos”.

### **Recepción de la obra. La crítica y el público:**

En homenaje a Benavente, Marcos Redondo decide estrenar la nueva obra en Madrid y del éxito obtenido nos dice:

“La obra gustó más en Barcelona que en Madrid. Un triunfo completo para la compañía, el autor y la empresa del teatro Calderón, triunfo al que contribuyeron en mucho las dos triples, Gloria Alcaraz y Carmen Ruiz, el tenor Messeguer y el primer actor y director, Mariano Beut.” (Redondo, 1973: 186).

En *ABC*, la obra se recibe con verdadero entusiasmo, tanto por la brillantez de la adaptación de la comedia benaventina a zarzuela grande, como del reparto, así como de un joven compositor:

“Predomina el tono literario que irradian todas las escenas, henchidas de palpitations humanas que se exteriorizan a través de unos personajes de caracteres bien definidos y que reaccionan de manera lógica y natural. Con esta sólida base, el joven maestro Jesús Romo ha compuesto una brillante partitura, que en todo momento subraya y comunica emoción lírica a la trama, desarrollándose los números dentro del más ajustado ambiente” (Carmona Victorio, 17 de marzo de 1945).

### **Características destacables de la obra:**

La relación de Benavente con la zarzuela ha sido ya estudiada y sabemos sobre las obras que escribió para el género, los éxitos y repercusión que obtuvo (Espín Templado, 1987: 163 y ss.). Incluso hemos podido asistir últimamente al reestreno<sup>208</sup>, con carácter de estreno, que recuperaba *La malquerida*, con música de Manuel Penella, y conocemos que existe otra versión de *La malquerida* con música de Conrado del Campo, esta sin estrenar (Bravo, 27 de febrero de 2017). Seguramente Benavente consiga darle en un futuro, esperemos no muy lejano, grandes frutos al género, puesto que es incuestionable que, tras *Los intereses creados*, existe un magnífico texto para poner en solfa.

Marcos Redondo en sus memorias nos cuenta cómo se fraguó la creación de esta comedia lírica:

“Fue en cierta ocasión a casa el escritor José Ojeda con una larga carta del Premio Nobel. Me decía en ella que complaciese a Ojeda y a Rafael Duyos, que estaban deseando adaptar una comedia, *Los cachorros*, a zarzuela y que de la parte musical se encargaría el maestro Romo. Añadía que ponía como condición que la estrenara yo. Como es natural, accedí y contesté a don Jacinto en una carta muy cariñosa.” (Redondo, 1973: 185).

---

<sup>208</sup> El 28 de febrero de 2017 la zarzuela *La malquerida* se estrena por fin en Madrid, en los teatros del Canal, después de haber sido estrenada en Barcelona en el teatro Victoria, el 12 de abril de 1935.

Los autores de la zarzuela *Los cachorros*, contaron desde el primer momento con el beneplácito, apoyo y recomendación de don Jacinto. Este acudió la noche del estreno y vivió un gran homenaje, al terminar la función (Carmona Victorio, 17 de marzo de 1945); La obra había sido escrita para María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza, que la habían estrenado en el teatro de la Princesa en 1918, volviendo el autor sobre el tema del circo, que ya había tratado en *La fuerza bruta*, estrenada en 1908 el teatro Lara; por cierto, que esta obra también fue convertida en zarzuela, en 1919, con música de Federico Chaves, y estrenada en el mismísimo teatro de la Zarzuela. A la admiración por Benavente se sumaba la expectación que había provocado la reaparición de un compositor: Jesús Romo, que se había incorporado nuevamente tras alguna incursión en plena Guerra Civil, como vimos en el capítulo II. Pero el primer gran éxito de Romo había sido estrenado recientemente por Pepita Embil y Antonio Medio, *En el balcón de palacio*<sup>209</sup> y ahora se revalidaba su aportación al género; aunque todavía estaban por venir las que serán sus dos obras más recordadas, que analizaremos más adelante: *Un día de primavera* y *El gaitero de Gijón*.

La comedia lírica *Los cachorros* pone de manifiesto que el tema del circo en la zarzuela suele adecuarse bien, tras *Las golondrinas*, hemos visto más arriba *Black, el payaso*, son títulos que transcurren con la vida del circo como trasfondo. El imaginario del circo, la presencia de personajes de diferente aspecto e idiosincrasia, aparecerá después en los *Tres sombreros de copa* que casi finaliza esta investigación. El circo ha generado grandes títulos de teatro musical, más allá de la ópera, así en el musical anglosajón hay títulos tan emblemáticos como *Jumbo*, *Barnum*, *The fantasticks* o *Pippin*. Visualmente el mundo del circo provoca siempre una puesta en escena brillante.

Volvemos a observar de nuevo la diferencia de gustos entre Madrid y Barcelona, que afectó a la proyección de la obra, de la que solamente se registró en Barcelona, en Odeón, dos números, el dúo “Si en el cielo nació una estrella” y la romanza “De tanto querer a todos”, cuya audición pone de manifiesto la grandeza de esta obra.

---

<sup>209</sup> Zarzuela en dos actos de Manuel Martí Alonso y Antonio Casas Bricio, música de Jesús Romo. Teatro Coliseum, 3 de noviembre de 1943.

27. 1945. *Tiene razón don Sebastián.*

Sainete lírico en tres actos de Rafael Fernández-Shaw, música de Jacinto Guerrero. Estrenado en el teatro Principal de Zaragoza el 22 de noviembre de 1944 y después en Madrid en el teatro Calderón, el 2 de mayo de 1945.

**Reparto y equipo artístico:**

Asunción (Pepita Embil), Doña Munda (María Portillo), La Tere (Antoñita Rodríguez), Chica 1ª (Manolita Segura), Chica 2ª (Milagros Fernández), Chica 3ª (Pepita González), Don Sebastián (Antonio Medio), Sebastián (Plácido Domingo), Simón (Ramón Peña), Basíldes (Santiago Ramalle), Un Parroquiano (Juan de Rueda), Pollo 1º (Tomás Ritoré), Pollo 2º (José Navarro), Chicas y Pollos Bien, Parroquianos, Camareros, Chulas y Chulos.

Escenografía: García y Ros.

Figurines: Manuel Comba.

Dirección de escena: Ramón Peña.

Dirección musical: Agustín Moreno Pavón y José Olmedo.

**Argumento:**

La acción en Madrid, época actual (1944).

Acto I. Don Sebastián es un viudo que tiene un café-bar donde acuden parroquianos habituales, su hijo, también de nombre Sebastián ha roto relaciones con Asunción, y la madre de ella, Doña Munda, va a recriminar esta acción al padre. Don Sebastián se compromete a solucionar la situación y habla con su hijo, no consigue ablandarle y decide consolar a Asunción; ella encuentra en Don Sebastián todo el afecto que no encontró en el hijo.

Acto II. En “la playa del plantío”, en la carretera de Madrid, ha montado, Don Sebastián, otro establecimiento. Allí acude la gente joven a refrescarse del calor madrileño y resulta que este lugar es el regalo de boda que Don Sebastián le quiere hacer a Asunción, a quien ha pedido en matrimonio, llenando de gozo a su futura suegra, Doña Munda. Sebastián, hijo, está arrepentido de no haber sabido ver en Asunción la gran mujer que es, mientras se desata una tormenta de verano.

Acto III. En el Viaducto, Asunción se lamenta de su suerte, Don Sebastián se encuentra allí con ella, comprende su tristeza y le evoca el Madrid de su juventud, el de 1900, un Madrid de sainete que no se acaba. La obra termina en el estanco de Doña Munda, Asunción se prepara para su boda, aparece Don Sebastián y Sebastián, padre e hijo, elegantemente vestidos los dos; Asunción cree que Sebastián, hijo, va a ser el padrino, pero Don Sebastián tiene una idea mejor: que ocupe su lugar, si ella gusta en ello. Doña Munda no lo comprende, pero la decisión es sabia, porque “tiene razón Don Sebastián”.

### **Ediciones del texto dramático:**

FERNÁNDEZ-SHAW, Rafael (1941). *Tiene razón don Sebastián*. Original mecanografiado. Madrid: Fundación Juan March.

FERNÁNDEZ-SHAW, Rafael (1945). *Tiene razón don Sebastián*. Madrid: Gama Musical.

### **Números musicales:**

*Acto I.* Nº 1. Don Sebastián, Basílides, Simón y parroquianos. “¡Camarero! ¡camarero!”. Nº 2. Basílides, Simón y coro. “¡Al fútbol! ¡Al fútbol!”. Nº 3. Mazurka. Asunción, Sebastián y Simón. “Esto se ha acabao”. Nº 4. Zambra. La Tere, Sebastián, Simón y Basílides. “¡Restituto! ¡Domiciano! ¡Onesiforo!”. Nº 5. Sebastián y Don Sebastián. “Una mujer es la blanca magnolia”. Nº 6. Basílides, La Tere, Simón, Sebastián, Asunción y Don Sebastián. “¿Dónde estoy? ¿Dónde estoy?”. Nº 6 b. Romanza de Asunción. “¡Adiós, Sebastián!”. Final. Marcha.

*Acto II.* Nº 7. Baile. Asunción, Don Sebastián y coro. “No te vayas a la sierra”. Nº 8. Don Sebastián, Tere, Simón, Basílides y coro. “Tiene razón Don Sebastián”. Nº 9. Habanera. Asunción y Sebastián. “Me ha dicho mi padre”. Nº 10. Asunción, Don Sebastián, Sebastián, Simón, Basílides, Doña Munda y coro. “Que llueva, que llueva, la virgen de la cueva”.

*Acto III.* Intermedio. Nº 11. Schottis. Tere y Simón. “No te tires del viaducto”. Nº 12. Romanza de Asunción. “Malhaya el hombre, malhaya”. Nº 13. Habanera y pasodoble. Don Sebastián, Asunción, chulos y chulas de 1900. “Sueños madrileños de *La Revoltosa*”. Nº 14. Final. Don Sebastián y coro interno. “¡Dios mío! Dame valor”.

### **Partitura localizada:**

Archivo de la Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero.

Legado Jacinto Guerrero del ICCMU, Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla, UCM. Centro de Documentación y Archivo de la SGAE, Madrid.

### **Características destacables de la obra:**

Después de *Repóker de corazones*, opereta con música de José Padilla, este sainete en tres actos es el primer gran éxito teatral de Rafael Fernández-Shaw, hermano menor de Guillermo y el benjamín del célebre Carlos, autor de *La revoltosa* y *La vida breve*. Escribe un sainete con aroma a *La del manojo de rosas*, la acción se sitúa en un Madrid moderno, de los años cuarenta, donde el coro se debate entre ir a los toros o ir al fútbol, teniendo el deporte todas las de ganar. Detrás de la acción está, siempre, un sentido homenaje al género chico, revisitado, actualizado, citado y presente en los diálogos de todos los personajes; siendo la trama sentimental protagonista un pretexto para evocar aquel Madrid a través de los ojos de Don Sebastián.

28. 1945. *La de la falda de céfiro*.

Sainete lírico en dos actos de Antonio Paso Díaz, Ligorio Ferrer y Antonio González Álvarez, música de Juan Martínez Bágüena. Teatro de la Zarzuela, 17 de julio de 1945.

**Reparto y equipo artístico:**

Rosita, Piluchi, Nemesia, Madame Coliflor, Oficiala 1ª, Oficiala 2ª, Oficiala 3ª, Oficiala 4ª, Invitada 1ª, Invitada 2ª, Invitada 3ª, Antonio, Wenceslao, El señor Felipe, Pelayo, Don Judas, Don Severo, El Padrino, Invitado 1º, Invitado 2º, Invitado 3º, Monaguillo (Manuel Cuevas). (Antonio Medío), (Carmen de la Puente), (Lusita Solá), (Carmen Andrés), (Eladio Cuevas), (Tino Pardo) y (José Pello).

Dirección de escena: Eladio Cuevas.

Dirección musical: Maestro Martínez Bágüena.

**Argumento:**

La acción en Madrid en torno a 1910. El acto I transcurre en una plazoleta de las Ventas, el acto II en un merendero, en la puerta de la Vicaría de Madrid y finalmente en el interior de la sacristía de la Iglesia de la Paloma:

“Es una continuación o segunda parte de la conocida zarzuela de Chapí *La revoltosa*, como el propio compositor reconocía. Ambientada en el Madrid de 1900. Hay cantos y elogios al mantón, a las verbenas y al río Manzanares. Tampoco faltan piropos a las prendas de vestir, como el botijo de corinto, la gorra de seda, el pañuelo del mismo género y todos los demás elementos que definen la vestimenta de la época. En ella, el personaje central de *La revoltosa*, Felipe, ya cincuentón, revive nuevamente sobre la escena, atormentado por el recuerdo de la hondamente amada Mari Pepa, cuyo espíritu cree ver reflejado en el semblante de otra moderna mocita madrileña, Rosita la planchadora, que, a su vez, está enamorada de otro hombre” (Roca Padilla, 2013: 134-135).

Finalmente, Rosita se comporta como heredera de aquella Mari Pepa de *La revoltosa*, y se casará con el elegido de su corazón, mientras Felipe queda recordando a la mujer que tanto amó.

**Ediciones del texto dramático:**

PASO DÍAZ, Antonio, FERRER, Ligorio y GONZÁLEZ ÁLVAREZ, Antonio (1945). *La de la falda de céfiro*. Madrid: Las máscaras.

PASO DÍAZ, Antonio, FERRER, Ligorio y GONZÁLEZ ÁLVAREZ, Antonio (1946). *La de la falda de céfiro*. Madrid: Gama Artes Gráficas.

**Partitura localizada:**

Centro de Documentación y Archivo de la SGAE, Madrid.

Archivo de la Sociedad General de Autores y Editores de Valencia.



### **Recepción de la obra. La crítica y el público:**

En cuanto a las características de la composición musical hay que destacar la similitud que Martínez Bágüena guarda con sus antecesores patrios, tanto con José Serrano como con Ruperto Chapí:

“Respecto de Chapí, a los críticos no les faltaron argumentos, más si cabe cuando la zarzuela *La de la falda de céfiro* de Martínez Bágüena entronca directamente con *La revoltosa* del primero, ya que el personaje principal, Felipe, ahora cincuentón, revive nuevamente sobre la escena, atormentado por el recuerdo de la hondamente amada Mari Pepa, desarrollándose a partir de ahí la nueva historia. No hace Juan Martínez ninguna alusión musical a la obra de Chapí. Toda la música es íntegramente nueva. Lo cual no quita a que, en lo que a técnica compositiva se refiere, ofrezca una instrumentación rica y colorista muy al estilo del maestro alicantino. De ahí los numerosos artículos, principalmente de la prensa madrileña, dado el carácter castizo de la obra, en los que la comparación esté más que manifiestamente presente.” (Roca Padilla, 2013: 57-58).

Las obras de Martínez Bágüena siempre han tenido una magnífica recepción popular, en general, en los estrenos de su obra en Valencia, su ciudad natal, donde posteriormente alcanzaría notable éxito con *El Micalet de la Seu*<sup>210</sup>, una especie de *Gran Vía* a la valenciana. En Madrid tanto el título, aquí analizado, junto al también sainete *Un beso*<sup>211</sup>, son las obras que alcanzan mayor trascendencia, aunque ninguna de ellas fue registrada fonográficamente, ni han pasado la repertorio, ni han sido todavía repuestas, con honores de estreno, en el presente siglo; aunque la crítica especializada siempre se refiere a su obra de forma favorable:

“No en vano, Martínez Bágüena, tal y como se pone de relieve en numerosos artículos de prensa, fue considerado el sucesor digno y directo de Serrano y Chapí; respecto del primero por su facilidad melódica, lirismo y clara sonoridad; respecto del segundo, por su técnica orquestal. Zarzuelas como *La de la falda de céfiro* o *Un beso* le catapultaron a un éxito y a una fama al alcance de muy pocos. Todas las críticas siempre resultaban unánimes respecto de su música: facilidad melódica, claridad expositiva, contrastes tímbricos orquestales muy definidos, la primacía en el tratamiento de la voz, los ritmos marcados, el carácter popular de los números, la fácil comprensibilidad por el público” (*op. cit.*: 182).

La obra obtuvo tan buena repercusión que una de las divas líricas más importantes del momento se sumó al elenco y así hizo su primera entrada en el teatro de la Zarzuela, teatro donde su hijo, Plácido Domingo, obtendría después grandes éxitos: “El jueves 23 se presentó por primera vez una de las cantantes más famosas de estos años: Pepita Embil. En la función de noche cantó algunas romanzas en honor de los autores de la obra con la que se presenta: *La falda de céfiro (sic)*.” (García Carretero, 2004: 227).

---

<sup>210</sup> Revista de fantasía valenciana, escrita por José Peris Celda en 1947.

<sup>211</sup> Sainete lírico en dos actos de Luis Fernández de Sevilla, música de Juan Martínez Bágüena. Teatro Madrid, 1 de julio de 1949.

En Barcelona la zarzuela se estrena en el teatro Calderón también con una magnífica recepción, hasta el punto de que se considera su estreno como “para echar las campanas al vuelo”:

“El montaje de la partitura es de una flexibilidad ondulante que nos lleva de lo cómico a lo sentimental, y pasa de lo garboso a lo callejero, sin perder su corrección ni su línea melódica. Hay números de esos que se sale del teatro tarareándolos. A lo largo de toda la partitura se denuncia la presencia de un músico lleno de Sol de Valencia, el mismo que inflamó a Serrano. Juan Martínez Bágüena ha logrado algo difícilísimo: mantener vivo el espíritu de *La revoltosa* sin aprovecharse de un solo compás de Chapí, excepción de la frase del dúo al bajar el telón, que no es copia, sino homenaje a su gloria” (Bellver, 6 de septiembre de 1945).

Pero es indudable, que el éxito rotundo de la obra lo alcanzó en Buenos Aires, donde se llegaron a ofrecer más de ochocientas representaciones de la zarzuela (Alier, 2002: 329).

### **Características destacables de la obra:**

Martínez Bágüena forma parte de la cantera de compositores valencianos que puntualmente le dieron lustre a la zarzuela grande de estos años. Una época en la que hay compositores con estrenos notables, pero puntuales, que no han obtenido la repercusión quizá merecida, pero que nosotros citamos aquí, en primer lugar, para dar cuenta de que el desierto que parecen estos años, estaba bastante poblado, y por otra para abrir capítulos a futuros estudios o investigaciones al respecto. Entre estos nombres de músicos notables debe figurar Leopoldo Magenti, autor de *La novia desconocida*<sup>212</sup>, entre otros títulos; y otro compositor fue Juan José Guerrero Urreisti, autor de la zarzuela *A la sombra del henar*, estrenada en el teatro Español de Madrid en 1960 (Casares, 2006: 951). La obra tiene un carácter marcadamente metateatral en cuanto a que supone una continuación de un título de sobra conocido por todos y que es un referente que no necesita explicación, además “Por la inspiración de la partitura y la bien urdida trama de su libreto inspirado en el ‘Felipe’ de *La revoltosa* que, ya anciano, ve sus recuerdos reflejados en el Madrid de la actualidad. Tuvo una acogida verdaderamente notable.” (García Carretero, 2004: 227). Vemos que recurrir al género chico y rendirle homenaje, algo que observamos también en *Maravilla* y en *Tiene razón don Sebastián*, se convierte en un referente de éxito, no en vano su acierto goza del

---

<sup>212</sup> Opereta lírica de Rafael Fernández-Shaw y Luis Tejedor, música de Leopoldo Magenti. Teatro Madrid, 15 de diciembre de 1944.

gusto del público desde aquel cuadro de la puerta del teatro Apolo en *Las leandras*, que puso en marcha el homenaje con tinte nostálgico, pero sentido y directo. Martínez Bágüena en 1949 aporta unas reflexiones importantes en *Jornada* de Valencia a la hora de entender el momento en el que se encontraba el género en esos años:

No es fácil acertar en cuestión tan compleja; pero mi modesta opinión es la siguiente: El género lírico, como toda manifestación artística, exige de una evolución que, sin perder su carácter españolísimo, aparezca como cosa nueva siempre capaz de interesar al público; siendo preciso prescindir del agotado repertorio -salvo excepciones- y terminar de una vez con la “mala presentación” de las obras. Por otra parte, el teatro lírico está sobrecargado de impuestos, que vienen a agravar su situación. Constituiría un gran estímulo el apoyo oficial a todas las formaciones líricas que puedan exhibir una brillante ejecutoria artística. No basta con las subvenciones otorgadas por el Estado, tal y como hoy se vienen haciendo. Son muchas las compañías líricas que, para cumplir su alta función artística por todas las rutas de España, necesitan alientos de índole económica. El arte lírico, no solamente debe sostenerse en una capital, sino en diversas, a través del arca nacional (Roca Padilla, 2013: 99).

También uno de los libretistas de la zarzuela, Ligorio Ferrer, reflexionaba en una carta sobre el momento que atravesaba el sainete:

No hemos sido muchos, hasta ahora, los que hemos acertado, al menos, para el público; para ese público que, impregnado de visiones cinematográficas y de esa suntuosidad que les ofrece el celuloide, con los máximos adelantos y técnicas modernas... ese público, saturado del ambiente de las películas, cuando va al teatro, le sabe todo él a pobreza; le resulta incoloro y le nota una serie de defectos que le predispone al más rápido alejamiento. ‘El teatro debe ser otra cosa’ -dicen- ‘hay que hacerlo a la moderna’. ‘Hay que enriquecerlo y darle una modernidad que hoy no tiene ...’ ¿Tienen razón estos aficionados? Pues, sí: sí señor que la tienen. El teatro debemos modernizarlo, hemos de llevar en él la misma marcha que lleva la corriente de nuestro siglo y, por lo tanto, renovarnos; pero con una renovación total y no a dosis como la vamos sirviendo los que hasta ahora hemos pretendido hacer ver que nuestra obra marca de cierto modo una pauta de teatro nuevo. Hasta ahora, lo que hemos servido los autores, pocos atisbos de novedad nos han podido apreciar. Salvo algunas excepciones (muy pocas), el teatro lírico sigue las mismas trayectorias del pasado siglo. ¿Es que no hay renovación posible? ¿Es que ha quedado agotado para estos menesteres el ingenio español? No: eso, no. El ingenio persiste en nuestra raza, y tras el ingenio, la gracia y la desenvoltura propia, tanto en libretistas como en compositores. ¿Por qué, pues, no tomar decididamente la senda de la realidad que nos impone el avance del siglo? ¡Ni nosotros mismos lo sabemos! ¿Falta de decisión? ¡Es posible! ¿Culpa de qué? ¿Crisis teatral? ¡No, no! Esto de la crisis teatral ya va resultando un tópico. No hay tal crisis, lo que ocurre, lo que nos ocurre a todos los autores, tanto de libros como de música, es que seguimos confeccionando con patrones de hace cincuenta años, sin pararnos a pensar que ya viajamos en avión y que ya existe la desintegración del átomo. ¡Renovarse o morir! ¿Qué prefieren ustedes, señores autores? (Esa fue una pregunta de un sólido empresario valenciano). ‘Morir es una cosa tan seria y tan terrible que, creo que ustedes optarán por lo primero, ¿no es así?’ ¡Efectivamente! Pues manos a la obra y a emprender otra ruta. (*Op. cit.* 2013: 102).

29. 1945. *La eterna canción*.

Sainete madrileño en dos actos de Luis Fernández de Sevilla, música de Pablo Sorozábal. Estrenada en el teatro Principal Palacio de Barcelona el 27 de enero de 1945 y en el teatro Reina Victoria de Madrid el 14 de septiembre de 1945.

**Reparto y equipo artístico:**

Laura (Marianella Barandalla), Tina (María Teresa Klein), Don Tomás (Anselmo Fernández), Don Aníbal (Manuel Gas), Jacinto (Mariano Ibars), Manolo (Andrés García Martín), Montilla (Manuel Alares), Purita, Doña Pilar, Comisario, Don Ramiro, Marcelo, Martínez, Operario, Lola, Nati, Un señor que protesta, Una cuñada, Marido, Señora, Jóvenes, Niñas cursis, Policías, Amigos, Vecinos y Parroquianos.  
Dirección musical: Pablo Sorozábal

**Argumento:**

La acción en Madrid, época actual (1945).

Acto I. Una familia de músicos ensaya, sus instrumentos y voces, en la azotea de la casa, desde allí se ven los tejados y azoteas de Madrid, hay vecinos que aplauden y vecinos que protestan. Don Aníbal es un compositor que busca el éxito, y tiene que mantener a su hija Tina y a su sobrina Laura. A Laura le persigue Jacinto, un señorito que no es de fiar, pero ella se ha fijado en su vecino Manolo que vive en la casa contigua a la suya y cuyas ventanas dan a la azotea, con Manolo vive Montilla, que se ha fijado en Tina. Don Aníbal ha compuesto una canción en la que todos depositan sus esperanzas.

Acto II. En un café, acompañada al piano por Don Aníbal, Laura va a estrenar la obra de su padre, se titula *La eterna canción*, Tina acompaña al violín, mientras Manolo y Montilla escuchan; Jacinto le espeta a Laura que no quiere que actúe en público, Manolo se enfrenta a él y la trifulca está servida, todos son detenidos y llevados a comisaría, incluido Marcelo, el limpiabotas.

En la comisaría, tras las declaraciones oportunas, Jacinto reconquista a Laura, ante la desolación de Manolo, entonces interviene Marcelo, que sabe de la vida de Jacinto y cómo engaña a las mujeres, de hecho, abandonó a la hija de un compañero suyo tras tener dos hijos con ella.

En la azotea de Don Aníbal sale el sol para todos, allí juntos entonan *La eterna canción*, y el amor ha triunfado entre Tina y Montilla, y entre Manolo y Laura.

**Ediciones del texto dramático:**

FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Luis (1944). *La eterna canción*. Libreto mecanografiado. Madrid: CEDOA.

FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Luis (2004). *La eterna canción*. Madrid: Teatro Español.

### Números musicales:

*Acto I.* Nº 1. Introducción y canción de Laura. Nº 2. Romanza de Laura. Nº 3. Dúo de Laura y Jacinto. Nº 4. Dúo de Tina y Montilla. Nº 5. Cuarteto. Habanera. Nº 6. Romanza de Don Aníbal. Nº 7. Concertante final del acto primero.

*Acto II.* Nº 8. Introducción y Danzón. Nº 9. Romanza de don Tomás. Nº 10. Romanza de Manolo. Nº 11. Final del cuadro primero. Nº 11 b. Pasodoble. Nº 12. Número de la Comisaría. Nº 12 a. Romanza de Manolo. Nº 12 b. Final del cuadro segundo. Nº 13. Amanecer madrileño. Nº 14. Final. “Es la eterna canción”.

### Partitura localizada<sup>213</sup>:

Centro de Documentación y Archivo de la SGAE, Madrid.

### Fonografía:

*Eterna canción, La* (1945). Fernández de Sevilla y Sorozábal. D. 78 rpm. Pablo Sorozábal, dir. Barcelona: Columbia.

*Eterna canción, La* (1965). Fernández de Sevilla y Sorozábal. D. 33 rpm. Pablo Sorozábal, dir. Madrid: Hispavox.

*Eterna canción, La* (1991). Fernández de Sevilla y Sorozábal. Reedición en CD de la versión de 1965. Madrid: Hispavox.

*Eterna canción, La* (1999). Fernández de Sevilla y Sorozábal. Reedición en CD de la versión de 1945. Serie lírica. Barcelona: Blue Moon.

### Características destacables de la obra:

Terminábamos la reseña anterior con la cita de Ligorio Ferrer que impulsaba a emprender otra ruta para actualizar el sainete. Pues si esa línea ya se inició con *La chulapona*, *La del manojo de rosas* y *Me llaman la presumida*, es continuada, tras la contienda civil, con *Rosa, la pantalonera*, *Maravilla*, *Don Manolito* y con la obra presente, un sainete en un Madrid actual, el de 1945, con ritmos, situaciones, términos y diálogos modernos. El sainete está próximo a la vertiente de reflejo social que el teatro iba a presentar en breve como denuncia social, no olvidemos que estamos a cuatro años del estreno de *Historia de una escalera* de Antonio Buero Vallejo, obra que también transcurre en una vida de vecindario, lo que nos coloca en una especie de corrala moderna, de hecho, se cambia el escenario del patio de la corrala por las azoteas, algo que posteriormente emplearía el propio Buero en *Hoy es fiesta*.

---

<sup>213</sup> La orquestación de la obra está compuesta por: “Flautín/flauta 2ª, flauta, oboe, 2 clarinetes, 2 saxofones altos, saxo tenor, fagot, 2 trompas, 2 trompetas, 3 trombones, timbales, percusión (caja, bombo), timbres, piano, cuerda” (Lerena, 2018: 461).

En el texto de Fernández de Sevilla se plantea una deconstrucción de la fórmula habitual del sainete en dos o tres actos. El escritor ya lo había intentado con otros títulos, aquí hemos comentado *Golondrina de Madrid* y es con esta zarzuela para Sorozábal, con la que acierta en la ruta que hay que seguir con el sainete; no es una cita directa a los personajes del género chico, como se ha hecho en otras obras aquí mencionadas, y no se queda en un homenaje puntual con la aparición de rememoración nostálgica o uso de nombres para generar una complicidad con el espectador resabiado en estos conceptos. Hay una relectura contemporánea, y así se vuelcan las famosas coplas de Don Hilarión, se “deconstruyen” y se genera la romanza de Don Tomás. Aquel era un viejo verde de finales de siglo y este es un viejo verde de la posguerra española, ambos gozan de poder y medios para obligar a jóvenes con pocos medios para subsistir, incluso delante de sus parejas o de sus familias. Pero el enfrentamiento mantiene no solamente la disputa sentimental, sino que acentúa la diferencia de clases, máxime en el personaje de Jacinto; todo un burlador en condiciones, que siembra la discordia y provoca la trifulca. De nuevo la trifulca, aquella en una verbena, ésta en un café, en uno de esos cafés como el de *La colmena*, una especie de “Chicote” para pobres.

Y nuevamente la acción se resuelve con la intervención del orden público, de la autoridad, para poder decir aquello de “y esto se ha rematao”, el inspector de antaño es ahora un comisario, que fuma puro, y que toma la declaración por bulerías. El deus ex machina sigue teniendo el poder, y resuelve a favor de los jóvenes incautos, pero si a la Susana la estimulaban los medios del boticario, a Laura la mueve su sentimiento, engañada por Jacinto y su gentil apariencia. En ambos casos, cegadas, por la esperanza de salir de su miseria y poder ayudar a su entorno. Toda esta nueva lectura es recogida por el compositor, que hace lo propio musicalmente hablando, y relee el folclore madrileño para componer, como ya hiciera en *Don Manolito*, un breve repaso por el corpus más granado de ese repertorio, y lo que allí fue el número musical “Ensalada madrileña”, es en esta obra “Amanecer madrileño”, dos joyas del sinfonismo zarzuelero. El mismo Sorozábal se sentía muy orgulloso y satisfecho de esta obra cuyo éxito artístico fue mayor que el comercial. La obra obtendría su reconocimiento en el número de versiones discográficas que se realizaron y que existen a la venta todavía hoy; así como con la producción del teatro Español, realizada en 2004 y dirigida por Ignacio García y musicalmente por Manuel Gas.

30. 1946. *Montbruc se va a la guerra*.

Opereta bufa<sup>214</sup> en tres actos de Federico Romero y Guillermo Fernández Shaw, música de Joan Dotras Vila. Estrenada en el teatro Principal de Barcelona el 9 de mayo de 1945, y en Madrid en el teatro de la Zarzuela, el 20 de abril de 1946.

**Reparto y equipo artístico:**

Melisenda de Farigola (Teresita Silva), Roseta (María Franco Rimbau<sup>215</sup> / Elsa del Campo), Adelaida (María Valentín), Condesa de Inn (Sara Rodríguez), Na Claudia (Soledad Escrich), Bernardo y Jacinto Montbruc (Luis Sagi-Vela), Sargento Fritz (Antonio Martelo), Barón Arnal de la Farigola (Valeriano Ruiz París), Sagarra (Manolo Codeso).

Compañía de Luis Sagi-Vela.

Director de escena: Antonio Martelo.

Dirección musical: Joan Dotras Vila.

**Argumento:**

Ambientada en la guerra de sucesión de Felipe V en Cataluña en el siglo XVIII, cuenta las divertidas peripecias de dos hermanos gemelos, cuyo apellido, Montbruc, da título a la opereta bufa. Inspirada por la leyenda del general inglés Malbourn, origen de la canción francesa, y trasladada a un joven de Reus, lo que propicia divertidas situaciones.

**Partitura localizada:**

Centro de Documentación y Archivo de la SGAE, Madrid.

**Características destacables de la obra:**

El compositor Dotras Vila, tras la Guerra Civil, ha transitado por diversos tipos de textos que avanzaban en la evolución de la zarzuela grande, así intenta el sainete con *La chica del Topolino*<sup>216</sup>, el drama lírico con *Verónica*<sup>217</sup>, y ahora se adentraba en el mundo de la opereta, llamado por Guillermo y Federico, los autores del texto, un texto bufo lleno de intencionados anacronismos, que fue muy bien acogido tanto en Barcelona, como en Madrid:

“El maestro Dotras Vila, quien ya se había dado a conocer en algunas capitales de provincias y que, en la Zarzuela, por lo gracioso de su libreto y su partitura de fáciles y pegadizas melodías, obtuvo un gran éxito teniéndose que repetir, entre aplausos, casi todos los números.” (García Carretero, 2004: 231).

---

<sup>214</sup> En casi todas partes aparece como *Mambrú*, pero el título original de la opereta es *Montbruc*.

<sup>215</sup> El primer nombre pertenece al estreno en Barcelona, el segundo en Madrid.

<sup>216</sup> *La chica del topolino*. Sainete lírico en dos actos de Pedro Llabrés y José Lerena, música de Joan Dotras Vila. Teatro Fuencarral, 19 de noviembre de 1942.

<sup>217</sup> *Verónica*. Drama lírico en tres actos de Augusto García Piris y Manuel Rubio, música de Joan Dotras Vila. Teatro Fuencarral, 5 de diciembre de 1942.

31. 1947. *Róbame esta noche*.

Fantasmía cómico musical en dos actos de Antonio y Manuel Paso, música de Francisco Alonso con la colaboración de Daniel Montorio. Teatro Albéniz, 15 de enero de 1947.

**Reparto y equipo artístico:**

Emérita (Lina Rosales), Angustias (Mary Begoña), Carmela (Angelita Alonso), Rosario *La Cigarrona* (Raquel Daina), Malena (Manolita Paso), Tía Loreto ( ), Alexis (Alberto Romero), Frasquito (Eduardo Gómez “Gometes”) Joselillo (Sr. Cernuda), Currillo, bandoleros y tiples.

Dirección de escena: Manuel Paso.

Dirección musical: Daniel Montorio.

**Argumento:**

La acción en Granada en época actual (1947).

*Acto I.* Emérita es una rica sudamericana que sueña con España y el folclore andaluz, más concretamente con los bandoleros y sus costumbres. Su padre, don Jacobo, quiere presentarle a un joven americano, Alexis, heredero de una cuantiosa fortuna. Pero Emérita ha decidido irse a España acompañada de su tía Loreto. Don Jacobo marcha tras su hermana e hija, acompañado de Alexis. En Granada contrata a Frasquito para que convierta al tímido Alexis en un bandolero, y rapten a Emérita y a Loreto, y las trasladen a un cortijo, a las afueras de Granada. Frasquito, para la ocasión, cuenta con sus hijas, Carmela y Angustias, y llega a un acuerdo con su tribu gitana para convertir a Alexis en bandolero y raptar a tía y sobrina.

*Acto II.* Por la guarida de Frasquito, desfilan todo tipo de personajes y situaciones, mientras Loreto y Emérita están secuestradas. Así Rosario *La Cigarrona*, el torero Joselillo, Malena, Currillo, que siempre está cansado, y las propias hijas: Carmela que se ha fijado en don Jacobo y Angustias que ha puesto sus ojos en Alexis, pero este finalmente ha enamorado a Emérita, a pesar de que demuestra tener poco de bandolero. Se finge un duelo entre Frasquito y Alexis, por Emérita, y ante la “teatral” muerte de Frasquito, Emérita accede a casarse con Alexis y pasar la luna de miel en Río de Janeiro.

**Números musicales:**

*Acto I.* Nº 1. Fox. Emérita y las camareras del hotel Alhambra. “Bandolero”. Nº 2. Pasodoble. Angustias, Carmela y tiples. “Al pie de los olivares”. Nº 3. Fox vaquero. Angustias y Alexis. “El vaquero enamorado”. Nº 4. Escena y presentación de los bandoleros. Alexis, Frasquito, Joselillo, Currillo y bandoleros. “Caminito de la sierra”. Nº 5. Bolero. Orquesta sola. Nº 6. Bulerías. “Nacieron las bulerías”. Final del acto primero.

*Acto II.* Nº 7. Farruca. Angustias. “La sandunga”. Nº 8. Dúo de Emérita y Alexis. “Tus ojos”. Nº 9. Tanguillos. Rosario *La Cigarrona*, Frasquito, Joselillo, Carmela y Malena. “Yo no he dicho ná”. Nº 10. Bolero. Emérita. “Sueño con tu cara”. Nº 11. Rumba. Rosario *La Cigarrona* y tiples. “A mí que me cuenta usted”. Nº 12. Samba. Emérita y



toda la compañía. “Así se baila la Samba”.

### **Partitura localizada:**

Centro de Documentación y Archivo de la SGAE, Legado Alonso y Legado Montorio, Madrid.

### **Fonografía:**

*Róbame esta noche* (1947). Hnos. Paso, Montorio y Alonso. D 78 rpm. Daniel Montorio, dir. Madrid: Columbia.

*Róbame esta noche* (1985). Hnos. Paso, Montorio y Alonso. D 33 rpm. Gregorio García Segura, dir. Madrid: Hispavox.

*Róbame esta noche* (1998). Hnos. Paso, Montorio y Alonso. Reedición en CD de la versión de 1947. *La Revista Musical Española*. Vol. 1. Madrid: Sonifolk.

*Róbame esta noche* (1998). Hnos. Paso, Montorio y Alonso. Serie Lírica. Reedición en CD de la versión de 1947. Barcelona: Blue Moon.

### **Recepción de la obra. La crítica y el público:**

“El resultado no pudo ser más redondo.” (Alonso González, 2014: 587), con esta frase se resume el éxito que obtuvo la obra, que sobrepasó las 300 representaciones, estando más de un año en la cartelera del teatro Albéniz. Su gira recorrió toda España y llegó a La Habana. La propia Celsa Alonso nos recuerda la positiva crítica que se hace en el *ABC* alabando el trabajo de los autores (Sainz de la Maza, 16 de enero de 1947).

### **Características destacables de la obra:**

La obra viene a dar un giro en lo que supone la ambientación de Andalucía como excusa para una zarzuela grande. No está la estampa romántica, ni el gracejo popular al que nos acostumbraron los hermanos Álvarez Quintero. Los autores se deciden a parodiar este ámbito, teniendo en cuenta que la parodia siempre conlleva un guardado homenaje a aquello que se pone en cuestión. Estamos en pleno éxito de los espectáculos folclóricos de la Posguerra, la triada Quintero, León y Quiroga están en su apogeo, estrenan obras escritas a encargo de figuras varias, hasta el punto de que en 1943 cuando Romero y Fernández-Shaw escriben *Pepita Romero* para Manuel López-Quiroga, estrenada en el teatro Calderón el 30 de marzo de 1943, se quejan de la mala instrumentación de la obra, era tanto el trabajo que tenía Quiroga que “tenía a sueldo, en una oficina, a varios

músicos que se ganaban la vida, unas veces copiando, otras haciendo arreglos para sextetos y otras instrumentando números” (Fernández-Shaw, 2012: 269). El caso es que los autores no quedaron satisfechos con el trabajo de Quiroga, que andaba sin dar abasto para cumplir con artistas y empresarios.

Esta circunstancia es aprovechada para hacer una opereta parodiando la imagen que de Andalucía podía tener en América una joven culta, millonaria, soñadora, lectora de Mérimée. El trasunto es el mismo, posible coincidencia, que el de *La tesis de Nancy* de Ramón J. Sender, novela publicada en 1962: jóvenes americanos conocen las costumbres y dichos andaluces a través de sus sinceros protagonistas; así Frasquito muestra una España de pandereta, reinventada, fingida, de cara a lo que desea y está dispuesto a pagar el extranjero Don Jacobo. El humor surge de la absurda realidad que intentan mostrar los gitanos, tan creíble en el cine que proliferaba en estos mismos años. No hay que olvidar que todos estos espectáculos eran oferta y competencia de la calidad artística y la inversión tanto profesional como económica que se hacía al poner en escena una opereta.

La emulación o la crítica, el camino que eligieran los autores y que al respecto no hay nada que lo corrobore, dan, en cualquier caso, en la diana y ofrecen una variante de números musicales que repasan los palos en los que se basaba la copla para sus éxitos, hay farruca, bulerías, tanguillos, rumba, pasodoble, llevados a la calidad artística propia de Francisco Alonso, acompañado de Daniel Montorio que aportaría nuevas melodías, como las que tanto éxito habían logrado en sus obras<sup>218</sup>, incorporando bolero, fox o samba. La compenetración de los números musicales su incorporación natural al texto dramático, a excepción de la forzada apoteosis final, hacen ver la obra como una extraña mezcla de zarzuela, opereta, parodia y revista, pero sin lugar a duda lo que subyace finalmente es una comedia folclórica al uso de las que se estaban produciendo en el momento, el guiño al espectador del momento, la parodia a la profusión de *Zambras*, *Ropas tendidas*, *Cabalgatas*, *Soleras*, etc. hace que se utilice el armazón de la opereta para poner en jaque una débil manera de dar a conocer lo andaluz, dejando claro el granadino maestro Alonso, que a la hora de escribir pasodobles nadie como él.

---

<sup>218</sup> Anteriormente hemos analizado su éxito *Una rubia peligrosa*.

32. 1947. *La Blanca doble*.

Humorada cómico-lírica en dos actos de Enrique Paradas y Joaquín Jiménez, música de Jacinto Guerrero. Teatro La Latina, 5 de abril de 1947.

**Reparto y equipo artístico:**

Blanca (Encarna Abad), Blanquita (Mary Campos), Socorro y Encajera (Isabel de Vega), Cristeta (Pilarín Bravo), Lozoya, Mexicano 1º y Pepe-Negro (Tomás Zori), Peláez, Mexicano 2º y Maestro de baile (Fernando Santos), Melitón y Mexicano 3º (Manolo Codeso), Lolín, Cascorro, Acomodador, Parroquiano, Avisador, Coro de tiples y vicetiples y Coro de boys.

Compañía de revistas Mariano Madrid.

Dirección musical: Jacinto Guerrero.

**Argumento:**

La acción en Madrid en época actual (1947).

Acto I. Blanca tiene una tienda de lencería y gracias a ella su marido, Lozoya, y su sobrino, Melitón, pueden vivir holgadamente. Pero a Lozoya le gusta una clienta de la tienda que curiosamente se llama Blanquita, como su mujer, por eso él tiene en este juego la Blanca doble. Lozoya queda con Blanquita en visitarla esa misma noche en su casa y no se le ocurre otra que poner de excusa a su mujer que se ha muerto Peláez, su mejor amigo, y tiene que ir a velarlo.

A Blanca le da mucha pena y encarga una corona para Peláez, así cuando su marido llegue a la casa de este, se encontrará un agradable detalle de parte de su mujer. Lozoya se va nervioso al velorio, y Blanca al ver su estado le pide a su sobrino Melitón que le siga en taxi, no vaya a pasarle alguna desgracia, fruto del disgusto que lleva encima. Blanca está punto de cerrar la tienda cuando se presenta en ella Peláez, con una corona al cuello, a preguntar que qué tipo de broma es esta.

Acto II. Blanquita tiene un hotelito en la Ciudad Jardín. Allí es la cita, pero lo que no se imagina Lozoya es la sucesión de encuentros que va a tener, en primer lugar, Melitón, que lo ha seguido, y que está en relaciones con Cristeta, la doncella de Blanquita, que también es clienta de la lencería. Peláez le ha contado el lío que se trae su marido a Blanca y allí aparecen todos. Blanca que se ha aliado con Cristeta, consigue entrar en la casa de Blanquita y rompe con su marido, que a partir de ahora tendrá que ganarse la vida actuando por los teatros.

Cristeta acude a la tienda de Blanca, para colocarse allí, que era lo pactado por haberla dejado entrar en casa de Blanquita. Peláez llega para interceder por Lozoya, que anda cantando flamenco por los teatros y esa tarde tiene función en Talavera. Allí se van Blanca y Melitón, tras la actuación de Lozoya, Melitón le dice que Blanca se ha ido con Peláez a Oporto; ante la desesperación de Lozoya, que se ve “Solo en el mundo y vestío pa bailar el garrotín” (Paradas y Jiménez, 1947: 72), aparece Blanca perdonando su mala jugada.

### **Ediciones del texto dramático:**

PARADAS, Enrique y JIMÉNEZ, Joaquín (1947). *La Blanca doble*. Texto mecanografiado. Madrid: ICCMU-SGAE.

PARADAS, Enrique y JIMÉNEZ, Joaquín (2007). *La Blanca doble*. Partitura para canto y piano. Revisión textual: Enrique Mejías García. Revisión musical: Sebastián Mariné. Madrid: Fundación Jacinto Guerrero.

### **Números musicales:**

*Acto I*. Preludio. Nº 1. Socorro, Melitón y tiples. “La lagartija” (Tanguillo). Nº 2. Blanquita y tiples. “Tigresa felina” (Tango-bolero). Nº 3. Cristeta y tiples. “Moreno tiene que ser” (Samba). Nº 4. Encajera y tiples. “El encaje de bolillos” (Pasodoble). Nº 5. Loyola, Peláez, Melitón y tres cubanas. “Somos tres mexicanitos” (Vals). Nº 6. Final de primer acto. Blanquita, Loyola, Peláez, Melitón y tiples. “Cantando voy hasta llegar a ti” (Rumba).

*Acto II*. Introducción (Samba). Nº 7. Blanca, Peláez y parroquianos. “¡Ay, qué tío!” (Bulerías). Nº 8. Peláez y tiples. “En esta academia de bailes modernos” (Bugui-bugui). Nº 9. Blanquita y tiples. “Con el boti en la cadera” (Chotis). Nº 10. Blanquita y Cristeta. “Si a las mujeres quieres volverlas locas” (Fox-trot). Nº 11. Pepe-Negro. “El Albaicín fue mi cuna” (Garrotín-farruca). Nº 12. Final de la obra. Blanquita y toda la compañía. “Blanca, blanca doble”.

### **Partitura localizada:**

Archivo de la Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero.  
Legado Jacinto Guerrero del ICCMU, Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla, UCM.  
Centro de Documentación y Archivo de la SGAE, Madrid.

### **Fonografía:**

*Blanca doble, La* (1947). Paradas, Jiménez y Guerrero. 70 rpm. Jacinto Guerrero, dir. San Sebastián: Columbia.

*Blanca doble, La* (1948). Paradas, Jiménez y Guerrero. 70 rpm. Casas i Augé, dir. Barcelona: Columbia.

*Blanca doble, La* (1974). Paradas, Jiménez y Guerrero. Reedición en LP de 33 1/3 rpm de la versión de 1947. Madrid: Columbia.

*Blanca doble, La* (1999). Paradas, Jiménez y Guerrero. Reedición en CD de la versión de 1947. Madrid: Sonifolk.

*Blanca doble, La* (2000). Paradas, Jiménez y Guerrero. Reedición en CD de la versión de 1947. Serie lírica. Barcelona: Blue Moon.

*Blanca doble, La* (2011). Paradas, Jiménez y Guerrero. Reedición en CD de la versión de 1947. Madrid: Novoson.

### **Recepción de la obra. La crítica y el público:**

¡Qué decir de una obra que tiene un restaurante en Madrid con su nombre en la calle Vallehermoso, con sucursal en el mismo barrio!

La obra se hizo célebre más allá del número de representaciones ofrecidas, de las diferentes reposiciones y versiones posteriores, de la persecución que tuvo por parte de la censura... solamente con las anécdotas que la obra provocó en su gestación y, posteriormente, durante las representaciones por todas las plazas por las que fue pasando, convierten la obra en un referente indispensable para tener un reflejo sociológico veraz de la posguerra española.

Aparte de las grabaciones y reediciones citadas, hay que añadir que hubo versiones discográficas de los principales números de la obra, ejecutadas por los más diversos intérpretes, en un número que excede el interés de esta investigación, pero que arroja datos sobre la proyección y repercusión que alcanzó este título. Por su importancia para nuestra investigación destacamos las palabras que le dedicó *ABC* en su crítica a la noche del estreno:

“*La Blanca doble* es, por los tipos que pone en acción y por el ambiente, un argumento de sainete convertido en revista típicamente madrileña. Aunque predominan los números de color y sabor ultramarino, a los que el popular compositor presta su musa ligera y espontánea, siempre eficaz” (Sainz de la Maza, 6 de abril de 1947).

### **Características destacables de la obra:**

Estamos ante el paradigma de una “revista a la española”, ningún número musical a excepción del “¡Ay, qué tío!”, es consecuencia directa de la acción del argumento, ni provoca que ésta avance, son números musicales incrustados en el texto del sainete, que deleitan al público y ponen pausa en la hilarante acción. El éxito de las letrillas no tenía secretos para el maestro, ya en *Tiene razón don Sebastián* había conseguido un gran éxito con el número del Viaducto. Tanto aquella como esta son dos sainetes de ambiente madrileño, la diferencia radica en que en aquella primaba la acción y la música era parte de esta, era una verdadera zarzuela grande, con arripe sentimental, pero con poca proyección posterior. Y en la actual obra, prima el erotismo, la frescura de los diálogos, la chispa de la música, y, como dijo el crítico antes citado, “la tropa de vicetiples”.

33. 1947. *Un día de primavera.*

Sainete lírico en dos actos de Guillermo y Rafael Fernández-Shaw, música de Jesús Romo. Teatro Calderón, 19 de septiembre de 1947.

**Reperto y equipo artístico:**

Ángeles (Emilia S. de la Fuente), Pascuala (Selica Pérez Carpio), Aurelia (Luisita Sola), Inocencio (Antonio Medio), Ernesto (Fernando Heras), Silvestre (Eladio Cuevas), Isidro (Pedro Cruz). Vendedores del mercado, Compradores, Contertulios, Vecinos y Coro.

Dirección de escena: Eladio Cuevas.

Dirección musical: Jesús Romo.

**Argumento:**

La acción en Madrid, en el mercado de San Fernando, en Lavapiés y en la Plaza Mayor, en primavera.

Acto I. Pascuala tiene una carnicería en el mercado de San Fernando, junto a la floristería de Silvestre, un hombre greñudo y con muchas barbas, y el bar de Isidro. Hoy es día de fiesta porque Ángeles, la hija de Pascuala, se ha casado con Inocencio, que trabaja en el banco que también está dentro del mercado. Los únicos que no parecen estar felices son Aurelia, la hija de Inocencio, y su tío Silvestre, porque este no puede admitir que su cuñado se case a los tres años de faltar su hermana. Los novios llegan y Ángeles conquista el corazón de Aurelia, prometiéndose amistad filial. En plena actividad cotidiana del mercado, Inocencio sorprende a su mujer con un hombre, Ernesto.

Acto II. En la plaza de Lavapiés, Inocencio se confiesa con su amigo Isidro, resulta que él conoce al tal Ernesto, hijo del barbero del barrio, que está de novio con Aurelia, su hija. Inocencio habla con Silvestre y Aurelia, que no dan crédito a la situación, aunque Silvestre ve en ello una venganza de su difunta hermana. La plaza de Lavapiés es un puro bullicio de vendedores, jóvenes que van al cine, todo es alegría, menos el sentir de Inocencio y el sonar de las campanas. Aparece, entonces su suegra, Pascuala, extrañada por el motivo de su desavenencia con Angelita, Inocencio se lo cuenta todo y Pascuala le convence de su error y se abrazan fraternalmente; en ese instante llega Ángeles que ha visto a su madre feliz con Inocencio y piensa que su boda ha sido una estrategia para estar ellos cerca.

De noche por la calle de Embajadores Ernesto pena el desprecio de Aurelia. Ángeles ha tenido una mala tarde con su madre, Pascuala, y esta se queja a Inocencio. Aparece Ángeles y discute con Inocencio, su matrimonio ha fracasado.

En la plaza mayor han puesto las listas de los ciudadanos que están censados y que van a poder votar en el próximo referéndum, y en plena algarabía se encuentran Pascuala y Silvestre, que han empezado a hacerse gracia. Isidro viene con Ángeles dispuesto a que todo se aclare para bien de su amigo Inocencio, aparece Ernesto buscado a Aurelia. Y la moraleja queda clara: *las apariencias engañan*. Así, Ángeles queda en brazos de su inocente Inocencio, como aquel día de primavera en el que se conocieron.

### **Edición del texto dramático:**

FERNÁNDEZ-SHAW, Guillermo y FERNÁNDEZ-SHAW, Rafael (1947). *Un día de primavera*. Libreto mecanografiado Madrid: Fundación Juan March.

### **Números musicales:**

*Acto I.* Preludio. Nº 1. Escena. Pascuala, Isidro y Coro. “Daros mucha prisa, que están al llegar”. Nº 2. Dúo de Ángeles e Inocencio. “Un día de primavera”. Nº 3. Pasodoble. Ángeles, Pascuala y Aurelia. “Un rosal de tres rosas tiene Madrid”. Nº 4. Dúo de Inocencio y Silvestre. “El perfecto *estao* del hombre”. Nº 5. Dúo de Ángeles y Ernesto. “Yo no sabía lo que era amor”. Nº 6. Orquesta. Final del primer acto.  
*Acto II.* Nº 7. Isidro y Coro. “¡Helados y gaseosas!”. Nº 8. Raconto de Inocencio. Nº 9. Coro. “¡San se acabó!... Llévame al cine, moreno”. Nº 9 A. Romanza de Inocencio. “Las campanas de Madrid”. Nº 9 B. Final de cuadro. Inocencio, Pascuala y Ángeles. “¡Mira que no haberme fijao yo antes en el color de tus ojos!”. Nº 10. Dúo cómico de Aurelia y Silvestre. “¡No corra usted tanto... Quién dijo miedo”. Nº 11. Romanza de Ernesto. “¡Aurelia! ¡Chiquilla!... ¡Qué triste que está la calle, la calle de Embajadores!”. Nº 12. Dúo de Ángeles e Inocencio. “No mires más *pa* esa calle”. Nº 13. Pascuala y Silvestre. Chotis. “El tío barbuti”. Nº 14. Orquesta. Final.

### **Partitura localizada:**

Centro de Documentación y Archivo de la SGAE, Madrid.

### **Fonografía:**

*Un día de primavera* (1947). Fernández-Shaw, Fernández-Shaw y Romo. D 78 rpm. Jesús Romo, dir. Madrid: Columbia.

*Un día de primavera* (1997). Fernández-Shaw, Fernández-Shaw y Romo. Reedición en CD de la versión de 1947. Sevilla: Homokord.

*Un día de primavera* (2011). Fernández-Shaw, Fernández-Shaw y Romo. Reedición en CD de la versión de 1947. Madrid: Novoson.

### **Características destacables de la obra:**

Para nuestra investigación, el verdadero protagonista de esta obra, en cuanto a la labor que ejerce en la evolución de la zarzuela grande, es Rafael Fernández-Shaw; un escritor injustamente ocultado por la alargada sombra de su padre, Carlos, y de su hermano mayor, Guillermo. Por cuestiones familiares, Rafael, tuvo que dedicarse más al Banco de España, de donde era funcionario, que a la autoría teatral, pero el caso es que ya

había estrenado dos grandes títulos: *La barbiana*<sup>219</sup> y *Tiene razón don Sebastián*, esta última reseñada ya en esta investigación. La juventud de Rafael, frente a la madurez de Guillermo, aporta una nueva visión a los textos escénicos y construye un nuevo camino que ni Guillermo ni Federico Romero, en tandem, ya sabían acometer; además, las desavenencias entre la más ilustre pareja de escritores de zarzuela dieron como resultado una gran pérdida para el teatro musical español.

Rafael era avezado en componer sainetes madrileños actuales, sin regocijarse en la nostalgia de un pasado, y transmitió esta nueva mirada a su hermano. A partir de ahora, juntos, escribirán algunas obras indispensables para nuestra investigación, como veremos en las siguientes reseñas de títulos analizados. Por ahora basta con decir que el éxito y fortuna de este sainete, *Un día de primavera* o *Las apariencias engañan* o *Las campanas de Madrid*, se ve reflejado en la entrada en el repertorio de la romanza de barítono, “Las campanas de Madrid”, que se convierte en uno de los grandes éxitos radiofónicos de la época y que ha entrado en todas las antologías musicales de la época, al lado de coplas, pasodobles, bugui-buguis y marchiñas.

Éxito que se anticipa en cinco años al final del film *Cielo negro*, dirigido por Manuel Mur Oti en 1951, donde el neorrealismo español alcanza una de sus cimas, evitándose, en el mismísimo corazón del Viaducto, el suicidio de la desventurada protagonista, interpretada por la actriz Susana Canales, al oírse el tañido de las campanas de Madrid.

El ambiente de la obra en un mercado moderno, proyectado por el arquitecto Casto Fernández-Shaw, hermano de los autores, y abierto en 1944, durante el referéndum<sup>220</sup> de la Ley de Sucesión, celebrado el 6 de julio de 1947, siendo el primer proceso electoral que se vive en España tras la Guerra Civil y que pretendía la restauración de la monarquía, tras el fallecimiento o renuncia del entonces Jefe del Estado, el dictador Francisco Franco. Todo ello le confiere una modernidad en el asunto, pero manteniendo los achares sentimentales cómo en cualquier sainete del género chico que se precie. De hecho, las reflexiones entre Inocencio y Pascuala son como los diálogos de Julián y Rita

---

<sup>219</sup> Con música de Leopoldo Magenti, fue estrenada el 16 de noviembre de 1932 en el teatro Victoria de Barcelona y el 24 de febrero 1933 en el teatro Ideal de Madrid.

<sup>220</sup> El referéndum se celebra tres meses antes del estreno de la obra. Luego, la acción de la obra transcurre en un momento que está “de rabiosa actualidad”.



en *La verbena de la Paloma*.

Tras el éxito de la obra, los hermanos Fernández-Shaw avanzarán en otros géneros para conseguir abrir vías de éxito a la zarzuela, pero no vuelven al sainete, dejando aquí una de sus cumbres creativas, sin continuidad. Aunque sí seguirá explotando, más adelante, su inspiración para el sainete madrileño, el compositor Jesús Romo y así, el 23 de agosto de 1950, estrenará en el teatro Fontalba: *De Cascorro a Pasapoga*, obra en dos actos de Joaquín Dicenta y Antonio Paso Díaz, un clarísimo guiño al popular *De Getafe al paraíso* de Ricardo de la Vega, con música de Francisco Asenjo Barbieri.

*Un día de primavera* permaneció más de un mes en el cartel del teatro Calderón, hizo una buena gira y en Buenos Aires “la popularidad de ‘Las campanas de Madrid’ repicaron en la voz de Antonio Medio” (Fernández-Shaw, 2012: 347), como repicaron en el corazón de tantos españoles de la época, y quizá, en algún momento, vuelvan a hacerlo en una revisión escénica, que sería tan justa, como oportuna, como necesaria:

Las campanas de Madrid  
¡qué triste suenan!  
De mi pobre corazón,  
saben la pena...  
(Fernández-Shaw, 1947: II, 20)

34. 1948. *Un pitillo y mi mujer*.

Humorada en dos actos de Carlos Fernández Montero (Carlos Llopi), música de Francisco Alonso y Daniel Montorio. Teatro Fuencarral, 20 de mayo de 1948.

**Reparto y equipo artístico:**

Cecilia (Raquel Daina), Francesca (Eulalia Zazo), Bailarina (Maribel), Roberto Petri (Pepe Bárcenas), Gregorio (Luis Heredia), Cosme (Faustino Breñaño), Segunda, coronel Subiñac, Pepe, Maharajá de Arpuplaga y Mr. X.

Escenografía: Alarma

Figurines: Julio Torres.

Coreografía: Monra.

Dirección de escena: Pepe Bárcenas.

Dirección musical: Daniel Montorio.

**Argumento:**

Acto I. Cecilia, joven americana, se va a casar con el francés Roberto Petri, capitán de regimiento, pero no es feliz. Su luna de miel no será más que el cumplimiento de una misión: ir a Brasil y llevar un aviso al embajador francés, evitando, así, una posible guerra. El mensaje va introducido en un pitillo falso. El servicio de espionaje PANDA pretende interceptar la misión de Petri, y de hecho hasta los sirvientes de la casa trabajan para PANDA. La boda se celebra en el hotel Ritz de París.

Los recién casados embarcan para Brasil, en el muelle está también Gregorio, un viejo conocido de Roberto, lo que genera confusión en los espías. Viajará en el mismo barco, también, el maharajá de Arpuplaga con sus esposas hindúes, que no son otras que gitanas del Sacromonte, traídas por los espías de PANDA (Cosme, Subiñac, Pepe, y Mr. X, entre otros) así como Francesca, mujer fatal, contratada para seducir al capitán francés, durante el viaje a Brasil.

Acto II. Durante la travesía Cecilia se ha hecho muy amiga de Gregorio y algunos espías piensan que es su marido. Roberto, que no quiere perder a su mujer, les explica a los dos la situación que está viviendo. Los espías no se aclaran y deciden poner una bomba, tras el estallido, a ritmo de bogue, los pasajeros acaban en botes y Roberto salva a su mujer y se incorporan a una balsa donde también van Gregorio, el Capitán del barco y Segunda, una pasajera, desde la balsa ven tiburones, sirenas y a Neptuno; hasta que aparecen unos aviones que llegan al rescate.

En Brasil, el enredo se descubre, Roberto ha perdido el pitillo donde iba el mensaje para el embajador francés. Los espías no eran tales: Subiñac llevaba el mensaje de verdad, otros trabajan para el contraespionaje y Mr. X era un espectador que “como tenía una mala entrada he preferido ver la función desde el escenario”. Roberto y Cecilia deciden regresar a París, dando por terminada su atropellada luna de miel por culpa de esta PANDA: Para Asesinos Nosotros ¿De Acuerdo?

### Números musicales:

*Acto I.* Preludio. Nº 1. Fox. Nº 2. Dúo de Cecilia y Roberto. Nº 3. Canción de Francesca. Nº 4. Cecilia. Marcha de la boda. Nº 5. Final del acto primero. Danza India.  
*Acto II.* Nº 6. Fox de Francesca. Nº 7. Cecilia, Roberto y Gregorio. Marchiña. Nº 8. Toda la compañía. Boggie-boggie. Nº 9. Cecilia, Roberto, Gregorio y Capitán. Barcarola. Nº 10. Francesca. Samba. Nº 11. Final.

### Partitura localizada:

Centro de Documentación y Archivo de la SGAE. Legado Alonso, Madrid.

### Características destacables de la obra:

Es el último intento de Francisco Alonso, que fallece durante los ensayos de esta obra, de profundizar en un tipo de comedia musical española, tal y como había intentado con títulos ya analizados<sup>221</sup> y otros similares como *Tres días para quererte* o *Veinticuatro horas mintiendo*, generando una opereta moderna con base en un texto teatral de calidad. El presente es obra de Carlos Llopis, afamado comediógrafo que sirve un texto dramático alabado por la crítica del momento, sin ir más lejos en *ABC* se observa que:

“La importante novedad que queremos señalar es la del estilo y la fantasía del libro. Carlos Llopis, saliéndose de todos los caminos trillados, ha conseguido auténticos logros originales (...) puede decirse sin exageración que el libro de *Un pitillo y mi mujer* es el mejor y el más moderno que se ha estrenado desde hace tiempo en nuestros escenarios” (Marquerie, 21 de mayo de 1948).

Estamos de acuerdo con Celsa Alonso en reparar en los aciertos de la comedia escrita por Llopis, donde destaca más la ironía que los juegos de palabra, así como “la introducción de un personaje misterioso, Mr. X, que se disfraza de camarero, y que al final resulta ser un espectador camuflado que se introduce en la obra a la manera del teatro pirandelliano” (Alonso González, 2014: 597). Está claro que el escritor sigue la senda que dejó pautada Enrique Jardiel Poncela con el *Carlo Monte en Monte Carlo*, estrenado nueve años antes: el inicio de la obra, introduciéndonos a través de un anuncio radiofónico en el hogar de los protagonistas, el estallido de la bomba en el barco, el surrealista cuadro de la balsa en alta mar, son nuevas situaciones inspiradas en el cine que triunfaba en estos años, no hay que olvidar que *Náufragos*, película de 1944 dirigida por Alfred Hitchcock, trataba la misma situación. Un avance y una victoria del maestro Alonso, como el Cid, después de muerto.

---

<sup>221</sup> Nos referimos a *Doña Mariquita de mi corazón*, *Luna de miel en El Cairo* y *Róbame esta noche*.

35. 1948. *Los burladores*.

Zarzuela en tres actos de Serafín y Joaquín Álvarez Quintero, música de Pablo Sorozábal. Teatro Calderón, 10 de diciembre de 1948.

**Reparto y equipo artístico:**

Rosela (Carmen de la Puente), Celito (Enriqueta Serrano), Doña Mariana de Avedaño (Elvira Piquer), Marqués de Don Juan (Esteban Astarloa), Baratillo (Félix Casas), Capitán de Santa Cruz (Francisco Maroto), Bachiller Fabricio Íñiguez (Marco Túnez), Enrique Talavera (Alejandro Bravo), Don Tomás Iruleto (Francisco Obregón), Perrini (Fernando Hernández), Bastiana, Paquita, Coronel Galano, Bastián, Carromatero, Cadetes, Criadas y Corchetes.

**Argumento:**

La acción en Madrid, en las afueras de Madrid y en la vega de Toledo, hacia 1807.

Acto I. Los amigos del Marqués de Don Juan le preparan una broma, haciendo pasar al peluquero Perrini por una damisela, la broma se le ha ocurrido al bachiller Fabricio, y la hermana de este, Rosela, que está enamorada del Marqués, le avisa de la trampa que le han preparado. A cambio del aviso le solicita que escolte su coche esa misma noche.

Acto II. En una venta del camino de Madrid a Toledo, descansan Rosela, su criada Celito vestida de paje, el Marqués y Baratillo, su criado. Allí aparecen el Capitán de Santa Cruz, Talavera, Fabricio y Perrini, vestido de mujer. Don Tomás Iruleto, futuro Corregidor de Madrid y tío de Rosela, acude a por su sobrina, con la que pretende casarse. La fatalidad hace que Iruleto se vuelva a Madrid con la tapada de Perrini y Rosela se quede con el Marqués de Don Juan.

Acto III. Rosela y el Marqués llegan al Cigarral de doña Mariana de Avendaño, quien ayudará en su amor a la joven pareja, cuando aparecen allí los tres burladores y el Corregidor Iruleto, que es el que verdaderamente queda burlado.

**Edición del texto dramático:**

ÁLVAREZ QUINTERO, Serafín y Joaquín (1962). *Los burladores*. Obras completas VI. Madrid: Espasa Calpe.

**Números musicales:**

*Acto I.* Nº 1. Introducción y Tirana. Santa Cruz, Bachiller, Talavera y Baratillo. Nº 2. Bolero. Santa Cruz, Bachiller, Talavera y Marqués. Nº 3. Raconto de Baratillo. Nº 4. Dúo de Rosela y Marqués. Nº 5. Romanza del Marqués.  
*Acto II.* Nº 6. Ensalada popular. Coro. Nº 7. Dúo de Rosela y Celito. Nº 8. Concertante. Santa Cruz, Rosela, Celito, Bachiller, Talavera y Marqués. Nº 9. Final del acto segundo.  
*Acto III.* Nº 10. Intermedio. Fandango. Nº 11. Raconto de Celito. Nº 12. Dúo de Celito y Baratillo. Nº 13. Final.

**Partitura localizada<sup>222</sup>:**

Centro de Documentación y Archivo de la SGAE, Madrid.

**Fonografía:**

*Burladores, Los.* (1965). Álvarez Quintero, Sorozábal. LP 33 rpm. Pablo Sorozábal, dir. Madrid: Columbia.

*Burladores, Los.* (2013). Álvarez Quintero, Sorozábal. Reedición en CD de la versión de 1965. Madrid: Vocación Musical.

**Características destacables de la obra:**

“En la época que sucede el argumento de *Los burladores*, hacia 1805, en nuestro país se representarían algunas óperas italianas. Yo, pensando en todo esto, me propuse encarnarme en un músico español de aquel tiempo que estuviese al tanto de la técnica de los clásicos desde Bach a Beethoven, que conociese el folclore español y no estuviese influenciado por el italianismo. Siguiendo esas intenciones escribí la música” (Sorozábal, 2019: 282).

Y así es una obra deliciosa, con unas escenas divertidas y alejadas del teatro con el que siempre se identifica a los Álvarez Quintero, emulando una comedia de corte áureo, con venta incluida, parada de carruajes, como la que aparece en *Entre bobos anda el juego* o en *De Madrid a Toledo*, comedias que debían estar en el imaginario de los Quintero, al construir esta comedia de figurón, trasladada al inicio del siglo XIX. La obra es la base de una zarzuela grande al estilo clásico del género, con guiños a la construcción en tres actos que andaba en la mente de los escritores que colaboraron con Arrieta o con Barbieri.

La orquestación es compleja y debió resultar complicada la gira de la obra, de hecho, su grabación discográfica no se produce hasta los años sesenta, algo que no había ocurrido con el resto de títulos escritos por Sorozábal, que de forma inminente pasaban al mercado fonográfico. Todo ello nos hace comprobar, una vez más, cómo un título de magnífica factura ha quedado relegado al olvido, injustamente. Únicamente el intermedio musical o preludeo del acto III se sigue interpretando en conciertos, sumándose este fandango al de *La zapaterita*, y tristemente, ambos, todavía siguen eclipsados por el que escribió Vives para *Doña Francisquita*.

---

<sup>222</sup> La orquestación se compone de: “Flautín /Flauta 2ª, Flauta, Oboe, Fagot, 2 Clarinetes, 2 Trompas, 2 Trompetas, 3 Trombones, Timbales, Percusión (Caja, batería), Cuerda” (Lerena, 2018: 466).

36. 1949. *La duquesa del candil*.

Zarzuela en tres actos de Guillermo y Rafael Fernández-Shaw, música de Jesús García Leoz. Teatro Madrid, 17 de marzo de 1949.

**Reparto y equipo artístico**<sup>223</sup>:

Antonia, duquesita (Josefina Canales / Celia Langa), Paca (Matilde Vázquez / Ana María Iriarte), La Desgarrona (Luisa Espinos), La Huesuda (Victoria Argote), Hierbabuena y Primera bailarina (Marianela de Montijo), Gonzalo, marquesito (Mariano Ibars / Esteban Leoz), Colás (Jesús Goiri / Manuel Ausensi), Duque del Lirio Blanco (Manuel Gas), Marqués del Aire Bueno (Eladio Cuevas), Primer bailarín (Alberto Portillo).

Coreografía: Karen Taft.

Dirección de escena: Esteban Leoz.

Dirección musical: Jesús García Leoz / Manuel Parada.

**Argumento:**

La acción en el Madrid, en 1700, durante el reinado de Felipe V.

Acto I. La corte de Felipe V se divierte con las danzas traídas desde Francia, en los jardines del Real Sitio de La Granja de San Ildefonso. Entre ellos están el duque del Lirio Blanco y el Marqués del Aire Bueno. De pronto aparece Paca que finge ser del lugar y haber ido por agua, tras ella llega Colás y denuncia que Paca es una integrante del Baile del Candil y que está interesada en Gonzalo, hijo del marqués, ella se defiende acusando a Colás, guitarrista del famoso Baile, aduciendo que es él, el que va detrás de Antonia, la hija del Duque. Tras las acusaciones se arma gran revuelo, rompiendo la descansada paz de La Granja.

Acto II. En el patio madrileño donde se celebra el famoso Baile del Candil discuten La Desgarrona y La Huesuda, madres de Paca y Colás respectivamente. Entra el duque pidiendo compañía joven y tras él, el marqués, ambos se retiran a un aposento a correrse una juerga juntos; empieza la fiesta y aparece la duquesita en busca de Colás, tras el baile, ella es coronada Duquesa del Candil. También Gonzalo, el marquesito, ha ido tras Paca. Los cuatro cantan su amor, son sorprendidos por sus padres, que les permitirán sin objeciones celebrar sus bodas. Aparece la autoridad y se lleva presa a toda la concurrencia, menos al marqués y al duque, que anticipadamente se habían escondido.

Acto III. En la Puerta del Sol se van a celebrar las dos bodas. Los madrileños comentan lo dispar que resultan estas nupcias, por la mezcla de clases. Tampoco Antonia y Paca tienen claro el paso que van a dar y, ante la gresca que se genera en los cortejos nupciales, deciden que las bodas se celebren, pero cambiando la pareja, como en la danza; y finalmente la duquesa se casa con el marqués y Paca con Colás.

---

<sup>223</sup> Como dijimos en la introducción de este capítulo IV, siempre damos en primer lugar el reparto de estreno en la función de tarde, y, en segundo lugar, el estreno de noche. Este segundo reparto es el que realizaría la grabación discográfica para Columbia, teniendo en cuenta que con este segundo reparto se presentaron voces históricas para la historia de la lírica de nuestro país: Langa, Iriarte, Ausensi.

### **Edición del texto dramático:**

FERNÁNDEZ-SHAW, Guillermo y FERNÁNDEZ-SHAW, Rafael (1949). *La duquesa del candil*. Libreto mecanografiado. Madrid: Fundación Juan March.

### **Números musicales:**

*Acto I.* Nº1. Gavota. Ballet y coro. “Unos pasos breves”. Nº 2. Dúo del marqués y del duque. “Si tú fueras a París”. Nº 3. Ballet de Diana y Acteón. Orquesta y ballet. Nº 4. Serranilla. Paca. “La moza en la fuente”. Nº 5. Romanza del Marquesito. “Paloma de mis madriles”. Nº 5 b. Escena. “¡Alto a la autoridad! ¡Orden del Rey!”.

*Acto II.* Nº 6. Bolero. Paca. “¡Olé! Ver ya un bolero”. Nº 7. Dúo de la duquesita y Colás. “Canción del bien amado”. Nº 8. Fandango. “Campana rota de El Pardo”. Nº 9. Dúo de Paca y marquesito. “Vino al jaco hazme el favor”. Nº 9 b. Escena. Duquesita, Paca, marquesito y Colás. Cuarteto. Nº 10. Final de acto segundo. “Venga en buena hora la seguidilla”.

*Acto III.* Nº11. Pantomima. Orquesta y Ballet. Nº 12. Romanza de la Duquesita. Nº 13. Paca, Marquesito y coro. “¡Al Viva, viva, viva, viva de las manolas!”. Nº 14. Pasacalle. “Una maja, muy maja, del Avapiés”. Nº 15. Final.

### **Partitura localizada:**

Fondo Musical Jesús García Leoz, Archivo Real y General de Navarra, Pamplona.

### **Fonografía:**

*Duquesa del candil, La* (1949). Fernández-Shaw, Fernández-Shaw y García Leoz. D 78 rpm. Jesús García Leoz, dir. Madrid: Columbia.

*Duquesa del candil, La* (1998). Fernández-Shaw, Fernández-Shaw y García Leoz. Reedición en CD de la versión de 1949. Serie lírica. Barcelona: Blue Moon.

### **Características destacables de la obra:**

Los hermanos Fernández-Shaw tenían afán por colaborar con Jesús García Leoz, el compositor de música para bandas sonoras de películas más prestigioso del momento, también era magnífico director de orquesta y su hermano un tenor que quería formar compañía, así que la ocasión se presentó con *La duquesa del candil*. La idea de renovación musical que buscaban Guillermo y Rafael no podía tener mejor reflejo que en García Leoz: “la zarzuela no debe morir, ahora bien, se la debe remozar dándole ese aire limpio y sencillo que gusta hoy, pero poco se ha hecho en ese sentido” (*La duquesa del candil*, CD 1998: 6). La corta vida del músico, fallecido con apenas cuarenta y siete años, truncó la esperanza de ver cumplido su objetivo de conseguir una zarzuela grande moderna, limpia y sencilla.

De hecho, sus dos únicas zarzuelas fueron objeto de sendos premios: *La duquesa del candil* recibió el Premio Nacional Ruperto Chapí, dotado de diez mil pesetas (S.F. 5 de noviembre de 1949) y en el año 1954 el compositor, ya fallecido, ganaría el segundo premio del Premio Nacional de Obras Líricas, dotado de 50.000 pesetas, por su obra *La alegre alcaldesa*<sup>224</sup>.

En la obra sorprende la seriedad dada a los diálogos y el dotar a la partitura de momentos musicales de aire sinfónico que son utilizados en la acción como un abundante y no habitual uso de la coreografía, habría que pensar en Chapí, en Giménez o en Usandizaga para encontrar este servicio a la danza española, magníficamente incorporada a la acción, hasta el punto de marcar el título de la obra, una clara referencia al famoso baile, que también había sido atendido por Granados en *Goyescas*.

La danza y ese aire de transgresión social que siempre ha tenido la mezcla de clases sociales en el siglo XVIII, son los protagonistas indiscutibles de la obra; a las bodas “desiguales” no se oponen los padres, esta es la característica más original del texto dramático, sino que se opone el contraste que se genera en los cortejos nupciales, donde es patente la diferencia y donde la cordura de las dos mujeres se impone, logrando que el orden establecido triunfe, en lugar de la ruptura de clases, concepto que llegará más adelante. En la obra prima la sensatez final, la cordura ilustrada finalmente, sobre el apasionamiento romántico que hubiera conducido inexorablemente a una convivencia desdichada que se solventa a tiempo, por la lucidez femenina.

Sin duda esta zarzuela era un paso decisivo para la renovación del género grande.

---

<sup>224</sup> *La alegre alcaldesa*. Farsa lírica en tres actos de Pedro Sánchez Neyra, música de Jesús García Leoz. Teatro Gayarre de Pamplona, 1962.



37. 1949. *El cantar del organillo*.

Zarzuela en tres actos de Luis Fernández Ardavín, música de Federico Moreno Torroba.  
Teatro de la Zarzuela, 16 de abril de 1949.

**Reparto y equipo artístico:**

Carmela (Marianella Barandalla), (Encarnita Máñez), (Elsa del Campo), José (Pedro Terol), (Antonio Medio).  
Dirección musical: Federico Moreno Torroba.

**Números musicales:**

Nº 1. Canción de José. Nº 2. Romanza de Carmela. Nº 3. El silencio del barrio. Nº 4. Dúo de Carmela y José. Nº 5 Se rifa un beso. Nº 6. Cógete bien de mi brazo. Nº 7. Terceto del abanico. Mazurca. Nº 8.

**Partitura y texto dramático localizados:**

No se encuentra en el Centro de Documentación y Archivo de la SGAE, pero sí está registrada en SGAE.

**Fonografía:**

*Cantar del organillo, El* (1949). Fernández Ardavín y Moreno Torroba. D 78 rpm. Federico Moreno Torroba, dir. Madrid: Columbia.

*Cantar del organillo, El* (1997). Fernández Ardavín y Moreno Torroba. Reedición en CD de la versión de 1949. Sevilla: Homokord.

*Cantar del organillo, El* (2010). Fernández Ardavín y Moreno Torroba. Reedición en CD de la versión de 1949. Madrid: Novoson.

**Características destacables de la obra:**

La obra permaneció en cartel hasta el 3 de mayo y “aunque no aportaron con ella nada nuevo para la historia del género lírico español no por eso dejó de tener una buena acogida de público y crítica que la encontró entretenida y agradable.” (García Carretero, 2004: 253). Federico Moreno Torroba había estrenado en estos años zarzuelas con las que mantener el género con nueva savia, así *Lolita Dolores*, una zarzuela en tres actos de Arturo Cuyás de la Vega y José Vega Lastra, en el teatro Calderón, el 20 de abril de 1946. Con esta obra Moreno Torroba había recuperado la incidencia por él acostumbrada en la vida teatral madrileña, algo que no había ocurrido desde *Maravilla*;

a pesar de lo prolífica de su producción, con estrenos como el sainete *La niña del cuento*<sup>225</sup> o con *Baile de trajes*<sup>226</sup>, pero no hay que olvidar que en estos años tienen la hegemonía del éxito en la cartelera Alonso, Guerrero o Sorozábal. No obstante Moreno Torroba siguió intentándolo con obras de corte popular como este *Cantar del organillo* o con títulos como *Los Laureles* o *Soy el amo*, sainete en tres actos de Luis F. Tejedor y José Muñoz Lorente, estrenado en el teatro Fuencarral, el 10 de mayo de 1947, o con otro tipo de obras como *La niña del polisón*<sup>227</sup>, más próximas a la opereta, buscando sin resultado repetir el éxito de *Polonesa*.

Fernández Ardavín no consigue en este sainete el resultado que sí había obtenido en la recreación de época con *Manuelita Rosas* o con *La Caramba*, a la que puso música el propio Moreno Torroba. El sainete conlleva un reflejo de la actualidad cotidiana que habían sabido captar los hermanos Fernández-Shaw, en *Un día de primavera*, o Fernández de Sevilla en *La eterna canción*. Ni siquiera las bellas melodías de Moreno Torroba consiguieron el éxito que había obtenido en *Maravilla* o en la propia *Caramba*. Sin embargo, acercamos este título a esta relación comentada porque representa la fuerte irrupción que tuvo el sainete en la década de los cuarenta, ni un solo compositor dejó de escribir para un sainete grande, servido durante estos años por las mejores plumas de la dramaturgia de la época. Este sainete grande o “zarzuela asainetada” (Espín Templado, 1995: 54) es hijo ilustre del género chico, y desarrolla en escena parámetros muy próximos a lo que será el realismo social en el teatro y el neorrealismo en el cinematógrafo.

---

<sup>225</sup> Sainete de costumbres madrileñas en dos actos de Francisco Ramos de Castro y Anselmo C. Carreño, música de Federico Moreno Torroba. Teatro Fontalba, 20 de mayo de 1944.

<sup>226</sup> Zarzuela de Luis Fernández Ardavín, música de Federico Moreno Torroba. Teatro de la Zarzuela, 6 de abril de 1945. “Con esta obra, ambientada en los años del esplendor del género chico (...) para la que el compositor escribió una copiosa partitura cuidada y ágil (...) que no alcanza el éxito esperado” (García Carretero, 2004: 225). Deducimos por el comentario que la obra es otra especie de homenaje al género chico. Y a pesar de contar en el reparto con Maruja Vallojera, Andrés García Martí / presentación de Tomás Álvarez, Carmen de la Puente, Charito Leonís, Antonio Riquelme, Antonio Prieto, con decorados de Redondela, figurines de Comba, dirección escénica de Eugenio Casals y musical del maestro Garrido, no obtiene el éxito esperado.

<sup>227</sup> Zarzuela en tres actos de Leandro Navarro y Fernando de Lapí, estrenada en el teatro de la Zarzuela, el 28 de mayo de 1949.

38. 1949. *Byron en Venecia*.

Ópera de cámara en tres cuadros y dos intermedios de Guillermo Fernández-Shaw, música de Eduardo Aunós. Teatro Fontalba, 24 de mayo de 1949.

**Reparto y equipo artístico:**

Condesa de Guiccioli (Toñy Rosado), Laura Albrizzi (Ana María Iriarte), Lord Byron (Lorenzo Sánchez Cano), Arnaldo (Chano Gonzalo).

Dirección del coro: Rafael Benedito.

Dirección de arte: Alberto Ziegler<sup>228</sup>.

Dirección musical: José Luis Lloret.

**Argumento:**

Georg Gordon Byron, (1788-1824), fue un poeta inglés que inspiró la presente ópera de cámara, basada en algunos fragmentos de la *Biografía de Venecia*, publicada por Eduardo Aunós en 1948, donde relata los amores del Barón de Byron con la condesa de Guiccioli, durante la estancia del poeta en la ciudad entre 1819 y 1822. En esa época se llegó a pensar que Byron pudo tener relaciones con unas 250 mujeres, algo que forjaba la leyenda de conquistador del poeta romántico por excelencia. Pero su vida en Venecia está marcada por su relación con Teresa Guiccioli, ya separada de su marido Edgar Allan Poe. Todo ello acaba dramatizado por Guillermo Fernández-Shaw en tres cuadros escénicos.

**Partitura y texto dramático localizados:**

FERNÁNDEZ-SHAW, Guillermo y AUNÓS, Eduardo (1949). *Byron en Venecia. Ópera de Cámara*. Incluye libreto y partitura. Ilustraciones de Alberto Ziegler. Madrid: Litografía Ignacio Díez.

**Características destacables de la obra:**

En el estreno en el Fontalba de Madrid, la obra se interpretó en programa doble con El secreto de Susana de Wolf-Ferrari. Las buenas críticas obtenidas, como la publicada en *ABC* que atribuía méritos ya conocidos a Guillermo Fernández-Shaw:

“Con su maestría y conocimiento tantas veces probados, ha escrito un libreto ágil y bien versificado (...) la música se adapta con facilidad a las escenas, encadenando ‘romanzas’ y ‘dúos’ en los que campea un fino sentido melódico. Perfectamente trabajadas, estas melodías adquieren en la orquesta delicadeza en toque y colorido oportunos” (Sainz de la Maza, 25 de mayo de 1949: 19).

Este tipo de crítica y la importancia pública del compositor<sup>229</sup>, consiguieron que la obra

---

<sup>228</sup> Célebre dibujante y grabador alemán, afincado en España por su relación sentimental con María de Maeztu.

tuviera una rápida reposición en el teatro Ramiro de Maeztu de Madrid, el 2 de mayo de 1950; También con la ópera se inauguró el teatro Principal de Lérida, el 29 de diciembre de 1951, con gran éxito y repitiendo el reparto, a excepción de Sánchez Cano, sustituido por Pablo Civil, y Ana María Iriarte, cuyo papel lo interpretó Toñy Rosado, y el de la condesa protagonista, Lina Huarte (Fernández-Shaw, 2012: 383).

Es una sorpresa creativa la existencia de esta ópera de cámara que se gesta y estrena a la sombra de un hombre poderoso, Aunós, pero que tuvo en su faceta artística notables ejemplos como escritor y compositor. Ayudado en la teatralización por Guillermo, un valor seguro, la ópera de cámara se estrena en programa doble con otra ópera contemporánea, *El secreto de Susana*, una acción notable en un teatro privado, el teatro Fontalba que cubre así la ausencia del teatro Real y el despiste del teatro de la Zarzuela en estos años. La obra abre caminos donde la zarzuela grande se encuentra cómoda, un argumento de corte historicista, ambiente literario y un pretexto para la riqueza visual que Venecia siempre ofrece, máxime en el escenario. Por ello la suma al proyecto del pintor Alberto Ziegler no es baladí y al ver los dibujos publicados, uno comprende el gusto exquisito que se planteaba en el escenario, y que después tendría su versión editorial, algo habitual con las partituras de Wagner, de Verdi o de Puccini, y que era impensable en nuestro país donde nunca existió una Casa Ricordi, por mencionar un ejemplo diáfano.

La propuesta es un oasis, entre sainetes y operetas, que hubiera podido abrir un recorrido a la lírica española, pero que se quedó en un hito episódico que quizá interese en la actualidad en programaciones como la que lleva a cabo la Fundación Juan March, en colaboración con el teatro de la Zarzuela, recuperando este tipo de óperas de cámara, “un mundo importante que aún queda por penetrar” (Casares Rodicio, 1995: 14).

---

<sup>229</sup> Eduardo Aunós (Lérida, 1894 – Lausanne, 1967), ministro durante el gobierno de Primo de Rivera y durante la dictadura de Francisco Franco, jurista de gran prestigio, era un gran aficionado a la música, hasta el punto de componer y estrenar obras en el ámbito sinfónico, lied y ópera. Entre sus canciones más célebres se encuentra *Dulcinea, enamorada* interpretada en recitales líricos fundamentalmente. Como poema sinfónico destaca *El viento en Castilla* sobre texto de Eugenio D’Ors. Además de *Byron en Venecia*, escribió el ballet *El anillo de Polícrates*. Su éxito profesional en el mundo de la música le obliga a elegir entre sus obligaciones y la composición, dedicándose en exclusiva al alto funcionariado, donde ocupó destacados puestos (García Contreras, 2018).

39. 1950. *La condesa de la aguja y el dedal*.

Zarzuela en dos actos de Jesús María de Arozamena y Adolfo Torrado, música de Jesús Guridi. Teatro Madrid, 8 de abril de 1950.

**Reparto y equipo artístico:**

Isabel (Josefina Canales), Gloria (Pilarín Bañuls), Leocadia (Encarnita Máñez), Castelara, Catalina, Raquel, Emilia, Duquesa de Durangal, Gonzalo (Antón Navarro), Guillermo (José Pelló), Conde de Siete Picos (Ramón Cebriá), Luis, General Madrigal, Oficiales, Militares, Invitados, Coro.

Dirección musical: Francisco Palos

**Argumento:**

La acción en Madrid en junio de 1872.

Acto I. En el taller de costura de Isabel, las modistillas se divierten con Gloria, joven acogida de niña en la casa, por Isabel y su hijo Guillermo. Gloria se ha probado el vestido de una cliente: la Condesa de Siete Picos para divertir a las oficiales compañeras y en ese momento entran en el taller Gonzalo, hijo del general Madrigal, y su amigo Luis, van en busca de un tal Ricardo, amigo de Guillermo, que ha cometido un atentado contra el rey Amadeo de Saboya. Gonzalo al ver así a Gloria la confunde con la Condesa y queda con ella para el baile de esa noche en el palacio de la Duquesa de Durangal.

Tras la marcha de los jóvenes militares, Gloria, distraída, ha quemado el vestido de la condesa de Siete Picos; la dueña del establecimiento, Isabel, no se da cuenta y cuando Leocadia, la condesa, viene a recoger el vestido, se lo entrega, y cuando ve la quemadura monta en cólera, dejando en el taller el inservible vestido. Gloria le cuenta a Isabel lo que ha sucedido y lejos de reprenderla Isabel anima a Gloria, a la que quiere como a una hija, a ir al baile, porque el general Madrigal es un viejo conocido suyo.

Acto II. En el palacio de la duquesa de Durangal coinciden Isabel y el general Madrigal mientras su hijo Gonzalo baila con Gloria. En el baile aparece Guillermo, el hijo de Isabel, celoso por su amor a Gloria, y reta a Gonzalo a duelo en la verbena de San Antonio de la Florida. Isabel acude a Madrigal y le confiesa que Guillermo es hijo suyo, así pues, los que se van a enfrentar son hermanos.

Durante la verbena de San Antonio, en la misma puerta de su ermita, se enfrentan Gonzalo y Guillermo, Madrigal intercede y les cuenta que son hermanos. El duelo se suspende y Guillermo abraza a su hermano y se ofrece de padrino de boda a Gonzalo y Gloria.

**Números musicales:**

*Acto I.* Nº 1. Preludio, escena y pasacalle. Nº 2. Isabel, Gonzalo, Castelera y Chicas. Nº 3. Gloria y Chicas. “Acabada mi labor... la condesa de siete picos”. Nº 4. Romanza de Gonzalo. Nº 5. Cuarteto Cómico. Isabel, Gloria, Leocadia y Conde. Nº 6. Final del acto primero.

*Acto II.* Nº 7. Intermedio. Orquesta. Nº 8. Gonzalo, Gloria, Militares y Chicas. Nº 9. Vals. Orquesta. Nº 10. Leocadia y Coro. “A pesar del gran invento”. Nº 11. Habanera. Gloria, Gonzalo e Isabel. “La madrileña”. Nº 12. Romanza de Gonzalo. “Una y otra vez

mis sueños”. N° 13. Dúo de Isabel y Madrigal. N° 14. Final del cuadro II. Isabel, Gloria, Gonzalo y Coro. N° 15. Intermedio. Orquesta. N° 16. Pasacalle. Leocadia y Coro.

### **Partitura y texto dramático localizados:**

Centro de Documentación y Archivo de la SGAE, Madrid.

### **Fonografía:**

*Condesa de la aguja y el dedal, La* (1950). Torrado, Arozamena y Guridi. D 78 rpm. Francisco Palos, dir. Madrid: Columbia.

*Condesa de la aguja y el dedal, La* (1998). Torrado, Arozamena y Guridi. Reedición en CD de la versión de 1950. Sevilla: Homokord.

*Condesa de la aguja y el dedal, La* (2011). Torrado, Arozamena y Guridi. Reedición en CD de la versión de 1950. Madrid: Novoson.

### **Características destacables de la obra:**

Sorprende gratamente encontrar una zarzuela de Jesús Guridi, después de *Peñamariana*, pero en lugar de mantener la acción en el entorno rural, como nos tiene acostumbrado elige en esta ocasión un Madrid histórico, galdosiano, que recuerda mucho a *Luisa Fernanda*. Los autores del texto construyen una comedia lírica de alto vuelo, que se mueve en ambientes burgueses, huye del casticismo del sainete para volar a un Madrid de stampa, reinventado, que se acerca más a la novela *Pequeñeces* de Luis Coloma que al cine neorrealista de la época. Curiosamente la película se estrena en el mismo año que la presente zarzuela.

A pesar de la calidad de la partitura “la obra se mantiene dos semanas en cartel” (Casares, 2006: I, 958). La obra hubiera alcanzado mayor éxito en otro momento, tampoco le ayuda el título, y a pesar de tener una versión discográfica que todavía se puede adquirir, no ha logrado despertar el interés ni de artistas, ni de gestores, ni del público en general. Ni siquiera ha sido fruto de revisión en algún recital. Esperemos a que el sello de calidad que siempre imprime el nombre de Guridi, haga que la obra se vea y se escuche, tenga una revisión, en suma, en algún momento.

40. 1950. *Entre Sevilla y Triana*.

Sainete lírico andaluz en dos actos de Luis Fernández de Sevilla y Luis Tejedor, música de Pablo Sorozábal. Teatro Circo Price, 8 de abril de 1950.

**Reparto y equipo artístico:**

Reyes (Ana María Iriarte), Micaela (Enriqueta Serrano), Esperanza, Señá Patro, Isidora, Vecina, Mocita, Fernando (Antonio Medio), José María (Enrique de la Vara), Angeliyo (Luis Cuenca), Señor Mariano, Olden, Glosopeda y Agapito, Escardillo, El Florero, Un Mocito, Parroquiano, Un chaval, Vecinas y Vecinos, Invitados, Marineros.  
Dirección musical: Pablo Sorozábal.

**Argumento:**

La acción en Sevilla en época actual (1950).

Acto I. Un capitán de barco, Fernando, dejó embarazada a Reyes; el niño se cría en casa del señor Mariano y de su mujer, la seña Patro, como hijo suyo. José María que está enamorado de Reyes, le espeta que Fernando está liado con una cantante de copla, Esperanza Moreno. El barco de Fernando ha vuelto, en el puerto Reyes no quiere decirle nada de la existencia del niño, quiere recuperarle por amor y no por obligación. Fernando llega con un amigo sueco Olden, y presenta ante todos a Esperanza como novia suya.

Acto II. En Triana se celebran las Cruces de Mayo, Micaela le enseña al sueco las costumbres de su barrio, su novio Angeliyo está celoso. En la fiesta, José María requiebra a Reyes, cuando aparece Fernando, que, cansado de Esperanza, busca su amor antiguo. Reyes despecha a los dos. Entonces aparece Esperanza buscando a Fernando, que la rechaza, y ella despechada le cuenta que en su ausencia Reyes ha tenido un niño. Olden se vuelve a la mar y organiza una fiesta de despedida en una venta, allí Fernando le confiesa a Olden su amor por Reyes. Se presentan en la fiesta de despedida José María acompañado de Esperanza, quien le empuja a que rete a duelo a Fernando. Fernando gana en la pelea y Reyes comprende que no puede ir tan lejos en su despecho. La pareja feliz va a por ese niño que, finalmente, les ha unido.

**Números musicales:**

*Acto I.* Nº 1. Introducción y Escena. José María, Reyes, Mariano, Patro y Florero. Nº 2. Pasacalle. José María, Reyes, Mariano, Patro y Angeliyo. Nº 3. Dúo Cómico. Micaela y Angeliyo. “Las mositas de estos tiempos”. Nº 4. Habanera. Marineros. “De La Habana hemos venido”. Nº 5. Romanza de Fernando. “Dios te salve Sevilla”. Nº 6. Romanza de Reyes. “Un hijo de mi arma”.

*Acto II.* Nº 7. Preludio. Orquesta. Nº 8. Sevillanas y Zorongo. Micaela, Angeliyo y Coro. Nº 9. Dúo de Reyes y Fernando. “Que graciosos sois los hombres”. Nº 9 b. Reyes. “Una noche azul y plata”. Nº 10. Intermedio. Orquesta. Nº 11. Romanza de Fernando. “Una más”. Nº 12. Pasodoble torero y náutico. Micaela, Angeliyo, Olden y Mariano. “Me caso en la mar salada”. Nº 13. Romanza de José María. “La quiero más que a mi mare”. Nº 14. Final. Reyes, Fernando y Todos.

### **Partitura<sup>230</sup> y texto dramático localizados:**

Centro de Documentación y Archivo de la SGAE, Madrid.

### **Fonografía:**

*Entre Sevilla y Triana* (1950). Fernández de Sevilla, Tejedor y Sorozábal. D 78 rpm. Pablo Sorozábal, dir. Madrid: Columbia.

*Entre Sevilla y Triana* (1997). Fernández de Sevilla, Tejedor y Sorozábal. Reedición en CD de la versión de 1950. Sevilla: Homokord.

*Entre Sevilla y Triana* (2011). Fernández de Sevilla, Tejedor y Sorozábal. Reedición en CD de la versión de 1950. Madrid: Novoson.

### **Características destacables de la obra:**

“El 18 de septiembre de 1947, en el barco *Cabo de Hornos*, para celebrar mi cincuentenario y mi satisfacción de haber terminado mi compromiso, escribí un pasodoble con letra y música que lo estrenó la orquestina del barco y lo cantó todo el pasaje. Se llamaba *Me caso en la mar salada*, y luego fue a parar a un sainete andaluz que escribí unos años después” (Sorozábal, 2019: 282).

Los autores hacen honor al apellido de uno de ellos, Luis Fernández de Sevilla, y escriben uno de los sainetes más inspirados de esta etapa de la zarzuela. El autor hace homenaje a su patria chica y traslada inspirados momentos que aprovecha el compositor, vasco él, para devolvernos el espíritu de Andalucía a los cauces del sainete, donde había compartido los mejores momentos junto a Aragón y Madrid, en la época gloriosa del teatro por horas. A ello se le añade un tema preocupante para la moral española de los años cincuenta, el caso de la madre soltera, y con una perspectiva moderna y pedagógica se plantea la circunstancia y la valentía de la madre, que no necesita al padre por honor, sino por amor.

La obra ha permanecido olvidada, a pesar de la grabación discográfica y la inclusión en los recitales y discos de zarzuela de Alfredo Kraus, de la romanza “la quiero más que a mi mare... Tú, qué sabes del cariño”. En 2012 Curro Carreres, director de escena, recupera en el año 2012 la obra para el Arriaga de Bilbao, el Maestranza de Sevilla y el Campoamor de Oviedo. El reestreno de la obra no ha llegado aún a Madrid, se ha recuperado antes el propio Teatro Circo Price, donde se estrenó, que esta página bellísima de la historia de nuestra zarzuela.

---

<sup>230</sup> La orquestación de la obra consta de: “Flautín / Flauta 2ª, Flauta, Oboe, 2 Clarinetes, Fagot, 2 Trompas, 2 Trompetas, 3 Trombones, Timbales, Percusión (Batería, Bombo y Platos, Caja), Arpa, Guitarra, Cuerda” (Lerena, 2018: 470).



41. 1950. *¡A todo color!*

Fantasia humorística musical en dos partes de Guillermo y Rafael Fernández-Shaw, música de Manuel Parada. Teatro Lope de Vega, 22 de abril de 1950.

**Reparto y equipo artístico:**

Diana Cazadora (Huguette Nox), María Francisca y La Maja (Marujita Díaz), Reina María Luisa de Parma (Matilde Muñoz Sampedro), Reina Margarita de Austria (Elsa Arjona), Reina Isabel de Borbón (Carmen Ocano), María Amelia de Sajonia (Matilde Guarnerio), Reina Mariana de Austria (Lolita Campoamor), Don Homobono y El Caballero de la mano en el pecho (Antonio Riquelme), Conde-Duque de Olivares (Manuel Requena), Arnoldo Boticelli (Paquito Cano), Spínola, Manolo y Felipe IV (Enrique de Landa), Pablo van Dyck (José Castillo), Francisco de Goya (Antonio Estévez), Velázquez (Felix Casas, hijo). Primera bailarina (Marianela de Montijo). Ballet y Coro.

Escenografía y figurines: Emilio Burgos.

Coreografía: Karen Taft.

Dirección de escena: Cayetano Luca de Tena.

Dirección musical: Augusto Vela / Pablo Luna<sup>231</sup>.

**Argumento:**

A partir de unas sencillas anécdotas se revisitan algunos de los cuadros más famosos o interesantes del Museo Nacional del Prado. Los cuadros cobran vida y ofrecen un número musical ad hoc.

**Cuadros escénicos y números musicales:**

*Primera parte.* Nº1. A las puertas del Museo. Nº 2. Los pendientes de la Reina. Nº 3. Los Grecos. Nº 4. Veleidades de la Maja. Nº 5. La caza de Diana. Nº 6. Los borrachos de Velázquez. Nº 7. La Kermesse de Rubens. Nº 8. El jardín del amor.

*Segunda parte.* Nº 9. El caballero de la mano en el pecho. Nº 10. El baile de San Antonio. Nº 11. Horribles celos. Nº 12. Una cana al aire. Nº 13. El laberinto de las estatuas. Nº 14. Fuga en “la” mayor. Nº 15. En Villa Atenas. Nº 16. Filosofía de un padre. Nº 17. Caprichos. Nº 18. La Tauromaquia de Goya. Nº 19. Se descubrió el pastel. Nº 20. Gloria a Velázquez (Las Meninas). Nº 21. Apoteosis.

**Ediciones del texto dramático:**

FERNÁNDEZ-SHAW, Guillermo y FERNÁNDEZ-SHAW, Rafael (1950). *Las maravillas del Prado o ¡A todo color!* Original manuscrito a lápiz. Madrid: Fundación Juan March.

FERNÁNDEZ-SHAW, Guillermo y FERNÁNDEZ-SHAW, Rafael (1950). *Los fantasmas del Prado o ¡A todo color!* Libreto mecanografiado. Madrid: Fundación Juan March.

**Partitura y texto dramático localizados:**

---

<sup>231</sup> Sobrino del célebre compositor.

Centro de Documentación y Archivo de la SGAE, Madrid.

### **Fonografía:**

*¡A todo color!* (1950). Fernández-Shaw, Fernández-Shaw, Parada. D 78 rpm. Manuel Parada, dir. Madrid: Columbia.

*¡A todo color!* (2000). Fernández-Shaw, Fernández-Shaw, Parada. Reedición en CD de la versión de 1950. *La Revista Musical Española*. Vol. 18. Madrid: Sonifolk.

### **Características destacables de la obra:**

El inicio de la década de los cincuenta viene presionado por el éxito y fiebre de la revista española, que sigue las coordenadas con mayor o menor acierto, fijadas en *La Blanca doble*. La multitud de títulos que se generan a la sombra de Guerrero no son objeto de estudio de esta tesis doctoral, por lo poco que aportan a la hora de entender la evolución de la zarzuela grande, no así operetas y espectáculos como el presente, que huyen de la morfología destilada por el género citado y que bucean en nuevas fórmulas para encontrar un nuevo camino escénico y musical. En este sentido, otros autores como Moreno Torroba o Sorozábal<sup>232</sup> tendrán incursiones puntuales en el género también guiados por esta búsqueda y, claro está, por la facilidad crematística que proporcionaba el género.

Los hermanos Fernández-Shaw habían conocido a Manuel Parada, compositor de bandas sonoras para el cine y de ilustraciones o música incidental para obras de teatro, amigo y colaborador de Jesús García-Leoz; y colaborarán con el compositor en varias ocasiones. Manuel Parada ofrecerá, de ahora en adelante, algunas de las páginas más interesantes en cuanto a la evolución de la zarzuela grande y la poca atención que se le ha prestado a esta etapa del género. Los Fernández-Shaw ingenian una especie de revista cultural donde se revisitan algunos de los cuadros más famosos o interesantes del Museo Nacional del Prado. Los cuadros cobran vida a tenor de unas sencillas anécdotas y ofrecen un número musical ad hoc. El argumento no puede ser más sencillo, pero las escenas, los cuadros que tomaban vida, estaban dirigidos por Cayetano Luca de Tena, director del teatro Español, y la propuesta artística estaba en manos de Emilio Burgos.

---

<sup>232</sup> *¡Brindis!* Revista en dos actos de Luis Tejedor y Luis Fernández de Sevilla, música de Pablo Sorozábal. Teatro Lope de Vega, 6 de diciembre de 1951.

Este avance en la espectacularidad de nuestra zarzuela se debe a la empresa Muñoz Lusarreta, poniendo en el teatro Lope de Vega, en plena Gran Vía madrileña, un colosal empeño en emular a Broadway, intención que ha sido absurdamente mantenida hasta nuestros días, dado que poco tiene que ver nuestra industria con la suya, desgraciadamente.

Pero producciones como esta, y como el *¡Brindis!* de Sorozábal, dedicado a Perico Chicote, convierten el espacio en un magnífico exponente de cómo la zarzuela grande se adapta y absorbe las diversas influencias genéricas con las que convive y compite. La obra había pasado por diferentes títulos, *Los fantasmas del Prado*, *Las maravillas del Prado*, *Las noches del Prado* y finalmente tomo el título con el que la obra obtuvo más de 600 representaciones (Fernández-Shaw, 2012: 395).

Hay que reconocer que el buen tono de la obra y la excelente vinculación a nuestra institución cultural más importante, la sitúan en este recorrido como un acertado experimento, basado en las famosas *tableaux vivants*, surgidas en Francia a finales del XIX y que han llegado hasta el cine de Buñuel, pensemos en la cena de mendigos de la película *Viridiana*.

El éxito de la obra consigue tener una segunda parte: *Colorín, colorao, este cuento se ha acabado*. Fantasía de gran espectáculo de Guillermo y Rafael Fernández-Shaw, música de Manuel Parada. Teatro Madrid, 30 de diciembre de 1950.

El empeño de esta segunda parte surge de una prometedora artista, Pilar Osuna, cuya carrera se vio truncada al fallecer en una operación de estética en Estados Unidos (*op. cit.*: 402). Para la obra se mantuvo un reparto similar y los cuadros ofrecidos, entre otros, eran: “Las Meninas / La Primavera / El Estío / La fábula de Júpiter y Leda / La Reina Cristina de Suecia / María Ruthen / Artemisa / El Quitasol / Diosa de Rubens / Don Tiburcio de Redín / Don Juan Calabazas “Calabacillas” y La Gioconda” (*op. cit.*: 402). La obra se trasladó al teatro Calderón y obtuvo cien representaciones<sup>233</sup>.

---

<sup>233</sup> Los datos bibliográficos y fonográficos de esta obra son:

FERNÁNDEZ-SHAW, Guillermo y FERNÁNDEZ-SHAW, Rafael (1951). *Colorín, colorao, este cuento se ha acabado* Libreto mecanografiado. Madrid: Fundación Juan March.

*Colorín, colorao, este cuento se ha acabado* (1951). Fernández-Shaw, Fernández-Shaw, Parada. D 78 rpm. Manuel

42. 1950. *La hechicera en Palacio*.

Opereta de gran espectáculo de Arturo Rigel y Francisco Ramos de Castro, música de José Padilla y Ferri<sup>234</sup>. Teatro Alcázar, 23 de noviembre de 1950.

**Reparto y equipo artístico:**

Patricia Lupio (Celia Gámez), Reina Deseada (Olvido Rodríguez), Duquesa del Pompín (María Gámez), Zinnia (Teresita Arcos), Martina la abuela (María Álvarez), Arturo Taoli (Carlos Tajés), Gran Duque Epi (José Bárcenas), Príncipe Picio (Paquito Cano), Cornelio V (José Porres), Robín “el bufón” (Julián Herrera), Escribano (José Santoncha) Herrero (Emiliano Arranz), Forofó el marinero (Pepe Morales), El viejo marinero (Diego Larrios), Personal de Palacio, Heraldos, Herreros, Marineros, Estudiantinas Portuguesas, etc.

Escenografía y figurines: Victor María Cortezo.

Coreografía: Diego Larrios.

Dirección de escena: Francisco Lucientes.

Dirección musical: Julián Benlloch / Ramón Santoncha.

**Argumento:**

La acción en el país imaginario de Taringia. Época indeterminada.

Acto I. Taringia celebra los trescientos años de existencia, el Rey Cornelio V para celebrarlo ordena la ejecución de un malhechor, el pirata Arturo Taoli. La hechicera Patricia Lupio intenta impedirlo en vano, pero la llegada del Príncipe Picio detiene la ejecución, algo que alegra a Deseada, la Reina, y a Patricia, la hechicera, por igual. Mientras todos dan la bienvenida al Príncipe heredero, Patricia visita en la cárcel a Taoli; este le pide un favor, que encuentre a la mujer de su vida, una española que viaja en un barco con rumbo a Taringia y se la lleve consigo a su casa. Patricia se desespera en secreto con la petición de Arturo, pero promete cumplirla.

Acto II. En un barco con rumbo a Taringia viajan Zinnia, Martina la abuela, y Patricia que se ha vestido de polizón para pasar desapercibida y encontrar así a la mujer que le ha encomendado Arturo. Una tormenta lleva el barco hasta las playas de Taringia. Mientras Deseada visita en la prisión al pirata, que se encuentra preso por haber callado sus amores con ella, él no le puede perdonar su actitud y la situación en que se encuentra. Patricia, al llegar a Taringia, cree, que la joven Zinnia es la mujer que anhela ver Arturo, pero resulta que es la enamorada del Príncipe Picio y al encontrarse se acuerdan las nupcias. Entonces Patricia no sabe quién puede ser la mujer que viajaba para ver a Taolí, y resulta que va a ser Martina, su madre. Esta situación deja abierta la esperanza a que se cumplan los deseos de la hechicera Patricia.

---

Parada, dir. Madrid: Columbia.

*Colorín, colorao, este cuento se ha acabado* (1950). Fernández-Shaw, Fernández-Shaw, Parada. Reedición en CD de la versión de 1951. Col. *La revista musical en España*. Vol. 2. Madrid: Ventura Discos.

<sup>234</sup> Pseudónimo colectivo de José Padilla Sánchez y Lidia Ferreiro Jesús, segunda mujer del compositor (Montero, 1990: 151).

### **Edición del texto dramático:**

RAMOS DE CASTRO, Francisco y RIGEL, Arturo (1950) *La hechicera en palacio o ¿Quién eres tú?* Libreto mecanografiado. Col. Particular. Madrid.

### **Números musicales:**

*Acto I.* Nº 1. Los heraldos de Palacio. Coro. “Vamos al castillo de su majestad”. Nº 2. Las intenciones del Rey. Cornelio V, Deseada, Robín. “¡Yo soy el Rey!”. Nº 3. El barrio de la Herrería. Bolero. Patricia y tiples. “¿Quién eres tú?”. Nº 4. La ejecución del Pirata. Canción de Taoli. “No me importa renunciar”. Nº 5. Las rejas del amor. Dúo de Patricia y Arturo. “Pienso en ti”. Nº 6. El pueblo en fiesta. Príncipe Pício y coro. “¡Bienvenida sea a la capital!”. Nº 6 b. Dúo cómico. Patricia y Príncipe Pício. “Yo le suplico a su alteza”. Nº 7. La imposición del gran collar. Final del primer acto.  
*Acto II.* Nº 8. Rumbo a Taringia. Coro de Marineros. “Espumitas de la mar”. Nº 8 b. Patricia. “Soy un polizón”. Nº 9. El bosque de los celos. Duque Epi. “Ser o no ser”. Nº 10. Deseada y Arturo. “Olvídame”. Nº 11. Marchiña. Estudiantina portuguesa. Patricia y tiples. “Somos cantores de la tierra lusitana”. Nº 12. Las esquiadoras. Orquesta y Ballet. Nº 13. Pasodoble. La novia de España. Patricia y tiples. “Las majas españolas llevan por dentro”. Nº 14. El triunfo del amor. Himno a Taringia. Patricia, Arturo y toda la compañía.

### **Partitura localizada:**

Centro de Documentación y Archivo de la SGAE, Madrid.

### **Fonografía:**

*Hechicera en palacio, La* (1951). Ramos de Castro, Rigel y Padilla. José Padilla, dir. Madrid: Columbia

*Hechicera en palacio, La* (1985). Ramos de Castro, Rigel y Padilla. D 33 rpm. Gregorio García Segura, dir. Madrid: Hispavox.

*Hechicera en palacio, La* (2002). Ramos de Castro, Rigel y Padilla. Reedición en CD de la versión de 1951. Col. *La revista musical en España*. Vol.11. Madrid: Ventura Discos.

### **Características destacables de la obra:**

Un compositor como José Padilla nos dejará a partir de esta obra una serie de títulos de opereta, sainete arrevistado y zarzuela grande, que iremos viendo a continuación y que no han tenido ni en la musicología ni en los estudios teatrales una revisión que se hace más que oportuna. Ya en el *Diccionario de la Zarzuela* se acusa esta circunstancia:

“Padilla siguió en activo hasta su fallecimiento, pero, a pesar de su aplicación continua al género lírico y de sus sucesivos éxitos, no consiguió que ninguna de sus zarzuelas prendiera en el repertorio, lo que contrasta extraordinariamente con la perdurabilidad de varias de sus canciones, algunas de ellas –como Princesita o Valencia- procedentes de zarzuelas y otras – como La violetera o El relicario- utilizadas a la inversa, como parte de piezas líricas” (Suárez-Pajares, 2006: II, 402).

Puede que, su circunstancia de compositor de fama universal, su vida en París durante

bastantes años y el enfrentamiento recogido, casi legendariamente, con el todopoderoso Jacinto Guerrero, evitaran su entrada en los escenarios españoles, mientras triunfaba en los franceses (Montero, 1990: 174). Celia Gámez se encarga de restaurar al músico, que acababa de lograr un sonoro triunfo con *Symphonie Portugaise*<sup>235</sup>, y para ello encarga una obra de vuelo francés, y en su texto queda clara la impronta del guionista de cine, Arturo Rigel, que confiere a los frescos diálogos de Ramos de Castro<sup>236</sup>, todo un ambiente de opereta que transita por diversos escenarios, que van desde un patíbulo hasta un barco que naufraga, todo ello a mayor gloria de la vedette famosa que consigue con la obra uno de sus grandes éxitos. Los números musicales son parte de la acción y su justificación solamente naufraga en la famosa marchiña, Estudiantina Portuguesa, cuya primera acepción era un dúo cómico pero el olfato de la artista citada lo convirtió en un vehículo para su lucimiento. Gran acierto, pues la canción sigue martilleando nuestras excursiones y vida cotidiana, quedando como un referente de la inspiración de Padilla.

La opereta queda añeja en su relectura en la actualidad pero arroja luz sobre el camino que nuestros creadores buscaban para la evolución de la zarzuela grande y la hegemonía de esta en los escenarios, donde vamos observando que la música ligera va ocupando la presencia de la música lírica paulatinamente, en un tipo de obra que conceptual y argumentalmente se encuentran inmersas en las características de la zarzuela grande, pero que en su partitura se alejan aproximándose a la comedia musical inglesa o, como es en este caso, a la opereta francesa. La obra en lugar de verse forzada a condicionantes de oportunidad, como es la presencia de su primera y gran figura, Celia Gámez, hubiera podido ser escrita para otro tipo de voz, y entonces hubiéramos estado ante una obra con otra envergadura y entrada en el repertorio. Su estricta conexión con el reparto, como obra de encargo que es, no la hace viable en otras compañías, por la imposibilidad de asumir el aparato escénico que conlleva. Esto hace que sean títulos sin posibilidad de entrada en el repertorio, a pesar de la impronta que su partitura y su título, heredado del Siglo de Oro<sup>237</sup>, deja en el subconsciente colectivo, por todo ello, la obra superó las 1.111 representaciones (*op. cit.*: 179).

<sup>235</sup> *Symphonie Portugaise*, opereta de Marc Cab y Raymond Vincy, estrenada en el teatro Gaité Lyrique de París, el 27 de octubre de 1949.

<sup>236</sup> Entre otras muchas, es el autor de *La del manojo de rosas* y *Me llaman la presumida*.

<sup>237</sup> El título, únicamente el título, guarda una extraordinaria relación con *El vergonzoso en Palacio* de Tirso de Molina.

43. 1951. *Cayetana la rumbosa*.

Sainete lírico en dos actos de Pilar Millán Astray y de Luis Fernández de Sevilla, música de Francisco Alonso. Teatro Calderón, 10 de octubre de 1951.

**Reparto y equipo artístico:**

Cayetana (Purita Martínez), María Ignacia (Pepita Huerta), Eufrosia (Elvira García Piquer), Rafaela, Antonio (Esteban Astarloa), Sebas (Eladio Cuevas), Sócrates (José Marín), Don Lope (Tino Pardo), Pepe Romero, Ardilla.  
Dirección musical: Victoriano Echeverría.

**Argumento:**

La acción en Madrid, en 1868, durante el reinado de Isabel II.

Acto I. Cayetana tiene una guarnicionería, donde acuden sus pretendientes inútilmente. Cayetana no se decide por ningún hombre, ni siquiera cuando el librero Sócrates le habla de su amigo Antonio, ella le hace caso. Es más, tampoco ve con buenos ojos la relación de su prima María Ignacia con Sebas, dado que ella defiende a muerte a la Reina Isabel II. De repente, una revuelta popular en la calle le obliga a dar cobijo a un revolucionario andaluz, Curro el Templao, y lo esconde en su casa.

Acto II. Pero, en realidad, a quien ha dado asilo Cayetana es a Antonio, el amigo de Sócrates. Antonio, que se finge Curro el Templao, se declara, pero ella le rechaza, máxime viendo su fanfarronería al querer matar a su majestad. En casa de Cayetana se celebra una fiesta y en medio de la reunión aparece Ardilla, jefe de la policía secreta, con sus hombres, que quieren registrar la casa; Cayetana inicia la mazurca y la policía se marcha sin haber visto al sospechoso, pero Ardilla se queda, Cayetana, entonces, le pide a uno de sus pretendientes, Pepe Romero, que les cante algo de Andalucía, de dentro el falso Curro se adelanta y entona el “Romance de Pepe el Chano”. Cayetana ante todos le presenta como hermano de su prima Ignacia, pero Ardilla sospecha que no lo es. Antonio chantajea con su reloj a Ardilla y este desaparece. A Cayetana cada vez le gusta más el revolucionario, pero irrumpe en escena Rafaela, la novia de Curro, buscándole y desenmascara a Antonio ante el furor de Cayetana.

En los alrededores de la plaza de toros se espera la llegada de la reina a la fiesta nacional, allí se encuentran Cayetana, Ignacia, Antonio y Sócrates. Antonio sufre los desplantes de Cayetana, pero al descubrir allí al verdadero Curro el Templao, que iba a cometer un atentado contra la reina, Antonio se lo impide. La reina quiere conocer a su salvador y Cayetana le acompaña, feliz de la heroicidad de Antonio, al palco de su majestad Isabel II.

**Números musicales:**

*Acto I.* Preludio. Nº 1. Introducción y escena. Nº 2. Chotis. Cayetana, Don Lope, Pepe Romero y Ardilla. “¿Se puede entrar, en el Edén?”. Nº 3. Romanza de Antonio. “Si es

un chaval el cariño”. Nº 4. Pavana. Ignacia, Sebas y Sócrates. “En la corte brillarás”. Nº 5. Romanza de Cayetana. “Del pueblo humilde he nacido”. Nº 5 b. Final de acto.  
*Acto II.* Nº 6. Dúo de Cayetana y Antonio. “Soy capaz de una locura”. Nº 7. Mazurca. Cayetana y coro. Nº 8. Romance de Pepe el Chano. Cayetana y Antonio. “Por la sierra cordobesa”. Nº 9. Terceto. Cayetana, Antonio y Ardilla. Nº 9 b. Cayetana y Antonio. Nº 10. Concertante y pasodoble. Cayetana, Iginacia, Sócrates, Antonio, y Coro. “Una mujer que no sabe”. Nº 10 b. Final. Dúo de Cayetana y Antonio. “Eso hace un hombre”.

### **Partitura y texto dramático localizados:**

Centro de Documentación y Archivo de la SGAE, Legado Francisco Alonso, Madrid.

### **Fonografía:**

*Cayetana la rumbosa* (1951). Millán Astray, Fernández de Sevilla y Alonso. D 78 rpm. Victoriano Echeverría, dir. Madrid: Columbia.

*Cayetana la rumbosa* (1999). Millán Astray, Fernández de Sevilla y Alonso. Reedición en CD de la versión de 1951. Serie lírica. Barcelona: Blue Moon.

*Cayetana la rumbosa* (2011). Millán Astray, Fernández de Sevilla y Alonso. Reedición en CD de la versión de 1951. Madrid: Novoson.

### **Características destacables de la obra:**

Estamos ante el último estreno del compositor Francisco Alonso, que sucede a los tres años de su muerte. Es una empresa inspirada por su mujer Pilar de la Joya, comienzo de una familia que siempre ha velado por mantener la obra y figura de tan insigne compositor. La obra del maestro granadino se cierra con una zarzuela grande de vuelo, amplia factura y reposada sobre un texto dramático muy especial, escrito por un autor prolífico que había dado muestras de encaminar un nuevo sainete madrileño, Luis Fernández de Sevilla, como hemos visto con *La eterna canción*, sobre todo, y con la colaboración de una escritora, Pilar Millán Astray, de amplio recorrido en el mundo escénico con títulos tan célebres como *La tonta del bote*, también un acierto a la hora de encontrar un reflejo a la problemática social en el ámbito del sainete, más allá de la frecuente anécdota sentimental.

La obra se plantea dentro de los límites de la revolución del 68, con la ambientación que tanto éxito había dado a *Luisa Fernanda* y que plantea conflictos y situaciones que ahondan en la creación de una obra musical mixta entre lo épico y lo lírico. Algo que le sirve al compositor para ahondar en tiempos de bolero, pavana, tirana, mazurca,



caleseras... “con un tercer cuadro casi operístico, de gran continuidad musical *La rumbosa* es un homenaje a la tradición del teatro lírico español (...) compone un afortunado cuadro musical, fiel a la tradición de un sainete dignificado y meticulosamente planeado (...) La música era magnífica, actual a la vez que un clásico: como el maestro” (Alonso González, 2014: 523).

A ello se le suma la creación de un personaje femenino de alto calado, puede que fuera la impronta que Pilar Millán Astray dejó en la obra, y confiere a Cayetana un poder de decisión y autonomía que la convierten en una mujer moderna, concienciada con su origen y firme en sus opiniones políticas. Sorprende frente a la sumisión de la protagonista de *Luisa Fernanda* o de Maravillas en *La calesera*, obras con las que *La rumbosa* guarda cierta similitud en la búsqueda de una zarzuela grande que, sin emular a la ópera, contiene las mismas dosis de proporción y calidad que esta. No solamente hay que destacar el perfilado del personaje de Cayetana, sino que las letras de las romanzas y, sobre todo, el “Romance de Pepe el Chano” tienen un vuelo poético que únicamente podemos encontrar en los sublimes momentos del *Romancero gitano* de García Lorca:

“No te quiero por tu fama,  
no te quiero por valiente,  
que me atrajo tu desgracia  
y me dio pena tu suerte.”

La obra se llevó a cabo en el teatro Calderón, por un impulso familiar, al igual que la magnífica grabación que llevaron a cabo Pilar Lorengar y Manuel Ausensi (*Cayetana la rumbosa*, 1951); después la obra no ha encontrado el momento de volver a los escenarios, sus necesidades vocales e instrumentales se lo han dificultado, en un momento donde la revista todo lo ocupaba. En este siglo XXI, estamos convencidos, de que encontrará su reposición con honores de estreno, al igual que sus romanzas se han incorporado a recitales líricos y siempre sorprenden por su calidad musical y literaria.

44. 1951. *La Lola se va a los Puertos*.

Zarzuela en tres actos de Guillermo y Rafael Fernández-Shaw, adaptación lírica de la comedia de Antonio y Manuel Machado, música de Ángel Barrios. Teatro Albéniz, 19 de octubre de 1951.

**Reparto y equipo artístico:**

Lola (Lily Berchman / Matilde Vázquez), Rosario (Pilar Lorengar), Mercedes (Concha Bañuls), Cantaora (Ángela Barrios), Rafael Heredia (Chano Gonzalo / Pedro Terol), Don Diego (Joaquín Deus), José Luis (Lorenzo Sánchez Cano), Don Narciso (Carlos Oller), (Luis Bellido), Primera bailarina (Marianela de Montijo), Paco, Baena, Cantaor, Chipiona, El del Arenal, Panzatraste.

Escenografía y figurines: Juan Francisco Aguirre.

Dirección de escena: Carlos Oller.

Dirección musical: Agustín Moreno Pavón.

Dirección Artística: Federico Moreno Torroba.

**Argumento:**

Acto I. Lola la cantaora acompañada siempre por Heredia, el guitarrista, acuden a la casa de Don Diego para amenizar el recibimiento al hijo de este, José Luis. José Luis está comprometido con Rosario y su boda será pronto.

Acto II. José Luis al conocer a Lola se enamora de ella, sin saber que su padre también ha puesto sus ojos en la cantaora gaditana. Rosario está celosa de Lola.

Acto III. Padre e hijo se enfrentan por la misma mujer, pero ella elige su libertad y sus cantos y se vuelve con Heredia, el hombre fiel que le acompaña en todas sus tonadas, a los Puertos.

**Ediciones del texto dramático:**

FERNÁNDEZ-SHAW, Guillermo y FERNÁNDEZ-SHAW, Rafael (1950). *La Lola se va a los Puertos*. Ejemplar mecanografiado. Madrid: Fundación Juan March.

D'ORS LOIS, Miguel (1997). *Manuel Machado y Ángel Barrios: historia de una amistad*. Incluye libreto de la zarzuela en apéndice. Granada: Método ediciones.

**Partitura localizada:**

Legado Ángel Barrios, Centro de Documentación Musical de Andalucía, Granada. Centro de Documentación y Archivo de la SGAE, Madrid.

**Números musicales:**

*Acto I*. Preludio. Nº 1. Romanza de Heredia. “Copla y mujer”. Nº 2. Dúo de Lola y Don Diego. “Escucha chiquilla”. Nº 3. Romanza de Lola. Petenera. “Hay un camino muy largo de este lejano querer”. Nº 4. Lola. “Ojitos de terciopelo”. Nº 5. Romanza de José Luis. “No volveré a verla”.

*Acto II*. Nº 6. Coro. “La rosa tan rebonita”. Nº 7. Dúo de Lola y Rosario. Habanera. Nº 8.

Final de acto. Orquesta y Ballet.

Acto III. Nº 9. Dúo de Lola y José Luis. “Mi padre no puede explicar”. Nº 10. Serrana. Heredia y Lola. Nº 11. Dúo de Don Diego y José Luis. “Tú no sabes lo que es un cariño”. Nº 12. Dúo de Lola y Heredia. “La Lola se va a los Puertos”.

### **Fonografía:**

*Lola se va a los Puertos, La* (1952). Fernández-Shaw, Fernández-Shaw y Barrios. D 78 rpm.

Rafael Martínez del Castillo, dir. San Sebastián: Columbia.

### **Características destacables de la obra:**

“Una fraternal convivencia con Manuel y Antonio Machado y una compenetración, desde niño, con las más puras esencias de la música andaluza, explican el apasionamiento con que yo tenía que entregarme a la composición de la partitura de *La Lola se va a los Puertos*. Escribí *La petenera*, que tuve la suerte de que Manuel Machado fuese el primero que me animase a acometer la zarzuela, tal como él la veía a través de su temperamento lírico” (Barrios, 19 de octubre de 1951).

El compositor Ángel Barrios ya había colaborado con Guillermo Fernández-Shaw en una obra de ambiente andaluz, *Juan Lucero*<sup>238</sup>, obra que no había obtenido el éxito esperado. Ese mismo ambiente consigue ahora, en la versión sobre la obra de los hermanos Machado, un excelente resultado. El compositor, con gran reputación en la vida musical española, no acababa de dar con el éxito que se espera siempre de un título teatral, de hecho, en el mismo teatro Albéniz ya había estrenado seis años atrás *En nombre del Rey*<sup>239</sup>, sin demasiada repercusión, en su haber escénico solamente se recordaba la colaboración con Conrado del Campo en su ópera *El Avapiés*, estrenada en 1919 en el teatro Real de Madrid.

Mari Luz González Peña declaró, con motivo del centenario de Antonio Machado, que “El proyecto estaba ya en marcha, pero lo terminaron los hermanos Fernández-Shaw, que son los que adaptaron la obra teatral convirtiéndola en libreto de zarzuela” (Cardenete, 22 de febrero de 2019). Ahora sí que da en la diana, la zarzuela consigue el Primer Premio Nacional de Obras Líricas, entregado por un jurado compuesto por Ataulfo Argenta, José Luis Lloret y Jacinto Guerrero, entre otros. El éxito acompaña el estreno de la obra, porque como bien observó *ABC*:

“Difícilmente hubiera podido encontrar una obra más adecuada a su temperamento artístico y a sus posibilidades de compositor (...) La música de Ángel Barrios es sincera y viva. Tiene una calidad superior a la que el tema, vulgarmente tratado de Andalucía,

---

<sup>238</sup> Romance popular en diez aleluyas de Federico Romero y Guillermo Fernández-Shaw, música de Ángel Barrios. Teatro Alcázar, 30 de octubre de 1940.

<sup>239</sup>Zarzuela en dos actos de López Monis y Ramón Peña, música de Ángel Barrios. Teatro Albéniz, 6 de marzo de 1946.

suele tener en los teatros. La línea melódica es francamente popular, pero no populachera. La instrumentación, dentro de su sencillez, es eficaz y arrancó aplausos entusiastas. El autor sabe, cuando llega el caso, colorearla, y lo hace con toques tan oportunos como llenos de garbo. A ellos respondió el público con franco entusiasmo. El segundo acto, en especial, tiene, en tal sentido, un interés predominante” (Sainz de la Maza, 20 de octubre de 1951).

El teatro Albéniz en este momento cumple las veces de Teatro Lírico Nacional, a cuya cabeza está Moreno Torroba y el hermano de Jacinto Guerrero, Inocencio. Allí se estrenan títulos como este y otros de menor fortuna e incidencia como la opereta *La princesa de fuego*<sup>240</sup>, estrenos en los que se daba a conocer nuevos compositores. Tras el estreno de *La Lola se va a los Puertos*, Barrios convierte la zarzuela en ópera, estrenándola en el Liceu de Barcelona el 17 de diciembre de 1955; el paso de zarzuela a ópera es efectuado en lo literario por Rafael Fernández-Shaw, a solas, sin Guillermo que estaba en Buenos Aires en ese periodo de tiempo (Fernández-Shaw, 2012: 418). Entonces el elenco estuvo compuesto por Toñy Rosado, María Teresa Marquínez, Pilar Torres, Carlos Munguía, Manuel Ausensi y Joaquín Deus, bajo la dirección escénica de Juan Germán Schröder y musical de Rafael Pou (Zanni, 20 de diciembre de 1955).

Como curiosidad, quiero añadir que la obra de los Machado ha sido llevada al cine en dos ocasiones, y en ninguna de ellas se ha contado con la música de Barrios. Difícil lo tenía la producción de 1947, al ser anterior, dirigida por Juan de Orduña y que sirvió para catapultar a la fama a Juanita Reina y que constituyó uno de los grandes éxitos del cine español. Curiosamente la banda sonora de esta película corresponde a Jesús García Leoz, el compositor de *La duquesa del candil*. Más factible hubiera sido incorporar su uso en la segunda versión, realizada en 1993, bajo la dirección de Josefina Molina y la interpretación de Rocío Jurado. La obra necesita un cotejo musicológico entre la zarzuela grande y la ópera, una edición crítica que nos la presente en su mejor acepción para la escucha en la actualidad, un compositor de la talla de Ángel Barrios merece este gesto institucional; además de la versión en concierto de la obra, ofrecida el 24 de noviembre de 2004 en el Centro Cultural Manuel de Falla de Granada y de la espléndida publicación del ICCMU sobre las partituras de obras para piano, a cargo de Ramón Sobrino, en 2016.

---

<sup>240</sup> Opereta en dos actos de Adolfo Torrado, música de Félix Alonso Misol. Teatro Albéniz, 8 de octubre de 1948.

45. 1951. *¡Brindis!*

Revista en dos actos de Luis Tejedor y Luis Fernández de Sevilla, música de Pablo Sorozábal. Teatro Lope de Vega, 14 de diciembre de 1951.

**Reparto y equipo artístico:**

Personajes: Don Severo, Juan Español, Manuela, Capitán joven, Señor Casi, Remigio, El manguero, Venancio, Una vieja, El incógnito, Señor Juan, Antonia, Manolo, Lola, Greta, Campesino, Un actor, Cayo, Lúculo, Inés, Pepe, Susana, El portero, Schmitt, Pregonero, Muchacha 1ª, Vargas, Frasquito, Gobernador, Ordenanza, Mariquilla, Martirio, Trincatortas, Invitado 1º, Odette, Gastón, Enrique, Bailarina 1ª, Tina, Tino, La Guía, Gambrinus, El Vino nuevo, La Solera, La Náyade, La Kurda, La Triste, El Chateau, La Solera Virgen.

Intérpretes: Luisa Calle, Mercedes Obiol, Enriqueta Serrano, Luisa Puchol, Mari Carmen Hurtado, María Elena Flores, Clemente Ochoa, José María Montero, José Luis Ozores, Felix R. Casas, Mariano Ozores.

Ballet clásico de Karen Taft.

Ballet español de Alberto Torres.

Coreografía de conjunto: Monra.

Producción: Lusarreta.

Dirección musical: Pablo Sorozábal.

**Argumento:**

La acción en la Exposición internacional de vinos y licores en época actual, 1951.

*Acto I.* El coro de guías, nos animan a todos los espectadores a recorrer los pabellones que componen la Exposición internacional de vinos y licores; mientras, en el Ateneo de las buenas formas, don Severo alerta de los efectos del alcohol, tan perniciosos, don Juan Español defiende el vino y le invita a don Severo a recorrer juntos la Exposición. En el pabellón dedicado al Whisky Manuela, casada con don Juan, exhorta a su marido a abandonar el recorrido, puesto que en cada pabellón van tomando una copa, de prueba. A don Severo le ha empezado a gustar el recorrido y, sobre todo, Manuela. A partir de este momento se suceden cuadros que reflejan el efecto del alcohol como el del paisaje polar después de derramarse una carga de whisky en el mar; o el mundo de las tabernas, donde aparece flamencas y rivales en plena bronca, y hasta el propio “Juan José” del drama de Dicenta, que mató a su mujer por celos. Pasamos luego a una cervecería bávara, donde nos recibe el señor Gambrinus, un palacio griego con Lúculo y Cayo, otro romano celebrando una bacanal. El efecto del coñac en los sueños de Pepe y de Susana, que anhela triunfar en el mundo de la televisión. El vodka añorado por los cosacos desterrados y finaliza el acto con el vino español, su vendimia, sus lagares, sus bodegas y en su honor acaba este primer recorrido por la Exposición.

*Acto II.* Durante el segundo acto recorreremos el pabellón del vino del Rhin; después entra una boda gitana que ha tenido que acatar la prohibición de beber vino y la celebración se ha hecho toda con agua, decidiendo trasladarse a un lugar donde el vino no esté prohibido. Después es el turno del champagne en un teatro parisino, los juegos entre las grisetas y los viejos verdes, y todo el glamour de la opereta francesa. La evocación acaba con un palacio oriental y la llegada de los Kurdos. La acción de la obra

vuelve al Ateneo de las buenas formas, don Severo acude completamente borracho y brinda con don Juan por el triunfo del vino. El cuadro final tiene lugar en el coctel de clausura de la Exposición, el primer premio lo ha conseguido el vino español, Solera Virgen, y se celebra alrededor de la silueta del barman Perico Chicote.

### **Números musicales<sup>241</sup>:**

*Acto I.* Nº 1. “¡Venga usted!”. Guías de la Exposición. Nº 1 b. “Un seco y un húmedo”. Orquesta. Nº 2. “Fuego en el Polo”. Ballet. Nº 3. “Las pícaras hembras”. Nº 4. “Los consejos de Gambrinus”. Nº 5. “Bacanal romana”. Nº 6. “En la Estepa”. Nº 7. “La vendimia”. Nº 8. Ballet del vino. Nº 9. Final del acto primero. “La fiesta del vino”.

*Acto II.* Nº 10. Preludio. Orquesta. Nº 11. “A orillas del Rhin”. Nº 12. Farruca. “Ay señor gobernador”. Nº 12 b. “La boda hidráulica”. Nº 13. “La vida es corta”. Canción de Odette. Nº 14. Dúo de Enrique y Odette. Nº 14 b. Polca. Orquesta. Nº 15. Los Kurdos. Nº 16. “El cocktail”. Nº 17. Apoteosis.

### **Partitura y texto dramático localizados:**

Centro de Documentación y Archivo de la SGAE, Madrid.

Archivo familiar de Nieves Fernández de Sevilla.

### **Características destacables de la obra:**

La obra está dedicada a Perico Chicote, un hombre notable de su tiempo, propietario de un famoso bar de la Gran Vía madrileña, citado por Agustín Lara en su famoso chotis *Madrid*, que define lo que supuso su coctelería, sus tertulias y su trastienda en la posguerra española: “En Chicote, un agasajo postinero / con la crema de la intelectualidad”.

El texto dramático recuerda a las revistas del género chico, tales como *Certámen nacional*, *Cinematógrafo nacional*, *El año pasado por agua*, y un largo de etcétera, entre las que figura de manera representativa *La gran vía*, obras que hacían un repaso, una revisión, por una feria o exposición determinada. De hecho, sus personajes son como “el Caballero de Gracia” y “el Paseante en Corte” de *La gran vía*, que son utilizados como guía para hacer el recorrido que nos muestre la Exposición o la Ciudad. También la aparición de personajes alegóricos, representación de las diferentes clases de alcohol, los tipos de vino, están en clara consonancia con aquellos personajes de “la Moda”, “la Bombilla” y un largo etcétera.

---

<sup>241</sup> La orquestación consta de: “Flautín / Flauta 2ª, Flauta, Oboe, 2 Clarinetes, Saxo alto, Saxo tenor, Fagot, 2 Trompetas, Trompas, 3 Trombones, Timbal, Percusión (caja; bombo y plato), Arpa, Piano, Cuerda” (Lerena, 2018: 476).

Los autores, muy próximos al mundo del sainete, incluyen uno en el segundo acto de la obra, sobre el tema de una boda gitana y su prohibición, una especie de guiño a la ley seca, pero a la española, algo muy del gusto estilístico de Fernández de Sevilla. Ninguno de los autores transita la opereta arrevistada que tenía tanto éxito en manos de Alonso o de Guerrero. Tanto Fernández de Sevilla, como Sorozábal, encuentran su desarrollo artístico en obras como *Don Manolito* o *La eterna canción*. Sin embargo, la recuperación última de un personaje como Perico Chicote, gracias a series de televisión, así como la exclusividad de la producción que Lusarreta pone en marcha en el teatro Lope de Vega, convierten *¡Brindis!* en una excepcional muestra del teatro musical de los años cincuenta.

El propio compositor reconoce que “procuré darle a la música mayor empaque dentro de la frivolidad propia del género de revista, y conté para ello con una numerosa orquesta. La obra gustó y tuvo mucho éxito” (Sorozábal, 2019: 295). Mario Lerena observa en su estudio sobre la obra de Sorozábal que el maestro recupera pasajes musicales de otras obras suyas, especialmente *No me olvides* y *Sol en la cumbre*, para algunos números musicales (Lerena, 2018: 481); es algo perfectamente comprensible dado que los títulos citados no habían obtenido la notoriedad que otras obras de Sorozábal sí tenían y el compositor querría recuperar aquellas melodías que encontraba significativas de restaurar en el conocimiento de los espectadores, sin duda con el deseo de intentar lograr, así, la soñada entrada en el repertorio. No obstante, la obra no tiene ninguna grabación completa, y su recuerdo es inexistente a pesar de que, al frente de la Orquesta de Conciertos de Madrid, el propio compositor grabó el hermoso pasodoble y el número de “Los Kurdos”, cuyo título es una ambivalente referencia al pueblo oriental y a la denominación popular a la borrachera. Esta es la única incursión en la revista del maestro Sorozábal, quien apostó por evolucionar la zarzuela grande en un camino próximo a la ópera, como veremos en su estreno póstumo, *Juan José*.

46. 1951. *El canastillo de fresas*.

Zarzuela en siete cuadros y una evocación, distribuidos en dos actos de Guillermo y Rafael Fernández-Shaw, música de Jacinto Guerrero. Teatro Albéniz, 16 de noviembre de 1951.

**Reparto y equipo artístico:**

Clara (Pilar Lorengar), María Cruz (Lily Berchman), Condesa de Alberdiales (Concha Bañuls), Candelas (Charito Leonís), Paulita (Maribel Escrich), Marquesa de Soto Hermoso (Manolita Rodríguez), Isabel (Anita Luna), Una doncella (Srta. López), Señora de edad (Sra. Nogués), Andrés (Pedro Terol), Bautista (Lorenzo Sánchez Cano), Tinoco (Luis Bellido), Don Gregorio (Carlos Oller), Evaristo (Juan Catalá), Voz de Alfonso XII (Joaquín Deus), Duque de Guisando (José Luis Barceló), Barón de Casaller (Luis Fullós), Marqués de Vallefrío (Ramón Contreras), Conde de las Vegas (Antonio Concostrina), Estudiantes, Guardias, Campesinos, Damas, Caballeros y Coro.

Escenografía y figurines: Juan Francisco Aguirre.

Coreografía: Marianela de Montijo.

Dirección de escena: Carlos Oller.

Dirección musical: Agustín Moreno Pavón.

Dirección Artística: Federico Moreno Torroba.

**Argumento:**

La acción en Aranjuez en 1878.

Acto I. La condesa viuda de Alberdiales descansa en su residencia palaciega de Aranjuez, con sus amigos, entre ellos el marqués de Sotohermoso, cuya hija Paula, va a casarse con Bautista, el hijo de la condesa, también acompañan en el descanso el administrador del Patrimonio del Real sitio, don Gregorio y su hija Clara. Esa tarde llega a Aranjuez, Andrés, hijo de la doncella de la condesa, que ha estudiado gracias a la ayuda de esta, que siempre le ha tratado y querido como a un hijo. Andrés es un joven trabajador y servicial que ama a Clara y sueña con la felicidad de su amor.

Sin embargo, Bautista, el hijo de la condesa, es todo lo contrario, es vividor e irresponsable, al punto que espera un hijo de María Cruz, la hija de los guardeses de la finca.

Acto II. Tinoco, el hermano de María Cruz, le pide a la condesa que resuelva la situación de su hermana, pero la condesa necesita la boda de su hijo con Paula, para mantener su patrimonio y no piensa ceder, a lo que considera un chantaje. Don Gregorio anuncia la muerte de la reina María de las Mercedes, la melancolía inunda el lugar. La familia de María Cruz está decidida a todo por mantener la honra de la muchacha; entonces, a la condesa se le ocurre pedirle un favor a Andrés, quien no se puede negar a nada que ella le pida. Andrés se casará con María Cruz, renunciando al amor de Clara, y su sacrificio solventará el conflicto moral, aunque arruine su vida.

*Final alternativo:* Tras el sacrificio de Andrés, aparece Bautista, que amigo de este desde niños, decide asumir su error y hacer una boda desigual, ante el disgusto de la condesa y la felicidad de Andrés y Clara.



### Ediciones del texto dramático:

FERNÁNDEZ-SHAW, Guillermo y FERNÁNDEZ-SHAW, Rafael (1951). *El canastillo de fresas*. Libreto autógrafo. Madrid: Fundación Juan March.

FERNÁNDEZ-SHAW, Guillermo y FERNÁNDEZ-SHAW, Rafael (1951). *El canastillo de fresas*. Libreto mecanografiado. Madrid: Fundación Juan March.

FERNÁNDEZ-SHAW, Guillermo y FERNÁNDEZ-SHAW, Rafael (1951). *El canastillo de fresas*. Madrid: Anga y Compañía.

### Números musicales:

Al tratarse de una obra póstuma fueron varios los compositores amigos que se encargaron de instrumentar la partitura, por la importancia de los nombres señalamos cada compositor al lado de cada número, los únicos que no aparecen reflejados por la memoria de los autores del texto son Federico Moreno Torroba y José Olmedo, que orquestarían posiblemente el N° 1, el N° 4 o el N° 6. Fue un sentido y original homenaje (Fernández-Shaw, 2012: 409):

*Acto I.* Preludio. N°1. Escena y pregón de María Cruz. “Este canastillo, señora condesa”. N°2. Conrado del Campo: Jota de Andrés, Condesa y Coro. “Señora, a vuestros pies”. N° 3. Jesús Romo: Dúo del abanico, Clara y Andrés. “¡Ay por Dios! Estaba usted”. N° 4. Escena. “¡Andrés! ¡Andresillo!”. N° 5. Manuel Parada: Serenata de Andrés y estudiantes. “En una noche de luna”. N° 6. Fin de acto primero. “Fresas tempraneras”. *Acto II.* N° 7. Jesús García Leoz: Naná de María Cruz. “A la vera, vera del Tajo...”. N° 8 Enrique Estela: Juego de las prendas. “¡Jesús qué sofoco...!”. N° 9 Ernesto Pérez Rosillo: Romanza de Clara. “Si el mundo entero supiera...”. N° 10. Daniel Montorio: Tinoco y guardas. “Enhorabuena, enhorabuena...”. N° 11 José Luis Lloret: Evocación. “¿Qué le ocurre? ¿Qué te pasa?”. N°12 Juan Quintero: Romanza de Andrés. “¿Qué ha querido decirme?”. N° 13 Agustín Moreno Pavón: Concertante y Final.

### Partitura localizada<sup>242</sup>:

Archivo de la Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero.

Legado Jacinto Guerrero del ICCMU, Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla, UCM. Centro de Documentación y Archivo de la SGAE, Madrid.

GUERRERO, Jacinto, FERNÁNDEZ-SHAW, Guillermo y FERNÁNDEZ-SHAW, Rafael (2006). *El canastillo de Fresas*. Partitura para canto y piano. Revisión textual: Ramón Regidor. Revisión musical: José Luis Montolío. Madrid: Fundación Jacinto Guerrero.

### Fonografía:

*Canastillo de fresas, El.* (1952). Fernández-Shaw, Fernández-Shaw y Guerrero. D 78 rpm. Agustín Moreno Pavón, dir. Madrid: Columbia.

*Canastillo de fresas, El.* (1979). Fernández-Shaw, Fernández-Shaw y Guerrero. Reedición en LP 33 rpm de la versión de 1952. Madrid: Zacos.

*Canastillo de fresas, El.* (1995). Fernández-Shaw, Fernández-Shaw y Guerrero. Reedición en CD de la versión de 1952. Madrid: BMG Ariola.

---

<sup>242</sup> La plantilla orquestal precisa para la ejecución de la obra es la siguiente: “Flautín, Flauta, Oboe, 2 Clarinetes en si bemol, Fagot, 2 Trompas en fa, 2 Trompetas, 3 Trombones, Timbales, Percusión, Arpa, Cuerda. Rondalla” (Guerrero, 2006: 206).

*Canastillo de fresas, El.* (2020). Fernández-Shaw, Fernández-Shaw y Guerrero. Reedición en CD de la versión de 1952. Madrid: Novoson.

### **Características destacables de la obra:**

“Zarzuela a la moderna” tú sabías,  
Jacinto, lo ambicioso del intento;  
y dando vida a nuestro pensamiento  
Forjaste tus más bellas melodías.  
(Fernández-Shaw, 1951: 5)

Estamos ante la bellísima despedida de uno de los compositores más importantes de la historia de la zarzuela, el maestro Guerrero. En *ABC* la obra se recibió como homenaje al músico: “La vena melódica de Guerrero encontró ocasión de manifestarse amplia y felizmente” (Sainz de la Maza, 17 de noviembre de 1951).

Marcos Redondo nos refiere en sus memorias su incorporación al reparto de la obra cuando en 1952 se transfirió la zarzuela, dado el éxito obtenido, al teatro Coliseum, para continuar atrayendo al público:

“El barítono que la estrenó fue Pedro Terol. Ocho días después se hizo cargo del papel el hijo del gran tenor Emilio Vendrell, a quien sucedió Manuel Ausensi y, por último, fui yo el intérprete de Andrés. Recuerdo que cada vez que cantaba con Pilar Lorengar el dúo del abanico, pensaba en lo lejos que llegaría aquella muchacha. Pero nunca imaginé que alcanzara las cumbres de la fama con la rapidez que lo hizo.” (Redondo, 1973: 279).

La obra hilvana una serie de estampas con una celeridad textual que seguramente, de no tratarse de la última obra del compositor, e incluso dejarla sin orquestrar, se hubiera podido convertir en una ópera. Las partes de texto nos llevan de una imagen a otra y donde los autores escénicos realizan una sublime labor es en el encaje de cantables, que son verdaderamente bellos. Las letras de la parte cantada, cuya versificación bien se pudiera achacar a Guillermo Fernández-Shaw, excelso poeta, por otra parte, no siempre son valoradas y destacadas, al ir tan imbricadas a la música incluso nos cuesta desgajarlas de la labor del compositor y no para en la labor que nuestros escritores han legado a través de las letras cantadas.

La zarzuela es una bella opereta que huye de la ambientación rural a pesar de desarrollarse en un ámbito campestre, donde la alabanza de aldea se deja patente pues de la corte solamente vienen malas noticias, como la del fallecimiento de la reina, primera esposa de Alfonso XII, episodio que siete años después provocará una obra de

teatro y una película de las que marcaron época en los dos ámbitos. Este episodio tiñe la obra de melancolía, y a partir de ese momento tiene lugar el sacrificio del barítono protagonista, Andrés, que deja ese característico final amargo que ya había probado Fernández-Shaw en *Luisa Fernanda* y en *La chulapona*. Este final, llamémosle triste, es el que encontramos en el manuscrito original, en el libreto mecanografiado y en la primera edición impresa del texto. Sin embargo, en la publicación posterior que hace la Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero se ofrece el final alternativo, considerado feliz, donde el antagonista asume su error y desemboca en las habituales bodas, heredadas de la comedia áurea. Obviamente, es mucho más interesante el primer final planteado por los autores del texto, habría que seguir buceando en las causas que llevaron al cambio, seguramente el público tuvo mucho que decir al respecto.

La partitura de la obra guarda el tesoro de que varios compositores y célebres músicos terminaron la obra en ayuda y homenaje ante el inesperado fallecimiento de Jacinto Guerrero. Esta situación solamente se recuerda, como anécdota también, en la ayuda prestada a Amadeo Vives para la orquestación de *Doña Francisquita*. Este gesto de generosidad colectiva impregna la partitura de una desigual cohesión, pues cada estampa, cada número musical, guarda el sello inconfundible de su “arreglista”, no jugando a favor de una unidad de partitura que sí tienen otros títulos de Guerrero a la hora de encarar una zarzuela grande.

Esto ha hecho creer ver en algún momento una conexión de la obra con la revista de cuadros sueltos, nada más lejos: Jacinto Guerrero se despide con un texto cohesionado de zarzuela grande, vinculado a un lugar de opereta, pero real. En lo que podríamos considerar el inicio de La Mancha, a 47 kilómetros de Ajofrín, de ese mundo toledano, que vio nacer al maestro.

47. 1952. *Aquella canción antigua*.

Comedia lírica en tres actos de Federico Romero, música de Joan Dotras Vila. Estrenada en el teatro Principal de San Sebastián el 12 de abril de 1952. El estreno en Madrid es en el teatro Reina Victoria, el 27 de mayo de 1952.

**Reparto y equipo artístico:**

Sor Angelines (Ana María Olaria), Andrés Molina (Manuel Abad), Perecito (Eladio Cuevas), Eduardo (Florencio Calpe), Purita (Charito Leonís), Viuda de Valdés / Rosalía (Angela Virueta), María Tellez (Hortensia).

Dirección musical: Juan Dotras Vila.

**Argumento:**

La acción en Madrid en época actual, 1952.

Acto I. En la residencia Santa Cecilia de Madrid, asilo de cantantes y músicos, Sor Angelines cuida de sus ancianos, entre ellos está Andrés, célebre cantante que había educado y conseguido la fama para una cantante famosa llamada Rosalía. Sor Angelines le reconoce haber conocido el amor, también. Los habitantes del asilo se preparan para dar una fiesta de recibimiento a la benefactora de la casa, la viuda de Valdés, una española que se casó en México y heredó una fortuna que dedica a fines sociales.

A ayudarles viene Purita, la hija del jardinero del colegio que está enfrente de la residencia. Purita viene con su novio, Eduardo. La vida es una coincidencia y este Eduardo fue el hombre que abandonó a Sor Angelines cuando no era monja y se llamaba Catalina. Catalina y Andrés tienen algo en común: se han refugiado en el mismo sitio para olvidar el amor.

Acto II. Toda la residencia recibe en fiesta a la viuda de Valdés, que resulta ser Rosalía, casada allí en México y vuelta a su país donde había triunfado gracias a Andrés, ha decidido ayudar a la residencia en su día a día. Andrés no puede soportar el encuentro y huye del asilo. Sor Angelines tampoco está feliz de ver a Eduardo, pero aconseja a Purita que se case con él.

Acto III. Rosalía, la viuda de Valdés, encuentra a Andrés por las calles de Madrid, pasando hambre y frío, y vuelven juntos a la residencia. Rosalía ha decidido ocupar la vacante de Sor Angelines, ella, tras la boda de Purita y Eduardo va a ingresar en las clarisas. El amor en que se refugia la antigua Catalina es el amor de Dios, mientras Rosalía y Andrés vivirán bajo el mismo techo el resto de su vida.

### **Números musicales<sup>243</sup>:**

*Acto I.* Introducción. Nº 1. Coro. “Godian fugace”. Nº 2. Tanguillo. Hortensia, Perecito, Andrés y coro. “Yo no me quiero morir”. Nº 3. Raconto. Angelines, Andrés y Perecito. “Si de la historia de mi desdicha...Rosalía era una flor”. Nº 4. Plegaria. Angelines. “Señor aparta de mis ojos”. Nº 5. Eduardo. “Florequilla de nieve y de esencia...Azucena gentil”. Nº 6. Bolero. Andrés. “Por tu calle, morena... Aquella canción antigua”. Nº 7. Final acto primero. “Este jardín no tiene olores”.

*Acto II.* Nº 8. Escena. Nº 9. Pasacalle. Purita y Perecito. “¡Viva mi niña! ¡Viva mi abuelo!”. Nº 10. Dueto de Angelines y Purita. “Ay hermanita buena”. Nº 11. Dúo de Andrés y Eduardo. “Ay, quién pudiera también rezar... yo también tuve un sueño de amor”. Nº 12. Final acto II.

*Acto III.* Nº 13. Intermedio y coro interno. Orquesta. Nº 14. Antillana. Viuda de Valdés. “En la bahía de Veracruz”. Nº 15. Dúo de Angelines y Eduardo. “Aquello se olvidó”. Nº 16. Andrés. “Señora, la nieve de tu mano”. Nº 17. Polonesa. Angelines y Andrés. “Relucía el altar”. Nº 18. Final. “La rosa punge y perfuma”.

### **Partitura y texto dramático localizados:**

Archivo personal de Dotras Serrabella.

Centro de Documentación y Archivo de la SGAE, Madrid.

### **Fonografía:**

*Aquella canción antigua* (1952). Romero y Dotras Vila. D 78 rpm. Juan Dotra Vila, dir. Madrid: Columbia.

*Aquella canción antigua* (1997). Romero y Dotras Vila. Reedición en CD de la versión de 1952. Sevilla: Homokord.

*Aquella canción antigua* (1998). Romero y Dotras Vila. Reedición en CD de la versión de 1952. Serie lírica. Barcelona: Blue Moon.

### **Características destacables de la obra:**

Es un sainete desarrollado dentro de una residencia de ancianos, cuya partitura tiene el vuelo de una opereta, por su cantidad de música, orquestación y motivos. Sin embargo, la historia se queda entre las vicisitudes de los ancianos y las monjas. Las aventuras del pasado, los encuentros casuales y el final esperable dan a la obra un odre viejo para vino nuevo; quizá esto es lo que no acabe de funcionar, algo que no ocurría con la música de Dotras Vila en otros títulos del compositor.

---

<sup>243</sup> La orquestación está compuesta por: “Flautín, flauta, oboe, clarinete, fagot, trompeta, timbales, caja, bombo, arpa y cuerda” (Casares, 2006: 117).

La música crea una comedia lírica excepcional, con alusión religiosa continua, generando un musical de monjitas, al uso de grandes títulos americanos<sup>244</sup>, que posteriormente a esta “canción antigua” llenarán los teatros y los cines.

Es el discurso dramático el que se queda anclado en lo previsible y no alcanza la chispa que debe prender en un texto escénico. Sin embargo, supone una nueva lectura al género en cuanto a ambientación y encuadre sentimental, saltando la habitual relación juvenil y trasladando el amor a una edad que hasta el momento no había sido contemplada como recurso dramático protagónico, sino relevado a la segunda acción o, casi siempre, a la tercera, después de la pareja cómica.

También nos parece oportuno traer a referencia un musical del west end londinense: *Forever young (Siempre jóvenes)* que transcurre en una residencia de ancianos donde se encuentran viejos rockeros y hacen un repaso a la historia de la música de este género, en nuestro país, el grupo catalán Tricycle realizó una producción en 2011 con bastante éxito. El encuentro en una residencia, en el ocaso de la vida, también lo utiliza el ámbito de la música clásica en la película *Quartet (El cuarteto)* estrenada en 2012.

El ambiente de una residencia donde se provoca el encuentro de grandes artistas retirados es un acierto de argumento; pero, su desarrollo tan vinculado al arrepentimiento de amores primeros lastra el vuelo que le brinda la partitura. Es una obra llena de posibilidades con un nuevo enfoque y dejando en limpio los puntales en los que transita la partitura: el recuerdo de la música interpretada en el pasado y el refugio de lo espiritual como bálsamo al agotador devenir del siglo, del mundo.

---

<sup>244</sup> Nos referimos a *The sound of music (Sonrisas y lágrimas)*, *Nun Sense (Sor Presas)* o *Sister Act*.

48. 1953. *El gaitero de Gijón*.

Zarzuela en tres actos de Guillermo y Rafael Fernández-Shaw, música de Jesús Romo. El estreno tuvo lugar en el teatro Campoamor de Oviedo, el 4 de marzo de 1953, y en el teatro Madrid, el 24 de abril de 1953.

**Reparto y equipo artístico:**

Cova (Pilarín Andrés), Pacha (Sofía Villeta), Tía Xuana (Teresa Sánchez), Telva (Adela Dolader), María / Viajera (Teresa Giménez), Hermana de la Caridad (Ana Moya), Nolón (Marcos Redondo), Fabián (Mariano Ibars), Mingo (Pedro Segura), Pin (Juan Martín), Martín (Pedro Vidal), Alonso (Enrique Esteban), Mateo / Revisor (Joaquín Vega), Bastián y Viajero 1º (José Amenedo), Viajero 2º y Pariente 2º (Enrique Vila), Maquinista (Luis González), Pariente 1º (Enrique Abad).

Dirección de escena: Pedro Segura.

Dirección musical: Jesús Romo.

**Argumento:**

La acción en Asturias, en los alrededores de Gijón en 1848.

Acto I. Cova, la hija de Nolón el gaitero, se ha casado por poderes con Xuaco, ya que este está trabajando en Cuba. Mientras que Fabián, novio de Telva y un buen amigo del novio, ha ocupado el sitio de este en la ceremonia, lo que provoca las risas de Mateo, mientras se lo narra a Martín, el dueño de la sidrería donde se va a festejar el enlace.

La fiesta comienza, todo es alegría a pesar de que la Tía Xuana, abuela de Xuaco, no está muy conforme con esa boda por poderes, pero Cova está deseando partir hacia Cuba; aunque le desazona el hecho conocido por todos de que Xuaco dejó, al marchar, un hijo en el Hospicio, dada la prematura muerte de la madre del niño.

Fabián entrega a la novia los regalos que el novio ha enviado desde La Habana. La dicha se completa cuando se anuncia la próxima boda de Nolón, el padre de Cova, con Pacha; antes de que acabe la celebración aparece Mingo que trae una carta de Cuba para la Tía Xuana, como esta no sabe leer la lee el gaitero, en ella se cuenta la muerte de Xuaco. Las nupcias se tornan en duelo.

Acto II. Ha llegado la Romería de la Virgen, como todos los años, y Pacha, que no se casará con Nolón hasta que antes no se case su hija, busca entre Pin y Mingo, quien se case con Cova. Hasta que repara que Fabián, que se casó en falso, podría hacerlo de verdad, Fabián reconoce su amor por Cova y esta acepta sacrificándose por la felicidad de su padre, que con su gaita alegra la fiesta para todos. Pin y Mingo han ido de Gijón a Oviedo en el nuevo ferrocarril; a la vuelta Mingo trae una buena noticia para Tía Xuana, en un cruce de caminos ha visto a Xuaco saliendo de una llamarada, preguntó por su esposa Cova y por su abuela Tía Xuana y quiere que ella se reuna con él.

Acto III. Volvemos a la sidrería de Martín, está nuevamente preparada para celebrar la boda del día, Nolón se casa con Pacha. Pero Cova ha decidido no casarse con Fabián, así este podrá casarse con Telva; enterada de la aparición milagrosa de Xuaco anunciando la muerte de Tía Xuana, ella se va a hacer cargo del niño que dejó aquel en el hospicio al marchar a Cuba. “¡Bendita Asturias con mulleres / que son modelo de muller!”.

### Números musicales:

*Acto I.* Preludio. Nº 1. Cova, Nolón, Fabián y Coro. “La novia suspira alegre”. Nº 2. Dúo de Fabián y Cova. “A las Asturias de Oviedo”. Nº 3. Nolón y coro de mujeres. “Ye mi gaita mi tesoro”. Nº 4. Fabián y coro. Habanera de los regalos. Nº 5. Nolón. “¡Ay, gaitero, gaitero, que el dolor te sofoca!”.

*Acto II.* Nº 6. Terceto cómico. Pacha, Mingo y Pin. “¡Ay, ay, ay! Non llores, que el tu llanto...”. Nº 7. Dúo de Cova y Fabián. “¿Dónde he llegado con mis palabras?”. Nº 8. Romanza de Nolón. “Encrucijada de pensamiento”. Nº 9. Orquesta y ballet. Nº 10. Pin, Mingo y coro. “En el tren que han inventado para *dir* hasta Gijón”. Nº 11. Voz interna. Caminante. “Santa María. En el cielo hay una estrella”.

*Acto III.* Nº 12. Romanza de Nolón. “Yo, paisanos, ¡soy de Mieres del Camino!”. Nº 13. Cova. “Hermana, dulce mensajera”. Nº 14. Final. “Adiós, mía *fía fortunosa*”

### Partitura y texto dramático localizados:

Centro de Documentación y Archivo de la SGAE, Madrid.

### Fonografía:

*Gaitero de Gijón, El* (1954). Fernández-Shaw, Fernández-Shaw y Romo. D 78 rpm. Jesús Romo, dir. Barcelona: Odeón.

*Gaitero de Gijón, El* (1954). Fernández-Shaw, Fernández-Shaw y Romo. D 45 rpm. Jesús Romo, dir. Barcelona: Odeón.

### Características destacables de la obra:

La obra, que toma su título de un poema de Ramón de Campoamor, primero se estrena en Oviedo, en el teatro Campoamor, el 4 de marzo. Marcos Redondo recoge en sus memorias, el éxito obtenido con la obra, el cariño que hacia ella profesaba y lo que el diario *La región* dedicó a la obra con motivo de su estreno:

Saben nuestros lectores que están desplazadas de nuestras columnas las críticas de los espectáculos, y sorprenderá que hoy se abran sus páginas, contra costumbre, a estas líneas en torno al estreno de *El gaitero de Gijón*, quebrando con ello una norma de este diario. No obstante, permanecer ajenos al acontecimiento singularísimo y realmente excepcional de este suceso, sería hurtar a nuestros habituales lectores una información de interés, especialmente para los amantes del teatro regional, a los que es nuestro deseo complacer e informar cumplidamente. (Redondo, 1973: 281-282).

La obra adquiere un notable éxito, que sorprende por lo que tiene de recuperación de la zarzuela de ambiente regional, no hay que olvidar que poco tiempo atrás, el 13 de diciembre de 1952, Moreno Torroba había estrenado en el teatro de la Zarzuela, *Sierra Morena*, Opereta en tres actos de Luis Fernández Ardavín; y que, aún, contando con un



reparto compuesto por Pilar Lorengar y Ana María Olaria, entre otras voces<sup>245</sup>; no alcanzó el éxito esperado. Parecía que el éxito estaba en manos de la renovación del sainete lírico, con títulos que ya hemos analizado, y de la comedia lírica, una especie de opereta moderna que transita por varios géneros. Lo que nos hace pensar en que el género de la zarzuela, llamada de “alpargata”, era secundada en títulos ya conocidos y de repertorio, pero no generaba nueva creación. Así se comprende el entusiasmo con el que Acorde, el crítico de *Informaciones* recibe la obra:

No está muerta, no. A lo más se encuentra cataléptica la zarzuela española. Y la fórmula para volverla a la vida es bien sencilla. Ayer lo hicieron patente en el teatro Madrid los hermanos Fernández-Shaw, el maestro Romo, Marcos Redondo, Pilarín Andrés y Mariano Ibars (Fernández-Shaw, 2012: 466).

Después la obra es ese tipo de título que se ha quedado en el espacio en el que se desarrolla, es decir, que se ha representado en Asturias cientos de veces, pero no ha tenido el reflejo oportuno en el resto de las comunidades españolas. De hecho, en 2012 Emilio Sagi ha dirigido una nueva producción de la obra para el Campoamor de Oviedo.

En cualquier caso, el teatro de la Zarzuela tiene una deuda pendiente con el compositor, maestro Jesús Romo, y elija el título que elija, y en el momento que sea oportuno, su restauración será bienvenida.

---

<sup>245</sup> Además, estaban en el reparto: Alicia González, Chano Gonzalo, José Picazo, Blanquita Suárez y Marianela de Montijo. “Según Leocadio Mijas en el semanario *Crítica*: ‘Moreno Torroba compuso una música digna, varia y brillante, original en lo que permite el tema’; mientras que del libreto opinaba: ‘es bonito, ingenuo y poético, efectista en los finales de los cuadros, ágiles diálogos y brillantes versos ardavinianos’” (García Carretero, 2004: 271). La obra es una leyenda andaluza en siete cuadros, divididos en dos partes, y permaneció en cartel hasta el 11 de enero en funciones de tarde y noche.

49. 1954. *Ana María*.

Sainete musical de José Muñoz Román, música de José Padilla. Teatro Martín, 21 de enero de 1954.

**Reparto y equipo artístico:**

Ana María (Queta Claver), Laura del Río (Salomé de Marcos), Manuela (Concha Farfán), Carolina (Myriam de Palma), Soledad (Josefina Gómez), Olvido (Carmen Sanz), Milagritos (Esperanza Muñoz), Andrea (Enriqueta Delás), Paquita (Manolita Román), Cristóbal (Lepe), Carvajal (Ramón Cebriá), Gundito (Luis Heredia), Faustino y Gregorio (Martín Gracia), Nicomedes (Venancio Moreno).

Escenografía: Asensi y Bartolí.

Figurines: Julio Torres.

Coreografía: Ramos.

Compañía de Muñoz Román.

Dirección musical: Agustín Moreno Pavón.

**Argumento:**

La acción en Madrid, época actual (1954).

Acto I. En la señorial mansión de don Cristóbal, millonario gracias a que ha inventado un crecepelo, se presenta una jovencita que quiere ser su secretaria, Ana María. Ni Cristóbal ni su sobrino, Gundito, que no para de escribir todo lo que pasa en su libreta, están dispuestos a que se instale en la casa, pero cuenta con el beneplácito del ama de llaves, Manuela. A Cristóbal se le juntan esa mañana dos exsecretarias con sus mamás y Laura del Río, la vedette de moda. Se arma un lío en la casa, porque a las tres Cristóbal, había prometido casarse con ellas. Entonces a Ana María se le ocurre fingir que es la hija de Cristóbal y que Manuela es su madre. Cristóbal cae desmayado.

En una buhardilla del viejo Madrid, Manuela despierta a su marido Cristóbal, este le cuenta a ella y a su hija, Ana María, el sueño que ha tenido. Aparece Gundito y resulta que ha soñado lo mismo, Ana María tiene una teoría: si dos personas sueñan lo mismo, este sueño se cumple. Por si fuera poco, en la chaqueta de Gundito aparece una libreta con todo lo sucedido apuntado. Y a partir de ese momento todo lo que sucede es lo que está escrito en la libreta. Aparece Carvajal, un millonario que quiere ser socio de Cristóbal en su invento del crecepelo.

La familia está en la mansión otra vez y Ana María es feliz porque se va a casar con Carvajal y va a cumplir su sueño de ser artista y conocer mundo, sobre todo, París.

Acto II. La vida en la mansión es muy agradable, tiene piscina, terraza para desayunar... pero Ana María y Carvajal han soñado los dos lo mismo: se hunde el negocio, la fábrica se quema y vuelven a la buhardilla de pobres. Efectivamente así sucede. Pero Ana María ha empezado a triunfar como cantante y su carrera ya es irrefrenable y consigue todos sus sueños con el dinero que gana: vuelven a la mansión de la calle Velázquez y casa a su primo Gundito con la secretaria Carolina. Ahora bien, Ana María no quiere casarse con Carvajal, no tiene esas ambiciones, su amor es el teatro y a él quiere dedicarse.

### Números musicales:

*Acto I.* Introducción. Orquesta. Nº 1. Bolero- Guaracha. “Luna de Marianao”. Laura del Río, Carvajal y coro. Nº 2. Pasodoble. “Secretaria bonita”. Ana María, Cristóbal, Gundito y coro. Nº 3. Fox. “Quiero ser mamá”. Ana María, Manuela, Cristóbal y Gundito. Nº 4. Fox. “Déjame soñar”. Ana María y coro. Nº 5. Evocación de París. “Caricatura de 1900”.

*Acto II.* Introducción. Nº 6. Marchiña de la piscina. “Ay chico”. Ana María y coro. Nº 7. Pasodoble-Fado. “Isleña de las Azores”. Ana María y coro. Nº 8. Vals. “Y no te olvides nunca de Ana María”. Ana María. Nº 9. Final.

### Partitura y texto dramático localizados:

Centro de Documentación y Archivo de la SGAE, Madrid.

### Fonografía:

*Ana María* (1954). Muñoz Román y Padilla. D 78 rpm. Agustín Moreno Pavón, dir. Madrid: Columbia.

*Ana María* (1985). Muñoz Román y Padilla. D 33 rpm. Gregorio García Segura, dir. Madrid: Hispavox.

*Ana María* (2002). Muñoz Román y Padilla. Reedición en CD de la versión de 1954. Col. *La revista musical en España*. Vol. 11. Madrid: Ventura Discos.

### Características destacables de la obra:

El sainete musical evoluciona con rapidez en las manos de Muñoz Román, ya hemos visto como desde el invento de enredos que supuso *Doña Mariquita de mi corazón*, su maestría en la escritura teatral se bifurca en dos direcciones: la opereta con *Luna de miel en El Cairo* y el sainete con *Ana María* a la cabeza, aunque en breve repetirá la fórmula con *La chacha, Rodríguez y su padre*<sup>246</sup>. El mecanismo de giros y trucos con que plantea sus comedias convierte sus textos en modernas astracanadas; pero mantiene ese vuelo sentimental que el sainete impregna a sus personajes, así convierte el personaje de *Ana María* en una filigrana de enredos, vehículo que supo aprovechar una joven llamada Queta Claver, que se anunció como la segunda Celia Gámez, esto nunca

---

<sup>246</sup> *La chacha, Rodríguez y su padre*. Sainete musical en dos actos de José Muñoz Román, música de José Padilla. Teatro Martín, 19 de octubre de 1956.

ocurrió, pero llegó a ser, además, una formidable actriz dramática.

La obra es recibida magníficamente y, gracias a la música de Padilla<sup>247</sup>, dado que sus canciones se convierten, como había ocurrido con *La hechicera en Palacio*, en verdaderos hits de la época, son superadas las mil representaciones. Después de una larga gira, la obra se repone en 1961, en el mismo escenario, con Licia Calderón y Ángel de Andrés en los principales personajes.

La prensa de la época no dejó de alabar el trabajo, en especial del autor dramático:

“José Muñoz Román ha escrito una obra originalísima, en donde el argumento sorprende, por lo inesperado, al auditorio. Un verdadero sainete de enredo, lleno de graciosas situaciones, de chistes de buena ley, y, sobre todo, hemos de señalar el ingenio y travesura del diálogo, que logra siempre la constante carcajada de los espectadores” (Bayona, 22 de enero de 1955).

En noviembre de 2020, dentro del Festival de cine hecho por mujeres, con sede en el Museo Nacional Reina Sofía, se ha estrenado la película documental *Descubriendo a José Padilla. El musical*. Dirigida por Marta Figueras y Susana Guardiola, sobre su vida y obra, lo que muestra la pervivencia del genial compositor.

---

<sup>247</sup> El maestro Padilla empieza a trabajar en una zarzuela grande que deja inédita: *El sol de medianoche*, con texto de Luis Fernández Ardavín, obra encargada por el teatro de la Zarzuela (Montero, 1990: 180).

50. 1954. *La ópera de Mogollón*.

Zarzuela bufa dividida en un prólogo, un cuadro, un cartel y la caricatura de una ópera en dos actos de Ramón Peña Ruiz, música de Pablo Sorozábal. Teatro Fuencarral, 2 de diciembre de 1954.

**Reparto y equipo artístico:**

Tina de Baños / Marietta (Angelita Navés), Stela Baratta / Coralina (Elvira Piquer), Venancia, Segundo Gallo / Franchesco (Emilio Cid), Mario de Luna / Il Duca (Manuel Gas), Chano del Sotaniello, Sochantre / Prior (José Farré), Tío Vencejo (Sr. Casas), Cebollo (Sr. Marín), Sisco Llunguet / Verdugo, Sancho Sánchez / Scatrone, Jefe de Estación, El Manco, Cuatro Pajes, Tres Concejales.

Dirección de escena: Ramón Peña.

Dirección musical: Pablo Sorozábal.

**Argumento:**

La acción en Mogollón de Tajo, pueblo imaginario de la provincia de Toledo, época actual (1954).

Prólogo. A medianoche, en la estación de tren de Mogollón representantes del Ayuntamiento del lugar y el propio director del coro de la Iglesia esperan la llegada del tren que trae a una compañía de ópera. También está doña Venancia que viaja a Madrid para evitar que su hija haga una mala boda.

Acto I. El alcalde de Mogollón ha contratado esta compañía de ópera para agasajar la llegada del Gobernador en plenas fiestas del lugar. La compañía va a estrenar un título nuevo: *Il furtivo amore*. El alcalde se tiene que enfrentar a varios problemas ese día: la empresa de la compañía intenta cobrar antes de tiempo, el Sochantre ha decidido que su coro cantará en español, aunque la ópera esté escrita en italiano, el día anuncia tormenta y por si tuviera poco se escapa un toro de las fiestas que le coge y le magulla.

Acto II. Estamos en el ensayo general de *Il furtivo amore*, la ópera, cantada en italiano macarrónico trata de los amores de la hija de un duque en Padua en el siglo XVII, el padre ha hecho prisionero al amado de esta y resulta que el prisionero es también hijo del duque, de unos amores furtivos en Pisa. La hija enloquece al ver que se había enamorado de su propio hermano y le mata, ella prepara un veneno para suicidarse, pero finalmente la copa se la bebe el duque, con lo cual no le queda de otra que suicidarse sin veneno.

De repente una noticia le devuelve el ánimo al alcalde: el Gobernador ha anulado su visita.

**Números musicales:**

*Acto I:* N° 1. Sochantre y coro. N° 2. Final del acto. Orquesta.

*Acto II:* N° 3. Acto primero de *Il furtivo amore*. N° 4. Acto segundo de *Il furtivo amore*.

### **Partitura<sup>248</sup> y texto dramático localizados:**

Centro de Documentación y Archivo de la SGAE, Madrid.

### **Características destacables de la obra:**

Parodia de la ópera italiana, el propio compositor la define como “humorada caricaturesca de una ópera en un italiano macarrónico” (Sorozábal, 2019: 294). Y así fue acogida por la crítica de *ABC* en el estreno:

“*La ópera de Mogollón* tuvo un gran éxito, más que de risas, de carcajadas... Más que un estreno público, aquello parecía una velada estudiantil... desenfado, ‘morcilla’, gracia no gorda: ¡gordísima!; efectos rebuscados, diálogos de gusto dudoso, cosas divertidas y otras que no me lo parecieron tanto... Así en *La ópera de Mogollón*, dos de los cuadros son enteramente musicales, vivimos en el clima de cualquier ‘dramón’ lírico del romanticismo sin que la personalidad del creador apasione, más con el evidente acierto de mantener el clima, siempre brillante y firme, siempre maestro en la orquestación” (Fernández-Cid, 3 de diciembre de 1954).

La obra se ofrece en programa doble con el sainete *¡Cuidado con la pintura!*<sup>249</sup> que había sido estrenado en Valencia pero que en Madrid ya se había visto en el teatro Rialto, 14 de junio de 1940. Esta búsqueda del programa doble, con homenaje implícito al teatro por horas, donde se juntan dos obras, una paródica y metateatral al uso de *El barbero de Sevilla* o *El dúo de La Africana* y otra de ambiente madrileño como *La revoltosa* o *La verbena de la Paloma*, funcionaba espléndidamente para estos títulos, pero sin embargo para los nuevos títulos no tenían receptividad en el público, a pesar de que la noche del estreno fuera brillante, según *La hoja del lunes*:

“(...) la letra desenfadadamente graciosa, de Ramón Peña, hizo reír constantemente, y la música, de Sorozábal... es de las que no tiene desperdicio. Nos pareció y pareció perfecta –alegre, justa, magnífica-, como reclama el libro. Asimismo, con un claro sentido de la caricatura, los intérpretes se hicieron aplaudir con calor... éxito merecido” (6 de diciembre de 1954).

El propio escritor del texto dramático en *ABC* hace autocrítica de la obra en verso, recordándonos, el uso paródico que tanto éxito ha tenido siempre en las representaciones de *La venganza de don Mendo*: “Con vistas a la apertura / del Gran Teatro Real...” (Peña Ruiz, 1 de diciembre de 1954).

---

<sup>248</sup> La orquestación está compuesta de: “Flautín / Flauta 2ª, Flauta, Oboe, 2 Clarinetes, Fagot, 2 Trompas, 2 Trompetas, 3 Trombones, Timbal, Percusión (caja, bombo), Arpa, Cuerda” (Lerena, 2019: 482).

<sup>249</sup> Sainete lírico en un acto de Federico Romero y Guillermo Fernández Shaw, música de Pablo Sorozábal. Teatro Apolo de Valencia, 9- XII-1939.

51. 1955. *El caballero de Barajas*.

Comedia musical de José López Rubio, música de Manuel Parada. Teatro Alcázar, 23 de septiembre de 1955.

**Reparto y equipo artístico:**

Rosita (Ana María Alberta), Yolanda (Luisa de Córdoba), Admiradora (Cati Moreno), Amiga (Elvira Díaz), Novia (Pepita Escalada), Fernando (Luis Sagi-Vela), Indalecio (Miguel Ligeró), Fabiani (Juan Pascual), Periodista (Carlos Ruiz), Guarda (Antonio Braña), Novio tímido (José Luis Alonso), Don Simón (Marcelo Marino) y Maitre (José Yesares).

Compañía de Luis Sagi-Vela.

Escenografía y figurines: Emilio Burgos.

Dirección de escena: José López Rubio.

Dirección musical: Manuel Parada.

**Argumento:**

La acción en Madrid en época actual (1955).

Fernando con la ayuda de su amigo Indalecio se apropia de la voz del cantante Fabiani, para el que trabaja. Con su maravillosa voz empieza a recorrer las salas de música de moda de la ciudad, y con ello a amasar una pequeña fortuna. Pero un buen día la voz empieza a fallarle.

**Edición del texto dramático:**

LÓPEZ RUBIO, José (1955). *El caballero de Barajas*. Col. Teatro. Madrid: Escelicer.

**Materiales de interpretación musical localizados:**

Centro de Documentación y Archivo de la SGAE, Madrid.

**Características destacables y recepción crítica de la obra:**

Es la primera vez que se presenta claramente una zarzuela grande como el primer musical español<sup>250</sup>, abandonando el nombre genérico de zarzuela, pero no su morfología. A partir de este momento iremos viviendo la evolución que ofrece la zarzuela lírica hacia los parámetros estilísticos del musical americano, adecuando sus características al

---

<sup>250</sup> En la denominación de género no utiliza el nombre habitual de comedia lírica para este tipo de obras, ni se esconde tras su filiación genérica los elementos propios de la revista, dado que tiene “mayor contenido teatral” (Casares, 2006: I, 522), en este caso además contamos con la escritura de un comediógrafo ilustre: López Rubio.

espíritu de nuestro género. Para ello la colaboración y entendimiento entre autor dramático y compositor es fundamental, del trabajo común se desprende no solamente el éxito sino el camino inteligente para la renovación y revitalización de la zarzuela grande. Como recordaremos, venimos de un camino de evolución iniciado por Jardiel Poncela y por Luis Escobar, que continúa a lo largo de los títulos analizados y llegamos a este momento, donde acertadamente el texto es de un seguidor y alumno aventajado de Jardiel y de Mihura: López Rubio.

En *ABC* se analizan las características textuales del humor que impregna toda la otra generación del 27 y se recuerdan momentos ejemplares de esta poética:

Un asunto de humorística fantasía que pudiera titularse ‘El caso de la voz robada’, un diálogo limpio, gracioso, con mínimas concesiones a la ‘galería’, hallazgos cómicos y poéticos abundantes como el del guarda del parque que pone multas a los enamorados que no son románticos y que vende margaritas con el sí final garantizado (...)

La comedia musical es un género muy cultivado en otros países, que se halla exactamente enclavado entre la zarzuela y la opereta y al que conviene esa música sincopada, sentimental a ratos, y otros, burlona y gozosa, que el maestro Parada ha sabido lograr plenamente. Los cuadros o las situaciones melódicas están encajados con una lógica y una justificación mucho mayores que las de nuestras habituales revistas. (Marqueríe, 24 de septiembre de 1955).

Observamos que todas las críticas realizadas a la obra ponen la mirada en este sentido de inicio de un nuevo recorrido del género, y así se observa en *Informaciones*:

El comediógrafo acudió a la incitación de escribir un libreto de comedia musical con el propósito de probar que existe una necesidad pública de esta clase de obra y trazó situaciones y escribió cantables donde los momentos sentimentales se alternaban con momentos irónicos o cómicos (...)

Parece que se ha hecho una demostración de que la comedia musical es viable entre nosotros. ¿Vamos a continuarla? Pues vamos... (Prego, 24 de septiembre de 1955).

La obra supuso un gran éxito, Premio Nacional de Obras Líricas incluido, de hecho, tanto López Rubio como Sagi-Vela tendrán largo recorrido en la llegada de los musicales norteamericanos a Madrid. Animado por el triunfo el propio cantante lírico escribió el texto de su siguiente función: *Ella, el amor y el peluquero*, a la que puso música Augusto Algueró, hijo.

Mientras Manuel Parada se fue centrando en el mantenimiento de la zarzuela grande, componiendo títulos como *Río Magdalena*<sup>251</sup>, casi siempre al lado de comediógrafos

---

<sup>251</sup> Opereta en dos actos de Alfonso Paso y Roberto Pérez Carpio, música de Manuel Parada. Teatro



populares y de prestigio como López Rubio o Alfonso Paso. El propio compositor, más adelante, con la partitura de *La canción del mar*, zarzuela en dos actos de Antonio Quintero, estrenada en el teatro de la Zarzuela, el 11 de febrero de 1966, logró una aceptación crítica muy considerable, en gran medida por la calidad de su reparto y equipo artístico<sup>252</sup>:

“La música de *La canción del mar*, debida a un compositor tan bien preparado como Manuel Parada, que ha conseguido una partitura de una delicadeza de matices tanto en lo melódico como en lo instrumental muy notables, utilizando con gran mesura lo folclórico... El terceto de tiples con el que finaliza el primer acto es una página finísima, de gran aliento lírico, y sin concesiones efectistas. Igualmente son dignas de ser destacadas por su gracia y elegancia melódica la romanza de tiple del primer acto, la salida del tenor, la romanza de barítono, el dúo de barítono y tiple del segundo acto y el cuadro que da fin a la obra.” (Galindo, febrero de 1966).

No obstante, aunque “constituyó un franco éxito de crítica que, desgraciadamente, no supo valorar el público, más interesado en las reposiciones de obras ya conocidas y así *La canción del mar*, a pesar de ser calificada como una auténtica zarzuela grande, pasó sin pena ni gloria” (García Carretero, 2006: 74).

Otro prestigioso escritor, Torrente Ballester marca, en la crítica escrita para *Arriba*, el camino que iremos siguiendo:

“En una palabra: si alguna vez ha existido el género ‘comedia musical’, *El caballero de barajas*, cabe en él por entero con una doble filiación, muy evidente, vienesa y norteamericana. Canciones de excelente calidad literaria, cómica o sentimentales con un sentido y una relación con la trama general de la obra. Teatro musical español moderno” (Torrente, 24 de septiembre de 1955).

Este camino está encabezado por figuras artísticas más que por iniciativa de creadores literarios o musicales, estas figuras llaman o cuentan con estos creadores, que de manera fortuita construirán este camino. Esto conlleva el que finalmente la repercusión la obtienen estas figuras y no los propios creadores, que se han visto encorsetados por el registro de la figura en cuestión, marcando el intérprete las iniciativas poéticas que los autores quisieran poner en marcha.

En un momento como el vivido en estos años cincuenta, donde la aparición de la

---

Albéniz, 21 de abril de 1957.

<sup>252</sup> Reparto: Mirna Lacambra, Mari Carmen Ramírez, Milagros Ponti, Paloma Mairanti, Rosa Sarmiento, María Luisa Rodríguez, José Carpena, Enrique La Peña. Pedro Farrés, Rafael Anguita, Julio Catania, Andrés García Martí, Venancio Muro y Ricardo Ojeda. Escenografía y figurines: Emilio Burgos. Dirección de coro: José Perera. Coreografía: Alberto Lorca. Dirección de escena: Joaquín Deus. Dirección musical: Jorge Rubio.

estrella se convierte en una necesidad sociológica, favorece este clima y veremos que muchos de los títulos siguientes hasta llegar a nuestros días son provocados por figuras determinadas en un camino que inicia Luis Sagi-Vela y que llega hasta Plácido Domingo, en paralelo con nombres como Celia Gámez, Luis Mariano, Lina Morgan o Concha Velasco; todos ellos promotores de títulos que marcarán la evolución de la zarzuela grande hasta el siglo XXI donde el testigo parece cogido por los gestores culturales que están al frente de instituciones públicas capaces de asumir una empresa como la de generar y producir nuevos títulos para, tal y como lo denominó Torrente Ballester, el teatro musical español moderno.

52. 1956. *El águila de fuego*.

Fantasia musical de gran espectáculo en dos actos de Francisco Ramos de Castro y Arturo Rigel, música de Francis López. Teatro Maravillas, 19 de enero de 1956.

**Reparto y equipo artístico:**

Celinda (Celia Gámez), Dunia Condesa de la Grimpola (Olvido Rodríguez), Lydia (Licia Calderón), Duende y Colomba (Teresita Arcos), Doncella y Esquiadora (Margarita Gil), Muchacha del bar (Maruja Argota), Javier (Juan Antonio Riquelme), Pío (Pepe Bárcenas), Claudio (Lalo Maura), Arturo (Manolito Díaz), Yacub (Roberto Oliva), Diego y Raúl (Emilio Arnaiz), Jorge (Andrés Jara), Livinio Stracht (Mariano Rabanal), Beppo (Carlos Jurado), Muchachas Italianas y Botones.

Figurines: Joaquín Esparza.

Escenografía: Bartoli y Asensi.

Coreografía: Maestro Ramos.

Dirección musical: José G. Bernal / Ramón Santoncha.

**Argumento:**

La acción en un país imaginario<sup>253</sup> del centro de Europa, en la actualidad.

Acto I. El conde Polenti, Claudio, ha salido de cacería con su amigo Javier y sus secretarios Pío y Arturo. Les siguen la condesa Dunia y Lydia, prometida de Claudio. De repente un águila ataca a Claudio, y Yacub, guarda del refugio, le cuenta la razón del ataque: El primer conde Polenti, al volver de la guerra, descubrió a su esposa con una niña en los brazos y mató a su mujer y a la niña pensando que era hija de la infamia, la condesa había recogido a la niña, pero no era suya, antes de morir las dos, la condesa lanzó una maldición, la niña se convertiría en águila todas las noches para buscar a los descendientes de aquel primer conde.

Claudio y Javier acuden a la gruta donde se refugió el águila y allí descubren que esta es una bella mujer. Le ofrecen llevarla con ellos a la vida. Celinda, que así se llama la mujer, toma lecciones de Pío para saber comportarse en sociedad. Lydia cada vez está más celosa de las atenciones que Celinda recibe por parte de Claudio, y le dice que todas las noches Celinda queda con Javier en el jardín de la casa. Por la noche en la fiesta Celinda no está acostumbrada a beber champán y le ha dado por reír, Lydia insiste en su falsedad y Celinda se vuelve a su gruta.

Claudio y Javier vuelven al refugio a buscarla, les han seguido Lydia, Arturo y Pío. En el refugio no está Yacub, ni nadie sabe nada de una mujer-pájaro. Lydia ha triunfado y brinda por el amor.

Acto II. Javier confiesa a Claudio que por las noches acompañaba a Celinda al jardín, para que esta desapareciera, porque se convertía en águila, así que Celinda no ha mentado. Lydia se resuelve a confesar la verdad, ella contrató a un hombre del refugio para que les mintiera aprovechando la ausencia de Yacub. Claudio y Javier envían a sus secretarios, a Arturo y a Pío a que busquen a Celinda, esté donde esté. Lydia y la condesa Dunia van tras ellos.

Celinda está en Capri con Yacub, y de allí viaja a Madrid, donde Claudio y Javier irán a

---

<sup>253</sup> El desarrollo de la acción en un país imaginario es consustancial a la modalidad de opereta, incluso de comedia benaventina. Se suele utilizar un nombre de país imaginario para ocultar una crítica indirecta a países reales, existentes.

su encuentro, pero se les escapa y Yacub les aconseja que vayan a la gruta. Allí les espera el águila de fuego, y ante un beso de Claudio, el último conde Polenti, se romperá el hechizo lanzado contra el primero de su dinastía, y así se convertirá en mujer, en su mujer, para siempre.

#### **Edición del texto dramático:**

RAMOS DE CASTRO, Francisco y RIGEL, Arturo (1985). *El águila de fuego*. Versión de Fernando García de la Vega. Libreto mecanografiado. Madrid: RTVE.

#### **Partitura localizada:**

Centro de Documentación y Archivo de la SGAE, Madrid.

#### **Números musicales:**

*Acto I.* Nº 1. Introducción musical. Orquesta. Nº 2. Coro de cazadores. “El cazar es un gran placer”. Nº 3. Dúo cómico. Condesa y Arturo. “Siga usted delante”. Nº 4. Lydia y cazadores. “Pim, Pam, Pum”. Nº 5. Ataque del águila. Orquesta. Nº 6. Bolero. Celinda. “Soy el águila de fuego”. Nº 7. Vals. Celinda, Javier y Claudio. “Vivir, vivir”. Nº 8. Coro. “Tú, tú, tú, serviréis la mesa”. Nº 9. Arturo. “Pavo con trufas y fuagrá...todo va bien”. Nº 10. Baiao. Celinda y coro. “Vespa, vespa”. Nº 11. Claudio y coro. “Las mujeres son iguales”. Nº 12. Chotis. Celinda y Pío. “Seré feliz”. Nº 13. Celinda y coro. “Cha cha cha de la risa”. Nº 14. Lydia, Claudio, Javier, Arturo y Pío. Final del acto primero. “Brindo, brindo”.

*Acto I.* Nº 15. Introducción. Orquesta. Nº16. Claudio y Javier. “Desde que he perdido a esa mujer”. Nº 16. Condesa y Lydia. “Quiere el amor primavera”. Nº 17. Serenata. Celinda y coro. “Capri”. Nº 18. Carnaval en Italia. Orquesta y ballet. Nº 19. Tarantela. Arturo. “Dolce bambina”. Nº 20. Dúo de Pío y Condesa. Bulerías. “Arisca condesa”. Nº 21. Pasacalle. Celinda y coro. “Viva Madrid”. Nº 22. Celinda, Javier y Claudio. “Al volverte a encontrar”. Nº 23. Final. “Viva la vida, la vida”.

#### **Fonografía:**

*Águila de fuego, el* (1957). Ramos de Castro, Rigel y López. Vinilo 33 rpm. Madrid: Montilla.

*Águila de fuego, el* (1985). Ramos de Castro, Rigel y López. Lp 33 rpm. Madrid: Hispavox.

*Águila de fuego, el* (1997). Ramos de Castro, Rigel y López. Reedición en CD de la versión de 1957. Madrid: Sonifolk.

#### **Características destacables de la obra:**

Después de este gran suceso, y tras dos años seguidos de mantenimiento de la obra en cartelera, tanto autores como intérpretes repetirían la fórmula con *Su Excelencia la Embajadora*<sup>254</sup>, donde la influencia de la opereta vienesa es más evidente pero que supone un paso atrás en la concepción de un espectáculo donde, como en este, la fantasía juegue con el espectador a través de 23 números musicales; teniendo en cuenta un público más habituado al realismo del sainete que al vuelo de la comedia de magia. La obra es, ya, tan legendaria como su argumento.

---

<sup>254</sup> Opereta en dos actos de Jesús María de Arozamena y Arturo Rigel, música de Francis López. Teatro Alcázar, 21 de noviembre de 1958.

53. 1957. *María Manuela*.

Comedia lírica en tres actos de Guillermo y Rafael Fernández-Shaw, música de Federico Moreno Torroba. Estrenada en el teatro Avenida de Buenos Aires el 4 de marzo de 1955 y en Madrid en el teatro de la Zarzuela, el 1 de febrero de 1957.

**Reparto y equipo artístico:**

María Manuela (Toñy Rosado), Mercedes (Lina Huarte), Petrilla (Selica Pérez Carpio), Alberto Águila (Gonzalo), Esteban Astarloa (Lorenzo), Aníbal Vela (Amadeo), Conchita Domínguez, Julia Penagos, y Gerardo Monreal.

Escenografía: Sigfrido Burmann.

Figurines: Emilio Burgos.

Coreografía: Alberto Lorca.

Dirección del coro: José Perera.

Dirección de escena: José Tamayo.

Dirección musical: Odón Alonso.

**Argumento:**

La acción en Madrid en 1918.

Acto I. En la Real Fábrica de Tapices de Madrid trabajan felices los operarios con la maestra del obrador, María Manuela. El encargado, señor Amadeo, ha descubierto que el dibujante, Gonzalo, es hijo de un noble; allí Gonzalo se encuentra con “Fifi”, allí llamada Mercedes, María Manuela les sorprende y muerta de celos la expulsa del taller.

Acto II. Gonzalo es llamado a desfilarse el día de Corpus Christi con el resto de la aristocracia, dada su vinculación familiar a Palacio. María Manuela observa el paso del cortejo real y, al sorprender allí en primeros puestos a Gonzalo, cae desmayada. Es refugiada en una sacristía a donde acude Gonzalo preocupado por ella.

Acto III. Los autores ofrecen dos finales alternativos localizados en diferentes espacios; uno en un café enfrente del teatro Real en día de función y otro en el parque del Buen Retiro en el Ideal Room<sup>255</sup>. Pero la resolución argumental es la misma, María Manuela queda con Gonzalo y los dos se confiesan su amor.

**Edición del texto dramático:**

FERNÁNDEZ-SHAW, Guillermo y FERNÁNDEZ-SHAW, Rafael (1957). *María Manuela*.

Libreto mecanografiado. Madrid: Fundación Juan March.

**Números musicales:**

*Acto I:* Introducción. Nº 1. Escena. María Manuela, Lorenzo, Gonzalo y Coro. “Lo mismo que los tapices” Nº 2. Dúo de María Manuela y Gonzalo. “Era una noche fría”.

---

<sup>255</sup> Fue después, hacia 1960, la Sala Pavillón y actualmente es la Casa de Vacas.

Nº 3. Romanza de Gonzalo. “María Manuela, madrileña menestrala”. Nº 4. Romanza de María Manuela. “En los claros días de la corte del rey Sol hubo una pastora que a Palacio se acercó”. Nº 4 b. Escena del tapiz. Ballet. Jácara. Coro. “Si te aprieta el zapato...” Nº 5. Lorenzo, Amadeo y Petrilla. “¡Qué hermosa es la soledad de uno y dos, sin compañía!”. Nº 5 b. Pregón. Mercedes y Lorenzo. “Olé rosita bonita”. Nº 6. Dúo de Mercedes y Gonzalo. “Sé discreta”. Nº 6. B. Gonzalo, María Manuela, Lorenzo y Mercedes. “Tiene usted un corazón digno de una emperatriz”.

*Acto II:* Nº 7. Escena. Gonzalo y Coro. “En la calle del Turco...Es el piropo, piropo madrileño”. Nº 8. Dúo de Mercedes y Gonzalo. “Quien pudo figurarse que el dandy que tú eras”. Nº 9. Pasodoble. Orquesta y ballet. Lorenzo y coro. “Las mujeres españolas”. Nº 10. Romanza de Mercedes. “¿Dónde vas marquesita?”. Nº 11. Marcha. Nº 12. Escena. Petrilla, Amadeo y María Manuela. Nº 12 b. Romanza de María Manuela. “¿Por qué se ha de mentir a la gente?”. Nº 12 c. Dúo de María Manuela y Gonzalo. “Yo siempre fui para mi hogar un soñador”.

*Acto III:* Introducción musical. Nº 13. Escena. Amadeo y coro. “Noches del Real”. Nº 14. Romanza de María Manuela. “Así como es ella, deberías de ser tú”. Nº 15. Chotis. Lorenzo y coro. “Café con media, media tostada”. Nº 16. Escena. María Manuela, Mercedes, Petrilla, Gonzalo y Amadeo. “Yo que no sabía en aquel momento lo que quería”.

### **Partitura localizada:**

Centro de Documentación y Archivo de la SGAE, Madrid.

### **Fonografía:**

*María Manuela* (1957). Fernández-Shaw, Fernández-Shaw y Moreno Torroba. D 33 rpm. Federico Moreno Torroba, dir. Madrid: Alhambra / Columbia.

*María Manuela* (2009). Fernández-Shaw, Fernández-Shaw y Moreno Torroba. Reedición en CD de la versión de 1957. Madrid: Novoson.

### **Características destacables de la obra:**

Estrenada en Buenos Aires durante el mes de marzo de 1955 por la compañía de Faustino García, empresario español que durante años realizó una gran labor en pro de la zarzuela en toda Hispanoamérica, *María Manuela* fue escrita para su esposa Olga Marín, soprano española también afincada en América, que durante años la llevó como bandera en sus campañas por Montevideo, La Habana, Lima, Asunción y otras capitales del continente americano. (García Carretero, 2006: 18).

En Madrid la obra se estrena, dos años después, gracias al patrocinio de la Asociación de la Prensa (Moncayo, 29 de enero de 1957) y a la insistencia de los autores, tal y como deducimos de la autocrítica publicada en *ABC* (Fernández-Shaw, 1 de febrero de 1957). A José Tamayo, recientemente nombrado director del teatro de la Zarzuela, le atraían más las reposiciones de títulos consagrados del repertorio que los estrenos, a diferencia de la gestión que para el teatro llevó a cabo, posteriormente, Lola Rodríguez

de Aragón.

En *Ya* se asegura que “Se estrenó con éxito *María Manuela*” (JENABE, 2 de febrero de 1957). En *ABC* la obra es juzgada como “una zarzuela más” que poco aporta, “que no renueva, supera ni modifica nada. Es una zarzuela como las de siempre. Mejor montada” (Fernández-Cid, 2 de febrero de 1957); la crítica coincide con *El Alcázar* (Baquero, 2 de febrero de 1957) y con la mayoría de los medios de la época (Heras, 2 de febrero de 1957), aunque la recepción del público fue otra:

Odón Alonso y José Tamayo hicieron todo lo posible para salvar una obra por la que el público no mostró el menor interés y que no permaneció en cartel más de once días, a pesar de ser catalogada por la crítica especializada como digna exponente de nuestro género. Quizá en actual revisión la obra alcanzase la justa valoración que sin duda merece. (García Carretero, 2006: 18).

Como vemos, la expectación estaba en la élite cultural del momento (Moncayo, 30 de enero de 1957), incluso teniendo en cuenta, el éxito clamoroso que había supuesto la obra en Hispanoamérica y cuyos ecos habían llegado hasta nuestro país. El público de este momento estaba recibiendo otro tipo de propuestas como las aquí ya vistas: *Eterna canción*, *Águila de fuego*, *Caballero de Barajas*... que marcaban otra tendencia estilística, menos en la rigidez esquemática de la zarzuela grande al uso hasta ahora; se nos presenta difícil dilucidar donde estuvo el escollo, máxime teniendo en cuenta que los Fernández-Shaw ya habían avanzado en ese camino con propuestas como *Montbruc se fue a la guerra*, *Un día de primavera* o *Tiene razón don Sebastián*.

Nos cuestionamos si fue, entonces, la decisión estilística del compositor o el hecho de que la obra fuera un encargo para estrenarse en Argentina, ante un público ávido de reconocer el casticismo en la zarzuela. El caso es que la obra no guarda la chispa de los sainetes mencionados, ni se acerca a la opereta española, en lo que la obra redundante es en un guiño monárquico recogiendo maneras y usos de la época de Alfonso XIII, lo que, posiblemente, facilitara en 1957 una lectura política que hoy se nos antoja lejana pero que intervino incisivamente en la recepción de la obra. Los especialistas de la zarzuela quedaron como el crítico: “A quienes buscamos otra cosa, en el mejor de los casos, puede parecernos un simple compás de espera.” (Fernández-Cid, 2 de febrero de 1957: 41).

54. 1958. *La canción del amor mío*.

Opereta de Antonio Quintero y Jesús María de Arozamena, música de Francis López y Juan Quintero. Teatro de la Zarzuela, 25 de enero de 1958.

**Reparto y equipo artístico:**

Lucía (Marta Santaolalla), Doña Tránsito / Madame Lefevre (Selica Pérez Carpio), Amparo / Paulette (Luisa de Córdoba), Balbina / Nicolasa (Cati Moreno), Doña Adela (Carmen Martínez Sierra), Doña Alfonsa (Nati Piñero), Jacqueline (Yolanda Otero), Juan Luis / Juan el vasco (Luis Mariano), Natalio / Josecho (Miguel Ligeró), Felipe / Martín / Pintor 1º (Gerardo Monreal), Don Eduardo / Sir Williams Reed (Manuel Gas), Sereno (Félix Casas), Andrés (Adelardo Curros), General Lefevre (Juan Pereira) y Mr. Robert (José Luis Lespes).

Estudiantes y Pintores.

Ballet: María Dolores Cabrero, Conchita Torres y Adolfo León, entre otros.

Escenografía: Emilio Burgos.

Coreografía: Alberto Lorca.

Dirección de Coro: José Perera.

Dirección de escena: Rafael Richart.

Dirección musical: Benito Lauret.

**Números musicales:**

*Acto I:* Nº1. Introducción. Orquesta y coro. Nº 2. “España, España”. Nº 3. “La canción del amor mío”. Nº 4. Coro de estudiantes. “Tú debes creer en mí”. Nº 5. “El pájaro-flor”. Nº 6. “El amor es una rosa”. Nº 7. Coro de la guerrilla. Nº 8. “Tú que fuiste sembrador”. Nº 9. “Es hermoso morir”. Nº 10. “Nana”. Nº 11. “Coplas del chacolí”. Nº 12. Fin del primer acto.

*Acto II:* Nº 13. Introducción. Orquesta. Nº 14. Coro de artistas pintores. Nº 15 “Mademosille Pom-pom”. Nº 16. “El amor en España”. Nº 17. “Luna blanquita”. Nº 18. “Yo soy española”. Nº 19. “Flor de leyenda”. Nº 20. “¿Para qué?”. Nº 21. Final.

**Partitura y texto dramático localizados:**

Éditions Francis López.

Éditions et Productions Théâtrales Chapell, París.

Centro de Documentación y Archivo de la SGAE, Madrid.

**Fonografía:**

*Canción del amor mío, La* (1989). Arozamena, Quintero y López. Jacques-Henry Rys. CD. *Luis Mariano, toutes ses operettes*. Edición conmemorativa. Vol. 4. France: Emi Pathe Marconi.



### Características destacables de la obra:

El país mantenía una extraña deuda con uno de sus artistas más eminentes: Luis Mariano. Su presentación en Madrid tardó en efectuarse, pero cuando ocurrió fue todo un acontecimiento (Moncayo, 21 de enero de 1958). Recibió todo tipo de reconocimientos y se celebró un homenaje en su honor, en el propio teatro de la Zarzuela, el 24 de febrero con la intervención de Ana María González, Laura Miranda, Nati Mistral, Maria Luisa Merlo, Carmen Sevilla, Hebe Donay, Ángel de Andrés y Tony Leblanc (Laborda, 28 de enero de 1958). Pero la acogida de la crítica fue fría, en *ABC* (Iglesias, 26 de enero de 1958) no acaba de entender el producto final de opereta que se ofrece mientras que la zarzuela no acaba de mantener el ritmo que ofrecieron en el inicio de la nueva etapa del teatro, hacía menos de un año, el presidente de la SGAE, Luis Fernández Ardavín, y el director del teatro, José Tamayo.

Se le escapaba al bueno de Antonio Iglesias, que aquello que vió y escuchó era una zarzuela. Así lo cuenta el propio Luis Mariano, recordando una llamada del compositor Francis López:

- Hola Mariano.
  - Hola Francis. ¿Qué se te ofrece?
  - Tengo algo para ti. Me comentaste que te gustaría hacer otra opereta.
  - Sí. ¿Has pensado en algo?
  - He pensado en algo mejor que una opereta, ¡una zarzuela!
- Mariano cambió el auricular de oído y se sentó en una silla:
- ¿Has dicho una zarzuela?
  - Sí, y por supuesto, se haría en España. Podrías triunfar en tu propio país, ¿qué te parece?
  - Me parece fantástico, Francis. Cuéntame más, ¿cómo se titulará?
  - *La canción del amor mío*. Tengo ya cuatro canciones nuevas, pero todavía sin letra, ¿quién me recomiendas?
  - Por supuesto a Jesús María de Arozamena. ¿En qué estilo de música has pensado?
  - El tema principal sería una zambra. Siempre me ha encantado ese ritmo de bolero. La primera canción se titularía “España”, luego vendrían “El amor en España” (...) la acción se sitúa en Navarra, en Pamplona, en la época de Isabel II (Rosset, 2004: 271).

Pero el verdadero homenaje le llegará a Luis Mariano en 2017, cuando el teatro de la Zarzuela programó la opereta en dos actos: *El cantor de México*. Y por supuesto, nadie ha dudado, ahora, de que se trata de una zarzuela grande.

55. 1958. *Las de Caín*.

Comedia musical en tres actos de Serafín y Joaquín Álvarez Quintero, música de Pablo Sorozábal (padre) y Pablo Sorozábal (hijo). Teatro de la Zarzuela, 23 de diciembre de 1958.

**Reparto y equipo artístico:**

Doña Elvira Horcajo de Caín (Selica Pérez Carpio), Rosalía (Marta Santaolalla), Marucha (María Francisca Caballer), Estrella (Yolanda Otero), Amalia (Fina Gessa), Fifi (Mari Carmen Casas), Doña Jenara (Celia Langa), Brígida (Irene Daina), Don Segismundo Caín y de la Muela (Rafael López Somoza), Tío Cayetano (Manuel Gas), Alfredo (Esteban Astarloa), Leopoldo Marín (Francisco Maroto), Pepín Castrolejo (Norberto Carmona), Tomás (Pablo Pascual), Emilio Martínez (Andrés García Martí), Un guarda (Clemente Ochoa), Un barquillero (Francisco Zafra).

Escenografía: Víctor María Cortezo.

Dirección escénica y musical: Pablo Sorozábal.

**Argumento:**

La acción en Madrid en 1908.

Acto I. Don Segismundo Caín ya ha casado a tres de sus ocho hijas, acompañado de su mujer pasean la glorieta de la alameda madrileña dejando que sus cinco retoños encuentren marido. Alfredo, joven médico, propone matrimonio a Rosalía, la mayor de las cinco hijas, pero esta dice que ella no puede dejar a sus padres con sus cuatro hermanas menores y cuando están tengan novio formal, entonces ella accederá a la boda. El cuñado de Segismundo, tío Cayetano, también ayuda a la labor casamentera iniciada.

Acto II. Don Segismundo está preocupado por su hija Amalia, cuyo novio, Tomás, no acaba las oposiciones y ha citado a la madre de este, Doña Jenara, para encontrar una solución, incluso el tío Cayetano le ofrece un destino laboral, todo menos perder un pretendiente. A otro joven, Pepín, le preparan un anónimo para que se sienta comprometido con Estrella, la hija con la que este andaba flirteando. Don Cayetano promete apadrinar estas dos bodas.

Acto III. En verano la familia se retira a una finca en la sierra de Madrid, allí Alfredo ha llevado a su amigo Marín para que se decida a ser novio de Marucha, ya que se supone que esta le ha enviado una postal, pero el emisor verdadero fue don Segismundo. Finalmente, don Segismundo aprovecha la llegada de tío Cayetano y le ofrece que se case con Fifi. La obra termina con todas las parejas amarteladas y doña Elvira felicitando a su esposo por la buena mano que tiene para el matrimonio.

**Ediciones del texto dramático:**

ÁLVAREZ QUINTERO, Serafín y Joaquín (1909). *Las de Caín*. Colección de obras, tomo IV. Madrid: R. Velasco.

ÁLVAREZ QUINTERO, Serafín y Joaquín (1965). *Las de Caín*. Versión de Sorozábal. Obra completa reproducida en el cuaderno del LP. Madrid: Hispavox.

ÁLVAREZ QUINTERO, Serafín y Joaquín (2011). *Las de Caín*. Versión de Fernández Montesinos. Cuadernos, 34. Madrid: Teatro Español.

### Números musicales:

*Acto I.* Nº 1. Preludio. Nº 2. Tercero. Tomás, Pepín y tío Cayetano. Nº 3. Cuarteto. Amalia, Estrella, Tomás y Pepín. Nº 4. Dúo de Rosalía y Alfredo. Nº 5. Final del acto primero.

*Acto II.* Nº 6. Preludio del acto segundo. Nº 7. Romanza de Alfredo. Nº 8. Concertante. Nº 8 b. Recitado sobre música. Don Segismundo. Nº 9. Cuarteto. Don Segismundo, tío Cayetano, Pepín y Alfredo. Nº 10. Final del acto segundo.

*Acto III.* Nº 11. Preludio del acto tercero. Nº 12. Romanza de Rosalía. Nº 13. Dúo de Rosalía y Alfredo. Nº 14. Final.

### Partitura<sup>256</sup> localizada:

Centro de Documentación y Archivo de la SGAE, Madrid.

### Fonografía:

*De Caín, Las* (1965). Sorozábal y Sorozábal. Lp 33 rpm. Pablo Sorozábal, dir. Madrid: Hispavox.

*De Caín, Las* (1991). Sorozábal y Sorozábal. Reedición en CD de la versión de 1965. Madrid: Hispavox.

### Recepción de la obra:

Según la prensa del momento, la versión lírica de *Las de Caín*, consiguió la noche de su estreno un éxito delirante que no se vio refrendado en posteriores representaciones ya que, si hemos de creer a los críticos, la carpintería teatral dejaba mucho que desear convirtiendo la función, a pesar de la deliciosa partitura, en un verdadero aburrimiento. (García Carretero, 2006: 34).

FERNÁNDEZ CID, Antonio (24 de diciembre de 1958). “Estreno de *Las de Caín*, en la versión musical de los maestros Pablo Sorozábal”. *ABC*. 85-86. Madrid.

BAQUERO, Arcadio (24 de diciembre de 1958). “Estreno en la Zarzuela, de la adaptación lírica de *Las de Caín*”. *El Alcázar*. 25. Madrid.

LABORDA, Ángel (24 de diciembre de 1958). “*Las de Caín*, versión lírica de Sorozábal, en la Zarzuela”. *Informaciones*. 9. Madrid.

GONZÁLEZ RUIZ, Nicolás (24 de diciembre de 1958). “Adaptación lírica de *Las de Caín* en la Zarzuela”. *Ya*. 13. Madrid.

---

<sup>256</sup> La orquestación de la partitura consta de: “Flautín /Flauta 2ª, Flauta, Oboe, 2 Clarinetes, Fagot, 2 Trompas, 2 Trompetas, Trombón, Arpa, Timbales, Percusión (Triángulo, caja, plato, bombo, pandereta), Celesta Cuerda” (Lerena, 2019: 486).

### **Características destacables de la obra:**

En 1958 el teatro de la Zarzuela está regido por Lola Rodríguez de Aragón que impulsa a Sorozábal a estrenar esta obra; también le anima en la composición de *Juan José* y le encarga las célebres versiones de *Pan y toros* y de *Pepita Jiménez*. Es una ayuda muy estimable al gran creador de zarzuela. Sorozábal se plantea una obra sin coro, en la búsqueda de nuevas fórmulas rentables, la zarzuela supone un traslado riguroso del texto a una comedia con música, lo que marca un nuevo concepto de zarzuela grande, sin el acostumbrado engranaje de coro, inclusión de ballet, etc. La partitura está firmada en tandem con su hijo, de mismo nombre.

Es curioso que el buen resultado que ofrece el texto de *Los burladores* al avance de la zarzuela grande, no lo halla Sorozábal en estas *Las de Caín*, al volver sus ojos a los hermanos Álvarez Quintero. Es extraño o tiene motivaciones que se nos escapan el que no quisiera colaboradores literarios vivos, con el buen resultado artístico que había logrado en *Black*, *Don Manolito*, *Eterna canción* y *Ópera de Mogollón*. En esta colaboración con su hijo plantea un avance en la composición de una comedia musical lírica más moderna en lo musical que en lo textual. Pero la fidelidad textual al original, estrenado en 1908, no aporta demasiado a lo que no es una de las mejores comedias de los hermanos Álvarez Quintero. El título, sin embargo, se pone de moda y al año siguiente se produce una película, con mismo título, dirigida por Antonio Momplet, con Lola Flores en el reparto, y sin una nota musical de los Sorozábal. Tampoco en el celuloide la comedia alcanza las cumbres de *Malvaloca*, *El patio*, *La reina mora*, etc.

Es el último estreno en vida de tan excelso compositor y el olor a alcanfor de la situación dramática, el mucho texto, anula la riqueza musical que la obra contiene. En su difusión posterior contó favorablemente el que, al igual que la gran mayoría de sus obras, tuviera una espléndida grabación discográfica. En 2011 el teatro Español de Madrid llevó a cabo una magnífica producción de esta comedia musical, donde quedaban a la vista los aciertos y las deficiencias planteadas.

56. 1960. *Baile en capitanía*.

Comedia lírica en tres actos de Agustín de Foxá y Guillermo Fernández-Shaw, música de Federico Moreno Torroba. Teatro de la Zarzuela, 16 de septiembre de 1960.

**Reparto y equipo artístico:**

Eugenia (Pilar Abarca), Elvira (María Victoria Samaniego), Doña Esperanza (Ana de Leyva), Luis (Renato Cesari), Andrés (José Manzaneda), Don Anselmo (Teófilo Palou), Pilar Alarcón, Mari Carmen Aranda, Yolanda Otero, y Manuel Cebral, entre otros.

Eran cincuenta y tres personajes en total.

Escenografía y figurines: Emilio Burgos.

Colaboración especial: Coros y danzas de Pamplona.

Coreografía: Vaslav Veltchek.

Director de coro: Arturo Dúo Vital.

Dirección de escena: Esteban Polls.

Dirección musical: Eugenio M. Marco.

**Argumento:**

El prólogo transcurre en 1936.

La acción transcurre en Aranjuez con el fondo de las guerras carlistas, en torno a 1870. Doña Esperanza anhela ver bien casadas a sus dos hijas: Elvira y Eugenia. Eugenia tiene que casarse con Don Anselmo, pero ella está enamorada de un joven capitán llamado Luis.

Eugenia de camino a Vitoria, para efectuar su casamiento, sufre el asalto a una venta. Vive en Burgos, el último vals que se ofrece en Capitanía. Y, finalmente, escucha la descarga que fusila a su amado húsar.

**Ediciones del texto dramático:**

FOXÁ, Agustín de (1944). *Baile en Capitanía*. Madrid: Aldus, Artes Gráficas.

FERNÁNDEZ-SHAW, Guillermo (1960). *Baile en Capitanía*. Cantables. Ejemplar mecanografiado. Madrid: Fundación Juan March.

**Números musicales destacados:**

*Acto I.* Nº 6. Concertante. Elvira, Eugenia, Don Anselmo y Andrés. “Nos hemos alejado / del grupo de mi madre”. Nº 7. Romanza de Eugenia. “la ermita nupcial / en vano esperó”.

*Acto II.* Nº 10. Doña Enriqueta, niña Enriqueta, Adolfo y niños. “¡Ay Cubita de mis sueños!”. Nº 12. Dúo de Eugenia y Luis. “Juego mi vida, juego mi suerte”. Nº 12 bis. Baile de la bandera y gran jota de San Fermín. “Bandera bendita de Irurzun”.

*Acto III.* Nº 14. Romanza de Luis. “¡Madrid, mis años mejores!”. Nº 18. Mazurca. Coro. “Es natural / marcar en la mazurca el compás”. Nº 19. Dúo de Elvira y Andrés. “¡Cómo olvidar el día aquel!”

### **Partitura localizada:**

Centro de Documentación y Archivo de la SGAE, Madrid.

### **Recepción de la obra. La crítica:**

MARQUERÍE, Alfredo (17 de septiembre de 1960). “En la Zarzuela, se estrenó *Baile en capitania*, comedia lírica de Agustín de Foxa y el maestro Moreno Torroba”. *ABC*. 58-59. Madrid.

RUIZ COCA, Fernando (17 de septiembre de 1960). “Versión lírica de *Baile en capitania* en la Zarzuela”. *El Alcázar*. 26. Madrid.

GONZÁLEZ RUIZ, Nicolás (17 de septiembre de 1960). “Inauguración de la temporada de la Zarzuela con *Baile en capitania*”. *Ya*. 23. Madrid.

### **Características destacables de la obra:**

Es la versión musical de la comedia de Agustín de Foxá, del mismo título estrenada en el teatro Español el 22 de abril de 1944:

La función inaugural, dedicada a la memoria del poeta fallecido poco tiempo antes, resultó un acontecimiento, ya que la obra en su estreno original había alcanzado un éxito no superado por ninguna otra obra del autor. La versión lírica no llegó a tanto, a pesar de la digna labor del compositor, que, según las críticas, hizo una partitura con todas las características necesarias para convertirse en una de las más populares salidas de su inspiración. No fue así quizá porque el momento no era el más adecuado para este tipo de manifestaciones musicales, pero sí que es cierto que *Baile en Capitania*, ambientada en la guerra carlista que asolaba España en la década de los años setenta del siglo XIX, tuvo un magnífico montaje. (García Carretero, 2006: 42).

El texto original se mantiene tal y como la había trabajado Foxá para reconvertir su comedia dramática en cuatro actos en una comedia lírica en tres (Moreno Torroba, 16 de septiembre de 1960). Lo único que aporta Guillermo Fernández-Shaw son los cantables de la obra, que como ya hemos apuntado, siempre hemos creído que era la labor fundamental de este magnífico poeta. La zarzuela empezó dirigida escénicamente por Cayetano Luca de Tena, que había dirigido la función teatral en su estreno en el Español de Madrid, pero por falta de entendimiento con el director del teatro de la Zarzuela, Mendoza Lasalle, tuvo que abandonar y la obra tuvo que ser terminada por Esteban Polls, procedente del teatro de cámara catalán.

Entramos con esta obra en la década de los sesenta y esto nos plantea que, a partir de

este momento, el teatro musical español o la zarzuela empieza a evolucionar y dirigir sus pasos con otras características morfológicas que hagan viable su desarrollo y su conexión con un público mayoritario.

Esta obra se entronca directamente con *Polonesa* y con *María Manuela*, hemos perdido el Moreno Torroba de *Maravilla*, que se encuentra más cómodo en obras que recrean ambientes históricos que en obras de carácter realista. El sainete grande, reflejo de la vida cotidiana, irá a resurgir en otro tipo de obras, en otros musicales, como veremos más adelante, que sí cuentan con el beneplácito del público.

La opereta había cumplido una función durante los años cuarenta y cincuenta, de ensoñación, de refugio en la belleza de estampas pasadas, que en la actualidad no ofrecían discurso al nuevo público, cuyo suelo se tambaleaba en un cambio incesante, con unas modificaciones sociales y políticas grandes, que sí eran atendidas desde el teatro hablado y desde el cine. En este caldo de cultivo se va clausurando una etapa de hacer zarzuela grande que guarda modificaciones estilísticas importantes y que serán aprovechadas por las obras nuevas que van a ir surgiendo.

Mientras en las carteleras siguen triunfando los títulos de repertorio, cuya demanda es atendida por compañías privadas que mantienen la llama del género y que no corren riesgos con nuevas fórmulas que sí empezarán a surgir dentro de los grupos de teatro independiente. Una nueva manera de construir el género, desde otra visión, más cercana a la realidad y que recuerda a la revolución escénica que supuso la llegada del teatro por horas a finales del siglo XIX.

En este otoño de 1960, *Baile en capitanía*, suponía lo que, ya en 1944, escribió su autor en el programa de mano del estreno:

“En un mundo de cine, radio y motor he abierto un álbum viejo”.

57. 1964. *El Hijo Fingido*.

Comedia lírica en un prólogo y dos actos de Jesús María de Arozamena y Victoria Kamhi<sup>257</sup>, música de Joaquín Rodrigo. Teatro de la Zarzuela, 5 de diciembre de 1964.

**Reparto y equipo artístico:**

Ángela (Isabel Penagos / Ana María Higuera), Doña Bárbara (Inés Rivadeneira), Rosita La Inca (Mari Carmen Andrés), Dominga (Alicia de la Victoria), Basilisa (Mercedes Martínez), La madre Noé (Esther Jiménez), Leonardo (Luis Villarejo), El capitán Fajardo (Esteban Astarloa), Don Octavio (Antonio Riquelme), Beltrán (Venancio Muro), Riaño (Enrique Suárez), Pacheco (Juan Valentín), Celedón (Francisco Perea).

Ballet y coro titular.

Escenografía y figurines: Emilio Burgos.

Coreografía: Alberto Lorca.

Dirección de coro: José Perera.

Dirección de escena: Luis Escobar.

Dirección musical: Odón Alonso.

**Argumento:**

Prólogo. En el campamento de los Tercios de Flandes, el capitán Fajardo ha dado cartas de recomendación para su hermana, doña Bárbara, al alférez Leonardo, que regresa a España. Antes de marchar compra un vestido a la madre Noé para regalárselo a Rosita La Inca, esta a su vez le regala un amuleto para que tenga suerte en España.

Acto I. Leonardo y su criado Beltrán, ya están en Madrid; el alférez conoce a Ángela, sobrina del capitán Fajardo, y para estar cerca de ella sigue la estrategia que le recomienda Beltrán: rehace la carta de recomendación, fingiéndose hijo ilegítimo de Leonardo, para conseguir entrar en la casa de Ángela. Doña Bárbara tras leer la carta aloja en casa al supuesto familiar.

Acto II. Madre e hija están encantadas con la presencia de Leonardo en la casa. Cuando doña Bárbara da a elegir a su hija entre casarse con los pretendientes don Octavio o don Ventura, esta le confiesa que le gusta su primo, la madre, celosa, le dice que en realidad no es su primo, sino su hermano; Ángela desiste de su pasión y doña Bárbara se encuentra feliz por tener el camino libre hacia la boda con su sobrino.

Don Octavio, don Ventura y Leonardo juegan una partida de ajedrez para que el ganador se case con Ángela, pero el capitán Fajardo ha vuelto a su casa, y enterado de todo por su hermana, y divertido con la estratagema, decide adoptar de verdad al alférez y le casa con su sobrina, mientras doña Bárbara se tendrá que conformar con el astuto Beltrán.

**Edición del texto dramático:**

---

<sup>257</sup> Basada en las obras *¿De cuándo acá nos vino?* y *Los ramilletes de Madrid* de Lope de Vega.



AROZAMENA, Jesús María y KAMHI, Victoria (2001). *El hijo fingido*. Versión de Rafael Pérez Sierra. Madrid: INAEM.

### Números musicales:

*Prólogo*. Nº 1. Obertura. Nº 2. Canario. Nº 3. Coplillas del Alférez y coro. Nº 4. Dúo de Rosita y Leonardo. Nº 5. Dúo de Rosita y Leonardo y coro interno. Nº 6. Rosita y Leonardo, dentro.

*Acto I*. Nº 7 a. Introducción. Nº 7 b. Coro, baile y escena. Nº 8. Terceto de Beltrán, Octavio y Leonardo. Nº 9. Terceto y canción de Bárbara. Nº 10 a. Escena. Nº 10 b. Terceto de Ángela, Leonardo y Dominga. Nº 11. Rigodón. Nº 12. Cavaletta de Leonardo.

*Acto II*. Nº 13. Preludio. Nº 14. Dúo de Ángela y Leonardo. Nº 15. Dúo de Ángela y Bárbara. Nº 16. Romanza de Ángela. Nº 17. Cuarteto cómico. Beltrán, Octavio, Leonardo y Ventura. Nº 18. Ballet. Nº 19. Intermedio. Nº 20. Coro interno. Nº 21. Romanza de Leonardo. Nº 22. Canción de Ángela. Nº 23. Romanza de Ángela. Nº 24. Concertante.

### Partitura<sup>258</sup> localizada:

Archivo Victoria y Joaquín Rodrigo, Madrid.

RODRIGO, Joaquín (1993). *El hijo fingido*. Ed. crítica Ramón Sobrino. Madrid: ICCMU y Editorial Joaquín Rodrigo.

### Fonografía:

*Hijo fingido, El* (2000). Arozamena, Kamhi y Rodrigo. CD. Miguel Roa, dir. Madrid: Emi-Odeón.

### Recepción de la obra. La crítica:

En el semanario *Dígame* se observaba atinadamente:

*El hijo fingido*, dentro del panorama lírico español, representa un afortunado intento de renovación. No es la zarzuela clásica, con sus concertantes, sus dúos, o sus romanzas floridas; ni la zarzuela moderna, con sus influencias sinfónicas u operísticas. Es... otra cosa. Una comedia musical en la exacta acepción de tales palabras.

Una música inspirada, jugosa, porque el autor del *Concierto de Aranjuez* sabe que en el teatro musical la melodía es factor importantísimo y debe sonar limpia y fácil. Toda la representación, desde el primer preludio, estuvo subrayada con aplausos y ovaciones dedicadas a la labor del compositor, principalmente, y de los cantantes (Galindo, 8 de diciembre de 1964).

RODRIGO, Joaquín (5 de diciembre de 1964). "Autocrítica". *ABC*. 109-110. Madrid.

SOPEÑA, Federico (6 de diciembre de 1964). "*El hijo fingido* en la Zarzuela". *ABC*. 121. Madrid.

FRANCO, José María (6 de diciembre de 1964). "Estreno de *El hijo fingido* en el teatro de la Zarzuela". *Ya*. 32. Madrid.

---

<sup>258</sup> La orquestación de la obra es la siguiente: "Flautín, flauta, oboe, clarinete, fagot, 2 trompas, trompeta, timbales, percusión, arpa y cuerda" (Casares, 2006: I, 981).

### **Características destacables de la obra:**

El maestro Rodrigo ya había puesto música en el teatro lírico y ya había estrenado el título *El duende azul*<sup>259</sup>, opereta escrita en colaboración con Federico Moreno Torroba. La obra, que nos ocupa ahora, cuenta con la grandísima calidad del maestro, es una adaptación de textos de Lope de Vega, sobre todo de las comedias *¿De cuándo acá nos vino?* y *Los ramilletes de Madrid*.

La obra es otra hazaña más de Lola Rodríguez de Aragón que impulsó el estreno y sugirió a Kamhi que adecuara el texto de Arozamena. El proceso de construcción del texto dramático y la versión que realizó Rafael Pérez Sierra para la reposición en 2001 darían para una edición crítica que excede el fin de esta tesis; lo que sí procede más es la declaración de continuidad de la zarzuela que hace el maestro Rodrigo y que se recoge en el programa que editó el teatro de la Zarzuela con motivo del centenario del compositor:

Respecto al género, Rodrigo evita llamar ‘zarzuela’ a su obra, prefiriendo el término comedia lírica (...). En otra ocasión declarará Rodrigo: ‘No creo que el género lírico haya muerto, sino que necesita lo que antes tuvo: continuidad. Que haya un clima, un interés constante; que el público se interese por cuándo va a estrenar tal maestro o cuándo estrenará tal otro (...) pero creo que, si se persiste en ello, este género seguirá, con las transformaciones naturales que las costumbres, que los cambios de manera de ser imponen y exigen, pero continuará (Sobrino, 2001: 26).

En esta reposición, en el teatro de la Zarzuela, quedó patente el magnífico camino que había iniciado el maestro para la evolución de la zarzuela grande, pero en cuya dirección no es por la que va a avanzar, a pesar de la buena acogida que obtuvo en su momento y en su reposición. Los compositores que se han dedicado a componer para la escena no han seguido esta línea musical, salvo alguna excepción, que podemos encuadrar en el neocasticismo. Sin embargo, literariamente Lope de Vega sí ha seguido presente en este caminar hacia el siglo XXI, como inspiración a textos dramáticos escritos para convertirse en zarzuela grande, como veremos más adelante.

---

<sup>259</sup> Opereta en dos actos de Eduardo Castell y Rafael Villaseca, música de Federico Moreno Torroba y Joaquín Rodrigo, estrenada en el teatro Calderón, el 22 de mayo de 1946.

58. 1965. *El burlador de Toledo*.

Zarzuela en dos actos de Emilio Ferraz Revenga y Tomás Borrás, música de Conrado del Campo y revisión de Ernesto Pérez Rosillo. Teatro de la Zarzuela, 4 de febrero de 1965.

**Reparto y equipo artístico:**

Mirna Lacambra, María Trivó, Milagros Ponti, Mari Pili Alonso, Rosa Montesinos, Angelita Cáceres, Esther Jiménez, Geles Carchen, Venancio Muro, Segundo García, Juan Valentín, Ricardo Ojeda, Juan del Castillo, José Yesares, Arturo Torró, Rafael Maldonado, Carlos Simón, Enrique Barta, Francisco Saura, Ricardo Visus, Esteban Astarloa y Manolo Codeso.

Escenografía: Sigfrido Burmann.

Figurines: Manuel Comba.

Dirección de Coro: José Perera.

Coreografía: Alberto Lorca.

Dirección de escena: Salvador Salazar.

Dirección musical: Benito Lauret y Jorge Rubio.

**Argumento:**

Inspirada en una leyenda toledana:

“Obra de ambiente españolísimo, de diálogos sobrios y predominio de números musicales de todas clases, exigidos por las diferencias de tono de situaciones. El asunto de un milagro ocurrido en la ciudad imperial con enredos de amor, patéticos o dramáticos, según el caso; da pie a una partitura constituida por quince números que dan a los compositores muchos motivos de lucimiento.” (García Carretero, 2006: 63).

**Edición del texto dramático:**

BORRÁS, Tomás y FERRAZ REVENGA, Emilio (1933). *El burlador de Toledo*. Libreto mecanografiado. Madrid: Fundación Juan March.

**Partitura localizada:**

Centro de Documentación y Archivo de la SGAE, Madrid.

**Recepción de la obra. La crítica:**

SOPEÑA, Federico. (5 de febrero de 1965). “Estreno de *El burlador de Toledo* en el teatro de la Zarzuela” *ABC*. 57. Madrid.

FRANCO, José María. (5 de febrero de 1965). “Estreno en la Zarzuela de *El burlador de Toledo*”. *Ya*. 34. Madrid.

DEL CAMPO, Ángel. (8 de febrero de 1965). “*El burlador de Toledo* en la Zarzuela” *Pueblo*. 27. Madrid.

### **Características destacables de la obra:**

Estreno póstumo, dado que Conrado del Campo muere en 1953 tal y como recoge el propio Tomás Borrás en la reseña biográfica que publica en el Instituto de Estudios Madrileños, donde, además, nos dice: “Que Conrado del Campo, el compositor, haya ganado un laurel con su ópera *Lola, la piconera*, -libro de Pemán-, en el Liceo de Barcelona, merece algo más que silencio: merece examen de conciencia” (Borrás, 1954: 19).

La obra se estrena porque es el primer Premio de Zarzuela que en 1964 convocaba la Sociedad de Autores de España. Y que veía la luz treinta y dos años después de su gestación, aunque “pasó sin pena ni gloria ante la indiferencia de un público al que, si juzgamos, por su asistencia al teatro, sólo interesaba del género lírico los títulos populares y vistos hasta la saciedad.” (García Carretero, 2006: 64); todo ello “a pesar de la calidad de la partitura, así como del buen montaje y cuidada interpretación” (Suárez-Pajares, 2006: I, 368).

Este tipo de estrenos fuera de fecha de creación van a empezar a ser habituales a partir de estos años sesenta, había mucha obra que no se había estrenado por infortunio y que merecía una oportunidad, sobre todo teniendo en cuenta que marcaba unos parámetros sobre los que ir evolucionando el género. Tal y como sucede con *Lola, la piconera*, que todavía no ha sido estrenada en Madrid, también ocurre con la ópera basada en *La malquerida* de Benavente, que según opinión de Julio Gómez es su mejor partitura. Curioso porque sí se ha recuperado *La malquerida*, con música de Penella; así como en la Fundación Juan March se ha producido, en 2019, y lo veremos en su correspondiente reseña dentro de este recorrido, el estreno de *El pájaro de dos colores*. La obra de Conrado del Campo nunca deja de sorprendernos, y los textos que para él escribía Tomás Borrás, merecen siempre una revisión, que arroja mucha luz sobre el camino por el que ha ido avanzando la zarzuela.

59. 1968. *La turista dos millones*.

Zarzuela en dos actos de Luis Tejedor y Enrique Bariego, música de Antonio García Cabrera. Estrenada en el teatro Principal de Alicante, en febrero de 1968, su estreno en Madrid es en el teatro de la Zarzuela, 30 de agosto de 1968.

**Reparto y equipo artístico:**

Paquita Maroto, Raquel Alarcón, Amparo Sara, Mariví Meseguer, Chon Ledesma, Guillermo Palomar, Julián García León, Tino Pardo, Vicente Bon, Juan Prieto y Rafael Castejón.

Compañía de José de Luna.

Dirección de escena: Tino Pardo.

Dirección musical: Maestro García Cabrera.

**Argumento:**

La obra presenta el conflicto entre la psicología española y la de los turistas que nos visitan. Guarda un estrecho paralelismo con *Las de Villadiego* y con *Róbame esta noche*, que ya vimos en su momento la sintonía humorística que este tipo de situaciones plantea.

**Partitura y texto dramático localizados:**

Centro de Documentación y Archivo de la SGAE, Madrid.

**Recepción de la obra. La crítica y el público:**

Merece un encendido elogio la partitura del maestro Cabrera, que ha creado una serie de números gratos de melodía, teatrales de factura y acertados de instrumentación...; por otra parte, todos los intérpretes pusieron su mayor entusiasmo en la interpretación... (Galindo, 3 de septiembre de 1968).

*La turista dos millones*, obra moderna, con números musicales pegadizos, algunos más cerca de la revista que de la zarzuela, se representó en provincias durante un par de temporadas más y después pasó a mejor vida ante la evidencia de que en el género lírico la época de los estrenos ha pasado casi definitivamente y poco es el público que se interesa por las nuevas obras. (García Carretero, 2006: 93).

TEJEDOR, Luis, BARIEGO, Enrique y GARCÍA CABRERA, Antonio. (30 de agosto de 1968). "Autocrítica de *La turista dos millones*". *ABC*. 63. Madrid.

PÉREZ FERNÁNDEZ. (3 de septiembre de 1968). "Estreno de *La turista dos millones* en el teatro de la Zarzuela". *ABC*. 67. Madrid.

### **Características destacables de la obra:**

Entre esta reseña y la siguiente viviremos un abrupto cambio en la dinámica creativa de nuestro teatro musical. El acercamiento a la sociedad efervescente del momento, donde realidades como el mayo del 68 francés y la aparición del teatro independiente enfocarán una nueva manera de hacer el teatro español con música y empezaremos a vivir el proceso que nos auguró el maestro Rodrigo de adaptación del género grande a las nuevas necesidades y demandas del público.

Así se entiende fácilmente que, en la autocrítica publicada en *ABC*, los autores de esta obra expresaran:

El género lírico español no ha muerto. A la afirmación, pesimista o malintencionada, que le suponía enterrado ya, se opone la realidad de esta campaña (...) Cójase un puñado de hombres y de mujeres del día, de los que circulan por la calle, preferentemente de la clase media o popular, hágaseles hablar con su lenguaje propio, reír y llorar, más lo primero que lo segundo, y cantar también, con ritmos de su época (Tejedor, Bariego y García Cabrera, 30 de agosto de 1968).

Es una declaración de intención poética, que se volcará a partir de ahora en una nueva imagen de la zarzuela, que en todo este tiempo se ha ido preparando, y que dará títulos en menor cuantía, al variar los sistemas de producción y el engranaje artístico, pero que avanzará su continuidad, en una evolución de la opereta por un lado y del sainete por este, en el título que estamos ahora: “no figuran en ella organilleros chulones ni cocheros en simón, porque ya hoy no circulan esos tipos; pero vemos turistas, aficionados a los concursos de televisión, fauna ye-yé...” (*op. cit.*: 30 de agosto de 1968).

Musicalmente “tampoco tiene polcas, ni mazurkas ni chotis... corre por su pentagrama un airecillo contemporáneo”. Esta actualización del sainete, en texto y música, es la que veremos hacer, a partir de ahora, evolucionar la zarzuela hasta nuestros días.

60. 1970. *Castañuela 70*.

Espectáculo de teatro musical, creación colectiva del grupo Teatro Independiente Tábano y Madres del Cordero. Teatro Marquina, 21 de junio de 1970.

**Reperto y equipo artístico:**

José Luis Alonso de Santos, Manu Aguilar, Alberto Alonso, Luis Brox, Lola Canales, Andrés Cienfuegos, María Luisa de la Cruz, Juan Antonio Díaz, Javier Estrella, Paco Guijar, Myriam de Maeztu, Juan Margallo, Emilio Martínez, Gloria Martínez, Petra Martínez, Gloria Muñoz, Luis Matilla, Luis Mendo, Rosa Montero, María Orive, Laura Palacios, Pedro Parco, Felipe Gallego, Alicia Sánchez, Carlos Sánchez, Xan da Torre, Moncho Alpuente, Arturo Bodelón, Nieves Córcoles, Luis Cristóbal, Antonio Gómez, Gero Martínez, Cosme Kortazar, Antonio Piera, entre otros.

Música y letras: Moncho Alpuente y Antonio Piera.

Escenografía, Vestuario, Coreografía y Producción: Grupo Tábano.

Dirección de escena: Juan Margallo.

Dirección musical: Moncho Alpuente.

**Esquema argumental:**

Preludio. Cuadro primero: “Cada mochuelo a su olivo”. Trata el tema de la propiedad privada. Cuadro segundo: “Coplas a la vida del borrego”. Sobre la publicidad. Cuadro tercero: “Reinar después de morir”. En torno a un concurso de televisión. Cuadro cuarto: “La caída del imperio romano”. Acerca del imperialismo. Intermedio. Cuadro quinto: “Hablando se entiende la gente”. Sobre la burguesía y sus costumbres. Cuadro sexto: “La familia que está unida permanece unida”. Trata del tema de la familia. Cuadro séptimo: “Amor a la española con cebolla”. Acerca del sexo. Apoteosis final.

**Edición del texto dramático y fonografía<sup>260</sup>:**

TRANCÓN, Santiago (2006). *Castañuela 70. Esto era España, señores*. Incluye CD. Madrid: Rama Lama.

**Características destacables y recepción de la obra:**

Las críticas en el estreno del espectáculo coinciden en que nos encontramos ante un espectáculo de difícil clasificación:

Con su parodia de revista musical, *Castañuela 70*, compuesta de números llenos de ironía, desenfado, buen humor y aguda crítica (...) Una orquestina bufa, un grupo de actores y actrices que recitan, bailan y cantan con alegría, con soltura, movieron la variada suerte de número cómico-lírico-bailables con sana comicidad, con buen oficio, con gratísimo ingenio satírico aplicado a costumbres, usos sociales y políticos (López Sancho, 23 de junio de 1970).

En este sentido redunda Nativel Preciado, en la publicación *Madrid* observando los márgenes creativos del espectáculo y cómo estos abren un nuevo camino al teatro:

---

<sup>260</sup> Incluye los guiones de la obra y un CD con las canciones.

*Castañuela 70*, especie de comedia musical satírica, ingenua, es un espectáculo divertido, y sobre todo útil, elaborado con elementos que todo el mundo maneja a diario (...) va un poco más allá de la diversión, de la ironía y de la crítica fácil. Han alcanzado el justo medio; es decir, lejos de ser uno de esos desprestigiados e inútiles panfletos, tiene una clara intención política en el más amplio sentido; y lejos de ser una broma populachera y chabacana, utiliza como instrumento el divertir y entretener al espectador. *Castañuela 70* ha iniciado un camino con nuevos elementos. Se ha abierto un nuevo frente... (Preciado, 5 de septiembre de 1970).

Tras su estreno en el teatro Marquina, el 21 de junio, pasó al teatro de la Comedia el 21 de agosto y allí se estuvo representando hasta la prohibición del espectáculo el 27 de septiembre de 1970; en total tuvo 105 representaciones y 63.509 espectadores. La obra tuvo seguidamente una amplia gira europea, al no poder representarse en España, y en 1996, pasados los veinticinco años de existencia, como homenaje y recuerdo se estrenó *Castañuela 90*, en el teatro de La Latina. La obra ha hecho correr verdaderos ríos de tinta, convirtiéndose en un verdadero suceso teatral y tiene en su haber un magnífico libro, varias investigaciones, estudios y un documental realizado en 2006 con el título *Castañuela 70, el teatro prohibido*; que obtuvo, en su categoría de mejor cortometraje documental, el Premio Goya de 2007. El grupo Tábano, entre otras, estrenará *Cambio de tercio* en marzo de 1977, en la publicación del texto dramático y los cantables se incluye un capítulo que ya desde el título supone una declaración de fundamento creativo: “De *La ópera del bandido* a *Cambio de tercio*” (Tábano, 1978: 23-26) donde se entronca claramente su forma de entender el teatro musical al estilo de John Gay y de Kurt Weill, inmersos en *El espacio vacío* (Brook, 1969).

Esta obra supone una inflexión en el teatro musical del momento, como ocurrió con la llegada del género chico en el siglo XIX, y plantea una nueva vía de creación donde la zarzuela, sin abandonar la vía lírica que, como veremos pervive en moldes más próximos al musical americano, busca su evolución vinculada al sainete y a la realidad circundante; y en este caldo de cultivo obtendrá diversos frutos de teatro musical, a veces en el ámbito del teatro independiente y otras vinculadas a lo que se dio en llamar “el destape”, pero en ambas direcciones con un sincretismo de géneros que nos son familiares: bufo, parodia y revista. El dramaturgo José Cruz lo ha denominado como “el primer exponente de lo que podíamos denominar la antirrevista progre” (<https://www.march.es/publicaciones/ensayos-tme/?I=1>).



61. 1977. *Los Vagabundos (una raza libre)*.

Musical en dos actos de Joaquín Deus, sobre novela de Máximo Gorki, música de Manuel Moreno-Buendía. Teatro de la Zarzuela, 25 de febrero de 1977.

**Reparto y equipo artístico:**

Capitolina (Josefina Meneses / Ana María Lahoz), Vera (Luciana Wolf), Tanka (Amparo Sara), Merche Duval (Polenka), Sacha Conovalov (Pedro Farrés / Esteban Astarloa), Máximo Gorki (Ramón Pons), Gregory (Rafael Castejón), Nicolay (Fabián Hormaeche / Joaquín Pixán / Miguel Sierra), Patrón (José Salvador), Sergio (Agustín Giner), Iván (Francisco Navarro), Policia (Luis Bellido) y Vagabundo (Mario Ferrer).

Escenografía: Francisco Prosper.

Director de coro: José Perera.

Coreografía: Alberto Lorca.

Director de escena: Joaquín Deus.

Dirección musical: Manuel Moreno-Buendía.

Producción del teatro de la Zarzuela.

**Argumento:**

Traslación dramaturgic de los relatos autobiográficos de Máximo Gorki, pseudónimo de Alexei Maximovich Pechkov, publicados hacia 1898.

**Materiales de interpretación musical localizados:**

Centro de Documentación y Archivo de la SGAE, Madrid.

**Recepción de la obra. La crítica y el público:**

Más que un espectáculo musical, podríamos decir que se trata de un espectáculo lírico, con lo cual acentuamos justamente unos aspectos profesionales concretos... En realidad, se trata de una mezcla, porque hay partes de zarzuela, partes de música al estilo americano, partes de comedia, e incluso de alta revista... Muy grande por el hecho mismo de la adaptación, y también por no desfigurar excesivamente a Máximo Gorki... Creo que el experimento ha salido bien. Se trataba de hacer un musical incorporando voces 'serias' fundamentándolas argumentalmente en un libro 'serio'. Esto ha sido conseguido. (Carlos Luis Álvarez, 2 de marzo de 1977).

DEUS, Joaquín. (25 de febrero de 1977). "Antecrítica". *ABC*. 57. Madrid.

MAZA, Cristina. (25 de febrero de 1977). "Hoy, estreno de *Los vagabundos*, en la Zarzuela. Joaquín Deus: He sido un poco canalla con Gorki". *Informaciones*. 24. Madrid.

IGLESIAS, María Antonia. (14 de enero de 1971). "Al habla con el maestro Moreno Buendía. Zarzuela y música ligera". *Informaciones*. Suplemento de artes y letras, p. 11. Madrid.

ANGULO, Manuel. (26 de febrero de 1977). "Estreno de *Los vagabundos*, de Deus y Moreno Buendía, en la Zarzuela". *Informaciones*. 28. Madrid.

FERNÁNDEZ CID, Antonio. (27 de febrero de 1977). “Triunfal estreno de *Los vagabundos*, un musical de Gorki, Deus y Buendía”. *ABC*. 66. Madrid.

### **Características destacables de la obra:**

Manuel Moreno Buendía, considerado el último compositor de zarzuela en los cánones líricos de esta, fue en su momento una esperanza para el género y de alguna manera es el creador musical que supone ese eslabón tan necesario para dar continuidad a la evolución del género de cara al siglo XXI. Moreno Buendía ya había estrenado con éxito una comedia musical titulada *Carolina*, cuyo texto dramático<sup>261</sup> había escrito su propia mujer, la cantante Elder Barber, y que había incluso logrado que algunas de sus canciones tuvieran eco popular, al uso de los hits que habíamos visto en compositores como Alonso, Guerrero, Padilla o Moraleda. Pero “más intenso fue el interés despertado por *Los vagabundos*, comedia musical basada en la novela homónima de Máximo Gorki, libro de Joaquín Deus y música de Manuel Moreno-Buendía, que ambos dirigen la Compañía Lírica Nacional que hace un trabajo firme y entusiasta desde el coro a los cantantes solistas” (García Carretero, 2006: 141-143). El objetivo y el éxito se cumple y la obra se representa desde el 25 de febrero hasta el 10 de abril en doble función.

El autor del texto dramático de *Los vagabundos* nos declara, en el programa de mano de la función, que “querían ser aportación digna en la causa del género lírico español tan necesitado de contribuciones actuales que sean, con las renovaciones y procedimientos que el teatro de hoy pide, la mejor continuidad para un pasado glorioso del que nunca podrá prescindirse” y tan bien deja claro en nombre de él y del compositor que “sin perjuicio de que podamos acercarnos al mundo del musical, tan en boga hoy en otros muchos países, no se limite la importancia de la prestación lírica, para la que son necesarias voces con jerarquía” (Deus, 1977). Así se entendió por crítica y público, y cuya “gran presencia de coros y de ballet la aproximan al mundo de la opereta” (Casares, 2006: II, 303). Este es un camino de evolución que dará brillantes resultados.

---

<sup>261</sup> *Carolina*. Comedia musical de Elder Barber, música de Manuel Moreno-Buendía. Teatro Maravillas, 15 de abril de 1963.

62. 1977. *Cambio de tercio*.

Creación colectiva de Tábano. Sala Cadarso, marzo de 1977.

**Reparto y equipo artístico:**

Personajes: Nicolás Ceballos, Lola Gardenia, Álvaro de Santinieblas, Nemesia Ceballos, José, Pedrito, Don Vicente Esparza, Tía Eladia, Don Marquitos, Doña Merceditas, Don Matías, Don Asunto, Coronel Tobillas, Renato Filiberti, Coronel Buitrago, Sargento Olmedillo, Teniente Láinez, Un general, Andrés Vergador, Armandín, El cura, El sacristán, El doctor, El director, El capellán, Los presos, Dios, San Pedro, El Ángel, Doña Pachi, René, Señorito borracho, El Alcalde, Cipriana, La telefonista, dos falsos golpistas, el presentador, General Primo de Rivera, Sepulturero con ataúd, Moises Perezuela, Dos inspectores de policía llamados Iglesias y Emperador. Comité republicano, coristas, militares, manifestantes, comandos incontrolados, agitadores, republicanos y monárquicos. Orquesta.

Idea, texto y creación artística: Tábano.

**Argumento:**

La acción en Madrid. En el cambio de la dictadura de Primo de Rivera a la llamada “dictablanda” del general Berenguer (1926-1931).

El cambio de la dictadura a la democracia supone, siguiendo el término taurino, un *Cambio de tercio* en el juego, en la fiesta. La obra nos cuenta la historia de Nicolás, un soldado de la guerra de África que no guarda lealtad a los suyos y acaba como pistolero a sueldo de una banda fascista empeñada en impedir el advenimiento de la Segunda República. Nicolás irá recorriendo todos los estamentos de la sociedad española e iremos observando que no hay tanta diferencia entre la España de 1930 y la de 1977.

**Edición del texto dramático:**

TÁBANO (1978). *Cambio de tercio*. Madrid: Editorial Campus.

**Números musicales:**

*Prólogo*. Nº 1. Canción de presentación.

*Acto I*. Nº 2. “Allá por la tierra mora...”. Nº 2 b. Música militar. Nº 3. “Lola Gardenia se ha quedado sola”. Nº 4. Canción de los presos.

*Acto II*. Nº 5. “Todo corre como el agua”. Nº 6. Presentador y coristas. “Así que a muy firme paso”. Nº 6 b. “Cuando alguien busca trabajo”. Nº 7. Cuando todo se derrumba. “España necesita”. Nº 8. Tango. Nº 9. Final. “Acaban de ver la historia”.

**Características destacables de la obra:**

Tras los primeros éxitos y estrenos de gran repercusión, como la ya reseñada *Castañuela 70*, el colectivo de teatro independiente Tábano observa que “las nuevas

condiciones creadas tras la muerte de Franco, y el enorme aumento de la tensión política del país en aquellos momentos de ‘transición’, cuajados de miedo y entusiasmo a partes iguales, nos llevaron a plantearnos la necesidad de trabajar un espectáculo que incidiera directamente en el debate político del momento” (Tábano, 1978: 23). Así su octavo estreno se produce con una obra de clara inspiración en Valle-Inclán y en Bertolt Brecht:

Cuplés, sainetería, brochazos de dramón, ecos de pucherazo esperpéntico, gracia gorda, técnica de estampita devota, pasodoblería, melodrama burlado, tangazo, sotanada, argumento de novelón, verbenero y aires de chalanería, casi todo el vasto arsenal de la infracultura prerrevolucionaria española es convocado por el grupo y orientado hacia su reordenación partidista. Está bien (..) tiene ciertos momentos cumbres: la escena de la boda, el tango, la coral carcelaria, el cuplé de Gloria (Fernández-Santos, 1 de abril de 1977).

La obra va recogiendo una variedad de estilos bebiendo en géneros diversos que estaban vigentes en la época en la que se desarrolla la acción: el circo, el cine mudo, el sainete, el music-hall, el melodrama. Todo ello es utilizado con el sello brechtiano que hay en títulos estrenados por la propia compañía como *La ópera del bandido*, origen de *La ópera de perra gorda* del propio Brecht. Es un camino de evolución que parte de la parodia, de la revista política del género chico y que, tras ejemplos más cercanos a su año de estreno, como *¡Brindis!*, traen una nueva fórmula escénica para un público popular que encuentra reflejo de su pericia en lo que sucede en el escenario. Algo que recoge el ilustre académico de la lengua Fernando Lázaro Carreter al hacer la crítica de la obra en su momento:

El sarcasmo y la parodia son las ruedas con que *Cambio de tercio* hace circular por la escena un mensaje de neto cuño revolucionario: el de la fidelidad que un proletario debe guardar a los de su clase (...) Con lo cual *Cambio de tercio* desempeña una misión didáctica verdaderamente importante. Es habilísimo ese sistema de recoger a un público educado en modelos teatrales falsos y viejos para conducirlo, mediante la parodia, a una actitud no sólo crítica sino de abierto rechazo. Muchas veces ha figurado esa intención entre los propósitos confesados por diversos grupos independientes, pero nunca la he visto tan bien realizada como ahora por Tábano (Lázaro Carreter, 1 de mayo de 1977).

Este es un nuevo camino para la zarzuela grande, no sin antes retroceder al género chico para bucear en sus características morfológicas, y volver hacia adelante con la parodia, la música popular, el comentario político, la conexión social, e ir creando un nuevo modelo de teatro musical español, donde se refleje el público de cada época.

63. 1980. *El poeta*.

Ópera de José María Méndez Herrera, música de Federico Moreno Torroba. Teatro de la Zarzuela, 19 de junio de 1980.

**Reparto y equipo artístico:**

Carmen Osorio (Ángeles Gulín), Teresa Mancha (Carmen Bustamante), Blanca (Marta Robles), Amiga (Carmen González), José de Espronceda (Plácido Domingo), Alfonso (Antonio Blancas), Balbino (Julián Molina), Luciano (Francisco Matilla), Narciso (Jesús Castejón), Coronel Mancha (Julio Catania), Refugiado (Mario Ferrer), Policía (Antonio Ramallo), Granjero (Pedro Gil Albert), Bayo (Rafael Castejón), Pregonero (Aurelio del Río), Duque de Osuna (Alfonso Ferrer), Admirador (Julio Pardo), Cliente 1º (José Durán), Cliente 2º (José Moreno), Escosura (Francisco Plaza) y Camarero (Ricardo Muñiz).

Escenografía: Gustavo Torner.

Coreografía: Alberto Lorca.

Director de coro: José Perera.

Dirección escénica: Rafael Pérez Sierra.

Dirección musical: Luis Antonio García Navarro.

Producción del teatro de la Zarzuela.

**Argumento:**

El texto del reputado dramaturgo José María Méndez Herrera construye una ópera que describe el ambiente del Romanticismo en Madrid y las relaciones sentimentales del poeta José de Espronceda con Carmen Osorio y Teresa Mancha, esta última morirá apuñalada por Carmen Osorio.

**Partitura y texto dramático localizados:**

Centro de Documentación y Archivo de la SGAE, Madrid.

**Recepción de la obra. La crítica y el público:**

Moreno Torroba, que terminó su ópera ante el requerimiento de Plácido Domingo, que da vida al protagonista, escribió una partitura llena de inspiración que, de haber sido dada a conocer en momentos más propicios para estos eventos, seguro hubiese alcanzado una difusión que en estos años no pasa de las tres representaciones en la Zarzuela, 19, 22 y 25 de junio, la retransmisión en directo por el canal 2 de TVE la última noche y la grabación de un disco ‘pirata’ que en modo alguno se encuentra en el mercado. (García Carretero, 2006: 163).

LABORDA, Ángel. (19 de junio de 1980). “Esta noche se estrena una ópera española. *El poeta* de Méndez Herrera y Moreno Torroba”. *ABC*. 59. Madrid.

FERNÁNDEZ CID, Antonio (21 de junio de 1980). “Estreno mundial en el Festival de la Ópera. *El poeta* de Moreno Torroba, con Plácido Domingo como protagonista”. *ABC*. 48. Madrid.

FRANCO, Enrique (21 de junio de 1980). “*El poeta*. Moreno Torroba revisa su estilo”.

*El País*. 31. Madrid.

HARO TECGLÉN, Eduardo (21 de junio de 1980). “Las víctimas de la fiesta”. *El País*. 31. Madrid.

### **Características destacables de la obra:**

Con momentos líricos muy inspirados, como el relato del tenor ‘Me falta inspiración: España vives dentro de mí’, o el casticismo en el ‘Yo he entregado mi vida a un poeta iluminado’ de Carmen Osorio, interpretada por Ángeles Gulín con voz sonora y templada, y muchos otros fragmentos dignos de realce, la obra pierde un poco de atracción por los quizás demasiados monólogos y diálogos. Plácido Domingo, quien estimuló al autor para que escribiese la partitura, se entregó plenamente a todo lo largo de la representación. (VV. AA. 1988: 217-218).

La obra se concibe como un vehículo de lucimiento para el tenor Plácido Domingo, dando vida al escritor José de Espronceda, todo tiene un tinte sentimental al tratarse de un encargo del tenor al que había sido compositor de las obras que habían representado sus padres, como hemos visto en reseñas anteriores:

Pero es cierto que el proyecto, que estuvo cerca de inspirarse en la figura de Goya, se resintió de un libreto extraordinariamente fallido y de un lenguaje musical que manejaba ciertos anacronismos. Tenía Federico Moreno Torroba casi noventa años (...) la iniciativa de *El poeta* conllevaba un trasfondo sentimental y representaba la tentativa de mantener en vida un símbolo del patriarcado dominguista. (Amón, 2011: 362-363).

La ópera española había abierto una vía de creación musical contemporánea enlazada con los grandes compositores internacionales donde *Selene* de Tomás Marco en 1974, marca un punto de inflexión. Y óperas como este *Poeta* y *El pirata cautivo*<sup>262</sup> que son más afines al espíritu creativo de la zarzuela grande, como posteriormente ocurrirá con el *Juan José* de Sorozábal, cuando se efectúe su estreno. La línea creativa de Federico Moreno Torroba y de Óscar Esplá estaban en el final de una brillante carrera y así lo recogen las críticas<sup>263</sup>; son una parte importante de la continuidad del género que marca su fuerza dentro de la programación habitual de ópera, pero no suponen un camino evolutivo con continuadores ni herederos creativos.

---

<sup>262</sup> *El pirata cautivo*. Ópera en un acto de Claudio de Latorre, música de Oscar Esplá. Teatro de la Zarzuela, 29 de mayo de 1975.

<sup>263</sup> FERNÁNDEZ CID, Antonio. (31 de mayo de 1975). “Estreno de *El pirata cautivo* de Óscar Esplá en el XII Festival de la Ópera”. *ABC*. 43. Madrid.

BARCE, Ramón. (3 de junio de 1975). “Estreno de la ópera *El pirata cautivo*, de Esplá”. *Ya*. 45. Madrid.

64. 1981. *Fuenteovejuna*.

Versión musical libre de la obra del mismo título de Lope de Vega. Texto de José Luis Martín Descalzo, música de Manuel Moreno-Buendía. Teatro de la Zarzuela, 16 de enero de 1981.

**Reparto y equipo artístico:**

Laurencia (Josefina Meneses), Pascuala (Amelia Font), Jacinta (Ada Rodríguez), Mujer 1ª (Rosaura de Andrea), Frondoso (Ricardo Jiménez), Comendador (Pedro Farrés), Mengo (Jesús Castejón), Esteban (Estanis González), Inquisidor (Mario Ferrer), Viejo 1º (Adelardo Curros), Anciano (Rafael Castejón), Flores (Francisco Navarro), Ortuño (Luis Bellido), Viejo 2º (Julio Incera), Joven 1º (José Varela), Joven 2º (Antonio Fauro) y Niño (Rafael Castejón jr.), Soldados, Hombres y Mujeres.

Escenografía: Pere Francesch.

Director de coro: José Perera.

Coreógrafo: Alberto Lorca.

Director de escena: Joaquín Deus.

Director musical: Manuel Moreno-Buendía.

Producción del teatro de la Zarzuela.

**Argumento:**

Tal y como nos cuenta el propio autor, en el programa de mano de la función, a la hora de trasladar la obra de Lope de Vega al género lírico “Hemos respetado el esqueleto argumental de Lope, limpiándolo de divagaciones e intensificándolo en los momentos más dramáticos. Ha sido, en cambio, necesario reescribir la mayor parte del texto en una línea de transparencia y sencillez, aparte de aproximarle –a través de la figura del narrador- a nuestra problemática actual” (Martín Descalzo, 1981). El papel del narrador lo realiza un anciano que le cuenta la historia a un niño estableciendo un paralelismo entre España y el pueblo de Fuenteovejuna.

**Números musicales:**

*Acto I.* Nº 1. Introducción. Nº 2. Laurencia y coro de mujeres. Nº 3. Salida del Comendador. Nº 4. Las ofrendas. Ballet. Nº 5. Interludio. Nº 6. Romanza de Laurencia. Nº 7. Dúo de Laurencia y Frondoso. Nº 8. Tercero. Nº 9 Dúo cómico. Pascuala y Mengo. Nº 10. Interludio. Nº 11. Romanza de Laurencia. Nº 12. Final del acto primero.  
*Acto II.* Nº 13. Preludio y coro de hombres. Nº 14. Romanza de Frondoso. Nº 15. Coro de la rebelión. Nº 16. Interludio. Nº 17. Escena de la tortura. Nº 18. Dictamen real. Nº 19. Escena de la boda. Nº 20. Final.

**Partitura y texto dramático localizados:**

Centro de Documentación y Archivo de la SGAE, Madrid.

**Recepción de la obra. La crítica y el público:**

LABORDA, Ángel. (7 de junio de 1980). “*Fuenteovejuna*, adaptada al lírico por Martín Descalzo y Moreno Buendía”. *ABC*. 53. Madrid.

LABORDA, Ángel. (14 de octubre de 1980). “Aplazado el estreno de la zarzuela *Fuenteovejuna*. En versiones de Martín Descalzo y Moreno Buendía”. *ABC*. 70. Madrid.

LABORDA, Ángel. (18 de diciembre de 1980). “El maestro Moreno Buendía habla de *Fuenteovejuna*. Ante un gran estreno lírico”. *ABC*. 50. Madrid.

GARCÍA DEL BUSTO, José Luis. (18 de enero de 1981). “Estreno de *Fuenteovejuna*, versión musical libre basada en la obra de Lope de Vega. Martín Descalzo escribió el texto y Manuel Moreno Buendía compuso la música”. *El País*. 32. Madrid.

FERNÁNDEZ CID, Antonio. (24 de febrero de 1981). “*Fuenteovejuna* y las jóvenes audiencias”. *ABC*. 69. Madrid.

### **Características destacables de la obra:**

Uno de los más ambiciosos proyectos de la compañía (...) que resulta algo más que una zarzuela: un musical español moderno y cercano a los que se hacen por los mejores escenarios del mundo. ‘Todos a una’, público y crítica aplaudieron y felicitaron a la dirección del teatro de la Zarzuela y a los intérpretes sin olvidarse del coro (...). Una vez más los responsables administrativos no estuvieron a la altura de las circunstancias: *Fuenteovejuna*, obra que merecía haberse quedado en el repertorio y representarse por el mundo, a pesar del triunfo, no ha vuelto a los escenarios nunca más. (García Carretero, 2006: 166).

La partitura se apoya en “un consciente nacionalismo hispano, pero ya en la línea del Falla del *Retablo* o de los *Carmina Burana* de Orff. La polirritmia y una armonía evolucionada eran un intento de cambio en el viejo lenguaje de la zarzuela (...) Había también algo de musical moderno y la obra tuvo un éxito enorme con un público rendido” (Casares, 2006: II 303).

El estreno de la obra supone todo un suceso, aunque no obtiene las críticas que realizaron el éxito de *Los vagabundos*, pero se erige con una aceptación de público muy estimable y ha llegado a convertirse, para muchas voces, en la última zarzuela de la historia; “el éxito, ya se apuntó, tuvo en muchos momentos signos de apoteosis. Al concluir la obra, durante muchos minutos, el público rindió sus ovaciones a los intérpretes, todos...” (Antonio Fernández Cid, 18 de enero de 1981).

La adaptación escénica que lleva a cabo José Luis Martín Descalzo intenta realzar el carácter popular de la obra, dando mayor realce a los episodios folclóricos que esta



contiene. Mientras que la parte cortesana, las escenas reales de corte, son eliminadas, dejando la acción en un esqueleto popular que casa perfectamente con el espíritu de la obra de Lope. Nos deja claro, además, el autor del texto para la versión de zarzuela, la herencia de los personajes de la comedia según el *Arte nuevo de hacer comedias*; que encuentran su paralelismo rápidamente, y los graciosos se trasladan a la pareja cómica, así como con el resto de los personajes, voces incluidas, quedando patente esta traslación, de manera más limpia de como se había realizado en otras ocasiones, como en *La villana* o en *El hijo fingido*.

Lope de Vega da mucho de sí en su inspiración y un escritor tan ágil como Martín Descalzo lo aprovecha, incluyendo un narrador que actualiza el suceso a manera de crónica o cuento que se puede aplicar eternamente a un pueblo, en este caso, lógicamente, al español. No será la última vez que la famosa obra del Fénix se vea volcada a la zarzuela grande, así lo podremos comprobar más adelante con la *Fuenteovejuna* de Javier Almuzara, con música de Jorge Muñiz, estrenada en el teatro Campoamor de Oviedo en la reciente fecha de 11 de septiembre de 2018.

Es verdad que la gestación y estreno de la obra de Martín Descalzo y Moreno-Buendía se produce en el inicio de la década de los años ochenta del pasado siglo, un momento donde ya no hay estrenos de zarzuela al uso, pero sí han empezado a generarse títulos desde otras perspectivas y con diferentes características. Esta *Fuenteovejuna*, ha sido repuesta en 2006 por la productora privada Musiarte y ha ofrecido varias representaciones en diferentes escenarios de nuestro país, donde siempre ha quedado patente la vigencia de la obra y su paciente espera para volver al escenario del teatro de la Zarzuela.

65. 1981. *Noche de San Juan*.

Musical de Dagoll Dagom, música de Jaume Sisa, estrenado en el teatro Romea de Barcelona el 4 de marzo de 1981. En Madrid en el teatro Bellas Artes, el 2 de octubre de 1981.

**Reparto y equipo artístico:**

Duende, Rita, Adolescente, Betelgeuse, Mujer de la coca, Progre, Primavera (Anna Briansó), Papá, Adolescente, Antares, Macari, Gran Jordiet, Verano (Miquel Periel), Abuelo, Duende, Macari, Boy (Berti Tovias), Narrador, Cantante Ye-Ye, Coca, Macari, Basurero, Boy (Jaume Sisa / Rocky Muntanyola), Daniel, Andromeda, Macari (Ricard Arilla), Duende, Adolescente, Astronauta, Macari, Progre, Boy (Joan Lluís Bozzo), Srta. González, Adolescente, Girl, Mujer de la coca, Duende (Anna Rosa Cisquella), Mamá, Duende, Adolescente, Quasart IV (Montse Guallar).

Escenografía y vestuario: Isidre Prunes i Montse Amenos.

Coreografía: Agustí Ros.

Texto: Creación colectiva de Ricard Arilla, Joan Lluís Bozzo, Anna Briansó, Anna Rosa Cisquella, Montse Guallar, Miquel Periel, Berti Tovias y un cuento de Miquel Obiols.

Música y letras: Jaume Sisa (excepto “Noche de San Juan”, de J. L. Bozzo).

Traducción del texto al castellano: Juan Marsé

Traducción de las letras al castellano: Jaime Gil de Biedma

Dirección de coro: Eduardo Laguillo y Eliseo Parra.

Dirección de escena: Dagoll Dagom.

Dirección musical: Josep M. Mas “Kiflus”.

**Argumento:**

En la noche del solsticio de verano, noche del 24 de junio, alrededor del fuego se dan cita los duendes, y la influencia de los astros convoca la magia. La obra pasa revista a personajes de la vida cotidiana y su confluencia en la verbena de San Juan, en una serie de cuadros cuyo orden es el siguiente, junto a sus correspondientes números musicales:

Cuadro I: La noche de San Juan. Nº 1. “Noche de San Juan”.

Cuadro II: El bombero Juan, basado en el cuento *A l'inrevés* de Miquel Obiols.

Nº 2. “Historia de un bombero”.

Cuadro III: La verbena. Nº 3. “Te esperaré el domingo”. Nº 4. “Radio Ye-yé”.

Cuadro IV: Los marcianitos. Nº 5. “Los marcianitos pasan el tiempo”.

Intermedio musical.

Cuadro V: El progreso.

Cuadro VI: La coca, sobre el dulce típico de la fiesta. Nº 7. “La coca de San Juan”.

Cuadro VII: Macari. Nº 8. “Java de los Macari”.

Cuadro VIII: El instante preciso. Nº 9. “Es el instante al fin”.

Cuadro IX: El gran Jordiet, personaje del mundo teatral del barrio del Paralelo.

Nº 10. Vals. Orquesta. Nº 11. “Recuerdos del gran Jordiet”.

Cuadro X: La clave del fuego. Nº 12. “Lo que el fuego nos dijo”.

Cuadro XI: El duende travieso. Nº 13. “Desde una estrella os está mirando”.

Apoteosis final: Nº 14. “La señorita Primavera y don Verano”

### **Edición del texto dramático:**

DAGOLL DAGOM (2010). *Nit de San Joan*. Barcelona: Educació 62.

### **Fonografía:**

*Nit de San Joan / Noche de San Juan*. (1981). Bozzo, Gil de Biedma y Sisa. Lp 33 rpm. Josep M. Mas “Kiflus”, dir. Barcelona: Edigsa.

*Nit de San Joan / Noche de San Juan*. (2006). Bozzo, Gil de Biedma y Sisa. Reedición en CD de la versión de 1981. Barcelona: K industria cultural.

*Nit de San Joan*. (2010). Bozzo y Sisa. CD. Xavier Torras y Xavi Lloses, dir. Barcelona: Discmedi.

### **Características destacables de la obra:**

La obra se convirtió en su momento en un aliento nuevo dentro de la música escénica, tal y como venía sucediendo con las operetas vistas a lo largo de este recorrido, sus canciones fueron escuchadas y cantadas por el público del momento, aupando a su autor, Jaume Sisa, al paraninfo de los cantautores de moda.

Dagoll Dagom en 1978 ya había removido los cimientos del teatro musical con la obra *Antaviana*, y seguirá este camino incorporándose paulatinamente a la estructura de la zarzuela grande como veremos en *Mar y cielo*. Además de su gusto por las operetas de Gilbert y Sullivan, cuya introducción en nuestro país se debe principalmente a su labor. Lo que supone esta *Noche de San Juan* y el hueco que viene a rellenar en nuestra evolución de la zarzuela lo describió muy bien la prensa con motivo del estreno en Madrid:

El guión consiste en los milagros atribuidos a la noche de San Juan como pretexto para algunas fantasías líricas, a la manera de las antiguas revistas (que, finalmente, lo que son las cosas, y los tiempos y las costumbres, terminan echándose de menos). Donde brota la ironía y la parodia... (Haro Tecglen, 7 de octubre de 1981).

Es una comedia musical sumamente original, que desborda imaginación, pero, sobre todo, es un espectáculo muy divertido (...) Comedia musical clara y limpia, dirigida a un público heterogéneo, con un lenguaje sencillo y directo que huye de cualquier pretensión intelectualizante... (De Pablo, 18 de noviembre de 1981).

A todas luces nadie cuestiona su filiación con la revista que a finales del siglo XIX invadió Madrid y el barrio barcelonés del Paralelo. En aquellas obras los personajes

alegóricos que encarnaban calles, periódicos, inventos, etc. ahora aquí representan dulces típicos como la coca; aquellos tipos que representaban todo un status social y que generaban una empatía con el público como los cajistas de imprenta, ahora son aquí bomberos, los chulos son macarras. Y la música no trae polkas ni mazurcas sino rock y baladas, donde la influencia de éxitos anglosajones contemporáneos a la obra como *Grease* o *Company*.

Esta filiación a la revista de la época del teatro por horas (*La gran vía*, *Cuadros disolventes*, *De Madrid a París*, *El año pasado por agua*, etc.), más que a la revista frívola de la Segunda República (*Las leandras*, *Las insaciables*, etc.), nos lleva a pensar en el género chico de verbenas populares de barrio, en torno a las que desfilaban los personajes de la ciudad, desde la mujer, ama de casa, que va a comprar al mercado hasta el gran empresario de espectáculos. Un desfile de personajes con sus dichos y sus melodías puestos sobre el escenario de los años ochenta, demostrando que la radiografía a la sociedad del momento siempre cala y redundante en el éxito de la propuesta artística.

Aparte del ya mencionado éxito discográfico, la obra se repone en 2010 con una nueva producción para inaugurar el teatro Arteria Paralel de Barcelona, gestionado por el Ayuntamiento de la ciudad y la SGAE, como un reconocimiento de la ciudad a una obra que mantenía el discurso de los espectáculos que se habían ofrecido en dicha calle, en el propio escenario del antiguo teatro Español, y que representaba su propia *Verbena de la Paloma*, con todas las distancias textuales, musicales y poéticas que se quiera, pero con la misma potencia antropológica y social.

66. 1981. *¡Vaya par de gemelas!*

Comedia musical en dos actos de Manuel Baz, música de Gregorio García Segura.  
Teatro de La Latina, 4 de diciembre de 1981.

**Reparto y equipo artístico:**

Virginia y Susana (Lina Morgan), Brigitte (Anne Marie Rossier), Antolín (Pedro Peña), Conrado (Tito Medrano), Calixta (Amelia Aparicio), Santiago (Berto Navarro), Ramón (Ricardo Valle).

Ballet Ritmo 2000.

Figurines: José Miguel Ligeró.

Escenografía: Wolfgang Burmann.

Coreografía: Alberto Fuertes.

Producción: José Luis López Segovia.

Dirección de escena: Víctor Andrés Catena.

Dirección musical: Gregorio García Segura.

**Argumento:**

La acción en Madrid en época actual, 1981.

La obra trata de los enredos provocados por dos hermanas gemelas separadas al nacer. Una se llama Virginia y es timorata y retraída ante cualquier tipo de relación, vive para y por los demás. La otra hermana es Susana, liberal, abierta y desenfadada. Coincidir en diversas situaciones y ser confundidas es la base del argumento, donde finalmente se pone de manifiesto la hipocresía y el interés de la burguesía que las había acogido en sus diferentes hogares.

**Edición del texto dramático:**

BAZ, Manuel (1998). *¡Vaya par de gemelas! El teatro musical de Manuel Baz. Homenaje*. Madrid: SGAE.

**Números musicales:**

*Acto I.* Nº 1. “Comienza el show”. Nº 2. “Gracias por venir”. Nº 3. “Sangre caliente”. Nº 4. “Amor de Carnaval”. Nº 5. “Alegre Nápoles”.

*Acto II.* Nº 6. “Esto es Jazz”. Nº 7. “Un mundo mejor”. Nº 8. “Soy del foro” Nº 8 b. “De Madrid a Barcelona”. Nº 9. “Yo no sé para qué”. Nº 10. “Llegó la hora”.

**Características destacables de la obra:**

La obra permaneció en cartel hasta el otoño de 1983, después, durante la Navidad de ese año, fue retransmitida por televisión y alcanzó el record histórico de una cuota de aceptación del 8'8, seguida por veinte millones de espectadores.

Quizá en la historia del siglo XX después de la figura de Celia Gámez nos encontramos con la figura de Lina Morgan, como referente popular de lo que fue la revista. Si bien en algunos títulos de las obras estrenadas por Celia Gámez, la opereta y la calidad y variedad de sus autores era un marchamo de la firma artística de las producciones estrenadas; en el caso de Lina Morgan siempre tendrá dos colaboradores fijos, el escritor Manuel Baz y el compositor Gregorio García Segura. Ellos son los encargados de mantener la revista musical española, heredera de *La Blanca doble*, donde los juegos de personalidad, como ocurría también en *Dos Virginias*<sup>264</sup>, provocan la hilaridad argumental; y la sucesión de números musicales independientes de la acción dramática y que no tienen continuidad en su desarrollo, más bien sirven para oxigenar el agotamiento del espectador ante los veloces giros del argumento. Un oasis en medio de enredos y carreras vodevilesas.

En nuestra investigación sobre la evolución de la zarzuela grande, hemos huido de este tipo de obra donde la música no ayudaba al desarrollo de la acción dramática. Entendiendo que este tipo de revista musical, si ha tenido un desarrollo prolífico en títulos, ha sido ya estudiada, y en la actualidad ya no existe ni ha generado más creación en el cambio de siglo. Algo que, sin embargo, en el género de la zarzuela grande sí se ha producido, manteniéndose sus características morfológicas en las obras que vamos a ir viendo, a continuación.

Supone este tipo de obra una continuidad con algunas cimas del género, y así provoca hasta una especie de himno del teatro musical como ha resultado ser “Gracias por venir”, que se incrusta en la vida musical popular y cotidiana de todo el país; este tema fue escrito para la obra *Pura metalúrgica* (1975) y repetido, por Lina Morgan, en todos sus espectáculos hasta su último éxito escénico: *El último tranvía* (1987).

---

<sup>264</sup> *Dos Virginias*. Comedia musical en dos actos de Leandro Navarro Ungría, música de Fernando Moraleda. Teatro Maravillas, 15 de enero de 1955.

67. 1983. *Sueño de gloria*.

Zarzuela en un acto de Ricardo Moscatelli Recio, música de José María Damunt. Estrenada en el teatro Echegaray de Onteniente, Valencia, el 6 de diciembre de 1975 y en Madrid, en el teatro Palacio del Progreso, en junio de 1983.

**Reparto y equipo artístico:**

Luisa (Angelita Navés), Carmen (Pilar Torres), Miguel (Carlos Munguía), Andrés, Esperanza, Jaime, Tomás, Pedro, Reyes y Transeuntes.  
Dirección musical: José María Damunt.

**Argumento:**

La acción en Barcelona, en la Rambla de las flores, junto al Liceu, época actual (1975).

Esperanza sueña con la gloria de ser una famosa cantante de ópera, esa noche va a actuar en el Liceu, su novio, Andrés, le compra una rosa en un puesto de las Ramblas, frente al teatro. La florista, Carmen, escucha el sueño de muchos que por allí pasan a comprar, como el de Miguel un joven pintor que ama a la hija de Carmen, Luisa. Carmen ve pasar la vida con cada estreno en el teatro de ópera, incluso acude el padre de su hija, Pedro, con su amante, Reyes... el limpiabotas, el vigilante, todos depositan su sueño en el puesto de flores.

Andrés ha tirado la flor al escenario indebidamente y ha provocado el fracaso de su novia, Esperanza. El amor es más fuerte y es perdonado; en esta idílica situación amorosa, Miguel por fin se atreve a pedir la mano de Luisa, a lo que Carmen accede gustosa.

**Edición del texto dramático:**

ALIER, Roger (1983). *Sueño de gloria*. Col. Introducción al mundo de la zarzuela. Barcelona: Daimon.

**Números musicales:**

*Acto único*. Nº 1. Preludio. Nº 2. Introducción y Romanza de Miguel. Nº 3. Romanza de Luisa. Nº 4. Pasacalle de las floristas. Nº 5. Romanza de Carmen. Nº 6. Intermedio. Nº 7. Introducción. Nº 8. Romanza de Pedro. Nº 9. Dueto cómico. Nº 10. Dúo de Luisa y Miguel. Nº 11. Final.

**Partitura y texto dramático localizados:**

Centro de Documentación y Archivo de la SGAE, Madrid.

### **Fonografía:**

*Sueño de gloria* (2002). M. Recio y Damunt. CD. José María Damunt, dir. Barcelona: Edicions Albert Moraleda, s.l.

### **Videografía:**

DAMUNT, Josep María (2005). *Sueño de gloria*. Dvd. Gran Canaria: Coupé Entertainment.

### **Características destacables de la obra:**

Curioso caso de una obra de duración menor, de género chico<sup>265</sup>, escrita en 1975 por el director musical y empresario José María Damunt, cabeza de una saga familiar dedicada por entero a la zarzuela. A su compañía debemos algunas de las pocas ediciones de vídeo que tenemos del género. Es la única obra que ha estrenado hasta el momento y ha gozado de magnífica aceptación por el público, al desarrollarse muy vinculada al ámbito barcelonés, ha tenido en Levante y en Cataluña un número más que estimable de representaciones. Su formato en un acto y con pocos personajes la hace ideal compañera de títulos famosos del género chico en programa doble.

La obra debe mucho a *La del manojo de rosas* y a *La Rosario o la Rambla a fines de siglo*<sup>266</sup>, ambos títulos de Sorozábal, sorprende lo grato que resulta un sainete en estos tiempos de micro teatro y quizá en esta vuelta a la brevedad y a la concisión, sea un camino a seguir, otra vía de evolución para la zarzuela grande, aunque parezca retroceso en su concepto. Es tal la aceptación de la obra que en 2002 se repuso en el teatro Apolo de Barcelona incluyendo tres números musicales nuevos.

Su estreno en Madrid, en 1983, en el Palacio del Progreso, un teatro en pleno abandono, hoy recuperado con el nombre de Nuevo Apolo, pasó desapercibido; no pudo tener la repercusión que como último sainete canónico merecía. Seguramente es de esos títulos cuyo reestreno nos deparará el futuro.

---

<sup>265</sup> Hemos incluido este título entre las zarzuelas grandes porque representa a un camino poco transitado, el género chico, en la evolución de la zarzuela grande. Su singularidad y su estreno en Madrid, en los años ochenta, son los motivos que justifican su presencia en un recorrido de títulos de género grande.

<sup>266</sup> *La Rosario o la Rambla a fines de siglo*. Sainete lírico en un acto de Federico Romero y Guillermo Fernández Shaw, música de Pablo Sorozábal. Teatro Apolo de Valencia, 1941.



68. 1983. *Mata-Hari*.

Espectáculo musical de Adolfo Marsillach, música de Antón García Abril. Teatro Calderón, 12 de septiembre de 1983.

**Reparto y equipo artístico:**

Mata-Hari (Concha Velasco), Antje Van der Meulen (Carmen Gran), Adam Zelle (Alberto Fernández), Recepcionista (Antonio Rosa), Greta (Blanca Marsillach), Profesor Vedt (Rafael Díaz), Rudolf MacLeod (Antonio Canal), Balbian Verster (Nicolás Mayo), Papá Bebé (Manolo Codeso), Guillamet (Mingo Ráfols), Lis (Silvia Casanova), Emilio Guimet (Mario Alex), Presidente Tribunal (Ignacio de Paul), Fiscal (Francisco Hernández), Barón von Jagow (Manuel Salguero), Defensor Clunet (José Vivó), Robert Ladoux (Francisco Merino), Von Kalle (José Luis Sanjuán), Funcionario alemán (Javier Toledo), Funcionario francés (Juan A. Vizcaíno), Joaquín Fenoll (Damián Velasco), Oficial (José Luis Alonso).

Coreografía: Rafael Aguilar.

Iluminación: Fontanals.

Figurines y escenografía: Isidre Prunés y Montse Amenós.

Producciones Teatrales de Justo Alonso.

Dirección de escena: Adolfo Marsillach.

Dirección musical: Antón García Abril.

**Argumento:**

El texto nos cuenta la historia de Margarita Gertrudis Zelle, *Mata-Hari*, desde una especie de prisión que se va convirtiendo en los espacios necesarios para seguir el curso de la historia. El escenario pasa de Amsterdam a Madrid; su boda con Rudolf MacLeod, después de divorciarse de su mujer. El ambiente de París en la Belle Epoque y la amistad con Papá Bebé, juntos organizarán su famosa Danza Oriental en casa de Monsieur Guimet, y recorrerán Europa.

En la segunda parte la escena es un tribunal donde se lleva a cabo el proceso a *Mata-Hari*, ella nos cuenta su encuentro con los Ballets Rusos y con el capitán Vadim Maslof; el fiscal le interroga sobre sus actividades en el ámbito del espionaje y ella cuenta su viaje a Madrid, su estancia en el hotel Palace, y cómo, tras volver a París, surge una falsa *Mata-Hari*. Papá Bebé declara a favor de ella, de nada sirve, y visita en la cárcel a su pupila, su encuentro es uno de los momentos más felices para ella, que está resignada a la ejecución y que ni siquiera se acoge a la última posibilidad de salvación: declarar que está embarazada.

**Edición del texto dramático:**

MARSILLACH, Adolfo (2003). *Teatro completo*. Pedro Manuel Vállora, ed. Madrid: AAT

### Números musicales:

*Primera parte.* Nº 1. Introducción. Nº 2. Canción de la madre, Antje Van der Meulen. Nº 3. En un hotel de Amsterdam. Nº 4. “Señor Capitán de Indias”. Nº 5. Papá Bebé. “Si quieres ver la verdad”. Nº 6. Mata-Hari. Nº 7. Danza Oriental. Mata-Hari, Ballet y orquesta. Nº 8. “Me presenté en Viena”. Nº 8 b. Era ya 1914. Instrumental.  
*Segunda parte.* Nº 9. Introducción. Nº 10. El capitán Maslof. Nº 11. “Bienvenida a Madrid”. Nº 12. Los espías del Palace. Nº 13. “Que somos la Policía”. Nº 14. “Vaya España, vaya España”. Nº 15. “Si quieres ser realidad” Nº 16. Canción final de la madre. “Fue en aquel invierno”.

### Fonografía:

*Mata-Hari* (1983). García Abril y Marsillach. Lp 33 rpm. Antón García Abril, dir. Madrid: Polydor

### Características destacables de la obra:

Hay un nuevo camino de evolución para nuestra zarzuela grande con este tipo de obras, ya Antón García Abril había iniciado este camino en 1971 con *¡Un millón de rosas!* Si entonces contó con texto de Joaquín Calvo Sotelo<sup>267</sup>, es ahora Adolfo Marsillach quien inventa, persigue al compositor y logra la soñada continuidad: “El teatro musical español adolece de una falta de continuidad en su desarrollo (...) Esperemos que *Mata-Hari* sea nuestra pequeña aportación a reanudar esta tradición perdida de nuestro teatro musical” (García Abril, 1983). Y la crítica, en su momento, también entiende el espectáculo desde esa perspectiva: “La música y las canciones juegan un papel fundamental. La partitura del maestro García Abril contribuye a crear el clima idóneo de cada situación y define certeramente la escena” (García Rico, 14 de septiembre de 1983). Y queda patente que, al uso de las obras musicales de Brecht y Kurt Weill, “se trata de un relato escenificado intermitentemente, acompañado de números musicales intercalados, pero no al modo un poco estúpido de las revistas al uso, sino como inteligentes y hasta necesarias interpolaciones ambientales, que unas veces prologan un episodio, otras forman parte de él y otras lo comentan o epilogan” (López Sancho, 15 de septiembre de 1983).

La zarzuela grande está viva en *Mata-Hari*, obra en el olvido por ahora.

---

<sup>267</sup> *¡Un millón de rosas!* Musical de Joaquín Calvo Sotelo con música de Antón García Abril. Teatro Maravillas, 13 de octubre de 1971.

69. 1988. *Carmen Carmen*.

Teatro musical de Antonio Gala, música de Juan Canovas. Teatro Calderón, 28 de septiembre de 1988.

**Reparto y equipo artístico:**

Carmen Carmen (Concha Velasco), José (Toni Cantó), Corregidor (Fernando Valverde), Hermano Juan (Juan Carlos Martín), Curro Donaire (Pedro María Sánchez), Corregidora (Natalia Duarte), Los cinco enemigos de Carmen Carmen (Ignacio Gijón, Rory Mc Dermott, Francisco Morales, José Navarro, Oskey Pimentel), Cigarreras, Vecinos, Público de toros.

Guitarristas: Agustín Carbonell “El Bola” y Juan José Suárez “Paquete”.

Coreografía: Arnold Taraborrelli y Mario Maya.

Figurines: Pedro Moreno.

Iluminación: Jose Luis Rodríguez.

Escenografía: Carmina Burana.

Producción: Francisco Marsó.

Director de escena: José Carlos Plaza.

Director musical: Juan Cánovas.

**Argumento:**

El mito de Carmen es revisitado a través de cuatro momentos de una Carmen alegoría de todas las mujeres, de la libertad y de España. En esos cuatro momentos van apareciendo los hombres con los que Carmen Carmen se relaciona y mantiene con ellos cuatro amores diferentes, por este orden son en la primera parte José, el poder militar, y el Corregidor, el poder civil establecido.

Y en la segunda parte el Hermano Juan, la religión y Curro Donaire, el torero, el casticismo y el folclore. Al final Carmen Carmen se enfrenta a la sociedad actual (1988) y decide llevarse a los niños, al futuro, como si fuera un nuevo flautista de Hamelín, para construir una nueva sociedad, más limpia y justa, en el fondo, una nueva España.

**Ediciones del texto dramático:**

GALA, Antonio (1988). *Carmen Carmen*. José Romera Castillo, ed. Col. Austral. 65. Madrid: Espasa Calpe.

GALA, Antonio (2000). *Teatro Musical*. Col. Biblioteca Antonio Gala. Madrid: Planeta y Espasa Calpe.

**Números musicales:**

*Primera Parte:* Nº 1. Balada de la Cárcel. Nº 2. Las Cigarreras. Nº 3. Carmen Carmen.

Nº 4. Lloverá. Nº 5. Fiesta de España. Nº 6. Echar a andar. Nº 7. Pregón de la alegría.  
*Segunda Parte:* Nº 8. Entre sábanas. Nº 9. Coplas del cuerpo. Nº 10. Pesadilla de los cinco sentidos. Nº 11. Curro Donaire. Nº 12. Alegrías del torero. Nº 13. Bulerías calientes. Nº 14. Hamelín. Nº 15. Final. Nº 15 b. Despedida.

### **Fonografía:**

*Carmen, Carmen* (1989). Gala y Cánovas. Lp 33 rpm. Madrid: P. Gral. de Espectáculos, S.A.

*Carmen, Carmen* (2002). Gala y Cánovas. Reedición en CD de la versión de 1989. Madrid: Producciones El Delirio, S. L.

### **Características destacables de la obra:**

Si Adolfo Marsillach solamente hizo una incursión en el teatro musical, el dramaturgo Antonio Gala nos ha legado cinco textos con música, y los cinco son herederos de la morfología de la zarzuela grande. De sus estrenos, este de *Carmen Carmen* ha sido el de más éxito y calado, por varios motivos, por idoneidad de la revisión del mito en el momento de su estreno, por recuperar el significado histórico del patrimonio andaluz en nuestro teatro, y en el fondo, por recuperar la zarzuela que se desarrolla en Andalucía, con las posibilidades musicales, incluida la utilización del flamenco, que esta vuelta favorece.

En la edición del texto dramático, el profesor Romera Castillo, nos sitúa en el proceso creativo del autor y de las influencias que Gala recibe:

En la España de los setenta los espectáculos teatro-musicales tuvieron cierto auge, como, por ejemplo, aquella famosa *Castañuela 70* del grupo Tábano. Pero también -quizá-pudo influir en Gala un viaje a Estados Unidos, como nos cuenta en una entrega periodística, fechada el 29 de junio de 1974: ‘Y en Nueva York he visto, por no citar nada de más envergadura, dos musicales. En uno -*Pippin*- se toma a chacota toda la magnitud de Carlomagno y se deja al final –desnudo, sin luces, sin colores, sin música ni historia– a un pobre ser humano con su mujer y su hijo. En el otro musical –*Candide*- se interpreta toda la gracia y malintención y la amargura y el descreimiento y la decepción y la profunda serenidad a cuerpo limpio de Voltaire como ni en Francia se podía haber hecho mejor’ (*TP*, 220-221) (Romera Castillo, 1990: 33).

Las declaraciones corresponden a 1974, porque fue la fecha en la que se gestó la obra, encargada por José Tamayo para el teatro de la Zarzuela, con música de Antón García Abril. Y siempre pensada como vehículo para lucimiento de Concha Velasco. Este proyecto tiene problemas con la censura y no acaba de ver la luz; cuando la obra se

recupera, se decide u n montaje musical más próximo a la comedia musical y se piensa en Juan Cánovas (Santamaría y Martínez, 2016: I, 265). En cualquier caso, el peso de la dramaturgia es clave, es el eslabón por el que evoluciona la zarzuela grande, y así lo recoge la crítica en el momento del estreno:

El libreto, además, es de Antonio Gala. Quiere decirse que está por encima de los que hoy (y antes) se dedican al género, pero que sabe someterse también a algunas de sus exigencias. Está compuesto de una manera clásica en cuatro sketches (...) De la pluma de Gala salen con facilidad coplillas jondas con toda su belleza, frases ingeniosas, diálogos deslenguados y hasta un conato de pensamiento característico también de la revista: la alegría debe primar sobre todo, vence a la muerte, hay que dejarla vivir dentro de nosotros, etcétera (Haro Tecglen, 6 de octubre de 1988).

En el mismo diario, *El País*, se habla de la partitura compuesta por Cánovas “mejor orquestada que inspirada... y llena de modernidad y de sorpresa en un pasodoble. En todo momento suena bien y es fácilmente cantable” (*op. cit.*, 6 de octubre de 1988). En ejemplo como esta obra queda patente que la evolución de la zarzuela grande, en algunos momentos, se ha venido realizando con primacía del texto dramático y de la creación artística, en este caso vinculada a la carrera de una actriz y cantante determinada, lo que también provoca unos parámetros de construcción musical determinados, vinculados a una tesitura vocal muy determinada. Esto provoca que el avance musical, además de por las influencias de ritmos actuales, se aparte paulatinamente de los cánones líricos; pero sin restar un ápice a la importancia y significación de la música, ya que como observa el propio autor en la contraportada de la edición completa de su teatro musical:

“La música es la hermana mayor de la poesía; llega hasta donde no llega la palabra: con su mano invisible la recoge y la eleva” (Gala, 2000).

70. 1989. *Corazón de arpía*.

Opereta Cómico Ética Bética / Farsa Atelana de Francisco Nieva, música de Tomás Marco. Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, Sala Olimpia, 2 de febrero de 1989.

### **Reparto y equipo artístico:**

Dirce-La Arpía (Anna Ricci), Luciano (Luis Hostalot), Creonte (Francisco Maestre), Una Bacante (Pilar Ruiz), Un Fauno (Manuel Fernández Nieves), El Músico Relator (Paco Torres).

Figurines: Juan Antonio Cidrón.

Coreografía: Floid.

Dirección de escena y escenografía: Francisco Nieva.

### **Argumento:**

Un músico nos conduce a una pequeña ciudad griega dominada por Roma y mientras nos relata que vamos a contemplar una farsa atelana inspirada en historias como las que contiene *El asno de oro* de Apuleyo:

Una bacante le sale al paso a Luciano y le ofrece que deje a su mujer, a Dirce, la arpía, por la que se siente fatalmente atraído, y la tome a ella. La bacante huye ante el asedio de un fauno, y Luciano se encuentra con Creonte, medio hombre medio mujer y sacerdote de la diosa Siria, que en otro momento de su vida fue muy amigo de él; Luciano le confiesa que se ha casado con una arpía, que le hace la vida imposible.

Creonte quiere conocer a Dirce y entran en la cueva de Luciano, Dirce se queja de que siempre la tiene encadenada, pero Luciano siempre la tiene encadenada porque teme que se suicide, dado que el suicidio es la única manera de morir que tienen las arpías. Creonte se ofrece a llevársela por un año para librar a Dirce y a Luciano del suplicio que están viviendo.

Ha pasado un año y la bacante le cuenta a Luciano que Dirce es famosa y gustan mucho sus poemas. Luciano va a ver a Dirce y se la encuentra convertida en una maravillosa cortesana, Luciano se la quiere llevar de nuevo a su casa, ella quiere, pero Creonte la encuentra una desagradecida, después de todo lo que ha trabajado para convertirla en una quimérica mujer, y ahora pensaba convertirla en una diosa de Oriente. Dirce cambia de opinión le interesa seguir cosechando triunfos guiada por Creonte.

Luciano se queda desesperado por no haber sabido retener a Dirce, ni haber sabido apreciar, cuando lo tuvo, aquel corazón de arpía.

### **Edición del texto dramático:**

NIEVA, Francisco (1991) *Teatro Completo*. Vol. II. Jesús Martín, ed. Toledo: Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha.

### Números musicales:

Nº1. Introducción musical. Nº 2. Salida de Luciano. “¡Bella mañana para morir!”. Nº 3. Interludio musical. Nº 4. Creonte. “Me cisco en la familia / que en nada nos auxilia”. Nº 5. Terceto. Dirce, Luciano y Creonte. “Yo soy así, tal cual me veis”. Nº 6. Escena. Bacante, Luciano y Músico-Relator. “Invierno, invierno, quiero el infierno de la pasión”. Nº 7. Romanza de Dice. “En el fondo del fango brilla la fama”. Nº 8. Escena. Dirce. “¡Ah, queridos! Porque así me vengo de los dos”. Nº 9. Dirce. “Entenderás, mi querido Luciano”. Nº 10. Final. Dirce, Bacante, Luciano, Creonte y Músico-Relator. “Ser felices, como dices”.

### Características destacables de la obra:

*Corazón de arpía* es un intento de continuar el teatro con música en nuevos cauces estilísticos, próximos a la música clásica contemporánea, que tiene en Tomás Marco uno de sus más importantes exponentes. Durante la década de los ochenta y parte de los noventa el Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, situado en la Sala Olimpia de Madrid, albergó diversos estrenos de ópera contemporánea española. Estos títulos por razones obvias no los hemos incluido en esta tesis, son parte de una producción operística que en sus rasgos generales huía de la zarzuela y no trató de dar una continuidad al género en manera alguna. El público también sintió que esto era así.

Hay curiosas excepciones como la del maestro Tomás Marco, que se ha acercado al género en dos ocasiones y varios intentos que no han sido estrenados (Marco, 2020: 224-238). Si bien es verdad que en esta la obra se encuadra mejor en los parámetros del género chico por intención del dramaturgo y por duración de la pieza, una hora y cuarto exactamente. Los hallazgos que contiene el texto nos evocan *El joven Telémaco* y resulta un atractivo logrado el dotar a la arpía, el personaje de Dirce, música en todo momento, su texto es todo cantado como los recitativos de ópera.

En el programa de mano se describe la intención renovadora:

*Corazón de arpía* es voluntario ‘género chico’ de teatro, una nadería que tiene condiciones para conseguir un trabajo acabado, dentro de lo que parece un nuevo ‘eclecticismo’, una mezcla de todo, y que en el fondo es la voluntad de negarnos a cualquier lenguaje convenido y tópico (...) La música de Tomás Marco, una suerte de ‘minimal’, inserto en lo más profundo de la música occidental, sigue un camino paralelo. Se trata, pues, de un modesto ensayo, impregnando de esa aspiración a lo ‘antiguo / moderno / posmoderno (Nieva, 1989).

71. 1989. *Mar y cielo*.

Musical de Xavier Bru de Sala inspirado en la obra de Ángel Guimerá, música de Albert Guinovart. Estrenado en el teatro Victoria de Barcelona el 7 de octubre de 1988, y en Madrid en el teatro Albéniz, el 14 de noviembre de 1989.

**Reparto y equipo artístico:**

Felipe III (Juan Antonio Vergel), Margarita de Austria (Nuria Mampel), Duque de Lerma y Felipe (Daniel Ramos), Arzobispo Ribera y Ferrán (Xavier Ribera), Don Carlos (Miquel Periel), Barón de Denia y El holandés (Fulgenci Mestres), Said (Carlos Gramaje), Hassen (Joan Crosas), Idriss (Isabel Soriano), Joanot (Pep Cruz), Osman (Oscar Mas), Malek (Eugeni Soler), Salam (Juan Antonio Vergel), El mudo y Padre de Said (Xavier Calderer), Abderrahim (Joan Torres), Mohamed (Emili Ametller), Blanca (Carmen Cuesta), María (Roser Batalla), Rosa (María Rosas), Carmen (Nuria Mampel), Teresa y Madre de Said (M<sup>a</sup> Josep Bresson), Montserrat y Said niño (Muntsa Rius), Mujeres moriscas y Soldados.

Escenografía y vestuario: Isidre Prunés y Montse Amenós

Iluminación: John Waterhouse.

Producción de Dagoll Dagom

Dirección de escena: Joan Lluís Bozzo.

Dirección musical: Xavier Casademunt.

**Argumento:**

Veinticinco años después de la expulsión de los moriscos, en 1609, un barco de piratas moriscos, expulsados del reino de Valencia, han hecho prisionero a un barco valenciano donde viajaba el virrey y su familia. Said, el capitán, le cuenta a la hija de don Carlos, su infancia, el asesinato de su padre y la separación que sufrió de su madre, al ser uno musulmán y ella cristiana. Blanca que viajaba en el barco con su prometido, Ferrán, siente compasión por el pirata.

Un motín en el barco da la libertad a los prisioneros y don Carlos, armado, sorprende a su hija Blanca con Said, matando de un disparo al pirata; Blanca se suicida ante el estupor de Ferrán y el abatimiento del padre. Cuando los cuerpos van a ser echados al agua, alguien pregunta: “¿Al mar?” y el padre responde: “¿Al cielo!”.

**Ediciones del texto dramático:**

BRU DE SALA, Xavier (2004). *Mar i cel*. *Dagoll Dagom 30 anys*. Col. El galliner, nº 172. Barcelona: Edicions 62.

GUIMERÀ, Ángel (2013). *Mar i cel*. Barcelona: Educaula 62.

**Fonografía y videografía:**

*Mar y cielo* (1989). Bru de Sala y Guinovart. CD en castellano. Xavier Casademunt, dir. Barcelona: PDI s.a.



BOZZO, Joan Lluís (2004). *Mar i cel*. Bru de Sala y Guinovart. DVD en catalán. Producción de 2004. Barcelona: Cameo.

BOZZO, Joan Lluís (2006). *Mar y cielo*. Bru de Sala y Guinovart. DVD en castellano. Producción de 1989. Barcelona: RTVE y Vernal.

BOZZO, Joan Lluís (2006). *Mar i cel*. Bru de Sala y Guinovart. DVD en catalán. Producción de 1989. Barcelona: TV3 y Vernal.

### **Características destacables de la obra:**

Sin duda nos encontramos ante la zarzuela grande escrita en Barcelona, y en catalán, más importante y con mayor éxito y repercusión de los últimos treinta años. El camino iniciado por Dagoll Dagom en *Nit de san Joan*, fructifica ahora, con la música<sup>268</sup> de Albert Guinovart en un musical de concepto americano, importancia de la escenografía y de la espectacular puesta en escena, enriquecido con las características de la zarzuela grande: incorporación de un magnífico texto dramático basado en una relevante obra teatral, importancia del discurso y del concepto dramático vinculado a la actualidad social y a un problema tan frecuente, por desgracia, como es el racismo y la intolerancia.

La adaptación del texto, sobre el original de Guimerà, es fiel y refleja la cuestión de los moriscos con una mirada contemporánea y eficaz en el planteamiento de una comedia lírica, donde el autor Bru de Sala administra los conceptos claves del género y se fusiona la aparición de elementos cómicos, la épica de los piratas, la relación sentimental de Said y Blanca, el conflicto religioso y el antagonismo político y generacional. La obra obtiene tal éxito que goza de dos nuevas producciones, una en 2004 y otra en 2014, podemos afirmar que cada década hay una revisión del presente drama musical seguido devotamente por el público y la crítica de las ciudades en las que se presenta, Barcelona y Madrid, y en aquellas por las que puede girar, su monumental escenografía, consistente en un barco en escena; un galeón donde:

“Las velas se hincharán  
y el barco avanzará,  
como un caballo salvaje al galope”  
(Bru de Sala, 2004).

---

<sup>268</sup> La orquestación está realizada para: “Concertino, 3 violines, violonchelo, flauta, oboe, trompa trombón, trompeta, percusión, piano y teclados”.

72. 1992. *La Truhana*.

“Un viaje por la intrahistoria de la España de Felipe IV de la mano de una cómica”, teatro musical de Antonio Gala, música de Juan Cánovas. Estrenada el 2 de octubre de 1992 en el Teatro Central Hispano de Sevilla, y en Madrid en el teatro Calderón el 8 de octubre de 1992.

**Reperto y equipo artístico:**

Truhana (Concha Velasco), Alonso (Juan Carlos Naya), Oliva (Natalia Duarte), Fray Cosme (Francisco Merino), (Fernando Conde, José Cerro, Lorenzo Valverde, José Navarro, José Subiza, David Muro, María Álvarez, Inmaculada Machado, Ion Garajalde, Ramón Serrada, José Manuel Aller, Jesús Daniel y Margarita García Ortega). Cuadrilleros, Cómicas, Gitanos y Pueblo.

Iluminación: Josep Solbes.

Coreografía: José Antonio.

Escenografía: Andrea D’Odorico.

Figurines y dirección de escena: Miguel Narros.

Dirección musical: Juan Cánovas.

Producción: Expo’92 y Producciones General de Espectáculos, Francisco Marsó.

**Argumento:**

La acción en la segunda mitad del siglo XVII. La Truhana es una cómica que se ve obligada a convertirse en bandolera al no aceptar ser cortesana en un mundo de hombres. En su huida del poder de Felipe IV recorrerá los lugares del imperio español, buscando en la Nueva España lo que ya no existe en la vieja: ideales, esperanza, tradiciones...

**Edición del texto dramático:**

GALA, Antonio (2000). *Teatro Musical*. Col. Biblioteca Antonio Gala. Madrid: Planeta y Espasa Calpe.

**Números musicales:**

*Primera Parte:* Nº 1. Obertura. Nº 2. “El corazón me lleva”. Nº 3. “Válgame San Válgame”. Nº 4. “Eso es amor”. Nº 5. “El dinero”. Nº 6. La Jácara. Nº 7. “Quiéreme poquito a poco”.

*Segunda Parte:* Nº 8. Coplas de la Truhana. Nº 9. “La primavera miente”. Nº 10. “Descuidos de mis ojos”. Nº 11. Bulería de la boda. Nº 12. Canción de los gitanos. Nº 13. Lo moreno. Nº 14. Dúo del amor indiano. Nº 15. El adiós.

**Fonografía:**

*Truhana, La* (2002). Gala y Cánovas. CD. Col. “De Conchita a Concha”, vol. 4. Madrid: El Delirio.

**Características destacables de la obra:**

Antonio Gala se inicia en el teatro musical con *Spain’s Strip-Tease*, texto para café-teatro “subversivo, original y de catacumbas”. Después, en septiembre de 1973, la

censura impedirá el estreno de *¡Suerte Campeón!*, segunda incursión en el teatro musical, con Adolfo Marsillach y Massiel en el reparto, para el teatro de la Comedia. La pieza es teatro politizado en cuya puesta en escena: “la escenografía de Cytrynowski empezaba por derrumbarse y así se mantenía la obra hasta el final: en constante hundimiento” (Oliva, 2008:103), como claro símbolo del final del franquismo. Con *Cristóbal Colón* Antonio Gala escribe su primera ópera, en verso libre, para el compositor Leonardo Balada. La ópera se estrena en el teatro del Liceu de Barcelona, el 24 de septiembre de 1989. Se ha dicho repetidamente que Antonio Gala utiliza “las referencias históricas para iluminar el presente, más que para ahondar en el pasado” (Romera, 2011: 167).

Los dos títulos de teatro musical que Gala idea para Concha Velasco son: *Carmen*, *Carmen* (1988), ya analizada, y *La Truhana*, tras su estreno el crítico teatral de *El País* escribe:

Es una zarzuela, pero fina. Parece que se llama comedia musical lo que no alcanza unos niveles musicales, los moderniza o tiene una estructura más suelta. O, como en *Los miserables*, a la ópera con menos rigor de voz y cierto tono pop. Zarzuela al fin, su finura le viene de muchas cosas, a partir de, naturalmente, Antonio Gala. (Haro Tecglen, 10 de diciembre de 1992: 31).

Evidentemente, el dedo se pone en la llaga. Estamos denominando variadamente como musical, sobre todo, lo que es zarzuela grande<sup>269</sup>. Así también, en la misma crítica, se habla de la partitura valorando que “la música no llegará a famosa, ni su sonoridad, ni su orquestación, pero sirve con sus aires españoles variados a la zarzuela” (*op. cit.* 8 de octubre de 1992). Esta *Truhana*, días antes de verse en Madrid, se estrena en Sevilla, en su Exposición Universal de 1992:

Cuenta la historia, bajo el prisma crítico y jocoso de Antonio Gala, de la tonadillera del mismo nombre del siglo XVI que, asediada por el rey Felipe IV, huye de Valladolid, para no verse encerrada en un convento como les ocurriera a otras de sus colegas, pasando por Madrid y Córdoba, hasta llegar a Sevilla, acompañada por una corte de seguidores, entre los que se encuentra un enviado del monarca, el conde de Aldaba, que la persigue para llevarla a la cama del rey. Pero, luego se enamora de ella, se embarcan hacia el Nuevo Continente. (Galindo, 1992: 92).

---

<sup>269</sup> Parece que el nombre de zarzuela históricamente siempre conllevó polémica: A mitad del S. XIX, cuando se restaura el teatro lírico no toda la crítica, ni compositores, ni autores están de acuerdo en que adopte el nombre de la antigua zarzuela calderoniana, en lugar del europeo y contemporáneo “ópera cómica”. En el siglo XX, se evita la denominación de “zarzuela”, por parecer algo antiguo y obsoleto, en pro de la denominación genérica de “musical”, más actual.

73. 1996. *Cegada de amor*.

Espectáculo musical de Jordi Milán, Joaquim Oristrell, José Corbacho y Fernando Colomo, música de Joan Vives. Estrenado en el teatro Tívoli de Barcelona el 28 de enero de 1994, y en Madrid, en el teatro Lope de Vega, el 25 de enero de 1996.

**Reparto y equipo artístico:**

Estrellita Verdiales (Anna Barrachina), Doña Trini Gordillo (Silvia Alecar), Rossy Crespo (María José Pérez), Juanita Rigombei (Cati Solivellas), Jorgito Marçal (David Ramírez), Antonio Valdivieso (José Corbacho), Josep Vallverdu (Jaume Baucis), Jean François (Santi Millán), Walter Rodríguez (Xavier Tena), Andreu Marçal (Jordi Milán). El resto de los personajes son interpretados por los mismos actores citados.

Vestuario: Cristina López.

Coreografía: Leo Quintana.

Iluminación: Jordi Planas.

Realización de la película: Fernando Colomo.

Dirección de escena: Jordi Milán.

Dirección musical: Joan Vives.

Producción: La Cubana.

**Argumento:**

Estrellita Verdiales es una huérfana de 17 años que de viaje de estudios en Barcelona conoce a un joven francés, Jean François que la invita a París para celebrar el cumpleaños de la muchacha. En el cumpleaños de Estrellita, esta pierde la vista y vuelve a España, ella rechaza el amor del joven francés porque no quiere su compasión. Una operación y una saeta a la Virgen de la Macarena durante su procesión de Semana Santa obrarán el milagro, Estrellita recupera la vista y el amor de Jean François.

**Números musicales:**

Nº 1. Estrellita y Jean-François. “Cegada de amor”. Nº 2. Instrumental. “Madison dans la maison”. Nº 3. Estrellita y coro. “Estrellita mon chérie”. Nº 4. Instrumental. “La caca de la paloma”. Nº 5. “Intrigas”. Nº 6. “La cruda realidad de desnudarse ante el espejo”. Nº 7. Estrellita y coro. “Mancheguita”. Nº 8. Terapia valenciana. Nº 9. Estrellita. “Clic Clac Rock”. Nº 10. “El mundo es maravilloso”. Nº 11. El tango de la Tata. Nº 12. La canción del nazareno. Nº 13. Estrellita. “Saeta de la luz”. Nº 14. Estrellita. “¡Ve, ve, ve, ve!”. Nº 15. Instrumental. “Cegada de amor”. Nº 16. Final. “Ni verdad ni mentira”.

**Fonografía:**

*Cegada de amor* (1994). Milán y Vives. CD. Joan vives, dir. Barcelona: PDI. S.A.

**Características destacables y recepción de la obra:**

Desde que en 1989 el grupo catalán de teatro independiente La Cubana, presentara *Cómeme el coco, negro*, una especie de parodia-homenaje al teatro de revista del

Paralelo y en buena medida del que se estrenaba en Madrid, hubo una declaración de intenciones de hacer una especie de nuevo teatro de revista, sobre diferentes motivos de actualidad, siempre con música de nueva creación y con la inclusión de algunos temas en clara referencia al género citado. Así son sus márgenes creativos, hasta llegar a *Adiós Arturo*, su último espectáculo estrenado hasta la fecha, en otoño de 2019 en el teatro Calderón de Madrid.

*Cegada de amor* surge como una parodia del cine folclórico y de la inclusión en este de niños prodigio durante los años cincuenta y sesenta; el uso de técnicas especiales en el espectáculo jugaba a la convención de figurar que los personajes de la película que se ofrecía, dirigida por Fernando Colomo, abandonaban esta para contarnos su vida y experiencia como actores en el cine. Así a través de la acción dramática seguimos, como espectadores, dos o tres historias paralelas: la historia que se cuenta en la película, el pensamiento y el verdadero sentir, casi pirandelliano, de los personajes cuando abandonan la pantalla y la realidad, supuesta, de la vida de los actores, cuando abandonan el personaje, y se dirigen de forma directa al público.

La obra, como todas las creaciones de La Cubana, tiene en la parodia su inspiración y en la música de revista, abordada desde la óptica de nuestros días, su desarrollo; una música que siempre está engarzada con la acción, es decir, no son números musicales incrustados o sueltos, sino que ayudan al devenir del argumento y aportan información sobre este.

Los espectáculos de este grupo de teatro catalán han contribuido a la evolución del teatro paródico y del teatro de revista hasta nuestros días.

74. 1996. *La maja de Goya*.

Musical de Vicente Escrivá, música de Fernando Arbex. Teatro Nuevo Apolo, 19 de diciembre de 1996.

**Reperto y equipo artístico:**

Francisco de Goya (Pedro Ruy Blas / Tony Cruz), Duquesa de Alba (Gema Castaño), Josefa Bayeu (Kirby Navarro), Rey Carlos IV (Juan Manuel Chiapella), Reina María Luisa (Chiqui Fernández), Mengs (Pep Guinyol), Bayeu (Fernando de Juan), El Obispo (José Truchado), Gerónima (Eva Diago), Heraldo (Carlos Fernández), Cascajo (Baltasar Fonts), Taberero (Javier Ibarz), Germán (Manuel Rodríguez), (Montserrat Vega, Chus Herranz, Alberto Aliaga, Miguel Ángel Gamero).

Iluminación: José Luis López.

Figurines: María E. Escrivá.

Escenografía: Gerardo Trotti.

Coreografía: Manuel Segovia.

Dirección de escena: Vicente Fuentes.

Dirección musical: Santiago Pérez.

**Argumento:**

La historia de los amores que el pintor Francisco de Goya y Lucientes mantuvo con María del Pilar Teresa Cayetana de Alba Álvarez de Toledo y Silva, muestra la España de su época, la relación con los pintores más famosos del momento, con la corte de Carlos IV. La resignación de Josefa Bayeu, y el doloroso final del pintor sin consuelo ante la muerte de la duquesa, acaecida veinte años antes de su muerte en Burdeos.

**Características destacables de la obra:**

La obra intenta recuperar la zarzuela historicista con la técnica vocal propia del musical<sup>270</sup>, tuvo mejor acogida en la crítica que en la asistencia de público:

Ofrece una zarzuela llamada ahora musical –se busca un género- sobre Goya y su maja (...) Esta zarzuela no cae, o muy poco –casi por alusión- en los temas españoles, a pesar de un argumento tan castizo, sino en lo que el género citado tiene de internacional (Haro Tecglen, 4 de enero de 1997).

La partitura es fuerte, moderna, muy al servicio de unos números ya costumbristas, ya oníricos, ya sentimentales, en los que se suceden los dúos vigorosamente dichos y cantados (...) Es un musical atrevido, inspirado, en el que la escenografía sensacional se sirve de los más modernos medios técnicos para lograr una agilidad impecable en las constantes mutaciones de escenarios, los alardes de unos vestuarios en los que la época goyesca palpita. Es un espectáculo de primer orden (López Sancho, 20 de diciembre de 1996).

---

<sup>270</sup> Sería procedente que desde el ámbito de la musicología se investigara de manera comparativa las características musicales (instrumentales y vocales) entre zarzuela y musical, y analizar estos dos cánones diferentes. Hasta el momento la bibliografía al respecto no es muy extensa, parte del histórico Manuel García e incluye autores como Madeleine Mansion, Joan S. Ferrer Serra, Richard Miller, y para el ámbito de canto pop a Seth Riggs.

75. 2002. *Cuando Harry encontró a Sally.*

Comedia musical de Joan Vives, Octavi Egea y Ricard Reguant sobre el guion cinematográfico de Nora Ephron, música de Joan Vives. La Latina, 4 de octubre de 2002.

**Reperto y equipo artístico:**

Sally (Angels Gonyalons), Harry (Josema Yuste), María (Sonia Dorado), Jess (Oscar Mas).

Iluminación: Nicolás Fischtel.

Vestuario: Rafael Garrigós.

Escenografía: Fiona Capdevila y Susana Fernández.

Coreografía, Barry Mc Nabb.

Dirección de escena: Ricard Reguant.

Dirección musical: Xavier Casademunt.

**Argumento:**

La acción en diversos puntos de Estados Unidos, desde 1990 hasta el año 2001.

Acto I. En 1990, Amanda y Harry son una pareja recién graduada, felices, pero Harry tiene que viajar a Nueva York y allí coincide con Sally, amiga de Amanda. Harry pretende a Sally, pero esta le rechaza. Cinco años después vuelven a coincidir en el aeropuerto Kennedy, Harry se va a casar con Helen, la novia siguiente a Amanda, y Sally vuelve a rechazar una invitación de cena, ellos nunca podrán ser amigos.

En el año 2000 vuelven a coincidir en una librería, Harry está recién separado y Sally acepta cenar con él en fin de año y celebrar la llegada del nuevo año, pero Sally se da cuenta de que Harry sigue enamorado de Helen y desaparece. Harry acepta su soledad después de haber tenido tantas mujeres.

Acto II. Sally y Harry vuelven a encontrarse y por fin se acuestan juntos. Piensan que han cometido un error. Incluso discuten durante la boda de sus amigos Jess y María. Ha llegado otra Navidad y Harry busca a Sally desesperadamente, ella le rehúye, pero en la fiesta de fin de año acaban fundidos en un abrazo para recibir el año 2001.

**Números musicales<sup>271</sup>:**

*Acto I:* Nº 1. Harry, Sally, Amanda y Coro. “Te quiero / ¿Quién es?”. Nº 2. Harry y Sally. “El poster de Nueva York”. Nº 3. Sally, Harry y Coro. “La ensalada del chef”. Nº 4. Harry, Sally y Coro. “No puedes ser amigo de una mujer”. Nº 5. Instrumental. “Nueva York al amanecer”. Nº 6. Sally, María, Alice, Harry y Jess. “Un macho no da para mucho”. Nº 7. Sally y Harry. “He visto una familia”. Nº 8. Coro. “Puedes llegar a coincidir”. Nº 9. Harry y Sally. “Zapping interior”. Nº 10. Jess, Harry, María, Sally y Coro. “Carpe Diem. Lo intentaré”. Nº 11. Final del acto primero.

---

<sup>271</sup> La orquestación incluye: Piano, teclados, saxos, clarinete, flauta, bajo, batería, percusión y guitarra.

*Acto II:* Nº 12. María. “Te llamaré”. Nº 13. Harry. “Tus cosas y las mías”. Nº 14. Jess y Coro. “La pareja ideal”. Nº 15. Sally y Joe. “Esa mujer”. Nº 16. Coro. “No puedes ser amigo” (reprise). Nº 17. Jess, María, Sally y Harry. “Anoche”. Nº 18. Coro. “Amarga Navidad”. Nº 19. Coro. “Flash Backs”. Nº 20. Harry. “Nadie lo hace como tú”. Nº 21. Final del acto segundo.

### **Fonografía:**

*Cuando Harry encontró a Sally* (2002). Ephron, Vives, Egea y Reguant. CD. Joan Vives, dir. Barcelona: Columna Música.

### **Características destacables de la obra:**

*When Harry met Sally* es una comedia romántica dirigida por Rob Reiner en 1989 con Meg Ryan y Billy Crystal en los papeles protagonistas, el guion de Nora Ephron es nominado al Oscar de ese año. Y la película se convierte en un clásico de su género, recordada por la escena en la que Sally finge un orgasmo en pleno restaurante para humillar al presuntoso y mujeriego Harry. Sobre estos mimbres se construye en España un musical de nueva creación, cuyo proceso describe así uno de sus autores. en el programa de mano de la función:

Convertir una película de éxito en musical, es algo normal e incluso habitual en Broadway o Londres, pero que un filme de éxito internacional se convierta en musical por obra y gracia de un equipo español, no solo no es normal, sino que significa un enorme riesgo para el futuro del musical de creación propia, no sólo en nuestro país, sino –permítanme el atrevimiento- en toda Europa, ya que este es un caso único en la historia del teatro musical.

Si la apuesta sale bien, no hay duda de que otros seguirán el camino que de alguna manera nosotros hemos abierto, como tampoco lo hay, que significara que los creadores españoles habremos demostrado que ya hemos alcanzado la mayoría de edad en un género que lentamente se va afincando cada vez más en el gusto del público (Reguant, 2002: 4).

El experimento funciona en parte, por un lado, es claro el éxito de público y crítica que la producción obtiene, pero no consigue abrir una nueva vía de creación; un camino nada fácil, el de trasladar éxitos cinematográficos a nuestra cultura escénica y musical, pero que nos recuerda a aquellas versiones en zarzuela grande de éxitos teatrales franceses, durante todo el siglo XIX. Lo que nos parece obvio, es que en la evolución de la zarzuela grande funciona mejor la inspiración en las fuentes literarias que en las cinematográficas, como ocurre con *Poe*, *El médico* o *Tres sombreros de copa*. Así como del seguimiento de los nuevos creadores a las coordenadas morfológicas de géneros como la revista o el sainete se suelen obtener éxitos en el público, como *La llamada* o *Adiós Arturo*, y aciertos de mayor calado para la evolución estudiada en nuestra investigación.



76. 2005. *Maribel*.

Musical basado en *Maribel y la extraña familia* de Miguel Mihura con letras de Fernando Albares y música de José Ramón de Aguirre. Teatro Nuevo Apolo, 28 de septiembre de 2005.

**Reparto y equipo artístico:**

Maribel (Amparo Saizar), Marcelino (Andoni Ferreño), Rufi (Esther Bellver), Pili (Chus Herranz), Niní (Raquel Grijalba), Matilde (Milagros Ponti), Paula (Selica Torcal), Don José (Andrés Navarro), Rocío (Beatriz Uría), Visita (Marchu Lorente), Maitre (Tony Cruz), Visita (Julio Rodríguez), Botones (Carlos Brau), Pepita (Sara Pastor).

Figurines: Pedro Moreno.

Escenografía: Juan Pedro de Gaspar.

Coreografía: Juan Carlos Santamaría.

Iluminación: Felipe Ramos.

Dirección de escena: Ángel Fernández Montesinos.

Dirección musical: Alberto Quintero.

**Argumento:**

La acción en Madrid y en Zamora, alrededor de 1950.

Una prostituta llamada Maribel ha conocido a un joven tímido, provinciano, dueño de una fábrica de chokolatinas en Zamora, que la invita a conocer a su madre y a su tía, con las que vive en la madrileña calle de Hortaleza, cerca del club donde trabaja ella. Maribel conoce a las señoras que no perciben su oficio y ante su sorpresa Marcelino la pide en matrimonio.

Maribel, con sus amigas y compañeras de oficio, Rufi, Pili y Niní, marcha a Zamora a la casa propiedad de Marcelino, donde se va a celebrar la boda. En la casa de Zamora, un velado misterio cubre la manera de morir de Susana, la primera esposa de Marcelino. Finalmente, todo se resuelve porque su muerte fue un accidente, ella quería aprender a nadar y se ahogó en el lago; Maribel se ha enamorado de Marcelino y finalmente se casa con él.

**Edición del texto dramático:**

MIHURA, Miguel (1998). *Maribel y la extraña familia*. Introd. Emilio de Miguel. Colección Austral. Nº 123. Madrid: Espasa Calpe.

**Números musicales:**

*Acto I:* Nº1. Obertura. Nº 2. Pili, Rufi, Niní y tiples. “Una noche más”. Nº 3. Maribel y coro. “Esta es mi vida”. Nº 4. Paula y Matilde. “Una chica moderna”. Nº 5. Maribel. “¿Por qué no he de casarme?”. Nº 6. Rufi, Pili y Niní. “¿Qué le pasa a Maribel?”. Nº 7. Maribel, Rufi, Pili y Niní. “Cabecitas locas”. Nº 8. Marcelino y coro de novias. “Por tu amor”. Nº 9. Maribel. “Me voy con él”.

*Acto II:* Nº 10. Maribel, Rufi, Pili, Niní y ballet. “Nos vamos de ‘wiken’”. Nº 11.

Maribel, Rufi, Pili y Niní. “Ser decente no es negocio”. N° 12. Maribel. “Ya no soy la misma”. N° 13. Dúo de Maribel y Marcelino. “Eres tú ese amor”. N° 14. Marcelino, Paula, Matilde y ballet. “Una extraña familia”. N° 15. Maribel. “Todo terminó”. N° 16. Final. Toda la compañía. “Maribel”.

### **Fonografía:**

*Maribel* (2005). Albares y Aguirre. CD. Alberto Quintero, dir. Madrid: Mundo Ficción.

### **Características destacables de la obra:**

En las obras de Mihura, como también le ocurre a Jardiel<sup>272</sup>, se bucea siempre pensando en encontrar la base para una obra de teatro musical, tan es así que más adelante veremos la conversión en zarzuela de *Tres sombreros de copa*. Pero es que esta *Maribel y la extraña familia*, conoció ya una versión musical<sup>273</sup> anterior. Ahora Albares y Aguirre que habían ya probado las mieles del éxito adaptando a musical la *Cándida* de Bernard Shaw<sup>274</sup>. La idea de esta zarzuela grande con aire a musical de Broadway en la composición musical nace para vehículo de lucimiento de una figura de talla internacional como Paloma San Basilio, pero finalmente la estrella no aparece y el estreno de *Maribel* no pasa de tener una modesta recepción en público y crítica.

En lo que coinciden todas las críticas al estreno y resulta obvio al ver la representación, es que la *Maribel* de Mihura es un excelente texto dramático de zarzuela grande, y quien sabe si en un futuro no tendrá su nueva oportunidad, por aquello de que no hay dos sin tres. El caso es que la creación sigue dando pasos hacia adelante, si bien bastante distanciados, mientras en la cartelera de Barcelona los estrenos se dan con más frecuencia, como ya hemos visto en el capítulo II.

---

<sup>272</sup> Como, por ejemplo, *¡Ay Angelina!* Opereta de Alfonso Paso, basada en *Angelina o el honor de un brigadier*, música de Augusto Algueró, estrenada en el teatro Cómico de Barcelona, el 11 de enero de 1955.

<sup>273</sup> *Maribel y la extraña familia*. Musical basado en la obra de mismo título de Miguel Mihura con letras y música de Bernardo Fuster y Luis Mendo. Centro Cultural de la Villa, 19 de octubre de 1989.

<sup>274</sup> *Un sueño para Constanza*. Musical de Luis Matilla y Fernando Albares sobre *Cándida* de Bernard Shaw, música de José Ramón Aguirre. Teatro Goya, 21 de mayo de 1967.

77. 2008. *La Celestina*.

Tragicomedia musical en tres actos de Joaquín Nin-Culmell, a partir de *La Celestina* de Fernando de Rojas y textos de Juan del Encina. Teatro de la Zarzuela, 19 de septiembre de 2008.

**Reparto y equipo artístico:**

Calisto (Alain Damas), Sempronio (José A. García Quijada), Pármene (Andrés del Pino), Celestina (Alicia Berri), Areusa (Carolina Barca), Melibea (Gloria Londoño), Lucrecia (Belén Elvira), Elicia (Soledad Cardoso), Socias (Andrés Bernal / Miguel Ángel Bustamante / Sergio Castelar / Rafa Molina / Xavi Montesinos).

Figurines: Lluís Juste de Nin.

Iluminación: Vincio Cheli.

Escenografía: Doménico Franchi.

Director del coro: Antonio Fauró.

Dirección de escena: Ignacio García.

Dirección musical: Miquel Ortega.

Dirección artística: Ana María Iriarte.

Producción de la Fundación Ana María Iriarte, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales y Teatro de la Zarzuela.

**Argumento:**

La obra sigue fielmente la historia de la tragicomedia de Calixto, enamorado de Melibea, que utiliza los servicios de Celestina, por recomendación de su criado Sempronio, y los nefastos resultados que traen el amor encubierto.

El primer acto transcurre en casa de Calixto, donde este tras confesar su amor a sus criados Sempronio y Pármene, recibe a Celestina y le encarga que le consiga una cita con Melibea; y en casa de Celestina, donde Pármene conoce a Elicia y a Areusa, amiga esta última de Sempronio. En el segundo acto Celestina visita a Melibea en el huerto de su casa y concierta una cita para Calixto, este y Melibea se ven a solas, por fin, y quedan nuevamente para la noche siguiente. En casa de Celestina todos celebran el amor de Calixto y Melibea, Sempronio y Pármene piden su parte de ganancia en el negocio de Celestina, esta se niega y muere a manos de los criados.

En el tercer acto Melibea y Calixto se prometen amor eterno, pero el ruido exterior del criado Socias mueve a Calixto a salir huyendo, al saltar el muro del huerto, cae y muere. Melibea le pide que le espere mientras ella sube al muro por el que su amado se ha despeñado y cae el telón.

**Partitura localizada:**

Éditions Max Eschig S.A. París.

**Características destacables de la obra:**

Es habitual en este nuevo siglo que las instituciones públicas, a la sombra del teatro de la Zarzuela, principalmente, recuperen títulos que no se llegaron a estrenar en el momento de ser compuestos y que merecen la oportunidad, por la calidad de sus autores

principalmente, de testar su importancia y relevancia a la hora de su exhibición en el escenario teatral. A veces esta recuperación se produce en forma de concierto, en este tipo de recuperaciones no nos hemos detenido, hemos investigado las creaciones que han llegado a estrenarse en el ámbito escénico y que su periodo de creación se corresponde con el periodo comprendido en esta tesis, desde 1939 hasta nuestros días.

Esta *Celestina*, obra predilecta de su compositor, el internacional español<sup>275</sup> Joaquín Nin-Culmell, una historia que solamente había sido abordada por el compositor Felipe Pedrell para componer una ópera sobre la misma tragicomedia en los años veinte. La creación de Nin-Culmell se gesta en los años cincuenta, más concretamente de 1956 a 1959 durante los cuales “residiré en Barcelona en casa de unos amigos. Aproximadamente cuatro años fueron necesarios para la composición de la ópera, aunque Nin-Culmell la revisó intermitentemente hasta los años noventa” (Huertas, 2008: 10), recordemos que el compositor fallece en 2004, justo cuatro años antes de que la obra vea la luz.

La obra en su concepción musical podría enmarcarse en el neocasticismo, por la influencia del folclore, del uso de citas a canciones tradicionales, y a la incorporación de villancicos de Juan del Encina; todo ello está en la corriente creativa de Pedrell, Vives, Falla, Rodrigo. El texto es adecuado por el propio compositor a sus fines de crear una obra musical sin fisura dramática, es decir sin parte hablada. Es verdad que nosotros no incluimos en esta tesis las óperas españolas, pero en el caso de *El poeta*, *La Celestina* y *Juan José*, creemos firmemente que su construcción morfológica se encuentra inmersa en el devenir poético de la zarzuela grande, y son obras que bajo la denominación de ópera ayudan a consolidar la evolución de la zarzuela.

---

<sup>275</sup> Decimos esto porque nació en Berlín accidentalmente y tuvo la nacionalidad cubana, pero de origen español, es considerado como tal siempre.

78. 2013. *La llamada*.

Musical contracultural de Javier Ambrossi y Javier Calvo, música de Alberto Jiménez, Alberto Torres, Toño Casado y Jorge Cardona. Estrenada en el vestíbulo del teatro Lara, el 2 de mayo de 2013 y pasa al escenario del mismo teatro el 18 de octubre del mismo año.

**Reperto y equipo artístico:**

María Casado (Macarena García), Susana Romero (Andrea Ros), Milagros (Belén Cuesta), Bernarda de los Arcos (Llum Barrera), Dios (Richard Collins-Moore).

Figurines: Ana López Cobos.

Iluminación: Carlos Alzueta / David Mínguez.

Escenografía: Ana Garay.

Coreografía: Noemí Cabrera y Ana del Rey.

Música en directo: La banda de Dios.

Dirección artística: Javier Ambrossi y Javier Calvo

**Argumento:**

La acción en el campamento cristiano La brújula, en Segovia, en el mes de agosto de 2013.

Dos jóvenes, María y Susana, abandonan todas las noches el campamento de verano para acudir a la discoteca más próxima, hasta que María empieza a recibir la visita de Dios. Un dios que canta canciones de Whitney Houston. La monja que está al cuidado del campamento le hace comprender que la música de Dios es la mejor llamada que se puede recibir; y mientras María se siente atraída por esa misteriosa visita, la novicia Milagros tiene cada vez más dudas y empieza una nueva vida en compañía de Susana Romero. Finalmente, María Casado, en la última visita de Dios, y ante las otras tres mujeres, asciende con él, guiada de su llamada musical.

**Edición del texto dramático:**

AMBROSSI, Javier y CALVO, Javier (2013). *La llamada*. Madrid: Ediciones Antígona.

**Números musicales**<sup>276</sup>:

*Acto I.* Nº 1. Dios. “I will always love you”. Nº 2. María y Susana. “Mi reina”. Nº 3. María. “Si esto es fe”. Nº 4. “La canción de los milagros”. Instrumental.

*Acto II.* Nº 5. Bernarda y Milagros. “Viviremos firmes en la fe”. Nº 6. Milagros. “Todas las flores”. Nº 7. Dios “I have nothing”. Nº 8. Susana y María. “Lo hacemos y ya vemos”. Nº 9. Dios y María. “Step by step”.

**Videografía:**

AMBROSSI, Javier y CALVO, Javier (2017). *La llamada*. Dvd y Blu-ray disc. Barcelona: Deaplaneta.

---

<sup>276</sup> En la película se incluye un número musical más para Bernarda y Milagros: “Estoy alegre”.

### **Características destacables de la obra y recepción:**

La obra comenzó como una pequeña obra “underground” en el vestíbulo del teatro Lara, rápidamente pasó al escenario del mismo teatro y se convirtió en un fenómeno teatral. Actualmente lleva siete años ininterrumpidamente en el teatro Lara, con función viernes, sábado y domingo. El número de espectadores ha superado la cifra de 500.000, ha sido representada en casi todas las ciudades españolas, en 2014 se representó en Moscú, en 2015 se llevó a cabo una producción nueva en México y en 2017 se estrenó la película.

Con más de 25 premios obtenidos, incluido el Premio Goya a la mejor canción, estamos ante la renovación del sainete lírico en dos actos. La obra guarda todos los elementos de la parodia y del género chico, ampliado en su duración como si de un sainete lírico en dos actos se tratara. Los diálogos entre las dos alumnas y las dos monjas están en la mejor línea creativa del sainete español. Las referencias a la música que ha marcado a varias generaciones están presentes a través de la figura de Whitney Houston, empleada como referente de la música divina, no olvidemos la influencia del *Godspell* en su música; y también a través de *Presuntos Implicados*, como referencia a la música joven del ámbito madrileño, lo que denota la falta de actualización de la novicia. La metamorfosis que se genera en la protagonista, y que da título a la obra, pues siente “la llamada” de Dios, es el eje sobre el que pilota la crítica amable a la licenciosa vida de las jóvenes, de su relación con el sexo, las drogas y el alcohol, frente al desconocimiento de estos temas de quienes han de ser sus guías. Sin embargo, la música, a través de Dios y de Bernarda, la monja heredera de las monjas de sainete y comedia del teatro español<sup>277</sup>, ejerce su poder misterioso y logra el milagro de la conversión en la actualizada *Malvaloca*<sup>278</sup>. Distinto ocurre con la novicia Milagros, que abandona los hábitos ante la llegada de una *Dolorosa*<sup>279</sup> que da sentido a su vida. El sainete musical respira aires de futuro en obras como esta, un futuro no logrado en otras tentativas de aire más clásico, como la obra inédita de Luis Aguilé, *¡Viva la verbena!*

---

<sup>277</sup> Aunque en la base de inspiración está la novela de Palacio Valdés, *La hermana san Sulpicio*; es el momento de recordar en teatro las obras: *Melocotón en almibar* de Miguel Mihura y *Madre Alegría* de Luis Fernández de Sevilla, entre otros muchos títulos.

<sup>278</sup> Comedia de los Álvarez Quintero donde una joven abandona su disipada vida ante los principios morales de la familia que la recoge.

<sup>279</sup> *La Dolorosa* es una zarzuela de Lorente y José Serrano, donde un fraile cuelga los hábitos ante la llegada de un antiguo amor.

79. 2016. *Juan José*.

Drama lírico popular de Pablo Sorozábal basado en la obra de mismo título de Joaquín Dicenta. Teatro de la Zarzuela, 5 de febrero de 2016.

**Reparto y equipo artístico:**

Rosa (Carmen Solís), Toñuela (Silvia Vázquez), Isidra (Milagros Martín), Paco (Antonio Gandía), Juan (José Ángel Ódena), Andrés (Rubén Amoretti), Cano (Ivo Stanchev), Perico (Néstor Losán), Presidiario (Lorenzo Moncloa), Tabernero (Ricardo Muñiz), Amiga 1ª (Elena Rey), Amiga 2ª (Roxana Herrera), Amigo 1º (Manuel Rodríguez), Amigo 2º (Ramón Farto).

Escenografía e iluminación: Paco Leal.

Vestuario: Pedro Moreno.

Movimiento escénico: Denise Perdikidis.

Dirección de escena: José Carlos Plaza.

Dirección musical: Miguel Ángel Gómez Martínez.

**Argumento:**

La acción en Madrid a finales del siglo XIX.

Acto I. Juan José es un obrero enamorado de Rosa, muchacha con la que vive en la más absoluta miseria. Paco, el jefe de Juan José ha concertado con la Señá Isidra, alcahueta, que le busque una cita con Rosa.

Acto II. Rosa decide que ella no ha nacido para llevar la vida de su amiga Toñuela, casada con Andrés, y de cuya vida triste y pobre no la libera el amor. Haciendo caso a Isidra, Rosa acepta los obsequios de Paco. Juan José echa de casa la Señá Isidra y le promete a Rosa otro tipo de vida, aunque tenga que robar.

Acto III. Juan José se entera en la prisión, donde fue encarcelado por delinquir, de que Rosa se ha ido a vivir con Paco. Se fuga de la cárcel, y estrangula a la infiel Rosa, sus amigos Andrés y Toñuela le apremian para que huya; pero Juan José ya solamente piensa en que venga a por él la justicia, porque él ha muerto con su amada Rosa.

**Ediciones del texto dramático:**

DICENTA, Joaquín y SOROZÁBAL, Pablo (2016). *Juan José*. Madrid: INAEM

DICENTA, Joaquín (1998). *Juan José*. Col. ¡Arriba el telón! Madrid: Fundación Argenteria.

### **Partitura<sup>280</sup> localizada:**

Archivo musical de Pablo Sorozábal, familia, Madrid.  
Centro de Documentación y Archivo de la SGAE, Madrid.

### **Fonografía:**

*Juan José* (2009). Sorozábal. CD. José Luis Estellés, dir. San Sebastián: Musikene.

### **Características destacables de la obra:**

La obra había estado programada para estrenarse en 1979, pero hubo una crisis aguda entre el teatro de la Zarzuela y el compositor (Fernández Cid, 13 de enero de 1979), finalmente el estreno se suspende (Fernández Cid, 24 de enero de 1979) y a pesar de las explicaciones dadas por el compositor la obra queda en un cajón (Fernández Cid, 27 de enero de 1979). Tienen que pasar treinta y siete años para que la ópera se estrene, por este motivo llega a esta relación ya dentro del siglo XXI, una obra con el concepto creativo de finales del XX.

La gestación de la obra y su origen en el drama de Dicenta ya ha sido estudiado, y remitimos a la bibliografía que ha generado esta adaptación, manteniendo así, un título de drama social en la vida cultural española (Freire López, 2017: 245-264).

Aunque se trata de una ópera, su compositor y su ideario creativo están inmersos en el recorrido evolutivo de la zarzuela grande, como ocurría con *El poeta* de Moreno Torroba. El drama lírico popular es una variante que Sorozábal aporta como futuro para el género lírico; muchas obras escénicas españolas podrían ofrecer nuevos títulos a la zarzuela grande, así como ocurre con *Divinas palabras*, adaptación de Francisco Nieva y música de Antón García Abril, o con *La casa de Bernarda Alba*, que veremos más adelante.

Como siempre la disquisición radica en la denominación genérica, incluyendo estas

---

<sup>280</sup> La orquestación de la ópera contiene: “Flautín, 2 Flautas, 2 Oboes, Corno, 2 Clarinetes en Sib, Clarinete bajo, 2 Fagotes, 4 Trompas, 3 Trompetas, 3 Trombones, Tuba, Timbales, Percusión (caja, pandereta, sonajas, timbres...), Arpa, Guitarra, Cuerda” (Larena, 2018: 491).



obras en el ámbito operístico, ignorando que en muchos casos sus autores aplican tanto en la parte de texto dramático como en la parte musical los parámetros morfológicos de la zarzuela grande, por la que también han transitado casi todos ellos.

En la concepción dramática que aporta Sorozábal se apoyan las orientaciones para el montaje que añade Alonso de Santos y que resaltan las intenciones de Dicenta al querer trasladar con realismo la vida madrileña de los obreros de finales del siglo XX: “son obreros, no chulos, y por consiguiente su lenguaje no ha de tener entonación chulesca de ninguna clase” (Dicenta, 1998: 234).

Por consiguiente, esta obra, como reconoció su autor “parte del género chico, pero dándole la dimensión de ópera. Es un sainete madrileño con la esencia de nuestros clásicos, pero yo he tratado de resolverlo con mi técnica actual” (Sorozábal, 1986: 330), una técnica evolucionada de la zarzuela grande, del drama lírico español.

80. 2016. *Don Juan. Un musical a sangre y fuego.*

Comedia romántica musical a partir de la obra de José Zorrilla, con letras de Rafael Perrín y música de Antonio Calvo. Teatro Gran Vía, 6 de octubre de 2016.

**Reparto y equipo artístico:**

Don Juan (Toni Bernetti), Doña Inés (Estíbaliz Martyn), Don Luis (David Velardo), Doña Ana (Judith Tobella), Comendador (Gonzalo Montes), Don Diego (Nacho Bergareche), Ciutti (Gonzalo Larrazabal), Butarelli (Ricardo Vergara), Brígida (Patricia Clark), Lucía (Patricia Ruiz) y Centellas (Carlos Salgado).

Vestuario: Lluís Juste de Nin y Eloise Kazan.

Escenografía: Miguel Brayda.

Coreografía: Tino Sánchez.

Dirección: Ignacio García.

Dirección musical: Julio Awad.

**Argumento:**

En Sevilla en el siglo XVI.

La obra sigue fielmente el desarrollo del *Don Juan Tenorio* de José Zorrilla, la historia del burlador que consigue llevar adelante dos citas, con diferentes mujeres, en el mismo día y raptar a una novicia, Doña Inés, trasladarla a su finca a orillas del Guadalquivir y dar muerte a su padre.

En la segunda parte, Don Juan, vuelve y contempla a todas sus víctimas en el cementerio, comete la osadía de emplazar a cenar al difunto Comendador, padre de Doña Inés, este acude a la cita. Y cuando Don Juan va a morir, tras el enfrentamiento con Centellas, la aparición de Doña Inés le salva del infierno, pues en un último instante la contrición logra la clemencia divina.

**Características destacables de la obra:**

Esta obra es fruto del trabajo durante casi veinte años de su compositor, el músico mexicano Antonio Calvo. De sobra es conocida la importancia que José Zorrilla tuvo en México y su relación con el emperador Maximiliano y su esposa la emperatriz Carlota. A la tradición mexicana del Día de muertos, anualmente se le suma la representación del Tenorio, con una asiduidad, que sonroja en nuestro país, donde dicha tradición ha sido abandonada. Zorrilla ya estrenó, en su época, una zarzuela sobre su obra<sup>281</sup>, de la que no se localiza la partitura, y esta viene a paliar tamaña pérdida, pero fue más valorada por la crítica, que, por el público, más pendiente de la llegada de franquicias musicales americanas que de la producción autóctona.

---

<sup>281</sup> Zorrilla, además de reconvertir su *Don Juan* en zarzuela, escribió varios textos de teatro musical apenas conocidos, tema que cuenta ya con un magnífico estudio (Espín Templado, 1995: 299-305).

81. 2018. *El médico*.

Musical de Félix Amador sobre la novela de mismo título de Noah Gordon, música de Iván Macías. Teatro Nuevo Apolo, 17 de octubre de 2018.

**Reparto y equipo artístico:**

Rob J. Cole (Adrián Salzedo), Mary (Sofía Escobar), Sha (Alain Damas), Barber (Joseán Moreno), Avicena (Ricardo Truchado), Agnes (Noemí Mazoy), Mirdin (Raúl Ortiz), Karim (Juan Delgado), Qandrasseh (Beltrán Iraburu), Merlin (Fernando Samper), Fritta (Álvaro Puertas), Meir (Alberto Aliaga), Niños (Diego Poch, Paula González, Noelia Rincón).

Iluminación: Luis Perdiguero.

Efectos: Jorge Blass.

Vestuario: Lorenzo Caprile.

Escenografía: Alfons Flores.

Coreografía: Francesc Abós.

Dirección de escena: José Luis Sixto.

Dirección musical: Oscar Martín Castro.

**Argumento:**

Desde la Inglaterra del siglo XI la vida es miserable para el pequeño Rob J. Coe, que al quedar huérfano descubre que sus manos pueden predecir la muerte. Recorre Inglaterra al lado de un barbero, llegan a Londrés y allí conoce, por un judío, que el mejor médico del mundo es Avicena y que, este, se encuentra en Persia; Rob en su afán de convertirse en un gran médico decide ir a su encuentro y aprender su ciencia.

En la travesía por el desierto conoce a la judía Mary que le enseñará todo lo que necesita saber para ser un buen judío. Ya en Isfahán, nada será fácil para el joven Rob J. Cole, que se tiene que hacer pasar por judío para poder estudiar con Avicena. Rápidamente se gana el favor del Sha, pero una plaga y la guerra harán la vida más difícil al médico Rob; quien, casado con Mary y con sus hijos, volverá a su país natal para, desde allí, difundir a Europa los conocimientos aprendidos.

**Números musicales<sup>282</sup>:**

*Prólogo:* Nº 1. El diablo en Londres.

*Acto I:* Nº 2. “El barbero ya llegó”. Nº 3. “Para hacerte mayor”. Nº 4. “El viaje”. Nº 5. “Hoy por fin”. Nº 5 b. “El barbero ya llegó” (reprise). Nº 6. “Hoy partiré”. Nº 7. “La caravana”. Nº 8. “Ai-di-di-di-dai”. Nº 9. “Escrito en las estrellas”. Nº 10. Isfahán. Nº 11. Final del primer acto.

*Acto II.* Nº 12. “Canción de los estudiantes”. Nº 13. Aria del Sha. Nº 14. “Lejos de ti”. Nº 15. Los cuatro amigos. Nº 16. Shalom. Nº 17. Canción de Mary. “En la tormenta”. Nº 18. “Soñaba”. Nº 18 b. “Hoy por fin” (reprise). Nº 19. Final: La ciudad gris.

---

<sup>282</sup> La orquestación de la obra precisa de: “Violín concertino, dos violines, viola, violonchelo, contrabajo, clarinete Sib, bajo, flauta, oboe, corno inglés, 2 trompas, trompeta, fliscorno, trombón, trombón bajo, percusión y teclados” (Amador, 2018: 11).

### **Fonografía:**

*Médico, El* (2018). Amador y Macías. CD. Iván Macías, dir. Huelva: Versus Creative Editorial.

### **Características destacables de la obra:**

Iván Macías y Félix Amador asumen el reto de convertir en musical el bestseller de Noah Gordon. Tras el éxito en librerías y después en cines de la película dirigida por Philipp Stölzl y estrenada en 2013.

El musical toma una base clara en los grandes títulos del repertorio internacional, con *Los miserables*, como modelo de musical épico. A partir de ahí se traza una obra con los elementos propios de nuestra zarzuela grande, es una obra con diversas localizaciones, itinerante, tipo *Los sobrinos del capitán Grant* o *El niño judío*, y con un regusto oriental que nos hace pensar en *El asombro de Damasco*. De hecho, el personaje del Sha está escrito en base a moldes vocales líricos, al igual ocurre con el coro, con la profusión de intervenciones e importancia de este y el uso del ballet para ecos folclóricos del mundo judío y musulmán. Todo ello es propio al mundo de la opereta, y de ahí a evolucionado al musical, término acordado para este tipo de obras en nuestro país, dado que nadie va a pensar en reutilizar el término zarzuela.

Personalmente he realizado la consulta a través de la productora, medios de comunicación y espacios escénicos, y la respuesta coincide: si se denominan zarzuelas a este tipo de obras, que en puridad yo creo que lo son, se perdería un importante sector del público que identifica el término zarzuela con el término “algo trasnochado”. En consecuencia estamos, de cara a las conclusiones, ante un problema de carácter sociológico, que influye en la creación y que mueve a que los autores no empleen la rica denominación genérica a la que nos tenían acostumbrados y se hayan encajonados en el término “musical” como denominación única y exclusiva, inherente a “algo moderno, actual”.

82. 2018. *La casa de Bernarda Alba*.

Ópera en tres actos de Julio Ramos basado en la obra original de Federico García Lorca, música de Miquel Ortega. Teatro de la Zarzuela, 10 de noviembre de 2018.

**Reperto y equipo artístico:**

Bernarda Alba (Nancy Fabiola Herrera), Adela (Carmen Romeu), Poncia (Luis Cansino), Martirio (Carol García), Amelia (Marifé Nogales), Magdalena (Belén Elvira), Angustias (Berna Perles), Criada (Milagros Martín), María Josefa (Julieta Serrano) y Mujeres.

Iluminación: Vinicio Cheli.

Escenografía: Ezio Frigerio.

Vestuario: Franca Squarciarapino.

Dirección de escena: Bárbara Lluch.

Dirección musical: Miquel Ortega.

**Argumento:**

La obra se mantiene fiel a los tres actos del drama original de García Lorca. Comienza con el sepelio por la muerte del marido de Bernarda Alba, causa del encierro que por luto tendrá lugar para ella y sus cinco hijas.

Angustias, la primogénita, es la mejor parada en la herencia y es la primera que contraerá matrimonio, porque ya tiene quien la pretenda: Pepe el romano.

Las mujeres están encerradas en la casa y surgen sus frustraciones y sus demandas. La hija menor, Adela, se encuentra todas las noches con Pepe el romano, una vez terminada la visita que este hace a Angustias. Adela es descubierta una noche, por su hermana Martirio, Bernarda coge una escopeta y se marcha en busca de Pepe para matarle. Adela se suicida y cuando vuelve Bernarda, sin haber conseguido dar con el romano, ve a su hija ahorcada y decide que todas se sumirán, a partir de ahora, en un mar de luto y de silencio ante lo acontecido.

**Edición del texto dramático:**

RAMOS, Julio (2018). *La casa de Bernarda Alba*. Programa libro. Madrid: INAEM

**Partitura localizada:**

Tritó Ediciones, Barcelona.

Centro de Documentación y Archivo de la SGAE, Madrid.

**Características destacables de la obra:**

Es la tercera vez que la célebre obra de Lorca toma forma de ópera, los compositores anteriores eran un alemán (Aribert Reimann) y un americano (Michael John LaChiusa). Que nuestros grandes textos escénicos se ofrezcan como ópera, de la mano de creadores nacionales, es una vía de supervivencia espléndida para la zarzuela grande, entendiendo su evolución asumiendo características más propias de la ópera. Lorca ha provocado mucho interés en los compositores y es ingente el número de óperas, ballets y otros géneros musicales que ha inspirado, estamos con el profesor Romera cuando apostilla: “Nunca un autor español ha tenido tanto éxito en el terreno del trasvase del teatro a las artes musicales” (Romera, 2020: 147).

83. 2018. *33 El musical*.

Música, texto y letras de Toño Casado. Teatro Espacio 33 de IFEMA, 22 de noviembre de 2018.

**Reperto y equipo artístico:**

Jesucristo (Christian Escuredo), María (Inma Mira), Magdalena (María Virumbrales), Demón (Xavi Melero), Luzbel (Chus Herranz), Satán (Ramsés Volibrecht), Caifás (Raúl Cassinerio), Juan (Laureano Ramírez), Pedro (David Velardo), Judas (Guillermo Estad), Santiago (Jorge González), Tomás (Falco Cabo), Mateo (Javi Soleil), Andrés (Antonio Mañas), Felipe (Jesús Lara), Bartolomé (Miguel Ángel Mota), Tadeo (Alberto Scarlatta), Santiago el Menor (Fran León), Simón (Juan Cantabella), Vidente (Esther Izquierdo), Miss Davinci (Lorena Joaquín), Esther (Ana Dachs), Marta (Cristina Rueda), Ana (Luna Mora), Ruth (Verónica Polo).

Iluminación: Carlos Torrijos.

Vestuario: Juan Sebastián.

Escenografía: David Pizarro y Roberto del Campo.

Coreografía: José Félix Romero.

Dirección musical: Julio Awad.

Dirección: Toño Casado.

**Argumento:**

La historia sagrada de la vida de Jesús, desde su nacimiento hasta su resurrección, se nos cuenta de manera similar a la de la famosa Ópera Rock *Jesucristo Superstar*. Aquí se añade el nacimiento y la figura de María y todo el devenir de Jesús antes de la entrada en Jerusalén, con el enfrentamiento a las tentaciones, los milagros, el encuentro con los apóstoles, las bienaventuranzas y el mensaje de felicidad renovadora que trae el Mesías.

En la segunda parte los acontecimientos son los ya conocidos tras la entrada entre ramos: cena, traición, Getsemaní, Pilatos, crucifixión y el final es tan luminoso como el mensaje que encierra la Resurrección.

**Fonografía<sup>283</sup>:**

*33 El musical* (2019). Casado. CD. Julio Awad, dir. Madrid: White Kite.

**Características destacables de la obra:**

Con 200.000 espectadores, la obra se convierte en un fenómeno durante dos años, representada en una carpa montada al efecto, al estilo del Circo del Sol, atraen a público de lo más diverso que disfruta con la historia eterna, con una nueva mirada, y una nueva partitura al servicio del espectáculo.

---

<sup>283</sup> La orquestación incluye: Piano, violín, chelo, saxo, flauta, bajo y batería (Casado, 2019: 22).

84. 2019. *Tres sombreros de copa*.

Zarzuela basada en la obra homónima de Miguel Mihura, con cantables y música de Ricardo Llorca. Estrenada en el teatro Sergio Cardoso de São Paulo, el 26 de noviembre de 2017, y en Madrid en el teatro de la Zarzuela, 12 de noviembre de 2019.

**Reparto y equipo artístico:**

Dionisio (Jorge Rodríguez-Norton), Paula (Rocío Pérez), Don Rosario (Emilio Sánchez), Don Sacramento (Gerardo Bullón), Madame Olga (Enrique Viana), Catalina (Irene Palazón), Valentina (Anna Gomà), Buby Barton (Boré Buika), El forzado alemán (Marco Covela), Monsieur Garibaldi (Felipe de Andrés), El astuto cazador (Mon Ceballos), El anciano militar (Chumo Mata).

Escenografía: Ricardo Sánchez Cuerda.

Vestuario: Jesús Ruiz.

Iluminación: Juan Gómez-Cornejo.

Coreografía: Andoni Larrabeiti.

Dirección de coro: Antonio Fauró.

Dirección de escena: José Luis Arellano.

Dirección musical: Diego Martín-Etxebarria.

**Argumento:**

La obra sigue fielmente la comedia de Miguel Mihura, manteniendo incluso sus diálogos, las variaciones están en aquellos textos que se convierten en cantables. De ahí, que el argumento, sea el mismo.

Un joven, Dionisio, a punto de casarse, pasa su última noche de soltero en el hotel de la ciudad donde vive su prometida. En el hotel también se hospeda una troupe de artistas circenses, que inesperadamente se introducirán en la habitación de Dionisio, mostrándole un mundo diferente, de color, frente a la mortecina tradición a la que va a enfrentarse al día siguiente.

Entre los artistas, una bailarina llamada Paula, le hará comprender lo maravilloso que sería empezar una vida nueva, bohemia, guiada por el arte y el mundo del circo. A la mañana siguiente el padre de su novia viene a buscarle para llevarle al altar donde se casará, Dionisio acepta su ya comprometida vida y deja escapar la oportunidad de felicidad que le brindaba Paula.

**Edición del texto dramático:**

MIHURA, Miguel (2019). *Tres sombreros de copa*. Libro programa. Madrid: INAEM

**Números musicales:**

Parte 1. Obertura. Instrumental. Parte 2. Diálogo. Parte 3. Introducción musical y Aria

de Don Rosario. Parte 4. Diálogo. Parte 5. Nocturno. Entrada de Paula y escena de la pelea. Parte 6. Diálogo y Vals de la bailarina. Parte 7. Diálogo. Parte 8. Nocturno y canción de cuna, “Ninna Nanna”. Parte 9. Escena del Charlestón. Parte 10. Diálogo. Parte 11. Fanfarria. Introducción y Tarantellas de Madame Olga. Parte 12. Diálogo. Parte 13. Diálogo y Aria de Dionisio. Parte 14. Escena de la Conga. Parte 15. Escena y Aria de Don Sacramento. Parte 16. Diálogo. Parte 17. Final.

### **Partitura localizada:**

Editada por la New York Ópera Society, Inc.  
Centro de Documentación y Archivo de la SGAE, Madrid.

### **Características destacables de la obra:**

Podemos decir que, con esta obra, se ha “hecho la luz”. El compositor, Ricardo Llorca, tiene muy claro el futuro que debe seguir la zarzuela grande y así lo expone:

No existe ninguna duda de que en los últimos años las tendencias artísticas han sido cada vez menos radicales. Mirando hacia atrás, concretamente a los años noventa y a los albores del siglo XXI, uno puede reconocer un amplio movimiento dentro del mundo del arte hacia una orientación más tradicional. En los años cincuenta, la música de vanguardia nació más gracias a un impulso crítico, filosófico y estético, que a razones de índole estrictamente musical (Llorca, 2019. 23).

Y, efectivamente, con una partitura lírica llena de matices populares (conga, tarantela, nana...) y ritmos familiares (charlestón, jazz...) se consigue contar una historia tragicómica, absurda pero llena de una sensibilidad y un sentimiento que la convierten en una de las cimas escénicas de nuestro teatro y que conserva todos matices y virtudes al ser transportada a zarzuela. En la idea marcada por el compositor redonda la mirada de algunos críticos y también compañeros músicos:

Tampoco se conseguiría nada si la lírica se perdiera en su contemporaneidad con piezas de libretos intelectuales y músicas de vanguardia que únicamente atraen a una minoría. El mundo de la lírica es ese espacio en el que se sigue celebrando un singular ritual consistente en una comunicación a través de las emociones y los afectos sin la necesidad de desmenuzarlos racionalmente (...) Autores y compositores de diferentes países demandan que la lírica se ocupe de temas actuales, pero que al mismo tiempo recupere la tonalidad en cuanto que lenguaje musical (...) En este sentido, cabría hasta demandar que la lírica se aleje de la vanguardia para cobrar actualidad (Gómez Schneekloth: 2019, 32).

La zarzuela grande bajo esta orientación, de buceo en textos dramáticos excelsos y composición musical tonal, se coloca magníficamente en la segunda década del siglo XXI.



85. 2020. *El pájaro de dos colores*.

Ópera de cámara en un acto de Tomás Borrás, con música de Conrado del Campo.

Teatro musical de Cámara de la Fundación Juan March, 6 de enero de 2020.

**Reparto y equipo artístico:**

El pájaro / Ella (Sonia de Munck), Don Tigre / El Clon (Borja Quiza), El Mono / El Augusto (Gerardo Bullón), Actor y Bailarín (Aarón Martín).

Grupo de Cámara de la JONDE.

Vestuario: Gabriela Salaverri.

Iluminación: Lía Alves.

Vídeo: Mario Domínguez.

Escenografía: Carmen Castañón.

Dirección de escena: Rita Consentino.

Dirección musical: Miquel Ortega.

**Argumento:**

En el país de las alegorías hay un jardín donde dos payasos y una mujer nos explican que van a representar a tres animales: un tigre, un mono y un pájaro.

El Mono tiene encerrado al Pájaro, quien reclama su libertad. Don Tigre se propone dar la libertad al Pájaro, con una actitud quijotesca, basada en el amor ideal y puro; el enfrentamiento entre Don Tigre y el Mono tiene como final que el Mono decide liberar al Pájaro, no sin antes convertirle en una mujer moderna y liberada: Ella.

Don Tigre se entrega totalmente a Ella, su voluntad es del amor mundano y real, no de aquel puro e ideal que había soñado. El Mono cumple una última venganza, les crea la Filosofía, y el tedio se apodera del amor, que nunca suele ser eterno.

**Edición del texto dramático:**

BORRÁS, Tomás (2020). *El pájaro de dos colores*. Programa libro del estreno absoluto.

Madrid: Fundación Juan March.

**Partitura localizada<sup>284</sup>:**

Centro de Documentación y Archivo de la SGAE, Madrid.

**Características destacables de la obra:**

La obra estaba sin acabar al fallecimiento de su compositor, Conrado del Campo en 1953, pero había sido concebida tras el éxito de *Fantochines* en 1923, incluso Tomás

---

<sup>284</sup> La orquestación está escrita para: “Violín I, violín II, viola, violonchelo, contrabajo, flauta, clarinete, trompeta, trombón, saxofón y piano” (Borrás, 2020: 6).

Borrás publica el texto dramático de *El pájaro de dos colores* en 1929. Por consiguiente, nos encontramos ante una obra anterior a la Guerra Civil española, que se estrena y ve la luz casi un siglo después en 2020, gracias a la labor de recuperación que la Fundación Juan March y el teatro de la Zarzuela llevan a cabo con el género lírico español. Miquel Ortega, el compositor autor de *La casa de Bernarda Alba*, antes reseñada, es el encargado de completar lo inacabado, cuya última parte manuscrita de la orquestación se fecha en 1951.

El texto dramático se corresponde con el teatro simbolista frecuente durante los años 20 y 30 del pasado siglo, inmerso en el Teatro de Arte de Martínez Sierra; en esta línea conceptual, heredera de Maeterlinck, los personajes nos muestran una metáfora de la condición humana y de la manera de entender el amor desde diferentes ángulos. Todo ello revalorizado desde la óptica del mundo del circo que, como vimos en *Black, el payaso* y en *Los cachorros*, tantas posibilidades, siempre ha brindado al teatro musical, sin olvidar que el propio Conrado del Campo dirigió la orquesta del circo Colón cuanto tenía catorce años (Borrás, 2020: 16).

En repetidas ocasiones hemos acudido a la figura de Conrado del Campo y de su obra, y como el crítico nos preguntamos acerca de *El burlador de Toledo*, *La malquerida* o *Lola la piconera* “¿Dónde está todo esto? ¿Qué nos estamos perdiendo?” (Fernández Guerra, 2020: 30). Ese es el verdadero asesinato cultural que nuestra época está cometiendo, al no recuperar y poner en valor todo este corpus de obras, cuyo texto dramático y cuya partitura musical han contribuido, al servicio de la cultura de nuestro país, en la evolución de nuestro teatro musical, bien bajo la denominación de ópera o bajo la denominación de zarzuela.

### C. DOCE OBRAS SIN ESTRENAR EN MADRID.

Vamos a reseñar, a continuación, una docena de títulos que se han estrenado durante este periodo investigado, desde el final de la Guerra Civil española hasta nuestros días, fuera de Madrid y que son un claro ejemplo de la evolución seguida por la zarzuela grande en estos años y en otras ciudades españolas.

En esta situación hay muchos títulos más, como ya dijimos en el capítulo segundo, pero quizá estas obras no llegaron a ver su estreno en Madrid por diversos motivos en su momento y seguramente podría haber, en el futuro, una oportunidad para ello. No nos puede resultar curioso que la mayoría de estos estrenos se produzcan en Barcelona, dado que la cartelera de esta ciudad ha mantenido históricamente una rica vida paralela a Madrid en la evolución de la zarzuela grande. Algunos de los títulos que aparecen a continuación, *Flor de nit* o *Gente bien*, no han llegado a la cartelera madrileña por considerarse títulos muy vinculados con la idiosincrasia de la vida barcelonesa, pero su calidad e interés van más allá y la calidad de sus autores dramáticos, Manuel Vázquez Montalbán y Santiago Rusiñol, bien merecen una entrada en los teatros madrileños. En estos dos casos sus compañías o productoras, sin embargo, visitan habitualmente la capital, pero con otro tipo de espectáculos que consideran más afines al gusto madrileño; provocando la ausencia de difusión a obras que aportan sustancial información al motivo de nuestra investigación.

Si en otro momento fueron plazas destacadas Bilbao o la zona de Levante, últimamente es Oviedo, con su Festival Lírico quien mantiene viva la llama de la creación en zarzuela. El Festival, organizado por el ayuntamiento de la ciudad, lleva ya veintisiete ediciones. Sus apuestas aúnan el repertorio tradicional con las nuevas producciones de encargos como *Maharaja* o *Fuenteovejuna*, que reseñamos a continuación y que mantienen vivo el corpus creativo de la zarzuela grande.

El interés que aportan los títulos escogidos, la importancia de sus autores y la influencia de estos en la creación artística nos hace sentir que estamos ante doce citas ineludibles para la cartelera madrileña, en cuanto sea ocasión propicia.

86. 1943. *Déjame soñar*.

Sainete lírico en dos actos de José Huecas Pintado y Luis Tejedor, música de Jesús Guridi. Teatro Arriaga de Bilbao, 27 de mayo de 1943.

**Reparto y equipo artístico:**

Luis (Marcos Redondo), Rosa (Carmen Ruiz), Angelita Navalón y Amparo Albiach.

Compañía de Marcos Redondo.

Dirección musical: Manuel Garrido.

**Números musicales<sup>285</sup>:**

*Acto I.* Nº 1. Preludio y escena. Nº 2. “Campanitas de boda” (Canción de las feas). Nº 3. “Las taquimecas”. Nº 4. Romanza de Rosa. Nº 5. Final del cuadro primero. Nº 6. Dúo de Rosa y Luis. “Claveles rojos”. Nº 7. Escena, Pasodoble y Final del cuadro segundo.

*Acto II.* Nº 8. Preludio (Mazurca y Pasacalle). Nº 9. Duetto cómico. Nº 10. Dúo de Rosa y Luis. Nº 11. “El jazz” (Slow y Swing). Nº 12. Preludio del quinto y último cuadro. Nº 13. Romanza de Luis. Nº 14. Terceto cómico. Nº 15. Final. “¡Alleluia!”.

**Partitura localizada:**

Eresbil, Archivo Vasco de la Música, Rentería, Guipúzcoa.

**Recepción de la obra. La crítica y el público:**

Marcos Redondo recoge la recepción de una obra que él no duda en calificar de “partitura deliciosa”:

El 27 de mayo estrené en el teatro Arriaga de Bilbao *Déjame soñar*, una opereta del maestro Guridi, con letra de Luis Tejedor y José Huecas. ‘Sin afrontar grandes problemas –decía en su reseña *El Pueblo Español*, en fecha 28 de mayo-, los autores han trazado un libro interesante, de sano humor, que el público sigue vivamente interesado por caminos tan dispares como el interior de unos almacenes, un lugar de recreo en la Gran Vía madrileña, el micrófono de una estación de radio y el patio de un convento. Por todos ellos se mueven los personajes del sainete y lo hacen con verdadera gracia teatral, que evidencia en los autores indiscutible dominio de la técnica dramática’.

---

<sup>285</sup> La orquestación de la obra es para: “Violines, violas, violonchelos, contrabajo, saxofón alto, percusión, armonio, piano, guitarra, arpa, cuerda” (Pliego de Andrés, 1997: 35).

En realidad, eso era *Déjame soñar*, si bien habría que destacar una bella romanza y el ‘Alleluia’ final, pieza magistral en la que creo acertó plenamente Guridi. (...) como el éxito alcanzado en el Arriaga fue enorme, nos trasladamos a Zaragoza, donde la obra era esperada con verdadero interés. En la capital aragonesa, el éxito fue asimismo de apoteosis. (Redondo, 1973: 251-254).

Según el *Diccionario de la zarzuela* recibió alguna crítica en su estreno en Barcelona, por la inspiración moderna de la partitura, frente al clasicismo sinfónico al que nos tiene acostumbrados el compositor, “como la aparecida en *La Prensa* firmada por Alfonso Blanquer: ‘Realiza una incursión poco afortunada sobre temas nuevos en un terreno que puede ser un campo fructífero para compositores de jazz, pero que, a un maestro de la categoría de Guridi, no le cuadra en absoluto’. No obstante, el público recibió con simpatía la obra” (Sánchez, 2006: I, 958).

### **Características destacables de la obra:**

Hemos mantenido este título en este apartado, aunque su estreno en Madrid se haya efectuado en mayo de 2011, en la Escuela de Canto de la Comunidad de Madrid, un espacio de índole docente donde acude el ámbito profesional, pero no el público en general; por lo que no podemos considerarlo como estrenado aún en Madrid, por lo menos para el gran público. En la representación citada la dirección escénica corrió a cargo de Raúl Arbeloa, con escenografía de Esteban Sánchez y vestuario de Paz Yáñez; la dirección musical contó con Pascual Ortega al frente de la JORCAM.

Puede que el criterio ya marcado de cambio de tendencia y de gusto de las ciudades provocara que Marcos Redondo decidiera no estrenar la obra en Madrid, por ello, aunque la obra tiene dos subtítulos: *La canción de Madrid* y *Chicas de oficina*, puestos seguramente pensando en el estreno madrileño, se quedó sin ver las carteleras de la capital de España. En este sentido también nos sorprende que otro gran éxito de Marcos Redondo, *El divo*, tampoco fuera estrenado en Madrid en estos años, obra que no hemos localizado se haya estrenado aún en Madrid, y que podría estar también incluida en esta selección de doce títulos, pero que no es el fin de la investigación, simplemente referenciamos una situación que no es singular, sino que incluye muchas otras obras que, de haber llegado a Madrid, quizá hubieran logrado su hueco en el repertorio.

Si tenemos en cuenta los espacios escénicos por los que transita *Déjame soñar* deducimos su filiación con el sainete, así como por los títulos barajados, y que aparecen como subtítulos, hacen clara referencia a ese sainete en dos actos que tanto éxito alcanzaba en el momento, provocando la aparición de compositores como Romo o Quiroga al servicio de este tipo de argumentos. Esta misma idea se engloba en el subtítulo *Chicas de oficina*, que hacía clara referencia al cambio de vida de la mujer en estos años, su incorporación al trabajo de oficina, sin olvidar que escénicamente, en 1955, Miguel Mihura focalizaría la historia de la incorporación femenina al trabajo en *Sublime decisión*. Este tipo de argumentos marcarán una línea de operetas ya reseñadas, donde la mujer ejerce labores de reportera o secretaria de dirección (*Cinco minutos nada menos, Ana María, etc.*).

La composición musical “incluye ritmos modernos, con elementos de jazz, además de graciosos y alegres números cómicos como la escena de ‘Las taquimecas’. El estilo ligero de Guridi sorprendió a todos” (Sánchez, 2006: I, 957-958). Esta sorpresa, de la incursión de un compositor como Guridi en la música del momento, aplicada a la zarzuela grande, es lo que nos aporta la idea de renovación del género, que el compositor buceaba en los ritmos musicales modernos, al igual que hicieron sus contemporáneos, aportando su calidad a la evolución de la zarzuela grande.

Es digno de mención la recuperación lograda, en este sentido, desde la Escuela Superior de Canto, empresas como esta ayudan a avivar aquellos hitos que no han tenido un desarrollo posterior y a aminorar la poca atención que, desde todos los estamentos, se ha prestado a las zarzuelas estrenadas a partir de 1939.

87. 1950. *Lola la piconera*.

Drama lírico en prólogo, tres actos y epílogo de José María Pemán, música de Conrado del Campo. Gran Teatro del Liceo de Barcelona, 14 de noviembre de 1950.

**Reparto y equipo artístico:**

Lola la piconera (María Luisa Nache), Juan de Otero (Herminio Ezquerro), Doña Frasquita (Mercedes Garriga), Luis de Acuña (Enrique de la Vara), Argüelles (Ricardo Fuster), Concha (Pilar Torres), Doña Amparo (María Asunción Llenas), Margarita (Maruja Zerpa), Doña Isabel (Carmen Gombau), Doña Pastora (Ángeles Rosini), Santamaría (Jacinto Santamaría), Cabo (Esteban Recasens), Capitán (Luis Corbella), Teniente 1º (Jaime Carbonell), Garzón de Salazar y Teniente 2º (Antonio Cabanes), soldados, petimetres, majos y pueblo de Cádiz.

Coreografía: Juan Magriñá.

Escenografía: Pou Vila.

Dirección de escena: Augusto Cardí.

Dirección musical: Ángel Questa.

**Argumento:**

Los franceses han proclamado en Madrid a José Bonaparte como rey de España, pero falta por conquistar Cádiz. La ciudad está sitiada y solo reconoce un rey: Fernando VII. Luis de Acuña decide enviar a Lola la piconera, famosa cantante y musa popular, a llevar un mensaje secreto a Granada. Y el enamorado de Lola, Otero, celoso, se enfrenta a Acuña, pero Lola ha decidido prestar su servicio a la libertad y llevar la misiva atravesando las tropas francesas.

Lola es detenida en mitad del camino y fusilada por los franceses. Lola ayudó a Acuña, que era un traidor sin ella saberlo, y Otero llora la pérdida de una mujer que prefirió servir a la libertad que al amor que él la ofrecía. El cuerpo inerte de Lola vuelve a Cádiz, ciudad que nunca sería sitiada por los franceses.

**Edición del texto dramático:**

PEMÁN, José María (1934) *Cuando las cortes de Cádiz...* Madrid: Manuel Herrera Oria.

**Partitura localizada:**

Centro de Documentación y Archivo de la SGAE, Madrid.

**Características destacables de la obra:**

Esta obra, premiada en el Concurso Nacional de Bellas Artes de 1950, se estrena en Barcelona y allí cosecha la admiración de público y crítica pero no se llega a estrenar en

Madrid. José María Pemán había escrito *Cuando las cortes de Cádiz...* en los años treinta y había sido estrenada con gran éxito por Ricardo Calvo, Társila Criado y Guillermo Marín, justo después del éxito clamoroso de *El divino impaciente*. No era la primera vez que el insigne escritor se acercaba al género lírico español, de hecho, ya había estrenado otro drama lírico, *Las viejas ricas*, con gran éxito.

*Las viejas ricas*, drama lírico en dos actos y un epílogo de José María Pemán y José Carlos de Luna, música de Juan Tellería, estrenado en el teatro de la Zarzuela, el 15 de febrero de 1947. Cuyo reparto corrió a cargo de Isabel Beltrán, Conchita Velázquez, Conchita Panadés, Carmen Caballero, Faustino Arregui, Gregorio Blanco, Chano Gonzalo, María Luisa Moneró, María Francés, Matilde Artero, Carlos Rufart y Santiago Ramalle, dentro de la Compañía de Conrado Blanco. Sabemos que, a finales del siglo XIX, en el carnaval gaditano, existió una agrupación con el nombre de “las viejas ricas”, que se hizo muy famosa por un tanguillo sobre Cádiz y su situación depauperada, por culpa de Sevilla y su acaparadora entrada de buques por el río Guadalquivir. “Tanto el libreto como la música obtuvieron críticas muy favorables y un éxito de público que hizo pensar en el resurgimiento de la vieja zarzuela española lo que, desgraciadamente, no se consiguió con la plenitud que autores, intérpretes, empresarios y aficionados deseaban.” (García Carretero, 2004: 238). La partitura está localizada en el Centro de Documentación y Archivo de la SGAE de Madrid, dentro del legado de la familia Tellería.

La obra se convertiría pronto en película de éxito, justo en 1952, interpretada por Juanita Reina. Estamos ante un fenómeno curioso que ya aconteció con *La Lola se va a los puertos*, son obras emblemáticas de nuestro teatro que dan juego en el ámbito lírico y folclórico casi a la par, fomentando la imagen de una mujer representativa de la patria, que eran interpretadas por la misma tonadillera, afín a los gustos de la época. Sus coplas y películas han llegado hasta nuestros días convertidas en iconos culturales, y sin embargo sus versiones líricas no han vuelto a los escenarios, cuando sus compositores son dos nombres muy destacables de la historia de la música española: Ángel Barrios para la que se iba a los puertos y Conrado del Campo para esta piconera.

La recuperación de la ingente creación de Conrado, más de doscientas obras, es posible



gracias a la donación que su hija y cantante, Elsa del Campo, realizó en 1999 a la SGAE.

En su recepción y catalogación nos dice la directora del CEDOA:

Musicalmente Conrado del Campo se enmarca en un post romanticismo marcadamente alemán, en el que se pueden rastrear las influencias de Beethoven, Wagner, Strauss, y hasta César Frank, intentando conjugar esta tendencia con un casticismo madrileñista, que se nota especialmente en su música lírica (González Peña, 2000: 118).

En este mismo catálogo se recoge la existencia de una pieza manuscrita para voz y piano: “Tango triste de *Lola la piconera*”. Pemán y Conrado del Campo, son autores que tenemos que recuperar, que algún día la vista, limpia de telarañas, volverá hacia ellos la mirada. En esto nos avala la opinión de otro gran escritor, Tomás Borrás, también colaborador y biógrafo de Conrado del Campo, como vimos en *El pájaro de dos colores*; que, con motivo del estreno, que nos ocupa, observa “que Conrado del Campo haya ganado un laurel con su ópera *Lola, la piconera*, con libro de Pemán, en el Liceo de Barcelona, merece algo más que silencio: merece examen de conciencia” (Borrás, 1954: 19).

88. 1988. *La niña del boticario*.

Opereta en dos actos de Lorenzo Guardiola, música de Julián Santos Carrión. Teatro Vico de Jumilla, Murcia, 15 de agosto de 1988.

**Reparto y equipo artístico<sup>286</sup>:**

Marisa (Ángeles Blancas), Casilda y Sobresalienta (Silvia Levinson), Leonora (Carmen Claire), Don Félix (Aurelio Puente), Don Fernando (Luis Dámaso), Don Sabino (Rodrigo Esteve), Corregidor (Marco Moncloa), Zapatero y Matacientos (Álvaro Lozano), Isidoro (Javier Alonso).

Compañía lírica Julián Santos.

Dirección: Julián Molina.

Dirección musical: Lin-Tao.

**Argumento:**

En Madrid bajo el reinado de Felipe IV.

Por la botica de don Félix, conocido alquimista, desfilan personajes del Madrid de la época, como don Sabino, viejo médico, que pretende casarse con Marisa, la hija del boticario; pero ella está enamorada del estudiante Fernando. El doctor receta un jarabe y con la ayuda de don Sabino envenenan a Fernando, pierde el sentido y le creen muerto. Le esconden en la cama de la botica.

Leonora, mujer vestida de hombre, pide auxilio porque le persigue su marido. Al boticario se le ocurre que se esconda en la cama con el muerto de Fernando... Aparece el Corregidor y ante tanta complicación el criado, Isidoro, inventa que Fernando es hijo de don Félix. El Corregidor perdona a todos, dada la amistad del doctor con el Conde Duque de Olivares. Leonor volverá a su casa y Fernando casará con Marisa.

**Números musicales:**

*Acto I.* Nº 1. Introducción y coro interno. Nº 2. Tonadilla de la sobresalienta. Nº 3. Entrada de Leonora. Nº 4. Entrada de Matacientos y coro. Nº 5. Ara de Don Sabino. Nº 6. Romanza de Marisa. Nº 7. Dúo de Marisa y Don Sabino. Nº 8. Entrada de Fernando. Nº 9. Corregidor y Corchetes.

*Acto II.* Nº 10. Terceto cómico. Nº 11. Dúo de Marisa y Fernando. Nº 12. Estudiantina. Nº 13. Final.

**Partitura y materiales localizados:**

---

<sup>286</sup> Por su relevancia damos el reparto de la primera grabación mundial de la obra, producida en el año 2000, su grabación, dos años después de su estreno. Aunque la edición y venta no se efectuará hasta 2002.

Centro de Documentación y Archivo de la SGAE, Madrid.

### **Fonografía:**

*Niña del boticario, La* (2002). Guardiola Tomás y Santos Carrión. CD. Lin-Tao, dir. Madrid: Emi-Odeón.

### **Características destacables de la obra:**

Los mismos autores habían obtenido en 1947 el Premio de RNE, con la obra *Los gerifaltes*, zarzuela de Lorenzo Guardiola y música de Julián Santos Carrión, estrenada en el teatro Apolo de Valencia en 1951.

Es una opereta escrita en los años sesenta y guarda relación con el neo casticismo que obras como *La ilustre moza* de Moreno Torroba, *Los burladores* de Sorozábal o *El hijo fingido* de Rodrigo, habían encontrado como una vía de desarrollo para la zarzuela grande, teniendo en el Siglo de Oro español su inspiración más o menos directa.

Aunque el desarrollo profesional de ambos autores está muy vinculado a Valencia, nos ocurre como ya dijimos al hablar de Juan Martínez Bágüena, que el número de obras compuestas y la aceptación que estas han obtenido, les hacen merecedores de investigaciones más concretas en torno a sus figuras.

*La niña del boticario* es una deliciosa comedia de enredo, de figurón, de nueva cuña que sustenta una partitura muy hermosa, llena de guiños a la herencia musical áurea, pero engarzada en unas melodías de opereta. Es una obra pensada para gustar al público, a todo tipo de público, el enredo es fácil y la partitura llena de aciertos y momentos de lucimiento. Así como ocurrió con *Los gerifaltes*, incluso premiada, son títulos que no han visto la luz de la cartelera madrileña todavía.

89. 1989. *Cristóbal Colón*.

Ópera en verso libre de Antonio Gala, música de Leonardo Balada. Gran Teatro del Liceo de Barcelona, 24 de septiembre de 1989.

**Reperto y equipo artístico:**

Cristóbal Colón (José Carreras), Pinzón (Carlos Chausson), Fray Antonio de Marchena (Luis Álvarez), Rey Fernando (Stefano Palatchi), Reina Isabel (Montserrat Caballé), Consejero (Miguel Sola), Tesorero (Juan Pedro García Marqués), General (Jesús Sanz Remiro), Científico (Gregorio Poblador), Obispo (Miguel López Galindo), Beatriz Enríquez (Victoria Vergara), Mujer (Rosa M<sup>a</sup> Ysas), Rodrigo de Triana (Antonio Lluch), marineros, judíos, mujeres, hombres y niños de Palos.

Escenografía y vestuario: Eduardo Úrculo y Mario Vanarelli.

Coreografía: Gelabert y Azzopardi

Dirección de escena: Tito Capobianco.

Dirección musical: Theo Alcántara.

Producción de la Sociedad Estatal Quinto Centenario.

**Argumento:**

En la cubierta de la Nao Santa María durante la travesía de Palos a América en 1492.

Durante la travesía Cristóbal Colón recuerda los momentos vividos en tierra hasta el momento de su partida con rumbo a lo desconocido e incierto. Su relación con Beatriz Enríquez, el conocimiento de Pinzón presentados por fray Antonio de Marchena, su vinculación con los Reyes Católicos y la apuesta de Isabel. La desconfianza de los demás por sus hallazgos y la aventura, con dudas, en la que se encuentra embarcado.

Su polémico origen judío, las disquisiciones en contra de la tripulación y la desesperación de sus recuerdos, tan vivos, que se desarrollan en la misma cubierta del barco como ensoñaciones poéticas, son problemas que se desvanecen con la llegada al Nuevo Mundo y el anhelado grito de “¡Tierra!”.

**Edición del texto dramático:**

GALA, Antonio (2000). *Teatro Musical*. Col. Biblioteca Antonio Gala. Madrid: Planeta y Espasa Calpe.

GALA, Antonio y BALADA, Leonardo (1989). *Cristóbal Colón*. Madrid: Sociedad Estatal Quinto Centenario.

**Características destacables de la obra:**

Ya en el siglo XIX Ramón Carnicer se había acercado a la figura del almirante para componer una ópera, hubo más ocasiones, pero no hay ninguna que se haya instalado en

el repertorio, a pesar de lo interesante del tema. Esta obra que nos ocupa, es un encargo de la Sociedad Estatal Quinto Centenario, y las opiniones vertidas por sus autores nos parecen lo suficientemente significativas, puesto que no se encuentran cómodos en la vertiente habitual por la que transita la ópera contemporánea, quizá sin saberlo estaban contribuyendo al proceloso caminar de la zarzuela grande.

Antonio Gala, que viene de escribir *Carmen Carmen* y que en breve estrenará *La truhana*, declara no sentirse cómodo en las coordenadas creativas de la ópera, a pesar de que su recurso de situar la acción en la cubierta del barco, mientras Colón reflexiona sobre su vida, nos recuerda vivamente a *Billy Budd* (1951), la célebre ópera de Britten basado en la novela de Herman Melville:

Nunca aspiré a escribir una ópera que contuviera tribulaciones de amor, asesinatos, envenenamientos, suicidios, ni otros desastres parecidos: no soy partidario de maquillar la Historia, y, además, me horrorizaba la idea de producir una ópera tradicional, cosa que detesto (Gala, 2000:124)

Leonardo Balada, el compositor, tampoco se encuentra cómodo en los cánones estilísticos de sus coetáneos, de la ópera contemporánea que se está produciendo en España:

He pensado precisamente en una ópera que musicalmente mirara al futuro pero que fuera también un eco del pasado. *Cristóbal Colón* representa en cierto modo para mí, la culminación de una trayectoria filosófica y conceptual, en cuanto al teatro musical (...) se me antoja contraproducente que un compositor que no considere la línea melódica como parte de su consenso estilístico, componga óperas (Balada, 1989: 11).

El interés de esta poética, cuyos mimbres se basan en un texto dramático de máxima calidad y la vuelta a la línea melódica en la partitura genera una vertiente creativa que bajo el paraguas denominativo de ópera conseguiremos ofrecer títulos ya mencionados en el capítulo II, como *Divinas palabras* de Nieva y García Abril. Seguramente estamos ante óperas que en otra situación hubieran podido denominarse zarzuela grande o drama lírico.

90. 1992. *Flor de nit*.

Musical escrito en catalán de Manuel Vázquez Montalbán, música de Albert Guinovart.

Teatro Victoria de Barcelona, 7 de abril de 1992.

**Reparto y equipo artístico:**

Rosa (Carme Cuesta), Reynals (Carlos Gramaje), Quimet (Óscar Mas), Gran Tonet, Regidor 1992, Primo de Rivera (Pep Cruz), Mimí (Isabel Serrano), Arrufat, Alcalde 1992, Milicià (Xavier Ribera), Patrick, Prensa 1992, Capatàs, Poeta andalùs (Pep Martínez), Coloma, Periodista 2, Dona de la fàbrica, Clienta (M. Josep Besson), Isadora, Regidora 1992, Dona de la fàbrica, Clienta (Núria Mampel), Remei-periodista, Corista, Miliciana (Roser Batalla), Paqitu, Nina, Regidor 1992, General Goded (Paco Alonso), Flavio, Regidor 1992, Milicià (Eugeni Soler), Hortènsia, Regidora 1992, Dona de la fàbrica, Corista, Miliciana (Clara del Ruste), Pons (Xavier Mestres), Madriles, Comandant Franco (Juan Antonio Vergel), Matamoros (Fulgenci Mestres), Adelaida (Argentina Sosa), Gigolo (Enric Torné), Noi de la dinamita (Mireia Font), Coristas (Marisa Girardi, Eva Trullàs), Dona (Muntsa Rius), Reynal Vells (Miquel Periel), Veu en off ràdio (Victòria Sanz), etc.

Iluminación: John Waterhouse.

Coreografía: Toni Mira.

Escenografía y Vestuario: Isidre Prunés y Montse Amenós.

Dirección de escena: Joan Lluís Bozzo.

Dirección musical: Josep Manuel Durán.

Producción: Dagoll Dagom.

**Argumento:**

Con motivo de la celebración de los Juegos Olímpicos en Barcelona se va a derrumbar un antiguo cabaret llamado *Flor de nit*, las obras se tienen que detener porque aparece el cadáver de una mujer que fue asesinada. En torno a la noticia aparece un viejo cronista de la ciudad, Reynals, que recuerda lo que fue aquel lugar y quién fue la mujer, una corista llamada Rosa, que cantaba en *Flor de nit*.

De 1929 a 1936 se cuenta la historia de Barcelona a través de la vida del cabaret y de Rosa, su amor con un anarquista, Quimet, y su relación con el propio Reynals, periodista burgués, testigo de su vida. Reynals ayuda a Quimet a huir tras un crimen cometido circunstancialmente al asaltar un casino; a la vuelta de la huida Quimet descubre que Reynals y Rosa están juntos; la vida de los personajes del cabaret se mezcla con los sucesos históricos de aquellos años, desde la dictadura de Primo de Rivera hasta la II República, hasta la aparición de un comandante llamado Ramón Franco y los enfrentamientos sociales entre la clase obrera y la burguesía. Quimet descubre que Rosa está embarazada, duda de la paternidad, y acude al *Flor de nit* y allí va a disparar a Reynals cuando Rosa se interpone muriendo en su lugar.

**Edición del texto dramático:**

VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel (1992). *Flor de Nit*. Barcelona: Boileau.

VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel (2001). *Flor de Nit*. Barcelona: Educació 62.

### **Fonografía<sup>287</sup>:**

*Flor de nit* (2008). Vázquez Montalbán y Guinovart. Reedición en CD de la versión de 1992. Barcelona: Picap.

### **Videografía:**

BOZZO, Joan Lluís (2004). *Flor de nit*. Vázquez Montalbán y Guinovart. Dvd en catalán. Producción de 1992. Barcelona: TV3 y Vernal.

### **Características destacables de la obra:**

Magnífica demostración de cómo puede evolucionar la zarzuela grande. Con la evocación de un teatro en ruinas, recordando la obra *Follies* de Sondheim, se repasa la historia musical de un barrio como el Paralelo, que fue espina dorsal de la historia del teatro musical de nuestro país. Los valores del texto los encierra la sabiduría sobre este ámbito de su autor, Manuel Vázquez Montalbán, la acción dramática parece adaptación de una novela, incluido el uso del flash-back, técnica propia del cine, en esa historia se sirven todos los motivos y ritmos musicales que coexistieron desde 1929 a 1936: el fox, el pasodoble, el chotis, la habanera, el tango, el cuplé...

En Barcelona se acoge como una obra representativa de la historia de la ciudad y de su teatro musical, así en 2011 se ofrece un gran concierto conmemorativo<sup>288</sup> y en 2014 se reinventa la obra en una versión con formato de cámara<sup>289</sup>, buceando en sus concomitancias con el cabaret. Dagoll Dagom vuelven a ofrecernos una opereta, zarzuela grande, donde se homenajea con nueva mirada, en este caso la del compositor Guinovart, a los diversos ritmos habituales en la revista. Nuevamente se anuncia una obra de estas características como musical, encontrando la única diferencia entre zarzuela y musical, en que en aquella el canto permanecía ajustado a voces líricas y en esta segunda denominación la puerta queda abierta a la suma de voces líricas y voces melódicas o de educación vinculada al mundo del pop; en consecuencia, con sus variantes, el musical compuesto en nuestro país siempre resulta una hija, una rama evolucionada, de la troncal zarzuela grande.

---

<sup>287</sup> La orquestación incluye: Cuerda (violines, cello, contrabajo), Clarinete, Saxo, Trompeta, Trombón, Tuba, Batería, Pandereta, Percusión, Acordeón, Bandoneón y Piano (*Flor de nit*, 2008: s.n.).

<sup>288</sup> Ofrecido el 7 de febrero de 2011 en el teatro Condal.

<sup>289</sup> Estrenada en el teatro Almeria el 15 de octubre de 2014 a cargo de la compañía Gataro.

91. 2002. *Gaudí*.

Musical escrito en catalán de Jordi Galcerán y Esteve Miralles, música de Albert Guinovart. Teatro Musical de Barcelona, septiembre de 2002.

**Reparto y equipo artístico:**

Gaudí (Miquel Cobos i Torné), Madre (Alicia Ferrer), Laura (Roser Batalla), Pepeta (Mone), Monja (Anna Mateo), Amante (María Blanco), Conde Güell (Xavier Ribera-Vall), Maestro de Ceremonias (Oriol Tramvía), Hermana de la Pepeta (Isabel Soriano), Sobrina (Laura Mejía), Prostituta (Xaro Campo), Sra. Milà (Ruth Camps).

Iluminación: Ariel del Mastro.

Escenografía y audiovisuales: Franc Fernández y Enric Ruiz-Geli.

Vestuario: María Araujo.

Dirección de escena: José Antonio Gutiérrez y Elisa Crehuet.

Dirección musical: Francesc Guillén.

Producción de Focus, Iberautor y CIE España.

**Argumento:**

Al gran arquitecto Antón Gaudí Cornet le atropella un tranvía en 1926, y desde el hospital evoca su llegada a Barcelona, su encuentro con la arquitectura y la aplicación de sus ideas artísticas a la necesidad de la pujante burguesía industrial de finales de siglo y que entraba en el nuevo siglo XX.

En su recuerdo evoca su juventud, su madre, su encuentro con el amor por primera y única vez, su estudio donde se suceden los encargos del conde Güell... el sueño de la Sagrada Familia, su refugio en la religión y en el trabajo. Una vida humilde para realizar una obra magna.

**Partitura y texto dramático localizados:**

Centro de Documentación y Archivo de la SGAE, Madrid.

**Fonografía:**

*Gaudí* (2002). Galcerán, Miralles y Guinovart. CD. Francesc Guillén, dir. Barcelona: Discmedi.

**Características destacables de la obra:**

Obra coral a pesar de estar escrita para conmemorar el 150 aniversario del nacimiento del célebre arquitecto Gaudí (Reus, 1852- Barcelona, 1926), la importancia del coro es obvia si tenemos en cuenta la identificación entre el arquitecto y la ciudad, lo que coloca a la ciudad condal en el verdadero protagonista de la obra, de gran relevancia en lo



musical, más allá del trasunto dramático que sirve para que el compositor Albert Guinovart de vuelo suelto a su carácter sinfónico y lírico con más ímpetu que en otras obras suyas, como *Flor de nit* o *Mar y cielo*, donde la partitura estaba más condicionada por el texto dramático.

A continuación, vamos a reproducir la crítica de Xavier Cester al espectáculo en el diario *Avui*, por la aportación que su opinión hace en el mismo sentido que nosotros enfocamos este tipo de títulos y su importante integración en el catálogo de obras que construyen nuevos pasos en la evolución de la zarzuela grande:

(...) en su regreso al musical de gran formato, ha creado una partitura extensa en que se dan la mano su innegable don para crear melodías memorables y la inteligencia para construir un conjunto muy trabado. Se pueden rastrear varios ecos e influencias, de Ravel –un Bolero reconvertido en Sagrada Familia- y Bernstein, en el aire industrialista de Barcelona, así como la creación de números con un perfil musical autónomo, como la insinuante *chanson* cabaretera *Cherchez l'amour* y los toques jazzísticos de *Món real*. Hay lugar también para una efectiva aria de furor, *Borratxos de somnis*, y para la ironía elegante de *Tothom té un preu*.

El epicentro de la música es siempre muy claro: la capacidad de Guinovart para crear temas de un irresistible aire lírico, como *La Mare*, *Donar-se*, *Park Güell* y, sobretodo, la preciosa *He somiat*, una de esas melodías que vuelven una y otra vez a la memoria (Cester, 2 de octubre de 2002 recogido en Santamaría, 2016: II, 555).

El crítico da en la clave: un irresistible aire lírico. La obra se enmarca en una especie de drama lírico, bajo los parámetros en que situaba el compositor Leonardo Balada su ópera *Cristóbal Colón*; estos títulos que estamos aportando en este epígrafe del capítulo IV, obras no estrenadas aún en Madrid, descubrimos un importante número de obras que se acercan al formato mayor y se alejan del sainete o del retrato social, así surgen títulos como *Lola la piconera*, *Flor de nit*, este *Gaudí* y el siguiente *Poe*. Mostrándonos el importante logro de la biografía en los parámetros del teatro musical, como ya vimos con *Polonesa* o *El poeta*. Todos estos títulos beben y evolucionan las claves morfológicas del género lírico grande.

92. 2002. *Poe*.

Espectáculo musical terrorífico de Joan Lluís Bozzo, basado en relatos de Edgar Allan Poe, música de Óscar Roig. Estrenado en el teatro Poliorama de Barcelona<sup>290</sup>, 21 de septiembre de 2002.

**Reparto y equipo artístico:**

Madeline (Rosa Galindo), Roderic (Roger Peña), Nicholas (Miquel Fernández), Dr. Valdemar (Carlos Gramaje), Ama de llaves (Teresa Vallicrosa), Criado (Ferran Frauca) y Coro de Espíritus.

Iluminación: Toni Rueda.

Vestuario: Mercè Paloma.

Escenografía: Josep Rosell.

Coreografía: Natàlia Viñas.

Dirección de escena: Joan Lluís Bozzo.

Dirección musical: Gustavo Llul.

Producción de Dagoll Dagom.

**Argumento:**

A finales del siglo XIX el joven Nicholas llega a la casa de los hermanos Madeline y Roderic, viene en busca de Madeline, a la que conoció tiempo atrás, para convertirla en su esposa. Pero la casa guarda muchas sorpresas para Nicholas, entre otras que Madeline está enferma. El juego entre la vida y la muerte genera la duda y no se sabe si Madeline está muerta o hipnotizada por el doctor Valdemar, con ayuda del ama de llaves; mientras la casa se desmorona y se hunde al tiempo que los hermanos, dejarán sin descendencia su estirpe maldita.

Tras un sueño terrible, donde se le aparecen los antepasados de Roderic, Nicholas ayudado por el criado de la casa acude a la cripta familiar. Allí los espíritus animan a Nicholas a que huya, Madeleine aparece tras un péndulo gigante, el tiempo entre la vida y la muerte, mientras la casa se hunde Nicholas huye con el cuerpo inerte, que se torna esqueleto, de la mujer que ama.

**Edición del texto dramático:**

BOZZO, Joan Lluís (2002). *Poe*. Col. El galliner, nº 191. Barcelona: Edicions 62.

**Fonografía:**

*Poe* (2002). Bozzo y Roig. CD. Mario Klemens, dir. Barcelona: Dagoll Dagom y Barrandov Studio.

---

<sup>290</sup> La obra ha llegado a verse en el teatro del Bosque de Móstoles el 29 de marzo de 2003, pero no hemos encontrado referencia de que haya sido estrenada en Madrid capital.

### **Características destacables de la obra:**

En el programa de mano se reconoce que “los personajes de las obras de Poe están diseñados como los de un drama musical. El sentimiento de miedo, de horror, de abatimiento, así como los de alegría desenfadada y salvaje” (Dagoll Dagom, 2002: 9). Tras acudir a las historias de Poe, Bozzo construye un espectáculo en la línea del musical gótico que tanto éxito ha tenido en el ámbito anglosajón durante el siglo XX, convirtiéndose *Sweeney Todd* de Sondheim en el ejemplo más importante del género. El misterio de Poe y su juego entre el amor y la muerte, conceptos tan queridos históricamente por el drama musical, junto a una partitura de vuelo sinfónico, construyen una obra que el tiempo se encargará de dar el lugar que merece.

Obras como esta ayudan a la evolución de la zarzuela grande y la colocan en el lugar que tuvo en otros tiempos. Son creaciones que tienen hondas sus raíces, bucean en el ámbito cultural, en esta ocasión en la literatura de Edgar Allan Poe, y sobre un sólido texto dramático se desarrolla una contundente partitura de veinticuatro números musicales, casi sin interrupción, que podrían hacer pensar en la denominación a veces ególatra de ópera, pero que se mantiene en las líneas de espectáculo musical, con la dignidad y coherencia que siempre ha tenido el grupo independiente catalán Dagoll Dagom.

El hundimiento de la casa, metáfora del hundimiento de toda una familia, perteneciente a una elevada clase social, que había hecho de la corrupción y la maldad su denominador común, deja al joven Nicholas en el papel de la esperanza de toda civilización, de que una vez desaparece la maldad hay un futuro y una nueva vida llena de luz para este mundo y quienes lo habitan. Toda una estética gótica, en texto y música, al servicio de una puesta en escena espectacular que emula el terror, que habitualmente se siente en el cine, pero que suele estar ausente de los escenarios españoles<sup>291</sup>.

Dagoll Dagom ha contribuido con esta obra, una vez más, a la evolución de la opereta y del drama lírico.

---

<sup>291</sup> No así de la literatura española, donde históricamente hemos contado con magníficos ejemplos como *El estudiante de Salamanca* de Espronceda, contemporáneo de Edgar Allan Poe.

93. 2008. *Aloma*.

Musical de Lluís Arcarazo y Joan Lluís Bozzo, basado en la novela de Mercè Rodoreda, música de Alfonso Vilallonga. Sala Grande del Teatro Nacional de Cataluña, Barcelona, 23 de octubre de 2008.

**Reparto y equipo artístico:**

Aloma mayor (Carmen Sansa), Aloma (Julia Möller), Anna y Chica 2 (Anabel Totusaus), Dany (Maria Codony), Joan (Josep Julien), Viejo Cabanes (Ferrán Frauca), Robert (Carlos Gramaje), María (Anna Moliner), Coral (Gisela), Joaquín y Daniel (Marc Pujol).

Iluminación: Ignasi Morros.

Coreografía: Natalia Viñas.

Escenografía y Vestuario: Montse Amenós.

Dirección de escena: Joan Lluís Bozzo.

Dirección musical: Alfonso de Vilallonga / Roman Gotwall.

Producción del TNC y Dagoll Dagom.

**Argumento:**

Aloma es una adolescente que deja atrás la niñez para sumirse en un mundo interior que es invadido por el mundo que le rodea. Ha tenido que asumir el suicidio de su hermano Daniel, con 18 años, y no entiende la hipocresía de la sociedad de su tiempo, a punto de desencadenarse la Guerra Civil. La llegada de América al hogar familiar de su cuñado Robert, llena todo de una emoción especial y Aloma, veinte años menor, descubre el amor y el sexo. Su familia no puede mantener la casa familiar, todo se desmorona a su alrededor y descubre que para Robert no ha sido más que una aventura, la satisfacción de conquista inesperada para un hombre maduro, un halago a su vanidad. Aloma ha crecido con estas vivencias y convertida en mujer abandona a su familia y se pierde entre la gente de una ciudad en guerra.

**Edición del texto dramático:**

ARCARAZO, Lluís y VILALLONGA, Alfonso (2008). *Aloma*. Col. TNC. Barcelona: Proa.

**Fonografía:**

*Aloma* (2008). Arcarazo, Bozzo y Vilallonga. CD. Alfonso Vilallonga, dir. Barcelona: Discmedi

**Características destacables de la obra:**

Como celebración del centenario del nacimiento de la novelista Mercè Rodoreda, el Teatro Nacional de Catalunya encarga la adaptación escénica y musical de la novela de mismo título publicada en 1938 y revisada por la propia autora en 1969. Alfonso de Vilallonga escribe una partitura<sup>292</sup> con ecos de Sondheim pocos años antes de obtener su gran éxito al componer la banda sonora de la película *Blancanieves* (2012) dirigida por Pablo Bergé.

---

<sup>292</sup> La orquestación incluye: Violín, viola, cello, clarinete, saxo, piano, acordeón, guitarra, banjo, contrabajo y percusión.

94. 2016. *Gente bien*.

Opereta de Jordi Milán basada en un sainete de Santiago Rusiñol, letras y música de Joan Vives. Teatro Coliseum de Barcelona, 18 de octubre de 2016.

**Reparto y equipo artístico:**

Mercè Comes, Mont Plans, Jaume Baucis, Toni Torres, Meritxell Duró, Nuria Benet, Alexandra González, Babeth Ripoll, Bernat Cot, Montse Amat, Oriol Burés, Toni Sans, Berta Adell, Laia Piró, Jordi Milán.

Escenografía y Vestuario: Montse Amenós.

Coreografía: Leo Quintana.

Iluminación: Kiko Planas.

Dirección de escena: Jordi Milán

Producción de La Cubana

**Argumento:**

Siguiendo el sainete de mismo título de Santiago Rusiñol, *Gente bien*, el grupo teatral independiente La Cubana convierte el sainete en una opereta donde los nuevos ricos criticados entonces son ahora los “pijos contemporáneos”, gente que a través del poder o del dinero fácil accede a la capa alta de la sociedad, pero que carece de la instrucción, preparación y educación propia de esta. La adaptación mantiene las coordenadas de época, y hace la traslación a la actualidad, con los herederos de aquellos arribistas personificando también a los de ahora.

**Características destacables de la obra:**

La Cubana nos tiene acostumbrado a su público a un tipo de espectáculos con ecos de la revista musical (*Cómeme el coco, negro* o *Adiós Arturo*) y para esta ocasión construyen una opereta sobre el sainete en un acto de Rusiñol de mismo título, estrenado en 1917. La partitura se hace eco de las operetas del paralelo y hay una comicidad musical parangonable con *La generala* (1912) de Amadeo Vives.

Consiguen tras 250 representaciones más de 160.000 espectadores, y aportan un título a esta evolución de la opereta a nuestros días, incluyendo el subtítulo “El musical” en su publicidad de manera irónica y parodiando el abuso del término genérico.

95. 2016. *Scaramouche*.

Musical de Joan Lluís Bozzo, David Pintó y Joan Vives, música de Albert Guinovart.  
Teatro Victoria de Barcelona, 29 de septiembre de 2016.

### **Reperto y equipo artístico:**

Scaramouche (Toni Viñals), Olympia (Ana San Martín), Camilla (Mireia Mambo), Marqués (Ivan Labanda), Don Bartolo (Jordi Coromina), Funny (Clara Moraleda), Philippe (Albert Mora), Coullardin (Frank Capdet), De la Rose (Pitu Manubens), Madame Méricourt (Anna Alborch), Dégeon, Armand y Pulcinella (Josep Ferrer), Benoit (Jan Forrellat), Monsieur de Babineaux (Eduard Mauri), Charlotte, Mademoiselle de Lafontaine (Lucía Torres), Albertine y Madame de Pompignau (Cristina Murillo), Madelon y Madame Gifflet (Mireia Dolç), Jeanne y Madame de la Harpe (Neus Pàmies), Coullardin (Marcel Clement).

Escenografía: Alfons Flores.

Vestuario: Montse Amenós.

Iluminación: Albert Faura.

Coreografía: Francesc Abós.

Dirección de escena: Joan Lluís Bozzo.

Dirección musical: Joan Vives.

Producción de Dagoll Dagom.

### **Argumento:**

En el París previo a los días de la revolución francesa, dos hermanos gemelos son separados al nacer. Uno, aventurero, llamado René que se encuentra enrolado en una compañía de cómicos italianos y el otro hermano, Louis, recogido en casa del Marqués de l'Echalonne. Louis está enamorado de Olympia, la prometida del Marqués, y René convive con Camilla, la primera actriz de la compañía teatral.

Los dos hermanos ocupan indistintamente la personalidad de Scaramouche para llevar a cabo su venganza contra las injusticias que se plantean, entre otras el abuso de poder de la aristocracia, con el Marqués a la cabeza. El pueblo se rebela y comienza la revolución. Louise ha conocido a Camilla y esta le confunde con René.

En una de las revueltas Scaramouche, René, es asesinado y Olympia decide empezar una nueva vida, Louise acabada su relación con Olympia se marcha con Camilla a recorrer el mundo con la "commedia dell'arte".

### **Edición del texto dramático:**

BOZZO, Joan Lluís (2016). *Scaramouche*. Barcelona: Educaula 62.

### **Fonografía<sup>293</sup>:**

---

<sup>293</sup> La orquestación según información incluida en el CD se compone de: "2 Violines, 2 violonchelos, 2 contrabajos, 2 flautas, 2 clarinetes, 2 trompas, 2 trompetas, percusión, teclado y piano" (*Scaramouche*, 2016).

*Scaramouche* (2016). Bozzo, Pintó, Vives y Guinovart. CD. Joan Vives, dir. Barcelona: Discmedi.

### **Características destacables de la obra:**

Siguiendo la célebre novela de Rafael Sabatini publicada en 1921 y la famosa película dirigida por George Sidney y estrenada en 1952, al mismo argumento se le añade una dosis mayor de elementos propios de la “commedia dell’arte” italiana. Guinovart vuelve a desarrollar una partitura llena de elementos propios de la opereta, donde no falta ni un “Salve Regina” con ecos a la incluida por Barbieri en *Pan y toros*.

La idea de construir una opereta sobre el argumento de *Scaramouche* es brillante, pero no es nueva, ya en 2006, en el teatro Nuevo Apolo de Madrid se estrena un musical con mismo título y argumento escrito por Luis Miguel Polo, Nacho Alonso y Juan Carlos Guerra, con partitura compuesta por Nacho Alonso. En esta ocasión la obra pasó desapercibida y no obtuvo el reconocimiento y el eco que la producción de Dagoll Dagom, sin haber llegado a Madrid todavía, ya tiene en su haber.

La obra utiliza el género de “comedia de capa y espada” para crear una nueva opereta como ya había sucedido con *Los burladores*, *El hijo fingido* o *La niña del boticario*, es este un género de enredos amorosos que, con base en el Siglo de Oro español, en el caso de *Scaramouche* añade la participación de los personajes propios de la comedia del arte en mitad de una revolución, la más importante; todo ello genera escenas de duelos, lances entre los criados, inmersión del teatro dentro del teatro y abundante empleo del coro y del ballet. Sin olvidar que el suceso amoroso incluye la muerte del protagonista y a la vez el emparejamiento feliz, al existir un desdoblamiento de la misma figura en dos hermanos gemelos. El drama lírico alcanza un vuelo escénico importante y para ello los juegos del texto dramático y la calidad melódica de Guinovart provocan un éxito mayúsculo, que tendrá su estreno en la cartelera madrileña andando el tiempo.

96. 2017. *Maharajá*.

Zarzuela de Maxi Rodríguez y música de Guillermo Martínez. Teatro Campoamor de Oviedo, 15 de junio de 2017.

**Reperto y equipo artístico:**

Vanesa (Beatriz Díaz), Mishka (David Menéndez), Ana (María José Suárez), Velino (Juan Díaz Noval), Orlando (Francisco Sánchez), Amador (Roca Suárez), Martina Bueno, Antón Caamaño, Carlos Mesa, Fernando Marrot.

Dirección de escena: Maxi Rodríguez.

Dirección musical: Marzio Conti.

Capilla Polifónica Ciudad de Oviedo.

Oviedo Filarmonía.

Producción del Teatro Campoamor, Fundación Municipal de Cultura.

**Argumento:**

Trata de los amores de un hindú y una joven asturiana, la obra transcurre en Jaipur y en Asturias en época actual. Vanesa ha pasado un año sabático en la India y ha conocido a Mishka, un hindú resistente a abandonar su tierra para marchar con Vanesa a Asturias. Ya en su casa Vanesa añora su romance con Mishka, mientras vive con su familia, su prometido Velino y visita a sus amigos Ana y Orlando; pero, Mishka finalmente viaja en busca de Vanesa y se casará con ella siguiendo el rito hindú.

**Características destacables de la obra:**

La recepción en prensa, con motivo del estreno recoge la “renovación estilística” que esta plantea y observa algo en lo que creemos firmemente y que a pesar de “la apuesta asturiana por un género que ‘parece dormido, pero no duerme’ (...) Ningún arte puede mantenerse en exclusiva de creaciones pasadas”, bajo estas premisas el mismo crítico en *La Nueva España* nos sigue diciendo en torno a la partitura:

Musicalmente, el trabajo de Guillermo Martínez se demuestra divertido y ocurrente – aunque no memorable-, incluyendo en su composición desde melodías populares como ‘la canción del elefante’, mezcladas con bases rítmicas de batería, hasta guiños a la zarzuela tradicional y algún que otro pasaje para gaita (Labrada, 20 de junio de 2017).

Dada la importancia del evento, se refleja una opinión muy parecida como eco de sociedad del estreno acaecido en el Campoamor:

Desde el punto de vista musical, la partitura de Guillermo Martínez es una obra fresca, divertida y muy actual, que recoge ritmos de la zarzuela, como el pasodoble y la habanera, y los fusiona con otros más novedosos, con alusiones a melodías conocidas por los espectadores, o simplemente con bases rítmicas en las que introduce la batería (G. Torres, 15 de junio de 2017).



El compositor, venezolano de nacimiento, reconoce en una entrevista dada a *Doce notas* que:

La zarzuela representa una de las formas musicales cumbre del patrimonio musical español. Tiene unas raíces antiquísimas y una grandeza majestuosa. Este género es en parte la música de nuestros abuelos, de nuestros padres, de nosotros mismos. Sus páginas son un tesoro de incalculable valor. Su potencial, carisma y fuerza son sencillamente inmensos. Diría que sus límites están solo en la imaginación. La zarzuela es el gran género de la cultura española, una clase de ópera nacional creada por españoles. Este género alberga obras maestras y páginas brillantes de música. En un mundo en el que la lengua castellana cada vez gana más presencia, la importancia del género de la zarzuela es inconmensurable y su naturaleza insustituible. Así, somos custodios de un tesoro veraz y único (Sampedro Menéndez, 6 de junio de 2017).

En cuanto al texto dramático, nos encontramos ante una obra basada en el enfrentamiento de lo local a una mirada diferente, venida de lejos, algo que ya habíamos tenido en los argumentos vistos (*Róbame esta noche*). La llegada de alguien con una cultura o conocimientos diferentes pone un espejo ante la sociedad a la que llega, incluso su cultura incide en el desarrollo de la vida del lugar que visita, así también ocurre con el género, dado que en esta ocasión la coreografía ocupa un lugar relevante, y las danzas típicas de Bollywood acaban imperando en la sidrería, espacio típico para el desarrollo de una zarzuela rural, tal y como vimos en *El gaitero de Gijón*.

Dada su duración, en un acto, noventa minutos, podríamos pensar en el género chico, pero los nuevos usos del teatro, en 2017, donde se prescinde de los intermedios y se intenta ajustar la duración a los noventa minutos, a los que nos ha habituado el cinematógrafo, es una duración más larga de la que tenía el género chico y no ajustada a sus parámetros de exhibición, dentro del teatro por horas<sup>294</sup>. Es una duración pensada para los parámetros actuales y a los que se acogen las nuevas producciones de zarzuela grande.

---

<sup>294</sup> En este ámbito siempre tenemos que referenciar los estudios que al respecto ha realizado M. Pilar Espín Templado, directora de esta investigación.

97. 2018. *Fuenteovejuna*.

Ópera de Javier Almuzara y música de Jorge Muñiz. Teatro Campoamor de Oviedo, 9 de septiembre de 2018.

**Reparto y equipo artístico:**

Laurencia (Mariola Cantarero / María Miró), Esteban (Felipe Bou / Francisco Crespo), Frondoso (Antonio Lozano / José Luis Sola), Fernán Gómez (Damián del Castillo / Javier Franco), Mengo (Pablo García López / Juan Antonio Sanabria), Pascuala (Isabella Gaudí / Cristina Toledo), Jacinta (Marina Pardo), Flores (Luis Cansino / Fernando Latorre), Juez (Beñat Egiarte).

Escenografía: Paco Azorín.

Vestuario: Sandra Espinosa.

Iluminación: Juanjo Llorens.

Dirección musical: Santiago Serrate.

Producción de la Ópera de Oviedo.

**Argumento:**

El pueblo de Fuenteovejuna se mantiene solidario ante el asesinato del Comendador, al violar este a Laurencia, el mismo día que iba a casarse con Frondoso. Laurencia ha sido vengada y ante la unidad popular los Reyes Católicos absuelven el crimen, demostrando que hay un poder superior sobre los gobernantes corruptos, ambiciosos y lascivos.

**Características destacables de la obra:**

Ya vimos en 1981 la creación de una zarzuela sobre la obra de Lope de Vega, que tanto se presta a convertirse en el drama lírico español por excelencia: el sueño de la ópera española siempre vivo.

En esta ocasión la obra se adecua a los tiempos actuales gracias al poeta asturiano Javier Almuzara que genera las situaciones precisas para que la obra aligere toda su carga áurea y quede en una contundente y directa versión sobre el maltrato, el acoso y la justicia popular. Por su parte, el compositor alterna ritmos muy diferentes en su partitura aunando tradiciones y nuevos géneros, presumiblemente dispares, pero ensamblados orgánicamente, donde no faltan las referencias a líneas melódicas populares de hoy, el mundo afroamericano denominado “motown”, el rap o las nuevas fusiones del jazz.

#### D.TRES TÍTULOS INÉDITOS.

En el panorama del teatro musical es muy frecuente que tanto autores dramáticos como compositores guarden obras inéditas que, ya terminadas en su concepción, no fueron representadas por la circunstancia que fuese. El tema es lo suficientemente amplio como para dar lugar a otra tesis doctoral, nosotros hemos querido hacer referencia, por su singularidad, a tres propuestas que permanecen inéditas por distintas circunstancias y que están creadas por nombres especialmente relevantes para la evolución de la zarzuela grande.

Atendiendo a la composición musical nos parece una circunstancia reseñable el que el maestro Jacinto Guerrero llegara a componer una ópera, en unos años donde era considerado el rey de la revista y en los que se labró su fama de compositor facilón y excesivamente popular.

En el ámbito de la escritura dramática los hermanos Guillermo y Rafael Fernández-Shaw habían ayudado a la evolución de la zarzuela grande aportando algunos de los títulos fundamentales, entre los aquí referenciados. Una vez Federico Romero abandonó el tándem literario, la aparición de Rafael en la vida del excelso poeta Guillermo Fernández-Shaw le sirvió de impulso para concebir, conjuntamente, una serie de obras que no llegaron a ver la luz; y de todas ellas, ya citadas a lo largo de esta investigación, hemos optado por reseñar la obra *El Campeador*, por sus orígenes literarios y por la presencia de un compositor muy interesante para la época que estudiamos: Arturo Dúo Vital.

Y por último la simbiosis de autor y compositor con unos nombres tan destacables como Álvaro del Amo y Tomás Marco, guiados por el impulso de la institución que es salvaguarda del género, el teatro lírico nacional de la Zarzuela, han concebido una zarzuela que permanece inauditamente inédita al toparse en sus sucesivos intentos de estreno con vicisitudes ajenas a la producción escénica, véase huelga y pandemia, motivos que han anulado su presentación en el escenario hasta nueva fecha.

### 98. *Galatea*

Ópera bucólica en dos actos de Santiago Aguilar, música de Jacinto Guerrero, 1947.

#### **Texto dramático:**

AGUILAR, Santiago (1947). *Galatea*. Libreto mecanografiado. Madrid: Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero.

#### **Partitura localizada:**

GUERRERO, Jacinto (1947). *Galatea*. Manuscrito para canto y piano, y apuntes. Madrid: Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero.

#### **Características destacables de la obra:**

Hacia 1585 publica Miguel de Cervantes su novela *La Galatea*, dentro de la estructura y ambiente propio de la novela pastoril, género donde el “locus amoenus” o la arcadia soñada se suele trasladar a lugares próximos que se identifican con este tipo de parajes, en este caso a orillas del Tajo. En torno a este paisaje dos pastores, Elicio y Erastro, se disputan el amor de la bella pastora Galatea.

Santiago Aguilar Oliver (Zaragoza, 1899 – Madrid, 1953) polifacético artista y escritor, ya había escrito, aparte de un buen número de obras de teatro, guiones de cine y crítica periodística, el texto para la ópera *Christus*, pensada para Miguel Fleta, con música de Juan Álvarez García y estrenada el 11 de febrero de 1936 en el teatro Calderón de Madrid<sup>295</sup>.

El ambiente de la ópera recuerda mucho al de la última obra póstuma del compositor, *El canastillo de fresas*, parece que el maestro dejó sin realizar la orquestación de la ópera, pero si los materiales están fechados en 1947 y las muertes de sus autores suceden, la del compositor en 1951 y la del escritor en 1953, está claro que nos encontramos ante una interesante obra inédita, de carácter póstumo, basada en una novela de Cervantes. Y que, de pronto, supone un nuevo intento por parte del maestro Guerrero de dar con los pasos lógicos a la renovación de la zarzuela grande, en este caso por la senda de la ópera.

---

<sup>295</sup> Por su interés para el mundo del cine tiene creado un blog, donde se encuentran muchos datos sobre el escritor, pero nada en referencia a la ópera *Galatea* (<https://santiagoaguilaroliver.blogspot.com>).

99. *El Campeador*.

Drama lírico en tres actos de Guillermo y Rafael Fernández-Shaw, música de Arturo Dúo Vital, 1963.

**Texto dramático:**

FERNÁNDEZ-SHAW, Guillermo y FERNÁNDEZ-SHAW, Rafael (1963). *El Campeador*.  
Libreto mecanografiado y autógrafo. Madrid: Fundación Juan March.

**Partitura original localizada:**

Legado Arturo Dúo Vital, Fundación Botín, Santander.

**Personajes y voces:**

Doña Jimena (soprano), Doña Urraca (mezzosoprano), Rodrigo (barítono), Albano (tenor), Rey Fernando (bajo), Abad (bajo), Madre (contralto), Hija (tiple), Romancera (tiple dramática), Zagal (voz blanca), Caballero 1º y Caballero 2º (tenores), Caballero 3º (bajo). Coro de monjes, damas, nobles, guerreros, hombres y mujeres del pueblo.  
Rey Alfonso, Arias Gonzalo, Doña Elvira, El Juglar (no cantan, hablado).

**Argumento:**

*Prólogo.*

En época actual (1963), en la puerta de Santa María de Burgos una romancera vende romances del Cid, un zagal se acerca ávido de saber la historia del Campeador.

*Acto I.*

En Santa María en la edad heroica, El Rey Fernando recibe en audiencia y a él llega el pastor Albano sólo por verle, una madre que pide venganza sobre la mancilla de su hija por parte de un soldado y Jimena que acude a que se haga justicia con la muerte de su padre a manos de Rodrigo. El Rey Fernando manda llamar al Campeador y le obliga a casarse con Jimena.

*Acto II.*

El pastor Albano se ha hecho soldado por ir a defender Castilla a las puertas de Zamora, en la espera del campamento Rodrigo alaba su espada Tizona, y canta a las riberas del Duero. Una peregrina de camino a Santiago se detiene con el Cid, y por sus celos hacia Jimena se descubre que es Doña Urraca la hermana del Rey Sancho de Castilla, ambos hijos del difunto Rey Fernando. Con el Cid entretenido se consuma la traición de Vellido Dolfos, que logra entrar en la tienda real y matar a Sancho, y así Urraca continuará reinando en Zamora. En el castillo, Jimena ha tenido una pesadilla, llega Albano con la noticia de la muerte del Rey de tan funestas consecuencias para ella y para Rodrigo.

*Acto III.*

El Cid debe tomar juramento al nuevo Rey de Castilla, Don Alfonso, hermano de Doña Urraca y del difunto Don Sancho. El Rey jura en Santa Gadea de Burgos, para que se demuestre que no tuvo nada que ver con la muerte de su hermano. Una vez coronado el Rey Alfonso destierra a Rodrigo.

El Cid lleva a Jimena y a sus hijas al monasterio de San Pedro de Cardeña, allí tiene lugar la despedida a caballero tan leal y con el triste adiós de los enamorados finaliza la obra.

**Características destacables de la obra:**

Es lógico que una figura como la de Rodrigo Díaz de Vivar, tan bien dibujada a través del *Cantar de Mío Cid*, y cuya versión fílmica había sido todo un hito en nuestro país en el año 1961, rodada en exteriores españoles, estrenada en Madrid con la presencia de sus intérpretes, Heston y Loren, y la figura del director Mann, marido de Sarita Montiel; provocara en nuestros autores la búsqueda de un vehículo español de más envergadura para la figura del Cid, pues no olvidemos que la ópera por excelencia en torno a su figura es de Massenet, e inspirada en la obra teatral de Corneille. Aunque nuestros autores no se basan en los episodios descritos por Guillén de Castro o Corneille, ni siquiera a los del poema del *Mío Cid*, sino que acuden al romancero popular y trasladan a drama lírico la traición de Vellido Dolfos y la serie de romances a los que había dado lugar y que Menéndez Pidal había recogido en la *Flor nueva de romances viejos*.

Los Fernández-Shaw tienen varias obras inéditas, desde su creación en 1954, ha dormido en un cajón la zarzuela *¡Contigo siempre!*<sup>296</sup>, obra que curiosamente había obtenido en dicho año el Premio Nacional para Obras Líricas. En sus memorias Guillermo deja constancia de lo mucho que les tocó luchar para efectuar en Madrid el estreno de *María Manuela* (Fernández-Shaw, 2012: 486) y será en Alicante donde se estrenará *Sol de Levante*<sup>297</sup>, obra que aún no ha visto los escenarios madrileños.

No en vano, además, la última obra de Guillermo Fernández-Shaw, *Carlos V*, también permanece inédita y curiosamente también es una biografía épica. Claro está que Guillermo fallece en 1965 y Rafael en 1967, y la génesis de *El Campeador* está fechada

---

<sup>296</sup> *¡Contigo siempre!* Zarzuela de Guillermo y Rafael Fernández Shaw, música de Manuel Parada, 1954.

<sup>297</sup> *Sol de Levante*. Zarzuela en dos actos de Guillermo y Rafael Fernández Shaw, música de E. Pérez Rosillo. Teatro Principal de Alicante, 12 de marzo de 1965.

en 1963; así como la partitura, que fue terminada por Dúo Vital un año antes de su muerte, gracias a una beca de la Fundación Juan March (Sánchez, 2006: I, 686).

En consecuencia, si el estreno de una obra de estas características surge gracias a la insistencia y búsqueda de todos los recursos por parte de los autores, en un momento donde la producción de un drama lírico de estas características tenía su sede con exclusividad en la Zarzuela de Madrid o en el Liceu de Barcelona, la una sumida en el repertorio nacional y el otro dedicado a los grandes títulos internacionales, es comprensible que la obra no viera la luz ni siquiera con carácter póstumo.

Es una deuda con nuestros creadores el volver la mirada a lo que han sido sus últimos trabajos, y en los que se percibe no solamente el final de una época o de una etapa creativa, sino el camino a seguir en la evolución del teatro musical, al que se dedicaron plenamente. El bucear en personajes tan significativos de nuestra historia como el Cid, en esta revisión de los mitos patrios, como hará después Antonio Gala con Carmen o con Cristóbal Colón, o Galcerán con Gaudí, hay todo un corpus de inspiración para dotar de contenido a nuevos textos dramáticos, que contengan interés para el público y que ofrezcan claros momentos de lucimiento para cualquier compositor avezado. Un recurso dramático, la historia, al que ya se había acudido en el siglo XIX (Espín Templado, 2016: 633-646).

Por último, quiero recordar que Arturo Dúo Vital es uno de los grandes olvidados, compositor que tuvo dificultades para estrenar su teatro lírico y que, a excepción de su zarzuela *La fama de Luis Candelas* y alguna obra sinfónica, todo duerme en un silencio localista. Su familia ha legado todas sus partituras a la Fundación Botín, con el ánimo de que la difusión y el lugar que le corresponde en la historia de la zarzuela llegue en algún momento.

100.*Policías y ladrones.*

Zarzuela contemporánea de Álvaro del Amo, música de Tomás Marco, encargo del teatro de la Zarzuela, 2015.

**Edición del texto dramático:**

AMO, Álvaro del (2020). *Policías y ladrones*. Madrid: INAEM.

**Partitura localizada:**

Editorial de música española contemporánea, Madrid.

**Personajes y voces:**

El presunto implicado / Padre del hijo (barítono), El policía / Padre de la hija (bajo), La hija / Novia del hijo (soprano), El hijo / Novio de la hija (tenor), La mujer del presunto implicado / Cómplice de su marido (mezzosoprano), Paco (actor), La vistosa señorita, Graciela (actriz), El ruso mafioso (actor), El magnate chino (actor), Camarero, Edwin (actor), Compañeros, Periodistas y Ángeles.

**Argumento:**

*Primera parte.* El presunto implicado entra en la cárcel, su hijo ha vuelto de su beca Erasmus en Italia donde ha conocido a la hija del policía y se ha enamorado de ella. La madre le explica a su hijo la detención del padre, mientras las amigas intentan dar consuelo en dicha situación. La hija del policía ha llegado en un momento de triunfo personal de su padre, porque ha encarcelado al presunto implicado.

*Segunda parte.* El presunto implicado se ha convertido en un héroe en la cárcel. El partido político al que pertenece el presunto implicado se reúne para buscar una estrategia donde la noticia no les salpique. La hija y el hijo mantienen su relación a pesar de la situación, que se complica cuando al policía le descubren haber aceptado un soborno.

*Tercera parte.* En la cárcel coinciden el presunto implicado y el policía, los dos comprenden cómo han sido manipulados por el sistema, cada uno en su peripecia. La mujer del presunto, visita a su marido en la cárcel, que lamenta que su hijo no vaya a verle. Los jóvenes han decidido irse de España.

*Cuarta parte.* Un año después, la mujer del presunto implicado se ha fugado con todo el dinero. Cuando salen de la cárcel el presunto y el policía son casi mendigos, solamente les consuela las fotos que sus hijos mandan desde Italia, de la nieta de ambos. La mujer está en el Caribe con un ruso mafioso, envidiada por sus amigas. El policía se ha hecho detective y el presunto ha sido colocado por su partido de portero en el edificio de la sede.

*Final.* La mujer del presunto implicado ha encontrado un nuevo amante en un magnate



chino. El presunto y el policía sueñan con viajar a Italia a conocer a su nieta. Mientras se ha creado un nuevo partido político, Pueblo Soberano, y una fundadora, la vistosa señorita, les ofrece un puesto de asesor a cada uno en él, pues uno de los fines del nuevo partido es celebrar la salida de los presos de la cárcel.

### **Números musicales:**

*Primera parte.* Nº 1. Preludio. Nº 2. Recibimiento en la cárcel. Nº 3. Dúo del regreso. Nº 4. La mujer y las amigas. Nº 5. Encuentro entre el padre y la hija. Intermedio 1.

*Segunda parte.* Nº 6. Un nuevo recluso. Nº 7. Amantes de familias enfrentadas. Nº 8. Los próceres se preocupan. Nº 9. Si el criminal nunca gana, el policía tampoco. Intermedio 2.

*Tercera parte.* Nº 10. ¿Quiénes son los responsables? Nº 11. ¿Qué va a ser de nosotros? Intermedio 3.

*Cuarta parte.* Nº 12. Nuestra amiga entiende la vida. Nº 13. La nana del exilio. Nº 14. A nadie dejamos en la calle. Nº 15. El detective nunca se aburre.

*Final.* Nº 16. Melancólica apoteosis.

### **Características destacables de la obra:**

El mismo compositor tiene, según declara en *Música en escena*, diversas ideas de futuro para haber compuesto zarzuelas y sobre ellas tiene “compuesto numerosos esbozos que habría que desarrollar” (Marco, 2020: 226-230) así tiene títulos como *Hagamos una zarzuela*, *El Tenorio en Lavapiés*, *Amor digital*, obras que están esperando hacerse realidad. Motivos adversos han impedido el estreno de *Policías y ladrones*, encargo de Paolo Pinamonti, anterior director del teatro de la Zarzuela. El compositor declara que quería “un libreto que no fuera un drama sino una farsa, sobre un tema de actualidad tratado de una manera irónica y que permitiera distinguir netamente entre partes habladas y cantadas” (*Op. cit.* 2020: 231). El acierto de la obra reside en tratar un tema tan actual como el de la corrupción, lo que le plantea un carácter de sainete en dos actos, así como el enfoque humorístico de unos personajes que son tipos reconocibles de la sociedad. Además de celebrar la creación de un nuevo título de zarzuela es sin duda una parte más que destacable de una obra que termina con un coro cantando:

Pues no todo se ha perdido  
si es posible que este pueblo,  
a veces tan desabrido,  
pueda encontrarse esta noche  
contemplando una zarzuela  
como aquellas que la abuela  
repetía a troche y moche  
(Amo, 2018: 76).

## E.BIBLIOGRAFÍA CITADA EN EL CAPÍTULO IV

- ALIER, Roger (2002). *La zarzuela. La historia, los estilos, los compositores, los intérpretes*. Barcelona: Ma non troppo.
- ALONSO GONZÁLEZ, Celsa (2014). *Francisco Alonso. Otra cara de la modernidad*. Madrid: ICCMU.
- ALONSO GONZÁLEZ, Celsa (2018). “Los discursos de la zarzuela *Manuelita Rosas*: entre el revisionismo argentino, el falangismo y la hispanidad”. *Bulletin of Spanish Studies*. Vol. 95. Issue 8. 1041-1071. Inglaterra: Universidad de Liverpool.
- ALONSO GONZÁLEZ, Celsa y CASARES RODICIO, Emilio (1995). *La música española en el siglo XIX*. Oviedo: Universidad de Oviedo.
- ÁLVAREZ, Carlos Luis (2 de marzo de 1977). “*Los vagabundos*”. *Blanco y Negro*. Madrid.
- ÁLVAREZ QUINTERO, Joaquín. (7 de octubre de 1943). “Autocrítica de *La venta de los gatos*”. *ABC*. 19. Madrid.
- AMADOR, Félix (2018). *El Médico*. Programa grande. Madrid: Teatro Nuevo Apolo.
- AMO, Álvaro del (2020). *Policías y ladrones*. Madrid: INAEM.
- AMÓN, Rubén (2011). *Plácido Domingo. Un coloso en el teatro del mundo*. Barcelona: Planeta.
- ARAGONÉS, Juan Emilio (1971). *Teatro español de posguerra. Temas Españoles*. 520. Madrid: Publicaciones Españolas.
- ARAUJO COSTA, Luis (17 de junio de 1939). “*Carlo Monte en Monte Carlo en el Infanta Isabel*.” *ABC*. 21. Madrid.
- ARZAMENA, Jesús María y TORRADO, Adolfo (1944). *Polonesa*. Madrid: SGAE.
- ASOCIACIÓN DE LA PRENSA DE MADRID (26 de enero de 1944). “*Ensayo General de la Comedia Lírica Polonesa*”. *Programa de Gran Función*. Madrid: Imprenta Moderna.
- BALADA, Leonardo y GALA, Antonio (1989). *Cristóbal Colón*. Madrid: Sociedad Estatal Quinto Centenario.
- BAQUERO, Arcadio (2 de febrero de 1957). “*Zarzuela: estreno de María Manuela de Moreno Torroba y los hermanos Fernández-Shaw*”. *El Alcázar*. 10. Madrid.
- BARRIOS, Ángel (19 de octubre de 1951). “Autocrítica”. *ABC*. 21. Madrid.
- BARREIRO, Javier (2004). *Daniel Montorio. Medio siglo de música popular española*. Cd. Zaragoza: El delirio, Aragón-LCD, Pramés y Gobierno de Aragón.
- BAYONA, José Antonio (22 de enero de 1955). “*Anoche se estrenó en el Teatro Martín la revista Ana María*”. *ABC*. 33. Madrid.

- BELLVER, Alejandro (6 de septiembre de 1945). “*La de la falda de céfiro* en el Calderón”. *Semanario de espectáculos*. 2. Barcelona: Barcelona Teatral.
- BLASCO MAGRANER, José Salvador (2015). *José Serrano y la plenitud de la zarzuela*. Cuadernos de Bellas Artes 40. Tenerife: Latina.
- BARCE, Ramón. (3 de junio de 1975). “Estreno de la ópera *El pirata cautivo*, de Esplá”. *Ya*. 45. Madrid.
- BORRÁS, Tomás (1954). *Conrado del Campo*. Col. Temas Madrileños XIII. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños.
- BORRÁS, Tomás (2020). *El pájaro de dos colores*. Programa libro del estreno absoluto. Madrid: Fundación Juan March.
- BOZZO, Joan Lluís (2002). *Poe*. Col. El galliner, nº 191. Barcelona: Edicions 62.
- BOZZO, Joan Lluís (2016). *Scaramouche*. Barcelona: Educaula 62.
- BRAVO, Julio (27 de febrero de 2017). “*La malquerida*. Benavente entre mariachis.” *ABC*. 42-43. Madrid.
- BROOK, Peter (1969). *El espacio vacío*. Barcelona: Península.
- BRU DE SALA, Xavier (2004). *Mar i cel. Dagoll Dagom 30 anys*. Col. El galliner, nº 172. Barcelona: Edicions 62.
- CARABIAS, Josefina (1952). *El maestro Guerrero fue así*. Madrid: Editorial Prensa Castellana.
- CARDENETE, Pepi (22 de febrero de 2019). “Antonio Machado fue también autor de zarzuela junto a su hermano Manuel”. [www.eldiario.es](http://www.eldiario.es)
- CARMONA VICTORIO, José (17 de marzo de 1945). “*Los cachorros* adaptación de la novela de Benavente por los señores Ojeda y Duyos, música de Jesús Romo”. *ABC*. 12. Madrid.
- CASADO, Toño 33 (2019). *El musical*. Programa de mano. Madrid: 33PD.
- CASARES RODICIO, Emilio (1995). *La música española en el siglo XIX*. Oviedo: Universidad de Oviedo.
- CASARES RODICIO, Emilio *et al.* (2006). *Diccionario de la zarzuela*. 2 vols (2ª ed. corregida y aumentada). Madrid: ICCMU.
- CORTIZO, María Encina y SOBRINO, Ramón (1995). “Jacinto Guerrero, hacia un estilo lírico musical en el Siglo XX”. *Jacinto Guerrero. De la zarzuela a la revista*. Madrid: SGAE.
- CORTIZO, María Encina (2006). “¡Cinco minutos nada menos!”. *Diccionario de la zarzuela*. Vol. I. 493-494. Madrid: ICCMU.
- CRUZ, José. “La comedia musical entre 1939 y 1975”. *Ensayos de teatro musical español*. Madrid: Fundación Juan March. <https://www.march.es/publicaciones/ensayos-tme/?I=1>
- CUEVA, Jorge de la (17 de junio de 1939). “Carlo Monte en Monte Carlo en el Infanta Isabel.” *Ya*. Madrid.

- DE PABLO, Javier (18 de noviembre de 1981). “Estreno de *La Noche de San Juan*”. ABC. Madrid.
- DEUS, Joaquín. (1977). *Los vagabundos, una raza libre*. Programa de mano. Madrid: INAEM.
- DICENTA, Joaquín (1998). *Juan José*. Col. ¡Arriba el telón! Madrid: Fundación Argentaria.
- D’ORS LOIS, Miguel (1997). *Manuel Machado y Ángel Barrios: historia de una amistad*. Granada: Método ediciones.
- ESCOBAR, Luis (2000). *En cuerpo y alma. Memorias*. Madrid: Temas de hoy.
- ESPÍN TEMPLADO, María del Pilar (1995). *El teatro por horas en Madrid*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños y Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero.
- ESPÍN TEMPLADO, María del Pilar (1995). “Zorrilla: del teatro declamado a la zarzuela”. *Una nueva lectura: actas del Congreso sobre José Zorrilla*. Coord. Blasco Pascual et al. 299-305. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- ESPÍN TEMPLADO, María del Pilar (2009). “Los clásicos y la zarzuela: de refundiciones, adaptaciones y parodias”. *En buena compañía. Estudios en honor de Luciano García Lorenzo*. Coord. Álvarez Barientos et al. Madrid: CSIC.
- ESPÍN TEMPLADO, María del Pilar (2016). “La historia como recurso dramático en el teatro lírico español del siglo XIX”. *La historia en la literatura española del siglo XIX*. Eds. González Herrán et al. Barcelona: Universidad de Barcelona.
- ESPÍN TEMPLADO, María del Pilar, DE VEGA MARTÍNEZ, Pilar y LAGOS GISMERO, Manuel eds. (2017). *Teatro lírico español. Ópera, drama lírico y zarzuela entre 1868 y 1925*. Madrid: Uned.
- FERNÁNDEZ CID, Antonio (3 de diciembre de 1954) “Estreno en el teatro Fuencarral de *La ópera de Mogollón*”. ABC. 34. Madrid.
- FERNÁNDEZ CID, Antonio (2 de febrero de 1957). “Estreno de *María Manuela* en la Zarzuela”. ABC. 41. Madrid.
- FERNÁNDEZ CID, Antonio. (31 de mayo de 1975). “Estreno de *El pirata cautivo* de Óscar Esplá en el XII Festival de la Ópera”. ABC. 43. Madrid.
- FERNÁNDEZ CID, Antonio. (13 de enero de 1979). “Paréntesis en la temporada lírica de la Zarzuela por el estreno de *Juan José*”. ABC. 36. Madrid.
- FERNÁNDEZ CID, Antonio. (24 de enero de 1979). “Suspendido el estreno de *Juan José*. El maestro Sorozábal y la Dirección General de Música han rescindido el contrato para presentarla en la Zarzuela”. ABC. 49. Madrid.
- FERNÁNDEZ CID, Antonio. (27 de enero de 1979). “El maestro Sorozábal explica por qué retiró su ópera *Juan José*. Según él, quien ha incumplido el contrato es la Dirección General de Música”. ABC. 44. Madrid.
- FERNÁNDEZ CID, Antonio (18 de enero de 1981). “*Fuenteovejuna*”. ABC. Madrid.
- FERNÁNDEZ GUERRA, Jorge (2020). “Esa ópera que nos concierne”. *El pájaro de dos*

- colores*. Madrid: Fundación Juan March.
- FERNÁNDEZ SANTOS, Ángel (1 de abril de 1977). “Estreno de Cambio de tercio por Tábano. Una confortable chabola”. *Diario 16*. Madrid.
- FERNÁNDEZ-SHAW, Guillermo y FERNÁNDEZ-SHAW, Rafael (1947). *Un día de primavera*. Libreto mecanografiado. Madrid: Fundación Juan March.
- FERNÁNDEZ-SHAW, Guillermo y FERNÁNDEZ-SHAW, Rafael (1951). *El canastillo de fresas*. Madrid: Anga y Compañía.
- FERNÁNDEZ-SHAW, Guillermo y FERNÁNDEZ-SHAW, Rafael (1 de febrero de 1957). “Autocrítica de *María Manuela*”. *ABC*. 41. Madrid.
- FERNÁNDEZ-SHAW, Guillermo (2012). *La aventura de la zarzuela (memorias de un libretista)*. José Prieto Marugán, Alejandro Vales Pinilla (eds.). Madrid: Ediciones del Orto-Ediciones Clásicas.
- FERNÁNDEZ ZANNI, Ubaldo (4 de marzo de 1943). “Estreno de *La ilustre moza*”. *La Vanguardia*. Barcelona.
- FREIRE LÓPEZ, Ana María (2017). “*Juan José*: del drama de Dicenta a la ópera de Sorozábal”. *Teatro lírico español. Ópera, drama lírico y zarzuela entre 1868 y 1925*. 245-264. Madrid: Uned.
- GALA, Antonio (1988). *Carmen Carmen*. José Romera Castillo, ed. Col. Austral. 65. Madrid: Espasa Calpe.
- GALA, Antonio y BALADA, Leonardo (1989). *Cristóbal Colón*. Madrid: Sociedad Estatal Quinto Centenario.
- GALA, Antonio (2000). *Teatro Musical*. Col. Biblioteca Antonio Gala. Madrid: Planeta y Espasa Calpe.
- GALINDO, Federico (febrero de 1966). “*La canción del mar*”. *Dígame*. Madrid.
- GALINDO, Federico (8 de diciembre de 1964). “*El hijo fingido*”. *Dígame*. Madrid.
- GALINDO, Federico (3 de septiembre de 1968). “*La turista dos millones*”. *Dígame*. Madrid.
- GALINDO, Carlos (2 de diciembre de 1992). “Concha Velasco y Antonio Gala, unidos por *La Truhana*”. *ABC*. 92. Madrid.
- GARCÍA ABRIL, Antón (1983). *Mata-Hari*. Programa de mano. Madrid: Prod. Justo Alonso.
- GARCÍA CARRETERO, Emilio (2004). *Historia del teatro de la Zarzuela de Madrid. 1913-1955*. Vol. 2. Madrid: Fundación de la Zarzuela Española.
- GARCÍA CARRETERO, Emilio (2006). *Historia del teatro de la Zarzuela de Madrid. 1956-2006*. Vol. 3. Madrid: Fundación de la Zarzuela Española.
- GARCÍA-CERVIGÓN TORRES, Antonio (2000). *La Solana y la zarzuela. “La rosa del azafrán”*. Ciudad Real: Angama.
- GARCÍA RICO, Eduardo (14 de septiembre de 1983). “Estreno de *Mata-Hari*”. *Pueblo*.

Madrid.

- GARCÍA RUIZ, Víctor (1997). “La guerra ha terminado, empieza el teatro. Notas sobre el teatro madrileño y su contexto en la inmediata posguerra (1.IV – 31.XII.1939)”. *Anales de la literatura española contemporánea*. Volumen 22. Issue 3. 511-533. Estados Unidos: Society of Spanish-American Studies.
- GARCÍA TORRES, Andrea (15 de junio de 2017). “Maharajá, la zarzuela de la crisis asturiana, hace reír al Campoamor”. *La Nueva España*. Oviedo.
- GÓMEZ, Julio (octubre de 1943). “*La venta de los gatos*”. *Harmonía*. Madrid.
- GÓMEZ SCHNEEKLOTH, Antonio (2019). “De Mihura a Llorca: la modernidad sin pretensiones”. *Tres sombreros de copa*. 26-37. Madrid: INAEM.
- GONZÁLEZ PEÑA, María Luz (2000). “El legado de Conrado del Campo en el archivo de la SGAE”. *Boletín de AEDOM*. Año 7, nº 2. 117-127. Madrid: AEDOM.
- GUIMERÀ, Àngel (2013). *Mar i cel*. Barcelona: Educaula 62.
- HARO TECGLÉN, Eduardo (7 de octubre de 1981). “*La noche de San Juan*”. *El País*. Madrid.
- HARO TECGLÉN, Eduardo (6 de octubre de 1988). “*Carmen Carmen*”. *El País*. Madrid.
- HARO TECGLÉN, Eduardo (10 de diciembre de 1992). “Zarzuela fina”. *El País*. 31. Madrid.
- HARO TECGLÉN, Eduardo (4 de enero de 1997). “*La maja de Goya*”. *El País*. Madrid.
- HERAS, Alberto de las (2 de febrero de 1957). “Estreno de *María Manuela*”. *Informaciones*. 9. Madrid.
- HUERTAS, Miguel (2008). “*La Celestina* de Nin-Culmell: un estreno largamente deseado”. *La Celestina*. Libro programa. 7-11. Madrid: INAEM
- IGLESIAS, Antonio (26 de enero de 1958). “Estreno de *La canción del amor mío* en el teatro de la Zarzuela”. *ABC*. 76. Madrid.
- IGLESIAS, María Antonia (14 de enero de 1971). “Al habla con el maestro Moreno Buendía. Zarzuela y música ligera”. *Informaciones*. Suplemento de artes y letras, p. 11. Madrid.
- JARDIEL PONCELA, Enrique (1943). *2 Farsas y 1 Opereta*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- JARDIEL PONCELA, Enrique (1988). *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?* Madrid: Cátedra.
- JARDIEL PONCELA, Enrique (1996). *Carlo Monte en Monte Carlo*. Madrid: Teatro Español.
- JARDIEL PONCELA, Enrique (1999). *2 Farsas y 1 Opereta*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- JENABE (2 de febrero de 1957). “Se estrenó con éxito *María Manuela*”. *Ya*. 5. Madrid.
- J. C. V. (5 de noviembre de 1949). “Ayer fue repuesta en Martín *Doña Mariquita de mi corazón*”. *ABC*. 21. Madrid.

- LABORDA, Ángel (28 de enero de 1958). “El próximo lunes, grandioso homenaje a Luis Mariano en la Zarzuela”. *Informaciones*. 9. Madrid.
- LABRADA, Javier (20 de junio de 2017). “Maharajá, nueva zarzuela de Guillermo Martínez en Oviedo. De Oviedo a Jaipur”. *La Nueva España*. Oviedo.
- LÁZARO CARRETER, Fernando (1 de mayo de 1977). “Cambio de tercio, por el grupo Tábano”. *Gaceta Ilustrada*. Nº 1.073. Barcelona.
- LERENA, Mario (2014). “Es la eterna canción. Un Teatro Lírico Nacional para dos Españas (y media), ca. 1925-1975”. *Dimensiones y desafíos de la zarzuela*. Berlín-Münster: Lit. Verlag.
- LERENA, Mario (2016). “Sorozábal o ‘la revolución castiza’ (de *Adiós a la bohemia* a *Juan José*)”. *La zarzuela y sus caminos. Del siglo XVII a la actualidad*. 281-305. Berlín-Münster: Lit. Verlag.
- LERENA, Mario (2018). *El teatro musical de Pablo Sorozábal (1897-1988). Música, contexto y significado*. Arte textos 4. Bilbao: Universidad del País Vasco.
- LÓPEZ SANCHO, Lorenzo (23 de junio de 1970). “Castañuela 70”. *ABC*. Madrid.
- LÓPEZ SANCHO, Lorenzo (15 de septiembre de 1983). “Estreno de *Mata-Hari*”. *ABC*. Madrid.
- LÓPEZ SANCHO, Lorenzo (20 de diciembre de 1996). “Estreno de *La maja de Goya*”. *ABC*. Madrid.
- LLORCA, Ricardo (2019). “Mis Tres sombreros de copa”. *Tres sombreros de copa*. 20-23. Madrid: INAEM.
- MARCO, Tomás (2020). *Música en escena*. Col. Debate, 27. Madrid: ADE.
- MARQUERÍE, Alfredo (21 de mayo de 1948). “Fuencarral: *Un pitillo y mi mujer* de Llopis, Alonso y Montorio. *ABC*. 15. Madrid.
- MARQUERÍE, Alfredo (24 de septiembre de 1955). “En el Alcázar se estrenó anoche *El caballero de Barajas*”. *ABC*. 30. Madrid.
- MARQUERÍE, Alfredo (27 de febrero de 1960). “Estreno, en el Martín de la versión nueva de *Doña Mariquita de mi corazón*”. *ABC*. 63. Madrid.
- MARTÍN-DESCALZO, José Luis (1981). *Fuenteovejuna*. Programa. Madrid: Teatro de la Zarzuela.
- MONCAYO, Andrés (29 de enero de 1957). “Primer estreno de la temporada en el teatro de la Zarzuela”. *Informaciones*. 9. Madrid.
- MONCAYO, Andrés (30 de enero de 1957). “Expectación ante el estreno de *María Manuela*”. *Informaciones*. 7. Madrid.
- MONCAYO, Andrés (21 de enero de 1958). “Acontecimiento teatral en La Zarzuela”. *Informaciones*. 9. Madrid.

- MONTERO, Eugenia (1990). *José Padilla*. Madrid: Fundación Banco Exterior.
- MONTIJANO RUIZ, Juan José (2007). *Yola. Historia del primer "boom" teatral de la posguerra*. Granada: Gami.
- MORALES, Mari Luz (8 de mayo de 1936). "Teatros y conciertos. Estreno de *La tabernera del puerto*". *La vanguardia*. 11. Barcelona.
- MORENO TORROBA, Federico (16 de septiembre de 1960). "Antecrítica de Baile en capitania". *ABC*. 45. Madrid.
- MUÑOZ ROMÁN, José (1943). *Luna de miel en El Cairo*. Col. Talía. N° 44. Madrid: E. de Miguel.
- NIEVA, Francisco (1991) *Teatro Completo*. Vol. II. Jesús Martín, ed. Toledo: Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha.
- NIEVA, Francisco (1989). *Corazón de arpía*. Programa de mano. Madrid: CNNTE.
- OLIVA, César (2008). *Antonio Gala. El teatro que yo escribo*. Jaén: Universidad Internacional de Andalucía.
- PASO, Antonio y PASO, Manuel (1946). *Una rubia peligrosa*. Madrid: SGAE.
- PEÑA RUIZ, Ramón (1 de diciembre de 1954). "Autocrítica de *La ópera de Mogollón*". *ABC*. 30. Madrid.
- PERALTA GILABERT, Rosa (2007). *Manuel Fontanals, escenógrafo: teatro, cine y exilio*. Col. Arte. Madrid: Editorial Fundamentos.
- PLIEGO DE ANDRÉS, Víctor (1997). *Catálogos de Compositores: Jesús Guridi*. Madrid: SGAE.
- PRECIADO, Nativel (5 de septiembre de 1970). "*Castañuela 70*". *Madrid*. Madrid.
- PREGO, Adolfo (24 de septiembre de 1955). "Estreno de *El caballero de Barajas*". *Informaciones*. Madrid.
- RAMOS MARTÍN, José (1944). *¡Qué sabes tú!* Madrid: SGAE.
- REDONDO VALENCIA, Marcos (1973). *Un hombre que se va...* Barcelona: Planeta.
- REGUANT, Ricard (2002). *Cuando Harry encontró a Sally*. Programa de mano. Madrid: Teatro La Latina.
- ROCA PADILLA, Ricardo Jesús (2013). *El crepúsculo de la zarzuela: Juan Martínez Báguena*. Cuadernos de Bellas Artes 22. Tenerife: Latina.
- RÓDENAS, Miguel (5 de octubre de 1939). "Pavón: estreno de *Rosa, la pantalonera*". *ABC*. 14. Madrid.
- RÓDENAS, Miguel (15 de marzo de 1941). "En Eslava se estrenó ayer *Yola*". *ABC*. 10. Madrid.



- RÓDENAS, Miguel (13 de abril de 1941). “Fontalba: *Maravilla*”. *ABC*. 9. Madrid.
- RÓDENAS, Miguel (13 de septiembre de 1941). “Alcázar: *Las Calatravas*”. *ABC*. 14. Madrid.
- RÓDENAS, Miguel (16 de enero de 1942). “Estreno en Martín de *Doña Mariquita de mi corazón*”. *ABC*. 13. Madrid.
- RÓDENAS, Miguel (22 de enero de 1944). “Estreno en Martín de *¡Cinco minutos nada menos!*”. *ABC*. Madrid.
- RODRIGO, Joaquín (4 de octubre de 1940). “Estreno de *¡Alhambra!* Comedia lírica” *Pueblo*. Madrid.
- RODRIGO, Joaquín (5 de diciembre de 1964). “Autocrítica de *El hijo fingido*”. *ABC*. 109-110. Madrid.
- ROMEA, Alfredo (16 de octubre de 1941). “En el Tívoli, estreno de *Yola*”. *El noticiero universal*. Barcelona.
- ROMERA CASTILLO, José (1990). “Prólogo”. *Carmen Carmen*. P. 9-44. Col. Austral. Nº 65. Madrid: Espasa Calpe.
- ROMERA CASTILLO, José (2020). *Calas en el teatro español del siglo XXI*. Colección *Mirto Academia*, n.º 98. Granada: Alhulia / Academia de Buenas Letras.
- ROMERO, Federico y TELLAEICHE, José (1942). *Las Calatravas*. Nuestro teatro. 14. Barcelona: Editorial Alas.
- ROSSET, Edward (2004). *Luis Mariano...y en Irún nació un príncipe*. Bilbao: Mundo conocido.
- RUIZ COCA, Fernando (17 de septiembre de 1960). “Versión lírica de *Baile en capitanía* en la Zarzuela”. *El Alcázar*. 26. Madrid.
- RUBIO JIMÉNEZ, Jesús (2001). “Luis Escobar, autor teatral”. *Luis Escobar y la vanguardia*. 171-188. Madrid: CAM.
- SAGARDÍA, Ángel (1972). *El compositor José Serrano (Vida y obra)*. Madrid: Org. Sala.
- SAMPEDRO MENÉNDEZ, Carla (6 de junio de 2017). “El compositor Guillermo Martínez estrena su primera zarzuela”. *Doce Notas*. Madrid.
- SÁNCHEZ SÁNCHEZ, Víctor (2006). “*Yola*”. *Diccionario de la zarzuela*. 2 vols. (2ª ed. corregida y aumentada). vol. 2. 953-955. Madrid: ICCMU.
- SÁNCHEZ SÁNCHEZ, Víctor (2006). “*Guridi*”. *Diccionario de la zarzuela*. 2 vols. (2ª ed. corregida y aumentada). vol. 1. 957-958. Madrid: ICCMU.
- SÁNCHEZ SÁNCHEZ, Víctor (2014). “Del manuscrito al teatro: la edición crítica de las partituras de zarzuela”. *Horizontes de la zarzuela*. 27-38. Madrid: Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero.
- SAINZ DE LA MAZA, Regino (18 de octubre de 1939). “Informaciones teatrales: *Monte*

- Carmelo*.” ABC. Madrid.
- SAINZ DE LA MAZA, Regino (2 de marzo de 1940). “Informaciones teatrales: *La Cenicienta del Palace*.” ABC. 14. Madrid.
- SAINZ DE LA MAZA, Regino (24 de marzo de 1940). “Informaciones teatrales: Teatro de la Zarzuela *La tabernera del puerto*”. ABC. 18. Madrid.
- SAINZ DE LA MAZA, Regino (25 de abril de 1943). “*La ilustre moza*”. ABC. Madrid.
- SAINZ DE LA MAZA, Regino (16 de enero de 1947). “Albéniz: estreno de la opereta *Róbame esta noche*”. ABC. 16. Madrid.
- SAINZ DE LA MAZA, Regino (6 de abril de 1947). “La Latina: *La blanca doble*”. ABC. 32. Madrid.
- SAINZ DE LA MAZA, Regino (25 de mayo de 1949). “En el teatro Fontalba se estrenó anoche la ópera de cámara *Byron en Venecia*”. ABC. 19. Madrid.
- SAINZ DE LA MAZA, Regino (20 de octubre de 1951). “Se estrenó la versión lírica de la comedia de los Machado *La Lola se va a los Puertos*, Premio Nacional de Zarzuela, con música de Ángel Barrios” ABC. 21-22. Madrid.
- SAINZ DE LA MAZA, Regino (17 de noviembre de 1951). “Teatro Albéniz. “Estreno de la zarzuela póstuma de Guerrero”. ABC. 26. Madrid.
- SANTAMARÍA, Iñigo y MARTÍNEZ, Xavier (2016). *Desde Al Sur del Pacífico hasta Más allá de la luna*. 3 vols. Madrid: EUJOA.
- SOBRINO SÁNCHEZ, Ramón (2001). “Hacia un neocasticismo lírico en la obra de Joaquín Rodrigo”. *El hijo fingido*. 23-41. Madrid: INAEM.
- SOROZÁBAL, Pablo (1986). *Mi vida y mi obra*. Madrid: Fundación Banco Exterior.
- SOROZÁBAL, Pablo (2019). *Mi vida y mi obra*. Madrid: Alianza Editorial.
- S. F. (4 de abril de 1942). “*Doña Mariquita de mi corazón*”. *El noticiario universal*. Barcelona.
- S. F. (22 de abril de 1942). “*Black, el payaso*”. *La vanguardia*. Barcelona.
- S. F. (5 de noviembre de 1949). “Se han adjudicado los premios nacionales de Teatro. El galardón a la mejor obra dramática ha sido concedido a la comedia *Dos mujeres a las nueve*” ABC. 21. Madrid.
- SUÁREZ-PAJARES, Javier. (1996). “El compositor vasco Juan Tellería y su tiempo. Reflexiones después del centenario”. *Cuadernos de Música Iberoamericana*. 1. 25-62. Madrid: ICCMU.
- SUÁREZ-PAJARES, Javier. (2006). “La última gran zarzuela de la historia”. *La tabernera del puerto*. Madrid: INAEM.
- SUÁREZ-PAJARES, Javier (2006). “*Don Manolito*”. *Diccionario de la zarzuela*. Vol. I, 665-668. Madrid: ICCMU.

- SUÁREZ-PAJARES, Javier. (2015). “Mister Music y el Maestro Alonso”. *Luna de miel en El Cairo*. 24-44. Madrid: INAEM.
- SUÁREZ SÁNCHEZ, Enrique (2003). *El maestro Serrano y su tiempo*. Madrid: Slovento
- TÁBANO (1978). *Cambio de tercio*. Madrid: Editorial Campus.
- TEJEDOR, Luis, BARRIEGO, Enrique y GARCÍA CABRERA, Antonio. (30 de agosto de 1968). “Autocrítica de *La turista dos millones*”. *ABC*. 63. Madrid.
- TORRADO, Adolfo y AROZAMENA, Jesús María (26 de enero de 1944). “Autocrítica de los autores: *Polonesa*”. *ABC*. 16. Madrid.
- TORRENTE BALLESTER, Gonzalo, (24 de septiembre de 1955). “El estreno de *El caballero de Barajas*”. *Arriba*. Madrid.
- TRANCÓN, Santiago (2006). *Castañuela 70. Esto era España, señores*. Incluye CD. Madrid: Rama Lama.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel (2001). *Flor de Nit*. Barcelona: Educació 62.
- VV. AA. (1988). *Asociación de amigos de la ópera de Madrid. XXV años (1964-1988)*. Madrid: Fundación Banco Exterior.
- VV. AA. (1995). *Jacinto Guerrero. De la zarzuela a la revista. Homenaje en el centenario de su nacimiento*. Madrid: SGAE.
- VV. AA. (1998). *El teatro musical de Manuel Baz. Homenaje*. Madrid: SGAE.
- WEBBER, Christopher (2006). “Los cantantes de Cantabreda”. *La tabernera del puerto*. Madrid: INAEM.
- ZANNI, U. F. (20 de diciembre de 1955). “Liceo. Estreno de la ópera *La Lola se va a los Puertos* del maestro Barrios”. *La vanguardia española*. 30. Barcelona.

## **CAPÍTULO V: DENOMINACIONES GENÉRICAS E INFLUENCIAS EN LA POÉTICA ESCÉNICA DE LA ZARZUELA GRANDE.**

### **A.LA CUESTIÓN DE LOS GÉNEROS.**

Ya nos avisaba el profesor Amorós de que “la zarzuela es un mundo; un mundo bastante más amplio y variado de lo que suele pensarse” (Amorós, 1987:11). El estudio de esta tesis está acotado al género grande de la zarzuela, denominado habitualmente como zarzuela grande, para no confundir con el género chico. Es un género muy delimitado por unas características que tienen en su morfología más rasgos en común con su origen barroco que con el afamado género chico. En un programa del teatro de la Zarzuela se ha dicho que “se apelliden como se apelliden, en el fondo todas las obras siguen siendo zarzuelas” (Regidor Arribas, 2009: 13-19). Nos gustaría que esto fuera así, pero la variabilidad de temas, el lenguaje de los textos, las situaciones escénicas y la disposición y construcción de la partitura, se diversifican enormemente, generando un número tal de ramas genealógicas de un mismo árbol que a veces nos impiden ver el bosque.

Para el género chico y el teatro breve en general ya se han establecido unos parámetros incontestables en cuanto a sus denominaciones (Espín Templado, 2008: 835-851). Pero no sucede lo mismo para el género grande, quizá por lo que se avisa en uno de los artículos del libro del profesor Amorós, antes citado, y que apunta a la valoración del género y su continua comparación con la ópera:

Al margen de la cuestión en cuanto a su nominación por lo que a la relación zarzuela-ópera cómica se refiere, late el constante problema planteado sobre la valoración de la zarzuela dentro del género lírico (Jiménez de Parga, 1987: 220).

Además, a la hora de establecer los márgenes genéricos entre zarzuela, ópera cómica y opereta, no hay que olvidar que “la lista de denominaciones arbitrarias es inmensa, pero no sucede así con los verdaderos géneros o subgéneros dramáticos, que dentro de nuestra zarzuela grande están por establecer” (Espín Templado, 1996: 66).

Para *ABC* nuestras zarzuelas modernas son óperas cómicas sobre todo y “lo que no son casi nunca son operetas, ya que la zarzuela en general tiene en su argumento un sentido melodramático opuesto a la opereta, diminutivo que va pregonando su ligereza.” (Felipe Sassone, 26 de abril de 1934), y en menos de una semana le contestan desde el *Heraldo de Madrid*:

Zarzuela se dirá de aquellas obras teatrales que tengan necesidad de justificar discretamente la intervención de la música en ellas. Porque desgraciadamente, eso ha sido y sigue siendo nuestra zarzuela, de la cual se dijo siempre aquello de “espera, que te lo diré cantando” (Francisco Pérez Dolz, 4 de mayo de 1934).

En el fondo también se arrastra a lo largo del siglo XX la herida de no conseguir una ópera nacional en condiciones, con títulos, con estrenos, que hagan realidad el sueño de Arrieta, Bretón o Chapí: “A no ser que, como ya intuyera en su momento Peña y Goñi, esa ópera nacional sea precisamente la zarzuela” (Marco, 2020: 17). Y por eso encontramos, en el periodo estudiado, zarzuelas grandes denominadas óperas como *El poeta* o *La venta de los gatos*, junto a óperas camufladas como zarzuelas grandes como *El hijo fingido* o *La lola se va a los puertos*. Este camuflaje de géneros, que buscan denominaciones diferentes a su composición creativa, y que si, al estudiar el género chico, la medida de la duración del teatro por horas (Espín Templado, 1995) marcaba el género, bien se tratase de una opereta como *Molinos de viento* o bien de una revista política como *La gran vía*; se ha complicado más la contención de los límites al ocuparnos del género grande y, sobre todo, en el transcurrir del siglo XX, quizá provocado por los gustos del público y la injusta mirada de la censura.

Antes de 1936 nadie confunde una zarzuela grande, que sigue el canon de la opereta, como *La montería* con una revista como *Las de Villadiego*, cuya denominación es pasatiempo cómico lírico. Pero tras 1939 los autores recuperan la denominación zarzuela para obras que en su morfología estaban más cercanos a la revista que a la zarzuela grande, una manera de distraer a los censores o de buscar un cauce nominativo a nuevas experiencias artísticas cuya denominación no estaba clara, dado que, sin ser zarzuela grande al uso, tampoco eran revistas frívolas ni operetas líricas. Muchas de las nuevas denominaciones, por su texto podrían incluirse en el catálogo de zarzuelas grandes, pero su partitura se acerca más a la revista o al musical. También ocurre a la contra, no deja de ser curioso que se denomine revista a *El oso y el madroño* de Jacinto Guerrero, que conlleva en su texto un intento de recuperar la zarzuela de corte

historicista, y sin embargo se denomine zarzuela moderna a *¡Déjate querer!* que es una opereta.

A veces en la denominación acordada entre los autores del texto y el compositor aparece un subgénero, esto provoca un aluvión de denominaciones que ha tenido diversos estudios y catalogaciones (García Lorenzo, 1967: 1-9) y que en ocasiones ha provocado, ante la cifra desorbitada de denominaciones<sup>298</sup>, que los estudiosos de la materia (Iglesias de Souza, 1993) vean “burla zumbona” en la nomenclatura más que sesuda aclaración para artistas, público e investigadores. Así, por ejemplo, *Ladronas de Amor*<sup>299</sup>, se denomina zarzuela futurista en dos actos, divididos en un prólogo, siete cuadros, varios subcuadros y apoteosis. El uso de “varios subcuadros”, sin especificar, como si se tratara de ramificaciones de un esquema o árbol genealógico es un guiño humorístico al símfín de denominaciones genéricas que se establecen. Lo “futurista” no tiene que ver con el futurismo, movimiento artístico de las vanguardias, sino con el futuro y con una posible invasión de extraterrestres, no nos queda claro por qué, entonces, aparece el término zarzuela y no revista. Tampoco se aplica correctamente el término comedia musical<sup>300</sup> y tras una denominación como zarzuela moderna, que hubiera servido para englobar la renovación escénica y musical que proponían las obras estrenadas, por ejemplo, por Celia Gámez, se tergiversan rápidamente por arte de magia a través de la batuta del maestro Guerrero, que utiliza dicha denominación para sus revistas de espectáculo<sup>301</sup>; obras que tanto gustaban en Barcelona y que importaba, después, al Coliseum madrileño. Y es que de Barcelona venían títulos<sup>302</sup> donde lo musical o las actuaciones de variedades primaban por encima del texto argumental al que nos tiene acostumbrados el término zarzuela.

En cualquier caso, no parece que el público tuviera muchos problemas ni estuviera pendiente de estas denominaciones, cuya aparición era más frecuente en la publicación

---

<sup>298</sup> Cita Emilio Casares (2006: I, 878) a Luis Iglesias para recordarnos que se han llegado a observar unos trescientos setenta y nueve subtítulos aproximadamente.

<sup>299</sup> *Ladronas de amor*. Zarzuela futurista en dos actos de José Muñoz Román y Francisco Lozano, música de Francisco Alonso. Teatro Martín, 22 de marzo de 1941

<sup>300</sup> *S.O.S.* Comedia musical de Francisco Ramos de Castro, música de Jacinto Guerrero. Teatro Coliseum, 14 de agosto de 1940.

<sup>301</sup> *El negocio redondo*. Zarzuela moderna de Juan José Cadenas y Francisco Ramos de Castro, música de Jacinto Guerrero. Teatro Cómico, 20 de noviembre de 1941. *¡Déjate querer!* Zarzuela moderna de Antonio Paso y José Juan Cadenas, música de Jacinto Guerrero. Teatro Coliseum, 15 de enero de 1942.

<sup>302</sup> *La canción del Tírol*. Comedia musical en dos actos de Cecilia A. Mantua y Ricardo Ros, música de José María Torrens. Teatro Coliseum, 7 de diciembre de 1943.

editorial de los títulos, si la hubiere, que en la publicidad. Y eran aceptadas como comedias musicales<sup>303</sup>, obras que ya en su título, y por las figuras artísticas que las representaban mostraban su clara pertenencia al género de la revista. Al término genérico de la revista, también hay que añadir, que han ido a parar como a un cajón de sastre los más diversos subgéneros y las más curiosas trayectorias. En este sentido coincidimos con Femenía Sánchez (1997: 13) cuando en sus apuntes para el género frívolo declara “que la revista posee su peculiar idiosincrasia y va a cobrar vida independientemente, separándose notablemente de sus parientes la zarzuela y la propia citada opereta.” El tipo de obra estrenada, y considerada todavía en la actualidad, como revista pero heredera y continuadora de los elementos propios de la opereta es la conocida como revista blanca. De ella hemos seleccionado unos títulos emblemáticos y hemos dejado en el tintero títulos de éxito de consumo, cuya configuración poco ayudó en la regeneración y continuidad del teatro musical español, pero que ofrecen una visión sociológica interesantísima y que ya han sido estudiados, desde este otro ámbito, por el doctor Montijano Ruiz, que ha realizado su tesis al respecto, en la Universidad de Granada en 2009. La multitud de estas obras, que ya por su título indican su afiliación genérica a la revista, es tal que hemos huido de reproducirlas aquí, e incluirlas en catálogo de estrenos, en el capítulo III, porque rebasaría con mucho los márgenes de cualquier estudio como el que estamos afrontando: lo que decíamos de “los árboles que no dejan ver el bosque”, aunque nadie debe dudar que son parte de él<sup>304</sup>. En este sentido el investigador citado apunta:

Había nacido, pues, la comedia musical española y es que la censura había prohibido la denominación de revista a este tipo de espectáculos por lo que sus autores se las ingenian apellidando a sus creaciones con las denominaciones más variadas: humorada cómico-lírica, pasatiempo cómico-lírico, zarzuela cómica moderna, opereta cómica...son solo unos ejemplos de la fecunda cantidad de subgéneros teatrales que surgen ahora. (Montijano, 2010: 129).

De algunos de los títulos que se escondían en variadas denominaciones genéricas<sup>305</sup>, en

---

<sup>303</sup> *¡Ay qué niña!* Comedia musical en tres actos de Joaquín Vela y Enrique Sierra, música de Jacinto Guerrero. Teatro Coliseum, 23 de marzo de 1940. *Tabú*. Comedia musical en tres actos de Antonio y Manuel Paso, música de Daniel Montorio. Teatro Maravillas, 1 de noviembre de 1943.

<sup>304</sup> Títulos como *Lava la señora, lava el caballero*, o *Cirilo que estás en vilo*, etc.

<sup>305</sup> En este punto tenemos que recordar que todas estas denominaciones genéricas dadas por los autores, ya existían durante el éxito del teatro por horas, principalmente vinculado a las revistas del género chico. Entonces el motivo de estas denominaciones no estaba vinculado a ningún tipo de censura, más bien era una opción de los autores, independientemente de que la estructura interna de la obra en cuestión perteneciera al género revista que, ya en esta época, se distinguía claramente de los otros subgéneros

la actualidad se huye por considerarlos denigrantes para la mujer, cuando sobre ellos habría que ampliar el foco de visión, como inteligentemente han apuntado otros estudiosos:

La moral conservadora concedía a la mujer un papel sumiso, plegado siempre al hogar y a la voluntad del padre y/o el marido. Cualquier intento de complacencia o mínima vanidad eran severamente juzgados por el entorno social. Así que el teatro frívolo rompía esa imagen y reivindicaba una mujer independizada, liberal, consciente de sus encantos. Detalles anecdóticos como el vestir pantalón, fumar o cruzar las piernas se convertían en símbolos de una incipiente liberalización de las costumbres, tras haber roto moldes en los escenarios. Muchos de los logros de la emancipación de la mujer que hoy nos parecen naturales tienen su punto de partida –con todos los errores que se quiera- en unas cuantas mujeres que desafiaron en los escenarios usos y costumbres, jugándose no pocas veces su reputación. Personalmente creo que nuestra sociedad actual está muy en deuda con ellas. (Temes, 2014: 99).

En esta investigación que llevamos a cabo sobre la evolución de la zarzuela grande a partir de 1939 y con especial atención a los títulos reseñados en el capítulo IV, hemos encontrado unas ocho denominaciones, lo que nos aporta el dato interesantísimo de que los autores han sido conscientes del bosque enmarañado del que veníamos y, ante la posible desorientación del público, han sentido la obligación de asignar nombres que facilitaran su elección al posible espectador. Esto da claras pistas de que nuestros autores cuando querían hacer zarzuela intentaban no despistar, y también incide aquí el que las directrices políticas de la dictadura habían publicado una férrea normativa en dos ocasiones, 1944 y 1955, solicitando amplia documentación para la aprobación de la representación del título en cuestión que se pretendiera (Abellán, 1980: 249-262). Incluso en la orden de 16 de febrero de 1955 publicada en el boletín oficial, se define distinta reglamentación según el género al que la obra pertenezca:

La clasificación de las revistas y espectáculos arrevistados, diferenciándolos de las comedias musicales y operetas, se realizará por la Dirección General de Cinematografía y Teatro atendiendo a las condiciones y calidades del libro, partitura, vestuario e intérpretes. (Salazar López, 1966: 357).

#### A.1. Denominaciones de género frecuentes a partir de 1939.

Las denominaciones a las que nos referimos vienen clasificadas a continuación en orden al número de obras que designan, con sus títulos correspondientes y con una breve explicación:

---

dramáticos, existentes dentro de las piezas en un acto, como sainete, juguete cómico, o zarzuela (melodramática, regional y un largo etcétera).



## A.1.1. Zarzuela.

La denominación habitual, más numerosa y que atiende al canon poético de la zarzuela grande, visto en el capítulo I. Los autores dramáticos suelen aportar el número de actos tras la denominación y no hacen referencia a su pertenencia al género grande porque en estos años no se produce género chico, aunque este se siga representando a cargo de las compañías de zarzuela de repertorio, que lo ofrecen en programa doble. Los títulos que ofrecemos a continuación tienen en su morfología las mismas características, apuntadas a la hora de su cita en el capítulo III o reseña en el capítulo IV y, a pesar de su acogida en la fecha de estreno, no han sido repuestas en Madrid, en ningún caso<sup>306</sup>, algo que quizá se deba al periodo en el que fueron compuestas y estrenadas, y su nefasta a la par que falsa identificación con la figura del dictador Francisco Franco, cuyos gustos musicales son muy poco conocidos. Añadimos un título, *Verónica*, estrenado como drama lírico, recuperando esta acepción de finales del siglo XIX, que se aproxima a la ópera únicamente por su tensión dramática y resolución argumental, pero que en el resto de sus ingredientes morfológicos resulta una zarzuela grande en todos los sentidos. Los títulos son:

- Currito de la Cruz*. Zarzuela.
- La última ronda*. Zarzuela.
- Sor Navarra*. Zarzuela en tres actos.
- Pepe Montes*. Zarzuela.
- Manuelita Rosas*. Zarzuela en tres actos.
- La zapaterita*. Zarzuela en tres actos.
- La canción del Ebro*. Zarzuela en tres actos.
- La Caramba*. Zarzuela en tres actos.
- Pepita Romero*. Zarzuela en tres actos.
- Loza lozana*. Zarzuela en tres actos.
- En el balcón de palacio*. Zarzuela en dos actos.
- Baile de trajes*. Zarzuela.
- Lolita Dolores*. Zarzuela en tres actos.
- Las viejas ricas*. Zarzuela en tres actos.
- Los burladores*. Zarzuela en tres actos.
- La duquesa del candil*. Zarzuela en tres actos.
- El cantar del organillo*. Zarzuela en tres actos.
- La niña del polisón*. Zarzuela en tres actos.
- La condesa de la aguja y el dedal*. Zarzuela en dos actos.
- La marquesa chulapa o Pan y Quesillo*. Zarzuela.
- La Lola se va a los Puertos*. Zarzuela en tres actos.
- El canastillo de fresas*. Zarzuela en dos actos.

---

<sup>306</sup> Alguno de estos títulos ha sido recuperado desde el Festival de Zarzuela que anualmente se celebra en la localidad manchega de La Solana, más concretamente nos referimos a *Polonesa*, a *Fuenteovejuna* y a *El canastillo de fresas*.

*El gaitero de Gijón.* Zarzuela en tres actos.  
*El sol de medianoche.* Zarzuela.  
*El burlador de Toledo.* Zarzuela en dos actos.  
*La canción del mar.* Zarzuela en dos actos.  
*Fuenteovejuna.* Zarzuela en dos actos.  
*Verónica.* Drama lírico en tres actos.  
*Tres sombreros de copa.* Zarzuela.

#### A.1.2. Sainete lírico.

Esta es la segunda denominación en cuanto al número de obras que designa y está plenamente identificada con la denominación zarzuela, proviene de la restauración del género grande tras la desaparición del teatro por horas; bajo su denominación, habitualmente en dos actos, incorpora la morfología característica del sainete madrileño que horas tan felices había producido en el teatro Apolo<sup>307</sup>. Los autores son conscientes de que el sainete había evolucionado del teatro aureo, que era en dos o tres actos, al género chico que era en uno, y ahora volvían a recuperar la estructura original (Espín Templado, 2008: 838). El alargamiento del sainete de un acto a dos o tres tuvo sus momentos de gloria en los años treinta<sup>308</sup>, manteniendo el reflejo de la vida cotidiana madrileña apostando por la inclusión de nuevos ritmos musicales y con especial atención a la construcción de los personajes, siguiendo los tipos que Arniches había perfilado. De todos ellos únicamente ha vuelto a los escenarios de Madrid con honores de estreno, *La eterna canción*. Los títulos a los que nos referimos son:

*Rosa la pantalonera.* Sainete lírico en dos actos.  
*Oro de ley.* Sainete en dos actos.  
*La chica del topolino.* Sainete lírico en dos actos.  
*Don Manolito.* Sainete lírico en dos actos.  
*La niña del cuento.* Sainete de costumbres madrileñas en dos actos.  
*Golondrina de Madrid.* Sainete madrileño en dos actos.  
*Tiene razón don Sebastián.* Sainete en tres actos.  
*La de la falda de céfiro.* Sainete lírico en dos actos.  
*La eterna canción.* Sainete madrileño en dos actos.  
*Los Laureles o Soy el amo.* Sainete en tres actos  
*Un día de primavera.* Sainete lírico en dos actos  
*Un beso.* Sainete lírico en dos actos.  
*Entre Sevilla y Triana.* Sainete andaluz en dos actos  
*De Cascorro a Pasapoga.* Sainete madrileño en dos actos  
*Cayetana la Rumbosa.* Sainete lírico en tres actos

---

<sup>307</sup> Nos estamos refiriendo a *La revoltosa*, *La verbena de la Paloma*, *El bateo* y un largo listado de títulos.

<sup>308</sup> La poética de sainete se alarga en duración en títulos como *La chulapona*, *La del manojito de rosas* o *Me llaman la presumida*, títulos estrenados en los años anteriores a la Guerra Civil.

### A.1.3. Opereta.

Los lindes entre zarzuela y opereta están muy difuminados en estos años, pero si atendemos a los títulos que se denominan operetas, para cuyo estudio es fundamental recurrir al musicólogo Jassa Haro (2010: 69-128), encontramos como lugares comunes el desarrollo de una obra en espacios concebidos como ideales, hoteles, casinos y en países cuya denominación es inventada casi siempre. Las obras reseñadas son herederas de los grandes títulos europeos de principios de siglo y de las consiguientes traslaciones a nuestro género<sup>309</sup>. Evidentemente el término opereta sirvió para enmascarar la revista blanca y los grandes éxitos del maestro Alonso, Celia Gámez o Luis Mariano, pero la construcción musical de estas obras se aleja del formato orquestal y vocal que siguen las operetas aquí citadas; sí es cierto que desde el punto de vista de la dramaturgia las obras a las que pusieron música Francisco Alonso, Daniel Montorio, Fernando Moraleda o Francis López son una evolución de la opereta, pero desde el punto de vista de la creación musical están más próximas a la revista o al musical jazzístico de procedencia anglosajona, todo ello lo veremos en los siguientes epígrafes de este capítulo. De este género, es curiosamente, del que más títulos se han repuesto llegando a existir una versión incluso televisiva de uno de ellos, nos referimos a *Carlo Monte en Monte Carlo*, algo provocado, claro está, por la importancia de su autor, Jardiel Poncela, igual podemos pensar de las dos reposiciones que ha tenido *Black, el payaso*, sin lugar a duda por la calidad de la obra y por la impronta de Sorozábal. Los títulos bajo esta denominación son:

*Carlo Monte en Monte Carlo*. Opereta en un prólogo y dos actos.

*Black, el payaso*. Opereta en un prólogo y tres actos.

*Mimí Pinsón*. Opereta romántica en tres cuadros.

*Una rubia peligrosa*. Opereta cómico-moderna en tres actos.

*Llévame en tu coche*. Opereta.

*La novia desconocida*. Opereta lírica en tres actos.

*El duende azul*. Opereta en dos actos.

*La princesa de fuego*. Opereta en dos actos.

*Sierra Morena*. Opereta en tres actos.

*Río Magdalena*. Opereta en dos actos.

### A.1.4. Comedia lírica.

Esta denominación genérica es la más similar y próxima a la de zarzuela grande. Estos títulos son zarzuelas que buscan en su denominación una proximidad sin traición al

---

<sup>309</sup> Un camino que va desde *La viuda alegre* a *La generala*.

término comedia musical que empieza a imponerse, gracias al cinematógrafo, en estos años y que en su “apellido” lírico define sobre todo la diferencia clara con el musical, con el que no comparte ni temática, ni melodías, ni ritmos, ni tesituras vocales, pero supone un avance frente a lo que era la zarzuela grande de ambiente rural, sobre todo. Dicho esto, debe quedarnos claro que son títulos que marcan la evolución del género sin abandonar sus premisas y que podrían estar incluidos, por la similitud de sus características, en la denominación zarzuela o en la de opereta.

De estos títulos también dada la relevancia de sus autores, Lope de Vega inspirando y el maestro Joaquín Rodrigo componiendo, ha sido *El hijo fingido*, el único título que ha vuelto a pisar el escenario del teatro de la Zarzuela, con honores de estreno, el resto permanece sin recuperación a pesar del éxito obtenido en su momento por varios de ellos:

- Alhambra*. Comedia lírica en tres actos.
- Monte Carmelo*. Comedia lírica en tres actos.
- Maravilla*. Comedia lírica en tres actos.
- Las Calatravas*. Comedia lírica en tres actos.
- La ilustre moza*. Comedia lírica en tres actos.
- Polonesa*. Comedia lírica en tres actos.
- Los cachorros*. Comedia lírica en un prólogo y dos actos.
- Aquella canción antigua*. Comedia lírica en tres actos.
- María Manuela*. Comedia lírica en tres actos.
- Baile en Capitanía*. Comedia lírica en tres actos.
- El Hijo Fingido*. Comedia lírica en un prólogo y dos actos.

#### A.1.5. Comedia musical.

El término genérico que proviene del musical angloamericano ampara los siguientes títulos, aunque no siempre tienen relación con su morfología. El *Diccionario de la zarzuela* nos habla de “una revista con argumento, de ahí lo de comedia, aunque con no tanta presencia visual como la revista, y al mismo tiempo con una música abundante, de estructura y carácter musical fácil y pegadiza.” (Casares, 2006: 522). Y efectivamente esta definición nos vale para una de las obras *¡Qué sabes tú!* Pero no para el resto, que parecen asignar el nombre de comedia musical<sup>310</sup> a lo que deberían denominar opereta. Tampoco parece habernos llegado claramente las características genéricas que presenta

---

<sup>310</sup> El caso paradigmático es *Una rubia peligrosa* del maestro Montorio, que todo el mundo cita y considera como revista, por inspiración del título supongo, pero que a la lectura de la obra y la partitura se reconocen perfectamente las indicaciones morfológicas que el profesor Casares asigna a la comedia musical.

el término “musical” de procedencia anglosajona, así la inspiración de Richard Rodgers y Oscar Hammerstein<sup>311</sup> se basa en que:

Había que tirar por la borda el lastre y los desperdicios de la comedia musical para tratar de hacer una obra folklórica, poética y sensible de teatro musical. Las comedias musicales se iniciaban tradicionalmente con una escena esplendente, grandiosa con el escenario lleno de actores. Su nuevo espectáculo musical habría de comenzar sencillamente y sin pretensiones (...) Las comedias musicales, tradicionalmente, hacían irrumpir en el proscenio una despampanante hilera de coristas al principio de la producción, por lo general al levantarse el telón. Puesto que la obra no requería la presencia del coro hasta la mitad del acto, Rodgers y Hammerstein decidieron retardar hasta entonces su aparición. (Ewen, 1968: 237).

Esta manera de entender el teatro musical es la que aplican los autores del resto de piezas citadas a continuación. Sin embargo, en España la traslación de la denominación genérica mantuvo los términos de comedia musical o musical para los títulos que bien en teatro o en cine se fueron estrenando y fueron influyendo en los autores españoles. Y de hecho en su evolución el término fue perdiendo la denominación comedia para quedarse con la de musical que admitía una morfología dramática más próxima en argumento a la ópera, tal y como refleja David Ewen: “Las comedias musicales prescindían de los villanos y de la muerte violenta, considerando que ambos estaban completamente fuera de lugar en un teatro evasivo de la realidad.” (1968: 238). Así en los siguientes títulos observamos la evolución cronológica de la denominación genérica que, a partir de los años 90 con la influencia de los grandes autores angloamericanos<sup>312</sup> del último tercio del siglo XX, quedará en musical simplemente:

*¡Qué sabes tú!* Comedia musical en dos actos.  
*El caballero de Barajas.* Comedia musical.  
*Las de Caín.* Comedia musical en tres actos.  
*Mata-Hari.* Espectáculo musical.  
*Carmen Carmen.* Teatro musical.  
*La Truhana.* Teatro musical.  
*La maja de Goya.* Musical.  
*Cuando Harry encontró a Sally.* Musical.  
*Maribel.* Musical.  
*La llamada.* Musical contracultural.  
*Don Juan.* Un musical a sangre y fuego.  
*El médico.* Musical.  
*33 el musical.*

---

<sup>311</sup> Los autores de *Oklahoma*, *South Pacific*, *Carousel*, *The sound of music*, entre muchas otras.

<sup>312</sup> Nos referimos a Stephen Sondheim, a Andrew Lloyd Weber y a Claude-Michel Schönberg, principalmente.

#### A.1.6. Romance.

El término romance aplicado a una obra de teatro aparece en los años veinte en un título emblemático de la historia del teatro español, *Mariana Pineda*, por ser la primera obra estrenada de Federico García Lorca y su primer gran éxito, a cargo de la compañía teatral de Margarita Xirgu. El término romance tiene resonancias de historia popular transmitida oralmente y le confiere un aire a glosa de personaje popular, como así es en los siguientes casos. Hemos incluido en este desglose la obra *Peñamariana* que se denomina retablo, aquí con reminiscencias espirituales o teatrales, próximas a las aleluyas de ciego y connotaciones valleinclanianas<sup>313</sup>. Tampoco podemos olvidar que la primera zarzuela que utiliza la denominación de romance es *La tabernera del puerto*, que fue estrenada antes de la Guerra Civil, y que nos concierne porque en Madrid su estreno se produce con posterioridad. Curiosamente es el único título que ha entrado en el repertorio habitual de compañías y teatros líricos. Las zarzuelas grandes con denominación poética de romancero o retablo son:

*La tabernera del puerto*. Romance marinero.  
*Juan Lucero*. Romance popular en diez aleluyas.  
*La fama de Luis Candelas*. Romancillo plazuelero<sup>314</sup>.  
*Peñamariana*. Retablo popular salmantino en tres actos.

#### A.1.7. Ópera.

Las únicas óperas que hemos reseñado en nuestra investigación son fruto de compositores emblemáticos de nuestro teatro lírico y claramente vinculados al ámbito de la zarzuela. Son intentos de búsqueda de la ópera nacional, desde parámetros de zarzuela grande, con la diferencia de que no hay partes habladas y toda es cantada; o como apunta el compositor Tomás Marco:

<sup>313</sup> Como olvidar el *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*. La proximidad entre el desarrollo de un argumento en una serie de aleluyas y en un retablo religioso es obvia, la muestra de sucesos se hace en consonancia a la imagen, algo que derivará en el cómic. Curiosamente todas estas referencias formales: retablo, aleluyas y cómic, tienen en común la búsqueda de una difusión mayor de una historia determinada.

<sup>314</sup> *La fama de Luis Candelas*. Romancillo plazuelero de Eduardo Muñoz del Portillo, música de Juan Álvarez García y Arturo Dúo Vital. Estrenada en el teatro Fuencarral, el 21 de abril de 1951, la obra intenta huir de una recreación histórica para emular una vida de romance al estilo de la *Mariana Pineda* de Federico García Lorca. En cuanto a la técnica dramática utilizada el propio autor reconoce en su autocrítica para *ABC* que “deliberadamente he desdeñado la vieja falsilla de hacer zarzuela. Contra lo que aconseja la habilidad carpinteril respecto a dosificaciones, las cosas pasan sin trucos; el protagonista se presenta en la segunda escena; su romanza es el segundo número musical de la obra después de un coro.” (Muñoz del Portillo, 20 de abril de 1951: 29). Estas reflexiones ponen de manifiesto el camino que nuestros autores seguían para conseguir la evolución de la zarzuela en nuevas propuestas escénicas que atrajeran al público seguidor del teatro musical.

En un primer momento de su esplendor, la zarzuela grande no se distinguía teatralmente de la ópera más que en el idioma -no se sabe por qué una ópera en español no sería una ópera- y en las partes habladas. Así Peña y Goñi podía concluir que no había que luchar por la ópera española puesto que esta ya era la zarzuela. (Marco, 2020: 54).

En los años en que las obras citadas son estrenadas la ópera transita ya por otros lenguajes musicales y estilísticos, incluso en nuestro país, como se puede comprobar en el panorama ofrecido en el capítulo II de esta tesis. También incluimos las óperas de cámara, que en este caso cuentan con autores dramáticos y musicales muy próximos a la zarzuela. Son títulos de obligada investigación, que si no abordamos desde la zarzuela grande seguramente se queden sin avance bibliográfico posterior, y que aportaban una clara evolución de cara al devenir del género. Nos referimos a:

*La venta de los gatos.* Ópera.  
*Byron en Venecia.* Ópera de cámara.  
*El poeta.* Ópera.  
*La Celestina.* Ópera.  
*Juan José.* Ópera.  
*La casa de Bernarda Alba.* Ópera.  
*El pájaro de dos colores.* Ópera de cámara.

#### A.1.8. Fantasía.

Acabamos este catálogo de géneros con una rareza muy sintomática. El término fantasía generalmente se aplica a la revista (Espín Templado, 2008: 842-844) y es habitual encontrarla entre diversas acepciones genéricas vinculadas a lo frívolo y al “burlesque” internacional. Esto ha provocado que diferentes estudiosos integren el título en cuestión en estudios de revista sin ahondar en la obra, citándola sin más. Sin embargo, el subgénero lírico-dramática en tres actos es lo que nos da la pista para investigar la obra y descubrir que se trata de una zarzuela grande próxima a la opereta, pero en ningún caso a la revista. He aquí como una denominación genérica no puede leerse a la ligera y debe citarse, a ser posible, siempre completa<sup>315</sup> para no generar un mal entendimiento por culpa de la denominación y que se arroje una preciosa obra a un olvido inmerecido:

*La reina fea.* Fantasía lírico-dramática en tres actos.  
*Róbame esta noche.* Fantasía cómico musical en dos actos.  
*Colorín, colorado.* Fantasía de gran espectáculo.  
*¡A todo color!* Fantasía humorística musical.  
*El águila de fuego.* Fantasía musical de gran espectáculo.

---

<sup>315</sup> Incluso, aun leyendo la denominación genérica completa, puede que esta no se corresponda con las características estructurales y morfológicas que habitualmente caben esperarse bajo dicha denominación.

## A.2. Otras denominaciones: la supervivencia en el formato *Antología*.

Creemos que, en lo referente a la historia de la zarzuela, el término antología debería consignarse como una nueva denominación genérica, aportación que nace en el siglo XX, muy vinculada en sus primeras apariciones al género de la revista y que en la segunda mitad del siglo dará una serie de iniciativas artísticas que provocarán una difusión inaudita e inesperada para la zarzuela grande.

Según la R.A.E. una antología es “una colección de piezas escogidas de literatura, música, etc.” De las primeras veces que tenemos noticia que se intentó un programa antológico fue sobre revista, parece lógico, dado que en este género abundan los números musicales que forman parte independiente respecto a la acción de la obra dramática en la que están incorporados. Así la antología en el teatro musical incorpora números a veces unidos por un ligero hilo conductor, narrativo, o a veces presenta estos números musicales de manera inconexa, continuada como en un recital, pero con formato escénico.

El compositor Francisco Alonso que ya había dado muestras de olfato innato para refundir sus propias obras y poner en marcha nuevos modelos creativos, levanta el telón del teatro Pavón el 20 de noviembre de 1939 con *Todas en una* de Emilio González del Castillo y José Muñoz Román: “Un cocktail de revista con números de *Las Leandras*, *Las tocas*, *Las de Villadiego* y *Mujeres de Fuego*.” (Alonso González, 2014: 619). Seguramente el momento se prestaba a un remedo rápido para ir recuperando el vuelo creativo y tomando el pulso a la ciudad tras la contienda. Está claro que esta primera antología no responde a una ausencia de producción creativa, como sí pareciera ocurrir posteriormente. El caso es que el maestro Alonso inicia una serie de antologías que se repetirán desde su desaparición hasta nuestros días:

***Moreno tiene que ser.*** Sainete arrevistado de Emilio González del Castillo y José Muñoz Román con números musicales de *Llévame donde tú quieras*, *Mujeres de fuego* y *Las de los ojos en blanco* de Francisco Alonso. Teatro Martín, 17 de febrero de 1950.

***Un matraco en Nueva York.*** Comedia musical en dos actos de José Muñoz Román con números musicales de diferentes obras de Jacinto Guerrero y de Francisco Alonso. Teatro Alcázar, 12 de junio de 1958.

***Cásate con una ingenua.*** Historieta cómico lírica de José Muñoz Román con números musicales de *Luna de miel en El Cairo*, *Las corsarias* y *Las tocas*. Teatro Alcázar, 14 de mayo de 1960.

***Zarzuelas y revistas. La mejor música del maestro Alonso.*** Selección de Ángel Fernández Montesinos sobre diversos números musicales de Francisco Alonso. Teatro



Fernán-Gómez, 10 de julio de 2009.

Dentro de este tipo de antologías basadas en la obra de un solo compositor, encontramos sendos homenajes a José Serrano, Federico Moreno Torroba, Ruperto Chapí y repetidamente a Jacinto Guerrero:

**Antología Serrano.** Adaptación de José Tamayo y Manuel Moreno-Buendía sobre números musicales de diversas zarzuelas compuestas por José Serrano. Teatro de la Zarzuela, 4 de diciembre de 1973.

**Casi un siglo de zarzuela.** Selección realizada por Torcuato Luca de Tena, Ángel Fernández Montesinos y Jorge Rubio sobre números musicales de diversas zarzuelas compuestas por Federico Moreno Torroba. Teatro de la Zarzuela, 18 de noviembre de 1982.

**El Madrid de Jacinto Guerrero. De la zarzuela a la revista.** Dramatización biográfica de María Esperanza Pedreño sobre las obras musicales de Jacinto Guerrero. La Corrala, 19 de julio de 2001.

**Antología de Chapí**<sup>316</sup>. Selección llevada a cabo por Ópera Cómica de Madrid para el festival Veranos de la Villa, Jardines de Sabatini, 14 de julio de 2009.

**Amadeu.** Dramaturgia de Albert Boadella sobre la obra de Amadeo Vives. Teatros del Canal, 21 de enero de 2011.

**Jacinto Guerrero, vida de zarzuela.** Dramaturgia de Pedro Martínez sobre números musicales compuestos por Jacinto Guerrero. Teatro Fernán-Gómez, 19 de marzo de 2014.

**La noche de Jacinto Guerrero.** Selección realizada por Francisco Matilla. Plaza Mayor de Madrid, 14 de mayo de 2014.

Este tipo de antología sobre los grandes éxitos compuestos por el creador al que se tributa, es una derivada de lo que en el mundo angloamericano se conoce como musical jukebox<sup>317</sup>. Este tipo de antología se ha producido también frecuentemente en Barcelona<sup>318</sup>. Es cierto que, tal y como hemos dicho antes, la revista ha tenido desde siempre facilidad para generar antologías de diverso tipo, aquí citamos las que además incluían música de obras pertenecientes al periodo investigado en esta tesis, y que han servido de vehículo de difusión para las zarzuelas grandes y las operetas investigadas, como son las siguientes propuestas escénicas, las cuales siempre han contado con una exitosa recepción por parte del público:

**Hoy como ayer.** Comedia musical en tres actos de Antonio Lara “Tono” y Enrique

---

<sup>316</sup> No confundir esta *Antología* con otra estrenada en Valencia en el mismo año: *Chapí, una comedia divina* de Chema Cardeña.

<sup>317</sup> Se utiliza esta denominación para las obras de teatro musical que repasan la vida de un músico, cantante o grupo musical, o que agrupan sus canciones en un hilo argumental. En el cine era frecuente este tipo de creación y tanto Gershwin, como Porter, como Kern, como Berlin, tienen sus correspondientes películas musicales. Últimamente las grandes producciones de musicales como *Mamma Mía* o *We will Rock You* siguen este modelo de producción, pero generando una ficción para “incrustar” los temas musicales, no plasmando una biografía. Como ocurrirá con *Mecano* y sus canciones incluidas en el musical *Hoy no me puedo levantar*.

<sup>318</sup> *¡Barcelona 2000!* Antología de Joaquín Muntañola y Sempronio, música de varios autores. Teatro Remea, 17 de septiembre de 1971.

Llovet, música de Moisés Simons, J. Strauss y Fernando Moraleda. Teatro Alcázar, 21 de septiembre de 1945.

***Te espero en Eslava.*** Espectáculo de Luis Escobar y Fernando Moraleda con números musicales de diversos compositores. Teatro Eslava, 20 de diciembre de 1957.

***Ven y ven al Eslava.*** Espectáculo, continuación del anterior, de Luis Escobar y Fernando Moraleda con números musicales de diversos compositores. 20 de diciembre de 1958.

***La estrella trae cola.*** Fantasía musical de Antonio Quintero y Jesús María de Arozamena con números musicales de diferentes compositores<sup>319</sup>. Teatro de la Zarzuela, 22 de mayo de 1960.

***Por la calle de Alcalá.*** Antología de la revista de Juan José Arteche y Ángel Fernández Montesinos, con números musicales de diversos autores. Teatro Alcázar, 24 de septiembre de 1983.

***¡Mamá quiero ser artista!*** Comedia musical de Juan José Arteche y Ángel Fernández Montesinos con números musicales de revistas de Francisco Alonso, Jacinto Guerrero, Augusto Algueró y Fernando Moraleda. Teatro Calderón, 4 de febrero de 1986.

***Por la calle de Alcalá II.*** Antología de la revista de Juan José Arteche y Ángel Fernández Montesinos. con números musicales de diversos autores. Teatro Alcázar, 23 de septiembre de 1987.

***Estamos en el aire.*** Musical de Juan José de Arteche y Ángel Fernández Montesinos, música de varios autores. Teatro Alcázar, septiembre de 1999.

***Un chico de revista.*** Revista de Juan Andrés Araque Pérez con números musicales de diferentes autores. Teatro de La Latina, 3 de marzo de 2017.

Incluso se intentó la fórmula de aglutinar varias obras de género chico en una, dejando lo mejor de cada una, así nació en 1984 *Cinematógrafo nacional* de Adolfo Marsillach sobre tres títulos del género ínfimo. Sin embargo, es la zarzuela grande la que consigue, de la mano del director de escena José Tamayo,<sup>320</sup> poner una verdadera “pica en Flandes”. En 1962 José Tamayo dirige *Gran Festival de la Zarzuela* con música de diferentes compositores para recorrer los Festivales de España<sup>321</sup> de ese año, esta debe ser la semilla que se llevó Tamayo a Ginebra pues “Es interesante y curioso observar que la idea primera de este espectáculo antológico surgiera en Suiza y no en España. En efecto, durante los últimos meses de 1964 y los primeros de 1965 Tamayo se trasladó a Ginebra para someterse a una cura de reposo, agotado tras un decenio de intenso trabajo.” (La Hoz, 1991: 168).

José Tamayo es el primero en utilizar el término Antología, que a partir de este

---

<sup>319</sup> Antología de grandes éxitos de los espectáculos interpretados por Celia Gámez, que se convierte en un homenaje a la excepcional artista.

<sup>320</sup> Hombre de teatro, renovador de la escena teatral de su momento en España. Creó la Compañía Teatral Lope de Vega y la Compañía Lírica Amadeo Vives. Dirigió el teatro Español, el teatro de la Zarzuela, el Bellas Artes, el Nuevo Apolo y el teatro de Madrid.

<sup>321</sup> La recuperación económica institucional provoca la apertura cultural de la dictadura de Franco, a través del organismo Festivales de España. Importantes capitales como Granada o Santander utilizaron sus emplazamientos monumentales para ofrecer en ellos grandes representaciones durante el verano.

momento irá vinculado al género lírico y tendrá un número de representaciones y una proyección internacional nunca antes imaginada para la zarzuela, sin ir más lejos entre 1966 y 1991 “se computan 265 ciudades de los cinco continentes, 328 teatros, 10.880 representaciones y 16 millones y medio de espectadores.” (*Op. cit.* 1991: 176-177).

José Tamayo también se había encargado de introducir el musical americano en España, estrenando *South Pacific* de Rodgers and Hammerstein en el teatro de la Zarzuela el año 1955 (Santamaría, 2016: 64-65), era pues conocedor de los diferentes tipos de musical jukebox que se estaban llevando a cabo en el West End o en Broadway, y estudió la fórmula escénica con toda la serie de alicientes técnicos que se empezaban a desarrollar en esos años y se lo aplicó a la desnutrida puesta en escena que sufría el teatro musical en España. Las características morfológicas y logísticas de las diferentes *Antologías* que puso en marcha son las siguientes:

- Aplica la modernidad escénica a la zarzuela: movimiento de masas corales, figuración y ballet, decorados en escenarios de dimensiones monumentales e iluminación, siguiendo la estética de los musicales anglosajones.
- Renovación de los números musicales de forma periódica, de ahí las distintas *Antologías*, generando una fórmula inagotable.
- Giras anuales internacionales desde 1982.
- Sede en el teatro Nuevo Apolo, antes llamado Palacio del Progreso, para dar continuidad al nombre del que fue templo del género chico y de la zarzuela, en general.
- Grandes figuras de la lírica en sus elencos: Pedro Lavirgen, Mari Carmen Ramírez, y para algunas representaciones excepcionales nombres como Victoria de los Ángeles, Montserrat Caballé, José Carreras o Plácido Domingo.
- Nombres de compositores de zarzuela en la dirección musical: Manuel Parada y Manuel Moreno-Buendía.

El número de espectáculos diferentes que se ofrecen bajo este tipo de propuesta escénica ideada por José Tamayo son varios, destacamos a continuación los que supusieron, íntegramente, una nueva mirada al espectáculo sobre zarzuela:

*Antología de la Zarzuela*<sup>322</sup>. Selección de José Tamayo y enlaces musicales de Manuel

---

<sup>322</sup> Ese mismo año se estrena en la Plaza Mayor de Madrid y en la Plaza de España del Parque de María

Parada. Parque de la Ciudadela de Barcelona, Festivales de España, 1966.  
*Segunda Antología de la Zarzuela*. Festivales de España, 1967.  
*Antología de la Zarzuela*. Enlaces musicales de Manuel Parada. Teatro de la Zarzuela, 17 de noviembre de 1970.  
*Antología de la Zarzuela*. Plaza de Toros de Las Ventas, 1980.  
*Antología de la Zarzuela*. Enlaces musicales de Manuel Moreno-Buendía. Teatro Monumental, 1982.  
*Nueva Antología de la Zarzuela*. Teatro Nuevo Apolo, 1987.  
*Antología de la Zarzuela 25 años*. Teatro Nuevo Apolo, 1991.  
*Antología de la Zarzuela Andaluza*<sup>323</sup>. Exposición Universal de Sevilla, 1992.  
*Madrid, Madrid*. Teatro Nuevo Apolo, 1992.

El público ha respondido, siempre, muy positivamente a las brillantes ideas de José Tamayo, ideas que sirven para poner en pie páginas inolvidables de nuestro género lírico con una nueva modalidad de ofrecer la zarzuela, a través de unas propuestas escénicas que se generan durante el periodo cronológico que se analiza en la presente investigación doctoral. Este nuevo género de antología de números de zarzuela tendrá, después, su continuidad creativa en los siguientes espectáculos:

*Madrid galante*. Selección de zarzuelas y operetas realizada por Luis Escobar y Fernando Moraleda. Teatro Eslava, 3 de octubre de 1967.  
*Tiovivo madrileño*. Espectáculo de Jesús María de Arozamena y Ángel Fernández Montesinos sobre el género chico. Teatro de la Zarzuela, 1969  
*Arniches 92*. Selección de obras de Carlos Arniches realizada por Juan José Arteché y Ángel Fernández Montesinos, con números musicales de diversos autores. Centro Cultural de la Villa, 20 de diciembre de 1991.  
*¡Una noche de zarzuela!...* Ensueño lírico de Luis Olmos y Bernardo Sanchez, música de diversos compositores. Teatro de la Zarzuela, 24 de abril de 2009.  
*Viva Madrid. Una antología de la zarzuela*. Selección llevada a cabo por Miguel Roa y Jaime Martorell. Teatros del Canal, 14 de marzo de 2014.  
*Álbum de zarzuela. Antología*. Versión de Nieves Fernández de Sevilla y César Belda sobre diversos autores. Teatro Gran Vía, 7 de agosto de 2019.  
*Anatomía de la zarzuela*. Concierto antológico semiescenificado, idea de Hugo Pérez de la Pica, música de varios autores. Teatro Monumental, 12 de septiembre de 2019.  
*Antológica de zarzuela*. Idea de Juan Manuel Cifuentes sobre diversos autores. Teatro Gran Vía, 20 de octubre de 2019.

En cualquier caso, más de treinta espectáculos han puesto en marcha una especie de nuevo género de teatro lírico, bajo el formato de antología, para garantizar la supervivencia del teatro musical español y vehicular su promoción internacional. Este modelo de acercamiento a nuevos públicos es válido y debe ser utilizado, siempre que se mantenga en paralelo la representación de la zarzuela, tal y como fue gestada, con su texto dramático y sus números musicales; para que no parezca razonable que “el tener

---

Luisa en Sevilla.

<sup>323</sup> En el mismo 1992 se pudo ver en Madrid, en los Veranos de la Villa, al aire libre en el Patio Central del Conde Duque.

que recurrir a Antologías es señal de que la cosa no va bien.” (Femenía, 1997: 356). En este sentido, el ámbito angloamericano nunca ha dejado de ofrecer musicales jukebox a la vez que ha repuesto los títulos de su repertorio y ha estrenado nuevas producciones. Dado que, desde el prisma de la evolución y adecuación del género lírico a los nuevos tiempos, esta fórmula es un ejemplo modélico de difusión cultural, por una parte, porque como recoge La Hoz (1991: 175) “lo que este espectáculo sugirió a un crítico del Washington Post: *Es un espectáculo de arrebatadora grandeza y exquisitos detalles.*” Y por otra, también genera alianzas políticas, como la que se relata en *El País* gracias a la crónica de su corresponsal en aquel momento:

Con llenos diarios en el teatro Rossia, de Moscú, el público soviético ha seguido durante seis días, entre la estupefacción y el entusiasmo, las representaciones de la *Antología de la Zarzuela* de José Tamayo (...) Esta primera gira por el extranjero parece haber llenado de optimismo a la Compañía, que viajará hasta México para continuar sus representaciones en el Festival Cervantino de Guanajuato (...) El Ministerio español de Asuntos Exteriores y la Embajada de España en Moscú han patrocinado la gira, este mecenazgo coincide con el inicio de un incremento en la colaboración cultural hispano-soviética, con el que se pretende compensar el deterioro de las relaciones políticas. (Bayón, 5 de marzo de 1982).

La zarzuela, como seña de identidad de un país, algo que ha sido desde su nacimiento en el Siglo de Oro, queda mostrada en una nueva modalidad genérica, surgida a lo largo de la segunda mitad del siglo XX: la *Antología*. Y sin ir más lejos podemos observar, en la relación anterior, que en 2019 se ofrecen tres experiencias antológicas<sup>324</sup> sobre zarzuela en Madrid.

## B.DIVERSAS INFLUENCIAS EN LA ZARZUELA GRANDE.

### B.1. Influencia del género chico.

Con justicia hay que decir que la primera gran influencia que recibió la zarzuela grande, tras su restauración, fue la influencia del género chico. De hecho, títulos como *La chulapona* o *Me llaman la presumida* o *La del Manojito de rosas* son una derivación en dos o tres actos de aquellos sainetes en uno que se ofrecían en el teatro por horas. Esta influencia del sainete llega a las zarzuelas grandes del periodo que hemos estudiado, e

---

<sup>324</sup> *Álbum de zarzuela. Antología*. Teatro Gran Vía, 7 de agosto de 2019. *Anatomía de la zarzuela*. Teatro Monumental, 12 de septiembre de 2019. Y *Antológica de zarzuela*. Teatro Gran Vía, 20 de octubre de 2019.

incluso llega a las revistas musicales como veremos más adelante. Hay pocos estrenos, pero muy interesantes, de intento de renovación del género chico, que se viene ofreciendo en programa doble habitualmente, estos títulos merecen una investigación que se nos escapa en la presente tesis; de hecho hemos constatado hasta la existencia de un concurso de sainetes con música convocado por la Asociación de la Prensa y cuyo primer premio lo obtuvo *La perla de Embajadores*, puesta en escena por la compañía de Marcos Redondo como se anuncia en *ABC* (S. F. 16 de diciembre de 1949). Los sainetes en un acto con música, más destacados, que se han estrenado en este periodo son los siguientes:

***Cuidado con la Pintura.*** Sainete en un acto de aire madrileño de Federico Romero y Guillermo Fernández Shaw, música de Pablo Sorozábal. Teatro Rialto, 14 de junio de 1940.

***Amor eterno.*** Zarzuela en un acto dividido en dos cuadros en prosa de Rafael Fernández-Shaw, inspirado en la novela de Carmen Fernández de Lara, música de José L. R. Rivera. Teatro Maravillas, 10 de julio de 1941.

***La perla de Embajadores.*** Sainete en un acto de Senén y Esteban Gómez, música de Fernando Moraleda. Teatro Calderón 21 de diciembre de 1949.

***La Sole no me hace caso.*** Sainete lírico en un acto de Monteagudo, García Herranz, música de Salvador Ruiz de Luna. Teatro Reina Victoria, 10 de julio de 1953.

***La ópera de Mogollón.*** Zarzuela bufa en un acto de Ramón Peña Ruiz, música de Pablo Sorozábal. Teatro Fuencarral, 2 de diciembre de 1954.

***Pepe, el risueño.*** Zarzuela en un acto, música de Enrique Estela. Teatro Fuencarral, mayo de 1956.

***Sueño de gloria.*** Zarzuela en un acto de Ricardo Moscatelli Recio, música de José María Damunt. Teatro Palacio del Progreso, junio de 1983.

En este sentido sorprende que el sainete en un acto *Sueño de Gloria*<sup>325</sup> de Josep María Damunt no haya tenido todavía el reestreno que merece en Madrid. Ahora bien, las influencias más decisivas que recibe la zarzuela grande en su evolución a lo largo del siglo XX provienen de la opereta, la revista, el espectáculo de copla y el cine, como plantearemos a continuación. En todas estas influencias veremos los rasgos distintivos que señalábamos a la hora de investigar las diferentes zarzuelas grandes estudiadas en el capítulo IV.

## B.2. Influencias externas: opereta vienesa, francesa y musical angloamericano.

José María Ruiz Gallardón en el prólogo a *Cien años de teatro musical en España* (Fernández-Cid. 1975: 9) arroja luz sobre las influencias que España recibiría en el

<sup>325</sup> *Sueño de gloria* se estrenó en el teatro Echegaray de Onteniente, Valencia, 1975.

ámbito artístico y cultural: “El achicamiento del mundo, el entorno cada vez más poroso entre las civilizaciones, ofrece muchos casos de colonialismo por parte de los más fuertes, de los más vigentes. Y es entonces cuando el alma de los pueblos se desdibuja, se aparta de sus raíces propias, pierde en definitiva personalidad.”

Como bien observa Ignacio Jassa “la opereta europea no fue en España una mera anécdota” y nos recuerda que:

La opereta no se limitó a ser un mero producto de importación, con un consumo inmediato y una escasa repercusión. Se trató, muy al contrario, de una manifestación que en simbiosis con nuestra propia tradición lírica la enriqueció, dándole vigor y pasando a formar parte así de nuestra propia cultura (Jassa Haro, 2010: 105).

Efectivamente la zarzuela se aparta de raíces que le eran sustanciales, para absorber características de espectáculos foráneos. Ahora bien, no es del todo cierto que pierda en este nuevo rumbo personalidad, puesto que ya se encargan nuestros libretistas más que nuestros músicos, de acercar los parámetros ajenos a la cultura nacional, al menos en lo que respecta a la opereta. Es más tempestiva la llegada de ritmos musicales nuevos que los cambios en los caracteres de los personajes y en las situaciones que se desarrollan. En cualquier caso, la zarzuela siempre había estado abierta a los nuevos caminos que se marcaban en el exterior, sino cómo entender títulos emblemáticos como, por ejemplo, *La generala* opereta de Perrín y Palacios con música de Amadeo Vives estrenada en 1912.

#### B.2.1. Los vieneses se quedan en España.

Huyendo de la Segunda Guerra Mundial se establece en Barcelona la compañía de *Los Vieneses*. Sus espectáculos eran de variedades y su espectacularidad siempre estaba asegurada, a través de pistas de hielo, fuentes iluminadas y músicos brillantes, como se puede suponer, dada su procedencia. La dirección y producción de estos espectáculos corría a cargo de Arthur Kaps. La compañía estaba formada por Franz Joham, Herta Frankel, Marika Magiary, Mignon y sus chicas filarmónicas entre otros nombres. El 1 de mayo de 1942 se presentan por primera vez en el teatro Cómico de Barcelona, con *Todo por el corazón*. Al mes siguiente la obra llega a Madrid al teatro Coliseum. Estos espectáculos tenían la opereta vienesa y el vals como fuente de su inspiración, pero

incluían siempre nuevos ritmos, nuevas canciones de compositores españoles y nuevos cantantes españoles. Así destaca que para estas obras compusiera Augusto Algueró, y que entre otras figuras españolas apareciera con ellos por última vez la gran Raquel Meller.

Todos sus espectáculos se presentaron en Barcelona y Madrid, a excepción del último, *Música para ti*, que únicamente se representó en Barcelona. La publicidad les hacía justicia con frases como “El asombro del siglo”. En unos cinco años, de 1942 a 1947, se convirtieron en un capítulo fundamental de nuestro teatro musical. Si bien su formato de antología de variedades no sujeto a un texto dramático hace que no nos detengamos más en estas obras desde el estudio filológico, pero desde la aportación escénica son una compañía indiscutible que citaremos de nuevo a la hora de analizar la representación escénica de las zarzuelas grandes estrenadas después de los años citados. Posteriormente, y ante el desarrollo de la Segunda Guerra Mundial, los principales integrantes de esta compañía se incorporaron al mundo de la televisión desde sus inicios, y por ella llegaron a muchos hogares y a altas cotas de popularidad. De las obras estrenadas damos fecha del estreno en Barcelona y en Madrid, teniendo en cuenta que su última aparición se da solamente en Barcelona, los títulos son:

***Todo por el corazón.*** Espectáculo musical en 27 cuadros de Arthur Kaps y Franz Joham, música de Carlo Pezzi y Jorge Halpern entre otros. Teatro Cómico de Barcelona, 1 de mayo de 1942. Teatro Coliseum de Madrid, 2 de junio de 1942.

***Luces de Viena.*** Espectáculo musical de Arthur Kaps y Franz Joham, música de Carlo Pezzi y Jorge Halpern entre otros. Teatro Cómico de Barcelona, 5 de enero de 1943. Teatro Calderón de Madrid, 6 de octubre de 1943.

***Sueños de Viena.*** Espectáculo lírico-dramático en 30 cuadros de Arthur Kaps, música de Carlo Pezzi y Augusto Algueró, entre otros. Teatro Español de Barcelona, 13 de octubre de 1943. Teatro Madrid de Madrid, 14 de octubre de 1944.

***Viena es así.*** Espectáculo vienés de Arthur Kaps y Franz Joham, música de Carlo Pezzi y Augusto Algueró, entre otros. Teatro Español de Barcelona, 24 de junio de 1944. Teatro Madrid de Madrid, 31 de marzo de 1945.

***Melodías del Danubio.*** Espectáculo musical en treinta cuadros de Arthur Kaps y Franz Joham, música de Carlo Pezzi y Augusto Algueró, entre otros. Teatro Español de Barcelona, 3 de octubre de 1945. Teatro Madrid de Madrid, 9 de octubre de 1946.

***Soñando con música.*** Espectáculo musical en 30 cuadros escenificados de de Arthur Kaps y Franz Joham, música de Carlo Pezzi y Augusto Algueró, entre otros. Teatro Español de Barcelona, 21 de diciembre de 1946. Teatro Madrid, 25 de abril de 1947.

***Música para ti.*** Espectáculo musical de Arthur Kaps. Teatro Español de Barcelona, 4 de febrero de 1947.



## B.2.2. Modas de París.

La opereta francesa siempre había tenido un lugar destacado a la hora de influir en nuestra zarzuela grande, no en vano la influencia de Offenbach<sup>326</sup> y el parisino teatro de los Bufos habían propagado “como un sarampión” su influencia en la zarzuela grande de finales del siglo XIX (Casares, 1996-97: 73-118). Pero no es menos cierto que en el teatro musical de París siempre habían aparecido figuras españolas que intervenían muy directamente en la construcción escénica de la opereta. Así, sería imposible pensar en la cartelera parisina de después de la gran guerra sin contar con el nombre del compositor José Padilla. Y años después, otro español, Luis Mariano, fija su residencia en París y en la capital francesa se suceden, casi durante dos décadas, estrenos de opereta cuyos textos y partituras bebían del gusto francófono, pero con un claro guiño al origen español del artista. En esos años el compositor Francis López escribe las más bellas operetas para el célebre artista vasco (Jassa Haro, 2017: 82-88). Estas obras son conocidas por nuestros creadores en el momento de su estreno, y su influencia es decisiva en la construcción de algunas de las zarzuelas grandes reseñadas:

***La Belle de Cádiz.*** Nueva opereta de Marc-Cab y Raymond Vincy, lyrics de Maurice Vandair y música de Francis López. Casino Montparnase, 1945.

***Andalousie.*** Opereta de Albert Willemetz y Raymond Vincy, música de Francis López. Gaité Lyrique, 1947.

***Le Chanteur de México.*** Opereta de Félix Gandera y Raymond Vincy, música de Francis López. Théâtre du Chatelet, 1951.

***Chevalier du Ciel.*** Opereta de Paul Colline, música de Henri Bourtayre y Henri Rys. Gaité Lyrique, 1955.

***Le Prince de Madrid***<sup>327</sup>. Opereta de Raymond Vincy y Jacques Plante, música de Francis López. Théâtre du Chatelet, 1967.

***La Caravelle d'Or.*** Opereta de Jean Valmy y Jacques Plante, música de Francis López. Théâtre du Chatelet, 1969.

Otro de los grandes éxitos de Luis Mariano fue gracias a la partitura de Francis López *Violettes Imperiales*, que fue directamente compuesta para el film producido por Emile Natan en 1952. Su fama de buen compositor llega hasta tal punto que, a él recurre la propia Celia Gámez, cuando las melodías de Fernando Moraleda iniciaban su agotamiento. Celia Gámez ya se había acercado de algún modo a la tipología creativa de la opereta francesa en la obra que José Padilla había compuesto para ella: *La hechicera en palacio*. Pero será Francis López, francés de origen español, quien creará las dos

---

<sup>326</sup> Enrique Mejías ha realizado su tesis doctoral sobre este compositor y sus adaptaciones a la escena española.

<sup>327</sup> Sobre la figura del pintor Francisco de Goya.

operetas de ascendencia francesa para Celia: *El águila de fuego* y *Su excelencia la embajadora*.

Para conseguirlo se aúnan varios esfuerzos: el empresario García Ramos remozó el teatro Maravillas de Madrid y llama a Celia Gámez para ofrecerle su reapertura, la obra pensada para tal evento había sido escrita por Francisco Ramos de Castro y Arturo Rigel, pero la artista impone al compositor: Francis López. Celia Gámez, acompañada de su marido, el periodista Francisco Lucientes, se trasladó un año largo a París, para tomar contacto con las propuestas escénicas francesas y a su vuelta, con las dos obras citadas, se intenta abrir un camino nuevo para el teatro musical español.

#### B.2.2.1. La nueva opereta española.

Con estas dos nuevas obras: *El águila de fuego* y *Su excelencia la embajadora*, se incorpora a la tradición escénica de la zarzuela grande un nuevo tipo de opereta, de creación e inspiración española. Musicalmente son dos obras muy similares, con mucha música, la partitura de *El águila de fuego* contiene más de veinte números musicales. Lo fantástico es la base argumental de este primer éxito: una leyenda sobre el hechizo de una mujer que durante la noche toma forma de águila y cuya maldición sólo puede romper un descendiente del que lo provocó, el conde Polenti. Un heredero del conde contempla la transformación del águila en mujer, se enamora y a partir de ese momento *Celinda* se tiene que adaptar a vivir con los humanos. La liberación del hechizo y las vicisitudes de la trama permiten un recorrido de números musicales entroncados con el texto teatral y no ajenos a él. “El libreto, bien construido, era bastante simple. Casi parecía más propio de un cuento de hadas que de una revista.” (Femenía, 1997: 329).

La fuente de inspiración musical de esta opereta netamente española es la opereta europea con inclusión de ritmos modernos tales como el bolero, el cha-cha-cha, el baião, pero sin olvidar el vals o la tarantela ni abandonar los motivos castizos propios de zarzuelas madrileñas de los años veinte y treinta: chotis, bulerías y pasacalle. La obra denominada “Fantasía musical de gran espectáculo en dos actos” bebe de la opereta y de la zarzuela grande, y sirve de puente entre estos géneros y el musical inglés; y hubiera forjado un camino a seguir sino fuera porque se trataba de un producto vinculado a una figura. Estamos ante un hito y no un jalón con continuación posterior. El espectáculo

que se ofrece en el teatro Maravillas es de tan alta calidad que se mantiene dos temporadas seguidas y se eterniza en giras y reposiciones. Si bien las diversas versiones y adaptaciones posteriores que sufre la obra intentan acercarla a la revista española, virando su partitura y texto a este fin, en lugar de mantenerla en el exquisito estante de la opereta francesa que se había intentado importar nuevamente con gran éxito, pero sin posterior calado en la creación lírica española. Francis López después escribió *La canción del amor mío*<sup>328</sup> para la presentación en Madrid de Luis Mariano, de dicha opereta se ofrecieron 52 representaciones y “el estreno de la Zarzuela fue memorable.” (Rosset, 2004: 272).

Volveremos sobre los elementos morfológicos de la opereta, más adelante, cuando analicemos la influencia de la revista en la zarzuela grande, plantearemos así distinta consideración a aquellas obras estrenadas a partir de 1939 y que vienen considerándose revistas, cuando como bien apunta Femenía:

Las grandes revistas de espectáculo que popularizó Celia Gámez en el Alcázar o Los Vieneses en el Madrid, lucían otras cualidades muy diferentes y tenían un público más selecto, sin que esto quiera faltar y negar el debido respeto al espectador de La Latina, donde acudía de todo, mezclándose las más variopintas culturas; pero lo cierto es que jamás se le hubiera ocurrido cantar a la Gámez en uno de sus fastuosos espectáculos eso de *¡Ay, qué tío! / ¡Ay, qué tío! / Que puyazo le ha metío*. (1997: 48).

Sin embargo, en la evolución posterior de la zarzuela calará más este ámbito canallesco del sainete, al que hace referencia Femenía, que los aires palaciegos de la opereta. Ese ámbito castizo entroncará directamente con las propuestas de teatro musical que van a desarrollar los grupos de teatro independiente a partir de los años setenta, tanto en Madrid como en Barcelona.

### B.2.3. El musical americano: *Oh, what a beautiful mornin'*.

*Oklahoma!* de Rodgers and Hammerstein (Maslon, 2014: 219), referencia de un tipo de construcción del teatro musical americano, marcó una segunda etapa de la historia del musical de Broadway, un amanecer que influirá positivamente en la evolución de la zarzuela grande, por fecha y por modalidad. El teatro musical inglés con Gilbert and Sullivan<sup>329</sup> a la cabeza, tiene un seguimiento relativo en la cartelera madrileña, poco

---

<sup>328</sup> *La canción del amor mío*. Opereta de Antonio Quintero y Jesús María de Arozamena, música de Francis López y Juan Quintero. Teatro de la Zarzuela, 25 de enero de 1958.

estudiado, teniendo en cuenta que su producción de operetas se sitúa entre 1870 y 1890, y que coincide en nuestro género con la influencia de los Bufos.

La verdadera repercusión del teatro inglés<sup>330</sup> en nuestro teatro musical se produce a través del cine; una vez se hace realidad el cine sonoro en los años treinta y empiezan a proyectarse los musicales de Busby Berkeley<sup>331</sup> y sobre todo los de las parejas Jeanette MacDonald y Maurice Chevalier y Fred Astaire y Ginger Rogers, películas que se convierten en éxitos de taquilla y con mucha repercusión social.

Desde 1933 a 1939, la mítica pareja Astaire y Rogers participa en unos musicales que tendrán una clarísima influencia en las revistas musicales, coincidentes en fechas, herederas de los ritmos y canciones de Kern, Gershwin, Berlin y Cole Porter, son películas que trasladan al celuloide grandes títulos que habían triunfado por esos mismos años en los escenarios de Broadway y del West End. Las coincidencias entre el número musical “Alas” de *Yola* y el film *Flying down to Río* resultan más que evidentes, por poner un ejemplo. La influencia de la mítica pareja provoca poemas, citas y referencias artísticas más que notables, sin ir más lejos, ya en julio de 1937, Andrés Ochando y Ochando<sup>332</sup> escribe *Recuerdos de ritmos lejanos* desde la embajada de Noruega en Madrid, donde se encontraba refugiado y “seguramente para una revista cordobesa, *Ardor*” (Almendros Toledo, 1995: 338). En este manuscrito rescatado por José Manuel Almendros, describe a los bailarines con acierto y traemos aquí sus referencias por lo que ilustran en la forma de imitación que tendrán en nuestras operetas o zarzuelas grandes estrenadas a partir de 1939. De Ginger Rogers dice:

Un cuerpo fino, flexible, que se deja llevar del viento. Pies rápidos que apenas descansan sobre el suelo si no es para bordar con los tacones el encaje sonoro y trepidante del ‘claquette’. Unas manos que se prenden ingravidas en la pareja, que no llegan nunca a cogerse, sino todo lo más a posarse. Una silueta que gira suavemente y que al oír el dulce estrépito del jazz baila con la sencillez o la naturalidad con la que otros respiran. (Ochando y Ochando, 1995: 339).

---

<sup>329</sup> Sus obras más conocidas, *The Mikado* y *The pirates of Penzance*, fueron recuperadas en los años ochenta del pasado siglo por el grupo teatral Dagoll Dagom.

<sup>330</sup> Hay alguna excepción, como la llegada de Curt Doorlay a España, que vino a colaborar con el maestro Guerrero en *Rápido Internacional* estrenada en el 1941 en el Cómico de Barcelona y después en el Fuencarral de Madrid en 1942. La obra estaba escrita para Trudi Bora.

<sup>331</sup> Considerado el primer coreógrafo del cine, al utilizar la cámara como un recurso expresivo reflejo del movimiento que generaba la banda sonora.

<sup>332</sup> Andrés Ochando y Ochando (Albacete, 1912- 1973) poeta silenciado tras la Guerra Civil, escribió varios poemarios como *Llanuras de mar y tierra* y *Baladas del Quijote*. Amigo de Rafael Duyos, Gil-Albert y Benjamín Jarnés; creó las revistas literarias *Alfil* y *Letras* (Almendros Toledo, 1995: 337).

De Fred Astaire también atina al describirle como “bailarín de salón que necesita el parquet brillante, incapaz de bailar desnudo en la arena frente al mar. Y, sin embargo, domina la música y la escena. Seguridad y maestría que se deja admirar” (*Op. cit.* 1995: 340). Y puestos en conjunto declara al final del ensayo poético: “Fred Astaire y Ginger Rogers, cuyos pies ágiles y nerviosos, escriben un nuevo tratado de arte titulado *Poesía de baile moderno*” (*Op. cit.* 1995: 343).

Bajo este “tratado de arte” se escriben las primeras operetas de Fernando Moraleda y las últimas de Francisco Alonso, que son herederas de esta influencia musical americana, cuyo verdadero transmisor fue el cine. La primera zarzuela, en la posguerra, que recoge esta modalidad es *Carlo Monte en Monte Carlo* de Jardiel Poncela y Jacinto Guerrero, que se desarrolla “en espacios transitorios, neutros y con frecuencia asociados a la modernidad, el llamado no-lugar por el etnólogo Marc Augé: hoteles, balnearios, lugares de recreo, barcos, lugares de paso, algo que este género comparte con la comedia cinematográfica.” (Alonso González, 2014: 552). Una de las primeras operetas de Muñoz Román y Alonso, *Doña Mariquita de mi corazón*, traslada en su argumento y peripecias la célebre *Charley’s aunt* de Brandon Thomas, estrenada en 1892. Francisco Alonso viaja a Nueva York y asiste a las representaciones de *Anything goes*<sup>333</sup>, que le inspira claramente *Luna de miel en El Cairo*. Estos musicales vienen inspirados por los aires musicales de Cole Porter (McBrien, 1999) en cuanto a la importante intencionalidad que hay en los cantables o lyrics, y que son fundamentales como evolución de la opereta, y que en nuestro país suelen recibir el nombre de “zarzuela nueva”.

Así ocurre con *La cenicienta del Palace* de Luis Escobar y Fernando Moraleda, quienes además de tener una refinada educación y preparación, reciben clara influencia de las películas de la RKO. Por esto mismo en *La cenicienta del Palace* es fácil rastrear el paso de los hermanos Marx con su película de 1929, *Cocoonuts*<sup>334</sup>, basada en su éxito de Broadway, algo habitual en la industria del cine americano, trasladar éxitos del teatro musical a la pantalla, algo obvio en nuestro país con el espectáculo folclórico, pero no con la zarzuela ni con la revista.

---

<sup>333</sup> *Anything goes* de Guy Bolton, Wodehouse y música de Cole Porter, estrenado en noviembre de 1934 y llevado al cine en 1936.

<sup>334</sup> La película se estrena en España con el título de *Los cuatro cocos*.

José Tamayo, director imprescindible en estos años, para la continuidad de la vigencia del teatro lírico español, lleva a cabo la importación a la cartelera madrileña de grandes éxitos del teatro musical americano. En los años 50, y de la mano de *South Pacific*, se provoca una mayor atención al texto dramático; el camino que entre 1943 y 1959 recorren Rodgers and Hammerstein marca claramente la influencia de *Carousel*, *The King and I* o *The sound of music* en la evolución posterior de la zarzuela grande, donde se da la circunstancia que un autor como José López Rubio escribe *El caballero de Barajas*, en la misma época en la que lleva a cabo la traducción de los títulos citados para los escenarios madrileños. Traducciones que serán utilizadas posteriormente en las versiones fílmicas de esas obras. Así como Moreno Buendía no pierde la mirada hacia este tipo de construcción musical a la hora de inspirarse para *Carolina*<sup>335</sup> o para *Los vagabundos*. El teatro inglés siempre había inspirado a nuestros autores dramáticos, en la construcción de situaciones y de personajes: así podemos entender títulos de zarzuela grande como *Los cachorros*, y ahora también lo va a inspirar a nuestros compositores.

Posteriormente, en los años setenta y ochenta, la cartelera madrileña empieza a acoger los grandes títulos de Andrew Lloyd Weber o Stephen Sondheim. Y el cine vuelve a difundir la vida teatral neoyorquina, vinculada a la figura de Bob Fosse (Gottfried, 2006) y a la influencia de sus coreografías. Nuevos caminos que tienen su reflejo en obras como:

**¡Un millón de rosas!** Musical de Joaquín Calvo Sotelo con música de Antón García Abril. Teatro Maravillas, 13 de octubre de 1971.

**Mata Hari.** Espectáculo musical de Adolfo Marsillach, música de Antón García Abril. Teatro Calderón, 12 de septiembre de 1983.

**Carmen Carmen.** Teatro musical de Antonio Gala, música de Juan Canovas. Teatro Calderón, 4 de octubre de 1988.

**La Truhana.** Teatro musical de Antonio Gala, música de Juan Cánovas. Teatro Calderón, 8 de octubre de 1992.

**La maja de Goya.** Musical de Vicente Escrivá, música de Fernando Arbex. Teatro Nuevo Apolo, 19 de diciembre de 1996.

Podemos asegurar que el teatro musical que, a la entrada en el siglo XXI, se ofrece en la cartelera madrileña es de influencia angloamericana, casi con exclusividad. Para Romera Castillo “la creatividad en el ámbito del teatro musical puede que esté en declive, pero el auge del género sigue imparable.” (2006:120); como bien observa el director del SELITEN@t estos espectáculos importados, al estilo de las *franquicias*,

<sup>335</sup> *Carolina*. Comedia musical de Elder Barber, música de Manuel Moreno-Buendía. Teatro Maravillas, 16 de abril de 1963.

muestran “una nueva colonización que nos invade dentro de la más pura globalización.” De hecho, en la actualidad, podemos observar la clara influencia de *Les misérables* de Boublil y Schönberg en *El médico* de Félix Amador e Iván Macías.

Es evidente la influencia en la zarzuela que tiene el musical, que llega a considerarse “hijo -legítimo para algunos, bastardo para otros- del teatro operístico europeo” (Ibneri, 5 de septiembre de 2002: 48). En este artículo de Luis García Ibneri, publicado en *El Cultural* y titulado “Musicales ¿óperas del XXI?” el crítico deja claro que “la temática, el diseño de los personajes, la utilización de recursos escénicos y musicales es clara herencia de los habituales medios de los compositores de los siglos XVIII y XIX” (*op. cit.*). Con motivo del estreno en Madrid de *El fantasma de la ópera* su autor, Lloyd Webber, da unas características para construir un musical, muy asimilables en la evolución que mantuvo la zarzuela grande en la segunda mitad del siglo XX:

Los ingredientes para un buen musical son fundamentalmente tres (...) en primer lugar tiene que haber una gran historia que pueda cautivar al público; después hay que rodearse de maravillosos colaboradores, con los que crear un trabajo conjunto; y en tercer lugar, hay que conservar el espíritu de la primera representación. (Bravo, 5 de septiembre de 2002: 83).

Todo ello conforma una praxis que se confirma en nuestras zarzuelas grandes, paso a paso; el director de escena, José Carlos Plaza reconoce que “En los musicales el peso recae quizás en mayor medida sobre el texto”, el productor teatral Fernando Albares opina que “La calidad artística y la hábil producción, que se complementan, llevan a que el producto tenga éxito” (Ibneri, 5 de septiembre de 2002: 50). Si a esto añadimos el vuelo sinfónico de las partituras y “la concepción plástica de las obras, de subyugante belleza antigua. Decorados, vestuario y la gestualidad interpretativa de los actores evocan deliciosas estampas de pastiche decimonónico” (García Garzón, 5 de septiembre de 2002: 82) no hay duda de que son zarzuelas camufladas bajo la denominación de musical.

### B.3. La revista: de Luis Escobar a Manuel Baz.

Para conocer los inicios, características, y títulos de las obras con las que empezó el género de la revista es indispensable citar a Ramón Barce (1996: 119-147). En esta

investigación partimos de la aparente desaparición o camuflaje de la revista<sup>336</sup> al finalizar la Guerra Civil, por mor de la censura, lo que ha provocado una desestabilizadora relación con la forma de recepción de muchas de estas obras. Dejando de lado, en la observación de muchos estudiosos, que este no fuera otro de los caminos de evolución que siguió la zarzuela grande, en unas lindes que resultaban complicadas de marcar, y que la incursión de nuevos ritmos musicales llevó a la confusión en este sentido. Incluso a pesar de que, como veremos a continuación, hay títulos donde los textos dramáticos se mantuvieron más firmes en los cánones de la opereta o del sainete en dos actos de lo que aparentemente a simple vista parecía.

En el fondo, en los años en que se producían los grandes títulos de la revista, nadie se entretuvo nunca en marcar diferencias, porque todos las sabían y el público podía transitar entre géneros muy diferentes, y sabía a qué teatro acudir, dada la especialización de estos, como veremos en el capítulo siguiente.

En primer lugar, vamos a detenernos en la conocida como revista blanca y que, según el director de orquesta, José Luis Temes (2014: 98), sus obras deben considerarse zarzuelas y su principal aportación fue la de incluir “ritmos internacionales, instrumentaciones herederas del jazz y el género sincopado”. No dejan de ser operetas que se funden con “el elegante y sofisticado musical del Hollywood moderno, que mantiene sin embargo los lazos comunales de las formas teatrales más antiguas.” (Fever, 1982: 116). La primera obra de esta modalidad, en lo que concierne a nuestra investigación, es *Carlo Monte en Monte Carlo*.

Los ritmos musicales más reproducidos de estas obras pertenecen al fox, la polca, el bolero, la habanera, la samba, la rumba, la marchiña, la conga... las partituras de este género se alejaban sustancialmente de los motivos musicales utilizados para la zarzuela, y aunque compositores como Francisco Alonso cuidaban las orquestaciones de estas obras, otros, como Jacinto Guerrero, buscaban más la melodía pegadiza, tenían claro el concepto de la comedia musical (*Lo verás y lo cantarás*) que buscaba la rápida difusión de su música. A continuación, recordamos los títulos a los que estamos haciendo

---

<sup>336</sup> Tenemos la suerte de contar con una tesis doctoral sobre el género, realizada por Juan José Montijano en 2009 para la Universidad de Granada.



referencia, como ejemplo de operetas que buscaban un nuevo camino a la zarzuela grande, con cambios sustanciales en la composición musical y en la propuesta escénica, pero que no nos parece que deban considerarse revistas, tal y como se describe la estructura de este género (Espín Templado, 1995: 147); porque ahora estamos ante un tipo de obra que “era una especie de opereta, con argumento, alejándose definitivamente del tipo de revista a base de sketches ligados por unos números musicales aislados.” (Femenía, 1997: 247). Así, se gestan y producen estrenos que fueron los grandes éxitos icónicos de la mal considerada revista, como:

***La Cenicienta del Palace.*** Zarzuela moderna en dos actos de Carlos Somonte (Luis Escobar), música de Fernando Moraleda. Teatro Eslava, 1 de marzo de 1940.

***Yola.*** Zarzuela cómica moderna de José Luis Saenz de Heredia y Federico Vázquez Ochando, música de José María Iruete y Juan Quintero Muñoz. Teatro Eslava, 14 de marzo de 1941.

***Doña Mariquita de mi corazón.*** Opereta cómica en dos actos de José Muñoz Román y música de Francisco Alonso. Teatro Martín, 15 de enero de 1942.

***Una rubia peligrosa.*** Opereta en tres actos de Antonio Paso Díaz y Manuel Paso Andrés, música de Daniel Montorio. Teatro Maravillas, 16 de octubre de 1942.

***Si Fausto fuera Faustina.*** Comedia lírica en dos actos y un prólogo de José Luis Sáenz de Heredia y Federico Vázquez Ochando, música de Juan Quintero y Fernando Moraleda. Teatro Eslava, 13 de noviembre de 1942.

***Luna de miel en El Cairo.*** Opereta de José Muñoz Román, música de Francisco Alonso. Teatro Martín, 6 de febrero de 1943.

***Rumbo a pique.*** Opereta en dos tiempos de Rafael Duyos y Vicente Vila-Belda, música de Salvador Ruiz de Luna. Teatro Eslava, 12 de marzo de 1943.

***Llévame donde tú quieras.*** Opereta en dos actos de Manuel Paso Andrés y Antonio Paso Díaz, música de Francisco Alonso. Teatro Nuevo, 25 de diciembre de 1943.

***Cinco minutos nada menos.*** Opereta cómica en dos actos de José Muñoz Román, música de Jacinto Guerrero. Teatro Martín, 21 de enero de 1944.

***Fin de semana.*** Opereta musical de Francisco Ramos de Castro, música de Jorge Halpern. Teatro Reina Victoria, 19 de abril de 1944.

***Tres días para quererte.*** Comedia musical en dos actos y nueve cuadros de Francisco Lozano, música de Francisco Alonso. Teatro Albéniz, 28 de noviembre de 1945.

***Matrimonio a plazos.*** Comedia musical en dos actos divididos en doce cuadros de Leandro Navarro y Jesús M<sup>a</sup> de Arozamena. Teatro de la Zarzuela, 22 de mayo de 1946.

***Vacaciones forzosas.*** Comedia musical en dos actos de Carlos Llopis, música de José María Iruete y Fernando García Morcillo. Teatro Alcázar, 8 de noviembre de 1946.

***La estrella de Egipto.*** Technicolor en dos jornadas de Adrián Ortega, música de Fernando Moraleda. Teatro Alcázar, 17 de septiembre de 1947.

***La hechicera en Palacio.*** Opereta de gran espectáculo de Arturo Rigel y Ramos de Castro, música de José Padilla y Ferri. Teatro Alcázar, 23 de noviembre de 1950.

***Amor partido por dos.*** Comedia musical en dos actos de Luis Tejedor y Federico Vázquez Ochando, música de Juan Quintero. Teatro Albéniz, 29 de noviembre de 1950.

***El águila de fuego.*** Fantasía musical de gran espectáculo en dos actos de Francisco Ramos de Castro y Arturo Rigel, música de Francis López. Teatro Maravillas, 19 de enero de 1956.

***La canción del amor mío.*** Opereta de Antonio Quintero y Jesús María de Arozamena, música de Francis López y Juan Quintero. Teatro de la Zarzuela, 25 de enero de 1958.

***Su Excelencia la Embajadora.*** Opereta en dos actos de José María Arozamena y Arturo Rigel, música de Francis López. Teatro Alcázar, 21 de noviembre de 1958.

**Colomba.** Comedia musical en dos actos de José María Arozamena y Luis Tejedor, música de Fernando Moraleda y Federico Moreno Torroba. Teatro Alcázar, 14 de diciembre de 1961.

Estos títulos cuentan con unas partituras inspiradísimas que al seguir los esquemas iniciados por Jardiel Poncela y Jacinto Guerrero en *Carlo Monte en Monte Carlo*, abandonan al cantante lírico y optan por un tipo de voz más acorde a la nueva creación musical. Todos los textos dramáticos de estas obras juegan un lugar específico y no son en ningún caso un mero trámite para dar paso al consabido número musical, siendo la mayoría de ellos parte fundamental de la acción. Después de Jardiel Poncela, otro gran hombre de teatro, Luis Escobar escribe la obra que se convertirá en paradigma del resto de operetas y que cosecharía el mayor éxito de la temporada (Escohotado, 21 de enero de 1940): *La Cenicienta del Palace*.

Todo surge porque “en una representación de El hospital de los locos ante la catedral de Burgos en la primavera-verano del 39, había tenido como espectadora a Celia Gámez, que después pasó a verme y, muy entusiasmada, me pidió que le escribiera y le dirigiera una obra musical.” (Escobar, 2000: 134). Los decorados y el vestuario se le encargan a Victor María Cortezo “Vitín” y la propuesta escénica “contrastaba con la España del hambre y de las cartillas de racionamiento.” (Femenía, 1997: 246). Celia había recuperado la línea de espectáculo iniciada, y no continuada entonces, con *La deseada*, opereta de Ceferino Palencia Tubau, Luis Fernández Ardavín y música de Francisco Alonso y Julio Gómez, estrenada en el teatro Eslava el 28 de octubre de 1927, obra que prodigó la leyenda de una posible relación entre la cantante y el rey Alfonso XIII (San Martín, 1984: 68-69). Ahora recuperaba esa línea artística<sup>337</sup> pero no al maestro Alonso, con el que no había sintonía en lo empresarial, además su olfato no le engañaba al presagiar que todo había cambiado en aquella España de después de la Guerra. El acierto de *La Cenicienta del Palace* es rotundo al decir de la crítica de ABC:

Celia Gámez y sus huestes parecen “que no hacen nada” más que divertirse mientras representan la obra. Los que estamos en el secreto sabemos lo que significa, de esfuerzo vencido, el traer a la escena con decoro una obra así.

El ambiente de elegante libertinaje, común en las operetas, está aquí frenado por un tono de buen gusto, que nos complace ver en la escena española. En la distribución de plácemes y laureles no podemos criticar ninguna salida de mal gusto, sino, por el contrario, una muy bien puesta en escena, un decorado y un atrezzo fastuoso, armonizados con fino sentido; un diálogo divertido y unas canciones amables, blues, fox, valeses y el baile de “la marchiña” que enseguida repetirá todo Madrid y que no

---

<sup>337</sup> Incluso en el nombre de su compañía: Gran Compañía de Operetas y Comedias Musicales.

desdeñaría firmarlas cualquier músico de Broadway. (Sainz de la Maza, 2 de marzo de 1940).

Otro éxito posterior fue *Yola*, que algunos autores consideran el primer “boom” teatral de la posguerra (Montijano, 2007). Lo cierto es que la marchiña “Mírame” sigue siendo la banda sonora de la posguerra española y el tema musical que más y mejor la identifica. Nuestros autores de la zarzuela grande son conscientes de que hay que encontrar nuevas fórmulas escénicas, aparte de la opereta arrevistada, donde la demanda se mantenga o crezca y el público obtenga lo que espera. Maestro en esta lid fue Jacinto Guerrero<sup>338</sup>, que recupera la línea de sainete “con gotas de revista” que antes de la Guerra Civil había practicado, donde *El sobre verde* fue la obra paradigmática; y vuelve a dar en la diana con uno de los títulos emblemáticos del teatro musical del siglo XX: *La Blanca doble*, donde el maestro sabe recuperar los cuplés, letrillas intercambiables que hacían referencia a temas de actualidad, como “gran conocedor de la psicología de masas, que dio a la masa lo que la masa le pedía.” (*Op. cit.* 2007: 285) y siempre fue “autor de inolvidables melodías que durante generaciones quedarían prendidas en el ideario colectivo e idiosincrático de un pueblo.” (Mejías, 2007: 5).

Los siguientes títulos se alejan de la poética de la opereta y entroncan con el sainete, esta línea fue continuada con gran aceptación de público y crítica. Así, de los muchos éxitos que se produjeron en esta nueva línea creativa, destacamos:

***La Blanca doble.*** Humorada cómico-lírica en tres actos de Paradas y Jiménez, música de Jacinto Guerrero. Teatro La Latina, 5 de abril de 1947.

***24 horas mintiendo.*** Comedia musical en dos actos de Ramos de Castro y Joaquin Gasa Mompou, música de Alonso. Teatro Albéniz, 30 de septiembre de 1947

***Ana María.*** Sainete musical de José Muñoz Román, música de José Padilla. Teatro Martín, 21 de enero de 1954.

***La chacha, Rodríguez y su padre.*** Sainete musical en dos actos de José Muñoz Román, música de José Padilla. Teatro Martín, 19 de octubre de 1956.

El compositor José Padilla, recuperado en 1950 por Celia Gámez para *La hechicera en palacio* “que tiene un buen arranque de ópera cómica” según la crítica de *ABC* (Marquerié, 24 de noviembre de 1950), consiguió mudándose al sainete, con las dos últimas obras citadas en la anterior relación, dos de los mayores éxitos de la cartelera madrileña y encumbrar a una artista como Queta Claver, donde las facultades

---

<sup>338</sup> Guerrero con *Cinco minutos nada menos* había olfateado el éxito de las operetas y había logrado un éxito sin precedentes.

interpretativas fueron destacadas unánimemente hasta su muerte, dedicándose en sus últimos años al teatro dramático y al cine.

Son muchos los creadores conscientes de que hay que encontrar nuevas fórmulas escénicas, como también andan, dada la precariedad económica de estos años, a la búsqueda de un éxito que les aportara una estabilidad económica a sus vidas. Así comprobamos la incorporación de grandes escritores y compositores, prestando su servicio a la revista y encontrando una nueva vía creativa menos frívola y más afín a temas de importancia cultural:

**¡A todo color!**<sup>339</sup> Fantasía humorística musical en dos partes de Guillermo y Rafael Fernández Shaw, música de Manuel Parada. Teatro Lope de Vega, 22 de abril de 1950.

**Colorín, colorado.** Fantasía de gran espectáculo de Guillermo y Rafael Fernández Shaw, música de Manuel Parada. Teatro Madrid, 30 de diciembre de 1950.

**¡Brindis!** Revista en dos actos de Luis Tejedor y Luis Fernández de Sevilla, música de Pablo Sorozábal. Teatro Lope de Vega, 6 de diciembre de 1951.

**Pitusa.** Comedia musical en tres actos de Luis Tejedor y Luis Fernández de Sevilla, música de Federico Moreno Torroba. Teatro Calderón, 2 de marzo de 1952.

**El rey de oros.** Comedia musical en tres actos de Luis Fernández de Sevilla y Luis Tejedor, música de Federico Moreno Torroba. Teatro Cómico, 19 de abril de 1961.

**La Perrichola.** Comedia musical de Juan Ignacio Luca de Tena, música de Fernando Moraleda. Teatro Eslava, 10 de octubre de 1963.

Coincidiendo con los últimos años de vida del dictador y el inicio de la transición española a la democracia surgen una serie de títulos de marcada impronta política, social y sexual donde la liberación de la mujer fue interpretada de diversas maneras, no siempre acertadas. El caso es que “la mujer siempre ha sido un eje fundamental del teatro musical.” (Alonso González, 2014: 451) y efectivamente más allá de los títulos, el teatro musical ha servido para colocar el mensaje reivindicativo de la situación femenina, y así lo ha hecho en toda la cultura occidental; de ahí la potente herramienta de altavoz que tiene el teatro musical y su necesaria pervivencia en nuestros escenarios por su alto potencial pedagógico, donde podíamos decir que “la letra con música entra”.

En los últimos años del siglo XX el género de la revista musical ha gozado de la dedicación de un autor dramático y de un compositor en exclusiva: Manuel Santos López (Manuel Baz)<sup>340</sup> y Gregorio García Segura, consiguiendo unos éxitos

---

<sup>339</sup>A destacar que en *¡A todo color!* Se presentó la soprano Pilar Lorengar bajo el seudónimo de Loren Gar.

<sup>340</sup>Ya había desarrollado una buena carrera en el género al lado del compositor Fernando García Morcillo, escribiendo para Zori, Santos y Codeso, grandes éxitos acomodados al gusto del espectador.

incuestionables, para lucimiento de la figura artística que los puso en pie: Lina Morgan, primero en el teatro Barceló y después desde 1980 en su teatro de La Latina, manteniendo el lugar como templo donde se ha guardado el fuego del género hasta su extinción; “Es poco más o menos, la revista de siempre. Un doblete de sainete y musical que Manolo Baz dosifica con exactitud de farmacéutico del género.” (López Sancho, 27 de enero de 1985).

Los títulos que le han dado el lugar que le corresponde en la historia del teatro español son:

- La señora es el señor.* Revista musical de Manuel Baz, música de Gregorio García Segura. Teatro Alcázar, 18 de enero de 1975.
- Pura, metalúrgica.* Revista musical de Manuel Baz, música de Gregorio García Segura. Teatro Barceló, 14 de noviembre de 1975.
- Casta ella, casto él.* Revista musical de Manuel Baz, música de Gregorio García Segura. Teatro Barceló, 3 de diciembre de 1976.
- La Marina te llama.* Revista musical de Manuel Baz, música de Gregorio García Segura. Teatro Barceló, 7 de diciembre de 1977.
- ¡Vaya par de gemelas!* Comedia musical de Manuel Baz, música de Gregorio García Segura. Teatro de La Latina, 4 de diciembre de 1981.
- Sí al amor.* Revista musical de Manuel Baz, música de Gregorio García Segura. Teatro de La Latina, 25 de enero de 1985.
- El último tranvía.* Revista musical de Manuel Baz, música de Gregorio García Segura. Teatro de la Latina, 29 de octubre de 1987.
- Celeste no es un color.* Revista musical de Manuel Baz, música de Gregorio García Segura. Teatro de La Latina, 7 de noviembre de 1991.

#### B.4. El espectáculo folclórico: la copla y el flamenco.

Todo empezó en *El niño judío* de Pablo Luna, por mucho que se quiera mirar a las tonadillas de la Caramba y la Tirana. La inclusión de una canción española, y dado su éxito y popularidad, provocó la aparición de números de este jaez en las más diversas obras<sup>341</sup>. Ayudó bastante el éxito de las situaciones andaluzas que, posteriormente, plasmaron los hermanos Álvarez Quintero, hasta que el 22 de diciembre de 1928 se estrena en el teatro Pavón la comedia de costumbres andaluzas, *La copla andaluza* de Pascual Guillén y Antonio Quintero, en la acción de la comedia se insertaban fandanguillos, el cante de las minas, carceleras, etc. nada que no se hubiera visto y oído ya en el género chico, en obras como *Alma de Dios*, *La tempranica* o *La reina mora*,

---

<sup>341</sup> La inclusión de números del folclore andaluz, y de cante y baile flamencos, ya se había prodigado en el teatro por horas de finales del siglo XIX, en muchas de sus piezas breves. No hay que olvidar las relaciones de esta modalidad teatral con el café cantante, donde la presencia del flamenco en Madrid era muy aplaudida, mucho antes, incluso, de la aparición de los hermanos Álvarez Quintero.

por citar unos ejemplos. El éxito de la obra *La copla andaluza* hace que se empiecen a generar obras de este estilo y a ellas se acercan grandes figuras del flamenco que ocupaban hasta entonces el espacio del café cantante o alguna que otra incursión en las obras de variedades. Tampoco podemos dejar de lado la mixtura existente entre la copla y el cuplé, sus inicios en la zarzuela y su evolución posterior, y su vuelta como ocurrirá con una de las máximas estrellas del cuplé, Raquel Meller, que volverá después al espectáculo lírico y así en 1940 “estrenó la aragonesa en el Coliseum el espectáculo *¡S.O.S.!* del maestro Guerrero, en el que cantaba una canción dedicada a Agustina de Aragón. Raquel Meller había abandonado la sicalipsis<sup>342</sup>, pero la frivolidad no había terminado totalmente.” (Pérez Rodríguez, 2019: 199).

El desarrollo de estas canciones tuvo un vehículo de excepción en el cine, mayor que la zarzuela; el cine musical español, como veremos más adelante, se nutre de este tipo de espectáculos y podemos saber cómo eran sus propuestas escénicas gracias a películas como *Suspiros de España* con Estrellita Castro, *Morena Clara* con Imperio Argentina o *Esta es mi vida* con Miguel de Molina.

El 2 de enero de 1942 en el teatro Reina Victoria se estrena *Ropa tendida* de Quintero, León y Quiroga, con Conchita Piquer<sup>343</sup> y a partir de este momento los espectáculos de canción española, con mayor o menor incursión del flamenco, se le convierten a la zarzuela grande y a la revista, lo que en su momento fueron los bufos: “un sarampión de pronóstico reservado”. La lista de autores e intérpretes es tan larga como el número de títulos que han aportado a la cultura artística y musical de nuestro país, encontrando en la radio un vehículo de indeleble propagación. Los espectáculos creados por Antonio Quintero, Rafael de León y Manuel López-Quiroga nacen inspirados en los recitales de Federico García Lorca y *La Argentinita*, pero añaden una serie de sainetes, o más bien pasos, con los que hilaban las estampas musicales donde se recreaban las canciones que después se hicieron populares, sus características han sido definidas por Pérez Rodríguez en las obras completas de Rafael de León como:

Se trata de espectáculos teatrales, generalmente en verso, aunque a veces introducen

---

<sup>342</sup> Con el término sicalíptico se hacía referencia a la modalidad de género frívolo, ínfimo, que había tenido su aparición desde los cuplés de *La corte de faraón*, en 1910. Siempre se trata de un tipo de canción con tintes marcadamente eróticos.

<sup>343</sup> Cantante forjada en la compañía de zarzuelas de Manuel Penella, llegó a intervenir en el estreno de *El gato montés* en Nueva York.

parlamentos en prosa, con personajes más o menos estereotípicos, en el que el protagonista realiza un papel de importancia, ya que, además, en algunos de los cuadros en que se divide ponen en escena algunos de los grandes éxitos musicales del trío de autores. Combinan, en general, pasajes trágicos con momentos cómicos, y el peso musical no solo radica en la voz del protagonista, sino que concebidos como “óperas habladas”, poseen introducciones y pasajes instrumentales, así como incluso algunos momentos cantados a coro. (León, 2016: 17).

Concha Piquer antes de 1942 había puesto en marcha su Gran Compañía de Arte Folclórico Andaluz Escenificado, ya en el nombre hay toda una declaración de intenciones que, desde 1942 hasta su retirada en 1958, se hizo realidad al poner en marcha varios espectáculos entre los que destacan:

***Ropa tendida*** de Antonio Quintero, Rafael de León y música de Manuel López-Quiroga. Teatro Reina Victoria, 13 de enero de 1942.

***Retablo Español*** de Antonio Quintero, Rafael de León y música de Manuel López-Quiroga. Teatro Fontalba, 19 de enero de 1943.

***Tonadilla*** de Antonio Quintero, Rafael de León y música de Manuel López-Quiroga. Teatro Lope de Vega, 16 de abril de 1949.

***Salero de España*** de Antonio Quintero, Rafael de León y música de Manuel López-Quiroga. Teatro Madrid, 10 de mayo de 1955.

***Puente de Coplas*** de Antonio Quintero, Rafael de León y música de Manuel López-Quiroga. Teatro de la Zarzuela, 1957.

En estos espectáculos colaboró Eladio Cuevas, que posteriormente pondría en marcha una prestigiosa compañía de zarzuela. Estos espectáculos, antes enumerados, y otros como *El puñal y la rosa*, se basaban en la canción española que Manuel Vázquez Montalbán define así:

La estructura formal de la canción nacional era idónea para el desarrollo de un género realista, que contara historias reales. Sometido a una carga superestructural, prestó su tecnología a las reivindicaciones más ridículas y a una historia sagrada anfatalinada. Así terminó finalmente por retorizarse y crear unos clisés basados en dos monotemas fundamentales: la exaltación de un tipo femenino (generalmente profesional de la canción) con las sienes “moraítas” de martirio y siempre entre el aborto, la “puñalá” y el infierno; y, por otra parte, las más grotescas y contraproducentes exaltaciones del españollear. (Vázquez Montalbán, 1974: 201).

En la construcción de estos espectáculos Antonio Quintero escribía los argumentos, las estampas teatrales; Rafael de León versificaba las canciones<sup>344</sup> y Manuel López-Quiroga componía la partitura del espectáculo (Román, 2000: 31). Junto a ellos había otro triunvirato de autores: Ochaíta, Valerio y Solano, que estrenaron su primer espectáculo en 1945, para la compañía de variedades de Juanito Valderrama, el título era un claro guiño a la zarzuela: *De París a Cádiz* o *La España de monsieur Dumas*.

<sup>344</sup> Esta labor, que en el musical se denomina “lyrics”, es muy valorada en el ámbito anglosajón.

Para el propio Valderrama (Román, 2000: 42) escribió también un autor tan prolífico como popular, nos referimos a Julián Sánchez Prieto, “el pastor poeta”, su recordado espectáculo *Los niños del jazminero*.

El maestro Quiroga había tenido ya varias incursiones en el ámbito de la zarzuela, como *Pepita Romero*<sup>345</sup>, pero no acababa de refrendar el éxito que sí obtenía con sus espectáculos folclóricos. De hecho, su última zarzuela estrenada, *La reina fea*<sup>346</sup>, a pesar de contar con la presencia de Pepita Embil encabezando el reparto, no llegó a ofrecer más que 13 representaciones. Sin embargo, *La marquesa chulapa o Pan y Quesillo*<sup>347</sup>, con grabación discográfica incluida<sup>348</sup>, llegó a ofrecer cuatrocientas representaciones y contó con la participación de Purita Giménez y Florencio Calpe; es un clásico sainete que ofrece las debidas ocasiones de lucimiento al compositor, que escribe para la obra, entre otros números, el típico Preludio, el Pasacalle “madrileña bonita”, un Rigodón y el Tango Habanera “Capullo de alhelí”. Todos los números tienen aroma a Alonso y a Guerrero, pero sin la inspiración, melodía e instrumentación de estos. Es obra que merece una revisión, al igual que sí la han obtenido sus creaciones folclóricas, y que, con ejecución cuidada y presentación artística debida, nos pueda dar imagen de lo que hoy supone el celebrado maestro Quiroga y si su entrada en el parnaso de la zarzuela le corresponde; y así, se le da el sitio que merece, que, a buen seguro, no es nada desdeñable.

Hay que destacar que en las compañías de carácter folclórico solían acompañar a la figura cabecera de cartel nombres de artistas vinculados a la zarzuela y a la revista, como Mary Begoña o Emilio Vendrell, así se comprende mejor el tipo de texto, sainete, que se introducía en estos espectáculos, también la causa se encuentra en que las

---

<sup>345</sup> Zarzuela en tres actos de Federico Romero y Guillermo Fernández-Shaw, música de Manuel López Quiroga. Teatro Calderón, 30 de marzo de 1943. Libreto mecanografiado. Legado Fernández-Shaw. Madrid: Fundación Juan March.

<sup>346</sup> *La reina fea*. Fantasía lírico-dramática en tres actos de Fernando Márquez Tirado y Pedro Llabrés, música de Manuel López Quiroga. Teatro Alcalá, 26 de abril de 1941.

<sup>347</sup> Con texto dramático de José López de Lerena y Pedro Llabrés, estrenada en el teatro Calderón el 3 de noviembre de 1951.

<sup>348</sup> Las referencias discográficas de esta obra son:

*Marquesa chulapa, la o Pan y quesillo* (1951). Llabrés, López de Lerena y López Quiroga. D 78 rpm.

Manuel López Quiroga, dir. San Sebastián: Columbia.

*Marquesa chulapa, La o Pan y quesillo*. (1999). Llabrés, López de Lerena y López Quiroga. Reedición en CD de la versión de 1951. Barcelona: El delirio-clásico.



compañías folclóricas “gozaban con la ventaja sobre las de zarzuela de que los sueldos que pagaban eran bastante más elevados” (García Carretero, 2011: 10); ahora bien, la aparición de Juanita Reina con *Solera de España* en 1943, favoreció, dadas sus dotes interpretativas, el desarrollo de obras con texto dramático completo, desde su presentación en los escenarios el público acompañó a la cantaora, que simultaneaba cine y teatro, con la repercusión mediática de aquel en este.

*Solera de España* fue el título de cabecera que Quintero, León y Quiroga pusieron a los espectáculos creados para la artista, cambiando de número y subtítulo, así se suceden *Tabaco y seda*, *La niña de espuma*, *La niña de bronce*, hasta llegar a los espectáculos que destacamos a continuación por los motivos que daremos después:

***Solera de España nº 4. Coplas de Francisco Alegre.*** Fantasía lírica en 2 actos y 12 cuadros de Antonio Quintero y Rafael de León, música de Manuel López-Quiroga. Teatro Reina Victoria, 5 de abril de 1947.

***Solera de España nº 5. La rosa eterna.*** Fantasía lírica en 2 actos de Antonio Quintero y Rafael de León, música de Manuel López-Quiroga. Teatro Reina Victoria, 13 de febrero de 1948.

***Solera de España nº 6. El cuento de María Millones.*** Comedia cómico-lírica en 2 actos y 10 cuadros de Antonio Quintero y Rafael de León, música de Manuel López-Quiroga. Teatro Reina Victoria, 11 de marzo de 1949.

***Rosa Espinosa.*** Fantasía lírica en 2 actos dividida en once cuadros en prosa y verso de Antonio Quintero y Rafael de León, música de Manuel López-Quiroga. Teatro Reina Victoria, 1950.

En la crítica que en el diario *Sur* de Málaga (R. 21 de mayo de 1947) se le hace al espectáculo *Solera de España nº4* se dice que “Notamos cómo estos espectáculos de tipo folclórico se acercan cada vez más al teatro, reduciendo un poco la exhibición musical y concediendo espacio a lo teatral.” Así mismo al estreno de *Solera de España Nº 5* la crítica (Zeta, 11 de abril de 1948) refiere que “En esta ocasión los autores han ideado un espectáculo con ilación completa y que responde a un asunto que se desarrolla con la habilidad que en estos menesteres han adquirido Quintero, León y Quiroga. Conceptuamos la letra superior a la música. Pues esta se compadece de otros anteriores espectáculos del mismo corte.” Así hasta llegar con *Rosa Espinosa* a la conclusión de que, “Quintero y León, con música de Quiroga, le han preparado una verdadera opereta andaluza donde a los aires folclóricos españoles se unen los ritmos modernos como el bugui-bugui y el bolero.” (Zeta, 18 de abril de 1951).

Es el mismo camino de evolución que siguió la zarzuela grande y la comedia musical o revista, al introducir ritmos nuevos en su configuración. Se suceden espectáculos del mismo corte: *La niña valiente*, *El puerto de mis amores*, *Feria de luces*. Hasta que, en 1954 en el teatro Lope de Vega, se estrena *El libro de los sueños* y aquí el concepto de espectáculo se acerca más al que ya se había puesto en marcha con Concha Piquer, y que será el habitual para este tipo de figuras: “El libreto -una primera parte con argumento amoroso, y la segunda parte, un zurcido de estampas líricas y cómicas- es de Antonio Quintero y Rafael de León; tiene decoro literario en los cantables y buenas ocurrencias chistosas en los recitados.” (Jenabe, 5 de noviembre de 1954).

El resto, en una serie de títulos de espectáculos<sup>349</sup> que se hacían centenarios en representaciones y éxito, fueron evolucionando hacia las estampas, perdiendo la parte de sainete para llegar a los años setenta del pasado siglo con la moda del recital o concierto; moda que se alarga hasta los años ochenta y que desemboca en el famoso *Azabache*<sup>350</sup> de la Exposición Universal de Sevilla el 5 de junio de 1992.

Estas figuras del folclore también desarrollaron sus carreras en parejas, en este caso la primera y más destacada fue la formada por Lola Flores y Manolo Caracol, que se mantuvo en unida actividad desde 1944 hasta 1952. “Lola Flores surge en y de la posguerra: en la España antirromántica más extrema.” (Romero Ferrer, 2019: 186) desde su aparición gozó del fervor de crítica y público, hasta Saínz de la Maza diría: “De pronto, más que una cantaora-bailaora, un huracán, una gran artista flamenca nos dejó pasmados.” (*ABC*, 6 de junio de 1942). Su espectáculo *Zambra* llenaba los teatros año tras año, añadido este al inigualable título:

Adolfo Arenaza lo había cuidado al detalle, hasta el punto de habérselo encargado a los mejores músicos y letristas del momento y de la historia de la copla: Quintero, León y Quiroga escribieron exprofeso para la pareja un sainete escenificado por estampas, en el que también, como se llevaba en la época, actuaban otras figuras de variedades (...) Manolo Caracol fue uno de los primeros flamencos en actuar con orquesta, pues, se había apercibido de que era la forma de atraer al público. (García Garzón, 2002: 91-93).

---

<sup>349</sup> Se suceden grandes éxitos como *Sevilla trono y tronío*, *Coplas de Rosa Pinzón*, *Ole con ole*, *Señorío*, *Filigrana española*, *Al compás de mi cante*, todas estrenadas en el teatro Calderón de Madrid, después de su primera aparición en Sevilla.

<sup>350</sup> Estrenado en el Auditorio de la Exposición Universal de Sevilla contaba con versiones de Manuel Balboa y dirección escénica de Gerardo Vera. Participaron más de 130 artistas, entre otras Rocío Jurado, Juanita Reina, Nati Mistral, Imperio Argentina y María Vidal. Poniendo broche de oro a un estilo de espectáculo.

El éxito superó las cien representaciones y se convirtió hasta 1949 en una marca, que servía anualmente con el cambio de fecha en su título, la pieza musical más destacada de la primera *Zambra* fue “La niña de fuego” que alcanzó por radio y por cine una enorme difusión. Una vez que la histórica pareja rompe su relación artística, Lola Flores siguió su carrera en el cine y volvió a este tipo de espectáculos en 1954 con *Copla y bandera*, que conseguía diariamente una recaudación de 75.000 pesetas (*Op. cit.* 2002: 155):

***Zambra*** de Antonio Quintero, Rafael de León y música de Manuel López-Quiroga. Teatro de la Zarzuela, 18 de febrero de 1944.

***Copla y bandera***. Fantasía lírica en veintiún actos de Antonio Quintero, Rafael de León y música de Manuel López-Quiroga. Teatro Calderón, 12 de octubre de 1954.

La otra pareja célebre fue la formada por Carmen Morell y Pepe Blanco, la pareja debutó en teatro de la mano de Quintero, León y Quiroga que escribieron para ellos *Alegrías 1946* y *Aventuras del querer*. Como veremos más adelante, al hablar del reflejo de la zarzuela grande en el cine, veremos que Antonio Quintero reconvierte su zarzuela *Maravilla* en una película para lucimiento de la pareja citada.

La artista que se especializó en bucear por las diferentes manifestaciones del folclore, rebuscando en las raíces de cada lugar, fue Antoñita Moreno. Sobre ella y sus espectáculos ha escrito un esclarecedor libro Emilio García Carretero (2011)<sup>351</sup>. Desde 1947 ofreció espectáculos con una ligera línea argumental como *Coplas al viento*, *Por alegrías* o *Colores de España*, para este último compone Jacinto Guerrero un pasodoble dedicado a la muerte de Manolete, ocurrida el 28 de agosto de 1947. A partir de este momento destacamos los siguientes espectáculos por su recepción y por los autores que de ellos se encargan:

***Dos gemelos de oro***. Comedia folclórica arrevistada de Luis García Sicilia, música de Genaro Monreal. Teatro de la Zarzuela, 4 de junio de 1948.

***Antonia, la cantaora. Historia de una mujer***. Novela folclórica por entregas de José Antonio Ochaita y Xandro Valerio, con música de Juan Solano. Teatro Fontalba, 28 de octubre de 1950.

***Sortija de oro***. Leyenda popular lírico flamenca de José Antonio Ochaita y Xandro Valerio, con música de Juan Solano. Teatro Calderón, 6 de noviembre de 1952.

***Dolores, la macarena***. Fantasía Lírica en dos actos y catorce cuadros de Antonio Quintero, Rafael de León y música de Manuel López-Quiroga. Teatro Lope de Vega, 7 de mayo de 1953.

***Los reinos***. Espectáculo de corte regional de Luis Escobar y Jorge Llopis, con música de Fernando Moraleda y Jesús Romo. Teatro Maravillas, 22 de abril de 1962.

---

<sup>351</sup> Cantante de zarzuela, otra muestra de la clara relación que hay entre los géneros.

***Ronda de España.*** Espectáculo de Jorge Llopis y Roberto Carpio, con música de Salvador Ruíz de Luna. Teatro Maravillas, 13 de enero de 1967.

Al estrenarse *Dolores, la macarena*, la crítica pone el dedo en la llaga:

El fácil y reiterativo tópico del libro –mitad prosa, mitad verso- folclórico tiene en esta ocasión todos los lugares comunes que el público ha visto una y otra vez. No comprendemos esa manía de hilvanar una leve trama argumental con diálogos extremadamente largos, carentes de gracia y contenido, de esas peroratas en verso que a nada conducen. Así, el espectáculo, que está bien montado, con bonito vestuario y excelentes decorados, se hace pesado en ocasiones por la poca fortuna de los autores. (Yale, 8 de mayo de 1953)

Estamos de nuevo ante el cansancio del público, como ocurrió con el género chico, con los bufos, con la revista, se alarga en demasía la fórmula del éxito hasta agotarla y la ausencia del público no se hace esperar, aunque tarde varios espectáculos en abandonar. Antoñita Moreno siguió siempre de cerca el mundo de la zarzuela, interpretó en el cine *La reina mora* de los hermanos Álvarez Quintero, con música de José Serrano, encargó un espectáculo fallido a Francisco Ramos de Castro con música de Daniel Montorio, *La española misteriosa*, y acertó plenamente al encargar a Luis Escobar, Jorge Llopis, Fernando Moraleda y Jesús Romo, su producción de 1962: *Los reinos*. “El proyecto, no es otro que un espectáculo de corte regional (...) no es el típico espectáculo varietinesco o andalucista, sino que está basado en el auténtico folclor de las diversas regiones españolas.” (García Carretero, 2011: 130).

Después se repite la misma fórmula con *Ronda de España* y a partir de este momento, 1967, se suceden las galas, recitales o conciertos que alejaban a las figuras citadas de la creación de un espectáculo con texto teatral, sentido escénico y unidad musical. El listado de títulos y artistas que podríamos repasar aquí es enorme y excede los márgenes de esta investigación, pero, por sus características vocales hay que recordar la figura de Angelillo con *Romance de Juan Clavel* y *La venta de los luceros*; y por incluir en su repertorio géneros colindantes a la zarzuela a Paquita Rico con *Pasodoble* y *Cancionero de España*.

Otro escritor de espectáculos con las características vistas, fue Ignacio Román, con quien tras su primer éxito en Málaga, *Luces del Sur*, se va a producir el final de este tipo de espectáculos folclóricos; pero antes es reclamado por el compositor Ricardo Fandiño “que componía los musicales dedicados a la compañía de Finita Rufet y Pepe Mairena,

me solicitó un libreto para estos populares artistas, y así en la temporada de 1961 se estrenó *Ella, él... ¡y a divertirse!*, que pasearon por gran parte de la geografía nacional.” (Román, 2006: 235). Después, en 1962, escribe *Carnaval*, y tras su encuentro con Marifé de Triana, otro curioso caso de artista cuyas dotes interpretativas favorecen la inclusión de partes recitadas en las obras a las que hace referencia Ignacio Román en sus memorias. Así nacen *Embajadora de España*, *Torre de coplas* y *El café del Taranto*, espectáculo estrenado en 1969 en el teatro Calderón de Madrid, con Rafael Farina en la cabecera de cartel, último espectáculo de este género cuyo final parece tener causas claras en que:

Agrupar el elenco necesario de bailarinas, bailaores, guitarristas, cantaores de flamenco, actores y actrices, más uno o dos nombres famosos que sumar a la estrella de turno, ponía la nómina en cifras imposibles de defender comercialmente en taquilla. No había tampoco la posible subvención que ayudara a realizar giras. Por otra parte, las grandes del género habían descubierto que ganaban más dinero dando recitales, actuando en salas de máximo aforo, en emisoras de televisión o en tierras de la América hispana, donde lo nuestro es siempre bien recibido. (Román, 2006: 269-272).

Con el tipo de espectáculos citados la cartelera de teatro musical crecía: por un lado hay una clara competencia con la zarzuela grande y los desvíos de su público potencial hacia este género nuevo y, por otro, su rastreo e investigación nos debería llevar a ver en estas obras un nuevo género de nuestra zarzuela; sus argumentos nacen de ella, con clara inspiración en el sainete y en sus composiciones musicales, con canciones que, escritas para orquestas, buscan un vuelo melódico más propio de la zarzuela que del flamenco, con quien habitualmente se les emparenta. Este gusto por la canción “suelta”, por el número musical independiente también había triunfado en el extranjero, París había abandonado la opereta por recitales de sus estrellas, en este sentido “España no era una excepción en ese cambio de gustos y artistas que, como Concha Piquer o Juanita Reina, colapsaban cines y teatros en detrimento de las músicas de otra época.” (Pérez Rodríguez, 2019: 201).

En este sentido, hay que recordar que, la canción folclórica o copla, antes de *Ropa tendida*, había tenido su hueco en la zarzuela grande. No olvidemos que Pablo Luna, tras la Guerra Civil, estrenó una obra “compendio de tópicos de la España de pandereta” (Femenía, 1997: 345):

*Una copla hecha mujer*, opereta de Silva Aramburu y música de Pablo Luna. Teatro Calderón, 30 de junio de 1939.

En este ambiente se desarrolla *Currito de la Cruz* y después destaca el “Pasacalle de Custodia Molina” y el “Coro de gitanas y abogados” en:

***Los brillantes.*** Sainete lírico en tres actos de Antonio Quintero y Adolfo Torrado, música de Jacinto Guerrero. Teatro Coliseum, 1 de diciembre de 1939.

Incluso en el periodo que estudiamos la canción andaluza llega a tener una opereta propia con bandoleros, pasodobles, bulerías:

***Róbame esta noche.*** Fantasía cómico musical en dos actos de Antonio y Manuel Paso, música de Francisco Alonso. Teatro Albéniz, 14 de enero de 1947.

La comedia musical, opereta o revista recoge números musicales que se integrarán en el listado de copla española. Por citar memorables ejemplos, el maestro Jacinto Guerrero escribió alguna delicia aislada como la canción “Doña Mariquita”, no incluida en ninguna de sus obras, y a él le debemos “Veloneros de Lucena” incluida en:

***Tres gotas nada más,*** humorada arrevistada de Paradas y Jiménez, música de Jacinto Guerrero. Teatro de La Latina, 26 de mayo de 1950.

Pero el compositor que alcanzó mayores éxitos en este ámbito fue Fernando Moraleda con “El beso” incluida en *La estrella de Egipto*, obra que veremos en el próximo epígrafe, y “Claveles de España” pasodoble de:

***Gran Revista.*** Comedia musical en 16 cuadros o capítulos cada uno en distinto ambiente de Francisco Ramos de Castro y Manuel G. Domingo Rienzi, música de Fernando Moraleda. Teatro Alcázar, 11 de enero de 1946.

Y también se estrenaron zarzuelas grandes relacionadas con personajes afines al mundo folclórico en el que nos estamos moviendo, como el bandolero Luis Candelas. Por último, apuntar que, en los últimos años del siglo XX, hubo tres loables intentos de dotar de dramaturgia a la música flamenca convirtiéndola bien en ópera como *Ven y sígueme*<sup>352</sup> y *Tierra*<sup>353</sup> o bien en musical como en el caso de:

***Enamorados anónimos. El musical de la copla.*** Guión de David Serrano y Fernando Castets, versiones musicales de Javier Limón. Teatro Rialto, 16 de octubre de 2008.

## B.5. El cine español: un camino de ida y vuelta.

Los medios de difusión como radio, cine o televisión hacen intentos, menores en número, pero no en calidad, de mantener el teatro lírico español. Tenemos que destacar

---

<sup>352</sup> *Ven y sígueme* fue grabada en los estudios RCA por Rocío Jurado.

<sup>353</sup> *Tierra* era un espectáculo sobre el descubrimiento, creado por Juan Peña El Lebrijano en 1992.

en la radio el programa *Teatro Real*, donde se llegaron a estrenar óperas como *Barataria* de Mur Oti y García Leoz (Fernández-Cid, 1975: 353). En televisión, Cristóbal Halffter estrena en 1959 *El ladronzuelo de niños*, ópera para niños de Alfredo Castellón. Y Fernando García de la Vega rueda en los años setenta para el programa *Estudio 1* de RTVE el *Carlo Monte* de Jardiel y Guerrero, hay que tener en cuenta que este director y realizador ha llevado a cabo series de indudable valor para la recuperación del repertorio musical y su mantenimiento a lo largo del siglo XX, en un medio de difusión tan importante como la televisión.

El cine y los autores de zarzuela han mantenido siempre una estrecha relación, este es un ámbito, que frente al del espectáculo folclórico, sí que goza de una extensa y buena bibliografía (Arce, 1996), a la que vamos a ir remitiendo, centrándonos en aquellos aspectos que han influido directamente en la zarzuela grande y su evolución. No deja de ser curioso que “Uno de los fenómenos más peculiares del cine español de los años veinte fue la proliferación de zarzuelas mudas. (...) La zarzuela resultaba un género muy apropiado para este tipo de espectáculos y las películas basadas en zarzuelas se diseñaron teniendo en cuenta su acompañamiento musical.” (Berriatúa, 2002: 211-213), así se produce el éxito de *Frivolinas* dirigida por Arturo Carballo en 1926.

Los primeros títulos del cine se relacionan directamente con los grandes éxitos de la zarzuela que hoy consideramos de repertorio -exceptuando algún curioso caso como el de *Carceleras*<sup>354</sup>(1932) dirigida por José Buchs- como *La verbena de la Paloma* (1935) dirigida por Benito Perojo o *La reina mora* (1936) dirigida por Eusebio Fernández Ardavín, por traer algunos de los ejemplos más significativos por su calidad artística y por su recepción en el público. El género chico y el sainete, en especial Carlos Arniches, van a lanzar una poderosa y alargada sombra en el cine, va a ser la semilla que desde Segundo de Chomón hasta Pedro Almodóvar, pasando por Buñuel<sup>355</sup>, Neville, Berlanga, Ferreri, Forqué, Bardem y Alex de la Iglesia, va a impregnar los mejores títulos de la filmografía española (Ríos Carratalá, 2002: 247-261). Es aquí indiscutible la

---

<sup>354</sup> *Las carceleras*, drama lírico en un acto y tres cuadros de Ricardo Rodríguez Flores, música de Vicente Peydró Díez. Teatro de la Princesa de Valencia, 1 de febrero de 1901. Su éxito fue tal que en 1907 se estrenó una continuación de la trama argumental con los mismos autores: *Rejas y votos*, esta vez en el teatro Ruzafa.

<sup>355</sup> Sin ir más lejos Buñuel llevó a cabo dos películas sobre *Don Quintín el amargao*, una en España y otra en el exilio mexicano.

importancia de un guionista como Rafael Azcona, cuyas construcciones dramáticas para el cine hubieran sido interesantísimas obras de teatro para poner en solfa, estamos diciendo que era un autor de zarzuela en potencia que no se dedicó al género por su absorbente dedicación al celuloide.

La llegada y normalización del cine sonoro no se inicia en España hasta 1932, teniendo en cuenta que la primera película sonora, *El cantor de jazz*, se estrenó en 1927, no es una fecha muy tardía; De hecho es *La canción del día*<sup>356</sup> (1929) que se rueda “en los estudios británicos B.I.P. de Elstree, tras haber rodado algunos exteriores en Madrid (...) El primer sistema fotonoro español autóctono sería el creado por el ingeniero de caminos Alberto Laffon y por el doctor en ciencias Ezequiel Selgas, desarrollado en 1932 y aplicado por vez primera a un largometraje en *Currito de la Cruz* (1935), de Fernando Delgado.” (Gubern, 1977: 19-20). Curioso el hecho de que el compositor de ambas películas sea el maestro Jacinto Guerrero, quien llega incluso a componer la partitura de *Garbancito de La Mancha* (1945), primer largometraje español de animación<sup>357</sup>. Otro compositor vinculado a estos primeros pasos del cine en nuestro país fue Francisco Alonso, que escribió la partitura sobre argumento de los hermanos Álvarez Quintero para *Agua en el suelo* (1934) de Eusebio Fernández Ardavín, partitura de la que utilizaría una parte para la zarzuela grande *La zapaterita*, vista en el capítulo IV.

Sin lugar a dudas de entre las películas musicales más importante que se estrenaron antes de la Guerra Civil, se encuentra *El bailarín y el trabajador* (1936) dirigida por Luis Marquina sobre la humorada en tres actos, escrita por Jacinto Benavente en 1925, y titulada *Nadie sabe lo que quiere* o *El bailarín y el trabajador*. Es un ejemplo de cómo los musicales del cine americano habían calado en nuestros creadores y para la película en cuestión el maestro Alonso escribe una partitura que huye del folclorismo imperante y que deja números musicales que aún siguen vivos en la memoria colectiva como “La marcha de las galletas” (Alonso González, 2014: 473-474). La llegada de la Guerra provocó que el éxito de *El bailarín y el trabajador* no tuviera continuación en

<sup>356</sup> Película escrita por Pedro Muñoz Seca y Pedro Pérez Fernández, con música de Jacinto Guerrero, dirigida por Samuelson.

<sup>357</sup> No es de extrañar que se le encargue al maestro Guerrero la banda sonora de una película para niños, pues en dos ocasiones pone música a dos cuentos para el teatro Coliseum, con texto de Carlos Saldaña, Alady: *El mago Cosquillas* (1941) y *El mago y la bruja* (1942).



propuestas similares. Resulta curioso comprobar que en estos momentos la zarzuela también llamó la atención a realizadores extranjeros como el francés Jean Gremillon que rodó *La Dolorosa* (1934) o Hans Behrendt que, en el mismo año, llevó al celuloide, de manera espectacular, *Doña Francisquita*. De las 109 producciones cinematográficas que se ruedan desde 1932 hasta 1936, son musicales 21 títulos, convirtiéndose en el segundo género más filmado después de la comedia (Gubern, 1977: 97). Sin olvidar que, por cierto, la primera mujer directora de cine, Rosario Pi, eligió llevar a la pantalla *El gato montés* en 1935.

“Franco tenía escasas preocupaciones intelectuales y permaneció bastante ajeno al mundo de la cultura (con excepción del cine).” (Alonso González, 2014: 485) y pocos meses después de finalizar la guerra<sup>358</sup> se produce el éxito de otra comedia musical, *Los cuatro robinsones* (1939), esta vez con texto de Pedro Muñoz Seca y Enrique García Álvarez, y música de Daniel Montorio, y dirigida por Eduardo García Maroto. En esta primera edad del cine también se producen los grandes éxitos del género folclórico o de canción española, con figuras como Estrellita Castro, Angelillo, Miguel de Molina o Imperio Argentina, quien interpreta dos películas muy cercanas al objeto de investigación de esta tesis: *La canción de Aixa* (1939) dirigida por Florián Rey con guion de Manuel de Góngora y música de Federico Moreno Torroba, y *Bambú* (1945) con guion de Joaquín Goyanes y dirigida por José Luis Sáenz de Heredia, para esta película se escribieron bellísimas canciones de Moises Simons y música de Ernesto Halffter (Triana, cd: 2000). Esta evolución de la canción española en el cine llevará a éxitos como *La lola se va a los puertos* (1947), dirigida por Juan de Orduña y a *Duende y misterio del flamenco* (1952) dirigida por Edgar Neville.

La evolución que hemos observado de la zarzuela grande a nuevos ritmos musicales y textos próximos a la opereta se produce en el cine con algunos magníficos ejemplos, nos referimos a *Rápteme usted* (1940) de Julio Fleischner con música de Fernando Moraleda, *Una chica de opereta* (1943) de Ramón Quadreny con música de José Ruiz de Azagra, *Último día*<sup>359</sup> (1952) de Antonio Román con música de Juan Quintero, o *El*

<sup>358</sup> Por eso nos resulta triste y paradójico que la zarzuela adquiriera posteriormente “la mala fama de franquista”, cuando resulta evidente que, en muy pocos momentos, de los cuarenta años de dictadura, gozó de la simpatía o asistencia del dictador.

<sup>359</sup> Interpretada por Pilar Lorengar arroja información sobre la vida de una compañía lírica de los años

*difunto es un vivo* (1955) de Juan Lladó con música de José Casas Augé.

Pero, sin lugar a duda, la influencia del cine en la zarzuela grande se produce por la incorporación de compositores de zarzuela a la música incidental para películas, y además de Guerrero, Alonso, Guridi, Sorozábal o Moreno Torroba, tienen especial dedicación a esta labor tres nombres fundamentales: Manuel Parada, Juan Quintero y Jesús García Leoz. En el capítulo III hemos visto la biografía artística de los tres compositores citados, es tanta su producción y calidad que uno de los mejores especialistas en la materia ha llegado a decir:

No es muy arriesgado afirmar que lo mejor del cine español de los años cuarenta es su música. El cine de la posguerra estuvo mediatizado por la situación política derivada de la contienda civil; las posibilidades para crear un cine de calidad fueron mermadas por la debilidad de la industria, las restricciones de la censura para la exhibición del cine extranjero o la elección de temas y guiones, que reflejan los principios y los intereses doctrinarios del régimen franquista. Sin embargo, la música cinematográfica española de aquellos años, inmersa en los dramas históricos de cartón piedra o las comedias de “teléfonos blancos” que poco tenían que ver con la realidad social española, evidencia la maestría de nuestros compositores y manifiesta un nivel equiparable al de Francia, Italia o Estados Unidos. (Arce, 1997: 6).

Nuestros compositores buscan refugio y salida a sus aspiraciones en la música incidental, sobre todo a partir de la segunda mitad de los años cincuenta, una época marcada por la pérdida de calidad en lo escénico (López González, 2009: 240) llegando a confesar el compositor Juan Quintero lo siguiente:

El teatro lírico ha ido perdiendo interés, y el cine es un nuevo horizonte para el compositor. Cierto que en este campo la labor musical es oscura y difícil. Pero a la vez representa una tranquilidad económica. La música no es esencial en una película: música “de fondo” se dice, y así es. Y quizá el público no se da mucha cuenta de que en una película hay música; pero si esta falta, la echa de menos. La música sitúa, ayuda a comprender. Contribuye a crear el clima necesario. (Montero Alonso, 1965: 9).

La música incidental transita entre el cine y el teatro, y así en el teatro dramático compositores de la talla de Guridi habían escrito música para obras como *Un sombrero de paja en Italia*<sup>360</sup>, donde la música tiene un protagonismo que convierte la obra en una especie de nueva zarzuela. En este sentido se dan a partir de 1964 pasos interesantes en el uso de la música para la escena teatral, casi siempre de la mano de Carmelo Bernaola en la partitura; surgen así títulos como *La feria de come y calla* de Alfredo Mañas en el

---

cincuenta.

<sup>360</sup> *Un sombrero de paja en Italia* es una comedia de Eugene Labiche y Marc Michel, que adapta Luis Fernando de Igoa para el Teatro Español de Madrid. La pieza se estrena el 11 de diciembre de 1953 con dirección de Modesto Higuera (Pliego de Andrés, 1997: 37).

teatro María Guerrero en 1964, *¿Quién quiere una copla del Arcipreste de Hita?* de Martín Recuerda en el teatro Español en 1965, *El cocherito leré* de Montesinos y Ricardo López de Aranda en el teatro María Guerrero en 1966, *Homenaje a Juan del Enzina* de Antonio Gala en el Corral de Comedias de Almagro en 1967 y *Platero y yo* de José Hierro en el teatro María Guerrero en 1972.

Después en el cine musical español aparecen títulos como *Diferente* (1961) dirigida por Luis María Delgado, *Un, dos, tres, al escondite inglés* (1969) dirigida por Iván Zulueta y *Topical Spanish* (1970) dirigida por Ramón Masats; tres películas cuya influencia en los creadores de teatro musical será decisiva y aún palpable en nuestros días. Ahora bien, en la zarzuela grande la influencia del cine, además de la composición musical que marcan los autores coincidentes, encontramos que el cine ofrece variadas posibilidades, bien como argumento, como inspiración o como adaptación para la escena de películas de éxito. Así el gran éxito del cine musical de estos años, *El último cuplé* (1957) dirigida por Juan de Orduña provoca:

*El pleito de “El último cuplé”*. Comedia con ilustraciones musicales, según la película de Antonio Mas Guindal y Jesús María de Arozamena, arreglos musicales de Fernando Moraleda. Teatro Goya, 1 de junio de 1958.

Anteriormente el cine como argumento ya aparecía en:

*La estrella de Egipto*. Technicolor en dos jornadas de Adrián Ortega, música de Fernando Moraleda. Teatro Alcázar, 17 de septiembre de 1947.

Como vemos el cine hasta da nombre al género en el que encuadrar la obra citada, dado que el technicolor había sido una técnica empleada en el cine en películas tan relevantes y populares como *Lo que el viento se llevó* (1939) o *César y Cleopatra* (1945). El cine también como inspiración:

*Las siete llaves*. Humorada arrevistada en doce cuadros de Adrián Ortega, música de Isi Fabra. Teatro Alcázar, 30 de noviembre de 1949.

En la obra se homenajeaba al cine del *Far West*, “Caricatura de una película americana (...) que nada tiene que envidiar a cualquier espectáculo extranjero de rango y categoría.” (Marqueríe, 30 de noviembre de 1949), al fin y al cabo, “una de vaqueros”, que tan en boga estaban en los cines de estreno y de barrio: “La escena transcurría en un “saloon” y acababa en una pelea tipo película del oeste, en la que las mesas salían por los aires (...). Aquella pelea tan “cinematográfica” estaba perfectamente lograda.” (Femenía, 1997:

325).

La obra póstuma del maestro Alonso, está inspirada por el cine negro y de espionaje tan en boga en los años en que se escribe y produce su estreno:

*Un pitillo y mi mujer.* Humorada en dos actos de Carlos Fernández Montero (Carlos Llopis), música de Francisco Alonso y Daniel Montorio. Teatro Fuencarral, 20 de mayo de 1948.

La crítica elogia el texto de Carlos Llopis, así se expone en *ABC* (Marqueríe, 21 de mayo de 1948) la existencia en la obra de juegos pirandellianos, de descubrimientos escénicos “pero la importante novedad que queremos señalar es la del estilo y la fantasía del libro (...) es el mejor y el más moderno que se ha estrenado desde hace tiempo en nuestros escenarios.” Rastrear la presencia del cine americano, tan presente durante todo el siglo XX, en nuestro teatro musical es otra materia a investigar detalladamente. Así podemos entender argumentos, situaciones o guiños al espectador del momento, que hoy sin conocer la cartelera cinematográfica coetánea al estreno del teatro musical pueden escapársenos fácilmente. Siempre el cine, lejos de ser un competidor, ha devuelto continuamente al teatro la inspiración y el contenido que este siempre le ha prestado, desde su nacimiento.

#### B. 5. 1. *¡Bruja, más que bruja!* (1977) de Fernando Fernán-Gómez.

Este tránsito entre cine, música y teatro desemboca, de la mano de Fernando Fernán-Gómez y Carmelo Bernaola, en una película que manifiesta en la pantalla un implícito homenaje a la zarzuela y su estética. Todo nace en la cabeza de un genio amante y buen conocedor de la zarzuela: Fernando Fernán-Gómez<sup>361</sup>, quien ya había dirigido *El extraño viaje* (1964) sobre guion de Manuel Ruiz Castillo y Pedro Beltrán, con música de Cristóbal Halffter, donde la zarzuela ocupa un lugar destacado. El conocimiento sobre el género lírico del director y de su colaborador y amigo Pedro Beltrán<sup>362</sup> los lleva

---

<sup>361</sup> Nace en Lima, Perú, en 1921 y muere en Madrid en 2007. Polifacético intelectual dedicado al cine, a la televisión y al teatro, como autor, intérprete y director. Ha escrito también novela, poesía, ensayo, memorias... y tiene varios premios entre los que destaca el Premio Príncipe de Asturias de las Artes y el Premio Lope de Vega por la obra *Las bicicletas son para el verano*. Fue miembro de la Real Academia Española.

<sup>362</sup> Pedro Beltrán es un personaje del cine madrileño indispensable para conocer las grandes películas de Fernán-Gómez o los guiones de Rafael Azcona.

a concebir una zarzuela para el cine, encargando la partitura a Carmelo Bernaola<sup>363</sup>. Todo un acierto, dada la inspiración musical existente en la vena melódica y fluida del compositor. Una vez ideado el proyecto el propio Fernán-Gómez escribe la siguiente nota en busca de un posible productor:

No se trata de engañar a nadie. Esta película no quedará muy bien hecha; no resaltará por su perfección formal, por sus valores plásticos. Se advertirán en ella ciertos descuidos y el conjunto de la obra será un tanto deslavazado. Se busca algo totalmente distinto a un musical americano, inglés o francés.

El propósito de arranque es imitar ese extraño género teatral español denominado “zarzuela”, no en sus versiones actuales realizadas por expertos directores y con generosos presupuestos que posibilitan el “gran espectáculo”, sino en su estilo tradicional: orquesta numerosa, cantantes con perfecta escuela musical, voces potentes y bien impostadas; lo demás relegado a segundo término.

Se advertirá claramente la ruptura, el desequilibrio antiestético entre los números musicales y el resto de la acción. Se tenderá en elección de actores y lugares, en puesta en escena, hacia un desagradable realismo. Los comparsas, los coros, los bailarines (?) no serán muy expertos ni manifestarán nunca un gran entusiasmo por su oficio. Se pretende conseguir algo, como España, escaso en los medios y desmesurado en los gastos. (Fernán-Gómez, 2016).

Tras esta declaración de intenciones se estrena en 1977 una película que satiriza la “España negra” que subyace en las zarzuelas de ambiente rural, conocidas como “de alpargata” y que habían dado magníficos frutos en el repertorio, incluso con aparición de lo sobrenatural en sus argumentos, nos referimos a zarzuelas grandes como *La bruja* de Miguel Ramos Carrión y Ruperto Chapí, *La del soto del parral* de Anselmo Carreño, Luis Fernández de Sevilla, Reveriano Soutullo y Juan Vert, *El caserío* de Federico Romero, Guillermo Fernández-Shaw y Jesús Gurídi o *La rosa del azafrán* de Federico Romero, Guillermo Fernández-Shaw y Jacinto Guerrero.

Detrás del proyecto se concibe una parodia de este tipo de obras, una parodia de una zarzuela rural; para empezar el pueblo elegido para el rodaje, cuyo nombre no aparece en los créditos, no reúne ninguna de las características que se les supone a los idílicos parajes de las zarzuelas citadas y de otras como *Maruxa*, con una Galicia de clara inspiración en la Arcadía, o *La tabernera del puerto*, sobre una Cantabria reinventada

---

<sup>363</sup> Nace en Vizcaya en 1929 y muere en Madrid en 2002. Se especializó en música de encargo y su catálogo es amplio en la producción radiofónica, televisiva, cinematográfica y para teatro. A partir de 1964 obtiene el éxito con comedias musicales donde el texto prima: *La feria de come y calla* de Alfredo Mañas, estrenada en el teatro María Guerrero en 1964, *¿Quién quiere una copla del Arcipreste de Hita?* de José Martín Recuerda en el teatro Español en 1965, *El cocherito leré* de Ángel Fernández Montesinos y Ricardo López de Aranda en el teatro María Guerrero en 1966, *Homenaje a Juan del Enzina* de Antonio Gala en el Corral de Comedias de Almagro en 1967 y *Platero y yo* de José Hierro en el teatro María Guerrero en 1972.

como “Cantabreda”. No deja de entreverse un aire cervantino en la elección del lugar, así como de inspirarse en el uso de la parodia que sobre drama romántico había escrito Pedro Muñoz Seca: *La venganza de don Mendo*, llevada al cine por el propio Fernán-Gómez en 1961. Por consiguiente, la intención de los autores no es únicamente crear una zarzuela grande desarrollada en el ámbito rural que en esos años setenta, ya podíamos denominar como “la España vaciada”, sino recuperar el estilo de la parodia, nacida al amparo de los bufos y alimentada en el género chico (Espín Templado, 2009). Tampoco olvidan nuestros creadores la influencia de Valle-Inclán y el esperpento, que precisamente había tenido su origen en el género chico y en la parodia, tal y como supo avanzar la investigación filológica (Zamora Vicente, 1969).

En estos parámetros hay que entender el esperpéntico argumento<sup>364</sup>. Al guion de la película, escrito por Perico Beltrán y Fernando Fernán-Gómez, se le suman catorce números musicales en total y están integrados todos en la acción. Un proyecto de esta envergadura necesita en su proceso creativo, antes de llegar al compositor, de unas venas poéticas preclaras, no olvidemos que la versificación de los cantables en zarzuela es una de las partes más importantes del proceso creativo, lo que en el teatro musical anglosajón se denominan lyrics; esta notable función suele recaer en algún poeta, tanto Fernando como Pedro Beltrán, eran famosos por su ingenio rápido y en el caso de Fernán-Gómez ya había publicado en 1954 un libro de poemas titulado *Roma por algo*, y posteriormente, en 2002, publicará otro: *El canto es vuelo*.

Los dos autores aportan en sus cantables información al discurso, lo que hace avanzar el argumento, y así consiguen que las escenas habladas estén integradas en proporción directa con la música. Todo ello nos reafirma en el conocimiento que los autores tienen del género de la zarzuela grande y que con esta obra conciben una especie de parodia-homenaje, no solamente a la zarzuela sino también al mundo del teatro, con el que tan estrechamente vinculado se sentía Fernando Fernán-Gómez. Desde este prisma analizaremos posteriormente los guiños al mundo del teatro como la aparición de carteles moralizantes o el repetir una romanza a petición del público; sin ir más lejos los

---

<sup>364</sup> Gira en torno a la desavenencia amorosa de Mariana y de Juan, sobrino del cacique don Justino. Este, aprovechando que su sobrino tiene que hacer el servicio militar, se casa con Mariana, y al volver Juan, y conocer la boda de Mariana y de su tío, acude a la curandera tía Larga para que le ayude a llevar a cabo su venganza.

espacios utilizados son siempre los mismos, con un sentido teatral obvio, como si fueran decorados fijos. Así, la acción se desarrolla únicamente en el campo, en la plaza del pueblo, en el interior de la Iglesia, en la casa de tía Larga y en la casa de tío Justino. Un único y singular espacio nos llamará la atención, la aparición de un balneario, como veremos en su momento, con un sentido erótico próximo a la opereta. La película tiene otros momentos de claro manifiesto erótico, en un momento en que la Junta de la Censura estaba a punto de desaparecer y que ya se habían producido los primeros desnudos en el cine español; por consiguiente, la película no tuvo que superar las puntualizaciones y prohibiciones habituales de la censura franquista, tal y como declara su productor ejecutivo, Juan José Daza, en el coloquio incluido en los extras de la grabación en Blu-ray de la película (Fernán-Gómez, 2016).

Para la filmación de esta historia, se cuenta con uno de los repartos más excelentes del cine español, donde actores como Mary Santpere, Estela Delgado, José Ruiz Lifante, Francisco Algora, Carmen Martínez Sierra, Fernando Sánchez Polack, José Luis Barceló, Pedro Beltrán, Manuel Ayuso, Enrique Soto, Emma Cohen o el propio Fernando Fernán-Gómez, son doblados en la parte cantada por voces habituales del género lírico en los años setenta, tales como Paloma Pérez Íñigo, José Durán, Alfonso Echevarría, Luis Álvarez, Rosa Alonso, Vicente Martín, Evelia Marcote y Santiago de la Cruz. Así Fernán-Gómez nutre su creación con los efectivos artísticos que tiene la zarzuela grande durante los años setenta, a fin de “rodar una película como el neorrealismo italiano, pero en la que la gente cantara de manera tan lírica y ridícula como en la zarzuela. Un musical absolutamente contrario a los norteamericanos.” (Fernán-Gómez, 2016).

Técnicamente la producción de la película, llevada a cabo por Laro Films (Juan José Daza) y encomendada a Gabriel Iglesias, cuenta con montaje de Rosa Salgado, fotografía de Polo Villaseñor, vestuario de Javier Artiñano, decorados de Luis Vázquez y maquillaje de Pedro Camacho. Su duración es de 92 minutos, está rodada en color, 35 mm y sonido monofónico, y su copia original se encuentra en el ICEC de la Generalitat de Catalunya con número de expediente 188.650 (Fernán-Gómez, 2016).

A continuación, siguiendo el orden musical de la película vamos a incorporar después de cada número musical el argumento y análisis de las distintas escenas:

Número 1. Preludio. Coincide con los créditos de la película.

En primer lugar, antes de empezar la música, aparece un cartel que advierte al espectador, al uso de las enseñanzas moralizantes del teatro, pero en un sentido inverso: “Deseamos advertir al respetable público que no es intención de los poetas creadores de la presente historia recomendar a los espectadores que imiten la conducta de los personajes que en ella intervienen”. El preludio musical es la forma habitual con que se introduce toda zarzuela grande, al uso de la obertura en la ópera; aunque goza de magníficos ejemplos también en el género chico, como es el caso de títulos tan conocidos como *La verbena de la Paloma* o *La revoltosa*. El preludio suele anticipar los motivos musicales que se desarrollarán a lo largo de la obra y transmiten la predisposición anímica del espectador ante lo que sucede posteriormente.

Número 2. Dúo de Juan y Mariana.

Escena de la boda de Mariana y tío Justino.

Juan (Francisco Algora) marcha al servicio militar, incorporándose a la quinta del cincuenta, lo que nos sitúa cronológicamente. Antes de partir se despide de su novia, Mariana (Emma Cohen), y ella le recuerda que: “Y sabiendo que te espero / la mili es un paraíso”. Tras un fundido en negro aparece Mariana saliendo de la Iglesia del brazo de tío Justino (Fernando Fernán-Gómez), sonando la “marcha nupcial” incluida en la ópera *Lohengrin* de Richard Wagner, interpretada a cargo de una banda popular compuesta por flauta y tamboril; todo ello, desde el humor, nos sitúa en un ámbito rural desolador.

Número 3. Coro y vuelta de Juan.

Escena de tío Justino, Zacarías, Mariana, Rufa y Juan.

La vuelta de Juan al pueblo tiene su correspondencia con la famosa salida de Juan, “Mi aldea” de *Los Gavilanes* de Ramos Martín y Jacinto Guerrero, coincidente únicamente en el nombre del protagonista y en la situación de vuelta al ámbito rural, pero no en el argumento. Juan está feliz de volver “Con el orgullo en el pecho”, tal y como canta mientras el coro de aldeanos bosteza sin parar. Llega a casa de su tío Justino y este le



informa de su boda con Mariana.

Número 4. Romanza de Mariana.

Escena de tío Justino, Juan, Mariana y Rufa.

Escena de tío Justino y tía Larga (la bruja).

Escena de Rufa, Mariana y Juan. Después llega el tío Justino.

Mariana, acompañada de su madre (Carmen Martínez Sierra), entona una plegaria pidiendo consuelo a la Virgen, a su alrededor las gallinas cacarean a tal tono que no dejan escuchar la romanza. Mariana se enfrenta finalmente a la llegada de Juan y le da tratamiento de sobrino mientras el ama Rufa (Estela Delgado) presiente que allí se van a verter “lágrimas de sangre”, el personaje del ama nos recuerda a las amas que tanto Benavente como Lorca utilizan en sus dramas rurales, personaje que anticipa con sus comentarios el conflicto dramático. Juan declara que se quiere ir a la ciudad, pero tío Justino insiste en que se quede con ellos.

Mariana, como la *Yerma* lorquiana, no se queda embarazada de Justino, y su madre le aconseja que acuda con su marido al Balneario de San Ramón Nonato, cuyas aguas le podrían provocar el embarazo. Tío Justino, consciente de esta situación acude cada noche a visitar a la tía Larga (Mary Santpere<sup>365</sup>), una bruja o curandera de tintes celestinescos que le prepara un brebaje de resultados inútiles. En la casa, durante la ausencia de tío Justino, se mastica la tensión sexual no resuelta entre Juan y Mariana. Rufa lo advierte en Juan y le dice: “Con la sangre que te estalla en la hombría”. Mientras en el patio un par de burros no dejan de rebuznar, clara referencia paródica al uso de los caballos, tal y como era habitual en el drama rural<sup>366</sup>. Rufa les encierra en el establo: “Aquí no se aparee nadie sin estar delante el amo”, pero finalmente los animales escapan, al igual que Mariana y Juan que yacen entre unos sacos de harina. Cuando llega el tío Justino encierra los burros.

La poca efectividad del brebaje preparado por tía Larga convence a Justino de ir con Mariana a tomar las aguas, antes de marchar percibe que su sobrino y su mujer están

---

<sup>365</sup> Mary Santpere provenía de una saga familiar dedicada al teatro musical y a la zarzuela en el Paralelo catalán.

<sup>366</sup> Como en *La malquerida* de Jacinto Benavente o en *La casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca.

despistados, como pensando en otra cosa, y Rufa sentencia: “Malos vientos se barruntan”.

Número 5. Coro de bañistas en el Balneario de San Ramón.

Escena de Juan y tía Larga.

Escena de Mariana, Rufa, tío Justino y Juan.

Escena de tía Larga, Mariana y después Juan.

El número musical del balneario tiene una finalidad más próxima a la parodia de una opereta que a la parodia de drama o zarzuela rural. La opereta, en nuestro país, ha conservado claras reminiscencias francesas y vienesas, países donde obtuvo sus principales éxitos, pero se ha canalizado casi siempre a través de la poética de la zarzuela grande, así se han producido títulos tan memorables como *La generala* de Perrín, Palacios y Amadeo Vives o *La montería* de Ramos Martín y Jacinto Guerrero. Sin embargo, aparte de una clara visión erótica, la verdadera parodia está en la alusión al carácter religioso del lugar, dado que precisamente San Ramón es patrono de los partos. Y el uso de un número musical, incrustado, casi sin relación con el resto de la película, provoca una inflexión en el espectador, que ya ha asistido a varias escenas anteriores sin música. El número contiene un estribillo al uso de los números cómicos de conjunto de las zarzuelas grandes<sup>367</sup>: “Chapuzón, chapuzón / a rezarle a San Ramón / debéis ir sin dilación”.

Juan, mientras, ha visitado a la bruja para conocer su futuro, y allí se concierta el encuentro con Mariana, bajo la complicidad de tía Larga. Juan acude después de que tía Larga aplique un ungüento sobre el pecho desnudo de Mariana, mientras recita: “Que te venga mayo / que se vaya enero / arriba y abajo / a la campanita / le falta el badajo”.

Número 6. Dúo de Mariana y Juan. “Sueño de amor”.

Escena de tío Justino y Juan.

Escena de tío Justino y Mariana.

Escena de tío Justino y tía Larga.

Escena de Rufa, Mariana y Juan.

Escena de tía Larga, Mariana y Juan.

---

<sup>367</sup> Nos hace recordar el número de la consulta de solteras al curandero en *La del Soto del Parral*.

Escena de Rufa y tío Justino, después Mariana y Juan.

Aunque la película no tiene una interrupción que marque dos actos, como si ocurriría en un teatro, es evidente que después del dúo “Sueño de amor”, donde se constata el conflicto, terminaría el acto I de cualquier zarzuela grande. De hecho, tras este sexto número musical, se suceden como en el teatro lírico, un mayor número de escenas habladas antes de dar paso al siguiente número musical. A través de estas escenas conocemos que Mariana ha quedado embarazada de Juan, pero tío Justino cree que el hijo es suyo; tía Larga aconseja a Mariana y a Juan que envenenen a tío Justino, antes de que nazca el niño y les proporciona un queso hechizado. Tío Justino cae gravemente enfermo.

Número 7. Romanza de Juan y coro. Bis.

Escena de Rufa, tío Justino, Mariana, Juan, el médico y el cura.

Escena de Mariana y Juan.

Sueño de Mariana.

Juan va a buscar al médico y al cura creyendo que su tío va a morir y entona la romanza “¡Qué alegría, qué alegría! / al saber que mi tío se moría.” Durante la romanza vuelve a aparecer el cartel moralizante, Juan sueña con la ciudad y la industria. Y el coro, próximo al humor del absurdo, responde con nombres de capitales de provincia, poniendo música a la guía del ferrocarril como habían practicado ya, nuestros comediógrafos del absurdo<sup>368</sup>. Unos aplausos en off provocan un bis de la romanza, algo puramente teatral, costumbre que ya no ocurre en la actualidad pero que era frecuente en las compañías de zarzuela, cuando las romanzas eran brillantemente ejecutadas, estamos ante el uso de un nuevo elemento meta-teatral.

Finalmente, el queso no ha logrado su objetivo y Mariana sueña con el bautizo del niño, un niño que tiene la cara de Juan; en el sueño se incluye una parodia de separación eclesiástica, un sacerdote separa al matrimonio de Mariana y Justino, matando a latigazos a uno de ellos, aquí la referencia entronca claramente con el anticlericalismo del cine de Luis Buñuel. Mariana despierta sobresaltada.

---

<sup>368</sup> Tanto en *Eloísa está debajo de un almendro* de Jardiel Poncela como en las *Memorias* de Miguel Mihura, se hacen referencia a los listados de estaciones y pedanías de trenes de la época.

Número 8. Cuarteto: Rufa, Mariana, tío Justino y Juan.

Escena de tía Larga, Mariana y Juan.

Escena de tío Justino y gañanes.

Escena de la comida.

Escena de tía Larga, Mariana y Juan. Hechizo del hacha.

Escena de tío Justino, Mariana y Juan. Homicidio.

El cuarteto de los protagonistas, “Hombres fieras”, pone de manifiesto la tensión que se está viviendo en el hogar rural, es habitual en las zarzuelas grandes este tipo de número musical donde cada uno expresa su sentimiento y el conflicto que se ha generado. Conscientes de este conflicto, Juan y Mariana vuelven a pedir ayuda a la bruja, y consiguen otro veneno para la comida, ahora el veneno resulta ser un afrodisiaco. Nuevamente las equivocaciones de la bruja redundan en desequilibrar, a través del sexo, la paz del hogar, logrando soliviantar a la propia Rufa, que habiendo ingerido el bebedizo en el gazpacho<sup>369</sup>, debe calmarse con el uso de su cilicio. Dado que estos bebedizos no dan el resultado esperado, la tía Larga<sup>370</sup> conjura un hacha para que se consume el crimen y no deje huella: “Satanás, Satanás / el hacha no la verás”. Por tercera y última vez aparece el cartel moralizante y Juan asesina al tío Justino mientras que este micciona sobre la pezuña de un caballo. La referencia al cine surrealista de Buñuel y a la “España negra” también nos acerca, en esta ocasión, al universo de Valle-Inclán, precisamente en las últimas palabras de tío Justino: “¡Qué sed tiene la tierra!”.

Número 9. Lamento de Mariana. Dúo de Mariana y Juan.

Escena de tía Larga y Juan.

Tras el lamento de Mariana tiene lugar un breve dúo de amor entre Mariana y Juan, ante el cadáver de tío Justino. En una estructura teatral hasta aquí llegaría un posible acto II, siguiendo la estructura habitual de una zarzuela grande. En las siguientes escenas vemos, como era de suponer, que el hacha no desaparece. Entonces Juan decide acudir a casa de la bruja y allí esconder el arma del delito.

Número 10. Juez, acompañante del juez, Rufa, Mariana, Madre, Juan y Coro.

---

<sup>369</sup> No tenemos constancia de una posible influencia de esta escena en el guion de *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988) de Pedro Almodóvar, donde se cocina un gazpacho con efectos similares.

<sup>370</sup> Las escenas que transcurren en casa de tía Larga evocan similares situaciones que se desarrollan en *La Celestina* de Fernando de Rojas: conjuros, armas de delito, pago de servicios, etc.

Mariana ha dado a luz antes de tiempo, en un parto provocado por la situación, y ha tenido un niño sietemesino. Hasta su lecho llega el Juez (José Ruiz Lifante): “Tienen alguna noticia / que dar a la justicia.” Pero no entiende nada ante la respuesta de Mariana: unos agudos de soprano. Fernán-Gómez alude aquí, en crítica abierta, a los cantantes que no vocalizan y no daban el texto con nitidez, logrando la incompreensión de las zarzuelas en muchos casos.

Número 11. Los mismos y tía Larga.

Aparece tía Larga con el hacha y Rufa reconoce el arma como propiedad de la casa; el coro canta: “Bruja, más que bruja” y tía Larga se justifica con una seguidilla bufa sobre los efectos de la brujería y su demanda en el ámbito rural.

Número 12. Los mismos.

El juez reconoce<sup>371</sup>: “no he entendido casi nada /pero tengo que juzgar”, a ello le anima el funcionario que le acompaña (Pedro Beltrán): “Ganó unas oposiciones / y ahora a lo hecho, pecho”. El juez condena a Juan que es llevado preso, no sin antes despedirse de Mariana; ella quedará esperando su vuelta de la cárcel para casarse con él.

Número 13. Rufa y coro final.

La película termina con el bautizo del niño: “Sietemesino, sietemesino... hijo del amor.” Se trata de un cantable en la tradición de la zarzuela grande, estamos ante el mismo caso que ocurre con “¡Hay que ver, hay que ver!” de *La Montería* o con “¡Qué trabajo nos manda el Señor!” de *La rosa del azafrán*. Es el número musical pegadizo que todo el mundo tararea al salir de la representación, en este caso de la proyección.

Número 14. Final.

La orquesta sola en medio del páramo castellano mientras aparecen los créditos finales de la película. Resulta curioso el protagonismo final que adquiere la orquesta cuando en los créditos no aparece ni el nombre de esta, ni el del director musical, que a todas luces presuponemos ha sido el propio compositor de la obra, Carmelo Bernaola.

---

<sup>371</sup> Este tipo de resoluciones escénicas para un homicidio o delito, a través de un “deus ex machina” encarnado por un poder fáctico (juez, alcalde, inspector, sacerdote...), ha tenido ejemplos sublimes en la historia de la zarzuela grande como ocurre en *La tempestad*, *La dogaresa* o *La tabernera del puerto*.

Desde el número 10 al número 14 la música se ofrece sin la interrupción de los diálogos, son números musicales escritos sin transición entre ellos, recurso habitual en la zarzuela grande y en la ópera española. Carmelo Bernaola utiliza así, en toda la partitura una relectura de los instrumentos y ritmos melódicos propios de la zarzuela grande, incluida la trompa final, clara cita a *Marina*, la ópera española de Emilio Arrieta, con libro de Miguel Ramos Carrión sobre el original de Francisco Camprodón; sin embargo, su inspiración no da lugar exclusivamente a la cita continua, sino que la partitura es fresca, original y discurre a un tiempo con un alto valor irónico y dramático. La decisión artística de que los créditos finales aparezcan sobre una conclusión musical, no habitual en el teatro musical español, pero sí en el musical anglosajón<sup>372</sup>, mostrando una orquesta sinfónica completa, en mitad de un desolado páramo, sin espectadores tiene una clara intención de denuncia a la situación musical de nuestro país, siempre desde la óptica del humor y la ironía. Esta intención final consiste en reflejar, ante los oídos y los ojos del espectador, el sentido trágico de la vida en España.

La película, tras su estreno, no goza de la respuesta favorable del público y se convierte en una película maldita que alcanzará el culto posteriormente, algo que no es lejano a otros títulos de la filmografía<sup>373</sup> de Fernán-Gómez. La crítica habitual de los diarios no reparó en una película que fue estrenada a la vez en Barcelona y en Madrid<sup>374</sup>, y que se encuentra con una huelga imprevista de acomodadores y taquilleras. Sin embargo, dos grandes eruditos de la historia del cine español como Diego Galán y Juan Hernández Les reparan rápidamente en ella, y desde sus publicaciones, *Triunfo* y *Cinema 2002*, escriben unas críticas donde sitúan al espectador ante una de las obras más peculiares que ha producido nuestro cine:

Fernán-Gómez ha realizado una película que no corresponde a ninguno de los géneros en boga en nuestro cine, aunque sí, y muy directamente, a una forma de entender la cultura popular dispersa por muchas películas y concretada en la estética de la zarzuela. *¡Bruja, más que bruja!* toma del disparate y el absurdo lo que ha querido ser una forma de entender España; cualquier tópico utilizado en el cine o teatro españoles es relanzado ahora por Fernán-Gómez, convirtiéndolo en una forma tierna de ver realmente esa realidad (...). Se trata, ante todo, de un divertimento personal hecho con el talento indiscutible de un actor extraordinario y de un director inteligente. El humor surge aquí con la complicidad del espectador, con la preferencia a cuestiones desconocidas, con

<sup>372</sup> Al término de los musicales la orquesta hace un repaso por los principales temas de la obra, mientras, el público abandona la sala o se queda esperando para aplaudir a la orquesta.

<sup>373</sup> Lo mismo sucedió con *El mundo sigue*, película filmada en 1963 que por problemas con la censura franquista no ve la luz hasta 1965.

<sup>374</sup> En la sala de cine Proyecciones.

exageraciones cotidianas, como un ejercicio de libertad: la libertad de reírse de tirios y troyanos y empezar a ver la vida de otra manera (Galán, 1977: 74).

El crítico continúa valorando el humor inteligente y a este achaca el que la película vaya a tener carácter de “maldita”, como así ha ocurrido, y finalmente anima a no olvidarse de ella y a disfrutarla: “Fernán-Gómez, con habilidad y talento, consigue una película excelente que no debe pasar inadvertida.” (*op. cit.* 1977: 74). No obstante, la verdadera recuperación de la película tiene lugar al cumplirse el 40º aniversario de su estreno, cuando a iniciativa del director y productor Juan Estelrich<sup>375</sup>, se restaura el máster original y se transfiere a digital en alta definición y al sistema Blu-ray disc. Se produce su vuelta a las salas comerciales, con honores de estreno, y la crítica alaba la película y saca del ostracismo un filme, que había logrado generar una zarzuela grande en el año 1977, justo en un momento donde los escenarios habían dejado de programar nuevos estrenos de zarzuela.

Estamos ante un claro ejemplo de la evolución de la zarzuela grande, no solamente en cuanto a tipología y construcción musical, sino también en cuanto al formato en que se origina y presenta: el cine. La zarzuela grande hacía así, a su manera, la transición, de hecho, así se reconoce desde el diario *El País*: “un gozoso y desternillante disparate en forma de musical, entre la zarzuela y la opereta (...) una obra que apenas admite comparación con cualquier película del cine español.” (Ocaña, 14 de julio de 2016). Sus admiradores nos felicitamos de que, tras cuarenta años de democracia, la crítica especializada salude el film vehementemente:

España se despertaba a un tiempo de libertad y se descubría incapaz de entender una palabra, atrapada en la extraña representación de un sueño que al mismo tiempo era escaparate de una pesadilla. Y en medio, una película ferozmente moderna por salvajemente tradicional, anarquista a fuerza de conservadora, posmoderna por rural, revolucionaria de puro reaccionaria. (Martínez y Heredero, 12 de julio de 2016).

El propio autor en una tarjeta postal que se incluye en la citada edición conmemorativa, se hace la siguiente autocrítica, hoy felizmente superada:

Hice *¡Bruja, más que bruja!* cuando la gente veía la zarzuela como algo muy respetable. Yo quería que fuera una película muy fea y muy mal hecha, pero que hubiera divertido mucho al espectador. Y esto no lo conseguí. Hay me parece, 7 u 8 personas no más a los que les parece una película magnífica y curiosísima, pero como te digo, son 7 u 8, y entre ellas, 2 son franceses. (Fernán-Gómez, 2016).

---

<sup>375</sup> Hijo de Juan Estelrich March, director de producción de muchas de las películas dirigidas por Fernando Fernán-Gómez.

Siempre que alguien revisita *¡Bruja, más que bruja!* aumenta el pronóstico de su autor y engrosa ese mínimo número de “7 u 8”, independientemente de su nacionalidad. Estamos ante una película maestra que encierra una zarzuela grande de hermosa y nutrida partitura, a la que se le añade una mirada paródica a la realidad rural española. Pero no estamos ante el habitual caso de una obra de teatro llevada al cine, ni de una película llevada al escenario, asuntos ampliamente tratados por la crítica (Romera Castillo, 2011: 374-377) sino ante una película que sigue los parámetros creativos, la poética, de la zarzuela grande.

Así, Fernando Fernán-Gómez nos lega una zarzuela a través del cine, consiguiendo dicho género uno de sus más delicados frutos en la pantalla y no en el escenario. Un título que esperemos logre subir en algún momento a las tablas de un espacio teatral, con su orquesta y sus cantantes. Mientras podemos disfrutar de la obra en el formato original en el que fue concebido y añadir a nuestro conocimiento otra oculta genialidad del inmenso corpus cultural llamado zarzuela.

### C.PREMIOS CONVOCADOS A LA NUEVA CREACIÓN DE ZARZUELA.

La conciencia colectiva ha llevado, en la segunda mitad del siglo XX, a generar en diversos momentos y desde diversas instituciones, públicas principalmente, la convocatoria de certámenes cuyo fin es fomentar la creación de nuevos títulos de zarzuela. El resultado ha sido desigual y a pesar de las buenas intenciones de los convocantes el no asegurar, muchas veces, el estreno posterior de la obra ha provocado que estos concursos no tuvieran una prolongada proyección en el tiempo, siendo esporádicas sus aportaciones y no habiendo engrosado en manera alguna el repertorio. Traemos aquí una muestra de los principales títulos siempre con la intención de destacar los que debieran gozar de una segunda oportunidad, ya que de alguna manera intentaron iniciar el camino de evolución y renovación de la zarzuela grande.

Parece ser, que desde que en 1944 se fundara el Instituto Español de Musicología, dirigido por Higinio Anglés, hubo cierta preocupación, bien fundada, por el futuro de la zarzuela (Lerena, 2018: 142). El Premio Nacional de Zarzuela de Radio Nacional de España recae en 1947 en la obra *Los Gerifaltes*, zarzuela de Lorenzo Guardiola con



música de Julián Santos Carrión. que se estrenó en el Teatro Apolo de Valencia, en 1951, cuatro años después de obtener dicho galardón. Y que todavía no ha sido estrenado en Madrid. En 1949 la Asociación de la Prensa convoca un concurso de sainete con música, que gana la obra:

*La perla de Embajadores*. Sainete en un acto de Senén y Esteban Gómez, música de Fernando Moraleda. Teatro Calderón 21 de diciembre de 1949.

Esta obra se representa dentro de una Fiesta del Sainete que se celebra organizada por la Asociación de la Prensa que había convocado el concurso lírico, desde su sede de la Plaza del Callao (S. F. 16 de diciembre de 1949). También en este año *La duquesa del candil* recibió el Premio Nacional Ruperto Chapí, dotado de diez mil pesetas (S.F. 5 de noviembre de 1949).

El Ministerio de Educación Nacional convocó un premio para zarzuela de nueva creación en 1951, recogiendo ese tipo de premios empresariales que flotaban en el ambiente como una apuesta por la regeneración del teatro lírico, con la denominación de Premio Nacional de Obras Líricas, que, en su primera edición, recae en *La Lola se va a los Puertos*, zarzuela en tres actos de Guillermo y Rafael Fernández Shaw según los hermanos Machado, con música de Ángel Barrios, estrenada en el Teatro Albéniz de Madrid el 19 de octubre de 1951. Esta obra se representa dos años después, ampliada su partitura a ópera, en el Gran Teatro del Liceo de Barcelona.

Ya en 1954 el Premio asciende a cien mil pesetas, y la obra ganadora se localiza en el mundo de los colegios mayores universitarios, innovando así en el ámbito escénico y argumental, pero nunca ve el estreno, nos referimos a *¡Contigo siempre!* de Guillermo y Rafael Fernández Shaw, con música de Manuel Parada; en cuanto al segundo premio, dotado de 50.000 pesetas, recae en *La alegre alcaldesa* de Pedro Sánchez Neyra, con música de Jesús García Leoz (González-Peña, 2014: 228).

No está claro el motivo por el que unas obras premiadas finalmente viven su estreno y otras no; así el Premio Nacional de 1955, *El caballero de Barajas*, comedia musical de José López Rubio con música de Manuel Parada ve la luz en el teatro Alcázar de Madrid el 23 de septiembre de 1955. La misma suerte corre *El hijo fingido* del maestro Rodrigo, premiada en 1964, obra que incluso ha tenido reestreno, grabación

discográfica e incorporación al repertorio lírico.

La Sociedad General de Autores de España recoge esta idea de convocatoria, entre otras cosas para seguir dotando de contenido al teatro de la Zarzuela, que gestiona durante esta época; esta primera convocatoria, realizada en 1964, recae en *El burlador de Toledo*, zarzuela en dos actos de Emilio Ferraz Revenga y Tomás Borrás con música de Conrado del Campo y revisión de Ernesto Pérez Rosillo, viendo la luz en el teatro de la Zarzuela el 4 de febrero de 1965. Ante la falta de candidatos adecuados a los distintos concursos la dirección general de Bellas Artes decide optar por encargarse directamente nuevas obras, así en 1975, Oscar Esplá realiza *El pirata cautivo*, una ópera española que ve la luz en el teatro de la Zarzuela. Unos diez años después, en 1984, la Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero convoca el Premio Jacinto Guerrero a la mejor obra lírica:

Tanto la convocatoria de ese año como la de 1985 quedaron desiertas. En la de 1986, no se concedió el Premio, dotado con cuatro millones de pesetas, sino un accésit de un millón a *San Isidro Labrador de Madrid*, con libreto de Juan Pedro de Aguilar y música de Valentín Ruiz López, aún no estrenada. (Costas, 1987: 285).

A partir de 1986 dicha convocatoria pasa a ser bianual, y en la convocatoria de 1988 el accésit recae en *Romeo o la memoria del viento* de Álvaro Cunqueiro con música de Manuel Balboa considerada “una excelente zarzuela” (Marco, 2020: 226).

En 2017 el Teatro Lírico Nacional de la Zarzuela ha convocado el I Concurso de Proyecto de Creación de Obra Lírica Española. Se presentaron 38 proyectos y el jurado seleccionó en el mes de julio de 2018 al compositor madrileño Jorge Ferrando García y su obra *Los aspirantes*. En este sentido el coliseo de la calle de Jovellanos hace una importante labor al promover la creación y poner al día el reloj de la zarzuela, así en la temporada 2019-2020 se pudo asistir al estreno de *Tres sombreros de copa* y, a causa del Covid-19, se aplazó el estreno de *Policías y ladrones*.

A pesar de algún magnífico resultado, y las buenas intenciones de este camino de concursos y encargos; no acaba por resultar una vía que acabe paliando la ausencia de creatividad, en un ámbito en el que, esta, siempre atendía la demanda del público. Por ello en su evolución los creadores, que podrían seguir procurando zarzuela grande, han ido buscando su lugar en la ópera o en lo que se denomina musical, entendiendo al musical español como una nueva ramificación de la zarzuela, un nuevo género que al

igual que ya ocurrió con la denominación de opereta, que ha tomado su nombre de un tipo de teatro que se produce en otro país. En este sentido, estamos totalmente de acuerdo con últimas declaraciones de Enrique Mejías vertidas en el diario *El País* (Fernández, 21 de octubre de 2019) en relación al tipo de teatro musical que, gestado en España, se exhibe en nuestros escenarios. Y es que, denominen como denominen al teatro con música, sus autores y las carteleras, estamos ante lo que, según la RAE en su primera acepción, se llama zarzuela<sup>376</sup>.

#### D. BIBLIOGRAFÍA CITADA EN EL CAPÍTULO V.

- ABELLÁN, Manuel L. (1980). *Censura y creación literaria en España (1939-1976)*. Barcelona: Ediciones Península.
- ALMENDROS TOLEDO, José Manuel (1995). “Segmentos literarios inéditos de un albacetense en el umbral de Ginger Rogers y Fred Astaire”. *Barcarola*. Octubre, nº 49. 337-343. Albacete: Ayuntamiento y Diputación de Albacete.
- ALONSO GONZÁLEZ, Celsa (2014). *Francisco Alonso. Otra cara de la modernidad*. Madrid: ICCMU.
- AMORÓS, Andrés *et al.* (1987). *La zarzuela de cerca*. Madrid: Espasa Calpe.
- ARCE, Julio (1996). “Aproximación a las relaciones entre el teatro lírico y el cine mudo”. *Cuadernos de Música Iberoamericana*. 2/3: 273-280. Madrid: ICCMU.
- ARCE, Julio (1997). *Clásicos del cine español: Juan Quintero*. Cd. Vol. 1. Madrid: Fundación Autor.
- BARCE, Ramón (1996). “La revista: aproximación a una definición formal”. *Cuadernos de Música Iberoamericana*. 2/3: 119-148. Madrid: ICCMU.
- BAYÓN, Félix (5 de marzo de 1982). “La *Antología de la Zarzuela* de Tamayo entusiasma al público soviético.” *El País*. Sección de Cultura. Madrid.
- BERRIATÚA, Luciano (2002). “Zarzas. El género chico en el cine mudo.” *La imprenta dinámica. Literatura española en el cine español*. Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España.
- BRAVO, Julio (5 de septiembre de 2002). “El teatro musical necesita sangre nueva”. *ABC*. 83. Madrid.
- CASARES RODICIO, Emilio (1996-97). “Historia del teatro de los Bufos, 1866-1881. Crónica y dramaturgia”. *La zarzuela en España e Hispanoamérica. Centro y periferia, 1800-1950. Cuadernos de Música Iberoamericana*. 2/3. Págs. 73-118. Madrid: ICCMU.

---

<sup>376</sup> La primera acepción del diccionario de la RAE nos dice que zarzuela es una “obra dramática y musical de origen español en que alternativamente se habla y se canta” (<https://dle.rae.es>).

- CASARES RODICIO, Emilio *et al.* (2006). *Diccionario de la zarzuela*. 2 vols (2ª ed. corregida y aumentada). Madrid: ICCMU.
- COSTAS, Carlos José (1987). “Resumen histórico de la zarzuela”. *La zarzuela de cerca*. 269-285. Madrid: Espasa Calpe.
- ESCOHOTADO, Ramón (21 de enero de 1940). “*La cenicienta del Palace*”. *Arriba*. Madrid.
- ESPÍN TEMPLADO, María del Pilar (1995). *El teatro por horas en Madrid*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños y Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero.
- ESPÍN TEMPLADO, María del Pilar (1996). “Panorama literario de la zarzuela grande en el siglo XIX: lo autóctono y lo extranjero”. *Actas del congreso internacional La zarzuela en España e Hispanoamérica. Centro y periferia, 1800-1950. Cuadernos de Música Iberoamericana*. 2/3: 57-72. Madrid: ICCMU.
- ESPÍN TEMPLADO, María del Pilar (2008). “Tipología de las formas teatrales dentro del género chico. El problema de las denominaciones”. *Historia del Teatro Breve*. Javier Huerta Calvo (dir.). 835-851. Madrid: Iberoamericana editorial Vervuert.
- ESPÍN TEMPLADO, María del Pilar (2009). “Los clásicos y la zarzuela: de refundiciones, adaptaciones y parodias”. *En buena compañía. Estudios en honor de Luciano García Lorenzo*. Coord. Álvarez Barientos *et al.* Madrid: CSIC.
- EWEN, David (1968). *Historia del teatro musical de los Estados Unidos*, traducción de Alfonso Esparza. México: 1968.
- FEMENÍA SÁNCHEZ, Ramón (1997). *La revista. Apuntes sobre la historia del género frívolo*. Guadalajara: Geyser.
- FERNÁNDEZ, Javier A. (21 de octubre de 2019). “Toco partituras que nadie escucha hace más de un siglo”. *El país*. Patio de vecinos: Enrique Mejías. Madrid.
- FERNÁNDEZ CID, Antonio (1975). *Cien años de teatro musical en España (1875-1975)*. Madrid: Real Musical.
- FERNÁN-GÓMEZ, Fernando (2016). *¡Bruja, más que bruja!* Blu-ray disc. Barcelona: A contracorriente films.
- FEVER, Jane (1982). *El musical de Hollywood*. Madrid: Verdoux.
- GALÁN, Diego (14 de mayo de 1977). *¡Bruja, más que bruja!* en *Triunfo*. Año XXXII, nº 746. 73-74. Madrid.
- GARCÍA CARRETERO, Emilio (2011). *Antoñita Moreno. La voz que nunca muere*. Badajoz: Rayego S.L.
- GARCÍA GARZÓN, Juan Ignacio (5 de septiembre de 2002). “Gran fantasía de truculencias góticas”. *ABC*. 82. Madrid.
- GARCÍA GARZÓN, Juan Ignacio (2002). *Lola Flores. El volcán y la brisa*. Madrid: Algaba ediciones.

- GARCÍA LORENZO, Luciano (1967). “La denominación de los géneros teatrales en España durante el siglo XIX y el primer tercio del XX”. *Segismundo revista de teatro*. III, 1 y 2. Madrid: CSIC.
- GONZÁLEZ PEÑA, María Luz (2014). “La Sociedad General de Autores y Editores ‘salvadora’ del teatro de la Zarzuela”. *Allegro cum laude. Estudios musicológicos en homenaje a Emilio Casares*. Col. Música Hispana. Textos. 19. 227-236. Madrid: ICCMU.
- GOTTFRIED, Martin (2006). *Bob Fosse. Vida y muerte*. Barcelona: Alba.
- GUERRERO, Jacinto, PARADAS, Enrique y JIMÉNEZ, Joaquín (2007). *La Blanca doble*. Partitura para canto y piano. Revisión del texto: Enrique Mejías García. Revisión musical: Sebastián Mariné. Madrid: Fundación Jacinto Guerrero.
- GUBERN, Román (1977). *El cine sonoro en la II República. 1929-1936*. Barcelona: Lumen
- IBERNI, Luis G. (5 de septiembre de 2002). “Musicales ¿óperas del XXI?”. *El Cultural*. 47-50. Madrid.
- JASSA HARO, Ignacio (2010). “Con un vals en la maleta: viaje y aclimatación de la opereta europea en España.” *Cuadernos de Música Iberoamericana*. Vol.20. 69-128. Madrid: ICCMU.
- JASSA HARO, Ignacio (2017). “Cronología de Francis López”. *El cantor de México*. Libro programa. 82-90. Madrid: INAEM.
- JENABE (5 de noviembre de 1954). “*El libro de los sueños*”. *Ya*. Madrid.
- JIMÉNEZ DE PARGA, María Victoria (1987). “la zarzuela en Madrid en 1934”. *La zarzuela de cerca*. Andrés Amorós (ed.). 208-229. Madrid: Espasa Calpe.
- LA HOZ, Enrique de (1991). “25 años de Antología de la Zarzuela”. *José Tamayo. 50 años de teatro*. 157-178. Madrid: INAEM.
- LEÓN, Rafael de (2016). *Teatro completo*. David Pérez Rodríguez (ed.). Col. Espiral. Madrid: Fundamentos.
- LERENA, Mario (2018). *El teatro musical de Pablo Sorozábal (1897-1988). Música, contexto y significado*. Arte textos 4. Bilbao: Universidad del País Vasco.
- LÓPEZ SANCHO, Lorenzo (27 de enero de 1985). “¡Sí al amor! Triunfal reaparición de Lina Morgan”. *ABC*. 79. Madrid.
- MARCO, Tomás (2020). *Música en escena*. Col. Debate, 27. Madrid: ADE.
- MARQUERÍE, Alfredo (21 de mayo de 1948). “Fuencarral: *Un pitillo y mi mujer* de Llopis, Alonso y Montorio. *ABC*. 15. Madrid.
- MARQUERÍE, Alfredo (24 de noviembre de 1950). “En el Alcázar se estrenó anoche *La hechicera en palacio* de Arturo Rigal y Ramos de Castro con música de Padilla”. *ABC*. 27. Madrid.
- MARTÍNEZ, Luis y HEREDERO, Carlos F. (12 de julio de 2016). “*¡Bruja, más que bruja!*: el

- filme perdido del gamberro Fernán-Gómez”. *El Mundo*. Madrid.
- MASLON, Laurence (2014). *American musicals. The complete books & lyrics of sixteen Broadway classics*. 2 vols. New York: The library of America.
- MCBRIEN, William (1999). *Cole Porter*. Barcelona: Alba.
- MEJÍAS GARCÍA, Enrique (2007). “El secreto de llegar a las multitudes”. *La Blanca doble*. Madrid: Fundación Jacinto Guerrero.
- MONTERO ALONSO, José (30 de marzo de 1965). “Así nació...*Morucha*”. *Madrid de siete a nueve*. Madrid: Archivo personal de Juan Quintero (*op. cit.* López González, 2009: 240).
- MONTIJANO RUIZ, Juan José (2007). *Yola. Historia del primer “boom” teatral de la posguerra*. Granada: Gami.
- MONTIJANO RUIZ, Juan José (2010). *Historia del teatro frívolo español (1864-2010)*. Monografías RESAD. Madrid: Fundamentos.
- OCAÑA, Javier (14 de julio de 2016). “El gozoso disparate de Fernán-Gómez”. *El País*. Madrid.
- OCHANDO Y OCHANDO, Andrés (1995). “Ginger Rogers y Fred Astaire (recuerdos de ritmos lejanos)”. *Barcarola*. Nº 49. 339-343. Albacete: Ayuntamiento y Diputación de Albacete.
- PÉREZ DOLZ, Francisco (4 de mayo de 1934). “Ópera, zarzuela y otras zarandajas”. *Heraldo de Madrid*. 4. Madrid.
- PÉREZ ORTIZ, María Jesús (2006). *Juanita Reina. Un estilo, una época*. Málaga: Arguval.
- PÉREZ RODRÍGUEZ, David (2019). “Evolución y ‘decadencia’ del género: ¿los últimos cuplés?”. *Miradas sobre el cuplé en España*. Col. Música Hispana. Textos. 23. 191-210. Madrid: ICCMU.
- R. (21 de mayo de 1947). “Cervantes. Presentación de *Solera de España nº 4*”. *Diario SUR*. Málaga.
- RÍOS CARRATALÁ, Juan Antonio (2002). “La semilla y sus frutos. Lo sainetesco en el cine español.” *La imprenta dinámica. Literatura española en el cine español*. Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España.
- ROMÁN, Manuel (2000). *La Copla*. Madrid: Acento Editorial.
- ROMÁN, Ignacio (2006). *Crónicas de la Copla*. Madrid: Fundación Autor.
- ROMERA CASTILLO, José ed. (2006). *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*. Madrid: Visor Libros.
- ROMERA CASTILLO, José (2011). *Teatro español entre dos siglos a examen*. Madrid: Verbum.
- ROMERO FERRER, Alberto (2019). “*La niña de fuego y La zarzamora*: las raíces artísticas de

- Lola Flores". *Miradas sobre el cuplé en España*. Col. Música Hispana. Textos. 23. 173-189. Madrid: ICCMU.
- ROSSET, Edward (2004). *Luis Mariano...y en Irún nació un príncipe*. Bilbao: Mundo conocido.
- SAINZ DE LA MAZA, Regino (2 de marzo de 1940). "Informaciones teatrales: *La Cenicienta del Palace*." *ABC*. 14. Madrid.
- SAINZ DE LA MAZA, Regino (6 de junio de 1942). "Fontalba: presentación de la compañía de canciones y bailes españoles." *ABC*. 13. Madrid.
- SALAZAR LÓPEZ, José María (1966). *Diccionario legislativo de Cinematografía y Teatro*. Madrid: Editora Nacional.
- SAN MARTÍN y GÁMEZ, Celia (1984). "Memorias de Celia Gámez, la reina de la revista". *Semana*. 2308-2323. Madrid: RBA editores.
- SASSONE, Felipe. (26 de abril de 1934). "Corcheas en prosa". *ABC*. 55. Madrid.
- S. F. (23 de noviembre de 1947). "Se hace público el concurso de premios nacionales de teatro". *ABC*. 25. Madrid.
- S. F. (14 de enero de 1949). "Fallo del concurso nacional de género lírico". *ABC*. 16. Madrid.
- S. F. (5 de noviembre de 1949). "Se han adjudicado los premios nacionales de Teatro. El galardón a la mejor obra dramática ha sido concedido a la comedia *Dos mujeres a las nueve*" *ABC*. 21. Madrid.
- S. F. (16 de diciembre de 1949). "Marcos Redondo y la fiesta del sainete". *ABC*. 29. Madrid.
- S. F. (12 de enero de 1955). "*Contigo siempre*, de Guillermo y Rafael Fernández-Shaw, música del maestro Parada, primer premio del concurso nacional de obras líricas". *ABC*. 22. Sevilla.
- TEMES, José Luis (2014). *El siglo de la zarzuela, 1850-1950*. Madrid: Siruela.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel (1974). *100 años de canción y music hall*. Barcelona: Difusora Internacional.
- VV. AA. (2019). *Guerrero y su legado. El triunfo de la modernidad*. Coord. Oliva García Balboa. Madrid: ICCMU.
- YALE (8 de mayo de 1953). "Lope de Vega: *Dolores, la macarena*". *El Alcázar*. Madrid.
- ZAMORA VICENTE, Alonso (1969). *La realidad esperpéntica*. Madrid: Gredos.
- ZETA (11 de abril de 1948). "Cervantes. Presentación de *Solera de España nº 5*. Espectáculo de Juanita Reina". [www.diariosur.es](http://www.diariosur.es) Málaga.
- ZETA (18 de abril de 1951). "Cervantes. Presentación de Juanita Reina." [www.diariosur.es](http://www.diariosur.es) Málaga.

## **CAPÍTULO VI: SOCIOLOGÍA DE LA REPRESENTACIÓN: TEATROS, INTÉRPRETES Y RECEPCIÓN.**

Para tener una visión clara de la evolución que la zarzuela grande siguió desde 1939 hasta 2020 es preciso conocer los espacios por los que esta transitó, brevemente daremos unos parámetros históricos de los teatros en los que tuvieron lugar los principales estrenos de este periodo, los reseñaremos, enumeraremos algunas zarzuelas grandes que en estos espacios se han estrenado, en el periodo aquí estudiado, y apuntaremos el futuro que estos espacios han seguido.

Después del contenido es indispensable conocer el continente: las compañías de zarzuela que también han ido evolucionando a través de estos 80 años de vida teatral. Igual ocurre con el elenco artístico que ha estado al servicio de cada título de zarzuela grande estrenado, ya vimos los principales autores dramáticos y compositores, ahora va a ser el turno de los intérpretes, de los cantantes y actores; pero también de los que han servido la escena de cada obra analizada: sus directores de orquesta, sus directores de escena, escenógrafos, figurinistas e iluminadores. Oficios que dan una entidad estética determinada a cada título estrenado, intentando su acercamiento a la obra de arte total; característica que todo teatro musical, por supuesto la zarzuela grande, tiene en común con la ópera.

Por último, destacaremos aquellos títulos, de los aquí estudiados, que han tenido mayor repercusión, así como la vida posterior que estos títulos han tenido, o volviendo a reponerse o en el ámbito discográfico; dado que este último es uno de los más significativos exponentes de difusión y provoca el conocimiento por el público y su mantenimiento en la memoria colectiva.



## A. TEATROS MADRILEÑOS ESPECIALIZADOS EN ESTRENOS DE ZARZUELA GRANDE.

La civilización occidental, desde su más arcano origen, siempre ha contado con el teatro como un espacio arquitectónico indispensable, junto a la vivienda, el mercado y el templo, para el desarrollo de la vida y la cultura. En el caso de Madrid sus teatros han sido reflejo de su historia al punto que algunos de ellos se mantienen sobre el mismo solar donde antes hubo corrales de comedias (Fernández Muñoz, 1989: 24); de hecho, nadie puede hacer un estudio sociológico de la historia de Madrid sin tener en cuenta el teatro Apolo, por citar un ejemplo vinculante.

Los teatros han superado, en el devenir del siglo XX, incluso la existencia del cinematógrafo. espacios que, contruidos como teatros, en un momento dado son utilizados como cines, y en la actualidad han vuelto a ser lo que eran: el lugar de regocijo y reflexión de los que habitan o visitan la ciudad.

### A.1. Teatro Albéniz.

Calle de la Paz, 11.

Sobre el proyecto de los arquitectos José Luis Durán de Cottes y Enrique López-Izquierdo, termina las obras Manuel Ambrós Escanella. Para su fachada, neoclásica, se le encarga un retablo de figuras móviles al artista Ángel Ferrant. Inaugurado en 1945 con el nombre del compositor Isaac Albéniz, vivió un primer periodo de esplendor artístico gracias a la compañía titular del teatro, donde el compositor Francisco Alonso formaba parte de la empresa. A finales de los años cincuenta pasa a dedicarse casi en exclusiva al cine y en 1985 “La sala fue reformada tras el arriendo por la Comunidad de Madrid para poder ofrecer nuevamente representaciones en vivo. Se redujo el aforo de las 1.500 localidades originales a poco más de 1.000.” (Castro Jiménez, 2006: 509). En la actualidad está rehabilitándose. De entre sus muchas obras estrenadas<sup>377</sup> entre la zarzuela grande, la opereta y la revista destacamos:

*Aquella noche azul.* Opereta en tres actos de Antonio Paso, música de Francisco Alonso. Teatro Albéniz, 31 de marzo de 1945.

*Tres días para quererte.* Comedia en dos actos y nueve cuadros de Francisco Lozano, música de Francisco Alonso. Teatro Albéniz, 28 de noviembre de 1945.

*Róbame esta noche.* Fantasía cómico musical en dos actos de Antonio y Manuel Paso,

---

<sup>377</sup> Entre otros títulos famosos, pero menos relevantes para nuestra investigación, figuran *Mis dos maridos* de Paso y Montorio, *Trío de ases* de Perelló y Moreno Torroba y *Lo verás... y lo cantarás* de Paso y Leblanc.

música de Francisco Alonso. Teatro Albéniz, 15 de enero de 1947.

**24 horas mintiendo.** Comedia lírica en dos actos de Ramos de Castro y Joaquín Gasa Mompou, música de Francisco Alonso. Teatro Albéniz, 30 de septiembre de 1947.

**A la Habana me voy.** Opereta cómica en tres actos de Antonio Paso Cano y Manuel Paso Andrés, música de Alonso y Daniel Montorio. Teatro Albéniz, 30 de abril de 1948.

**La princesa de fuego.** Opereta en dos actos de Adolfo Torrado, música de Félix Alonso Misol. Teatro Albéniz, 8 de octubre de 1948.

**Siguiendo a una mujer,** opereta en tres actos de Luis Fernández de Sevilla, música de Carrascosa Cuevas, Luis Manzano Mancebo y Alberto Solfer, para el teatro Albéniz, estrenada el 7 de diciembre de 1948

**Amor partido por dos.** Comedia musical en dos actos de Luis Tejedor y Federico Vázquez Ochando, música de Juan Quintero. Teatro Albéniz, 29 de noviembre de 1950.

**La Lola se va a los Puertos.** Zarzuela en tres actos de Guillermo y Rafael Fernández-Shaw según los Machado, música de Ángel Barrios. 19 de octubre de 1951.

**El canastillo de fresas.** Zarzuela en dos actos de Guillermo y Rafael Fernández-Shaw, música de Jacinto Guerrero. Teatro Albéniz, 16 de noviembre de 1951.

**¡Devuélveme mi señora!** Fantasía cómico-arrevistada de Antonio y Manuel Paso, música de Daniel Montorio y Augusto Algueró jr. Teatro Albéniz, 8 de febrero de 1952.

**Mujeres de papel.** Entremés lírico en tres actos de Antonio y Manuel Paso, música de Daniel Montorio. Teatro Albéniz, 12 de marzo de 1954.

**Río Magdalena.** Opereta en dos actos de Alfonso Paso y Roberto Pérez Carpio, música de Manuel Parada. Teatro Albéniz, 21 de abril de 1957.

**La Reina del Nilo.** Espectáculo musical de Moncho Alpunte, música de Alberto Gambino. Teatro Albéniz, 19 de marzo de 1986.

## A.2. Teatro Alcalá o teatro Pardiñas.

Calle de Jorge Juan, 62.

Luis Ferrero diseña en 1922 un edificio que aúna la sala de exhibición de espectáculos, en principio ideado como cine, con el edificio de viviendas, un proyecto de rentabilidad que será imitado en los casos del Coliseum o del Fontalba, como veremos más adelante. El proyecto de las ocho plantas imaginadas se queda en cinco y en un aforo de 3.000 espectadores (Fernández Muñoz, 1989: 290), contando en la actualidad con un uso permitido para 1.500. Su apertura en 1924 lo hizo como cine bajo el nombre de Coliseo Pardiñas, dada la proximidad de la calle dedicada al mencionado militar, y posteriormente se dedica a espectáculos teatrales. Así, durante la contienda, tiene mucha vida y se estrenan títulos como:

**El Chaparral.** Zarzuela de Palomo Jiménez y García Morales, música de Álvarez García. Teatro Pardiñas, 26 de abril de 1937.

**Ovación y vuelta al ruedo.** Zarzuela de César García Iniesta, música de Fernando Gravina. Teatro Pardiñas, 9 de octubre de 1937.

**Romanza húngara**<sup>378</sup>. Poema lírico en tres actos de Víctor Mora, música de Joan Dotras Vila. Teatro Pardiñas. 12 de diciembre de 1937.

<sup>378</sup> Esta importante obra había sido estrenada antes en Barcelona, en el Teatro Novedades, el 19 de marzo de 1937.

***El mesón del pato rojo.*** Opereta ballet en tres actos de Eduardo M. del Portillo, música de Jesús Romo. Teatro Pardiñas, 23 de marzo de 1938.

***Ovación y vuelta al ruedo.*** Zarzuela de César García Iniesta, música de Fernando Gravina. Teatro Pardiñas, 9 de octubre de 1938.

***La bayadera roja.*** Zarzuela de Enrique Contreras Camargo, música de Joaquín Taboada Steger. Teatro Pardiñas, 10 de octubre de 1938.

Tras la Guerra Civil vuelve a ser cine y a partir de 1975, tras el estreno de *Jesucristo Superstar*, se dedica a la actividad teatral y musical con especial dedicación a musicales norteamericanos, no sin pasar por una reforma que le dota de otra sala escénica de menor aforo en los bajos del suntuoso edificio. En el periodo que investigamos encontramos los siguientes estrenos:

***La última ronda.*** Zarzuela de Pérez Juste Soriano y Mariano Bolaños, música de José Ruiz de Azagra. Teatro Pardiñas, 14 de noviembre de 1939.

***La reina fea.*** Fantasía lírico-dramática en tres actos de Fernando Márquez Tirado y Pedro Llabrés, música de Manuel López-Quiroga. Teatro Alcalá, 26 de abril de 1941.

### A.3. Teatro Alcázar.

Calle de Alcalá, 20.

El arquitecto Eduardo Sánchez Eznarriaga planteó el Palacio de los Recreos, como un espacio donde convivieran teatro, casino, cine, sala de fiestas y viviendas. La obra, de espectacular fachada, se ejecutó sobre el antiguo Trianon Palace; al tardar varios años en ejecutarse tuvo que ser acabada por Eduardo Lozano Lardet. Favoreció al teatro que el dictador Primo de Rivera “decretó el 31 de octubre de 1924 la prohibición del juego en el territorio español.” (Castro Jiménez, 2010: 28). Su inauguración el 27 de enero de 1925 con la opereta en tres actos de Leo Fall, *Madame Pompadour*, marcó la trayectoria de un espacio que ha vivido significativos estrenos de zarzuela grande.

Como curiosidad diremos que hasta los años cuarenta su nombre fue Alcázar con k de kilo. En la actualidad se dedica al teatro declamado con especial atención al género de bulvar o teatro comercial. Desde 1939, fue la casa de compañías de zarzuelas y operetas tan importantes como la de Federico Romero con Maruja Vallojera y Selica Pérez Carpio, la de Luis Sagi-Vela y sobre todo la de Celia Gámez, que le convirtió en su teatro de referencia. En estos años el Alcázar vivió los estrenos de:

***Juan Lucero.*** Romance popular en diez aluluyas de Federico Romero y Guillermo Fernández-Shaw, música de Ángel Barrios. Teatro Alcázar, 30 de octubre de 1940.

***Las Calatravas.*** Comedia lírica en tres actos de Federico Romero y José Tellaeche,

- música de Pablo Luna. Teatro Alcázar, 12 de septiembre de 1941.
- ¡Qué sabes tú!** Comedia musical en dos actos, con libro de José Ramos Martín, música de Ernesto Pérez Rosillo. Teatro Alcázar, 8 de abril de 1944.
- Dos millones para dos.** Comedia cómica musical de Carlos Llopis, música de José María Irueste y Fernando García Morcillo. Teatro Alcázar, 5 de julio de 1944.
- Hoy como ayer.** Comedia musical en tres actos de Antonio Lara “Tono” y Enrique Llovet, música de Moisés Simons, J. Strauss y Fernando Moraleda. 21 de septiembre de 1945.
- Gran Revista.** Comedia musical en 16 cuadros o capítulos cada uno en distinto ambiente de Francisco Ramos de Castro y Manuel G. Domingo Rienzi, música de Fernando Moraleda. Teatro Alcázar, 11 de enero de 1946.
- Vacaciones forzosas.** Comedia musical en dos actos de Carlos Llopis, música de José María Irueste y Fernando García Morcillo. Teatro Alcázar, 8 de noviembre de 1946.
- La estrella de Egipto.** Technicolor en dos jornadas de Adrián Ortega, música de Fernando Moraleda. Teatro Alcázar, 17 de septiembre de 1947.
- Las siete llaves.** Humorada arrevistada en doce cuadros de Adrián Ortega, música de Isi Fabra. Teatro Alcázar, 30 de noviembre de 1949.
- La hechicera en Palacio.** Opereta de gran espectáculo de Arturo Rigel y Ramos de Castro, música de José Padilla y Ferri. Teatro Alcázar, 23 de noviembre de 1950.
- El caballero de Barajas**<sup>379</sup>. Comedia musical de José López Rubio, música de Manuel Parada. Teatro Alcázar, 23 de septiembre de 1955.
- Ella, el amor y el peluquero.** Comedia musical de Lusi Sagi-Vela, música de Augusto Alguero. Teatro Alcázar, 16 de noviembre de 1955.
- Un matraco en Nueva York.** Comedia musical en dos actos de José Muñoz Román con números musicales de obras de Jacinto Guerrero y de Francisco Alonso. Teatro Alcázar, 12 de junio de 1958.
- ¡Tócame, Roque!** Sainete musical en dos actos de José Muñoz Román, música de Fernando Moraleda y Enrique Cofiner. Teatro Alcázar, 15 de octubre de 1958.
- Su Excelencia la Embajadora.** Opereta en dos actos de José María Arozamena y Arturo Rigel, música de Francis López. Teatro Alcázar, 21 de noviembre de 1958.
- Cásate con una ingenua.** Historieta cómica lírica de José Muñoz Román con números musicales de *Luna de miel en El Cairo*, *Las corsarias* y *Las tocas*. 14 de mayo de 1960.
- Colomba.** Comedia musical en dos actos de José María Arozamena y Luis Tejedor, música de Fernando Moraleda y Federico Moreno Torroba. 14 de diciembre de 1961.
- Tres novias para Roberto.** Comedia musical de Taboada y De Paula, música de Mores y Ribas. Teatro Alcázar, 19 de abril de 1963.
- La señora es el señor.** Revista musical de Manuel Baz, música de Gregorio García Segura. Teatro Alcázar, 18 de enero de 1975.
- Por la calle de Alcalá.** Antología de la revista de Juan José Arteche y Ángel Fernández Montesinos, con números musicales de diversos autores. 24 de septiembre de 1983.

Tras el estreno de esta antología de la revista se produjo el incendio de Alcalá,<sup>20</sup> sala de fiestas que estaba situada en los bajos del edificio. La obra mantuvo el éxito trasladada al teatro Calderón y tras la rehabilitación del espacio siniestrado pudo ofrecer allí la segunda parte del espectáculo, ante la demanda que existía sobre él:

**Por la calle de Alcalá II.** Antología de la revista de Juan José Arteche y Ángel Fernández Montesinos. con números musicales de diversos autores. 23 de septiembre de 1987.

**Bésame, Johnny.** Nuevo musical de Juan José Arteche y Ángel Fernández Montesinos,

<sup>379</sup> Premio Nacional de Obras Líricas.

música de Augusto Algueró. Teatro Alcázar, 15 de septiembre de 1988.  
*Estamos en el aire*. Musical de Juan José de Arteche y Ángel Fernández Montesinos, música de varios autores. Teatro Alcázar, septiembre de 1999.

#### A.4. Teatro Calderón.

Calle Atocha, 18.

En 1917 el arquitecto Eduardo Sánchez Eznarriaga proyecta el teatro Odeón con una bellísima fachada, suntuosa decoración interior y aforo para albergar 1.000 espectadores, se inauguró con la ópera *Manon* de Massenet, marcando así desde un inicio su particularidad de teatro lírico que como veremos siempre ha desarrollado hasta la reapertura del teatro Real. En 1918 pasó a llamarse teatro del Centro y fue el Duque del Infantado al adquirirlo a final de los años veinte quien le dio el nombre actual en homenaje al escritor del Siglo de Oro español: Pedro Calderón de la Barca.

A partir de este momento fue sede de la compañía del compositor Federico Moreno Torroba<sup>380</sup> y en la II República se eligió como Teatro Lírico Nacional, anticipándose al proyecto que en la actualidad desarrolla el teatro de la Zarzuela, proyecto que naufragó en la Guerra Civil, justo después de los interesantes estrenos de:

*Paloma Moreno*. Zarzuela de Francisco Serrano Anguita y José Tellaeche, música de Federico Moreno Torroba. Teatro Calderón, 15 de marzo de 1936.

*La canción del desierto*. Zarzuela en tres actos de José Silva Aramburu, música de José Padilla. Teatro Calderón, 11 de abril de 1936.

*La boda del señor Bringas*. Sainete en tres actos de Anselmo Carreño y Francisco Ramos de Castro, música de Federico Moreno Torroba. Teatro Calderón, 2 de mayo de 1936.

Tras la contienda fratricida, el compositor Francisco Alonso crea empresa con José Luis Mañes y con Federico Moreno Torroba (Alonso Mañes, 1991: 121 y 381) y se ponen en marcha unas modélicas temporadas de zarzuela grande, imprescindibles en nuestra investigación donde se producen algunos de los más destacados estrenos ya reseñados:

*Currito de la Cruz*. Zarzuela de José Silva Aramburu, música de Pablo Luna. Teatro Calderón, 15 de julio de 1939.

*Monte Carmelo*. Comedia lírica en tres actos de Federico Romero y Guillermo Fernández-Shaw, música de Federico Moreno Torroba. 17 de octubre de 1939.

*La gata encantada o Flor de cerezo*. Opereta en dos actos de José Tellaeche y José Silva Aramburu, música de Pablo Luna. Teatro Calderón, 20 de octubre de 1939.

---

<sup>380</sup> Aquí tienen lugar los estrenos de *Luisa Fernanda* (1932) y *La chulapona* (1934), entre otros títulos memorables.

**Sor Navarra.** Zarzuela en tres actos de Luis Tejedor y Luis Muñoz Lorente, música de Federico Moreno Torroba. Teatro Calderón, 21 de febrero de 1940.

**Pepe Montes.** Zarzuela de Juan López Núñez y Luis García Sicilia, música de Moreno Pavón. Teatro Calderón, 12 de abril de 1940.

**Tú eres ella.** Comedia musical en tres actos de José Muñoz Lorente y Luis Francisco Tejedor. Teatro Calderón, 26 de abril de 1940.

**Oro de ley.** Sainete en dos actos de Manuel de Góngora y Luis Candela Gallego, música de Federico Moreno Torroba. Teatro Calderón, 18 de mayo de 1940.

**Manuelita Rosas.** Zarzuela en tres actos de Luis Fernández Ardavín, música de Francisco Alonso. Teatro Calderón, 21 de enero de 1941.

**La zapaterita.** Zarzuela en tres actos de José Luis Mañes, música de Francisco Alonso. Teatro Calderón, 12 de abril de 1941.

**¡Déjate querer!** Zarzuela moderna de Antonio Paso y José Juan Cadenas, música de Jacinto Guerrero. Teatro Calderón, 15 de enero de 1942.

**Pepita Romero.** Zarzuela de cámara en tres actos de Federico Romero y Guillermo Fernández-Shaw, música de Manuel López Quiroga. 30 de marzo de 1943.

**Luces de Viena.** Espectáculo musical de Arthur Kaps y Franz Joham, música de Carlo Pezzi y Jorge Halpern entre otros. Teatro Calderón de Madrid, 6 de octubre de 1943.

**Golondrina de Madrid.** Sainete madrileño en dos actos de Luis Fernández de Sevilla, música de José Serrano. Teatro Calderón, 21 de octubre de 1944.

**Tiene razón don Sebastián.** Sainete en tres actos de Rafael Fernández-Shaw, música de Jacinto Guerrero. Teatro Calderón, 2 de mayo de 1945.

**Lolita Dolores.** Zarzuela en tres actos de Arturo Cuyás de la Vega y José Vega Lastra, música de Federico Moreno Torroba. Teatro Calderón, 20 de abril de 1946.

**El duende azul.** Opereta en dos actos de Eduardo Castell y Rafael Villaseca, música de Federico Moreno Torroba y Joaquín Rodrigo. Teatro Calderón, 22 de mayo de 1946.

**Un día de primavera.** Sainete lírico en dos actos de Guillermo y Rafael Fernández-Shaw, música de Jesús Romo. Teatro Calderón, 19 de septiembre de 1947.

**Los burladores.** Zarzuela en tres actos de Serafín y Joaquín Álvarez Quintero, música de Pablo Sorozábal. Teatro Calderón, 10 de diciembre de 1948.

**Esta noche no me acuesto.** Revista de gran espectáculo de Joaquín Gasa y José Andrés de Prada, música de Antonio García Cabrera. Teatro Calderón, 24 de mayo de 1951.

**Cayetana la rumbosa.** Sainete lírico en tres actos de Pilar Millán Astray y de Luis Fernández de Sevilla, música de Francisco Alonso. Calderón, 10 de octubre de 1951

**La marquesa chulapa o Pan y Quesillo.** José López de Lerena y Pedro Llabrés, música de Manuel López-Quiroga. Teatro Calderón, 3 de noviembre de 1951.

**Pitusa.** Comedia musical en tres actos de Luis Tejedor y Luis Fernández de Sevilla, música de Federico Moreno Torroba. Teatro Calderón, 2 de marzo de 1952.

El teatro ha ido pasando de empresario en empresario, nombres como Muñoz Lusarreta, Matias Colsada, José Luis Moreno, Alejandro Colubi y en la actualidad la empresa Somproduce. Y por su escenario ha seguido pasando ópera, zarzuela, revista, espectáculo folclórico:

**Sortija de oro.** Leyenda popular lírico flamenca de José Antonio Ochaita y Xandro Valerio, con música de Juan Solano. Teatro Calderón, 6 de noviembre de 1952.

**Copla y bandera.** Fantasía lírica en veintiún actos de Antonio Quintero, Rafael de León y música de Manuel López-Quiroga. Teatro Calderón, 12 de octubre de 1954.

**Mata Hari.** Espectáculo musical de Adolfo Marsillach, música de Antón García Abril. Teatro Calderón, 12 de septiembre de 1983.

**¡Mamá quiero ser artista!** Comedia musical de Juan José Arteche y Ángel Fernández Montesinos, música de diversos autores. Calderón, 4 de febrero de 1986.

**Carmen Carmen.** Teatro musical de Antonio Gala, música de Juan Canovas. Teatro

Calderón, 28 de septiembre de 1988.

*La Truhana*. Teatro musical de Antonio Gala, música de Juan Cánovas. Teatro Calderón, 8 de octubre de 1992.

*Adiós Arturo*. Espectáculo creado por Jordi Milán, música de varios autores y de Joan Vives. Teatro Calderón, 9 de octubre de 2019.

El teatro Calderón es un teatro fundamental para conocer el desarrollo que desde el ámbito privado ha tenido la zarzuela grande, antes de que esta haya pasado a reposar en los vigilantes brazos de la función pública; durante muchos años este servicio se prestó desde este teatro, desde la iniciativa privada, y así lo declaran los títulos estrenados en él.

#### A.5. Teatro Circo Price.

Plaza del Rey, 1.

Si hay un espacio escénico en nuestra ciudad con una vida dilatada y bien curiosa ese es el popular Circo Price. Excede en mucho los márgenes de esta tesis el devenir seguido desde su ubicación en el paseo de Recoletos hasta su actual sede en la ronda de Atocha. El edificio en el que nos centramos es el que ocupaba el solar que ahora es sede del Ministerio de Cultura. La zarzuela y la ópera siempre han estado vinculadas al Price, sin ir más lejos Tomás Bretón fue por un tiempo director de la orquesta del “Circo ecuestre del Price” (Eguizábal, 2007: 156) y títulos como *Los hijos del Batallón de Chapí* o *Las golondrinas* de Usandizaga fueron estrenados bajo su carpa estable. Empresarios como Juan Carceller o Feijoo-Castilla apostaron por estrenar, en medio de circo, espectáculos de variedades, conciertos, títulos como:

*Entre Sevilla y Triana*. Sainete andaluz en dos actos de Luis Fernández de Sevilla y Luis Tejedor, música de Pablo Sorozábal. Teatro Circo Price, 8 de abril de 1950.

*De Madrid al cielo*. Espectáculo musical en teatrorama en dos actos de Blanca Flores y Arturo Castilla, música de Daniel Montorio y Gregorio García Segura. Circo Price, 15 de abril de 1966.

#### A.6. Teatro Coliseum

Gran Vía, 76.

El compositor Jacinto Guerrero en los años 30 encarga, a los arquitectos Casto Fernández-Shaw<sup>381</sup> y Pedro Muguruza, un espacio escénico para albergar viviendas, oficinas y un colosal espacio bien para uso como cine o como teatro donde tuviesen lugar los estrenos de sus principales espectáculos de revista, ante la desaparición de teatros como el Apolo o el Novedades (Carabias, 1952: 127). Así el espacio se inaugura

---

<sup>381</sup> Hermano de Guillermo y Rafael, escritores colaboradores del maestro Guerrero.

como cine en 1932 y al poco tiempo como teatro, viviendo el 8 de marzo de 1933 el estreno de la opereta de Sorozábal: *Katiuska*. Su último estreno antes de la Guerra Civil fue:

*Alló Hollywood*. Casi comedia casi opereta de Antonio Paso, música de Jacinto Guerrero. Teatro Coliseum, 13 de mayo de 1936.

Y tras la Guerra Civil<sup>382</sup> en el escenario del Coliseum se suceden los estrenos de revistas del maestro Guerrero, muchas de ellas ya estrenadas en Barcelona y herederas del mundo de las variedades y el teatro frívolo, junto a títulos que nos son más próximos a la evolución de la zarzuela grande como:

*Los brillantes*. Sainete lírico en tres actos de Antonio Quintero y Adolfo Torrado, música de Jacinto Guerrero. Teatro Coliseum, 1 de diciembre de 1939.

*La calle 43*. Comedia musical de Joaquín Vela y Enrique Sierra, música de Jacinto Guerrero. Teatro Coliseum, 24 de octubre de 1940.

*La canción del Ebro*. Zarzuela en tres actos de Enrique Calonge y Enrique Reoyo, música de Jacinto Guerrero. Teatro Coliseum, 12 de abril de 1941.

*Todo por el corazón*. Espectáculo musical en 27 cuadros de Arthur Kaps y Franz Joham, música de Carlo Pezzi y Jorge Halpern entre otros. Teatro Coliseum, 2 de junio de 1942.

*Loza lozana*. Zarzuela en tres actos de Federico Romero y Guillermo Fernández-Shaw, música de Jacinto Guerrero. Teatro Coliseum, 3 de septiembre de 1943.

*En el balcón de palacio*<sup>383</sup>. Zarzuela en dos actos de Manuel Martí Alonso y Antonio Casas Bricio, música de Jesús Romo. Teatro Coliseum, 3 de noviembre de 1943.

El teatro Coliseum pone de manifiesto la importancia de nuestros compositores, cuyos éxitos e ingresos, sobre todo en el caso de Jacinto Guerrero, generan que llegue a tener un espacio propio donde exhibir sin las condiciones de los llamados empresarios de paredes, de los demás teatros. En este punto hay que hacer mención a Inocencio, el hermano de Jacinto, gestor y administrador y creador de la Fundación Guerrero. Tras un largo periodo de funcionamiento como cinematógrafo ha vuelto al uso de teatro musical, donde se estrenan famosos títulos del repertorio de Broadway o del West End londinense.

#### A.7. Teatro Eslava.

Calle del Arenal, 11.

Nombrado así en homenaje al compositor Hilarión Eslava fue inaugurado en 1871 según planos de Bruno Fernández de los Ronderos. Ha vivido diversas ampliaciones y

<sup>382</sup> No aportamos el listado de revistas que el maestro Guerrero estrenó en su teatro por exceder los límites de nuestra investigación. Muchas de estas obras venían ya estrenadas de Barcelona como se apuntó en el capítulo II.

<sup>383</sup> Estrenada en Barcelona, en el teatro Coliseum, el 29 de julio de 1943.



reformas hasta que en la actualidad es una discoteca llamada Joy Eslava. Su escenario ha vivido estrenos inolvidables para la historia de la zarzuela como *El tambor de granaderos* (1894) o *La corte de faraón* (1910); fue la sede del Teatro de Arte de Gregorio Martínez Sierra en los años veinte, y tras la Guerra Civil albergó la compañía de Celia Gámez y después la de Luis Escobar (Castro Jiménez, 2006: 69). Hasta su transformación en sala de baile acogió compañías dedicadas sobre todo al teatro declamado. Entre los estrenos destacados de zarzuela grande que vivió se encuentran:

***La Cenicienta del Palace***<sup>384</sup>. Zarzuela moderna o comedia lírica en dos actos de Carlos Somonte (Luis Escobar), música de Fernando Moraleda. Eslava, 1 de marzo de 1940.

***Alhambra***. Comedia lírica en tres actos de Luis Fernández de Sevilla y Prada, música de Díaz Giles. Teatro Eslava, 2 de octubre de 1940.

***Yola***. Zarzuela cómico moderna de José Luis Sáenz de Heredia y Federico Vázquez Ochando, música de José María Iruete y Juan Quintero Muñoz. 14 de marzo de 1941.

***Si Fausto fuera Faustina***. Comedia lírica en dos actos y un prólogo de José Luis Sáenz de Heredia y Federico Vázquez Ochando, música de Juan Quintero y Fernando Moraleda. Teatro Eslava, 13 de noviembre de 1942.

***Rumbo a pique***. Opereta en dos tiempos de Rafael Duyos y Vicente Vila-Belda, música de Salvador Ruiz de Luna. Teatro Eslava, 12 de marzo de 1943.

***Te espero en Eslava***. Espectáculo de Luis Escobar y Fernando Moraleda con números musicales de diversos compositores. Teatro Eslava, 20 de diciembre de 1957.

***Ven y ven al Eslava***. Espectáculo de Luis Escobar y Fernando Moraleda con números musicales de diversos compositores. Teatro Eslava, 20 de diciembre de 1958.

***La Perrichola***. Comedia musical de Juan Ignacio Luca de Tena, música de Fernando Moraleda. Teatro Eslava, 10 de octubre de 1963.

***Madrid galante***. Selección de zarzuelas y operetas realizada por Luis Escobar y Fernando Moraleda. Teatro Eslava, 3 de octubre de 1967.

#### A.8. Teatro Fontalba.

Gran Vía, 30.

A iniciativa del marqués de Fontalba se construye en los años veinte un teatro proyectado por el arquitecto José López Salaberry, iniciando así la serie de teatros o cinematógrafos que iban a convertir la Gran Vía madrileña en una referencia para el mundo del espectáculo. Tras su inauguración en 1924 con *La virtud sospechosa* de Jacinto Benavente, vivió grandes momentos con la zarzuela, como el estreno en 1929 de *Los claveles* de Luis Fernández de Sevilla y Anselmo Carreño, con música de José Serrano (Casares, 2006: 776). Su vida escénica duró hasta 1954 al ser adquirido para sede del banco Coca, hoy lo ocupan unos grandes almacenes.

Antes de empezar la Guerra Civil destacamos en este teatro el estreno de:

***Mari-Eli***. Zarzuela en dos actos de Carlos Arniches y Eloy Garay, música de Jesús Guridi. Teatro Fontalba, 11 de abril de 1936.

<sup>384</sup> A destacar la crítica que le dedica Regino Sainz de la Maza el 2 de marzo de 1940 en ABC.

Y tras la contienda y hasta su cierre, en pocos años, vive algunos de los estrenos más interesantes para nuestra investigación, sobre todo en los primeros años de posguerra, en los que Moreno Torroba produce en este teatro algunos de sus principales estrenos:

**Maravilla.** Comedia lírica en tres actos de Antonio Quintero y Jesús María de Arozamena, música de Federico Moreno Torroba. Teatro Fontalba, 12 de abril de 1941.

**Retablo Español** de Antonio Quintero, Rafael de León y música de Manuel López-Quiroga. Teatro Fontalba, 19 de enero de 1943.

**Polonesa.** Comedia lírica en tres actos de Jesús María de Arozamena y Adolfo Torrado, música de Federico Moreno Torroba. Teatro Fontalba, 27 de enero de 1944

**La niña del cuento.** Sainete de costumbres madrileñas en dos actos de Francisco Ramos de Castro y Anselmo C. Carreño, música de Federico Moreno Torroba. Teatro Fontalba, 20 de mayo de 1944.

**¡Eres un sol!** Fantasía cómica lírica de Antonio y Manuel Paso, música de Daniel Montorio. Teatro Fontalba, 20 de enero de 1950.

**De Cascorro a Pasapoga.** Sainete madrileño en dos actos de Joaquín Dicenta y Antonio Paso Díaz, música de Jesús Romo. Teatro Fontalba, 23 de agosto de 1950.

**Antonia, la cantaora. Historia de una mujer.** Novela folclórica por entregas de José Antonio Ochaita y Xandro Valerio, con música de Juan Solano. Teatro Fontalba, 28 de octubre de 1950.

**Las cuatro copas.** Revista en dos actos de Leandro Navarro e Ignacio F. Iquino, música de Augusto Algueró. Teatro Fontalba, 26 de mayo de 1951.

**Los cuatro besos.** Revista en dos actos de Leandro Navarro, Prada e Ignacio F. Iquino, música de Augusto Algueró. Teatro Fontalba<sup>385</sup>, 12 de abril de 1952.

**Una cana al aire.** Revista en dos actos de Manuel Baz, música de Fernando García Morcillo. Teatro Fontalba, 4 de marzo de 1954.

#### A.9. Teatro Fuencarral.

Calle de Fuencarral, 133.

Con diseño de Teodoro Anasagasti nace en 1918 como cinematógrafo, función a la que vuelve en los años ochenta hasta un año antes de su desaparición, acaecida en 2005. Su actividad escénica comienza en los años veinte y por su escenario han pasado las mejores compañías de zarzuela del siglo XX. Uno de sus estrenos emblemáticos se produce en 1934 con *La del manojo de rosas*. Durante la Guerra Civil ofreció los estrenos de:

**Sol de libertad.** Zarzuela de Manuel Rusell, música de Enrique Estela. Teatro Fuencarral, 4 de septiembre de 1937.

**Los amos del barrio.** Sainete en dos actos de José Luis Lerena y Pedro Llabrés, música de Manuel López Quiroga. Teatro Fuencarral. 7 de septiembre de 1938.

**Coctail o una copla hecha mujer.** Zarzuela de José Silva Aramburu, música de Pablo Luna. Teatro Fuencarral, 4 de marzo de 1939.

---

<sup>385</sup> En esta fecha pasa a llamarse también teatro Álvarez Quintero, pero nunca pierde la denominación de Fontalba.

Y tras la contienda, y hasta su reconversión en cine en su escenario se vivieron estrenos importantes para marcar el camino que seguía la evolución de la zarzuela grande:

**Rápido Internacional.** Revista de gran espectáculo de Curt Doorlay, música de Jacinto Guerrero y Curt Doorlay. Teatro Fuencarral, 14 de julio de 1942.

**La chica del topolino.** Sainete lírico de Pedro Llabrés y José Lerena, música de Joan Dotras Vila. Teatro Fuencarral, 19 de noviembre de 1942.

**Verónica.** Drama lírico en tres actos de Augusto García Piris y Manuel Rubio, música de Joan Dotras Vila. Teatro Fuencarral, 5 de diciembre de 1942.

**Una noche contigo.** De González del Castillo y Muñoz Román, música de Ernesto Rosillo y Daniel Montorio. Teatro Fuencarral, 1943

**Llévame en tu coche.** Opereta de José Ramos Martín y Miguel Ramos Durán, música de Ernesto Pérez Rosillo. Teatro Fuencarral, 4 de noviembre de 1944.

**Los Laureles o Soy el amo.** Sainete en tres actos de Luis F. Tejedor y José Muñoz Lorente, música de Federico Moreno Torroba. Teatro Fuencarral, 10 de mayo de 1947.

**Un pitillo y mi mujer.** Humorada en dos actos de Carlos Fernández Montero (Carlos Llopis), música de Francisco Alonso y Daniel Montorio. Fuencarral, 20 de mayo de 1948.

**Te espero el siglo que viene**<sup>386</sup>. Fantasía cómica lírica en dos actos de José Muñoz Román y Francisco Lozano, música de Francisco Alonso. Teatro Fuencarral, 14 de diciembre de 1948.

**Los dos iguales.** Humorada lírica en dos actos de Luis Tejedor y M. Taramona, música de Fernando Moraleda. Teatro Fuencarral, 4 de marzo de 1949.

**La fama de Luis Candelas.** Romancillo plazuelero de Eduardo M. Portillo, música de Juan Álvarez García y Arturo Dúo Vital. Teatro Fuencarral, 10 de abril de 1951.

**¡Abracadabra!** Humorada musical de Carlos Llopis, música de Fernando García Morcillo. Teatro Fuencarral, 13 de febrero de 1953.

**Metidos en harina.** Sainete arrevistado de Manuel Baz, con música de Fernando García Morcillo. Teatro Fuencarral, 13 de mayo de 1953.

**Los líos de Elías.** Fantasía lírica en dos partes de Adolfo Torrado y Fernando Márquez, música de Manuel López Quiroga y Segovia. Teatro Fuencarral, 12 de mayo de 1954.

**La ópera de Mogollón**<sup>387</sup>. Zarzuela bufa en un acto de Ramón Peña Ruiz, música de Pablo Sorozábal. Teatro Fuencarral, 2 de diciembre de 1954.

**Pepe, el risueño.** Zarzuela en un acto, música de Enrique Estela. Teatro Fuencarral, mayo de 1956.

#### A.10. Teatro Infanta Isabel.

Calle de Barquillo, 14.

Nacido como cinematógrafo de la mano de Eladio Laredo en 1907, tras la reforma de José Espelius, el empresario Arturo Serrano pone en marcha en 1913 con *Los intereses creados* de Jacinto Benavente, un nuevo espacio escénico para la ciudad, dedicado a la comedia y al repertorio que se venía ofreciendo en el teatro Lara. Inaugurado con el nombre de la Infanta Isabel, más conocida por el apodo de “la chata”, durante la II República pasó a llamarse teatro María Isabel, dada la importancia que la actriz Isabel

<sup>386</sup> Estrenada en el teatro Arriaga de Bilbao el 24 de junio de 1946. Es una actualización de *Ladronas de amor*, estrenada en 1941.

<sup>387</sup> Parodia de la ópera italiana.

Garcés<sup>388</sup> tenía en dicho teatro, y poco después teatro Ascaso como homenaje al anarquista Francisco Ascaso Abadía (Castro Jiménez, 2008: 63). El caso es que este teatro no se dedica a estrenar zarzuela ni por condiciones espaciales, ni por interés de la programación, dedicado con exclusividad al teatro declamado contemporáneo, a excepción de un acontecimiento único:

*Carlo Monte en Monte Carlo*. Opereta en un prólogo y dos actos de Enrique Jardiel Poncela, música de Jacinto Guerrero. Teatro Infanta Isabel, 16 de junio de 1939.

No en vano su autor dramático, como Benavente, Mihura, Tono, Álvaro de Laiglesia, estrenaba habitualmente en este teatro, de hecho, el 21 de octubre de 1939 estrenará la farsa en tres actos *Un marido de ida y vuelta*; el objetivo, al estrenar aquí una opereta, era indicar que los nuevos rumbos de la zarzuela debían andarse por el camino de la interpretación más que por los de la brillante ejecución musical, un camino que llevará hasta la comedia musical española, ramificación natural de la zarzuela grande.

#### A.11. Teatro La Latina

Plaza de la Cebada, 2.

Los arquitectos Pedro Muguruza y José Espelius proyectan sobre un cinematógrafo portátil el teatro cuyo nombre homenajea a Beatriz Galindo (Castro Jiménez, 2006: 301). A partir de 1919 ofrece títulos populares del repertorio dramático como *La malquerida* de Jacinto Benavente o *Tierra baja* de Ángel Guimerá. Pero rápidamente se suma a ofrecer zarzuelas, y en su escenario se ven las primeras obras de Jacinto Guerrero y de Federico Moreno Torroba. Así en 1927 se estrena en este teatro *La del Soto del Parral* de Luis Fernández de Sevilla y Anselmo Carreño, con música de Reveriano Soutullo y Juan Vert, uno de los títulos emblemáticos de la zarzuela grande. Durante la Guerra Civil ofreció espectáculos de variedades y es a partir de la posguerra cuando el teatro vuelve a vivir momentos de máximo esplendor, sobre todo asociando su nombre al de la revista musical.

El estreno de *La Blanca doble* marcó un antes y un después en la percepción social y

---

<sup>388</sup> Isabel Garcés fue la pareja de Arturo Serrano López, hijo del empresario que puso en marcha el teatro Infanta Isabel.

mediática que tenía el teatro y a partir de ese momento se convierte en un referente popular indispensable, junto al desaparecido teatro Martín. El número de títulos de revista musical que en las décadas siguientes se estrenan en su escenario han sido ya estudiadas (Montijano Ruiz, 2009) pero en general eran títulos que fueron alejándose de la poética que nos interesa estudiar en esta tesis, virando su concepción dramática hacia el teatro frívolo.

En este sentido sí que hubo un intento de regeneración, sobre todo del texto dramático, en las producciones que Lina Morgan llevó a cabo una vez que adquirió el teatro para ofrecer sus últimos estrenos, contando con la colaboración del autor Manuel Baz y del compositor Gregorio García Segura.

En la actualidad alterna, en menor medida, algún que otro espectáculo musical, con una mayor dedicación al teatro declamado y de humor. De los estrenos que en su escenario se han producido, destacamos:

*La Blanca doble.* Humorada cómico-lírica en tres actos de Paradas y Jiménez, música de Jacinto Guerrero. Teatro La Latina, 5 de abril de 1947.

*Los babilonios.* Revista en dos actos y diez cuadros de José Fernández Díez, música de Ernesto Pérez Rosillo. Teatro de La Latina, 16 de abril de 1949.

*Tres gotas nada más,* humorada arrevistada de Paradas y Jiménez, música de Jacinto Guerrero. Teatro de La Latina, 26 de mayo de 1950.

*¡Vaya par de gemelas!* Comedia musical de Manuel Baz, música de Gregorio García Segura. Teatro de La Latina, 4 de diciembre de 1981.

*Sí al amor.* Revista musical de Manuel Baz, música de Gregorio García Segura. Teatro de La Latina, 25 de enero de 1985.

*El último tranvía.* Revista musical de Manuel Baz, música de Gregorio García Segura. Teatro de la Latina, 29 de octubre de 1987.

*Celeste no es un color.* Revista musical de Manuel Baz, música de Gregorio García Segura. Teatro de La Latina, 7 de noviembre de 1991.

*Cuando Harry encontró a Sally.* Comedia musical de Joan Vives, Octavi Egea y Ricard Reguant sobre guion de Nora Ephron, música de Joan Vives. La Latina, octubre de 2002.

*Un chico de revista.* Revista de Juan Andrés Araque Pérez con números musicales de diferentes autores. Teatro de La Latina, 3 de marzo de 2017.

#### A.12. Teatro Lara.

Corredera baja de San Pablo, 15.

A iniciativa del empresario Cándido Lara, de ahí el nombre, se abre en 1880 según proyecto del arquitecto Carlos Velasco. Desde su inicio se ha dedicado a teatro

declamado o de verso, estrenándose en su sala, conocida como la bombonera, títulos tan relevantes como *Los intereses creados* de Jacinto Benavente, *Canción de Cuna* de María Lejárraga y Gregorio Martínez Sierra, o *la señorita de Trevélez* de Carlos Arniches. En su escenario se estrenó en 1915 *El amor brujo* con música de Manuel de Falla.

En la actualidad sigue ofreciendo un estreno que ha hecho una relectura moderna del sainete en dos actos con música aunque sus autores lo hayan denominado de otra manera:

*La llamada*. Musical contracultural de Javier Ambrossi y Javier Calvo, música de Alberto Jiménez. Teatro Lara, 2 de mayo de 2013.

### A.13. Teatro Lope de Vega.

Gran Vía, 57.

Los arquitectos Joaquín y Julián Otamendi proyectaron un teatro que tras su apertura en 1949 ofreció algún que otro espectáculo sobre todo de corte folclórico y rápidamente pasó a ser una de las salas cinematográficas más relevantes de la capital (Castro Jiménez, 2004: 61). Es a finales del siglo XX cuando vuelve a su uso escénico con especial atención a los musicales anglosajones. En su inicio de exhibición se estrenaron títulos como:

*Tonadilla* de Antonio Quintero, Rafael de León y música de Manuel López-Quiroga. Teatro Lope de Vega, 16 de abril de 1949.

*Duros a cuatro pesetas*. Revista en dos actos de Óscar Tagiebue Viegas y Antonio Turalles, música de Augusto Algueró y Álvarez Campos. Teatro Lope de Vega, 20 de enero de 1950.

*¡A todo color!* Fantasía humorística musical en dos partes de Guillermo y Rafael Fernández-Shaw, música de Manuel Parada. Teatro Lope de Vega, 22 de abril de 1950.

*¡Brindis!* Revista en dos actos de Luis Tejedor y Luis Fernández de Sevilla, música de Pablo Sorozábal. Teatro Lope de Vega, 6 de diciembre de 1951.

*La cuarta de A. Polo*. Comedia musical en dos actos de Carlos Llopis, música de Manuel Parada. Teatro Lope de Vega, 31 de mayo de 1952.

*Dolores, la macarena*. Fantasía Lírica en dos actos y catorce cuadros de Antonio Quintero, Rafael de León y música de Manuel López-Quiroga. Teatro Lope de Vega, 7 de mayo de 1953.

*Dólares*. Fantasía cómico-lírica de Francisco Ramos de Castro, música de Fernando Moraleda. Teatro Lope de Vega, 12 de febrero de 1954.

**A.14. Teatro Madrid.**

Plaza del Carmen, 2.

Sobre el antiguo Frontón Central, César de la Torre proyecta un teatro que recoge el nombre de otro teatro Madrid que estaba localizado en la calle de La primavera. Inaugurado en 1943, su gran escenario y su aforo próximo a las 1.950 localidades (Castro Jiménez, 2006: 491) le permitía espectáculos grandiosos como los realizados por los vieneses, como vimos en el capítulo V; también hemos hablado ya, en el capítulo II de esta tesis, de las temporadas de ópera que su escenario llegó a ofrecer. De hecho, su inauguración, con el estreno póstumo de la ópera del maestro Serrano, es toda una declaración de principios. Y como así veremos a continuación, en su corta vida escénica<sup>389</sup> ofreció gran cantidad de estrenos de zarzuela grande:

*La venta de los gatos*<sup>390</sup>. Ópera de los hermanos Álvarez Quintero y Jackson Veyan, música de José Serrano. Teatro Madrid, 21 de octubre de 1943.

*Mimí Pinsón*. Opereta romántica en tres cuadros de Federico Romero y Guillermo Fernández-Shaw, música de Miguel Vila Piqué. Teatro Madrid, 7 de junio de 1944.

*Sueños de Viena*. Espectáculo lírico-dramático en 30 cuadros de Arthur Kaps, música de Carlo Pezzi y Augusto Algueró, entre otros. Teatro Madrid, 14 de octubre de 1944.

*Llévame en tu coche*<sup>391</sup>. Opereta de José Ramos Martín y Miguel Ramos Durán, música de Ernesto Pérez Rosillo. Teatro Fuencarral, 4 de noviembre de 1944.

*Peñamariana*. Retablo popular salmantino en tres actos de Federico Romero y Guillermo Fernández-Shaw, música de Jesús Guridi. Teatro Madrid, 16 de noviembre de 1944.

*La novia desconocida*<sup>392</sup>. Opereta lírica en tres actos de Rafael Fernández-Shaw y Luis Tejedor, música de Leopoldo Magenti. Teatro Madrid, 15 de diciembre de 1944.

*Los cachorros*. Comedia lírica en un prólogo y dos actos de José Ojeda y Rafael Duyos sobre una obra de Jacinto Benavente, música de Jesús Romo. Teatro Madrid, 16 de marzo de 1945.

*Viena es así*. Espectáculo vienés de Arthur Kaps y Franz Joham, música de Carlo Pezzi y Augusto Algueró, entre otros. Teatro Madrid, 31 de marzo de 1945.

*Melodías del Danubio*. Espectáculo musical en treinta cuadros de Arthur Kaps y Franz Joham, música de Carlo Pezzi y Augusto Algueró, entre otros. Teatro Madrid, 9 de octubre de 1946.

*Soñando con música*. Espectáculo musical en 30 cuadros escenificados de de Arthur Kaps y Franz Joham, música de Carlo Pezzi y Augusto Algueró, entre otros. Teatro Madrid, 25 de abril de 1947.

*Gran Clipper*<sup>393</sup>. Revista española de gran espectáculo en dos actos de Francisco Ramos de Castro y Joaquín Gasa, música de Francisco Alonso. 27 de marzo de 1948.

*La duquesa del candil*. Zarzuela en tres actos de Guillermo y Rafael Fernández-Shaw, música de Jesús García Leoz. Teatro Madrid, 17 de marzo de 1949.

<sup>389</sup> Pues enseguida pasó a ser cinematógrafo y en la actualidad tiene uso comercial únicamente.

<sup>390</sup> Estrenada en teatro Principal de Valencia, el 24 de abril de 1943.

<sup>391</sup> Estrenada en el teatro Principal de San Sebastián en 1944.

<sup>392</sup> Estrenada en el teatro Apolo de Valencia, el 30 de abril de 1943.

<sup>393</sup> Pertenece a la serie de espectáculos estrenados en el teatro Cómico de Barcelona.

*Un beso*<sup>394</sup>. Sainete lírico en dos actos de Luis Fernández de Sevilla, música de Juan Martínez Baguena. Teatro Madrid, 1 de julio de 1949.

*La condesa de la aguja y el dedal*. Zarzuela en dos actos de Jesús María de Arozamena y Adolfo Torrado, música de Jesús Guridi. Teatro Madrid, 8 de abril de 1950.

*Colorín, colorado*. Fantasía de gran espectáculo de Guillermo y Rafael Fernández-Shaw, música de Manuel Parada. Teatro Madrid, 30 de diciembre de 1950.

*Tentación*. Revista en dos actos de Antonio y Manuel Paso, música de Daniel Montorio. Teatro Madrid, 9 de febrero de 1951.

*Tú eres la otra*. Farsa cómica arrevistada de Manuel Paso, música de Daniel Montorio. Teatro Madrid, 12 de abril de 1951.

*¡Conquistame!* Comedia musical arrevistada en dos actos de Antonio y Manuel Paso, música de Daniel Montorio. Teatro Madrid, 7 de noviembre de 1952.

*El gaitero de Gijón*<sup>395</sup>. Zarzuela en tres actos de Guillermo y Rafael Fernández-Shaw, música de Jesús Romo. Teatro Madrid, 24 de abril de 1953.

*Salero de España* de Antonio Quintero, Rafael de León y música de Manuel López-Quiroga. Teatro Madrid, 10 de mayo de 1955.

#### A.15. Teatro Maravillas.

Calle de Manuela Malasaña, 6.

En el mismo solar han ido sucediéndose espacios escénicos distintos, pero bajo el mismo nombre. El actual, dentro de un hotel, fue abierto en 2005 para teatro comercial o de boulevard. El primer espacio, abierto en 1888, era el teatro veraniego de Celestino Aranguren (Fernández Muñoz, 1989: 169) donde, entre otras zarzuelas, se estrenó *Las hijas del Zebedeo* de José Estremera y música de Ruperto Chapí; en este espacio llegó a actuar Sarah Bernhardt en 1899.

El espacio sigue, después, el proyecto arquitectónico de Alfonso María Sánchez-Vega en los años veinte y de nuevo vive una profunda reforma para reabrirse en los años cincuenta del pasado siglo. Antes y después de esta reforma es cuando se producen los estrenos que citaremos a continuación, en medio de revistas y espectáculos folclóricos. Dependiendo de la empresa que lo gestionaba, también ha vivido periodos dedicados al teatro declamado, con estrenos tan populares como el de *Sé infiel y no mires con quién* en 1972, y de autores tan célebres como Antonio Buero Vallejo, Francisco Nieva, Antonio Gala o Jordi Galcerán. En cualquier caso, no deja de ser sorprendente que en su reducido espacio, ahora tras la última remodelación, aún más pequeño, se llevaran a cabo los estrenos de títulos tan relevantes como:

*Amor eterno*. Zarzuela en un acto dividido en dos cuadros en prosa de Rafael

<sup>394</sup> Estrenada en el teatro Príncipe de Valencia el 30 de marzo de 1949.

<sup>395</sup> Estrenada en el teatro Campoamor de Oviedo, el 4 de marzo de 1953.



Fernández-Shaw, inspirado en la novela de Carmen Fernández de Lara, música de José Luis L. Rivera. Teatro Maravillas, 10 de julio de 1941.

**Una rubia peligrosa.** Opereta cómica moderna en tres actos de Antonio Paso y Manuel Paso, música de Daniel Montorio. Teatro Maravillas, 16 de octubre de 1942.

**La viudita no se quiere casar**<sup>396</sup>. Sainete en dos actos de Luis Fernández de Sevilla y Anselmo. C. Carreño, música de Francisco Alonso. Maravillas, 4 de mayo de 1943.

**Tabú.** Comedia musical en tres actos de Antonio y Manuel Paso, música de Daniel Montorio. Teatro Maravillas, 1 de noviembre de 1943.

**Una mujer imposible.** Farsa cómica lírica en tres actos de Antonio y Manuel Paso, música de Ernesto P. Rosillo y Daniel Montorio. Maravillas, 10 de noviembre de 1944.

**El hombre que las enloquece.** Farsa cómica musical en dos actos de Antonio y Manuel Paso, música de Daniel Montorio. Teatro Maravillas, 31 de enero de 1946.

**Dos Virginias.** Comedia musical en dos actos de Leandro Navarro Ungría, música de Fernando Moraleda. Teatro Maravillas, 15 de enero de 1955.

**El águila de fuego.** Fantasía musical de gran espectáculo en dos actos de Ramos de Castro y Arturo Rigel, música de Francis López. Maravillas, 19 de enero de 1956.

**Los reinos.** Espectáculo de corte regional de Luis Escobar y Jorge Llopis, con música de Fernando Moraleda y Jesús Romo. Teatro Maravillas, 22 de abril de 1962.

**Carolina.** Comedia musical de Elder Barber, música de Manuel Moreno-Buendía. Teatro Maravillas, 16 de abril de 1963.

**Ronda de España.** Espectáculo de Jorge Llopis y Roberto Pérez Carpio, con música de Salvador Ruíz de Luna. Teatro Maravillas, 13 de enero de 1967.

**¡Un millón de rosas!** Musical de Joaquín Calvo Sotelo con música de Antón García Abril. Teatro Maravillas, 13 de octubre de 1971.

#### A.16. Teatro Martín.

Calle de Santa Brígida.

En unos terrenos propiedad de Casimiro Martín, se construye este teatro en 1870, según proyecto de Manuel Felipe Quintana, reformado en 1919 por Teodoro Anasagasti (Martínez Olmedilla, 1947: 298-300) para espectáculos de variedades y seguir la moda del teatro por horas. En ese mismo año de 1919 tiene lugar el éxito de *Las corsarias*, humorada cómicolírica de Enrique Paradas y Joaquín Jiménez, con música de Francisco Alonso, obra paradigmática que marca el género que se va a ofrecer desde su escenario. Antes de la Guerra Civil y a partir de la posguerra se dieron infinidad de estrenos de revista y teatro frívolo, pero aquí destacamos especialmente los siguientes estrenos:

**Bésame que te conviene.** Fantasía cómica lírica bailable en dos actos de Carlos Arniches y Joaquín Estremera, música de Daniel Montorio y Ernesto Rosillo. Teatro Martín, 11 de abril de 1936.

**Que se diga por la radio.** Testamentaria cómicolírica en dos actos de Emilio González del Castillo y José Muños Román. Teatro Martín, 22 de diciembre de 1939.

**Ladronas de amor.** Zarzuela futurista en dos actos de José Muñoz Román y Francisco Lozano, música de Francisco Alonso. Teatro Martín, 22 de marzo de 1941

**Doña Mariquita de mi corazón.** Opereta cómica en dos actos de José Muñoz Román

<sup>396</sup> El compositor Francisco Alonso recupera la obra con la que se había producido el incendio del Teatro Novedades: *La viudita no se quiere casar*. Sainete en dos actos refundición de *La mejor del puerto* de Luis Fernández de Sevilla y Anselmo C. Carreño, música de Francisco Alonso.

música de Francisco Alonso. Teatro Martín, 15 de enero de 1942.

**Luna de miel en El Cairo.** Opereta de José Muñoz Román, música de Francisco Alonso. Teatro Martín, 6 de febrero de 1943.

**Cinco minutos nada menos.** Opereta cómica en dos actos de José Muñoz Román, música de Jacinto Guerrero. Teatro Martín, 21 de enero de 1944.

**Historia de dos mujeres.** Opereta en dos actos de José Muñoz Román, música de Daniel Montorio y Ernesto Pérez Rosillo. Teatro Martín, 5 de abril de 1947.

**¡Yo soy casado, señorita!** Opereta cómica en dos actos de José Muñoz Román, música de Jacinto Guerrero. Teatro Martín, 27 de marzo de 1948.

**Los países bajos**<sup>397</sup>. Fantasía lírica en dos actos de Enrique Paradas y Joaquín Jiménez, música de Jacinto Guerrero. Teatro Martín, 27 de abril de 1949.

**Moreno tiene que ser.** Sainete arrevistado de Emilio González del Castillo y José Muñoz Román con números musicales de *Llévame donde tú quieras*, *Mujeres de fuego* y *Las de los ojos en blanco* de Francisco Alonso. Teatro Martín, 17 de febrero de 1950.

**Las viudas de alivio**<sup>398</sup>. Opereta en dos actos de Emilio González del Castillo y José Muñoz Román, música de Francisco Alonso. Teatro Martín, 15 de junio de 1950.

**¡Aquí Leganés!** Revista en dos actos de José Manuel Iglesias Ortega, música de Fernando García Morcillo. Teatro Martín, 25 de enero de 1951.

**¡A vivir del cuento!** Pasatiempo cómico lírico en dos actos de José Muñoz Román, música de Manuel Faixá y Fernando Moraleda. Teatro Martín, 1 de marzo de 1952.

**Ana María.** Sainete musical de José Muñoz Román, música de José Padilla. Teatro Martín, 21 de enero de 1954.

**La chacha, Rodríguez y su padre.** Sainete musical en dos actos de José Muñoz Román, música de José Padilla. Teatro Martín, 19 de octubre de 1956.

**Una jovencita de 800 años.** Sainete superrealista de José Muñoz Román, música de Fernando Moraleda y Enrique Cofiner. Teatro Martín, 26 de abril de 1958.

**¡Qué cuadro el de Velázquez esquina a Goya!** Revista en dos actos de José Muñoz Román, música de Fernando Moraleda. Teatro Martín, 20 de septiembre de 1963.

En los años setenta y ochenta, y antes de su derribo, alberga importantes estrenos del teatro independiente, donde destaca la presentación en Madrid de la compañía catalana Dagoll Dagom:

**Antaviana.** Sobre cuentos de Pere Calders, música de Jaume Sisa. Teatro Martín, 14 de abril de 1979.

#### A.17. Teatro Nuevo Apolo.

Plaza de Tirso de Molina, 1.

Los arquitectos Urosa y Saavedra Fajardo proyectaron el teatro del Progreso a iniciativa del último empresario del famoso teatro de Apolo, Vicente Patuel, y tras su inauguración en 1932 pasó a ser cine, actividad que no recuperó hasta los años ochenta del pasado siglo. Fue entonces cuando José Tamayo decidió recuperar, con la ayuda del banco que lo había hecho sucumbir, el nombre de Apolo para una ciudad que siempre estuvo huérfana sin él. Allí, Tamayo, pone la sede de su famosa *Antología* y programa

<sup>397</sup> Estrenada en el mes de marzo en el teatro Circo de Zaragoza.

<sup>398</sup> Estrenada en el teatro Jofre de El Ferrol el 14 de agosto de 1946. Refundición de *Las tocas* de 1936.

musicales de fama internacional como *Los miserables*. En la actualidad ofrece multitud de conciertos y entre los musicales americanos hay oportunidad para que nuevas fórmulas de la zarzuela grande vean la luz ocasionalmente:

*Sueño de gloria*. Zarzuela en un acto de Ricardo Moscatelli Recio, música de José María Damunt. Teatro Palacio del Progreso, junio de 1983.

*Nueva Antología de la Zarzuela*. Teatro Nuevo Apolo, 1987.

*Antología de la Zarzuela 25 años*. Teatro Nuevo Apolo, 1991.

*Madrid, Madrid*. Teatro Nuevo Apolo, 1992.

*La maja de Goya*. Musical de Vicente Escrivá, música de Fernando Arbex. Teatro Nuevo Apolo, 19 de diciembre de 1996.

*Maribel*. Musical basado en la obra de mismo título de Miguel Mihura con letras de José Ramón de Aguirre y música de Fernando Albares. Teatro Nuevo Apolo, 2005.

*El médico*. Musical de Félix Amador sobre la novela de mismo título de Noah Gordon, música de Iván Macías. Teatro Nuevo Apolo, 17 de octubre de 2018.

#### A.18. Teatro Pavón

Calle de Embajadores, 9.

Teodoro de Anasagasti proyecta una de sus más hermosas obras, en art decó, por encargo del empresario Francisco Pavón. Inaugurado en 1925, vive en la noche del 12 de noviembre de 1931, con el estreno de *Las leandras*<sup>399</sup>, su hito más importante. Tras la Guerra Civil se estrena el título abajo referido y después se utiliza como sala de cine; será ya en el siglo XXI cuando vuelve a su uso escénico como sede de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, y en la actualidad albergando el proyecto escénico del grupo Kamikaze:

*Rosa la pantalonera*<sup>400</sup>. Sainete lírico en dos actos de José María López de Lerena y Pedro Llabrés, música de Francisco Alonso. Teatro Pavón, 4 de octubre de 1939.

#### A.19. Teatro Reina Victoria.

Carrera de San Jerónimo, 24.

En 1916 se inaugura el teatro proyectado por José Espeliús y encargado por José Juan Cadenas, empresario, autor y hombre de teatro indispensable para entender la historia del teatro y de la música en España (Castro Jiménez, 2017: 57-63). Durante la II

---

<sup>399</sup> *Las leandras*, pasatiempo cómico lírico de José Muñoz Román, Emilio González del Castillo y música de Francisco Alonso, uno de los momentos más importantes de la historia del teatro de nuestro país.

<sup>400</sup> Su estreno tuvo lugar en el Teatro Principal de San Sebastián el 22 de septiembre de ese mismo año.

República se llamó teatro Victoria y en la Guerra Civil teatro Joaquín Dicenta<sup>401</sup>; grandes títulos de opereta y zarzuela dieron paso a grandes hitos como *El adefesio* de Alberti o *Anillos para una dama* de Gala. Después ha sido una magnífica casa para la alta comedia, género al que se dedica en la actualidad. En su escenario se curtió el espectáculo folclórico asainetado que vimos en el capítulo V, y fue la casa de Sorozábal para estrenar los títulos que ya había probado y revalidado con éxito en Barcelona; también Dotras Vila estrena aquí su obra más popular, *Aquella canción antigua*. Los estrenos que hemos destacado son:

***Ropa tendida*** de Antonio Quintero, Rafael de León y música de Manuel López-Quiroga. Teatro Reina Victoria, 13 de enero de 1942.

***Black, el payaso***<sup>402</sup>. Opereta en un prólogo y tres actos de Serrano Anguita, música de Pablo Sorozábal. Teatro Reina Victoria, diciembre de 1942.

***Don Manolito***. Sainete lírico en dos actos de Anselmo C. Carreño y Luis Fernández de Sevilla, música de Pablo Sorozábal. Teatro Reina Victoria, 24 de abril de 1943.

***Fin de semana***. Opereta musical de Francisco Ramos de Castro, música de Jorge Halpern. Teatro Reina Victoria, 19 de abril de 1944.

***La eterna canción***. Sainete madrileño en dos actos de Luis Fernández de Sevilla, música de Pablo Sorozábal. Teatro Reina Victoria, 14 de septiembre de 1945.

***Solera de España nº 4. Coplas de Francisco Alegre***. Fantasía lírica en 2 actos y 12 cuadros de Antonio Quintero y Rafael de León, música de Manuel López-Quiroga. Teatro Reina Victoria, 5 de abril de 1947.

***Solera de España nº 5. La rosa eterna***. Fantasía lírica en 2 actos de Antonio Quintero y Rafael de León, música de Manuel López-Quiroga. Teatro Reina Victoria, 13 de febrero de 1948.

***Solera de España nº 6. El cuento de María Millones***. Comedia cómico-lírica en 2 actos y 10 cuadros de Antonio Quintero y Rafael de León, música de Manuel López-Quiroga. Teatro Reina Victoria, 11 de marzo de 1949.

***Rosa Espinosa***. Fantasía lírica en 2 actos dividida en once cuadros en prosa y verso de Antonio Quintero y Rafael de León, música de Manuel López-Quiroga. Teatro Reina Victoria, 1950.

***Aquella canción antigua***<sup>403</sup>. Comedia lírica en tres actos de Federico Romero, música de Joan Dotras Vila. Teatro Reina Victoria, 27 de mayo de 1952.

***La Sole, no me hace caso***. Sainete lírico de Monteagudo, Jaime García Herranz y Serafín Adame, música de Salvador Ruiz de Luna. Teatro Reina Victoria, 10 de julio de 1953.

## A.20. Teatro de la Zarzuela.

Calle de Jovellanos, 4.

Edificio construido por Jerónimo de la Gándara y José María Guallart. La inauguración de un espacio dedicado a la zarzuela tiene lugar el día del cumpleaños de la reina Isabel

<sup>401</sup> A nadie se le escapaba el alto contenido social de *Juan José*, y el nombrar un teatro por su autor fue un reconocimiento más político que literario.

<sup>402</sup> *Black, el payaso*. Opereta en un prólogo y tres actos de Serrano Anguita, música de Pablo Sorozábal. Estrenada en el Teatro Coliseum de Barcelona el 22 de abril de 1942.

<sup>403</sup> Estrenada en el teatro Principal de San Sebastián, el 12 de abril de 1952.

II, el 10 de octubre de 1856 (Casares, 2006: II, 772). Un siglo después, en 1956 lo adquiere SGAE y en 1964 entra a formar parte del Estado. La impresionante historia de este teatro se puede rastrear en una publicación en tres volúmenes (García Carretero, 2005).

Es muy emocionante como describe la directora del CEDOA la salvación que efectúa SGAE con el coliseo de la calle de Jovellanos:

No es extraño pues que, cuando en 1955 surgen las noticias de la posible desaparición del teatro de la Zarzuela, la SGAE se movilice para evitar que esto suceda y emprende una aventura que dura hasta el año 1970, en que el Estado adquiere definitivamente el local. Aunque la Sociedad consiguió salvar el teatro de su desaparición, su empeño resultó ruinoso para la entidad. (González Peña, 2014: 228).

En el periodo que nos ocupa en nuestra investigación encontramos que el teatro pasa de empresarios como Manuel del Río a que los designios de la casa los marque la SGAE:

Se nombra una comisión formada por Federico Moreno Torroba, vicepresidente de SGAE y los consejeros López Rubio, Fernández-Shaw, Parada y Navarro para seguir las obras de remodelación y todos los problemas que la adquisición y puesta en marcha del teatro pudieran provocar (*Op. cit.* 229).

Y después entrará el Estado dado que “SGAE ve clara la necesidad de la constitución del Teatro Lírico Nacional y comienza a hacer gestiones con diversos ministerios.” (*Op. cit.* 233). En todo este periodo el teatro, según los datos rastreados al respecto en el libro que se publicó con motivo de los 150 años de vida del teatro (VV.AA. 2006), va a tener los siguientes directores<sup>404</sup>: José Tamayo<sup>405</sup>, Lola Rodríguez Aragón, César Mendoza Lasalle, Joaquín Deus, Federico Orduña, José Luis Alonso, José Antonio Campos, Emilio Sagi, Javier Casal, Luis Olmos, Paolo Pinamonti y, en la actualidad, Daniel Bianco.

Es ingente el número de estrenos de zarzuela que ha vivido, entre un mar de espectáculos de muy diversa índole, tales como variedades, comedia, revista. Además, durante muchas temporadas ocupó el vacío dejado por el teatro Real, organizando las temporadas de ópera de la ciudad (VV.AA. 1988). Es el teatro que más títulos nos depara en el periodo investigado:

***La tabernera del puerto.*** Romance marinero de Federico Romero y Guillermo Fernández-Shaw, música de Pablo Sorozábal. Teatro de la Zarzuela, 3 de marzo de 1940.

---

<sup>404</sup> En algunos momentos no está claro entre quien ocupa la dirección del teatro o la dirección artística de la Compañía Lírica Nacional.

<sup>405</sup> Tanto José Tamayo como José Antonio Campos dirigieron el teatro en dos periodos diferentes.

**Repóker de corazones.** Comedia musical en un prólogo y dos actos de Rafael Fernández Shaw, música de José Padilla. Teatro de la Zarzuela, 10 de octubre de 1940.

**La Caramba.** Zarzuela en tres actos de Luis Fernández Ardavín, música de Federico Moreno Torroba. Teatro de la Zarzuela, 20 de abril de 1942.

**La ilustre moza**<sup>406</sup>. Comedia lírica de Luis Tejedor y Luis Muñoz Lorente inspirada en *La moza de cántaro* de Lope de Vega, música de Federico Moreno Torroba. Teatro de la Zarzuela, 24 de abril de 1943.

**Zambra** de Antonio Quintero, Rafael de León y música de Manuel López-Quiroga. Teatro de la Zarzuela, 18 de febrero de 1944.

**Baile de trajes.** Zarzuela de Luis Fernández Ardavín, música de Federico Moreno Torroba. Teatro de la Zarzuela, 6 de abril de 1945.

**La de la falda de céfiro**<sup>407</sup>. Sainete lírico en dos actos de Antonio Paso Díaz, Ligorio Ferrer y Antonio González Álvarez, música de Juan Martínez Bágüena. Zarzuela, 17 de julio de 1945.

**Montbruc se va a la guerra**<sup>408</sup>. Opereta bufa en tres actos de Federico Romero y Guillermo Fernández Shaw, música de Joan Dotras Vila. Teatro de la Zarzuela, 20 de abril de 1946.

**Matrimonio a plazos.** Comedia musical en dos actos divididos en doce cuadros de Leandro Navarro y Jesús M<sup>a</sup> de Arozamena. Teatro de la Zarzuela, 22 de mayo de 1946.

**Entre dos luces.** Revista de Scala de España en dos actos de Duisberg y Gisa Geert, música de Casas Augé, Cadenas y Augusto Algueró. Teatro de la Zarzuela, 19 de junio de 1946.

**Las viejas ricas.** Zarzuela en tres actos de José María Pemán y José Carlos de Luna, música de Juan Tellería. Teatro de la Zarzuela, 15 de febrero de 1947.

**¡Vales un Perú!**<sup>409</sup>. Revista de gran espectáculo en dos actos de Luis Tejedor y Luis Muñoz Lorente, música de Isi Fabra. Teatro de la Zarzuela, 5 de abril de 1947.

**Dos gemelos de oro.** Comedia folclórica arrevistada de Luis García Sicilia, música de Genaro Monreal. Teatro de la Zarzuela, 4 de junio de 1948.

**El cantar del organillo.** Zarzuela en tres actos de Luis Fernández Ardavín, música de Federico Moreno Torroba. Teatro de la Zarzuela, 16 de abril de 1949.

**La niña del polisón**<sup>410</sup>. Zarzuela en tres actos de Leandro Navarro y Fernando de Lapí, música de Federico Moreno Torroba. Teatro de la Zarzuela, 28 de mayo de 1949.

**El oso y el madroño.** Revista en tres actos de Lerena y Pedro Llabrés, música de Jacinto Guerrero. Teatro de la Zarzuela, 1 de octubre de 1949.

**Su majestad la mujer.** Revista en tres actos de Lerena y Llabrés, música de Jacinto Guerrero. Teatro de la Zarzuela, 8 de abril de 1950.

**El último güito.** Revista musical en dos actos de José Manuel Iglesias, música de Fernando García Morcillo. Teatro de la Zarzuela, 7 de julio de 1950.

**Las alegres cazadoras.** Comedia musical en dos actos de Luis Fernández de Sevilla y Luis Tejedor Pérez, música de Fernando García Morcillo. Teatro de la Zarzuela, 15 de diciembre de 1950.

**La media naranja.** Comedia musical en dos actos de Luis Fernández de Sevilla y Luis Tejedor, música de Federico Moreno Torroba. Teatro Zarzuela, 24 de marzo de 1951.

**¡Hola, cuqui!** Comedieta musical en dos actos de Luis Tejedor, música de Federico Moreno Torroba. Teatro de la Zarzuela, 9 de noviembre de 1951.

**Las matadoras.** Comedia musical en dos actos de Luis Tejedor y Luis Fernández de Sevilla, música de Federico Moreno Torroba. Teatro de la Zarzuela, 12 de abril de 1952.

**¡Llegó el ciclón!**<sup>411</sup> Revista de gran espectáculo de José Silva Aramburu y Joaquín Gasa,

<sup>406</sup> Se estrena en Barcelona en el teatro Tívoli, el 3 de marzo de 1943.

<sup>407</sup> En Buenos Aires alcanzaría 800 representaciones (Regidor Arribas, 2009: 13-19).

<sup>408</sup> Estrenada en el Principal de Barcelona en 1945.

<sup>409</sup> Estrenada un año antes en Zaragoza.

<sup>410</sup> Estrenada antes en Barcelona.

<sup>411</sup> Estrenada en el teatro Cómico de Barcelona, el 12 de diciembre de 1952.

- música de Augusto Algueró. Teatro de la Zarzuela, 5 de mayo de 1953.
- Secreto de estadio.** Disparate cómico en dos actos de Ignacio Ballester, con música de Enrique Cofiner. Teatro de la Zarzuela, 2 de julio de 1953.
- María Manuela.** Comedia lírica en tres actos de Guillermo y Rafael Fernández-Shaw, música de Federico Moreno Torroba. Teatro de la Zarzuela, 1 de febrero de 1957.
- La canción del amor mío.** Opereta de Antonio Quintero y Jesús María de Arozamena, música de Francis López y Juan Quintero. Teatro de la Zarzuela, 25 de enero de 1958.
- Las de Caín.** Comedia musical en tres actos de Serafín y Joaquín Álvarez Quintero, música de Pablo Sorozábal. Teatro de la Zarzuela, 23 de diciembre de 1958.
- La estrella trae cola.** Fantasía musical de Antonio Quintero y Jesús María de Arozamena con números musicales de diferentes compositores<sup>412</sup>. Zarzuela, 22 de mayo de 1960.
- Baile en Capitanía.** Comedia lírica en tres actos de Agustín de Foxá y Guillermo Fernández Shaw, música de Federico Moreno Torroba. Teatro de la Zarzuela, 16 de septiembre de 1960.
- El sol de medianoche.** Zarzuela de Luis Fernández Ardavín, música de José Padilla. Teatro de la Zarzuela, 1960.
- El Hijo Fingido.** Comedia lírica en un prólogo y dos actos de Jesús María de Arozamena y Victoria Kamhi basado en obras de Lope de Vega<sup>413</sup>, música de Joaquín Rodrigo. Teatro de la Zarzuela, 5 de diciembre de 1964.
- El burlador de Toledo**<sup>414</sup>. Zarzuela en dos actos de Emilio Ferraz Revenga y Tomás Borrás, música de Conrado del Campo y revisión de Ernesto Pérez Rosillo. Teatro de la Zarzuela, 4 de febrero de 1965.
- La canción del mar.** Zarzuela en dos actos de Antonio Quintero, música de Manuel Parada. Teatro de la Zarzuela, 11 de febrero de 1966.
- El amor no tiene edad.** Sainete lírico en dos actos de Federico Romero, música de Daniel Montorio sobre obras de Federico Chueca y Joaquín Valverde. Teatro de la Zarzuela, 1 de julio de 1967.
- La turista dos millones.** Zarzuela en dos actos de Luis Tejedor y Enrique Bariego, música de Antonio García Cabrera. Teatro de la Zarzuela, 30 de agosto de 1968.
- Tiovivo madrileño.** Espectáculo de Jesús María de Arozamena y Ángel Fernández Montesinos sobre el género chico. Teatro de la Zarzuela, 20 de julio de 1969.
- Antología Serrano.** Adaptación de José Tamayo y Manuel Moreno-Buendía sobre números musicales de diversas zarzuelas de José Serrano. Teatro de la Zarzuela, 4 de diciembre de 1973.
- El pirata cautivo,** ópera en un acto de Claudio de Latorre, música de Oscar Esplá. Teatro de la Zarzuela, 29 de mayo de 1975.
- Los vagabundos (una raza libre).** Musical en dos actos de Joaquín Deus, sobre novela de Máximo Gorki, música de Manuel Moreno-Buendía. Teatro de la Zarzuela, 25 de febrero de 1977.
- El poeta.** Ópera<sup>415</sup> de José María Méndez Herrera, música de Federico Moreno Torroba. Teatro de la Zarzuela, 19 de junio de 1980.
- Antología de la Zarzuela.** Plaza de Toros de Las Ventas, 1980.
- Fuenteovejuna.** Zarzuela en dos actos de José Luis Martín Descalzo sobre la obra de Lope de Vega, música de Manuel Moreno-Buendía. Teatro de la Zarzuela, 16 de enero de 1981.

<sup>412</sup> Antología de grandes éxitos de los espectáculos interpretados por Celia Gámez, que se convierte en un homenaje a la excepcional artista.

<sup>413</sup> Las obras de Lope de Vega en las que se basa son *¿De cuándo acá nos vino?* y *Los ramilletes de Madrid*.

<sup>414</sup> Primer Premio de la Sociedad General de Autores de España.

<sup>415</sup> Se incluye aquí porque la estética musical de Federico Moreno Torroba está más próxima a la zarzuela grande que a la ópera del siglo XX. Es el último estreno del maestro, autor de *Luisa Fernanda*, entre otros títulos magistrales.

*Casi un siglo de zarzuela.* Selección realizada por Torcuato Luca de Tena, Ángel Fernández Montesinos y Jorge Rubio sobre números musicales de diversas zarzuelas compuestas por Federico Moreno Torroba. Teatro Zarzuela, 18 de noviembre de 1982.

*La Celestina.* Ópera de Joaquín Nin-Culmell sobre la tragicomedia de Fernando de Rojas y sobre textos de Juan del Encina. Teatro de la Zarzuela, 19 de septiembre de 2008.

*¡Una noche de zarzuela!...* Ensueño lírico de Luis Olmos y Bernardo Sanchez, música de diversos compositores. Teatro de la Zarzuela, 24 de abril de 2009.

*Juan José*<sup>416</sup>. Drama lírico popular de Pablo Sorozábal sobre la obra de mismo título de Joaquín Dicenta. Teatro de la Zarzuela, 5 de febrero de 2016.

*Tres sombreros de copa.* Zarzuela de Ricardo Llorca basada en la obra de mismo título de Miguel Mihura, música de Ricardo Llorca. Teatro de la Zarzuela, 12 de noviembre de 2019.

A simple vista, tras repasar los espacios escénicos que han mantenido la llama de la zarzuela grande en los años estudiados, podemos observar que esta se ha ido refugiando en unas casas determinadas cuando el teatro de la Zarzuela no la venía programando, por hallarse sus programaciones más pendientes de las variedades y la revista. Así los estrenos que se producen en teatros como el Fontalba, el Calderón o el Madrid ponen de manifiesto la vigencia del género en espacios de gran aforo, o que incluso, como el último citado, son construidos para albergar el género en cuestión.

Observamos cómo hay autores que se encuentran en espacios determinados como Guerrero en el Coliseum, Alonso en el Albéniz, Moreno Torroba en el Calderón, Sorozábal en el Reina Victoria, aunque sus estrenos transiten también por otros espacios, claro. Es obvio que la relación con las empresas de los mencionados espacios, denominados sus dueños “empresarios de paredes”, eran determinantes para que unas compañías se sintieran más cómodas en unos u otros teatros. Seguramente también había una comunicación indirecta con el público que asociaba un tipo de espectáculo a un espacio determinado.

Por otra parte, con el nuevo siglo, hemos comprobado como el peligro que inicialmente supuso el cinematógrafo ha cedido, recuperándose en la actualidad, para espacios escénicos, aquellos que abandonan la proyección fílmica. Estos espacios habitualmente reanudan su actividad vinculándose al teatro con música, en concreto al musical de Broadway.

---

<sup>416</sup> Ocurre igual que lo que decíamos en la nota anterior. Se incluye por la importancia que tiene puesto que es ópera de un compositor de zarzuela grande, tanto el anterior citado como Pablo Sorozábal son los dos compositores más importantes del periodo estudiado.



## B.LA REPRESENTACIÓN ESCÉNICA.

Los textos de teatro lírico español son el primer paso de un proceloso proceso artístico. El texto escrito es literatura dramática, pero una segunda vida de estos textos es la conversión en materia de espectáculo. Esto forma por sí mismo, “otro sistema artístico-comunicativo, en el que la imagen, *en vivo*, tiene una importancia capital” (Romera, 2011: 354). El propio Romera cita a Veltrusky: “El teatro no constituye otro género literario sino otro arte”. De aquí parte el estudio que hemos aplicado al estudio de las obras reseñadas y que se complementa y enriquece con la visión sociológica de su entorno: los teatros en los que se estrena, los artistas que dan vida al texto escrito y el público. Este, receptor último, que lo acoge y determina el futuro de toda obra teatral: su éxito y permanencia en el repertorio.

### B.1. La dirección de escena.

La puesta en escena era fundamental en un momento en el que el público empezaba a tener en la retina las propiedades del cinematógrafo; herederos de nuevas fórmulas escénicas que se estaban desarrollando por el mundo surgieron nombres destacados de la dirección escénica que se encargaron de trasladar al teatro español estas nuevas formas de poner en pie los textos dramáticos. Profesionales como Cayetano Luca de Tena, Luis Escobar, Joaquín Deus, José Tamayo<sup>417</sup>, Roberto Carpio, Rafael Richart, Ángel Fernández Montesinos, Antonio Amengual, irán surgiendo e incorporando su estilo a la zarzuela grande; hasta que a ella se van incorporando los nuevos nombres que han revolucionado la escena del teatro lírico, nos referimos a José Luis Alonso Mañes, Francisco Nieva, Miguel Narros, Emilio Sagi, José Carlos Plaza, Juan José Granda, Ignacio García o José Luis García Arellano, por citar a los que frecuentemente se han acercado al género estudiado.

Estos nombres han contado siempre con unos equipos artísticos donde escenógrafos de primera línea como Emilio Burgos, Redondela, Francisco Nieva, Vicente Viudes, Manuel Mampaso, José Caballero, Andrea D’Odorico, Daniel Bianco, Francisco Leal o Ricardo Sánchez Cuerda, han ido incorporando los avances tecnológicos a la estética

---

<sup>417</sup> Para entender la labor que pone en marcha Tamayo con la zarzuela es indispensable el suplemento especial dedicado al teatro del diario Informaciones (Laborda, 5 de abril de 1958).

marcada, donde se suma la labor de figurinistas e iluminadores.

El avance de la puesta en escena que, desde 1939 hasta nuestros días, ha vivido el teatro español ha servido de acicate e inspiración a muchas de las compañías de zarzuela que veremos más adelante y que han ido incorporando a su quehacer a estos profesionales, o sus iniciativas. Normalmente era la propia cabecera de cartel o el primer actor el que desarrollaba las labores de dirección, a priori con mejores intenciones que ideas, entre estos profesionales destacaron nombres como José Amaviva, Mariano Beut, Eladio Cuevas, Joaquín Deus, José de Luna, entre otros muchos profesionales.

También en su contra tenían el que el público que llegaba a las zarzuelas acababa exigiendo los usos estéticos que la ópera o el teatro declamado había incorporado a sus estrenos, asfixiando o impidiendo la búsqueda de nuevos títulos cuyas puestas en escena había que producir de nuevo, siendo más rentable reponer títulos ya estrenados, de repertorio, conocidos, y cuyas puestas en escena eran fácilmente asumidas. El público encontraba más aplicación estética en el ámbito de la comedia musical, donde figuras como Celia Gámez, se encargaban de ofrecer puestas en escena visualmente mejor concebidas que los usos habituales de las compañías de zarzuela. Esto ha provocado un olvido cuya consecuencia es que nunca hayamos disfrutado de muchos de los títulos de zarzuela grande analizados en esta tesis. Títulos que no se han ofrecido con la frecuencia que suele ser habitual para el repertorio o para títulos de otros periodos, rescatados en la programación del teatro de la Zarzuela desde los años ochenta del pasado siglo XX. Por ello, muchos de los títulos estudiados en el capítulo IV merecen una revisión artística desde el enfoque de la producción actual.

## B.2. La dirección musical.

Al tratarse de teatro con música no debemos olvidar que la dirección musical ha marcado en algunas ocasiones el curso de la propuesta escénica, donde, dependiendo del momento, la batuta encargada del estreno marcaba el elenco e incluso, en más de una ocasión, la disposición escénica que estas voces debían ocupar en el escenario.

En el foso de la orquesta, aparecen, en estos años, nombres como Francisco Alonso, Odón Alonso, Rafael Carretero, Enrique García Asensio, José María González Bastida,

Enrique Estela, Ricardo Estevarena, Natalio Garrido, Jacinto Guerrero, Benito Lauret, Eugenio Mariano Marco, Dolores Marco, Daniel Montorio, Manuel Moreno-Buendía, Agustín Moreno Pavón, Federico Moreno Torroba, Pablo Sorozábal, Ernesto Pérez-Rosillo, Miguel Roa, Oliver Díaz o Juan de Udaeta, entre otros; directores de orquesta que en más de una ocasión son los propios compositores, e incluso los empresarios de compañía. Esto marcaba una tendencia hacia lo musical en perjuicio de la escena, lo que no siempre ha favorecido el calado de dichos títulos en el imaginario colectivo, sufriendo la zarzuela grande, más que la revista o la comedia musical, este desnivel artístico, que por fortuna en la actualidad se encuentra totalmente solventado.

Atención aparte merece la danza, en la zarzuela grande siempre hay uno o dos momentos de lucimiento coreográfico. Aunque en principio los famosos intermedios no tenían una función de lucimiento para el ballet, sino para los cambios de escenografía, según avanzó la escuela de danza española, se sirvieron espléndidas coreografías donde destacaron profesionales como Pilar López, Alberto Lorca, Alberto Portillo, Goyo Montero, entre otros muchos, encontrando momentos de gloria para la escuela bolera, el casticismo, el folclore y la danza española. En la actualidad el coreógrafo incide en toda la representación del título lírico, dotando de movimiento la escena y aportando un nuevo enfoque rítmico a la interpretación.

### B.3. Compañías de zarzuela de 1939 a 2020.

Conviene, por la poca bibliografía que hay al respecto, conocer de dónde venimos en el ámbito de las compañías de zarzuela y para ello nada como hacer referencia a la entrada que se da al respecto en varios diccionarios:

El *Diccionario de autoridades* define la palabra compañía: ‘Vulgarmente se da este nombre al número de comediantes y comediantas que se juntan y forman uno como cuerpo, para hacer las presentaciones de comedias y farsas.’ Felipe Pedrell completa esta definición en su *Diccionario técnico de la música*: ‘El conjunto de personas reunidas con un mismo objetivo. En lenguaje teatral el número de cantantes o actores que se contratan y funcionan dando al público representaciones líricas, dramáticas, cómicas, etc.’ Este sistema organizativo fue el que permitió e hizo posible la gran historia de la zarzuela tanto en España como en América, donde además de formaciones propias, acudieron a lo largo de los siglos XIX y XX numerosas compañías españolas. (Casares, 2006: 525).

Es evidente que quien da nombre a la compañía, quien ha montado la empresa, marca los designios de la propuesta artística que se va a ofrecer, y esto provocará que haya

compañías que arriesgan y provocan estrenos de obras nuevas, construyendo a favor de la evolución de la zarzuela grande, frente a otras que se agarran al repertorio como tabla de salvación en el desnivel habitual que suele aparecer entre la inversión realizada y la recuperación económica.

En estas cabeceras de cartel van nombres sonoros para la historia de la cultura española, pero no todo eran glorias y estrellas, no en vano una de las causas más apuntadas en la desaparición de nuevos títulos de teatro lírico español es la carestía de medios en la ejecución artística: “Lo que también favoreció ese desprestigio en esos años fue, sin duda, su pobreza e indignidad de presentación tanto en los decorados como en cantantes y actores.” (Espín Templado, 1987: 34-35). Esta decadencia artística en algunas compañías no era nueva. Ya en 1934 el maestro Guerrero en el *Heraldo de Madrid* nos había puesto en conocimiento de las necesidades por las que pasaba una compañía lírica:

Entre orquestas, maestros, tramoyistas, coristas, acomodadores, electricistas, han elevado el presupuesto de gastos en un sesenta por ciento, cuando la butaca sigue vendiéndose a duro y no puede elevarse el precio, porque la capacidad económica del público no lo permite. (Ribas, 15 de junio de 1934).

Esta situación, lejos de solucionarse, se agrava a lo largo del siglo XX, consiguiendo que en la actualidad la nómina de compañías privadas dedicadas a la zarzuela sea irrisoria frente al número y calidad vivido en años anteriores.

Hubo importantes compañías de repertorio<sup>418</sup>, tantas que sería imposible citarlas aquí, pero vamos a hacer un recorrido por las compañías de zarzuela que han intentado renovar el género, teniendo en cuenta que también estas compañías alternaban el repertorio habitual con estrenos, pero eran, sobre todo, compañías que apostaban y corrían el riesgo de traer un título nuevo a la cartelera madrileña. A continuación, enunciaremos los nombres de las compañías más destacadas y repasamos los elencos artísticos de estas compañías de zarzuela desde 1939 hasta nuestros días. Estos elencos variaban según la necesidad del reparto de cada título, así como por la tesitura de cada voz, en función de la partitura.

---

<sup>418</sup> Como las compañías Isaac Albéniz, formada por el productor Juanjo Seoane; la compañía Lírica Española, creada por Antonio Amengual; la compañía Ases Líricos, creada por Evelio Esteve y Rosa Abril en 1981; o la compañía de María Dolores Travesedo, creada en 1988, junto a su marido Antonio Lagar.

Las compañías principalmente estaban creadas o por una voz destacada o por un compositor, para ofrecer sus nuevas obras, sobre todo. En este sentido sorprende que el único compositor que ha sido lo que se denomina empresario de paredes, es Jacinto Guerrero. Seguramente la buena gestión de su hermano Inocencio y el acumulado de ingreso por la multitud de obras que componía y estrenaba con éxito, le convirtieron en dueño de un teatro, el Coliseum, que durante mucho tiempo se dedicó a cine, porque probablemente así rentaba más. Los grandes éxitos de zarzuela del maestro Guerrero estaban producidos en compañías ajenas al compositor, mientras que su compañía se dedicaba a la revista, como indica su propio nombre: Compañía de Revistas del Maestro Guerrero (Vizcaíno Casas, 1995: 34).

En 1949 estas compañías viven una verdadera revolución en sus vidas al establecerse nuevas normas laborales desde el Ministerio de Trabajo<sup>419</sup> “que han de afectar a todos los artistas, nacionales o extranjeros, que actúen en España en teatro circo y variedades. Las normas exigen que los artistas tengan vacaciones retribuidas, que no ensayen en días de fiesta y que sus sueldos nos sean inferiores a los establecidos por la ley.” (García Carretero, 2004: 253).

A partir de 1948 se publica desde la Delegación Nacional de Cinematografía y Teatros una convocatoria de subvenciones para compañías líricas que efectúen, así, una temporada oficial de tres meses en Madrid o Barcelona (S. F. 27 de noviembre de 1948: 19). Comienza así una serie de ayudas que llegarán hasta nuestros días y también el primer pálpito de creación de lo que, años después, sería la Compañía Lírica Nacional, con sede en el teatro de la Zarzuela.

Las compañías más destacadas que ayudaron a la evolución de la zarzuela grande y que han llenado de nuevo contenido los teatros madrileños a partir de 1939 son:

- **Compañía Lírica de Francisco Alonso.**

El compositor Francisco Alonso solía convertirse en empresa para sus estrenos siempre asociado a alguien, como vimos en el caso del teatro Calderón a José Luis Mañes y a Federico Moreno Torroba. O en el caso del teatro Albéniz con los hermanos Paso y

---

<sup>419</sup> Publicadas en el BOE del 19 de marzo de 1949.

Maximiliano Moro (Alonso González, 2014: 579).

- **Compañía de Artistas Líricos Asociados.**

Nace de la compañía de zarzuelas y operetas de Eladio Cuevas, que hacía las veces de director escénico dado que era el primer actor en la lista de compañía. Supone la asociación de artistas con elencos formados por Manuel Alares, José María Aguilar, Esteban Astarloa, Josefina Cubells, Eladio Cuevas, Esteban Leoz, Selica Pérez-Carpio y Dolores Ripollés. En 1945 en el teatro de la Zarzuela presentan *La falda de céfiro*, de Martínez Bágüena, supone un gran éxito para Antonio Medio y Conchita Bañuls (García Carretero, 2004: 227). A partir de finales de 1949 Eladio Cuevas estrena *El oso* y *el Madroño* de Jacinto Guerrero, en el teatro de la Zarzuela, y a partir de ese momento la hegemonía de Guerrero y sus revistas es imbatible. A imitación de esta compañía. y dado el éxito, llegan al teatro de la Zarzuela las siguientes compañías de revista: Compañía de Manuel del Río, que estrena *El último güito*; Compañía de Díaz Fernández que estrena *Las alegres cazadoras* y *La media naranja*; y la Compañía Céspedes. Tras estos años, en los que estuvo Manuel del Río como propietario del local de la calle de Jovellanos, vendrán nuevos rumbos para un teatro que empezaba a desviarse mucho en los cometidos para los que fue creado.

- **Compañía Lírica de Astarloa-Caballer.**

Primero se forma la compañía Astarloa, creada por el bajo Esteban Astarloa y su mujer la soprano Lina Huarte, y después se une a ellos la soprano María Francisca Caballer (Martín de Sagarmínaga, 1997: 63).

- **Compañía Lírica de Esteban Leoz.**

Compañía formada por el tenor, hermano del compositor Jesús García Leoz. Esta compañía cuenta con voces tan destacadas como Ana María Iriarte o Manuel Ausensi. Estrenaron ópera y zarzuela grande en los teatros Fontalba y Madrid.

- **Compañía Lírica de Federico Moreno Torroba.**

Creada por el compositor para estrenar sus zarzuelas. En principio Pepita Embil y Plácido Domingo (padre) fueron contratados por Federico Moreno Torroba y con la compañía del compositor viajan a México. Una vez allí, y ante el éxito obtenido deciden

crear su propia compañía y “probar fortuna con sus propios recursos e ideas.” (Amón, 2011: 65). Era habitual que de estas compañías matrices se generen otras compañías que llevan de cabecera de cartel a alguna figura curtida en estas lides.

Así de Moreno Torroba, surgen las compañías de Pepita Embil y Plácido Domingo (padre) llamada “Ases líricos”, y después, la del barítono Juan Gual. En otras ocasiones la compañía contó también con el tenor Mariano Ibars. Esta compañía visitó casi anualmente el teatro de la Zarzuela, estrenando allí con gran éxito *La Caramba*, el 4 de abril de 1942, con dos elencos según era función de tarde (Matilde Vázquez y Luis Sagi-Vela) o función de noche (Conchita Panadés y Pedro Terol). En 1943 estrena *La moza de cántaro*, contando en esta ocasión con María Espinalt, Pepita Rollán, Florencio Calpe y Anibal Vela, entre otros. En 1945 *Baile de trajes*, con la presentación de Maruja Vallojera y Tomás Álvarez (García Carretero, 2004: 225), en 1949 *El cantar del organillo*, en 1952 *Sierra Morena*, etc.

- **Compañía Lírica de Marcos Redondo.**

Seguramente la figura lírica más importante de este periodo, para quien se llegó a componer algunos de los títulos más destacados de nuestra investigación. Marcos Redondo, al que podemos considerar un divo de la zarzuela, si no fuera porque a él no le gustaba que se le diera esta consideración (Redondo, 1973: 246), tuvo el acierto de escribir sus memorias bajo el título *Marcos Redondo. Un hombre que se va...* En ellas nos cuenta sus giras, sus estrenos. Un artista volcado con la zarzuela grande hasta el punto de que llega a componer y estrenar una obra: *La tuna de Alcalá*.

Con su compañía se estrena *La tabernera del puerto* en el teatro de la Zarzuela, el sábado de Gloria, 23 de marzo, de 1940, representándose hasta el 12 de mayo (García Carretero, 2004: 193).

- **Compañía Lírica de Luis Sagi-Vela.**

Creada en 1934 se mantiene durante diecisiete años en activo. Su repertorio estaba formado por unos setenta títulos y por ella pasaron las mejores voces del momento, incluido Marcos Redondo. Por ejemplo, el elenco en el teatro Alcázar estaba formado por Conchita Panadés, Teresa Silva, Antonio Martelo, Luisa de Córdoba, Miguel Ligero (Castro Jiménez, 2010: 96). Luis Sagi-Vela siempre estuvo interesado en acercar la

zarzuela grande a los nuevos aires del musical anglosajón, entendiendo la opereta como el género donde más a gusto se mueve y utilizándola como transición entre las diferentes formas creativas. Tras el éxito de *¡Qué sabes tú!* provoca los estrenos de célebres musicales anglosajones como *Al sur del pacífico*, *El hombre de La Mancha* y *Balalaika*. Así como el estreno de *El caballero de Barajas*, vista en el capítulo IV. En 1946, en sábado de Gloria, fecha importante para los estrenos, se presentó la compañía en el teatro de la Zarzuela estrenando *Montbruc se va a la guerra* y *Matrimonio a plazos* (García Carretero, 2004: 231).

- **Compañía Lírica de Pablo Sorozábal.**

Compañía formada por el compositor para estrenar sus obras. El elenco en el teatro Reina Victoria en 1943 estaba formado por Pepita Embil, María Portillo, Manuel Alares, Marcelino del Llano, Anselmo Fernández, Manuel Gas, Plácido Domingo, Antonio Medio (Castro Jiménez, 2017: 214). En otras ocasiones la compañía contó con el tenor Mariano Ibars, pero quien nunca faltó en ella fue la esposa del compositor, Enriqueta Serrano, tiple cómica de inolvidable registro fonográfico. De esta compañía surge el bajo Manuel Gas, que llegó a formar compañía propia, en 1948, estrenando obras del propio Sorozábal como *La ópera de Mogollón* (Martín de Sagarmínaga, 1997: 159). También de esta compañía sale el barítono Antonio Medio, de largo recorrido y que llega a obtener el Premio Nacional de Teatro en 1943 (*Op. cit.* 1997: 225).

- **Compañía Lírica de Pedro Terol.**

Creada por el tenor Pedro Terol, que compartió cartel con Matilde Vázquez y estrenaron no pocos títulos, entre los que destacan *Peñamariana* de Guridi.

- **Compañía Lírica Titular del teatro de la Zarzuela.**

Una vez que la Sociedad General de Autores de España adquiere el teatro de la Zarzuela, en 1956, se inician unos cuerpos estables, que en cierta medida han pervivido hasta nuestros días. Se nombra director artístico a José Tamayo, se encarga a José Perera y al Coro Cantores de Madrid este importante cometido y, aunque en los años cincuenta la dirección musical del teatro había pasado por diferentes batutas, nombres como Enrique Estela entre otros, se le encarga a Odón Alonso la dirección musical; es entonces cuando tiene lugar la *Doña Francisquita* célebre, que sirve de presentación a Alfredo



Kraus, y que marca un estilo, un sello de la casa, que también ha llegado hasta nuestros días<sup>420</sup>. Esta recuperación del teatro hace posible que el 1 de febrero de 1957 se estrene *María Manuela*, obra que marcará una inflexión en la evolución de la zarzuela grande.

Después dirige el teatro Lola Rodríguez de Aragón, manteniendo el mismo criterio de calidad escénica y musical, llegando a estrenar en 1958 *Las de Caín* de Pablo Sorozábal, que se encarga de la dirección tanto musical como escénica de la obra (García Carretero, 2006: 33).

En 1960 la dirección del teatro pasa a manos de César de Mendoza Lassalle, director de orquesta, estrenando *Baile en Capitanía* de Moreno Torroba. En este momento la lista de compañía titular que ofrece el teatro es la siguiente:

Sopranos: Angelines Álvarez, Amparo Azcón, Pilar Abarca, M<sup>a</sup> Victoria de Samaniego.  
Tenores: Luis Franco, José Ramón Orozco, José Manzaneda.  
Barítonos: Andrés García Martín, Francisco Kraus, Pablo Vidal, Renato Cesari, Ricardo Royo-Villanova.  
Bajo: Carlos Morris.  
Tiple cómica: Fina Gessa, Yolanda Otero.  
Tenor cómico: Manuel Cebral.  
Primeros actores cómicos: Pedrín Fernández, Luis Bellido.  
Actrices: Carmen Martínez Sierra, Ana de Leyva, Mari Carmen Aranda.  
Actores: Antonio Medina, Sergio Mendizábal, Teófilo Palou, Vicente Bon, Adelardo Curros.  
Maestro de baile y bailarín de carácter: Milos Ristic.  
Bailarines solistas: Maruja Casanova, Purita Valles, Mariano Velázquez.  
Cuerpo de baile: María Luisa Gómez, Victoria Pérez, Mercedes Muñoz, Blanca Mari Tsar, María Carmen de Faragó, Maura Madueño Marín, Luis Moreno Luna, Rafael Díaz Cano, Félix Rodríguez, Pedro Pardo Moreno.  
Pianista acompañante: Encarnación Casado.  
Directores musicales: Mendoza Lassalle, Eugenio Mario Marco.  
Director de estudios musicales: Enrique Casal Chapí.  
Director de coro: Arturo Dúo-Vitale.  
Maestros sustitutos: José Paltre, Juan Iborra.  
Maestro de canto: Juan José Mantecón.  
Coreógrafo: Vaslav Veltcheck. (*Op. cit.* 2006: 41).

Tanto en esta como en las siguientes listas de compañía que reproducimos podemos observar lo nutrido de los elencos y la importancia de sus voces. Observamos ya que el teatro, desde 1956, va adquiriendo el vuelo que la casa merece, tal y como fue concebido por sus fundadores en 1856.

---

<sup>420</sup> No hay que olvidar que el uso de los coros es una característica fundamental de la zarzuela grande.

En el teatro tiene entrada también otras compañías que ocupan el escenario en momentos en los que no está la programación de la Compañía Titular; estas compañías están más vinculadas al repertorio, aunque hay excepciones brillantes como la Compañía de ópera y zarzuela de Conrado Blanco, empresario que estrena en 1947, en el escenario de la Zarzuela, *Las viejas ricas*<sup>421</sup>. Más de repertorio son la Compañía Lírica de José de Luna o la del empresario Matías Colsada, que además de sus célebres revistas, llevaba giras de ópera y zarzuela por toda España (*Op. cit.* 2006: 102).

Por decreto del 24 de octubre de 1963 el Estado adquiere la mayor parte del teatro de la Zarzuela (*Op. cit.* 2006: 53) y a partir de 1964 empiezan en este teatro las temporadas de ópera, como vimos en el capítulo II, lo que aparca el estreno anual de zarzuela grande, que hasta el momento se estaba produciendo.

Por primera vez en 1970 aparece el término Compañía Lírica Nacional y su lista de compañía es la siguiente:

Sopranos: María Orán, Josefina Meneses, Livia Tremiño, Julia González.  
Sopranos dramáticas: Mari Carmen Ramírez, Carmen Sinovas, Ana de Guanaterme, Margarita Romeo.  
Tenores: Evelio Esteve, Miguel de Alonso, Miguel Ángel Castro.  
Barítonos: Pedro Farrés, Luis Cantera, Luis Frutos.  
Actores: Selica Pérez-Carpio, María Nevado, Maruja Vallojera, Ana María Amengual, Juan Pereira, Manuel Arias, Santiago Aguirre.  
Ballet titular: Alicia Carrión, Ana María Chacón, Ángeles Chacón, Rosa María Gómez, Montserrat Martínez, Marta Valdés, Antonio Colorado, Jesús García, Andrés Jiménez, Rafael Jiménez, Rodolfo Otero, Pedro Rodríguez.  
Ballet Español Antología: Ángel García, María del Sol, Mario La Vega, María Ortiz, Liliana Luz, Ángel Arocha.  
Coreógrafo: Alberto Lorca.  
Director de coro: José Perera.  
Rondalla Santa Cecilia. Director: Eduardo del Castillo.  
Soldados y bandas de cornetas y tambores.  
Escenografía: Sigfredo Burman.  
Figurines: Emilio Burgos, Víctor María Cortezo, César Oliva.  
Coordinación: Vicente Sebastián.  
Orquesta titular. Maestro director y concertador: José Antonio Torres.  
Ayudante de dirección: Antonio Amengual.  
Adjunto de dirección de la compañía: Joaquín Deus.  
Dirección musical: Manuel Moreno Buendía.  
Dirección: José Tamayo. (*Op. cit.* 2006: 113).

---

<sup>421</sup> Con texto dramático de José María Pemán y música de Juan Tellería, fue bien recibida por la crítica. Y según Sainz de la Maza: “El primero y tercer cuadro están casi por completos contruidos musicalmente y son verdaderos cuadros de ópera cómica” (Suárez-Pajares, 1996: 61).

Con esta compañía se regenerará, después, la Compañía Lírica Amadeo Vives, creada por José Tamayo, y que pondrá en marcha las famosas *Antologías*, vistas en el capítulo anterior. En los años setenta conviven en el teatro con su compañía oficial, otras, de índole privada, nos referimos sobre todo a la Compañía Lírica Española de Antonio Amengual<sup>422</sup>, y la Compañía Lírica Isaac Albéniz de Juan José Seoane<sup>423</sup>, que en 1975 devuelve a la escena del teatro, *La corte de faraón*, opereta bíblica prohibida durante la dictadura (*Op. cit.* 2006: 139).

A partir de 1976 dirigió y reorganizó la compañía del teatro de la Zarzuela: Joaquín Deus, cantante de la cuerda de bajo que trabajó junto a Lola Rodríguez de Aragón y José Tamayo (Martín de Sagarmínaga, 1997: 132-133); con él vuelven los estrenos de zarzuela grande como *Los vagabundos*, *El poeta* o *Fuenteovejuna*, dando la oportunidad a un nuevo compositor que además era el director musical de la compañía: Manuel Moreno Buendía. En los años ochenta del pasado siglo XX la Compañía Lírica Nacional estaba constituida por:

Asesor artístico: Joaquín Deus.  
 Sopranos: Amalia Barrios, Ángeles Chamorro, Ascensión González, Mari Carmen González, Carmen Parejo, Josefina Meneses. Lupe Sánchez, María Uriz.  
 Tenores: Ricardo Muñiz, Antonio Ordoñez, José Manuel Padín.  
 Barítonos: Antonio Blancas, Mario Ferrer, Mario Valdivieso.  
 Actores: Jesús Castejón, José Cerro, Adelardo Curros, Esther Jiménez, Julio Pardo.  
 Coro titular. Director: José Perera.  
 Ballet titular. Coreógrafo: Alberto Lorca.  
 Primeros bailarines: Curra Jiménez, Ángel Arocha.  
 Orquesta Sinfónica de Madrid (Arbós). Directores: Jorge Rubio y José Antonio Torres.  
 Dirección musical: Jorge Rubio.  
 Dirección escénica: Ángel Fernández Montesinos. (García Carretero, 2006: 179).

A partir de 1983 los cuerpos estables, como coro, ballet y orquesta, se mantienen, la dirección musical pasará a Benito Lauret y la escénica a José Luis Alonso Mañes y los elencos oscilarán según necesidades de programación, así como cada producción o título programado tendrán su director de escena y su director musical correspondiente. Termina así el concepto de compañía, tal y como se había venido desarrollando, y a partir de 1985 la dirección del teatro recae en un gestor: José Antonio Campos Borrego, y el director musical será Miguel Roa.

<sup>422</sup> Amengual había sido ayudante de José Tamayo, y su compañía centrada en los títulos de repertorio, sobre todo, será la que mantenga las temporadas y giras más largas. Es todo un referente del ámbito privado durante más de treinta años.

<sup>423</sup> El empresario Seoane encarga la dirección escénica a Ángel Fernández Montesinos y la musical a Dolores Marco.

Otras compañías de recorrido y abundantes giras fueron la Compañía Lírica de José de Luna, la de Marianella Barandalla, la Compañía de Ópera, Género Grande y Sainete, formada por un elenco donde, entre otras voces, estaban José María Aguilar, Florencio Calpe y Angelita Navés y la Compañía de Francisco Kraus, barítono hermano del tenor Alfredo Kraus, que contaba con Pilarín Álvarez, Pilar Abarca, José María Aguilar y José Ramón Orozco (Martín de Sagarmínaga, 1997: 45). Un mundo tan apasionante como inabarcable.

### B.3.1. De compañía a productora.

A partir de la transición española y con la llegada de la democracia, el concepto de compañía evoluciona al de productora, tomándose las riendas más desde la parte empresarial que desde la parte artística, este fenómeno viene provocado no solamente por la búsqueda de una rentabilidad económica que estaba en vías de desaparición, sino porque la rehabilitación de espacios escénicos en otros lugares generaba una demanda que debía ser atendida desde una distribución ordenada y lógica, algo que, junto a la aparición de la gestión cultural como profesión, provoca unos nuevos usos de la producción teatral.

Por otra parte, la dedicación del teatro de la Zarzuela en exclusiva al género, tras la reapertura en 1997 del teatro Real, hace que la cartelera se aglutine en torno a este espacio, y las compañías privadas de zarzuela queden relegadas en Madrid a las temporadas de verano. En este devenir encontramos que, en la actualidad, en 2020, se han mantenido en nuestro país únicamente las siguientes compañías privadas de zarzuela; eso sí, con una vida artística bastante inestable y que perviven, sobre todo, gracias a sus giras y actuaciones en otras ciudades<sup>424</sup>:

- **Ópera cómica de Madrid**, dirigida por Francisco Matilla.
- **Compañía lírica española**, dirigida por Antonio Amengual.
- **Compañía lírica Luis Fernández de Sevilla**, dirigida por Nieves Fernández de Sevilla.

---

<sup>424</sup> A estas actuaciones puntuales se les denomina en el argot teatral como “bolos”.

- **Compañía lírica maestra Dolores Marco**, formada por los herederos de la primera directora de orquesta de nuestro país.
- **Compañía lírica Musiarte**, dirigida por la soprano María Dolores Travesedo y formada por Josefina Meneses y Federico Moreno Torroba (hijo) entre otros reconocidos artistas.
- **Compañía lírica de zarzuela de Madrid**, dirigida por el maestro Félix San Mateo.
- **Teatro lírico andaluz**, compañía dirigida por el actor y cantante Pablo Prados.

También hay que mencionar a productoras como Andantísimo, Diverlítica, Guardamao, Innova lyrica (sic), María Malibrán, Música lírica, Saga de Valencia y Uranzu producciones. Y asociaciones de Amigos de la zarzuela, como las de Alicante, Cartagena, Madrid, Sabadell, Torrejón de Ardoz (dirigida por el maestro José Antonio Torres Acosta) o Valladolid.

Entre todos ellos mantienen la llama del repertorio y de vez en cuando sorprenden con la recuperación de títulos olvidados como algunos de los mencionados en esta tesis; algo que sucede en ocasiones en el Festival de Zarzuela que anualmente se organiza en La Solana, Ciudad Real, y que cuenta ya con treinta y seis ediciones.

#### B.4. Intérpretes artísticos promotores de nuevos títulos.

En el teatro lírico español sus intérpretes han de hablar, cantar y vivir los personajes, no olvidemos las observaciones de Lauri-Volpi: “El canto del hombre, modulado y articulado en sonidos que deja un sello inconfundible en la vibración, y la palabra difiere de cualquier otro canto, precisamente porque se colorea de los motivos del alma.” (Gutiérrez Llano, 1997: 13). Es un periodo de tiempo muy amplio el que estudiamos y por él han pasado diferentes intérpretes de éxito, nombrarles a todos sería imposible pero también sería injusto no referirse a ellos, que podían haber dedicado sus carreras al mundo de la ópera o del musical y sin embargo han optado por ayudar al mantenimiento de la zarzuela grande en los teatros de todo el mundo.

Es verdad que corremos el riesgo de olvidar a muchos de ellos, pero, aunque sólo sea

por esa generosidad citada para con el género que nos ocupa, les enumeraremos, a continuación, por orden alfabético. Algunos de estos nombres inolvidables son:

Abarca, Pilar  
Abril, Rosa  
Arregui, Josefina  
Barandalla, Marianella  
Castellanos Maria Luisa,  
Cava, Dolores  
Cubells, Josefina  
Chamorro, Ángeles  
Embil, Pepita  
Huarte, Lina  
Iriarte, Ana María  
Lacalle, Mari Sol  
Lacambra, Mirna  
Langa, Celia  
Martín, Milagros  
Meneses, Josefina  
Navés, Angelita  
Olaría, Ana María  
Panadés, Conchita  
Penagos, Isabel  
Pérez, Dolores  
Pérez Carpio, Selica  
Ramírez, Mari Carmen  
Ripollés, Dolores  
Rivadeneira, Inés  
Rosado, Toñy  
Serrano, Enriqueta  
Silva, Teresa  
Torrentó, Lolita  
Travesedo, María Dolores  
Vallojera, Maruja  
Vázquez, Matilde

Y en el caso de ellos, no podemos dejar de citar a:

Aguilar, José María  
Alares, Manuel  
Álvarez, Tomás  
Astarloa, Esteban  
Ausensi, Manuel  
Blancas, Antonio  
Calpe, Florencio  
Catania, Julio  
Cuevas, Eladio  
Deus, Joaquín  
Domingo, Plácido (padre)  
Esteve, Evelio  
Farres, Pedro  
Gas, Manuel  
Goda, Alfonso  
Gonzalo, Chano

Ibars, Mariano  
Jiménez, Ricardo  
Kraus, Francisco  
Leoz, Esteban  
Lagar, Antonio  
Medio, Antonio  
Molina, Joaquín  
Munguía, Carlos  
Orozco, José Ramón  
Salas, Sergio de  
Sagi-Vela, Luis  
Terol, Pedro  
Torres, Raimundo  
Vidal, Pablo

Un listado que nos hace comprender mejor que:

España ha sido una cantera inagotable de excelentes voces naturales que, con el estudio debido, ha dado al mundo grandes glorias nacionales hasta la última generación reciente. El simple calificativo de voces españolas es asimilado en los centros culturales del canto de otros países como sinónimo de timbres verdaderamente excepcionales para cantar, y son admiradas y deseadas por los grandes maestros y entendidos de todo el mundo. (Gutiérrez Llano, 1997: 41).

#### B.4.1. Intérpretes destacados.

Entre todos estos maravillosos artistas, hay intérpretes que además se convierten en promotores de nuevos títulos, que provocan a escritores y compositores a crear nuevas obras para ser estrenadas, unas veces seguidores del canon clásico de la zarzuela grande como ocurre con Marcos Redondo, Luis Sagi-Vela o Plácido Domingo (hijo). Y otras veces inspirando nuevas modalidades genéricas, más acorde a la demanda del público o a las facultades naturales del artista, así son ejemplo de ello sobre todo para el mundo de la comedia musical: Celia Gámez, Nati Mistral, Lina Morgan, Concha Velasco o Luis Mariano. Por la relevancia que tienen en nuestra investigación vamos a dedicar una reseña a los nombres anteriormente citados:

#### **Plácido Domingo.**

(Madrid, 1941).

Nace en Madrid, pero con ocho años se traslada con sus padres, Pepita Embil y Plácido Domingo, a México, en la compañía de Moreno Torroba (Amón, 2011: 65). Sus facultades de tenor, aunque transita por la cuerda de barítono con frecuencia, le sitúan

rápidamente en la cumbre del ámbito operístico ocupando un escalafón solamente comparable con Caruso. Pero esa circunstancia de nacimiento en un ámbito vinculado a la zarzuela hace que se haya convertido en paladín de nuestro teatro lírico, especialmente de las obras compuestas por Federico Moreno Torroba, de ahí su empeño en estrenar *El poeta* y llevar *Luisa Fernanda* a la Scala de Milán. Entre sus romanzas de repertorio siempre figura, como propina en recitales y eventos “Amor, vida de mi vida” de *Maravilla*. Sus grabaciones de zarzuela han difundido el género a nivel internacional.

### **Celia Gámez.**

(Buenos Aires, 1905 - 1992).

Nace en Buenos Aires, de padre español, con el que vuelve y queda en los escenarios españoles como un referente indiscutible para el teatro musical. Su vida transcurre en dos etapas, antes y después de la Guerra Civil. En la primera tiene lugar el estreno de *Las leandras*, cuyo éxito va asociado a su figura y tras la Guerra Civil promueve a grandes compositores a que le escriban los títulos vistos en el capítulo V. Alonso, Padilla, Moraleda, Francis López, Moreno Torroba escribirán algunas de sus mejores páginas inspirados por la figura de Celia Gámez. Muere en Buenos Aires en 1992 (Fernández Montesinos y Lagos, 1996: 3-14).

### **Luis Mariano.**

(Irún, 1920 – Bayona, 1970).

Nace en España, aunque en su país es una figura reconocida principalmente a través de sus discos y películas, solamente constatamos un estreno en Madrid con su presencia en la escena, en París desarrolla desde 1943 hasta 1970 el estreno de unas diez operetas que se hacen centenarias en sus teatros de estreno, destacando el Châtelet, que a partir de ese momento irá unido a su nombre, al igual que el del compositor Francis López, ya en el capítulo anterior vimos estas operetas y su influencia, sobre todo a través del cine (Rosset, 2004: 383-384). Considerado el indiscutible rey de la opereta incluso más allá de su muerte en Bayona en 1970, en *Le Monde* se escribió: “Hombre culto, de gran inteligencia, lanzó la moda de la opereta española.” (Moix, 1993: 198-207).



### **Nati Mistral.**

(Madrid, 1928 – 2017).

De amplio registro tanto actoral como vocalmente, pudo transitar con facilidad por diferentes géneros, estrenó ópera en el Colón de Buenos Aires sobre la obra de Lorca, *Bodas de sangre*, y es histórico el montaje de José Tamayo recuperando *Divinas Palabras* de Valle-Inclán para la escena española. Su amistad con Luis Escobar y Fernando Moraleda le llevan a inspirar algunos de los grandes éxitos sucedidos en el teatro Eslava de Madrid. Entre otros la inspirada versión sobre *La Perrichola* de Luca de Tena y Moraleda. Muere en Madrid en 2017, en sorprendente y plena facultad de sus dotes vocales (Moix, 1993: 254-267).

### **Lina Morgan.**

(Madrid, 1936 – 2015).

Su nombre era María de los Ángeles López Segovia, tuvo prolífica carrera en cine, teatro y televisión. Dejó bien clara su pasión y dedicación a la revista y a la comedia musical, llegando a arrendar el teatro de La Latina en 1978 y a comprarlo definitivamente en 1981. Sus obras más destacadas para el género que aquí nos interesa estuvieron escritas por Manuel Baz y las partituras eran de Gregorio García Segura; unas piezas escénicas que le sentaban como un guante a la actriz, donde todos sus recursos humorísticos salían a flote, llegó incluso a tener una especie de himno o sintonía en todas sus obras, “Gracias por venir”, que se ha convertido en una pieza musical de alto calado sociológico. Muere en Madrid en 2015 (García Orts, 2014).

### **Marcos Redondo.**

(Pozoblanco, Córdoba, 1893 – Barcelona, 1976).

Tenemos la suerte de contar con sus memorias (Redondo, 1973) en las que se relata la vida de su compañía lírica, tal y como acabamos de ver en este mismo capítulo, y estrena un número sorprendente de zarzuelas, inspirando e impulsando la nueva creación al respecto. Además de cantar ópera, se recuerda su *Calesera* en París ante el mariscal Pétain (Martín de Sagarmínaga, 1997: 270). Es obvio que, sin su figura, su proyección y su calado popular, seguramente el desarrollo, tras la Guerra Civil, de

Sorozábal, Romo o Díaz Giles, hubiera sido otro. Así como promotor de multitud de grabaciones discográficas que han tenido una actualización en compact disc últimamente. Muere en Barcelona en 1976.

### **Luis Sagi-Vela.**

(Madrid, 1914 - 2013).

Nace en Madrid, hijo de los cantantes Emilio Sagi Barba y Luisa Vela. Barítono que ha transitado en la cuerda de tenor ocasionalmente, su compañía, antes citada, se mantuvo durante diecisiete años en activo (Martín de Sagarmínaga, 1997: 287). Participó activamente en los estrenos de *Monte Carmelo*, *La Caramba*, *Golondrina de Madrid*, *Manuelita Rosas* y un largo etcétera hasta completar un repertorio de sesenta títulos. Con el compositor Ernesto Pérez Rosillo intentó nuevas fórmulas, como hemos visto en el capítulo IV en obras como *¡Qué sabes tú!* y *Llévame en tu coche*. También introdujo los musicales anglosajones guiado por José Tamayo con *Al sur del Pacífico* de Rodgers and Hammerstein y la inspiración cervantina que pudiera haber en *El hombre de La Mancha* de Wasserman y Mitch Leigh. Conviene destacar aquí su vinculación con casas discográficas como Zafiro, Iberofón y Emi-Odeón, de la que fue director durante siete años. Dejó escritas sus memorias y recuerdos (Sagi-Vela, 1998), antes de morir en Madrid en 2013.

### **Concha Velasco.**

(Valladolid, 1939).

Nace en Valladolid en 1939. Su vida está dedicada al cine, al teatro y a la televisión con una intensidad y una versatilidad poco común. El número de películas en las que ha intervenido es enorme, y en la parte escénica, heredera y alumna aventajada de Celia Gámez y Nati Mistral, ha impulsado siempre los proyectos que se han desarrollado para su interpretación. En este sentido los títulos de Antonio Gala escritos para ella son varios y concretamente para esta investigación gozan del máximo interés *Carmen Carmen* y *La truhana*. Además, ha impulsado el estreno de varios musicales antológicos como *Mamá quiero ser artista*. (Arconada, 2001).

#### B.4.2. La comicidad en los intérpretes de zarzuela.

Mención aparte merece una base interpretativa común a todos los géneros de la zarzuela, me refiero a los actores cómicos, herederos del “gracioso” del Siglo de Oro y que ha llegado hasta nuestros días pasando el testigo entre actores y actrices excepcionales. Uno de los puntales sobre el que se ha sustentado siempre la zarzuela ha sido este de la participación de los actores de registro cómico, donde la parcela dedicada al humor estaba asegurada. Es una característica de nuestro teatro, que viene desde *La Celestina*, y que logró uno de sus puntos álgidos con el género chico y la llegada de los bufos, donde Julio Ruiz y Francisco Arderíus despuntaron, un humor que tendrá su influencia en la zarzuela grande.

Esta influencia queda, sobre todo, recogida por la pareja cómica habitual, cuyos dúos son un referente de todo el género, a veces superando en popularidad a las romanzas de soprano, tenor o barítono. Esta forma de expresión, el humor español<sup>425</sup>, tiene unas características muy marcadas, detrás hay una carpintería escénica heredera de autores como Carlos Arniches y una escuela de interpretación como la forjada por Enrique Chicote y Loreto Prado. A veces la progresión profesional de muchos cantantes ha derivado hacia este tipo de personajes, cuando la edad iba cumpliendo en ellos, como en el caso de Selica Pérez Carpio o Enrique del Portal.

Pero, normalmente, son actores especializados y que han conseguido llevar su popularidad a las más altas cotas, como el caso de José Álvarez Lepe, Pepe Bárcenas, Luis Heredia y Rafael Cervera, para los que se han escrito inspiradísimas escenas, y andando el siglo XX para sus herederos Tomás Zori, Fernando Santos y Manolo Codeso. De la misma manera que no podemos olvidar que Sorozábal escribía los números cómicos pensando en Enriqueta Serrano, Alonso en Angelita Navalón y en los citados Lepe, Bárcenas y Heredia; y Guerrero o García Morcillo en Zori, Santos y Codeso, siempre acompañados por Milagros Ponti.

Muchos de estos actores se implicaban en la puesta en escena, amén de la interpretación cómica, e incluso, como es el caso de Tony Leblanc, llegaban a componer las partituras

---

<sup>425</sup> Como en los musicales, donde el humor inglés está muy presente.

para sus revistas o comedias musicales. También en el texto intervenían, de hecho, una de las formas más características del mantenimiento y éxito de la zarzuela eran las populares “morcillas” según la RAE en su tercera acepción es: “En un espectáculo, palabra o frase improvisadas que añade un actor.” Hoy es una técnica en desuso, en otros tiempos se mantuvieron pasadas de generación en generación de actores, pero raramente aparecen en los textos dramáticos, como sí ha ocurrido con los cantables o cuplés.

En la zarzuela grande destacan nombres que hemos visto en los repartos de las obras reseñadas en el capítulo IV, incluso hay una saga dedicada por entero al género y al empleo del humor, me refiero a la familia Castejón. Muchos de estos actores han obtenido su posterior notoriedad gracias al cine o a la televisión, así ocurre con Miguel Ligeró, Luis Barbero o Erasmo Pascual. En más de una ocasión se ha dicho que nuestro cine está construido sobre los actores secundarios, y es sabido que muchos de sus grandes nombres han curtido su experiencia profesional en el mundo de la zarzuela, como es el caso de José Sacristán.

Sin olvidar que en el capítulo anterior nos detuvimos en la figura de Fernando Fernán-Gómez y la influencia de la zarzuela en su filmografía. Otra clase de interpretación que se ha mantenido en los usos y costumbres de la zarzuela grande en su evolución, incluyendo operetas, revistas, musicales, etc. es el actor característico y el vejete, que en el Siglo de Oro se denominaba “barba”, al mismo tiempo son muchas las actrices que se han incorporado al personaje de “característica”, son personajes que ayudan en la carpintería teatral y construyen unos diálogos donde se sirve la información precisa para hacer inteligible y que avance la acción dramática, así Carmen Martínez Sierra, Carmen Rossi, Amparo Madrigal, Pepa Rosado o Antonio Medina.

En la actualidad nombres como Amelia Font, Juan Manuel Cifuentes, Millán Salcedo o Emilio Gavira, entre muchos otros siguen siendo pieza indiscutible y columna vertebral de los éxitos de la zarzuela, porque todos ellos son portadores de la vis cómica, tan necesaria, tan útil como difícil de comunicar.

## C.RECEPCIÓN: TÍTULOS QUE HAN PASADO AL REPERTORIO Y A LA FONOGRAFÍA.

Tras la investigación llevada a cabo en el capítulo IV hemos detectado que, de los títulos analizados, estrenados en Madrid de 1939 a 2020, las obras que, tras su estreno, han sido repuestas en la cartelera madrileña o incluso han conseguido entrar en el repertorio son, por orden cronológico de estreno:

*Carlo Monte en Monte Carlo.*

*La tabernera del puerto.*

*Maravilla.*

*Black, el payaso.*

*La eterna canción.*

*Las de Caín.*

*El hijo fingido.*

Uno de los grandes medios de recepción, en todos estos años, fue el disco. El gran público tuvo acceso a muchos títulos a través de su versión discográfica, y aunque se ha contado siempre con versiones espléndidas, estas ofrecen una parte de lo que es el corpus total del teatro musical, donde si bien la música es muy importante, no puede entenderse sin el texto, el cual no suele reproducirse en estas publicaciones discográficas, como si sucede en el mundo de la ópera, donde el texto dramático suele estar incluido en formato papel.

Los títulos que han tenido fortuna en el mercado discográfico encontrándose de ellos nuevas versiones en la actualidad, o transportados de su formato original a compact disc se encuentran reflejados en la fonografía, incluida en la bibliografía general de esta tesis.

Las obras a las que nos referimos son, por orden cronológico de estreno:

*Rosa, la pantalonera.*

*Monte Carmelo.*

*La Cenicienta del Palace.*

*La tabernera del puerto.*

*Manuelita Rosas.*

*Yola.*

*La zapaterita.*

*Maravilla.*

*La Caramba.*

*La ilustre moza.*

*Black, el payaso.*

*Don Manolito.*

*¡Qué sabes tú!*

*Golondrina de Madrid.*  
*La eterna canción.*  
*Un día de primavera.*  
*Los burladores.*  
*La duquesa del candil.*  
*El cantar del organillo.*  
*La condesa de la aguja y el dedal.*  
*Entre Sevilla y Triana.*  
*La Rumbosa.*  
*La marquesa chulapa o Pan y queso.*  
*El canastillo de fresas.*  
*Aquella canción antigua.*  
*María Manuela.*  
*Las de Caín.*  
*El hijo fingido.*  
*Carmen Carmen.*  
*La truhana.*  
*Noche de San Juan.*  
*Mar y cielo.*  
*Cegada de amor.*  
*Maribel.*  
*El médico.*

Solamente coinciden en haber logrado una nueva producción escénica y que, además, tengan grabación discográfica disponible en el mercado en la actualidad: *La tabernera del puerto* y *Black, el payaso*. Si tenemos en cuenta que el estreno de *La tabernera*, fuera de Madrid, sucede antes de la Guerra Civil, el panorama es desolador porque nos arroja el dato de que entre los títulos estudiados solamente uno ha obtenido verdadera atención en el siglo XXI: *Black, el payaso*. En consecuencia, hay todo un corpus creativo pendiente de volver a la luz.

#### C.1. La zarzuela grande y su recepción como arte total.

Es habitual leer en casi todas las historias y ensayos que se han escrito sobre ópera, que es el arte total o la expresión artística más completa que existe. Estamos absolutamente de acuerdo. Este parámetro tiene su origen en las teorías del compositor alemán Richard Wagner y se identifica bajo el término “Gesamtkunstwerk” (Wagner, 2013), y se ha utilizado como nomenclatura integradora de diferentes artes, principalmente las siguientes: la poesía, la música, la danza, la pintura y la arquitectura.

El concepto incluye una integración y relación entre ellas, en lo conceptual y en lo que

supone de servicio a una obra original compuesta por palabra y música. Hoy en día habría que ir añadiendo las distintas artes que han evolucionado desde mediados del siglo XIX, época aproximada en que fue acuñado el concepto en cuestión. Y, por ende, tendríamos que hablar del cinematógrafo, la moda y las nuevas tecnologías con aplicación artística<sup>426</sup> que se han ido incorporando a la propuesta escénica con la que se ofrece la ópera. Pero no solamente la ópera, en general todo el teatro musical goza de este concepto y con toda justicia debe tener su correspondiente aplicación a la zarzuela, es decir, a todo el teatro musical español que hemos investigado en esta tesis doctoral.

La recepción que el público tiene del espectáculo de zarzuela es similar al que tiene cuando acude a la ópera, están en conexión las mismas artes citadas y su aplicación coincide en ofrecer el mejor espectáculo posible. Esto ha sido siempre así, en general, con diferentes cotas de calidad; pero a partir de la puesta en marcha del Teatro Lírico Nacional, en la Segunda República, con sede en el teatro Calderón; y cuando, a mediados del siglo XX, el teatro de la Zarzuela, bajo la gestión de la Sociedad General de Autores, se convierte en un espacio con dedicación absoluta al género lírico. Por tanto, a partir de 1956 se genera una preocupación por alcanzar el arte total en la escenificación de los principales títulos de zarzuela que se ofrecían, bien fueran del repertorio o estrenos absolutos.

Esta intención también estaba, implícita, en las compañías privadas y en muchas de los estrenos que hemos reseñado. Es decir, hay una búsqueda, en todo el teatro musical, de la unión de diversas especialidades para conseguir el arte total descrito por Richard Wagner. Independientemente de que en el resultado final se alcanzara el objetivo de excelencia o no, esta suma de artes, era percibida por los espectadores de zarzuela con mayor frecuencia que al asistir a otro tipo de representaciones (teatro declamado, danza, circo, etc.) donde no había tal conjunción de artes.

En este sentido el espectador de zarzuela comprobaba el pulso artístico español de cada momento, plasmado, tal y como identifica Peter Brook en sus teorías sobre el teatro musical, y ejecutado dentro del espacio vacío (Brook, 1969). La nómina de artistas, al servicio de la zarzuela como obra total, es enorme, y sus creadores ya han sido citados

---

<sup>426</sup> No solamente al empleo de la iluminación o nuevas técnicas de sonido, sino a los sistemas de video-proyección tan frecuentes en las representaciones escénicas actuales.

en el recorrido de esta tesis doctoral, en el espacio que les corresponde. La poesía corre a cargo de los autores dramáticos, la música de los compositores, la arquitectura, la pintura, el cine y las nuevas aplicaciones tecnológicas reside en el trabajo de los escenógrafos, la danza en los coreógrafos, la moda en los figurinistas... todo ello empastado por la lectura y visión del director de escena.

A todo este cúmulo artístico, abrumador, hay que sumarle la referencia bibliográfica que aparece en algunas ocasiones como en *Byron en Venecia*<sup>427</sup> o *Cristóbal Colón*<sup>428</sup>, esto es, producciones escénicas que tuvieron su reflejo en sendos libros<sup>429</sup> donde aparece texto, partitura, escenografía y figurines. Son muestra del interés artístico que nuestro teatro musical ha ofrecido siempre a lo largo de la segunda mitad del siglo XX.

Curioso, resulta, para terminar este capítulo, la aparición de la zarzuela en un terreno tan distanciado a priori como es el del cómic. La ópera cuenta un largo recorrido de títulos célebres volcados al mundo del dibujo en viñetas, como referencia indiscutible, empezada a finales de la década de los setenta del pasado siglo, está la conocida obra en cómic *El anillo del nibelungo* sobre la tetralogía de Wagner (Craig Rusell, 2011)<sup>430</sup>.

Así, nuestro país, también se ha destacado, a partir de los años noventa, con una célebre traslación al cómic de *Turandot* (Nazario, 2014). Y en este ámbito surge una obra a caballo entre el cómic, la novela gráfica y los poemas con dibujo titulada *Eclipse en Malasaña. Una zarzuela negra* (Mircala, 2010). Su autor, Jack Mircala, se inspira en los parámetros literarios y pictóricos de *La melancólica muerte de Chico Ostra* (Burton, 1999), así como en sus dibujos aflora la influencia de las primeras películas de Tim Burton<sup>431</sup>.

---

<sup>427</sup> *Byron en Venecia*. Ópera de cámara en tres cuadros y dos intermedios de Guillermo Fernández-Shaw, música de Eduardo Aunós. Teatro Fontalba, 24 de mayo de 1949.

<sup>428</sup> *Cristóbal Colón*. Ópera en verso libre de Antonio Gala, música de Leonardo Balada. Gran Teatro del Liceo de Barcelona, 24 de septiembre de 1989.

<sup>429</sup> Traemos a continuación las siguientes referencias bibliográficas por su incidencia en el discurso del presente subcapítulo:

FERNÁNDEZ-SHAW, Guillermo y AUNÓS, Eduardo (1949). *Byron en Venecia. Ópera de Cámara*. Incluye libreto y partitura. Ilustraciones de Alberto Ziegler. Madrid: Litografía Ignacio Díez.

GALA, Antonio y BALADA, Leonardo (1989). *Cristóbal Colón*. Madrid: Soc. Estatal Quinto Centenario.

<sup>430</sup> El mismo autor volcó al cómic, durante la década de los ochenta, óperas como *Pelléas & Mélisande*, *Salomé*, *La flauta mágica*, *Pagliacci*... Es magistral, para comprender su trabajo a la hora de trasladar estos títulos al lenguaje del cómic, su artículo “¿Qué es una adaptación?” (Craig Russell, 2011: 6-19).

<sup>431</sup> Tim Burton es un director de cine, cuyas películas tienen una clara orientación gótica y en las que el empleo de la música es fundamental, hasta el punto de considerarse musicales muchas de sus obras;



El nuevo género, “zarzuela negra, retablo gótico castizo en 39 actos” (Mircala, 2010: 1), está planteado de manera literaria, sin música explícita, pero con referencia a estilos, compositores e incluso aparatos fonográficos diversos; la narración poética evoca el barrio de Malasaña y con tintes de literatura gótica acerca personajes y referencias al ámbito de la zarzuela, con guiños incluidos en las imágenes pictóricas, donde se reproducen famosas portadas de partituras. La técnica empleada consiste en crear pequeñas escenas teatrales con cartulinas y fotografiarlas, el resultado es bello y conectado expresamente con la estética escénica de la zarzuela. *Eclipse en Malasaña*, precisa de un estudio más detenido y su cita en esta tesis viene a corroborar cómo la zarzuela sigue inspirando en el ámbito artístico y cultural de nuestro país, en diferentes vías de creación, acercándose a nuevos públicos a través de los nuevos lenguajes en el que el arte se manifiesta.

Son distintas formas de acercamiento a nuevos públicos, para mantener viva una recepción necesaria, consciente de su identidad y demandante de nuevos caminos, por los que tenga lugar la evolución de nuestra amada zarzuela.

#### D.BIBLIOGRAFÍA CITADA EN EL CAPÍTULO VI.

ALONSO GONZÁLEZ, Celsa (2014). *Francisco Alonso. Otra cara de la modernidad*. Madrid: ICCMU.

ALONSO MAÑES, José Luis (1991). *Teatro de cada día*. Madrid: ADE.

AMÓN, Rubén (2011). *Plácido Domingo. Un coloso en el teatro del mundo*. Barcelona: Planeta.

ARCONADA, Andrés (2001). *Concha Velasco. Diario de una actriz*. Madrid: T&B editores.

BROOK, Peter (1969). *El espacio vacío*. Barcelona: Península.

BURTON, Tim (1999). *La melancólica muerte de Chico Ostra*. Barcelona: Anagrama.

CARABIAS, Josefina (1952). *El maestro Guerrero fue así*. Madrid: Editorial Prensa Castellana.

CASARES RODICIO, Emilio *et al.* (2006). *Diccionario de la zarzuela*. 2 vols (2ª ed. corregida y aumentada). Madrid: ICCMU.

---

incluso llevó a la pantalla la obra musical más importante de Sondheim: *Sweeney Todd*. Los títulos que rastreamos en Mircala son *Vincent*, *Frankenweenie*, *Pesadilla antes de Navidad* y *La novia cadáver*.

- CASTRO JIMÉNEZ, Antonio (2004). *Teatros nuevos y recuperados de Madrid*. Madrid: CEIM-CEOE.
- CASTRO JIMÉNEZ, Antonio (2006). *Teatros históricos de Madrid*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid.
- CASTRO JIMÉNEZ, Antonio (2008). *Teatro Infanta Isabel. Los cien primeros años*. Madrid: La Pájara Pinta.
- CASTRO JIMÉNEZ, Antonio (2010). *El Teatro Alcázar (Palacio de los recreos)*. Madrid: Grupo Smedia.
- CASTRO JIMÉNEZ, Antonio (2017). *Teatro Reina Victoria. I Centenario*. Madrid: Arequipa Producciones S.L.
- CRAIG RUSSELL, Philip (2011). *El anillo del nibelungo*. Barcelona: Planeta De Agostini.
- EGUIZÁBAL, Raúl (2007). *Historias del Circo Price y otros circos de Madrid*. Madrid: Ediciones La Librería.
- ESPÍN TEMPLADO, María del Pilar (1987). “La zarzuela: esquema de un género español”. *La zarzuela de cerca*. 21-35. Madrid: Espasa Calpe.
- FERNÁNDEZ ARDAVIN, Luis y PALENCIA TUBAU, Ceferino (1927). *La deseada*. Madrid: Unión gráfica.
- FERNÁNDEZ MONTESINOS, Ángel y LAGOS, Manuel (1996). *La reina de la revista: Celia Gámez*. Cd. 2 vol. Barcelona: Polygram Ibérica S.A.
- FERNÁNDEZ MUÑOZ, Ángel Luis (1989). *Arquitectura teatral en Madrid*. Madrid: Avapiés.
- FERNÁNDEZ-SHAW, Guillermo y AUNÓS, Eduardo (1949). *Byron en Venecia. Ópera de Cámara*. Incluye libreto y partitura. Ilustraciones de Alberto Ziegler. Madrid: Litografía Ignacio Díez.
- GALA, Antonio y BALADA, Leonardo (1989). *Cristóbal Colón*. Madrid: Soc. Estatal Quinto Centenario.
- GARCÍA CARRETERO, Emilio (2004). *Historia del teatro de la Zarzuela de Madrid. 1913-1955*. Vol. 2. Madrid: Fundación de la Zarzuela Española.
- GARCÍA CARRETERO, Emilio (2006). *Historia del teatro de la Zarzuela de Madrid. 1956-2006*. Vol. 3. Madrid: Fundación de la Zarzuela Española.
- GARCÍA ORTS, Jesús (2014). *Lina Morgan: de Angelines a Excelentísima Señora*. Alicante: Editorial Club Universitario.
- GONZÁLEZ PEÑA, María Luz (2014). “La Sociedad General de Autores y Editores ‘salvadora’ del teatro de la Zarzuela”. *Allegro cum laude. Estudios musicológicos en homenaje a Emilio Casares*. Col. Música Hispana. Textos. 19. 227-236. Madrid: ICCMU.
- GUTIÉRREZ LLANO, Francisco (1997). “¿Existe una verdadera escuela de canto española?”. *Diccionario de cantantes líricos españoles*. 13-41. Madrid: Fundación Caja Madrid y

Acento Editorial.

LABORDA, Ángel (5 de abril de 1958). “José Tamayo y el género lírico español”.  
*Informaciones*. Suplemento extraordinario, s.p. Madrid.

MARTÍN DE SAGARMÍNAGA, Joaquín (1997). *Diccionario de cantantes líricos españoles*.  
Madrid: Fundación Caja Madrid y Acento Editorial.

MARTÍNEZ OLMEDILLA, Augusto (1947). *Los teatros de Madrid. Anecdotario de la  
farándula madrileña*. Madrid: José Ruiz Alonso.

MIRCALA, Jack (2010). *Eclipse en Malasaña. Una zarzuela negra*. Madrid: Sinsentido.

MOIX, Terenci (1993). *Suspiros de España*. Barcelona: Círculo de Lectores.

MONTIJANO RUIZ, Juan José (2009). *Historia del teatro olvidado: la revista (1864-2009)*.  
Granada: Universidad de Granada.

NAZARIO (2014). *Turandot*. Sevilla: Universidad de Sevilla.

REDONDO VALENCIA, Marcos (1973). *Un hombre que se va...* Barcelona: Planeta.

RIBAS, Gerardo (15 de junio de 1934). “Entrevista al maestro Guerrero”. *Heraldo de Madrid*.  
4. Madrid.

ROMERA CASTILLO, José (2011). *Teatro español entre dos siglos a examen*. Madrid:  
Verbum.

ROSSET, Edward (2004). *Luis Mariano...y en Irún nació un príncipe*. Bilbao: Mundo  
conocido.

SAGI-VELA, Luis (1998). *La zarzuela detrás del telón*. Madrid: El franco tirador ediciones.

S. F. (27 de noviembre de 1948). “Subvención a una compañía de género lírico”. *ABC*. 19.  
Madrid.

VIZCAÍNO CASAS, Fernando (1995). “Guerrero y la revista”. *Jacinto Guerrero. De la  
zarzuela a la revista. Homenaje en el centenario de su nacimiento*. 33-49. Madrid:  
SGAE

VV. AA. (1988). *Asociación de amigos de la ópera de Madrid. XXV años (1964-1988)*. Madrid:  
Fundación Banco Exterior.

VV. AA. (2006). *150 años (1856-2006). Teatro de la Zarzuela*. Coord. Andrés Peláez. Madrid:  
Ministerio de Cultura.

WAGNER, Richard (2013). *Ópera y drama*. Madrid: Akal.

## RESULTADO DE LA INVESTIGACIÓN. CONCLUSIONES.

La zarzuela puede evolucionar y evoluciona; pero no puede morir y no muere, dicho sea, en honor de la verdad, de una verdad que algunos se niegan a reconocer, impulsados por criterios exclusivistas, siempre dañinos o perniciosos. (Subirá, 1971: 152).

Después de la Guerra Civil se produce un nuevo rumbo para la vida de la escena española y esto provoca un cambio en su horizonte, en sus espacios teatrales y en la programación que en ellos se iba a ofrecer a partir de ese momento; aunque como la vida del teatro era, y sigue siendo, heredera de los usos y costumbres del siglo XIX, puede tomarse el siglo XX como una continuidad de los parámetros de la vida escénica que el naturalismo impuso tras la decadencia del teatro romántico. La gestión de los espacios, las compañías de teatro, los sistemas de producción, el tiempo dividido en temporadas y la creación artística ha vivido un invariable proceso de transformación a lo largo del siglo XX, es verdad, pero en el fondo siempre ha estado el quehacer y la simbología del siglo XIX<sup>432</sup>. Incluso al entrar en las dos primeras décadas del siglo XXI los profesionales del teatro se han visto obligados a contemplar, ante un silencio sepulcral, el cambio más profundo vivido en las artes escénicas en nuestro país, que quizá solo encuentra parangón con el vivido en el siglo XVIII.

Goethe consideraba el teatro de Shakespeare como “una bella caja de rarezas”, pues bien, esta caja se ha cerrado, en ella se han guardado muchas cosas y formas de hacer junto a la ya poco usada concha del apuntador. Hay una postura de espera en muchos de los géneros y profesionales de nuestro país, es una actitud: esperar en silencio. Pero hay otras posturas, la de la reflexión y el debate es la que pretendemos aquí, por eso hemos tratado, en esta investigación, de acercarnos a la situación que está viviendo la zarzuela grande en nuestro país, analizar y pensar sobre lo que ha ocurrido antes de hoy, en sus hacedores, para conocer cómo ha sido esa última etapa considerada como su final, y si no se halla otra solución que la de seguir esperando nuevos títulos en silencio, lo

---

<sup>432</sup> El siglo teatral por antonomasia en la modernidad; a pesar de haber desaparecido su producción artística en las representaciones de los teatros de finales del siglo XX y de lo que llevamos del XXI, en pro del teatro del Siglo de Oro.

haremos, pero informados, y sobre todo formados y conscientes del rico patrimonio del que venimos y somos herederos.

Empezaremos a sacar conclusiones por una frase del capítulo VI: “hay todo un corpus creativo pendiente de volver a la luz”. Ya dijimos al hablar de *La tabernera del puerto* considerada como la “la última gran zarzuela de la historia” (Suárez- Pajares, 2006: 9), que, precisamente nuestra investigación ha tratado de poner la mirada en aquellos títulos que, desde el estreno en mayo de 1936 de *La tabernera*, se han estrenado en Madrid y que mantienen el nivel artístico de *tabernera*, aunque no hayan conseguido la repercusión mediática y popular de esta, logrando así arrastrar ese telón final hasta casi un siglo después.

Es evidente que la zarzuela, como todo género artístico, está acostumbrada a los cambios, a la evolución, fusionándose con nuevas modalidades del teatro musical. Absorbe de otras poéticas para regenerar la suya propia y mantenerse activa en su producción; y, a ser posible, en la cartelera. Ya en el año 1898, en la obra *Casa editorial*<sup>433</sup> aparece un personaje alegórico “la zarzuela apogeo” que dice:

Con todos estos tesoros me aderecé estas joyas. Olvidadas, que muchos desprecian.  
¡Triste de mí!, moriré de pena, pero mi último lamento lo exhalaré como el cisne:  
cantando. Ya veis lo que fui. Ya veis lo que soy, y... ya veis a lo que he venido a parar.  
(Arniches, 1995: 33).

Es decir, ya en 1898, el género se queja de que ha de camuflarse con otras prendas, propias de otros géneros, para adecuarse a las modas y alargar su vigencia y permanencia en el parnaso teatral. La zarzuela siempre ha contado con el fervor popular, pero también con un seguimiento crítico muy duro, que criba continuamente los títulos y pone fecha de caducidad sin pararse a analizar las muchas virtudes que la mayoría de estos títulos poseen, así como la información de todo tipo que arrojan. Los estrenos citados en esta investigación doctoral, acaecidos todos a partir de 1939, ponen de manifiesto que el número y la importancia de sus creadores ha de llevarnos a revisar las frecuentes fechas de defunción que acerca de la zarzuela, apresuradamente, se han manifestado en más de una ocasión, aunque como apuntan algunas voces:

La zarzuela ya obtuvo una vez su certificado de defunción. En efecto, lo que se entendía por zarzuela en los siglos XVII y XVIII muere por consunción al final de este último.

---

<sup>433</sup> Sátira en un acto de Gonzalo Cantó y Carlos Arniches con música de Rafael Taboada, estrenada en el teatro Eslava el 9 de febrero de 1898.

Sin embargo, a mediados del XIX vuelve a resurgir con fuerza una nueva zarzuela, bastante distinta, que de hecho es la raíz de lo que hoy conocemos. No está excluido, pues, que la actual muerte de la zarzuela no pueda provocar una resurrección como la apuntada (Marco, 2020: 18).

#### A.DECADENCIA, DESUSO Y CONNOTACIÓN PEYORATIVA DEL TÉRMINO ZARZUELA.

En el comienzo de nuestras conclusiones, siendo la más importante la ya apuntada de que la zarzuela sigue viva hasta el año 2020, debemos ahondar en qué razonamientos y fundamentos se apoyan una gran parte de sus estudiosos e investigadores para afirmar su presunta defunción. La cuestión, nuevamente, no hace tanto referencia a la creación artística, pocas veces se observan los textos dramáticos y las partituras estrenadas en estos años, como que se refieren al término zarzuela; algo que siempre preocupó, incluso desde su restauración a mediados del siglo XIX. Poco acuerdo hubo en la recuperación del nombre, pero este se instaló definitivamente y todo lo que concierne a la creación de zarzuela ha tenido que vivir huyendo del “adjetivo *zarzuelero*, tan temido” (Gómez Amat, 1989: 189).

Pero esta decadencia del término no se fragua durante estos años, viene de atrás. Y ya en la generación del 27 se produce un encono con la creatividad de género lírico “volviéndole la espalda” (Temes, 2014: 103-104). El desuso tampoco ha sido nuevo, aunque ha arraigado desde la entrada del término globalizador de musical, hasta el punto de que el infinito número de nomenclatura genérica por la que transita nuestro teatro musical, amén de consideraciones ya vistas en el capítulo V, pone de manifiesto que nunca estuvieron nuestros creadores decididos a utilizar el término zarzuela en exclusividad, sin añadiduras ni especificaciones.

En el fondo, únicamente la legión de seguidores que ha supuesto el público de zarzuela, han sido los mantenedores del término y de su honorabilidad. Todo intelectual que se precie<sup>434</sup> ha renegado de la zarzuela, máxime después de 1975, donde se le adjudicó al término el sambenito de afín a la ideología franquista. Todas estas connotaciones peyorativas sumadas a las causas que apuntaremos más adelante han propiciado el alejamiento entre el mundo cultural y el mundo de la zarzuela, convirtiéndose sus

---

<sup>434</sup> Salvo honrosas e informadas excepciones, como el profesor Amorós.

defensores en paladines aislados que tienen que justificar su admiración por uno de los corpus culturales más significativos en número y calidad de la cultura universal. Algo que no es nada relevante dado que “a nuestro patrimonio sonoro no le salva ninguna memoria histórica” (Marco, 28 de noviembre de 2020).

Todo ello: decadencia, desuso y connotaciones peyorativas, han convertido el término “zarzuela” en algo infrecuente en la creación de teatro con música que se produce a partir de los años setenta, en lugar de plantear una renovación del uso del término citado. Por ello, en el rastreo de las otras denominaciones, sobre todo la de “musical”, está escondida la continuidad del género, metamorfoseado en los parámetros creativos contemporáneos.

#### B. ESTRENOS PRODUCIDOS ENTRE 1939 Y 2020 RELEGADOS AL OLVIDO EN LA ACTUALIDAD.

El repertorio, con excepción de *La tabernera del puerto*, se paraliza en 1939. Las principales compañías de zarzuela han repuesto desde 1939 hasta nuestros días los títulos emblemáticos del repertorio, y en el caso de bucear en novedades siempre lo han hecho poniendo la mirada hacia atrás, en ningún caso en los títulos estrenados después de 1939.

Los títulos estrenados entre 1939 y 2020, como decimos, no han tenido reposición ni vuelta a los escenarios y mucho menos, inclusión en lo que se considera el repertorio de zarzuela. Hay un claro motivo político en no querer volver la mirada a una época aciaga, marcada por la dictadura, pero es injusto lapidar unas creaciones que intentaban mantener los parámetros artísticos de un glorioso pasado o inspirarse en las novedades que podían fraguar una apertura cultural a la autarquía dominante. Es una época donde se producen unos títulos que buscan ayuda en autores dramáticos importantes, muy bien considerados por los especialistas; para el propio Sorozábal, uno de los compositores clave de esta etapa estudiada, era “una cuestión prioritaria lograr libretos de calidad sobre los que poder desplegar su talento” (Lerena, 2018: 170).

En el catálogo de obras reseñadas aportamos cien títulos de primer orden por las características señaladas en cada ficha analizada, pero además hay que tener en cuenta

que el número de obras se triplica en el catálogo por años que hemos plasmado en el capítulo III, donde aportamos 347 títulos estrenados en el periodo estudiado; nuestra selección de 85 estrenos producidos en Madrid, en base a su relevancia e impronta en la crítica y en la vida cultural de la ciudad, deja en el tintero de muchas carteleras otros muchos títulos estrenados que vendrían a sumarse a los más de trescientos enunciados. No vamos a aducir la cantidad como un mérito, pero qué duda cabe: anula la frecuente y normalmente admitida aseveración de que estos años han sido un desierto para la creación y estrenos de zarzuela.

Al hilo de ello, hay que seguir buceando en los títulos que no han visto la luz en Madrid, o que permanecen inéditos y que pueden ofrecer vías de continuidad, además ayudan a constatar nuestra idea de que el teatro musical español no ha sido menor en la calidad de sus frutos, como tampoco lo ha sido en el número de títulos. Por citar algunos ejemplos de lo ya tratado: se nos ofrece necesario realizar un estudio, y la recuperación, de *El pañuelo de crespón*, que es de común acuerdo un interesante texto dramático (Alonso González, 2014: 491), así como una partitura de Jesús Romo inspirada por *Marianela* de Galdós, compuesta en 1984 “con el título *Tu lazarillo*, una copia que duerme el sueño de los justos en la Casa Museo Galdós en Las Palmas” (Reverter, 27 de noviembre de 2020); y ¿cómo es posible que un compositor como Salvador Bacarisse no haya estrenado en Madrid su ópera bufa *El estudiante de Salamanca* o su ópera *Fuenteovejuna*? (Fernández Cid, 1975: 270). Quizá por haber fallecido en el exilio en 1963, pero, en cualquier caso, son obras para rescatar y analizar. Es fácil achacar a problemas políticos el que una figura como Bacarisse no vea la luz hasta 1975, pero ¿después?... Solamente se nos ocurre pensar en el desconocimiento o ceguera de quienes han seguido programando los teatros y las compañías líricas, con sus ojos puestos en el suelo, véase taquilla, y no *con el corazón mirando a las estrellas*<sup>435</sup>.

Otro tanto podemos decir de las zarzuelas escritas por el levantino Francisco Balaguer<sup>436</sup> y estrenadas en Buenos Aires: *Una mujer argentina*, *Los salmones*, *Carmen*

<sup>435</sup> Lema de la Compañía Lope de Vega, que fundó y dirigió José Tamayo.

<sup>436</sup> Francisco Balaguer. Nace en Villalonga, Valencia, en 1896. Compuso treinta y cuatro obras de género lírico, algunas estrenadas en los años veinte, a esta época pertenece su obra más conocida *Al dorarse las espigas* estrenada en el Teatro de la Zarzuela de Madrid en 1929. A partir de 1936, el periodo que nos ocupa, se traslada a vivir a Buenos Aires y allí estrena *Una mujer argentina*, *Los salmones*, *Carmen la sevillana* y *El caballero del milagro*, esta última en 1961.



*la sevillana* y *El caballero del milagro*, entre otros títulos. Estas obras merecen un estudio que aporte criterio sobre ellas; además la creación lírica que durante el siglo XX se produce en Hispanoamérica, y que no puede reducirse a Lecuona y a Roig, como habitualmente se viene haciendo, donde sin ir más lejos en los años ochenta del pasado siglo XX sobre la citada *Marianela* de Galdós “el compositor puertorriqueño Manuel B. González trasladó la acción a su país y la vistió bajo el título de Nela” (Reverter, 27 de noviembre de 2020). La creación producida en Hispanoamérica en todo este periodo tampoco ha sido contemplada en nuestra investigación, pero sugerimos que se revise ese corpus, que mucho tiene que aportar y que abunda en el mantenimiento de la zarzuela hasta entrar en el siglo XXI.

Los estudios que se están llevando a cabo allí, en cada país de Hispanoamérica, nos hacen albergar un rayo de esperanza. De ahí brotarán, sin duda, obras que habrá que sumar a los muchos títulos que son una asignatura pendiente en la cartelera de Madrid, no vamos a recordarlos nuevamente, pero es significativo que ni siquiera encontremos referencias fiables para obras como *Rosaura* de Federico Moreno Torroba estrenada en el Teatro Colón de Bogotá en 1965 o *Viento Sur* de Julián Echevarría y José Luis Albéniz Campino, música de Jesús Arámbarri, fechada alrededor de 1952.

No han sido estos títulos el objetivo de esta tesis, que se ha centrado en los estrenos producidos en Madrid, pero hemos ido aportando estos datos a fin de suscitar nuevas investigaciones que continúen en esta dirección, huyendo de los lugares comunes que en algunos estudios hacen cerrar la puerta creativa a la zarzuela en 1950.

Sucedo, como decía Tomás Borrás acerca de Conrado del Campo “que, el compositor, haya ganado un laurel con su ópera *Lola la piconera* (libro de Pemán) en el Liceo de Barcelona, merece algo más que silencio: merece examen de conciencia.” (Borrás, 1954: 19). Esta falta de examen de conciencia, esta dejadez ante nuestra cultura, no aportará nada bueno a la percepción cultural de nuestro país en un futuro no muy lejano. Además, hay muchos títulos de los estrenados que tras su éxito en nuestro país se dieron a conocer en América, pero hay otros muchos que deberían estrenarse, aún hoy, en Hispanoamérica; es un deber y una obligación, impulsar la proyección de la zarzuela en un continente donde la lengua más hablada es el idioma español. Allí, donde, “Nos estamos dejando suplantar con una negligencia imperdonable” (Villa, 23 de octubre de

1930), como ya supo ver en los años treinta el maestro Guerrero.

Y esa brecha abandonada ha sido bien aprovechada por el musical angloamericano, por la ópera y, en menor medida, por la creación autóctona. Esta última creación también nos interesa porque es heredera natural de la zarzuela, y nos lleva a denunciar, asimismo, que lo que se ha estrenado en Hispanoamérica, aquí no se conoce: por ejemplo, el teatro musical de Ernesto Lecuona o las óperas del catalán, fallecido en Buenos Aires en 1969, Jaime Pahissa<sup>437</sup>. Sin ir más lejos, una única zarzuela cubana -tan emblemática como *Cecilia Valdés* eso sí, estrenada en Madrid en 2020- no se ha podido conocer en vivo en nuestro país hasta la fecha.

En este caldo de cultivo, donde únicamente el repertorio ha continuado sobreviviendo, volcamos ahora los títulos citados en esta investigación, donde, entre más de cien, solamente se han vuelto a recuperar seis títulos<sup>438</sup>, de los mismos compositores: cuatro de Sorozábal y dos de Alonso. No está mal, pero en este sentido parece como si esta labor fuera obligación de una sola casa: el teatro de la Zarzuela, que como Teatro Lírico Nacional que es, aborda la cuestión con los tiempos y fuerzas de que dispone. Le siguen detrás, otras tres grandes instituciones de nuestro país, impulsando desde sus ámbitos la recuperación del legado lírico: SGAE, ICCMU y Fundación Juan March. Una labor que, a cuentagotas, recupera, mantiene y bucea en las épocas menos claras de la historiografía de la zarzuela. En este sentido, esta tesis pretende ser una humilde ayuda, mostrando una época poco observada y cuyos títulos estrenados durante el periodo estudiado no han acabado de acaparar la atención que, sin duda, merecen.

### C.LAS CAUSAS QUE HAN MOTIVADO LA PAULATINA DESAPARICIÓN DE ESTRENOS.

Tomas Marco al hablar de Julio Gómez (Espinós, 1975: 25) observa el gran problema de la vida musical española: el de su continuidad. En este sentido el propio Sorozábal, que “dejaba traslucir un discurso antirromántico muy común entre los círculos

<sup>437</sup> En 2020 el teatro de la Zarzuela ha programado su ópera *Marianela*, sobre la novela de Galdós, en versión de concierto. Nos falta por conocer en escena su *Don Gil de las calzas verdes* (1955) o su *Tragicomedia de Calisto y Melibea* (1956), por citar dos ejemplos vinculados a nuestra investigación (Casares, 2020: 16).

<sup>438</sup> Como ya dijimos *La tabernera del puerto*, *La eterna canción*, *Las de Caín* y *Black el payaso*, todas obras de Pablo Sorozábal, son las únicas zarzuelas estrenadas en este periodo, desde 1939, que han vuelto a ser revisitadas con honores de estreno. A ellas hay que añadir *Luna de miel en El Cairo* y *Veinticuatro horas mintiendo*, las dos de Francisco Alonso.

vanguardistas del momento –desde, al menos, el manifiesto *Le Coq et l'Arlequin* (1918), de Cocteau-.” (Lerena, 2019: 146), declaraba: “Voy a hacer teatro... Pero le ruego que, si esto lo dice usted al público diga también que no se asusten, porque no pienso hacer óperas, ni mucho menos.” (*El Heraldo de Madrid*, 18 de mayo de 1929).

Este distanciamiento de las fórmulas clásicas del teatro musical producido antes de la Guerra Civil acerca el género grande a una reconversión de sus parámetros poéticos y es empujado a los usos del musical inglés, como en su momento había ocurrido con la influencia de los bufos y la opereta francesa. “La dificultad de definir y consolidar un rumbo propio entre la desconcertante amalgama de propuestas que poblaban las carteleras de espectáculos” (Lerena, 2019: 147) lleva a decir al citado compositor:

Yo no me he enterado aún, de una manera definitiva, lo que quiere encasillarse con el nombre de “zarzuela típica”. Aparte de que en la zarzuela cabe de todo –todo lo que no sea opereta- yo personalmente opino que la zarzuela es una ópera que no llegó a ser. Y que no llegó a ser por incapacidad de resistencia del público español, que quiere en la escena una gran variedad y una gran vivacidad. (*Luz*, 24 de diciembre de 1933).

Esa resistencia del público muestra la ausencia de fomento y atracción de nuevos públicos, que siempre ha existido en nuestro país, es un problema pedagógico que aparta significativamente todo lo que concierne a la actividad cultural de la formación reglada. Y es obvio que a la larga esta ausencia didáctica provoca que la demanda de estrenos resulte inexistente por parte del público; son los creadores los que deciden continuar una línea de creación, conscientes de que el cierre en un repertorio tiene una fecha de caducidad clara.

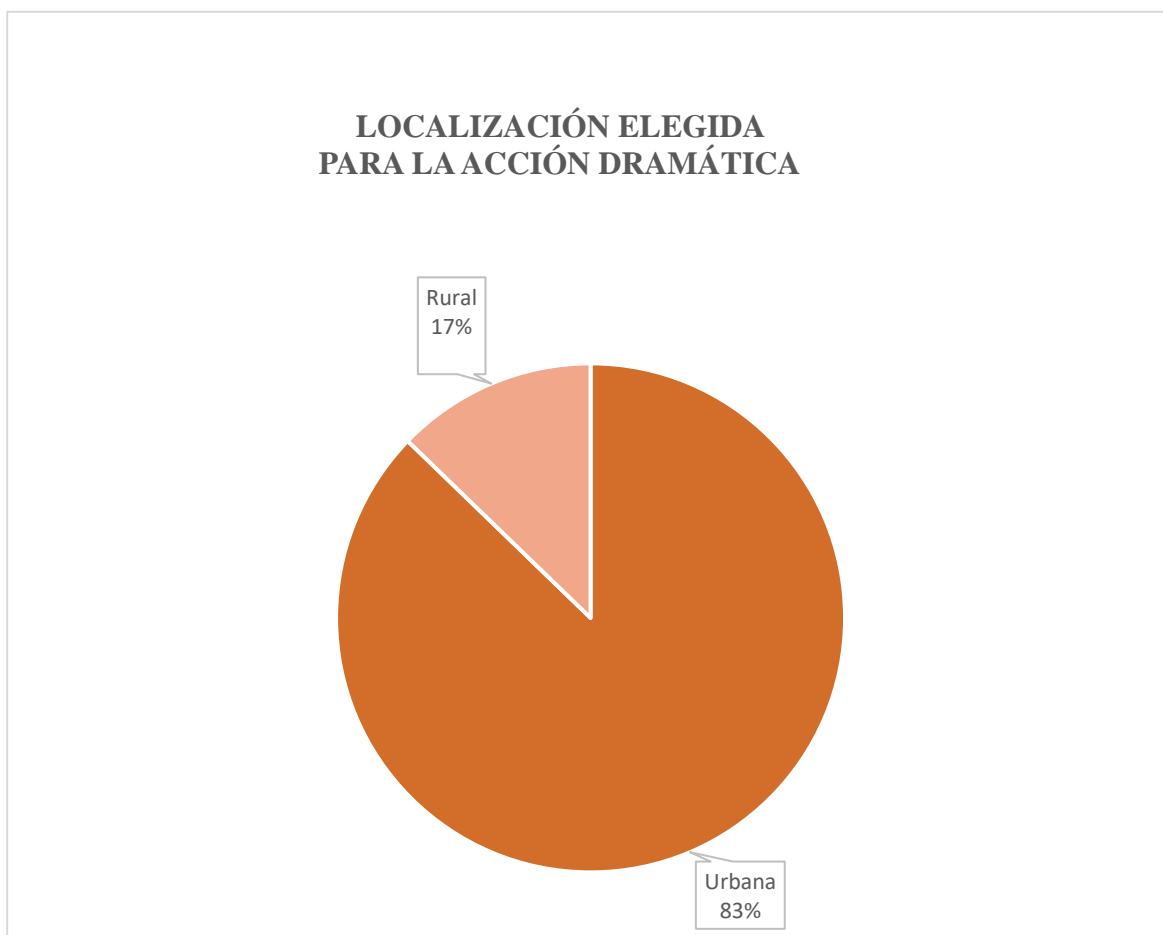
Por ejemplo, las zarzuelas de ambiente rural, o llamadas “de alpargata”, van desapareciendo, deja de estar de moda “el drama de los pueblos de España”<sup>439</sup>. Estos cambios de gusto y de estética llevan a evolucionar el género con unas denominaciones diferentes, pero, como hemos dicho anteriormente, se denominen como se denominen en su acepción genérica, en el fondo subyace la poética de la zarzuela en la mayoría de las obras estrenadas en el periodo estudiado. Así, existe un claro cambio de la zarzuela de ambiente rural o “de alpargata” por la zarzuela de ambiente cosmopolita y cuyo desarrollo va vinculado a la vida de la gran ciudad, tenga ésta el nombre que tenga: Madrid, Melbourne, Barcelona, Taringia. Vencen los principios de la opereta frente a

---

<sup>439</sup> Denominación dada por Federico García Lorca a sus obras de este carácter: *Yerma*, *Bodas de Sangre*, *La casa de Bernarda Alba*...

las características del drama rural. Este cíclico “menosprecio de aldea”, y al revés, suele ir vinculado a las tendencias de cada momento y hay un largo ciclo de abandono del campo, un inicio de la España vaciada, concepto que se fragua y constata en 2019, pero que se inicia en los años cincuenta del pasado siglo; esta búsqueda de la gran ciudad tiene su reflejo en el afianzamiento de los recursos morfológicos de la opereta en los nuevos estrenos madrileños. Y en cuanto al uso espacial encontramos que de los cien títulos reseñados encontramos:

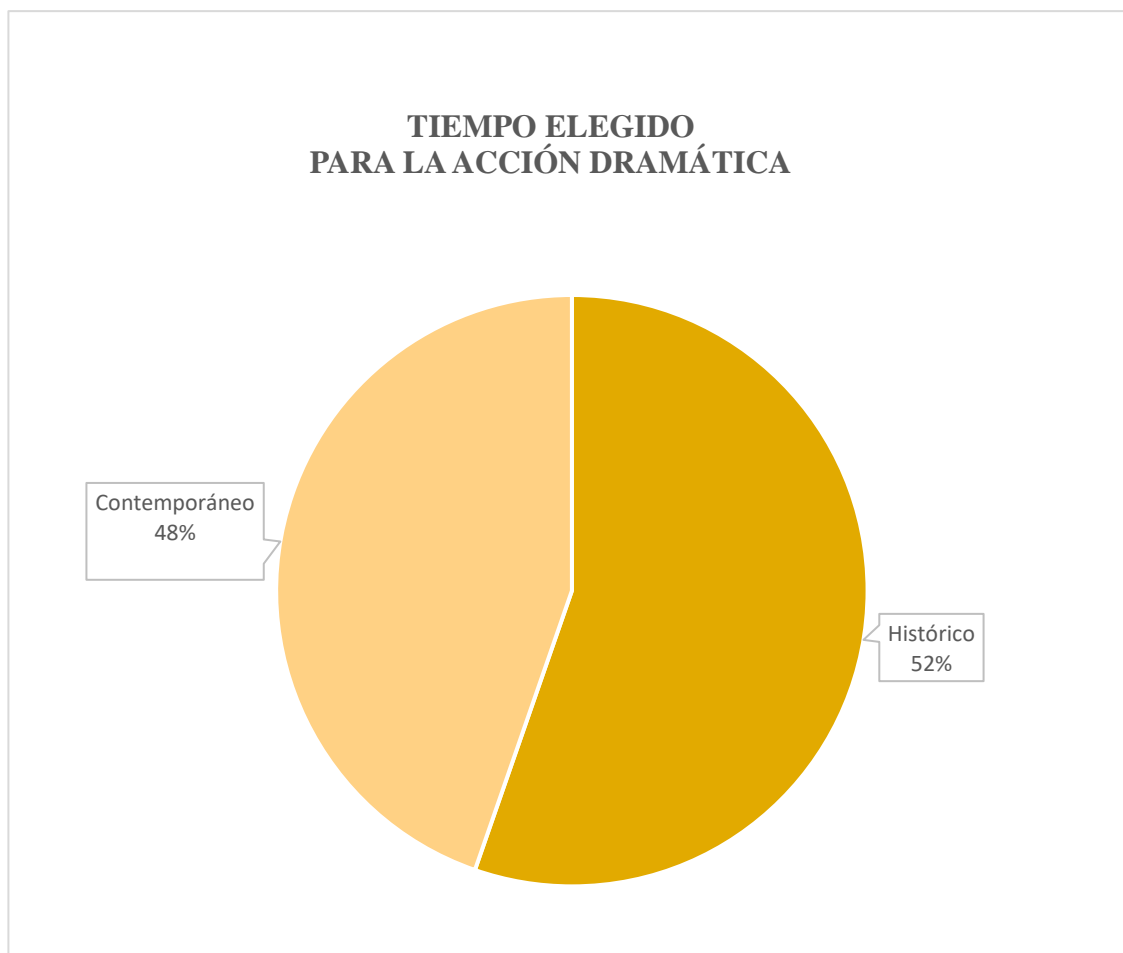
- Localización rural, 17 títulos.
- Localización urbana, 83 títulos.



Esto mismo no nos sucede con el tiempo cronológico en el que los autores dramáticos sitúan la acción de sus obras, dado que se decanta paritariamente por la “época actual”,

es decir el mismo tiempo en el que sucede el estreno de la obra en cuestión. De los cien títulos reseñados el tiempo en que transcurren sus obras queda definido como sigue:

- Época contemporánea a la fecha de estreno, 48 títulos.
- Recreación de un periodo histórico, 52 títulos.



Esta búsqueda de los tiempos modernos en casi un 50 % de los títulos lleva a huir de la mirada nostálgica, que es tan afín al espectáculo musical. Ese devenir del tiempo provoca la inclusión de ritmos musicales contemporáneos que alejan el habitual espíritu lírico de las obras y conforman una partitura de ejecución más cercana a la música ligera. Algo que, a partir de los años setenta, con la influencia del teatro independiente y la apertura a las corrientes musicales y escénicas extranjeras, se produce con más fuerza, y muy pocos son conscientes de que estamos ante nuevas zarzuelas, evolucionadas, sino

que se plantea la zarzuela como algo vinculado al régimen político que está desapareciendo y que desaparecerá con la dictadura y se da la bienvenida al musical, nuevo término más real en su uso en cuanto a su significante que coincidente en su verdadero significado.

Hay que tener en cuenta que, a partir del año 1975, la cuestión política afecta de lleno a la vida cultural y no se acepta que los nuevos rumbos, que por citar un título se marcan desde *Selene* de Tomás Marco, se engloben como Teatro Lírico Español. Sorprende que nadie dude en denominar zarzuelas a obras tan dispares como *La púrpura de la rosa* y *La gran vía* donde el tiempo y las características formales son tan ajenas y lejanas entre sí. Y sorprende que no se haya querido guardar el término zarzuela para englobar obras como *Kiu*, *La señorita Cristina*, *Flor de nit*, *Divinas Palabras* o *Carmen Carmen*; que, sin embargo, tienen puntos coincidentes con la poética de las obras que denominamos zarzuela grande y que entroncan desde *Los diamantes de la corona* a *María Manuela*. Si no estamos tan pendientes de las denominaciones que dan los autores a sus obras, histórico también ha sido el sinfín de géneros y su laberinto estilístico, nos encontramos con que un catálogo más extenso de lo que creíamos se encuentra bajo el paraguas de teatro musical español.

Desde la Fundación Juan March se ha querido establecer una genealogía del teatro musical español, una especie de árbol (Huerta Calvo, 2015: 1-10) donde aparecen muchos de los géneros que citamos pero que a nuestro parecer entronca más ramas sueltas que verdaderas fusiones entre ellas. No plasma los casamientos, que es en donde la zarzuela grande ha evolucionado. Y todos los subgéneros, que florecieron bajo la hegemonía del género chico, y que vuelven tras la desaparición de este, en los años veinte del pasado siglo, a fusionarse con las características morfológicas de la zarzuela grande, y de ahí surgen una variedad de nuevas formas de construcción dramática y musical que, en definitiva, confieren el corpus de obras que hemos enunciado en el capítulo III de esta tesis.

Todas estas rápidas aseveraciones de la crítica, en no ver estrenos de zarzuela durante estos años, redundan en la credibilidad del terrible paño de impurezas que tenebrosamente ha caído sobre tal denominación de origen: la zarzuela. Descalabro

semántico de un término para el que habrá que esperar varias generaciones de limpieza. Para poner en claro el desarrollo del género, posterior a la Guerra Civil, esta tesis pretende ser un granito de arena en ese largo caminar que, indiscutiblemente, nos conducirá a que un día se hable de *Selene*, *Cinco minutos nada menos* o *Maravilla* bajo el término zarzuela, como hoy hacemos con *El laurel de Apolo*, *Vivitos y coleando* o *Las golondrinas*. O, lo que sería peor, en cuanto a las consecuencias de colonización lingüística que conlleva, desaparecería el término “zarzuela” para dejar paso al término “musical” como única denominación, en este sentido la mejor opción podría ser, en caso de desuso total del término “zarzuela” optar por la denominación ya existente y aglutinadora de “teatro musical”.

Al estudiar las influencias hemos percibido que la historia de la revista musical y el cine, en relación con la música y especialmente con la zarzuela, son ámbitos magníficamente estudiados y que gozan de análisis contundentes. No ocurre lo mismo en relación con la historia del espectáculo folklórico, los concursos sobre zarzuela o la parte escénica del género en los años estudiados, en estos ámbitos se hace necesario seguir investigando y arrojar luz sobre lo que fue la manera de abordar la representación escénica del teatro musical. Estos ámbitos han sido aportados en esta tesis como jalones de la evolución de la zarzuela grande, y ofrecen todavía un campo de investigación más amplio y que resulta necesario afrontar en un futuro próximo.

La emblemática cantante Pepita Embil nos da un titular extraordinariamente veraz en el diario *ABC*: “En España la zarzuela se ha tratado como una hijastra” (S.E., 20 de octubre de 1988). La madre de Plácido Domingo conoce perfectamente el engranaje y funcionamiento de las compañías privadas de zarzuela, motor extinguido por diversas causas y sin aparente solución, aunque ella propone que:

...cada compañía debería tener los mismos medios que las compañías oficiales... No soy quién para mandar aquí, pero he comprobado que se protege más a la ópera que a la zarzuela, y a pesar de todo hay que ver la fuerza que tiene y cómo gusta en el extranjero. (*Op. cit.* 1988: 107).

Por eso hemos incluido los estrenos producidos desde el año 2000 hasta el año 2020, y de estos veinte años traemos para cierre y conclusión la siguiente apreciación del

compositor Tomás Marco, que en el momento previsto para el estreno<sup>440</sup> de *Policías y ladrones*, observó lo siguiente:

Siempre había creído que la zarzuela era un género que podía seguir siendo factible, aunque nunca me había planteado abordarlo porque también pensaba que las condiciones objetivas para hacerlo habían desaparecido casi totalmente desde la época en que era algo habitual en toda España. Prácticamente me parecía una utopía más allá de los problemas musicales que hoy suscite. (...) Mala o buena, ésta quiere ser una zarzuela. Tampoco pretendo ser la salvación del género ni poner una pica en Flandes. Dadas las circunstancias, estoy convencido de que esto no puede tener mucho recorrido, ya que no hay donde tenerlo, y que es muy probable que como compositor no tenga oportunidad de hacer otra zarzuela. Y todo ello no tiene que ver nada con que lo compuesto sea malo o bueno sino con las posibilidades reales de representar zarzuelas nuevas. (Marco, 2018: 27).

Efectivamente, si consideramos la poca posibilidad real de estrenar zarzuelas nuevas tenemos en la historia de la zarzuela un nuevo periodo de hibernación; recordemos que entre la zarzuela barroca y la recuperación del género que hicieron Hernando y Barbieri transcurre casi un siglo sin aparentes hitos. Este segundo despertar de la zarzuela ha durado bastante algo más de un siglo, y en esta tesis doctoral hemos investigado el catálogo de sus últimos títulos estrenados en Madrid. Por todo ello pensamos que puede descansar tranquila, hasta que su nombre vuelva a resurgir, una vez quede limpio de absurdas reminiscencias y en el futuro, quizá no lejano, alguien pueda recuperar de nuevo, sin complejos ni anticuerpos, la voz “zarzuela” para designar al teatro musical en español.

En este sentido cabe una nueva línea de entendimiento sobre el género, tal y como nos propone Álvaro Torrente en unas declaraciones hechas a Jesús Ruiz Mantilla en el diario *El País*:

‘Se impone abandonar el discurso esencialista que la identifica con la quintaesencia de lo español para asumir su carácter permanentemente híbrido’. Para este musicólogo, la zarzuela es un constante cruce de estilos. Desde el barroco hasta hoy. Y esa multiculturalidad, además de una atención especial a fomentar creaciones nuevas, resulta fundamental para su supervivencia: ‘Ha estado abierta a influencias permanentes de todo tipo de estéticas, tanto de la ópera italiana y francesa, como del teatro, las músicas populares de España y Latinoamérica, el jazz o los musicales de Broadway. La zarzuela es el fruto de un diálogo permanente entre tradiciones propias e influencias foráneas. (Ruiz Mantilla y Fernández, 4 de abril de 2018)

Por consiguiente, nos sorprende una temporada como la de 2019-2020 donde coinciden

---

<sup>440</sup> Previsto para el 26 de marzo de 2020 en el teatro de la Zarzuela, fue aplazado por la crisis pandémica del Covid-19.



en escena musicales españoles con factura de zarzuela grande como *33 el musical* y *El médico*, y con características del género chico como observamos en *La llamada*, estrenados en temporadas anteriores y mantenidos en cartel debido al éxito obtenido, y si a esto sumamos los estrenos de *Tres sombreros de copa* y *Policías y ladrones*, en el teatro de la Zarzuela, estamos ante cinco títulos basados en las características de la zarzuela que coinciden en una cartelera que pulsa el aparente o circunstancial buen estado de salud creativo con el que concluimos esta investigación.

Los títulos de zarzuela grande estrenados fuera de Madrid nos llevarían a pensar en la necesidad de hacer otra investigación de las características de la presente, arrojarían un número de títulos y datos francamente positivos. No solamente me estoy refiriendo al ámbito nacional, sino también a la producción hispanoamericana, como el estreno del polifacético Luis Aguilé con su zarzuela *Viva la verbena* estrenada en Buenos Aires (Vincent, 30 de octubre de 1996).

Otra visión nos daría el estudio de obras inéditas, creadas en este periodo, de 1939 a 2020, que no han visto la luz de las candilejas, como sucede con *Monsalvat*, ópera en tres actos de Francisco Javier Fajardo, con música de Luis Agius, cuyo proyecto tuvo apoyo desde la Fundación Autor en 2004; sobre la historia del Santo Grial y la figura de Parsifal se anuncia como “*Monsalvat*: una ópera en España es posible”, si bien la historia tiene grandes coincidencias con textos dramáticos de la historia de la ópera, su música con influencia cinematográfica, se vincularía en la actualidad con el término genérico musical, pero estamos ante un nuevo drama lírico, otro, sin estrenar.

Por tanto, el panorama del árbol troncal de los géneros vinculados a la zarzuela grande ha sentido en cada nacimiento de una rama, una amenaza más que una celebración. Igual que a finales de los años cincuenta del pasado siglo entra el musical americano, en su momento entró la opereta desempeñando el mismo papel: “dando ejemplos que renovaron y ampliaron el repertorio lírico, enriquecieron el lenguaje musical y sirvieron de revulsivo a un género que no era ajeno a las crisis que de tanto en tanto han sacudido a la sociedad española y a su vida cultural” (Llorens Concustell, 1997: 112).

A veces el problema de no querer ver la evolución de un género radica en los propios defensores a ultranza del género, que “no aciertan a comprender que la lógica evolución

de los tiempos ha llevado el gusto de los públicos hacia otros derroteros” (*Op. cit.* 1997: 112).

También se ha puesto de manifiesto que uno de los problemas de la nueva creación de zarzuela es su afianzamiento en parámetros del pasado:

El género lírico ha de sacudir su sueño de vejez, con esa nueva savia que la despierte y rejuvenezca, lanzándola en medio de la corriente de la vida. No otra cosa, hicieron Lope de Vega y Tirso de Molina, sino inundar de autenticidad, realismo, poesía y testimonio de una época a su teatro, que al cabo de tres siglos perdura y está en riguroso presente. No hagamos hoy lo contrario de ellos: escribir en riguroso pasado. El tiempo no perdona que se le traicione y cada hombre es hijo de su tiempo. (Valverde, 1980: 338).

Es lógico que tengamos que estar alerta a ver por dónde nos aflora la zarzuela si tenemos en cuenta como dice el profesor Casares que “ninguna música define con más propiedad que la zarzuela el yo musical de España. Es por ello una constante de nuestra cultura y existen pocas instituciones que como ella representen y caractericen la vida nacional” (Casares, 2016: 8).

Son verdad todas las causas citadas por José Luis Temes como “fallecimiento” del género:

Saturación del repertorio, España es otra, hay otras ofertas de ocio, la generación del 27 dio la espalda a la zarzuela, saturación de la revista, nuevas estrellas fuera de lo escénico, fragmentación y desteatralización de los títulos históricos, España se abre a la música ligera internacional, la zarzuela nació en Madrid y se fue a morir a Hispanoamérica y la degradación final” (2014: 102-108).

Pero también es verdad que todas estas causas hubieran sido una situación circunstancial, como otras parecidas, que han existido en la larga vida del género, si la economía de los sistemas de producción hubiera continuado siendo la misma. Al no ser así es obvio que “habría que plantearse la apertura de nuevas vías y modelos distintos del espectáculo musicoteatral” (Marco, 2020: 81).

El tránsito de nuestros autores por las diversas morfologías de teatro musical que se van superponiendo hace que estos acaben sin centrarse en un estilo determinado y que el fin último perseguido sea conseguir el éxito ante los espectadores, ante la crítica y entre los propios creadores, generando una ausencia de línea estilística en cada uno de ellos, pero finalmente, es que fue así, también en otras épocas, donde nuestros autores tuvieron que convivir entre géneros dispares, modas y exigencias de las empresas. Seguramente esta frenética carrera por encontrar la fórmula del éxito se deba también, además del

aparejado interés económico, a “la vocación democrática y popular del género” (Lerena, 2018: 63) que mantiene hasta nuestros días su aliado más ferviente en el españolito de a pie.

En definitiva, las causas que paulatinamente nos llevan a la desaparición de estrenos, confluyen en una: el cambio del sistema de producción escénica que hace inviable el mantenimiento de teatros y compañías dedicadas al teatro musical, volcando esta actividad en una única casa, el teatro de la Zarzuela, a todas luces indiscutiblemente escasa para generar el tejido profesional, alimentar el músculo creativo y ofrecer el número de estrenos que nuestros creadores estarían dispuestos a producir y el público a consumir, dado que “las posibilidades del teatro con la música no se han acabado ni mucho menos” (Marco, 2020: 21).

#### D.EL FUTURO DE LA ZARZUELA GRANDE.

La zarzuela grande en su evolución hasta la actualidad siempre mantiene tres líneas temáticas y estilísticas que aparecen en casi todas sus creaciones, desde su origen hasta los presentes años del siglo XXI. Curiosamente coinciden con algunas de las tendencias que la crítica internacional encuentra en el teatro musical actual (Albright, 2004) y que, bien a través del texto o de la partitura nos señalan una configuración basada en:

1. El humor como seña de identidad. Llegando incluso a lo paródico, siendo un elemento intrínseco a la construcción dramática española, donde surge la tragicomedia; aportando siempre una mirada irónica y el distanciamiento que provoca el humor ante la situación escénica, logrando la empatía entre emisor y receptor, entre creación y público, como fórmula de éxito asegurada para el futuro de la obra estrenada.
2. La evocación a un patrimonio cultural. Plasmada en diversas consideraciones, bien de carácter meta-teatral, o de recurso folclórico, buceando en un corpus argumental o musical previo. Aquí nos adentramos en conceptos como neo-casticismo o neo-nacionalismo, y que sirven en la mayoría de los casos para recordar un pasado colectivo o para aportar información sustancial sobre el mundo y su inherente globalización.

3. La búsqueda de la modernidad o *zeitoper*<sup>441</sup>, línea estilística cuyo fin es asimilar las modas, inventos y gustos contemporáneos. Logrando la aparición de elementos propios del avance de la vida moderna, lo que en su momento fue el teléfono, ahora es la videollamada, etc.

Estos elementos son intrínsecos a la inmensa mayoría de los títulos y aparecen de diversa manera, pero siempre se muestran. En la evolución de la zarzuela grande lo hacen, sobre todo a través de dos nuevas vías que marcarán su futuro, una bajo la eterna denominación de ópera española y otra asumiendo la globalizadora denominación de musical.

#### D.1. Evolución bajo la denominación de ópera.

Es curioso comprobar cómo, en esta línea de evolución, hay más títulos inéditos que estrenados, dada la excesiva dedicación al repertorio de los pocos teatros que programan ópera en exclusiva o en contadas ocasiones, abandonando el estreno de nuevos títulos. El cierre del teatro Real en 1925 ha tenido una descarnada influencia en la vida del teatro lírico español. No solamente evita que se escriban óperas españolas, “¿para qué? si no se van a estrenar”, sino que se aloja la poca ópera que se hace en el teatro de la Zarzuela, arrinconando al género que le da nombre, en unos años donde de haber tenido su espacio y su tiempo de lleno, quien sabe si se hubiera provocado más producción y reposición de los últimos títulos, de esos que hemos reseñado en esta tesis; que habían abierto nuevos caminos poéticos y que tras mucho esfuerzo por parte de quienes los escribían y representaban, se quedaban sin repercusión e influencia posterior.

Si tenemos en cuenta el proceloso camino de la ópera española y sus confluencias con la zarzuela grande no es hasta finales del siglo XX hasta cuando se produce el apoyo institucional de verdad, y que provoca la aparición de una serie de títulos<sup>442</sup> ya

---

<sup>441</sup> Denominación utilizada en Weimar (Alemania) para hablar de la ópera contemporánea (Albright, 2004: 103-104).

<sup>442</sup> Nos referimos a los encargos del CDMC (Centro para la difusión de la música contemporánea) que estrenó en la Sala Olimpia: *Sin demonio no hay fortuna* (1987) de Leopoldo Alas y Jorge Fernández Guerra, *Fíguro* (1988) de José Ramón Encinar, *Francesca o el infierno de los enamorados* (1989) de Luis Martínez de Merlo y Alfredo Aracil, *El bosque de Diana* (1990) de Antonio Muñoz Molina y José García Román, *Luz de oscura llama* (1991) de Clara Janés y Eduardo Pérez Maseda, *Timón de Atenas* (1992) de Luis Carandel y Jacobo Durán Loriga (1992), *El secreto enamorado* (1993) de Ana Rossetti y Manuel Balboa, *El cristal de agua fría* (1994) de Rosa Montero y Marisa Manchado.

mencionados en el capítulo II. Puede que en el siglo XXI esté vigente lo que ya se apuntaba en el siglo XIX: “La obsesión por la creación de la ópera española si no culminó con el triunfo de ésta, si consiguió la restauración de nuestro teatro lírico” (Espín Templado, 1996: 71). No olvidemos, además, que “todo compositor que quisiera ser tenido en cuenta tenía que demostrar su valor a través de la ópera” (Casares, 2020: 18).

Para ayudar a comprender lo que mantenemos, traemos a colación un ejemplo: hemos reseñado el estreno de *La Celestina* de Nin-Culmell, pero nos aparecen referencias a otras *Celestinas*. Con motivo del estreno del ballet compuesto sobre el mismo argumento por Carmelo Bernaola, en el libro programa del teatro Real se citan dos óperas inéditas; una creada por Ángel Arteaga en 1968, y que reposa en la Fundación Juan March, y otra, de Óscar Esplá, compuesta entre 1973 y 1974 sobre libreto de Federico Romero (Gallego, 1998: 75). O la de Jaime Pahissa (Casares, 2020: 16).

La creación operística aporta mucho, sobre la relación que la historia de nuestros clásicos y el autor del texto dramático guardan con el compositor, en este sentido ahondan las reflexiones del autor Andrés Amorós, acerca del estreno de su *Don Quijote* con música de Cristóbal Halffter en el teatro Real:

Hacia 1787 no era Da Ponte el mejor escritor del mundo; sin embargo, fue el que logró entenderse con Mozart y facilitar su tarea. No se tome a vanidad la cita de estos nombres egregios. La experiencia me enseña que, para que una tarea de este tipo llegue a buen puerto, es básico el entendimiento entre el autor de la música y el autor del texto: ante todo deben hablar un lenguaje estético similar, que pueda coordinarse. Quizá a eso se deba el que no cristalizaran un par de intentos anteriores de Cristóbal Halffter con otros libretistas (Amorós, 2000: 42).

Por eso sorprende tanto la proliferación de grandes autores encargados de escribir los textos dramáticos de ciertas óperas, y cómo estas colaboraciones se quedan en hechos puntuales y aislados sin más repercusión ni continuidad. El propio Amorós hace referencia velada a Buero Vallejo, cuyo texto titulado *Mito*, era la base del primer y fallido acercamiento de Halffter a componer una ópera sobre *Don Quijote*. De entre los grandes autores literarios que han mantenido una estrecha relación con la ópera hay que destacar a Francisco Nieva y a Antonio Gala. El primero traslada, como hemos apuntado anteriormente, la obra de Valle-Inclán, *Divinas palabras*, para Antón García Abril y dirige artísticamente dos obras fundamentales de Luis de Pablo: *Kiu* y *La*

*señorita Cristina*, precisamente con motivo del estreno de esta última el crítico García del Busto nos reseña la relación de Luis de Pablo con la zarzuela grande:

(...) la singular *Pocket zarzuela*, texto de José Miguel Ullán, que fue estrenada en la Sala Beethoven de Bonn el 9 de octubre de 1979 por Esperanza Abad y el grupo Koan dirigidos por José Ramón Encinar, obra que Hans Astrand llama ‘opereta de bolsillo’ y que constituye una recreación alejada, libérrima y un tanto ácida de un género tradicional español al que Luis de Pablo no hace precisamente ascos: al margen del hecho cordial de que zarzuelas fueron las primeras músicas que de niño oyó en vivo, hay que recordar la honda inmersión en las partituras de nuestros zarzuelistas – especialmente los autores de las viejas zarzuelas decimonónicas de formato grande- en los meses de trabajo de su primera ópera, *Kiu...* (García del Busto, 2001: 71).

Otro compositor que da las claves de por dónde puede encaminarse la creación de teatro lírico español es Montsalvage que con motivo del estreno de *Babel 46* en el teatro Real, se incluyen declaraciones del compositor sobre su decálogo artístico, inspirándose en las coordenadas de Gian Carlo Menotti:

Ha creado una manera de entender el teatro musical que puede no ser muy trascendente, pero que hasta ahora nadie ha podido darle una alternativa válida, al menos para una gran mayoría de los aficionados a la ópera. Con un neo-realismo o neo-verismo espontáneo sigue siendo el compositor que (...) supone la sensibilización del espectador –sea cual sea su preparación musical- por la perfecta teatralidad del drama escénico y su adecuada traducción lírica. (García del Busto, 2002: 57).

En esta misma dirección se conduce Leonardo Balada, quien además de la reseñada *Cristóbal Colón*, compone una especie de secuela titulada *La muerte de Colón* y que, compuesta en 1996 “salvo error u omisión, creo que sólo se ha interpretado hasta la fecha en versión de concierto. Se trata de una introspección psicológica sobre el personaje de Colón y su trágico final” (Marco, 2007: 13). Tampoco está estrenada *Zapata*, compuesta anteriormente. Sí estrenará después, el propio Balada, diversas óperas, tales como: *¡Hangman, hangman!* (*¡Verdugo, verdugo!*), *The town of Greed* (*El pueblo de la avaricia*) y *Faust-Bal*. Precisamente con motivo del estreno de *Faust-Bal*, sobre texto de Fernando Arrabal, se recoge en el programa del teatro Real la orientación que desea seguir Balada en su proceso creativo:

Aunque sea evidente, no quiero dejar de apuntar mi deseo de afianzar la parte vocal en algo cantable, sin efectos vocalizantes. Este aspecto tradicional lo contrapongo a enormes recursos sonoros de la orquesta o a técnicas de la vanguardia que ya utilizaba en los años 60. Para mí, como compositor, ópera es canto y teatro, aunque ello no quiera decir que no admire e incluso disfrute viendo óperas de cariz totalmente contemporáneo. Cuando no creía en la melodía, en mi periodo vanguardista de hace más de cuarenta años, ni se me antojaba pensar en una ópera. Componía cantatas en las que el drama lo tramitaban narradores en lugar de cantantes y los coros emitían gritos, sonidos guturales y percusivos en vez de líneas lírico-cantables. Así compuse la ya mencionada *María Sabina* y *No-res*. Al remodelar mi perspectiva estilística, al reintroducir el concepto temático en mi música –incluyendo lo folclórico- escribir óperas tenía ya sentido.

(Balada, 2009: 60).

Una vuelta a la melodía que ya recogió otro compositor, Tomás Marco: “El tema de la melodía no es menor pues uno de los problemas principales de la ópera moderna es establecer en cada caso un sistema de canto, lo más natural posible, que pueda servir de vehículo al texto” (Marco, 2007: 14). Y lo mismo contempla uno de los últimos compositores en estrenar, Jorge Fernández Guerra, con *Tres desechos en forma de ópera* y *Angelus novus*, que coincide en “plantear el doble problema de la relación de la música actual con el idioma y el canto, para al tiempo crear lazos con el público de nuestros días (...) la ópera en España se ha convertido en un camino transitable una vez desaparecidos los férreos corsés de la vanguardia” (Fernández Guerra, 2015: 8). Como diría Giuseppe Verdi: “Torniamo all’antico e sarà un progresso”.

A esta nómina de compositores hay que sumar otros nombres como Josep Soler, Albert García Demestres, José María Sánchez-Verdú, Pilar Jurado, Mauricio Sotelo, Carlos Galán, César Camarero, Alberto Posadas, José Luis Turina, Joan Guinjoan, Enric Palomar, Agustí Charles, María de Alvear, Elena Mendoza, entre otros. Lo que arroja una fascinante nómina de compositores encarando el siglo XXI.

En cuanto a los autores del texto, resulta un lugar común inaceptable el prejuzgar el texto dramático escrito para zarzuela sin tener en cuenta los parámetros de creación que define el gestor cultural Paolo Pinamonti<sup>443</sup> en su introducción a *La aventura de la zarzuela*:

Por su singularidad teatral, el trabajo de los libretistas zarzuelísticos se revela aún más importante. No se trata solo de construir una estructura dramático-musical que sea eficaz, sino que se debe también mostrar un dominio de la llamada carpintería teatral. En otras palabras, para un libretista de zarzuela no es importante sólo crear versos de calidad y una calibrada evolución de las diferentes situaciones emotivas de la obra, sino también construir escenas que tengan el impacto dramático adecuado (Pinamonti, 2012: IX).

La importancia de la autoría literaria del texto dramático se pone a veces en tela de juicio y otras es ensalzada, como el caso de la ópera *La ciudad de las mentiras*, basada en textos de Juan Carlos Onetti, que tan necesarios le son a la compositora:

Nuestra utopía se nutre de la ficción literaria. Hacer teatro con el lenguaje abstracto de la música, sea del signo que sea, significa de por sí crear un universo artificial. La

---

<sup>443</sup> Director del teatro de la Zarzuela desde 2011 hasta 2015.

literatura nos ofrece situaciones imaginarias que, si bien parten de la realidad que nos rodea, nos transportan a un plano de ficción y aportan una dimensión universal a nuestra narración musical. (Mendoza, 2017: 15).

El barco es el mismo, y la ópera española, evoluciona a la par que la zarzuela grande, necesitando generar nuevos títulos, entre otros motivos, como defensa de nuestro idioma:

La ópera, ligada como está a la lengua, no puede defenderse en el exterior de nuestras fronteras idiomáticas; y son esas fronteras idiomáticas, y España en lo que nos concierne, las que han arrastrado una falta de autoestima cultural, que nos ha llevado, por ejemplo, a no disponer nunca de editoriales que acojan y defiendan las partituras, que nos saquen del infierno de los manuscritos arrumbados en la SGAE o en los domicilios familiares, o que nos permitan valorar si eso que producimos nosotros tiene validez. Es solo un síntoma entre otros, pero que vuelve una y otra vez cuando buscamos los restos de nuestro naufragio. (Fernández Guerra, 2020: 36).

Leonardo Balada, José Ramón Encinar, Tomás Marco y Luis de Pablo dejan en sus obras fórmulas de regeneración del teatro musical español. En títulos ya comentados de estos autores se encuentran pistas más que afortunadas para una continuidad del género estudiado. Y que a la vista de la proximidad en el tiempo nos impide conocer si en un futuro estas vías de creación ya abiertas siguen siendo exploradas y devuelven un esplendor a la zarzuela que ahora se le escatima. No en vano, el propio Teatro de la Zarzuela ha convocado un Concurso de nueva creación de zarzuela.

Aunque resultara cierta que la demanda de estrenos resulta inexistente por parte del público, son los creadores los que han decidido continuar una línea de creación, conscientes de que, repetimos, el cierre en un repertorio tiene una fecha de caducidad clara. Ya conocemos que “Las reposiciones de *El asombro de Damasco* y *La calesera* sí llevaron público al teatro, pero no el estreno de *El burlador de Toledo*, ganadora del concurso de zarzuela de la SGAE” (González Peña, 2014: 234). Esta situación nos conduce inexorablemente a comprobar que es una ausencia de pedagogía, de educación cultural, la que arrastramos. Un problema ante el que los gestores culturales no han aportado, en general, la motivación que les correspondía; y esta situación de ignorancia y desidia ha provocado que la demanda de nuevos estrenos de teatro musical no sea mayor, a pesar de que la ópera española actual ha encontrado vías de evolución en el formato de cámara, al que tiene que estar atento la zarzuela grande, como una posibilidad más de generar creación nueva.



## D.2. Evolución bajo la denominación de musical.

La llegada, influencia y asentamiento del musical anglosajón en los escenarios madrileños tiene mucho que ver con la globalización que sufre el propio país, si partimos de la idea de que “globalizar es igual a universalizar, y, sobre todo, a uniformar (...) la creatividad en el ámbito del teatro musical, puede que esté en declive, pero el auge del género sigue imparables” (Romera, 2011: 335).

Aunque un mundo cultural, en este caso el correspondiente al teatro musical español, siempre ofrece la sensación de ser un ámbito cerrado y con características autóctonas muy marcadas, que ayudan a crear una identidad nacionalista, no es así. La cultura siempre es receptiva a lo foráneo. Ya Hegel había observado este fenómeno para la génesis del mundo cultural griego: “Hemos hablado no ha mucho del extrañamiento como un elemento del espíritu griego, y es cosa sabida que los inicios de la civilización tienen que ver, en Grecia, con la llegada de extranjeros” (Hegel, 2010: 552). En consecuencia, un mundo cultural como la zarzuela, de apariencia tan vinculada al casticismo, está continuamente influenciado por cánones morfológicos foráneos que absorbe y metaboliza.

La gran diferencia con la llegada del musical anglosajón, respecto a experiencias anteriores, ha sido la de que con él se ha anulado la denominación zarzuela y se ha incorporado la de musical. En más de una ocasión hemos leído comentarios donde el musical era considerado superior a la zarzuela, por ejemplo, en referencia a uno de los últimos estrenos de zarzuela grande, *Fuenteovejuna*, se opina que “resulta algo más que una zarzuela: un musical español moderno y cercano a los que se hacen por los mejores escenarios del mundo.” (García Carretero, 2006: 166).

Hemos encontrado que en nuestro país no se haya muy avanzado el estudio del musical y su influencia en nuestro teatro lírico. Sería procedente que desde el ámbito de la musicología se investigara de manera comparativa las características musicales (instrumentales y vocales) entre zarzuela y musical, y analizar estos dos cánones diferentes. Hasta el momento la bibliografía al respecto no es muy extensa, parte del histórico *Tratado completo del arte del canto* de Manuel García (1805-1906), e incluye autores como Madeleine Mansion, Joan S. Ferrer Serra, Richard Miller, y para el ámbito

de canto pop a Seth Riggs. Como ya hemos visto en el capítulo V, no solo me refiero al musical de títulos como *Miserables*, *Fantasma de la ópera*, *Sweeney Todd*, dado que sobre todo Boublil & Schönberg, Lloyd Weber y Sondheim irán seguramente en un futuro a engrosar el repertorio operístico. No olvidemos que en 1924 ya se abrió este camino con Gershwin, estrenando bajo el genérico de ópera folklórica su *Porgy and Bess*, lo continúa Kurt Weill que en 1930 con texto de Brecht estrena *Mahagonny*, obra que en 2007 llega al teatro Español, con Mario Gas al frente, y en 2010 al Real, de la mano de la Fura del Baus. En 1989 los autores de *Los Miserables*, Boublil y Schönberg, hacen *Miss Saigon* inspirados en *Butterfly*.

Y ya hemos dicho que en este siglo XXI tanto *Maribel* como *El médico*, *La llamada o 33 el musical*, siguen esta poética creativa, tanto en el texto dramático como en lo musical. En diversas fuentes encontramos vertidas opiniones que nos reafirman en la conclusión de que la zarzuela ha evolucionado tomando las características propias del musical angloamericano. Así, el compositor Tomás Marco declara que:

La única manera de revitalizar la zarzuela podría venir de lugares insólitos y uno que se me ocurre es de algo tan aparentemente lejano como es el musical americano (...) que difiere de las orquestaciones de la zarzuela histórica. Está claro que se necesitarían escritores de primera categoría y músicos igualmente solventes (...) y seguramente, se necesitaría huir de la vía oficial e intentarlo como un espectáculo diferente que surgiera de algún empresario teatral (Marco, 2020: 288-289).

En este sentido redundan las palabras de Antón García Abril, en su opinión sobre el musical que “no deja de ser un género adyacente a la ópera” (Iberni, 5 de septiembre de 2002) y para el director musical Josep Pons: “El musical no es un espectáculo menor en relación con la ópera, como tampoco lo son la zarzuela o la opereta, con las que está relacionado (...) La ópera y el musical pueden convivir en el futuro porque ambos tienen idéntica vigencia” (*Op. cit.* 2002: 50). En este sentido, hasta su conocido volumen de negocio entronca con la vida de la zarzuela pues, como bien ha observado Emilio Casares, en declaraciones a Luis G. Iberni:

Es cierto que la rentabilidad ha sido un factor prioritario a la hora de concebir un musical, pero esta premisa se encuentra en la historia de prácticamente la totalidad de los géneros teatrales líricos. En nuestra misma zarzuela podemos preguntarnos qué era lo que tenía Ruperto Chapí en la cabeza en el momento de hacer su música. Creo que era el éxito, pero un éxito que abarcaba también, en gran medida, lo económico. (*Op. cit.* 2002: 50).

La vida de nuestro teatro lírico y su amortiguada evolución tiene claras razones

económicas, como acabamos de apuntar, es la causa principal de la falta de continuidad en la representación del género, los cambios en la industria del espectáculo. A esta ausencia colabora este inicio de la globalización y el mimetismo igualitario entre las naciones, que siempre acaba por desplazar la personalidad propia y desemboca en un progreso mal entendido y de frutos mediocres. Lo universal prende siempre en la raíz diferencial de la personalidad de un pueblo, y estas características vinculadas al entorno cultural, del que nunca hay que apartarse, son las que logran títulos que, al representarnos podrán competir con la entrada de productos foráneos. Véase la fuerza de un musical español, ya comentado en la ficha número 78, como *La llamada*.

La obsesión industrial por utilizar el término “el musical” aplicado a cualquier título como reclamo de venta y atracción para el público llega a límites tan curiosos como el planteado con la reposición de *La viuda alegre* en Madrid, en los teatros del Canal el 18 de diciembre de 2015. La opereta de Franz Lehár queda titulada como sigue: *La viuda alegre, el musical*. De hecho, en el programa de mano de la obra se justifica así el uso de la terminología genérica, huyendo del clásico y habitual término de opereta: “La apuesta del teatro Arriaga por convertir el espectáculo en un gran musical va a permitir acercarlo aún más al público, para que todo el mundo pueda reír y disfrutar con él.” Y aún nos parecía grave en el siglo XIX la epidemia de los bufos denominado por Manuel Balboa como un “auténtico fenómeno de masas, que a la postre si desapareció de la memoria del público, no lo hizo sobre la inspiración de compositores y libretistas” (Balboa, 1992: 8). Casi nada comparado con la influencia que nos va a dejar el musical.

Los creadores históricos de la zarzuela, a partir de 1939, no viven tan embebidos en la lucha de la importancia del género en el que escriben, como sí había supuesto, en el siglo XIX la diatriba entre zarzuela y ópera. Ya Sorozábal en 1929 se desmarcaba de esta polémica historicista con unas declaraciones al *Heraldo de Madrid* recogidas por Mario Lerena en el libro sobre el compositor vasco: “No creo que escribir música intrascendente sea menos importante que hacer música de trascendencia... La gracia en arte es superior a la ciencia” (Lerena, 2018: 79).

Así comprobamos que el vuelco de nuestros creadores a escribir teatro musical bajo la influencia del musical americano se pone de manifiesto desde la entrada de este a través del cinematógrafo hasta nuestros días; y genera adeptos, como hemos visto con García

Abril y así, en la declaración de Nacho Cano en el programa de mano de *Hoy no me puedo levantar*, el músico de *Mecano* aduce:

Alguien tenía que tomar la iniciativa de dar la importancia, que nuestra lengua ocupa por derecho, en el cine, en la literatura, en el teatro, etc. al mundo de los musicales. El público viene demostrando de manera masiva su interés por esta forma de expresión, que se alimenta básicamente de obras que, representadas en castellano, parten de otras culturas en las que este formato viene triunfando por décadas. (Cano, 2005)

En cualquier caso “La zarzuela no es sólo un género teatral. Es una enorme ventana a la que se asoma el pueblo para verse, para revivirse estéticamente, a veces muy estéticamente, en sus calles, en su vida, en sus canciones, en su alma.” (Amorós, 1987: 228). Esto es lo mismo que hace Mecano en *Hoy no me puedo levantar*, musical jukebox<sup>444</sup>, estrenado en el teatro Rialto de Madrid el 7 de abril de 2005. Romera Castillo que llegó a titular así un artículo: “Sobre teatro (musical) y globalización en España”, pone el dedo en la llaga, ya desde el mismo título, y se fija en que el teatro musical se presenta en los escenarios madrileños como todo un fenómeno social (Romera Castillo, 2011: 328-336).

El musical parece que goza de buena salud, el teatro lírico español parece que ha fallecido, pero su vida es más paralela de lo que creemos. Respecto a la salud del musical, Lloyd Webber se lamenta de que no haya una verdadera renovación: “Es importante que se produzca entre los escritores –los jóvenes escasean, como escasean las buenas ideas- como entre el público” (Vallejo, 5 de septiembre de 2002: 35). Parece que hasta la decadencia es pareja a la edad, por desgracia.

Volviendo a Sorozábal, como muchos otros creadores de este tiempo, pronto se preocuparon en hacer evolucionar la zarzuela grande hacia un musical de pervivencia asegurada, en esta búsqueda de fórmulas se llega a prescindir del coro en títulos como *Las de Caín*, no solamente con un fin de ahorro intrínseco, sino como camino estilístico hacia este teatro cantado que es el musical anglosajón, más pendiente del tipo de historia que traslada que de los lugares comunes que marcaba la receta creativa del

---

<sup>444</sup> Como ya dijimos en anterior nota, se utiliza esta denominación para las obras de teatro musical que repasan la vida de un músico, cantante o grupo musical, o que agrupan sus canciones en un hilo argumental. En el cine era frecuente este tipo de creación y tanto Gershwin, como Porter, como Kern, como Berlin, tienen sus correspondientes películas musicales. Últimamente las grandes producciones de musicales como *Mamma Mía* o *We will Rock You* siguen este modelo de producción, pero generando una ficción para “incrustar” los temas musicales, no plasmando una biografía. En español su paralelismo lo encontramos claramente, entre otras obras, en *Hoy no me puedo levantar*.

género lírico.

Nosotros para terminar queremos formular la siguiente pregunta, que el tiempo tratará de contestarnos: ¿Por qué lo llaman musical cuando quieren decir zarzuela? Es innegable la evolución de la zarzuela grande hacia el musical, y debemos estudiarlo con el criterio aplicado por la directora de esta tesis, Pilar Espín Templado, quien al estudiar la influencia del teatro francés en la zarzuela grande del siglo XIX exponía que “debemos contemplar el binomio de lo autóctono/extranjero, no como una confrontación, sino como un sincretismo enriquecedor de dos culturas, propio del momento histórico-literario en el que se produjo” (Espín Templado, 1996:57). Y así entendemos qué ha ocurrido cuando nuestros creadores se han puesto a denominar sus obras, sus estrenos, como musicales en vez de como zarzuelas. En este sentido, una de las últimas grabaciones fonográficas sobre zarzuela lleva el nombre de *La zarzuela, nuestro musical* y en el libro, incluido en su interior, se constata el auge de nuestro género: “Seguramente el auge de los musicales ha tenido mucho que ver con este renacimiento. Porque, en el fondo, un musical está mucho más cerca en todos sus planteamientos de la zarzuela que de la ópera” (Coca, 2018: s.p.).

En esta vertiente de evolución, una gran parte de la crítica musicológica no reconoce que la morfología de los musicales siga las características propias de la zarzuela grande; el desacuerdo radica más en la parte musical que en la literaria. Pues, pocas diferencias hay entre el texto dramático urdido para las obras de teatro con música, sin embargo, en el aspecto musical hay una parte que parece hacerlo irreconciliable, el que afecta a la tesitura vocal: el cambio del canto lírico al canto pop o ligero. Aunque este cambio no es siempre exactamente así, está claro que las exigencias vocales del musical español actual han seguido, para la parte cantada, las coordenadas de la opereta que se fraguó en los años cuarenta y cincuenta, donde se puso en auge el actor cantante, al uso del género chico; la obra de partida es, como ya vimos, *Carlo Monte en Monte Carlo* y esta modalidad llega hasta *El médico*, seguramente el último gran éxito, hasta la fecha, de zarzuela grande acometida desde la empresa privada. Normalmente se anuncia una obra de estas características como musical, encontrando la única diferencia entre zarzuela y musical, en que en aquella el canto permanecía ajustado a voces líricas y en esta segunda denominación la puerta queda abierta a la suma de voces líricas y voces

melódicas o de educación vinculada al mundo del pop; por consiguiente, como ya anticipamos en el estudio de las obras, el musical compuesto en nuestro país, con sus variantes, siempre resulta una hija, una rama evolucionada, de la troncal zarzuela grande.

Esta línea de evolución de la zarzuela como musical tiene su ámbito de desarrollo en estas compañías, productoras privadas, que han recogido el testigo de aquellas compañías líricas, ya en franca desaparición, al no renovar el repertorio ni los usos escénicos, ni contar con el apoyo debido para su regeneración. Pero estas productoras no se sienten vinculadas con el pasado reciente de sus antecesoras, las compañías de zarzuela, y no atienden a su repertorio, ni a sus componentes, excepto en raras ocasiones. Craso error, porque ahí encontrarían una cantera artística, un público afín y la llave del éxito en la continuidad, más que en la frágil novedad, y todo esto provocaría su permanencia en el mercado industrial de las artes escénicas y musicales.

En consecuencia, observamos que en el no uso del término zarzuela hay motivos formales en la diferencia del uso vocal en la partitura y económicos en la difusión: si se denominan zarzuelas a este tipo de obras, que en puridad yo creo que lo son, se perdería un importante sector del público que identifica el término zarzuela con el término “algo trasnochado.”<sup>445</sup> Por lo tanto, lo económico proviene de un problema de carácter sociológico, que influye en la creación y que, como ya apuntamos anteriormente, mueve a que los autores no empleen la rica denominación genérica a la que nos tenían acostumbrados y se hayan encajonados en el término “musical” como denominación única y exclusiva, inherente a “algo moderno y actual”.

Concluimos, pues que el uso del término “musical” supone una colonización lingüística que no nos enriquece, pero los títulos en español generados bajo esta denominación deben considerarse y estudiarse dentro de la historia de la zarzuela, lo contrario es un error que cercena una evolución histórica lógica. Dentro de este aspecto se pone de

---

<sup>445</sup> Personalmente he realizado la consulta a través de productoras, medios de comunicación y espacios escénicos, y la respuesta coincide: si se denominan zarzuelas a este tipo de obras se perdería un importante sector del público. Por otra parte, la diferencia ante la educación de las voces que participan en una zarzuela o en un musical, en general, la diferencia entre voces de la lírica o voces de la música pop, parece abonar esta distancia de denominación genérica. Sin percatarnos de que esta diferencia de educación vocal ya se vivió con la llegada del género chico, con la llegada de la opereta y con el asentamiento de la revista en varias décadas de programación teatral.

manifiesto que así, no solamente no se generarán nuevos títulos, sino que también se logrará la desaparición del repertorio, algo que pasando el tiempo traerá la grave consecuencia del olvido y de la constatación, para las generaciones futuras, de que España es un país sin teatro musical propio.

#### E.LAS CONSECUENCIAS EN LA CULTURA DE UN PAÍS SIN TEATRO MUSICAL PROPIO.

Este es un país donde siempre se han escatimado las ayudas a su mayor patrimonio escénico y musical. En la última producción fonográfica de zarzuela se declara en este sentido: “No salvaguardar nuestro patrimonio es algo preocupante” (Pérez de la Pica, 2019: s.p.). La situación de penuria de las compañías de teatro que abordan el teatro lírico no empieza a observarse desde la gestión cultural pública hasta finales de los años cincuenta del pasado siglo, cuando empiezan a ponerse en marcha campañas de ayuda al respecto: “Talía al teléfono. Millón y medio para campañas líricas en la Zarzuela” (Moncayo, 24 de febrero de 1958). Estas ayudas, que de una u otra manera han pervivido hasta la actualidad han sido un parche con altibajos que en ningún caso ha provocado el mantenimiento y fortaleza de un sector casi desaparecido en la actualidad.

La verdadera solución encontrada para el mantenimiento y pervivencia del género ha sido la de, siguiendo los parámetros heredados de la Segunda República, centrar todos los esfuerzos en la creación de un Teatro Lírico Nacional, ubicado en el teatro de la Zarzuela de Madrid. Tan excelente idea, avalada por instituciones, profesionales y medios de comunicación (Laborda, 26 de diciembre de 1958) ha tenido un resultado de doble filo, partiendo siempre de la idoneidad del proyecto y de su lógico mantenimiento en la actualidad y en el futuro. Por una parte, ha servido para recuperar y poner al día el repertorio tradicional, por acercarse esporádicamente a títulos del pasado que fueron un día parte de su gloria y hoy están totalmente olvidados, dando “un paso adelante” en este sentido, al no recuperar con criterio museístico únicamente (Parada, 28 de marzo de 1959); pero no siempre, en los años finales del siglo XX, ha tenido la vocación de provocar un mantenimiento del género, siendo adalid de nuevos estrenos, algo que ahora sí parece estarse planteando desde los criterios de sus últimos directores, Paolo Pinamonti y Daniel Bianco. En cualquier caso, exceptuando dos o tres títulos, desde la

existencia de una compañía nacional dedicada al género, el estreno de creadores contemporáneos es casi inexistente, y la recuperación de títulos creados estrenados a partir de 1939, casi nula.

La dedicación de un Teatro Lírico Nacional a un repertorio cerrado y anclado en el siglo XIX no traerá a largo plazo buenas consecuencias; en este sentido el teatro nacional inglés incorpora con relativa frecuencia los éxitos que se producen en la cartelera contemporánea, una vez que estos han sido testados y que gozan de la aprobación de público y crítica, pasando de la cartelera comercial a la institución. Así como la institución apuesta por aquellas producciones cuyo calado creativo puede suponer un futuro de vitalidad para el género, procurando después que estas producciones obtengan su vuelo fuera del nido institucional.

Es un principio que ya tenía entre sus objetivos la Junta Nacional de la Música de la Segunda República, en referencia a los teatros líricos en 1939, así en el programa-manifiesto del teatro Calderón al respecto, se recogen las siguientes palabras del presidente de la Junta, el compositor Oscar Esplá:

No puede reducirse, por tanto, la labor de la Junta a revalorizar mediante interpretaciones adecuadas las mejores obras del repertorio nacional: tiene asimismo el deber de impulsar la producción actual española sugiriéndole una intención renovadora constante (Junta Nacional de la Música y Teatros Líricos, 1939: 5).

Sin el desarrollo de este fin: “impulsar la producción actual española”, no habrá continuidad de un teatro musical propio, o zarzuela, y su evolución puede quedar truncada en este significativo 2020, que, ante la llegada de la pandemia Covid-19, deja en la cartelera varios estrenos privados e institucionales: *El médico*, *La llamada*, *33 el musical*, *Tres sombreros de copa*, *El pájaro de dos colores* y la inédita *Policías y ladrones*. A veces parece que todo es factible de cambiar, como sucede al comprobar que 2021 amanece con la publicación de una obra de ficción, novela que solamente es accesible en formato ebook, y que, cuando se menciona una obra musical, se puede pulsar sobre ella y escuchar por enlace externo, y la novela gira en torno a un autor de zarzuelas en el Madrid de la movida, años ochenta y está escrita por el compositor Eduardo Soutullo García y lleva por título *Olozábal, el último zarzuelista, en el Madrid de la movida* (Soutullo, 2020).



Pero esta situación extraordinaria de cierre de esta tesis doctoral, no es la situación normal que debiera ser. Habitualmente las productoras de teatro, herederas de las compañías, no observan la creación española como una apuesta de futuro, más pendientes de la taquilla presente que de la siembra futura, y esperan a conseguir los derechos de exhibición de los grandes éxitos del mercado americano. Tampoco es habitual que desde la institución pública se hayan provocado tres estrenos a la vez, así que estábamos de enhorabuena justo cuando llegó la terrible pandemia.

La reflexión sobre el problema nos debe ayudar a mantener esta dichosa situación, mínima pero fructífera, con seis títulos nuevos al año. Y sino habría que plantearse la creación actual, como en su momento ya ocurrió y así nació la fórmula del género chico o teatro por horas, y “puede que así se obviarán los grandes teatros y alguien cayera en la cuenta de que tan gran gasto es obsoleto si sólo da vueltas en torno a sí mismo” (Marco, 2020: 81). Nos gustaría ser positivos y pensar que esto no va a ser siempre así, dado que la ausencia de nuevos títulos de teatro musical nos acarrea la peor de las consecuencias: convertirnos en un país sin teatro musical propio. Un país en estas condiciones acabará teniendo una brecha fundamental en su aceptación como nación y en su sentido de la identidad. Los valores que siempre ha propiciado y mantenido nuestra zarzuela, nuestro teatro musical, han servido para fomentar en el exterior la imagen cultural de la nación española, ha difundido y mantenido una lengua que está entre las primeras del mundo, y ha cohesionado la relación con la América española. No cabe duda que la desaparición de la zarzuela, o del teatro musical español, provocará una crisis de identidad en el futuro, porque es obvio que “la zarzuela es como esa magdalena proustiana que un día comemos y nos hace recordar que ese sabor está en el origen de todo. Y entonces entendemos que vamos a seguir degustándolo toda nuestra vida” (Coca, 2018: s.p.); está claro que el teatro musical es un entretenimiento y un espectáculo pero al mismo tiempo se trata de “algo que tiene que ver con la educación y la cultura y es eso y no el entretenimiento lo que justifica el apoyo oficial(...) es una necesidad educativa y cultural” (Marco, 2020: 135-136) porque forma parte del ADN de nuestro país y su paulatina desaparición llevará aparejada la decadencia cultural de nuestra nación y, con ella, arrastrará otras manifestaciones artísticas que conlleva su difusión y que son reflejo de nuestra idiosincrasia.

## F.SÍNTESIS FINAL DE LAS CONCLUSIONES.

Por ellos hemos sentido necesario constatar y afianzar con esta tesis doctoral los siguientes fines:

- Poner en limpio el término zarzuela.
- Recordar que su vida se ha mantenido en constante evolución, con una cantidad nada desdeñable de estrenos producidos entre 1939 y 2020.
- Plasmar las diferencias morfológicas que ha ido sufriendo en su evolución, destacando principalmente el cambio en la creación musical, con la incorporación de voces e instrumentos provenientes de otros ámbitos musicales. Mientras que los textos dramáticos y sus argumentos han mantenido una estructura similar a la que tenían en el repertorio.
- Consignar que su futuro, principalmente, se encuentra bajo la denominación de ópera o bajo la denominación de musical.
- Constatar que la paulatina desaparición de estrenos viene motivada por los cambios de producción, es decir por la industria económica en la que debería cultivarse.
- Avisar de las consecuencias en la cultura de un país sin teatro musical propio.

La reflexión sobre todo ello nos debería conducir a ser un país mejor, una nación referente en lo cultural como siempre fuimos; un lugar donde cuidar a nuestros creadores y a nuestro público, y a querernos un poco más, como pueblo que tiene la singularidad de una denominación de origen, de una marca, tan excelsa como la zarzuela. Y todo ello nos conducirá a estar orgullosos de la realidad que Max Aub nos señaló en su novela *La calle de Valverde*:

La zarzuela es el único teatro español universal después del de Calderón. (Aub, 1973: 384).

## G. BIBLIOGRAFÍA CITADA EN EL RESULTADO FINAL DE LA INVESTIGACIÓN Y CONCLUSIONES.

- ALBRIGHT, Daniel (2004). *Modernism and music*. Chicago: University Press of Chicago.
- ALONSO GONZÁLEZ, Celsa (2014). *Francisco Alonso. Otra cara de la modernidad*. Madrid: ICCMU.
- AMORÓS, Andrés *et al.* (1987). *La zarzuela de cerca*. Madrid: Espasa Calpe.
- AMORÓS, Andrés (2000). “Nuestro *Quijote*”. *Don Quijote*. 36-47. Madrid: Teatro Real.
- ARCE, Julio (2001). “Arturo Dúo Vital y la música en Cantabria”. *Arturo Dúo Vital (1901-1964). La mirada de un músico*. Santander: Fundación Marcelino Botín.
- ARNICHES, Carlos (1995) *Obras completas*. I. Biblioteca Castro. Madrid: Turner.
- AUB, Max (1973). *La calle de Valverde*. Barcelona: Seix Barral.
- BALADA, Leonardo (2009). “Mosaico sin fronteras”. *Faust-bal*. 54-61. Madrid: Teatro Real.
- BALBOA, Manuel (1992). “Algunas consideraciones musicales sobre el teatro lírico cantado en castellano (1850-1900)”. *Revista de Musicología*. XIV, nº 1-2. Enero-septiembre de 1991. Madrid: SEdEM.
- BORRÁS, Tomás (1954). *Conrado del Campo*. Col. Temas Madrileños XIII. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños.
- CANO, Ignacio (2005). *Hoy no me puedo levantar*. Programa de mano. Madrid: Teatro Movistar
- CASARES RODICIO, Emilio (2016). “Barbieri o la lucha por una lírica nacional”. *Revista de la Fundación Juan March*. Nº 447: abril. Madrid: Fundación Juan March.
- CASARES RODICIO, Emilio (2020). “*Marianela*, de Pahissa: el regreso de un clásico”. Programa de mano. 16- 35. Madrid: INAEM.
- COCA, César (2018). “La zarzuela, parte de nosotros”. *La zarzuela. Nuestro musical*. Cd. 3 vol. Madrid: Sony Music.
- ENDÉRIZ, Ezequiel (18 de mayo de 1929). “Tres grandes músicos vascos: Guridi, Esnaola y Sorozábal pasan unas horas en Madrid”. *El Heraldo de Madrid*. 16. Madrid.
- ESPÍN TEMPLADO, María del Pilar (1987). “Jacinto Benavente, autor de género chico”. *La zarzuela de cerca*. 163 y ss. Madrid: Espasa Calpe.
- ESPÍN TEMPLADO, María del Pilar (1996). “Panorama literario de la zarzuela grande en el siglo XIX: lo autóctono y lo extranjero”. *Actas del congreso internacional La zarzuela en España e Hispanoamérica. Centro y periferia, 1800-1950. Cuadernos de Música Iberoamericana*. 2/3: 57-72. Madrid: ICCMU.
- ESPINÓS ORLANDO, Juana (1975). *Julio Gómez, compositor, musicólogo y universitario*. Col. Aula de Cultura nº 15. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños.

- FERNÁNDEZ CID, Antonio (1975). *Cien años de teatro musical en España (1875-1975)*. Madrid: Real Musical.
- FERNÁNDEZ CID, Antonio (20 de octubre de 1988). “Cantante de raza e intérprete modelo del género lírico”. *ABC*. 107. Madrid.
- FERNÁNDEZ GUERRA, Jorge (2015). “La ópera española de Vanguardia”. *Revista de la Fundación Juan March*. Nº 438: abril. 2-8. Madrid: Fundación Juan March.
- FERNÁNDEZ GUERRA, Jorge (2020). “Esa ópera que nos concierne”. *El pájaro de dos colores*. Madrid: Fundación Juan March.
- FERNÁNDEZ-SHAW, Guillermo y AUNÓS, Eduardo (1949). *Byron en Venecia. Ópera de Cámara*. Incluye libreto y partitura. Ilustraciones de Alberto Ziegler. Madrid: Litografía Ignacio Díez.
- FERNÁNDEZ –SHAW, Guillermo (2012). *La aventura de la zarzuela (memorias de un libretista)*. José Prieto Marugán, Alejandro Vales Pinilla (eds.). Madrid: Ediciones del Orto-Ediciones Clásicas.
- GALLEGO, Antonio (1998). “*La Celestina* en la música”. *La Celestina*. 68-77. Madrid: Teatro Real.
- GARCÍA CARRETERO, Emilio (2006). *Historia del teatro de la Zarzuela de Madrid. 1956-2006*. Vol. 3. Madrid: Fundación de la Zarzuela Española.
- GARCÍA CONTRERAS, Rafael (2018). *Eduardo Aunós, su vida y misterios*. Córdoba: Almuzara.
- GARCÍA DEL BUSTO, José Luis (2001). “Referencias al teatro en la música no operística de Luis de Pablo”. *La señorita Cristina*. 66-73. Madrid: Teatro Real.
- GARCÍA DEL BUSTO, José Luis (2002). “Pasiones, apariencias y embuste en un mundo cerrado”. *Babel* 46. 52-65. Madrid: Teatro Real.
- GÓMEZ AMAT, Carlos (abril de 1989). “Tiempo de zarzuela”. *Boletín Informativo de la Fundación Juan March*. 189. Madrid.
- GONZÁLEZ PEÑA, María Luz (2014). “La Sociedad General de Autores y Editores ‘salvadora’ del teatro de la Zarzuela”. *Allegro cum laude. Estudios musicológicos en homenaje a Emilio Casares*. Col. Música Hispana. Textos. 19. 227-236. Madrid: ICCMU.
- HEGEL, Georg Wihelm Friedrich (2010). *Lecciones de la filosofía de la historia*. 552. Madrid: Gredos.
- HERNÁNDEZ, Juan Francisco de Dios (2009). “Me matas con sólo mirarme”. *Faust-bal*. 44-53. Madrid: Teatro Real.
- HUERTA CALVO, Javier (2015). “Un paseo por la historia del teatro musical en España”. *Revista de la Fundación Juan March*. Nº 435: enero. 2-10. Madrid: Fundación Juan March.
- IBERNI, Luis G. (5 de septiembre de 2002). “Musicales ¿óperas del XXI?”. *El Cultural*. 47-50. Madrid.

- JASSA HARO, Ignacio y MEJIAS GARCÍA, Enrique (2014). “La mayoría de edad de la zarzuela en el siglo XXI (1998-2015)”. *La zarzuela y sus caminos. Del siglo XVII a la actualidad*. Münster: LIT Verlag.
- JUNTA NACIONAL DE LA MÚSICA Y TEATROS LÍRICOS (1939). *Teatro Lírico Nacional. Temporada preliminar*. Madrid: Teatro Calderón.
- LABORDA, Ángel (26 de diciembre de 1958). “Ante la nueva etapa de la Zarzuela. Nuevas consideraciones en torno al género chico”. *Informaciones*. 9. Madrid.
- LERENA, Mario (2018). *El teatro musical de Pablo Sorozábal (1897-1988). Música, contexto y significado*. Arte textos 4. Bilbao: Universidad del País Vasco.
- LERENA, Mario (2019). “Zarzuela en vanguardia: Sorozábal y su ‘nueva tonadilla’ en el Madrid de 1933”. *Miradas sobre el cuplé en España*. Col. Música Hispana. Textos. 23. 143-159. Madrid: ICCMU.
- LLORENS CONCUSTELL, Concepció (1997). “la opereta en España”. *El mundo de la opereta*. Col. Historia y Vida. Extra N° 87. 98-112. Barcelona: Historia y Vida S. A.
- MARCO, Tomás (2007). “Leonardo Balada, operista”. *Hangman, Hangman! y The Town of Greed*. 9-25. Madrid: INAEM.
- MARCO, Tomás (2018). “Una aventura artística”. *Policías y ladrones*. 25-28. Madrid: INAEM.
- MARCO, Tomás (2020). *Música en escena*. Col. Debate, 27. Madrid: ADE.
- MARCO, Tomás (28 de noviembre de 2020). “Marianela, o la recuperación de nuestro patrimonio sonoro”. *Scherzo*. <https://scherzo.es>
- MENDOZA, Elena y REBSTOCK, Matthias (2017). *La ciudad de las mentiras*. Madrid: Teatro Real.
- MONCAYO, Andrés (24 de febrero de 1958). “Talía al teléfono. Millón y medio para campañas líricas en la Zarzuela”. *Informaciones*. 9. Madrid.
- PARADA, Manuel (28 de marzo de 1959). “El paso adelante”. *Informaciones*. Suplemento especial, s.p. Madrid.
- PÉREZ DE LA PICA, Hugo (2019). *Anatomía de la zarzuela*. Cd. 2 vol. Madrid: RTVE y Warner Music.
- PINAMONTI, Paolo (2012). “Introducción”. *La aventura de la zarzuela (memorias de un libretista)*. José Prieto Marugán, Alejandro Vales Pinilla (eds.). Madrid: Ediciones del Orto-Ediciones Clásicas.
- REVERTER, Arturo (27 de noviembre de 2020). “Marianela explora al Galdós lírico”. *El cultural*. <https://elcultural.com>
- ROMERA CASTILLO, José (2011). “Sobre teatro musical y globalización en España ahora”. *Teatro español entre dos siglos a examen*. 328 – 336. Madrid: Verbum.
- RUIZ MANTILLA, Jesús y FERNÁNDEZ, Javier A. (4 de abril de 2018). “Operación: traer la zarzuela al siglo XXI”. *El País*. Madrid.

- SOROZÁBAL, Pablo. (24 de diciembre de 1933). *Luz*. 6. Madrid.
- SOUTULLO GARCÍA, Eduardo (2021). *Olozabal, el último zarzuelista, en el Madrid de la movida*. [https://leer.amazon.es/litb/B08RRNGTDJ?f=1&I=es\\_ES&ref=litb\\_m](https://leer.amazon.es/litb/B08RRNGTDJ?f=1&I=es_ES&ref=litb_m)
- SUÁREZ-PAJARES, Javier. (2006). “La última gran zarzuela de la historia”. *La tabernera del puerto*. Madrid: INAEM.
- S. E. (20 de octubre de 1988). “En España la zarzuela se ha tratado como una hijastra”. *ABC*. 107. Madrid.
- SUBIRÁ, José (1971). *Temas musicales madrileños*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, C.S.I.C.
- TEMES, José Luis (2014). *El siglo de la zarzuela, 1850-1950*. Madrid: Siruela.
- UGALDE FERNÁNDEZ, Juan José (22 de noviembre de 1985). “Entrevista al maestro Pablo Sorozábal”. [www.txistulari.com](http://www.txistulari.com). País Vasco.
- VV. AA. (1995). *Jacinto Guerrero. De la zarzuela a la revista. Homenaje en el centenario de su nacimiento*. Madrid: SGAE
- VALVERDE, Salvador (1980). *El mundo de la zarzuela*. Madrid: Palabras S.A.
- VALLEJO, Javier (5 de septiembre de 2002). “Lloyd Webber cree que tras el 11-S el público quiere historias amables”. *El País*. 35. Madrid
- VALLEJO, Javier (9 de octubre de 2004). “El original y la copia”. *El País (Babelia)*. 22-23. Madrid.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel (2014). *100 años de canción y music hall*. Barcelona: NorteSur Musikeon.
- VILLA, Antonio de la (23 de octubre de 1930). “Jacinto Guerrero se marcha a Buenos Aires”. *La Libertad*. 3. Madrid.
- VINCENT, Eduardo (30 de octubre de 1996). “Aguilé brinda eficaz tributo a la zarzuela”. *Ámbito Financiero*. 2<sup>a</sup>/ p. 3. Buenos Aires.

## **BIBLIOGRAFÍA GENERAL CLASIFICADA.**

Hemos dividido la bibliografía en cinco apartados, destacando por su relevancia los dos primeros: el primero dedicado a la bibliografía consultada, base previa y preparatoria para acotar la investigación llevada a cabo, y el segundo a la bibliografía de referencia y cita en esta tesis.

Dentro de este segundo apartado hemos diferenciado la bibliografía de referencia de libros de ensayo, historia o investigación general de la temática analizada, de la bibliografía de referencia de los textos dramáticos y programas de lujo o de mano correspondientes a las obras reseñadas o mencionadas que contenían información sustantiva; aportamos además la bibliografía de los medios de comunicación citados.

En los dos apartados siguientes consignamos las referencias fonográficas y videográficas. En el ámbito fonográfico hemos mencionado grabaciones de índole general y en apartado diferenciado las grabaciones de las obras reseñadas. A continuación, en el capítulo videográfico, nos hemos centrado en aquellas ediciones que recogen obras citadas o reseñadas en la presente investigación, sin adentrarnos en el campo de la filmografía de este periodo donde se incluyan fragmentos o cita indirecta a la zarzuela, inabarcable y de interés relativo para nuestro propósito. Y finalmente, en último apartado, las páginas de la red consultadas con sus correspondientes enlaces.

### **A.BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA:**

ACOSTA DÍAZ, Josefa, GÓMEZ LARA, Manuel José, y JIMÉNEZ BARRIENTOS, Jorge eds. (1997). *Poemas y Canciones de Rafael de León*. Sevilla: Ediciones Alfar.

ALIER, Roger (1982). *El libro de la zarzuela*. Barcelona: Daimon.

ALIER, Roger (1984). *Qué es y en qué consiste la zarzuela*. Barcelona: Daimon.

ALIER, Roger (2002). *La zarzuela. La historia, los estilos, los compositores, los intérpretes*. Barcelona: Ma non troppo.

ALONSO GONZÁLEZ, Celsa y CASARES RODICIO, Emilio (1995). *La música española en el siglo XIX*. Oviedo: Universidad de Oviedo.

- AMORÓS, Andrés ed. (1977). *Análisis de cinco comedias. Teatro español de la posguerra*. Madrid: Castalia.
- AMORÓS, Andrés y DÍEZ BORQUE, José María (1999). *Historia de los espectáculos en España*. Madrid: Castalia.
- ANGLÉS, Higinio (1948). *Gloriosa contribución de España a la historia de la música universal*. Madrid: CSIC.
- ARNAU, Juan y GÓMEZ AMAT, Carlos (1979). *Historia de la zarzuela*. Madrid: Zacosá.
- BARRERA MARAVER, Antonio (1983). *Crónicas del género chico y de un Madrid divertido*. Madrid: El Avapiés.
- BERGSON, Henry (2008). *La risa. Ensayos sobre la significación de lo cómico*. Madrid: Alianza Editorial.
- BLAS VEGA, José (1996). *La canción española. De La Caramba a Isabel Pantoja*. Madrid: Taller El Búcaro S.L.
- BORDMAN, Gerald (1983). *La opereta americana*, traducción de Aurora Merino. México: EDAMEX.
- BRANDERBERGER, Tobías ed. (2014). *Dimensiones y desafíos de la zarzuela*. Berlín-Münster: Lit. Verlag.
- BRANDERBERGER, Tobías y DREYER, Antje eds. (2016). *La zarzuela y sus caminos. Del siglo XVII a la actualidad*. Berlín-Münster: Lit. Verlag.
- BUERO VALLEJO, Antonio (1994). *Obras completas*. Madrid: Espasa Calpe.
- CANSINOS ASSENS, Rafael (2011). *La copla andaluza*. Madrid: Arca Ediciones.
- CASARES RODICIO, Emilio (1986). *Biografías y documentos sobre música y músicos españoles*. Madrid: Fundación Banco Exterior.
- CASARES RODICIO, Emilio *et al.* (1996-97). “La zarzuela en España e Hispanoamérica. Centro y periferia, 1800-1950”. *Cuadernos de Música Iberoamericana*. 2/3 Madrid: ICCMU.
- CASARES RODICIO, Emilio ed. (2002). *Diccionario de la zarzuela*. 2 vol. Madrid: ICCMU.
- CASARES RODICIO, Emilio (2009). *Francisco Asenjo Barbieri*. Madrid: Iberautor.
- CASARES RODICIO, Emilio (2017). *La ópera en España*. Vol. I. Madrid: ICCMU.
- CASARES RODICIO, Emilio (2018). *La ópera en España*. Vol. II. Madrid: ICCMU.
- CORBERA FRADERA, Carolina (1960). *Pulso universal. Ensayos en defensa de la zarzuela*. Madrid: Lincor.
- CORRAL, José del ed. (1980). *Cien madrileños ilustres*. Madrid: Espasa Calpe.
- CORTIZO RODRÍGUEZ, María Encina (1994). *Teatro Lírico, 1: Partituras. Archivo de*



*Madrid.* Madrid: ICCMU.

COTARELO Y MORI, Emilio (2000). *Historia de la zarzuela o sea el drama lírico en España, desde su origen a fines del siglo XIX.* Madrid: ICCMU.

CRAIG KRAUSE, Williams y AARON CLARK, Walter (2013). *Federico Moreno Torroba: a musical life in three acts.* Oxford: Oxford University Press.

DELEITO Y PIÑUELA, José (1949). *Origen y apogeo del género chico.* Madrid: Revista de Occidente.

DELEDICQUE, Miguel Raux, (1942). *La vida romántica de Federico Chopin.* Buenos Aires: Suma.

DÍAZ, Lorenzo (1999). *La España alegre. Ocio y diversión en el siglo XX.* Madrid: Espasa Calpe.

DÍAZ DE QUIJANO, Máximo (1960). *Tonadilleras y cupletistas (Historia del Cuplé).* Madrid: Cultura Clásica.

DIEGO, Gerardo ed. (1949). *Diez años de música en España.* Madrid: Espasa Calpe.

DOMÉNECH, Fernando y PÉREZ RASILLA, Eduardo (2016). *Historia y antología de la crítica teatral española.* Madrid: CDN.

DUMESNIL, René (1957). *Historia del teatro lírico.* Barcelona: Editorial Vergara.

ENCABO, Enrique ed. (2019). *Miradas sobre el cuplé en España.* Col. Música Hispana. Textos. 23. Madrid: ICCMU.

ESPÍN, Manuel (2020). *La España resignada, 1952-1960. La década desconocida.* Madrid: Arzalia Ediciones.

ESPÍN TEMPLADO, María del Pilar (1996). “La evolución hacia el realismo en los dramaturgos románticos” in DÍAZ LARIOS, Luis F. y MIRALLES, Enrique *Actas del I coloquio Del Romanticismo al Realismo.* 131-139. Barcelona: Universitat de Barcelona.

ESPÍN TEMPLADO, María del Pilar (1996). “Panorama literario de la zarzuela grande en el Siglo XIX: lo autóctono y lo extranjero” in *Actas del congreso internacional La zarzuela en España e Hispanoamérica. Centro y periferia, 1800-1950. Cuadernos de Música Iberoamericana.* 2/3: 57-72. Madrid: ICCMU.

ESPÍN TEMPLADO, María del Pilar (2006). “Inspiración y originalidad en los dramaturgos de nuestro teatro lírico respecto al teatro francés” in Francisco Lafarga y Luis Pegenaute (eds.). *Traducción y traductores, del Romanticismo al Realismo,* 115-128. Bern: Peter Lang AG.

ESPÍN TEMPLADO, María del Pilar (2008). “El teatro lírico español: un siglo de aplausos” in *Estrenado con gran aplauso. Teatro español 1844-1936.* Marsha Swislocki (coord.). 209-229. Madrid: Vervuert / Iberoamericana.

ESPÍN TEMPLADO, María del Pilar (2011). *La escena española en el umbral de la modernidad.* Madrid: Tirant Humanidades.

- ESTÉVEZ VILA, Jaime (1995). *Reveriano Soutullo Otero*. Madrid: Alpuerto.
- FERNÁNDEZ CID, Antonio (1973). *La música española en el siglo XX*. Madrid: Fundación March.
- FERNÁNDEZ CID, Antonio (1994). *El maestro Guerrero y su estela*. Madrid: Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero.
- FERNÁNDEZ LERA, Antonio (1995). *Catálogo de libretos de los teatros nacionales, 1939-1985*. Madrid: INAEM.
- FERNÁNDEZ LUNA, C. (1954). *La zarzuela*. Colección Temas Españoles, 128. Madrid: Publicaciones Españolas.
- GARCÍA CARRETERO, Emilio (2003). *Historia del teatro de la Zarzuela de Madrid. 1856-1909*. Vol.1. Madrid: Fundación de la Zarzuela Española.
- GARCÍA CARRETERO, Emilio (2010). *Celia Gámez, memoria gráfica de la reina de la revista*. Madrid: Amberley.
- GARCÍA-CERVIGÓN TORRES, Antonio (2000). *La Solana y la zarzuela. "La rosa del azafrán"*. Ciudad Real: Angama.
- GARCÍA LORENZO, Luciano (1975). *El teatro español hoy*. Barcelona: Planeta.
- GARCÍA LORENZO, Luciano ed. (1993). *Ramos Carrión y la zarzuela*. Zamora: Instituto de estudios zamoranos y Caja de ahorros de Zamora.
- GARCÍA MAY, Ignacio y CASTRO JIMÉNEZ, Antonio eds. (2019). *Recuerdos de la revista Teatro (1952-1957)*. Col. Libros de la Academia, nº 11. Madrid: Academia de las Artes Escénicas de España.
- GARCÍA MARTÍNEZ, José María (1996). *Del Fox-trot al jazz flamenco: el jazz en España 1919-1996*. Madrid: Alianza Editorial.
- GARCÍA RUIZ, Víctor y TORRES NEBRERA, Gregorio (2006). *Historia y antología del teatro español de posguerra*. Madrid: Fundamentos.
- GASCH, Sebastián (1962). *La historia del Music-Hall*. Barcelona: Ediciones G.P.
- GÓMEZ LABAD, José María (1983). *El Madrid de la zarzuela*. Madrid: Piñero.
- GONZÁLEZ LAPUENTE, Alberto ed. (1995). *Jacinto Guerrero. De la zarzuela a la revista*. Madrid: SGAE.
- GONZÁLEZ LAPUENTE, Alberto ed. (2013). *La música en España en el siglo XX. Historia de la música en España e Hispanoamérica*. Vol. 7. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- GONZÁLEZ LAPUENTE, Alberto y HONRADO PINILLA, Alberto eds. (2014). *Horizontes de la zarzuela*. Madrid: Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero.
- GONZÁLEZ PEÑA, María Luz, SUÁREZ PAJARES, Javier y ARCE, Julio eds. (1996). *Mujeres de la escena 1900-1940*. Madrid: SGAE.
- GONZÁLEZ PÉREZ, José María (1989). "Luis Fernández de Sevilla: un recuerdo en su

- centenario”. *Cuadernos de Música y Teatro*. 3: 105-121. Madrid: S.G.A.E.
- GONZÁLEZ RUANO, César (1951). *Mi medio siglo se confiesa a medias*. Barcelona: Noguer.
- GOTTFRIED, Martin (2006). *Bob Fosse. Vida y muerte*. Barcelona: Alba.
- GUBERN, Román ed. (2009). *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra.
- GUBERN, Román (1981). *La censura. Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo, 1936-1975*. Barcelona: Península.
- HARO TECGLÉN, Eduardo (1996). *El niño republicano*. Madrid: Alfaguara.
- HENARES, Ignacio ed. (2001). *Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956)*. Granada: Universidad de Granada.
- HERREROS, Enrique (2000). *Hay bombones y caramelos. Bar en el entresuelo*. Madrid: EDAF
- HUERTAS, Eduardo (1993). *El teatro de los bufos madrileños*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños.
- HUERTA CALVO, Javier ed. (2003). *Historia del Teatro Español*. 2 vols. Madrid: Gredos.
- HUERTA CALVO, Javier dir. (2008). *Historia del Teatro Breve*. Madrid: Iberoamericana editorial Vervuert.
- IBERNI, Luis G. (1995). *Ruperto Chapí*. Madrid: ICCMU.
- IGLESIAS MARTÍNEZ, Nieves (1986). *Catálogo de Teatro Lírico Español*. 3 vols. Madrid: Ministerio de Cultura.
- IGLESIAS MARTÍNEZ, Nieves y GARCÍA MEDINA, Alicia (2009). *La Copla en la Biblioteca Nacional*. Madrid: Ministerio de Cultura.
- JARDIEL PONCELA, Enrique (1988). *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?* Madrid: Cátedra.
- JULIÁ, Santos (1999). *Un siglo de España. Política y sociedad*. Madrid: Marcial Pons.
- LAGOS GISMERO, Manuel (1999). “El otro teatro. El teatro musical en Madrid (1900-1939): Ópera, zarzuela y revista”. *ADE-Teatro*. 77: 264-273. Madrid: ADE.
- LAGOS GISMERO, Manuel (2001). “El otro teatro II. El teatro musical en Madrid (1940-1985): Ópera y zarzuela”. *ADE-Teatro*. 84: 195-202. Madrid: ADE.
- LAGOS GISMERO, Manuel (2001). “El teatro musical en Madrid (1940-1985): La revista”. *ADE-Teatro*. 84: 203-209. Madrid: ADE.
- LAGOS GISMERO, Manuel (2017). “El humor, instrumento del lenguaje a disposición de la ópera y la zarzuela grande”. *Teatro lírico español. Ópera, drama lírico y zarzuela entre 1868 y 1925*. 143-162. Madrid: Uned.
- LAGOS GISMERO, Manuel (2019). “Zarzuelas y musicales de inspiración biográfica: vidas en solfa a la escena (2000-2017)”. *Teatro, (auto)biografía y autoficción (2000-2018)*. Biblioteca Filológica Hispana / 210. 843-858. Madrid: Visor Libros.

- LAMAS, Rafael (2008). *Música e identidad. El teatro musical español y los intelectuales de la edad moderna*. Madrid: Alianza.
- LLADÓ, José María (1956). *Zarzuelas famosas*. Barcelona: Bruguera.
- LIRIO, Carmen de (2008). *Memorias de la mítica vedette que burló la censura*. Barcelona: ACV.
- LÓPEZ-CHAVARRI ANDÚJAR, Eduardo (1993). “Últimas experiencias líricas en Valencia”. *Actualidad y futuro de la zarzuela*. 345-350. Madrid: Alpuerto y Fundación Caja Madrid.
- LÓPEZ GONZÁLEZ, Joaquín (2005). “Juan Quintero Muñoz: la banda sonora musical en la posguerra española”. *Revista de Musicología*. Vol XXVIII, nº 2, 1029-1050. Madrid: SEEdEM
- LÓPEZ RUIZ, José (1988). *Aquel Madrid del cuplé*. Madrid: El Avapiés.
- LÓPEZ RUIZ, José (2014). *Guía del Flamenco*. Madrid: Akal
- LORENTE, Ángel (1995). *Arte e ideología en el franquismo (1939-1951)*. Madrid: Visor.
- MAINER, José Carlos (1982). *La Edad de Plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*. Madrid: Cátedra.
- MARTÍN GAITE, Carmen (1994). *Usos amorosos de la postguerra española*. Madrid: Anagrama.
- MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz (1999). *Julio Gómez. Una época de la música española*. Madrid: ICCMU.
- MARTÍNEZ OLMEDILLA, Augusto (1961). *Arriba el telón*. Madrid: Aguilar.
- MARCO, Tomás (1975). *Música española de vanguardia*. Madrid: Guadarrama.
- MARISCAL, Ana (1984). *Cincuenta años de teatro en Madrid*. Madrid: El Avapiés.
- MARRAST, Robert (1986). “El teatro durante la guerra civil española”. *El Público*. Cuaderno nº 15. Madrid: Centro de Documentación Teatral.
- MAURO, Walter (1997). *Il musical americano. Da Broadway a Hollywood*. Roma: Newton.
- MCBRIEN, William (1999). *Cole Porter*. Barcelona: Alba.
- MEDINA, Tico (1990). *Lola, en carne viva. Memorias de Lola Flores*. Madrid: Temas de Hoy.
- MÉNDEZ-LEITE HAFE, Fernando (1965). *Historia del cine español*. 2 vols. Madrid: Rialp.
- MITJANA, Rafael (1993). *Historia de la música en España*. Madrid: CDT
- MOLINA, Miguel de (1998). *Botín de guerra. Autobiografía*. Barcelona: Planeta.
- MONTERO ALONSO, José (1987). *Francisco Alonso*. Madrid: Espasa-Calpe.

- MONTIJANO RUIZ, Juan José (2010). *Aproximación a la historia del teatro frívolo español. Morfología y estructura*. Vigo: Academia del hispanismo.
- MONTOLIÚ, Pedro (2005). *Madrid en la posguerra (1939-1946). Los años de la represión*. Madrid: Silex.
- MORA MARTÍN, J. (1960). *Historia breve del teatro Fontalba*. Madrid: s.n.
- MORADIELLOS, Enrique (2000). *La España de Franco (1939-1975)*. Madrid: Síntesis.
- MUÑOZ, Matilde (1946). *Historia de la zarzuela y del género chico*. Madrid: Tesoro.
- MUÑOZ CÁLIZ, Berta (2011). *Mapa de la documentación teatral en España*. Madrid: INAEM.
- NAGORE, María, SÁNCHEZ DE ANDRÉS, Leticia y TORRES, Elena (2009). *Música y cultura en la Edad de Plata, 1915-1939*. Madrid: ICCMU.
- NAGORE, María y SÁNCHEZ, Víctor eds. (2014). *Allegro cum laude. Estudios musicológicos en homenaje a Emilio Casares*. Col. Música Hispana. Textos. 19. Madrid: ICCMU
- NAZARIO (2014). *Turandot*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- NIEVA, Francisco (1988). *En tela de juicio. La literatura y la vida, la moda y el teatro*. Madrid: Arnao.
- NIEVA, Francisco (1990). *Esencia y paradigma del "género chico"*. Incluye contestación de Carlos Bousoño. Madrid: RAE y CEyA
- OLIVA, César (2004). *Teatro español del siglo XX*. Madrid: Síntesis.
- ORTEGA, Judith ed. (2000). *Archivo histórico de la Unión Musical Española. Partituras, métodos, libretos y libros*. Madrid: SGAE.
- PAJARES ALONSO, Roberto (2010). *Historia de la música en seis bloques: géneros musicales*. 2. Madrid: Aebius.
- PELÁEZ MARTÍN, Andrés ed. (1991). *José Tamayo. 50 años de teatro*. Madrid: INAEM.
- PELÁEZ MARTÍN, Andrés ed. (2001). *Luis Escobar y la vanguardia*. Madrid: CAM.
- PEÑA Y GOÑI, Antonio (1967). *España desde la ópera a la zarzuela*. Madrid: Alianza Editorial.
- PEÑA Y GOÑI, Antonio (2004). *La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX. Apuntes históricos*. Madrid: ICCMU.
- PÉREZ ZALDUONDO, Gemma (2001). "La música en el contexto del pensamiento artístico durante el franquismo (1936-1951)". *Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956)*. Granada: Proyecto Sur de Ediciones.
- PÉREZ ZALDUONDO, Gemma (2005). "Continuidades y rupturas en la música española durante el primer franquismo". *Joaquín Rodrigo y la música española de los años cuarenta*. Valladolid: Universidad de Valladolid.

- POZO, Santiago (1984). *La industria del cine en España*. Barcelona: Edicions Universitat.
- REGIDOR ARRIBAS, Ramón (1991). *La voz en la zarzuela*. Madrid: Real Musical.
- REGIDOR ARRIBAS, Ramón (1996). *Aquellas zarzuelas...* Madrid: Alianza Editorial.
- RETANA, Álvaro (1964). *Historia del arte frívolo*. Madrid: Tesoro.
- RETANA, Álvaro (1967). *Historia de la canción española*. Madrid: Tesoro.
- RÍO PRADO, Enrique (2010). *La venus de bronce. Una historia de la zarzuela cubana*. La Habana: Alarcos.
- RÍOS CARRATALÁ, Juan Antonio ed. (1990). *Arniches*. Alicante: Caja de Ahorros Provincial.
- RÍOS CARRATALÁ, Juan Antonio (2002). “La semilla y sus frutos. Lo sainetesco en el cine español.” *La imprenta dinámica. Literatura española en el cine español*. Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España.
- RÍOS RUIZ, Manuel (1997). *Ayer y hoy del cante flamenco*. Madrid: ISTMO.
- ROBERTSON, Victoria (1990). *El teatro de Antonio Gala: Un retrato de España*. Madrid: Editorial Pliegos.
- ROMÁN, Manuel (1994). *Canciones de nuestra vida*. Madrid: Alianza Editorial.
- ROMÁN, Manuel y GALVÁN, Ángel (1999). *Fernando García Morcillo. De profesión, músico*. Madrid. SGAE.
- ROMERA CASTILLO, José (1996). *Con Antonio Gala*. Madrid: UNED.
- ROMERA CASTILLO, José ed. (2006). *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*. Madrid: Visor Libros.
- ROMERO, Federico (1973). *Las sociedades de autores*. Col. Aula de Cultura nº 15. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños.
- RUIZ RAMÓN, Francisco (1967). *Historia del teatro español*. Madrid: Cátedra.
- RUIZ ELCORO, José (1995). “El teatro musical de Ernesto Lecuona”. *El arte musical de Ernesto Lecuona*. 130-185. Madrid: SGAE.
- SAGARDÍA, Ángel (1958). *La zarzuela y sus compositores*. Madrid: Ediciones de Conferencias y Ensayos.
- SAGARDÍA, Ángel (1978). *Luna*. Madrid: Espasa-Calpe.
- SALAÚN, Serge (1990). *El cuplé (1900-1936)*. Madrid: Espasa-Calpe.
- SALAZAR, Adolfo (1953). *La música en España. La música en la cultura española*. Buenos Aires: Espasa-Calpe
- SÁNCHEZ, Bernardo (2002). “El hueco de la escalera. Realismos para después de una guerra.” *La imprenta dinámica. Literatura española en el cine español*. Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España.

- SIEBURTH, Stephanie (2016). *Coplas para sobrevivir. Conchita Piquer, los vencidos y la represión franquista*. Madrid: Cátedra.
- SOBRINO SÁNCHEZ, Ramón (2004-2005). “Paisaje musical de Madrid en el primer tercio del siglo XX: las instituciones orquestales y la Banda Municipal de Madrid.” *Recerca musicológica*. 14-15. Págs. 155-175. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona.
- SOPEÑA, Federico (1958). *Historia de la música española contemporánea*. Madrid: Rialp.
- SOTOMAYOR SÁEZ, María Victoria (2002). “La opereta en el teatro español: adaptación de un género”, *Estudios de literatura comparada: norte y sur, la sátira, transferencia y recepción de géneros y formas textuales*, pp. 731-742. León: Universidad.
- SUÁREZ GARCÍA, José Ignacio, SOBRINO SÁNCHEZ, Ramón y CORTIZO RODRÍGUEZ, María Encina eds. (2018). *Música lírica y prensa en España (1868-1936): ópera, drama lírico y zarzuela*. Oviedo: Universidad de Oviedo.
- SUÁREZ-PAJARES, Javier ed. (2005). *Joaquín Rodrigo y la música española de los años cuarenta*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- SUBIRÁ, José (1945). *Historia de la música teatral en España*. Barcelona: Labor.
- SUBIRÁ, José (1953). *Historia de la música española e hispanoamericana*. Barcelona: Imprenta HispanoAmericana.
- THOMAS, Hugh (1976). *La guerra civil española*. Barcelona: Grijalbo.
- TORRES, Augusto M. (1994). *Diccionario del cine español*. Madrid: Espasa Calpe.
- TORRIJOS, José María ed. (2003). *José López Rubio. La otra generación del 27*. Madrid: CDT
- TURINA GÓMEZ, Joaquín (1997). *Historia del Teatro Real*. Madrid: Alianza editorial.
- VALENCIA, Antonio (1962). *El género chico*. Madrid: Taurus.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel (1986). *Crónica sentimental de España*. Madrid: Espasa Calpe.
- VELASCO ZAZO, Antonio (1948). *Los teatros*. Madrid: Talleres tipográficos AF.
- VIDAL CORELLA, Vicente (1973). *El maestro Serrano y los felices tiempos de la zarzuela*. Valencia: Prometeo.
- VILAROS, Teresa (1998). *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la transición española (1973-1993)*. Madrid: Siglo XXI.
- VILCHES DE FRUTOS, María Francisca y DOUGHERTY, Dru eds. (1992). *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*. Madrid: CSIC.
- VILLARÍN, Juan (1990). *El Madrid del cuplé*. Madrid: Comunidad de Madrid.
- VÍLLORA, Pedro (2001). *Imperio Argentina. Malena clara*. Madrid: Temas de hoy.
- VV.AA. (1949). *Diez años de música en España*. Madrid: Espasa-Calpe.

- VV.AA. (1993). *Actualidad y futuro de la zarzuela*. Madrid: Alpuerto y Fundación Caja Madrid.
- VV.AA. (1993). *Catálogo de libretos españoles siglos XIX y XX*. Madrid: Fundación March.
- VV.AA. (1995). *Catálogo de fotografías*. Madrid: Fundación March.
- VV.AA. (1995). *El arte musical de Ernesto Lecuona*. Madrid: SGAE.
- VV.AA. (1997). *El mundo de la opereta*. Col. Historia y Vida. Extra N° 87. Barcelona: Historia y Vida S. A.
- VV.AA. (2002). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Emilio Casares ed. 10 vols. Madrid: SGAE
- ZUÑIGA, Ángel (1954). *Una historia del cuplé*. Barcelona: Barna.
- ZURITA, Marciano (1920). *Historia del género chico*. Madrid: Prensa Popular.

## B.BIBLIOGRAFÍA CITADA.

### B. 1. Libros y artículos.

- ABELLÁN, Manuel L. (1980). *Censura y creación literaria en España (1939-1976)*. Barcelona: Ediciones Península.
- ALBERTÌ, Xavier *et al.* (2013). *El Paral·lel, 1894-1939. Barcelona i l'espectacle de la modernitat*. Barcelona: Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona.
- ALBRIGHT, Daniel (2004). *Modernism and music*. Chicago: University Press of Chicago.
- ALMENDROS TOLEDO, José Manuel (1995). "Segmentos literarios inéditos de un albacetense en el umbral de Ginger Rogers y Fred Astaire". *Barcarola*. Octubre, nº 49. 337-343. Albacete: Ayuntamiento y Diputación de Albacete.
- ALONSO GONZÁLEZ, Celsa (2014). *Francisco Alonso. Otra cara de la modernidad*. Madrid: ICCMU.
- ALONSO GONZÁLEZ, Celsa (2018). "Los discursos de la zarzuela *Manuelita Rosas*: entre el revisionismo argentino, el falangismo y la hispanidad". *Bulletin of Spanish Studies*. Vol. 95. Issue 8. 1041-1071. Inglaterra: Universidad de Liverpool.
- ALONSO MAÑES, José Luis (1991). *Teatro de cada día*. Madrid: ADE.
- AMÓN, Rubén (2011). *Plácido Domingo. Un coloso en el teatro del mundo*. Barcelona: Planeta.
- AMORÓS, Andrés *et al.* (1987). *La zarzuela de cerca*. Madrid: Espasa Calpe.



- AMORÓS, Andrés (1991). *Luces de candilejas*. Madrid: Espasa Calpe.
- AMORÓS, Andrés (2000). “Nuestro *Quijote*”. *Don Quijote*. 36-47. Madrid: Teatro Real.
- ARAGONÉS, Juan Emilio (1971). *Teatro español de posguerra. Temas Españoles*. 520. Madrid: Publicaciones Españolas.
- ARCE, Julio (1996). “Aproximación a las relaciones entre el teatro lírico y el cine mudo”. *Cuadernos de Música Iberoamericana*. 2/3: 273-280. Madrid: ICCMU.
- ARCE, Julio (2001). “Arturo Dúo Vital y la música en Cantabria”. *Arturo Dúo Vital (1901-1964). La mirada de un músico*. Santander: Fundación Marcelino Botín.
- ARCONADA, Andrés (2001). *Concha Velasco. Diario de una actriz*. Madrid: T&B editores.
- ARIZAMENA, Jesús María de (1967). *Jesús Guridi (Inventario de su vida y de su música)*. Madrid: Editora Nacional.
- AUB, Max (1973). *La calle de Valverde*. Barcelona: Seix Barral.
- BALBOA, Manuel (1992). “Algunas consideraciones musicales sobre el teatro lírico cantado en castellano (1850-1900)”. *Revista de Musicología*. XIV, nº 1-2. Enero-septiembre de 1991. Madrid: SEDEM.
- BARCE, Ramón (1996). “La revista: aproximación a una definición formal”. *Cuadernos de Música Iberoamericana*. 2/3: 119-148. Madrid: ICCMU.
- BERRIATÚA, Luciano (2002). “Zarzas. El género chico en el cine mudo.” *La imprenta dinámica. Literatura española en el cine español*. Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España.
- BLASCO MAGRANER, José Salvador (2015). *José Serrano y la plenitud de la zarzuela*. Cuadernos de Bellas Artes 40. Tenerife: Latina.
- BORRÁS, Tomás (1954). *Conrado del Campo*. Col. Temas Madrileños XIII. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños.
- BROOK, Peter (1969). *El espacio vacío*. Barcelona: Península.
- BURTON, Tim (1999). *La melancólica muerte de Chico Ostra*. Barcelona: Anagrama.
- CARABIAS, Josefina (1952). *El maestro Guerrero fue así*. Madrid: Editorial Prensa Castellana.
- CASARES RODICIO, Emilio (1996-97). “Historia del teatro de los Bufos, 1866-1881. Crónica y dramaturgia”. *La zarzuela en España e Hispanoamérica. Centro y periferia, 1800-1950. Cuadernos de Música Iberoamericana*. 2/3. Págs. 73-118. Madrid: ICCMU.
- CASARES RODICIO, Emilio *et al.* (2006). *Diccionario de la zarzuela*. 2 vols (2ª ed. corregida y aumentada). Madrid: ICCMU.
- CASARES RODICIO, Emilio (2016). “Barbieri o la lucha por una lírica nacional”. *Revista de la Fundación Juan March*. Nº 447: abril. Madrid: Fundación Juan March.
- CASTRO JIMÉNEZ, Antonio (2004). *Teatros nuevos y recuperados de Madrid*. Madrid: CEIM-CEOE.

- CASTRO JIMÉNEZ, Antonio (2006). *Teatros históricos de Madrid*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid.
- CASTRO JIMÉNEZ, Antonio (2008). *Teatro Infanta Isabel. Los cien primeros años*. Madrid: La Pájara Pinta.
- CASTRO JIMÉNEZ, Antonio (2010). *El Teatro Alcázar (Palacio de los recreos)*. Madrid: Grupo Smedia.
- CASTRO JIMÉNEZ, Antonio (2017). *Teatro Reina Victoria. I Centenario*. Madrid: Arequipa Producciones S.L.
- COLLADO HIDALGO, Fernando (1989). *El teatro bajo las bombas*. Madrid: Kaydeda Editorial.
- CORTIZO, María Encina y SOBRINO, Ramón (1995). “Jacinto Guerrero, hacia un estilo lírico musical en el Siglo XX”. *Jacinto Guerrero. De la zarzuela a la revista*. Madrid: SGAE.
- CORTIZO, María Encina (2006). “¡Cinco minutos nada menos!”. *Diccionario de la zarzuela*. Vol. I. 493-494. Madrid: ICCMU.
- COSTAS, Carlos José (1987). “Resumen histórico de la zarzuela”. *La zarzuela de cerca*. 269-285. Madrid: Espasa Calpe.
- CRAIG RUSSELL, Philip (2011). *El anillo del nibelungo*. Barcelona: Planeta De Agostini.
- CRUZ, José (s.f.). “La comedia musical entre 1939 y 1975”. *Ensayos de teatro musical español*. Madrid: Fundación Juan March. <https://www.march.es/publicaciones/ensayos-tme/?I=1>
- D'ORS LOIS, Miguel (1997). *Manuel Machado y Ángel Barrios: historia de una amistad*. Granada: Método ediciones.
- EGUIZÁBAL, Raúl (2007). *Historias del Circo Price y otros circos de Madrid*. Madrid: Ediciones La Librería.
- ESCOBAR, Luis (2000). *En cuerpo y alma. Memorias*. Madrid: Temas de hoy.
- ESPÍN TEMPLADO, María del Pilar (1987). “La zarzuela: esquema de un género español”. *La zarzuela de cerca*. 21-35. Madrid: Espasa Calpe.
- ESPÍN TEMPLADO, María del Pilar (1987). “Jacinto Benavente, autor de género chico”. *La zarzuela de cerca*. 163 y ss. Madrid: Espasa Calpe.
- ESPÍN TEMPLADO, María del Pilar (1995). *El teatro por horas en Madrid*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños y Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero.
- ESPÍN TEMPLADO, María del Pilar (1996). “Panorama literario de la zarzuela grande en el siglo XIX: lo autóctono y lo extranjero”. *Actas del congreso internacional La zarzuela en España e Hispanoamérica. Centro y periferia, 1800-1950. Cuadernos de Música Iberoamericana*. 2/3: 57-72. Madrid: ICCMU.
- ESPÍN TEMPLADO, María del Pilar (1995). “Zorrilla: del teatro declamado a la zarzuela”. *Una nueva lectura: actas del Congreso sobre José Zorrilla*. Coord. Blasco Pascual et al. 299 -305. Valladolid: Universidad de Valladolid.

- ESPÍN TEMPLADO, María del Pilar (2008). “Tipología de las formas teatrales dentro del género chico. El problema de las denominaciones”. *Historia del teatro breve*. Javier Huerta Calvo (dir.). 835-851. Madrid: Iberoamericana editorial Vervuert.
- ESPÍN TEMPLADO, María del Pilar (2009). “Los clásicos y la zarzuela: de refundiciones, adaptaciones y parodias”. *En buena compañía. Estudios en honor de Luciano García Lorenzo*. Coord. Álvarez Barientos *et al.* Madrid: CSIC.
- ESPÍN TEMPLADO, María del Pilar (2016). “La historia como recurso dramático en el teatro lírico español del siglo XIX”. *La historia en la literatura española del siglo XIX*. Eds. González Herrán *et al.* Barcelona: Universidad de Barcelona.
- ESPÍN TEMPLADO, María del Pilar, DE VEGA MARTÍNEZ, Pilar y LAGOS GISMERO, Manuel eds. (2017). *Teatro lírico español. Ópera, drama lírico y zarzuela entre 1868 y 1925*. Madrid: Uned.
- ESPINÓS ORLANDO, Juana (1975). *Julio Gómez, compositor, musicólogo y universitario*. Col. Aula de Cultura nº 15. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños.
- EWEN, David (1968). *Historia del teatro musical de los Estados Unidos*, traducción de Alfonso Esparza. México: 1968.
- FEMENÍA SÁNCHEZ, Ramón (1997). *La revista. Apuntes sobre la historia del género frívolo*. Guadalajara: Geysler.
- FERNÁNDEZ CID, Antonio (1975). *Cien años de teatro musical en España (1875-1975)*. Madrid: Real Musical.
- FERNÁNDEZ GUERRA, Jorge (2015). “La ópera española de Vanguardia”. *Revista de la Fundación Juan March*. Nº 438: abril. 2-8. Madrid: Fundación Juan March.
- FERNÁNDEZ MUÑOZ, Ángel Luis (1989). *Arquitectura teatral en Madrid*. Madrid: Avapiés.
- FERNÁNDEZ –SHAW, Guillermo (2012). *La aventura de la zarzuela (memorias de un libretista)*. José Prieto Marugán, Alejandro Vales Pinilla (eds.). Madrid: Ediciones del Orto-Ediciones Clásicas.
- FEVER, Jane (1982). *El musical de Hollywood*. Madrid: Verdoux.
- FLÓREZ, María Asunción (2006). *Música teatral en el Madrid de los Austrias durante el Siglo de Oro*. Madrid: ICCMU.
- FREIRE LÓPEZ, Ana María (2017). “Juan José: del drama de Dicenta a la ópera de Sorozábal”. *Teatro lírico español. Ópera, drama lírico y zarzuela entre 1868 y 1925*. 245-264. Madrid: Uned.
- GALLEGO, Irene (2019). “La actualización del cuplé en un contexto patrimonial. El caso del Paralelo”. *Miradas sobre el cuplé en España*. Col. Música Hispana. Textos. 23. 221-237. Madrid: ICCMU.
- GARCÍA CARRETERO, Emilio (2004). *Historia del teatro de la Zarzuela de Madrid. 1913-1955*. Vol. 2. Madrid: Fundación de la Zarzuela Española.
- GARCÍA CARRETERO, Emilio (2005). *Historia del teatro de la Zarzuela de Madrid*.

1956-2006. Vol. 3. Madrid: Fundación de la Zarzuela Española.

GARCÍA CARRETERO, Emilio (2011). *Antoñita Moreno. La voz que nunca muere*. Badajoz: Rayego S.L.

GARCÍA CONTRERAS, Rafael (2018). *Eduardo Aunós, su vida y misterios*. Córdoba: Almuzara.

GARCÍA FRANCO, Manuel (1992). “El apogeo de la zarzuela”. *Historia de la música de la Comunidad Valenciana*. Valencia: Editorial Prensa Valenciana.

GARCÍA FRANCO, Manuel y REGIDOR ARRIBAS, Ramón (1997). *La zarzuela*. Madrid: Acento Editorial.

GARCÍA GARZÓN, Juan Ignacio (2002). *Lola Flores. El volcán y la brisa*. Madrid: Algaba ediciones.

GARCÍA LORENZO, Luciano (1967). “La denominación de los géneros teatrales en España durante el siglo XIX y el primer tercio del XX”. *Segismundo revista de teatro*. III, 1 y 2. Madrid: CSIC

GARCÍA ORTS, Jesús (2014). *Lina Morgan: de Angelines a Excelentísima Señora*. Alicante: Editorial Club Universitario.

GARCÍA RUIZ, Víctor (1997). “La guerra ha terminado, empieza el teatro. Notas sobre el teatro madrileño y su contexto en la inmediata posguerra (1.IV – 31.XII.1939)”. *Anales de la literatura española contemporánea*. Volumen 22. Issue 3. 511-533. Estados Unidos: Society of Spanish-American Studies.

GARCÍA TEMPLADO, José (1980). *El teatro anterior a 1939*. Madrid: Cincel.

GENOVÉS PITARCH, Gaspar (2009). *La banda sinfónica municipal de Madrid*. Madrid: Ediciones La Librería.

GONZÁLEZ, Luis M. (1996). “La escena madrileña durante la segunda república (1931-1939)”. *Teatro, revista de estudios teatrales*. Nº 9-10. Madrid: Universidad de Alcalá de Henares.

GONZÁLEZ PEÑA, María Luz (2000). “El legado de Conrado del Campo en el archivo de la SGAE”. *Boletín de AEDOM*. Año 7, nº 2. 117-127. Madrid: AEDOM.

GONZÁLEZ PEÑA, María Luz (2014). “La Sociedad General de Autores y Editores ‘salvadora’ del teatro de la Zarzuela”. *Allegro cum laude. Estudios musicológicos en homenaje a Emilio Casares*. Col. Música Hispana. Textos. 19. 227-236. Madrid: ICCMU.

GUBERN, Román (1977). *El cine sonoro en la II República. 1929-1936*. Barcelona: Lumen

GUTIÉRREZ LLANO, Francisco (1997). “¿Existe una verdadera escuela de canto española?”. *Diccionario de cantantes líricos españoles*. 13-41. Madrid: Fundación Caja Madrid y Acento Editorial.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich (2010). *Lecciones de la filosofía de la historia*. 552. Madrid: Gredos.

- HUERTA CALVO, Javier (2015). “Un paseo por la historia del teatro musical en España”. *Revista de la Fundación Juan March*. Nº 435: enero. 2-10. Madrid: Fundación Juan March.
- IGLESIAS DE SOUZA, Luis (1991-1996). *Teatro lírico español*. 4 vols. La Coruña: Diputación Provincial de La Coruña.
- INFANTE, José (1994). *Antonio Gala, un hombre aparte*. Madrid: Espasa Calpe.
- JASSA HARO, Ignacio (2010). “Con un vals en la maleta: viaje y aclimatación de la opereta europea en España.” *Cuadernos de Música Iberoamericana*. Vol.20. 69-128. Madrid: ICCMU.
- JASSA HARO, Ignacio (2014). “El patrimonio documental zarzuelístico. Una aproximación a los fondos y a las instituciones que los custodian”. *Horizontes de la zarzuela*. 61-90. Madrid: Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero.
- JASSA HARO, Ignacio y MEJIAS GARCÍA, Enrique (2014). “La mayoría de edad de la zarzuela en el siglo XXI (1998-2015)”. *La zarzuela y sus caminos. Del siglo XVII a la actualidad*. Münster: LIT Verlag.
- JIMÉNEZ DE PARGA, María Victoria (1987). “la zarzuela en Madrid en 1934”. *La zarzuela de cerca*. Andrés Amorós (ed.). 208-229. Madrid: Espasa Calpe.
- LAÍN CORONA, G. y SANTIAGO NOGALES, R. Eds. (2019). *Teatro, (auto)biografía y autoficción (2000-2018). En homenaje al profesor José Romera Castillo*. Biblioteca Filológica Hispana / 210. Madrid: Visor Libros.
- LA HOZ, Enrique de (1991). “25 años de Antología de la Zarzuela”. *José Tamayo. 50 años de teatro*. 157-178. Madrid: INAEM.
- LERENA, Mario (2014). “Es la eterna canción. Un Teatro Lírico Nacional para dos Españas (y media), ca. 1925-1975”. *Dimensiones y desafíos de la zarzuela*. Berlín-Münster: Lit. Verlag.
- LERENA, Mario (2016). “Sorozábal o ‘la revolución castiza’ (de *Adiós a la bohemia* a *Juan José*)”. *La zarzuela y sus caminos. Del siglo XVII a la actualidad*. 281-305. Berlín-Münster: Lit. Verlag.
- LERENA, Mario (2018). *El teatro musical de Pablo Sorozábal (1897-1988). Música, contexto y significado*. Arte textos 4. Bilbao: Universidad del País Vasco.
- LERENA, Mario (2019). “Zarzuela en vanguardia: Sorozábal y su ‘nueva tonadilla’ en el Madrid de 1933”. *Miradas sobre el cuplé en España*. Col. Música Hispana. Textos. 23. 143-159. Madrid: ICCMU.
- LÓPEZ GONZÁLEZ, Joaquín (2009). *Música y cine en la España del franquismo: El compositor Juan Quintero Muñoz (1903-1980)*. Granada: Universidad de Granada.
- LLORENS CONCUSTELL, Concepció (1997). “la opereta en España”. *El mundo de la opereta*. Col. Historia y Vida. Extra Nº 87. 98-112. Barcelona: Historia y Vida S. A.
- MARCO, Tomás (1983). *Historia de la música española. Siglo XX*. Vol. 6. Madrid: Alianza Editorial.

- MARCO, Tomás (1996). “El maestro Guerrero y la creación zarzuelística de su tiempo”. *Cuadernos de Música Iberoamericana*. 2/3: 257-264. Madrid: ICCMU.
- MARCO, Tomás (2008). *Historia cultural de la música*. Madrid: ediciones autor.
- MARCO, Tomás (2020). *Música en escena*. Col. Debate, 27. Madrid: ADE.
- MARRAST, Robert (1978). *El teatre durant la guerra civil espanyola*. Barcelona: Edic. 62
- MARTÍN DE SAGARMÍNAGA, Joaquín (1997). *Diccionario de cantantes líricos españoles*. Madrid: Fundación Caja Madrid y Acento Editorial.
- MARTÍNEZ OLMEDILLA, Augusto (1947). *Los teatros de Madrid. Anecdotario de la farándula madrileña*. Madrid: José Ruiz Alonso.
- MEDINA ÁLVAREZ, Ángel (2003). “Panorámica del teatro lírico en España desde 1936”. *Historia del Teatro Español*. 2 vols. Madrid: Gredos.
- MEJÍAS GARCÍA, Enrique (2007). “El secreto de llegar a las multitudes”. *La Blanca doble*. Madrid: Fundación Jacinto Guerrero.
- MIRCALA, Jack (2010). *Eclipse en Malasaña. Una zarzuela negra*. Madrid: Sinsentido.
- MOIX, Terenci (1993). *Suspiros de España*. Barcelona: Círculo de Lectores.
- MONTERO, Eugenia (1990). *José Padilla*. Madrid: Fundación Banco Exterior.
- MONTIJANO RUIZ, Juan José (2007). *Yola. Historia del primer “boom” teatral de la posguerra*. Granada: Gami.
- MONTIJANO RUIZ, Juan José (2009). *Historia del teatro olvidado: la revista (1864-2009)*. Granada: Universidad de Granada.
- MONTIJANO RUIZ, Juan José (2010). *Historia del teatro frívolo español (1864-2010)*. Monografías RESAD. Madrid: Fundamentos.
- OLIVA, César (1989). *El teatro desde 1936. Historia de la literatura española actual*. Vol. 3. Madrid: Alhambra.
- OLIVA, César (2008). *Antonio Gala. El teatro que yo escribo*. Jaén: Universidad Internacional de Andalucía.
- PERALTA GILABERT, Rosa (2007). *Manuel Fontanals, escenógrafo: teatro, cine y exilio*. Col. Arte. Madrid: Editorial Fundamentos
- PÉREZ CASTILLO, Belén (1996). “Catálogo de la obra musical de Juan Tellería Arrizabalaga”. *Cuadernos de Música Iberoamericana*. 1. Madrid: ICCMU.
- PÉREZ ORTIZ, María Jesús (2006). *Juanita Reina. Un estilo, una época*. Málaga: Argual.
- PÉREZ RASILLA, Eduardo y CHECA PUERTA, Julio Enrique (2006). *El Premio Lope de Vega. Historia y desarrollo*. Madrid: ADE.
- PÉREZ RODRÍGUEZ, David (2019). “Evolución y ‘decadencia’ del género: ¿los últimos cuplés?”. *Miradas sobre el cuplé en España*. Col. Música Hispana. Textos. 23. 191-210.

Madrid: ICCMU.

- PINAMONTI, Paolo (2012). “Introducción”. *La aventura de la zarzuela (memorias de un libretista)*. José Prieto Marugán, Alejandro Vales Pinilla (eds.). Madrid: Ediciones del Orto-Ediciones Clásicas.
- PLIEGO DE ANDRÉS, Víctor (1997). *Catálogos de Compositores: Jesús Guridi*. Madrid: SGAE.
- QUINTO, José María de (1966). *Cuadernos para el diálogo*. Número extraordinario, junio. Madrid: EDICUSA.
- REDONDO VALENCIA, Marcos (1973). *Un hombre que se va...* Barcelona: Planeta.
- ROCA PADILLA, Ricardo Jesús (2013). *El crepúsculo de la zarzuela: Juan Martínez Báguena*. Cuadernos de Bellas Artes 22. Tenerife: Latina.
- ROMÁN, Manuel (2000). *La Copla*. Madrid: Acento Editorial.
- ROMÁN, Ignacio (2006). *Crónicas de la Copla*. Madrid: Fundación Autor.
- ROMERA CASTILLO, José (1990). “Prólogo”. *Carmen Carmen*. P. 9-44. Col. Austral. Nº 65. Madrid: Espasa Calpe.
- ROMERA CASTILLO, José ed. (2006). *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*. Madrid: Visor Libros.
- ROMERA CASTILLO, José (2011). *Teatro español entre dos siglos a examen*. Madrid: Verbum.
- ROMERA CASTILLO, José (2011). “Sobre teatro musical y globalización en España ahora”. *Teatro español entre dos siglos a examen*. 328 – 336. Madrid: Verbum.
- ROMERA CASTILLO, José (2020). *Calas en el teatro español del siglo XXI*. Colección *Mirto Academia*, n.º 98. Granada: Alhulia / Academia de Buenas Letras.
- ROMERO FERRER, Alberto (2019). “La niña de fuego y La zarzamora: las raíces artísticas de Lola Flores”. *Miradas sobre el cuplé en España*. Col. Música Hispana. Textos. 23. 173-189. Madrid: ICCMU.
- ROSSET, Edward (2004). *Luis Mariano...y en Irún nació un príncipe*. Bilbao: Mundo conocido.
- RUBIO JIMÉNEZ, Jesús (2001). “Luis Escobar, autor teatral”. *Luis Escobar y la vanguardia*. 171-188. Madrid: CAM.
- RUIZ ALBÉNIZ, Víctor Chispero (1953). *Teatro Apolo. Historial, anecdotario y estampas madrileñas de su tiempo (1873-1929)*. Madrid: Prensa Castellana.
- RUIZ RAMÓN, Francisco (1986). *Historia del teatro español. S. XX*. Madrid: Cátedra.
- SAGARDÍA, Ángel (1972). *El compositor José Serrano (Vida y obra)*. Madrid: Org. Sala.
- SAGI-VELA, Luis (1998). *La zarzuela detrás del telón*. Madrid: El franco tirador ediciones.

- SALAZAR LÓPEZ, José María (1966). *Diccionario legislativo de Cinematografía y Teatro*. Madrid: Editora Nacional.
- SÁNCHEZ SÁNCHEZ, Víctor (2005). “La zarzuela en los años cuarenta y su relación con el nuevo régimen”. *Joaquín Rodrigo y la música española de los años cuarenta*. 181-198. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- SÁNCHEZ SÁNCHEZ, Víctor (2006). “Yola”. *Diccionario de la zarzuela*. 2 vols. (2ª ed. corregida y aumentada). vol. 2. 953-955. Madrid: ICCMU.
- SÁNCHEZ SÁNCHEZ, Víctor (2014). “Del manuscrito al teatro: la edición crítica de las partituras de zarzuela”. *Horizontes de la zarzuela*. 27-38. Madrid: Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero.
- SANTAMARÍA, Iñigo y MARTÍNEZ, Xavier (2016). *Desde Al Sur del Pacífico hasta Más allá de la luna*. 3 vols. Madrid: EUJOA.
- SASTRE, Alfonso (1956). *Drama y sociedad*. Madrid: Taurus.
- SOBRINO SÁNCHEZ, Ramón (1997). “La crisis del género lírico español en la primera década del siglo XX. Una revisión de las fuentes hemerográficas”. *Cuadernos de música iberoamericana*. Vol. 2-3. Págs. 213-234. Madrid: ICCMU.
- SOBRINO SÁNCHEZ, Ramón (2017). “Ni ópera ni zarzuela: drama lírico, una vía alternativa en el teatro lírico español de la Restauración”. *Teatro lírico español: ópera, drama lírico y zarzuela grande entre 1868 y 1925*. María del Pilar Espín Templado, Pilar de Vega, Manuel Lagos, eds. Págs. 85-121. Madrid: UNED.
- SOROZÁBAL, Pablo (1986). *Mi vida y mi obra*. Madrid: Fundación Banco Exterior.
- SOROZÁBAL, Pablo (2019). *Mi vida y mi obra*. Madrid: Alianza Editorial.
- SOTOMAYOR SAEZ, María Victoria (1998). *Teatro, público y poder. La obra dramática del último Arniches*. Madrid: Ediciones de la Torre.
- SOUTULLO GARCÍA, Eduardo (2021). *Olozábal, el último zarzuelista, en el Madrid de la movida*. [https://leer.amazon.es/litb/B08RRNGTDJ?f=1&I=es\\_ES&ref=litb\\_m](https://leer.amazon.es/litb/B08RRNGTDJ?f=1&I=es_ES&ref=litb_m)
- SUÁREZ SÁNCHEZ, Enrique (2003). *El maestro Serrano y su tiempo*. Madrid: Slovento
- SUÁREZ-PAJARES, Javier. (1996). “El compositor vasco Juan Tellería y su tiempo. Reflexiones después del centenario”. *Cuadernos de Música Iberoamericana*. 1. 25-62. Madrid: ICCMU.
- SUÁREZ-PAJARES, Javier ed. (2002). *Música española entre dos guerras, 1914-1945*. Granada: Archivo Manuel de Falla.
- SUÁREZ-PAJARES, Javier (2006). “Don Manolito”. *Diccionario de la zarzuela*. Vol. I, 665-668. Madrid: ICCMU.
- SUBIRÁ, José (1971). *Temas musicales madrileños*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, C.S.I.C.
- TEMES, José Luis (2014). *El siglo de la zarzuela, 1850-1950*. Madrid: Siruela.



- TORRENTE BALLESTER, Gonzalo (1957). *Teatro Español Contemporáneo*. Madrid: Guadarrama.
- VALVERDE, Salvador (1980). *El mundo de la zarzuela*. Madrid: Palabras S.A.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel (1974). *100 años de canción y music hall*. Barcelona: Difusora Internacional.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel (2014). *100 años de canción y music hall*. Barcelona: NorteSur Musikeon.
- VIZCAÍNO CASAS, Fernando (1995). “Guerrero y la revista”. *Jacinto Guerrero. De la zarzuela a la revista. Homenaje en el centenario de su nacimiento*. 33-49. Madrid: SGAE
- VV. AA. (1984). *Primer Seminario Internacional de Zarzuela*. Madrid: Centro Español del Instituto Internacional del Teatro.
- VV. AA. (1988). *Asociación de amigos de la ópera de Madrid. XXV años (1964-1988)*. Madrid: Fundación Banco Exterior.
- VV. AA. (1995). *Jacinto Guerrero. De la zarzuela a la revista. Homenaje en el centenario de su nacimiento*. Madrid: SGAE
- VV. AA. (1998). *El teatro musical de Manuel Baz. Homenaje*. Madrid: SGAE.
- VV. AA. (2001). *Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956)*. Granada: Proyecto Sur de Ediciones.
- VV. AA. (2006). *150 años (1856-2006). Teatro de la Zarzuela*. Coord. Andrés Peláez. Madrid: Ministerio de Cultura.
- VV. AA. (2019). *Guerrero y su legado. El triunfo de la modernidad*. Coord. Oliva García Balboa. Madrid: ICCMU.
- WAGNER, Richard (2013). *Ópera y drama*. Madrid: Akal.
- ZAMORA VICENTE, Alonso (1969). *La realidad esperpéntica*. Madrid: Gredos.

## B.2. Textos dramáticos y programas.

- AGUILAR, Santiago (1947). *Galatea*. Libreto mecanografiado. Madrid: Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero.
- ALIER, Roger (1983). *Sueño de gloria*. Col. Introducción al mundo de la zarzuela. Barcelona: Daimon.
- ÁLVAREZ QUINTERO, Serafín y Joaquín (1909). *Las de Caín*. Colección de obras, tomo IV. Madrid: R. Velasco.

- ÁLVAREZ QUINTERO, Serafín y Joaquín (s.f.). *La venta de los gatos*. Argumento y cantables. Barcelona: Gráficas Valls.
- ÁLVAREZ QUINTERO, Serafín y Joaquín (1962). *La venta de los gatos*. Obras completas VI. Madrid: Espasa Calpe.
- ÁLVAREZ QUINTERO, Serafín y Joaquín (1962). *Los burladores*. Obras completas VI. Madrid: Espasa Calpe.
- ÁLVAREZ QUINTERO, Serafín y Joaquín (1965). *Las de Caín*. Versión de Sorozábal. Obra completa reproducida en el cuaderno del LP. Madrid: Hispavox.
- ÁLVAREZ QUINTERO, Serafín y Joaquín (2011). *Las de Caín*. Versión de Fernández Montesinos. Cuadernos, 34. Madrid: Teatro Español.
- AMADOR, Félix (2018). *El Médico*. Programa grande. Madrid: Teatro Nuevo Apolo.
- AMBROSSI, Javier y CALVO, Javier (2013). *La llamada*. Madrid: Ediciones Antígona.
- AMO, Álvaro del (2020). *Policías y ladrones*. Madrid: INAEM.
- ARCARAZO, Lluís y VILALLONGA, Alfonso (2008). *Aloma*. Col. TNC. Barcelona: Proa.
- ARZAMENA, Jesús María y TORRADO, Adolfo (1944). *Polonesa*. Madrid: SGAE.
- ARZAMENA, Jesús María y KAMHI, Victoria (2001). *El hijo fingido*. Versión de Rafael Pérez Sierra. Madrid: INAEM.
- ASOCIACIÓN DE LA PRENSA DE MADRID (26 de enero de 1944). “Ensayo General de la Comedia Lírica *Polonesa*”. *Programa de Gran Función*. Madrid: Imprenta Moderna.
- AZPILICUETA, Jaime (2008). *El diario de Ana Frank. Un canto a la vida*. Programa grande. Madrid: Producciones Artísticas Gestalt.
- BALADA, Leonardo (2009). “Mosaico sin fronteras”. *Faust-bal*. 54-61. Madrid: Teatro Real.
- BAZ, Manuel (1998). *¡Vaya par de gemelas! El teatro musical de Manuel Baz. Homenaje*. Madrid: SGAE.
- BENAVENTE, Jacinto (1929). *Los cachorros*. Col. El Teatro Moderno. N° 204. Madrid: Prensa Moderna.
- BORRÁS, Tomás y FERRAZ REVENGA, Emilio (1933). *El burlador de Toledo*. Libreto mecanografiado. Madrid: Fundación Juan March.
- BORRÁS, Tomás (2020). *El pájaro de dos colores*. Programa libro del estreno absoluto. Madrid: Fundación Juan March.
- BOZZO, Joan Lluís (2002). *Poe*. Col. El galliner, n° 191. Barcelona: Edicions 62.
- BOZZO, Joan Lluís (2016). *Scaramouche*. Barcelona: Educaula 62.
- BRU DE SALA, Xavier (2004). *Mar i cel. Dagoll Dagom 30 anys*. Col. El galliner, n° 172.

Barcelona: Edicions 62.

CANO, Ignacio (2005). *Hoy no me puedo levantar*. Programa de mano. Madrid: Teatro Movistar

CASADO, Toño 33 (2019). *El musical*. Programa de mano. Madrid: 33PD.

CASARES RODICIO, Emilio (2020). “*Marianela*, de Pahissa: el regreso de un clásico”. Programa de mano. 16- 35. Madrid: INAEM.

DAGOLL DAGOM (2002). *Poe*. Programa grande. Barcelona: Teatro Poliorama.

DAGOLL DAGOM (2010). *Nit de San Joan*. Barcelona: Educació 62.

DEUS, Joaquín. (1977). *Los vagabundos, una raza libre*. Programa de mano. Madrid: INAEM.

DICENTA, Joaquín y SOROZÁBAL, Pablo (2016). *Juan José*. Madrid: INAEM.

DICENTA, Joaquín (1998). *Juan José*. Col. ¡Arriba el telón! Madrid: Fundación Argentaria.

FERNÁNDEZ ARDAVIN, Luis y PALENCIA TUBAU, Ceferino (1927). *La deseada*. Madrid: Unión gráfica.

FERNÁNDEZ ARDAVÍN, Luis. (1940) *Manuelita Rosas*. Libreto mecanografiado. CEDOA. Madrid: SGAE.

FERNÁNDEZ ARDAVÍN, Luis. (1941) *Manuelita Rosas*. Madrid: SGAE.

FERNÁNDEZ ARDAVÍN, Luis. (1942) *La Caramba*. Madrid: Editorial Camarasa.

FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Luis y PRADA, Francisco (1941). *¡Alhambra!* Madrid: SGAE.

FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Luis y CUADRADO CARREÑO, Anselmo. (1943). *Don Manolito*. Madrid: SGAE.

FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Luis (2009). *Antología poética*. Madrid: Poesía eres tú.

FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Luis y CUADRADO CARREÑO, Anselmo. (s.f.). *Don Manolito*. Argumento y cantables. Madrid: GAMA.

FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Luis (1944). *La eterna canción*. Libreto mecanografiado. Madrid: CEDOA.

FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Luis (2004). *La eterna canción*. Madrid: Teatro Español.

FERNÁNDEZ GUERRA, Jorge (2020). “Esa ópera que nos concierne”. *El pájaro de dos colores*. Madrid: Fundación Juan March.

FERNÁNDEZ-SHAW, Rafael (1941). *Tiene razón don Sebastián*. Original mecanografiado. Madrid: Fundación Juan March.

FERNÁNDEZ-SHAW, Rafael (1945). *Tiene razón don Sebastián*. Madrid: Gama Musical.

FERNÁNDEZ-SHAW, Guillermo (1960). *Baile en Capitanía*. Cantables. Ejemplar mecanografiado. Madrid: Fundación Juan March.

- FERNÁNDEZ-SHAW, Guillermo y AUNÓS, Eduardo (1949). *Byron en Venecia. Ópera de Cámara*. Incluye libreto y partitura. Ilustraciones de Alberto Ziegler. Madrid: Litografía Ignacio Díez.
- FERNÁNDEZ-SHAW, Guillermo y FERNÁNDEZ-SHAW, Rafael (1947). *Un día de primavera*. Libreto mecanografiado. Madrid: Fundación Juan March.
- FERNÁNDEZ-SHAW, Guillermo y FERNÁNDEZ-SHAW, Rafael (1949). *La Duquesa del Candil*. Libreto mecanografiado. Madrid: Fundación Juan March.
- FERNÁNDEZ-SHAW, Guillermo y FERNÁNDEZ-SHAW, Rafael (1950). *Las maravillas del Prado o ¡A todo color!* Original manuscrito a lápiz. Madrid: Fundación Juan March.
- FERNÁNDEZ-SHAW, Guillermo y FERNÁNDEZ-SHAW, Rafael (1950). *Los fantasmas del Prado o ¡A todo color!* Libreto mecanografiado. Madrid: Fundación Juan March.
- FERNÁNDEZ-SHAW, Guillermo y FERNÁNDEZ-SHAW, Rafael (1950). *La Lola se va a los Puertos*. Ejemplar mecanografiado. Madrid: Fundación Juan March.
- FERNÁNDEZ-SHAW, Guillermo y FERNÁNDEZ-SHAW, Rafael (1951). *Colorín, colorao, este cuento se ha acabado* Libreto mecanografiado. Madrid: Fundación Juan March.
- FERNÁNDEZ-SHAW, Guillermo y FERNÁNDEZ-SHAW, Rafael (1951). *El canastillo de fresas*. Libreto autógrafo. Madrid: Fundación Juan March.
- FERNÁNDEZ-SHAW, Guillermo y FERNÁNDEZ-SHAW, Rafael (1951). *El canastillo de fresas*. Libreto mecanografiado. Madrid: Fundación Juan March.
- FERNÁNDEZ-SHAW, Guillermo y FERNÁNDEZ-SHAW, Rafael (1951). *El canastillo de fresas*. Madrid: Anga y Compañía.
- FERNÁNDEZ-SHAW, Guillermo y FERNÁNDEZ-SHAW, Rafael (1957). *María Manuela*. Libreto mecanografiado. Madrid: Fundación Juan March.
- FERNÁNDEZ-SHAW, Guillermo y FERNÁNDEZ-SHAW, Rafael (1963). *El Campeador*. Libreto mecanografiado y autógrafo. Madrid: Fundación Juan March.
- FOXÁ, Agustín de (1944). *Baile en Capitanía*. Madrid: Aldus, Artes Gráficas.
- GALA, Antonio (1988). *Carmen Carmen*. José Romera Castillo, ed. Col. Austral. 65. Madrid: Espasa Calpe.
- GALA, Antonio y BALADA, Leonardo (1989). *Cristóbal Colón*. Madrid: Sociedad Estatal Quinto Centenario.
- GALA, Antonio (2000). *Teatro Musical*. Col. Biblioteca Antonio Gala. Madrid: Planeta y Espasa Calpe.
- GALLEGO, Antonio (1998). “*La Celestina en la música*”. *La Celestina*. 68-77. Madrid: Teatro Real.
- GARCÍA ABRIL, Antón (1983). *Mata-Hari*. Programa de mano. Madrid: Prod. Justo Alonso.

- GARCÍA DEL BUSTO, José Luis (2001). “Referencias al teatro en la música no operística de Luis de Pablo”. *La señorita Cristina*. 66-73. Madrid: Teatro Real.
- GARCÍA DEL BUSTO, José Luis (2002). “Pasiones, apariencias y embuste en un mundo cerrado”. *Babel* 46. 52-65. Madrid: Teatro Real.
- GÓMEZ SCHNEEKLOTH, Antonio (2019). “De Mihura a Llorca: la modernidad sin pretensiones”. *Tres sombreros de copa*. 26-37. Madrid: INAEM.
- GUERRERO, Jacinto (1947). *Galatea*. Manuscrito para canto y piano, y apuntes. Madrid: Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero.
- GUERRERO, Jacinto, FERNÁNDEZ-SHAW, Guillermo y FERNÁNDEZ-SHAW, Rafael (2006). *El canastillo de Fresas*. Partitura para canto y piano. Revisión textual: Ramón Regidor. Revisión musical: José Luis Montolío. Madrid: Fundación Jacinto Guerrero.
- GUERRERO, Jacinto, PARADAS, Enrique y JIMÉNEZ, Joaquín (2007). *La Blanca doble*. Partitura para canto y piano. Revisión del texto: Enrique Mejías García. Revisión musical: Sebastián Mariné. Madrid: Fundación Jacinto Guerrero.
- GUIMERÀ, Àngel (2013). *Mar i cel*. Barcelona: Educaula 62.
- HERNÁNDEZ, Juan Francisco de Dios (2009). “Me matas con sólo mirarme”. *Faust-bal*. 44-53. Madrid: Teatro Real.
- HUERTAS, Miguel (2008). “*La Celestina* de Nin-Culmell: un estreno largamente deseado”. *La Celestina*. Libro programa. 7-11. Madrid: INAEM
- JARDIEL PONCELA, Enrique (1943). *2 Farsas y 1 Opereta*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- JARDIEL PONCELA, Enrique (1996). *Carlo Monte en Monte Carlo*. Madrid: Teatro Español.
- JARDIEL PONCELA, Enrique (1999). *2 Farsas y 1 Opereta*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- JASSA HARO, Ignacio (2017). “Cronología de Francis López”. *El cantor de México*. Libro programa. 82-90. Madrid: INAEM.
- JUNTA NACIONAL DE LA MÚSICA Y TEATROS LÍRICOS (1939). *Teatro Lírico Nacional. Temporada preliminar*. Madrid: Teatro Calderón.
- LEÓN, Rafael de (2016). *Teatro completo*. David Pérez Rodríguez (ed.). Col. Espiral. Madrid: Fundamentos.
- LERENA, José María de y LLABRÉS, Pedro (1938). *Los amos del barrio*. Madrid: Marsiega.
- LERENA, José María López de y LLABRÉS, Pedro (1939) *Rosa, la pantalonera*. Madrid: SGAE.
- LÓPEZ RUBIO, José (1955). *El caballero de Barajas*. Col. Teatro. Madrid: Escelicer.
- LLORCA, Ricardo (2019). “Mis Tres sombreros de copa”. *Tres sombreros de copa*. 20-23. Madrid: INAEM.
- MAÑES, José Luis (1943). *La zapaterita*. Col. Talía. Nº 48. Madrid: E. de Miguel.

- MARCO, Tomás (2007). “Leonardo Balada, operista”. *Hangman, Hangman! y The Town of Greed*. 9-25. Madrid: INAEM.
- MARCO, Tomás (2018). “Una aventura artística”. *Policías y ladrones*. 25-28. Madrid: INAEM.
- MARSILLACH, Adolfo (2003). *Teatro completo*. Pedro Manuel Vállora, ed. Madrid: AAT
- MARTÍN-DESCALZO, José Luis (1981). *Fuenteovejuna*. Programa. Madrid: Teatro de la Zarzuela.
- MASLON, Laurence (2014). *American musicals. The complete books & lyrics of sixteen Broadway classics*. 2 vols. New York: The library of America.
- MENDOZA, Elena y REBSTOCK, Matthias (2017). *La ciudad de las mentiras*. Madrid: Teatro Real.
- MIHURA, Miguel (1998). *Maribel y la extraña familia*. Introd. Emilio de Miguel. Colección Austral. Nº 123. Madrid: Espasa Calpe.
- MIHURA, Miguel (2019). *Tres sombreros de copa*. Libro programa. Madrid: INAEM
- MORA ALSINELLA, Víctor (1943). *Romanza Húngara*. Barcelona: Nuestro Teatro.
- MUÑOZ ROMÁN, José (1942). *Doña Mariquita de mi corazón*. Col. Talía. Nº 31. Madrid: E. de Miguel.
- MUÑOZ ROMÁN, José (1942). *Doña Mariquita de mi corazón*. Madrid: Velasco Hermanos.
- MUÑOZ ROMÁN, José (1943). *Luna de miel en El Cairo*. Col. Sociedad de Autores de España. Madrid: Gráficas Velasco.
- MUÑOZ ROMÁN, José (1943). *Luna de miel en El Cairo*. Col. Talía. Nº 44. Madrid: E. de Miguel.
- MUÑOZ ROMÁN, José (1944). *¡Cinco minutos nada menos!* Madrid: Gráficas Velasco Hermanos.
- MUÑOZ ROMÁN, José (1945). *¡Cinco minutos nada menos!* Madrid: Miguel Huertas.
- MUÑOZ ROMÁN, José (2015). *Luna de miel en El Cairo*. Versión de Emilio Sagi. Madrid: INAEM.
- NIEVA, Francisco (1991) *Teatro Completo*. Vol. II. Jesús Martín, ed. Toledo: Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha.
- NIEVA, Francisco (1989). *Corazón de arpía*. Programa de mano. Madrid: CNNTE.
- OCHANDO Y OCHANDO, Andrés (1995). “Ginger Rogers y Fred Astaire (recuerdos de ritmos lejanos)”. *Barcarola*. Nº 49. 339-343. Albacete: Ayuntamiento y Diputación de Albacete.
- PARADAS, Enrique y JIMÉNEZ, Joaquín (1947). *La Blanca doble*. Texto mecanografiado. Madrid: ICCMU-SGAE.

- PASO, Antonio y PASO, Manuel (1946). *Una rubia peligrosa*. Madrid: SGAE.
- PASO DÍAZ, Antonio, FERRER, Ligorio y GONZÁLEZ ÁLVAREZ, Antonio (1945). *La de la falda de céfiro*. Madrid: Las Máscaras.
- PASO DÍAZ, Antonio, FERRER, Ligorio y GONZÁLEZ ÁLVAREZ, Antonio (1946). *La de la falda de céfiro*. Madrid: Gama Artes Gráficas.
- PEMÁN, José María (1934) *Cuando las cortes de Cádiz...* Madrid: Manuel Herrera Oria.
- QUINTERO, Antonio y GUILLÉN, Pascual (1936). *Morena Clara*. Col. Teatro Selecto. Nº 12. Barcelona: Editorial Cisne.
- QUINTERO, Antonio y AROZAMENA, Jesús M<sup>a</sup> (1941). *Maravilla*. Madrid: Sociedad de Autores Españoles.
- QUINTERO, Antonio y AROZAMENA, Jesús M<sup>a</sup> (s.f.). *Maravilla*. Argumento y cantables. Barcelona: Gráficas Salichs-Martorell.
- RAMOS, Julio (2018). *La casa de Bernarda Alba*. Programa libro. Madrid: INAEM
- RAMOS DE CASTRO, Francisco y RIGEL, Arturo (1950) *La hechicera en palacio o ¿Quién eres tú?* Libreto mecanografiado. Col. Particular. Madrid.
- RAMOS DE CASTRO, Francisco y RIGEL, Arturo (1985). *El águila de fuego*. Versión de Fernando García de la Vega. Libreto mecanografiado. Madrid: RTVE.
- RAMOS MARTÍN, José (1944). *¡Qué sabes tú!* Madrid: SGAE.
- REGIDOR ARRIBAS, Ramón (2009). “Epílogo de la zarzuela”. *Una noche de zarzuela*. 13-19. Madrid: INAEM.
- REGUANT, Ricard (2002). *Cuando Harry encontró a Sally*. Programa de mano. Madrid: Teatro La Latina.
- RODRIGO, Joaquín (1993). *El hijo fingido*. Ed. crítica Ramón Sobrino. Madrid: ICCMU y Editorial Joaquín Rodrigo.
- ROMERO, Federico y FERNÁNDEZ-SHAW, Guillermo (1940). *Monte Carmelo*. Número especial. Barcelona: Editorial Cisne.
- ROMERO, Federico y FERNÁNDEZ-SHAW, Guillermo (1943). *Pepita Romero*. Libreto mecanografiado. Legado Fernández-Shaw. Madrid: Fundación Juan March.
- ROMERO, Federico y FERNÁNDEZ-SHAW, Guillermo (1943). *Loza lozana*. Ejemplar original mecanografiado. Madrid: Fundación Juan March.
- ROMERO, Federico y FERNÁNDEZ-SHAW, Guillermo (1944). *Loza lozana*. Madrid: Imp. Viuda de Juan Pueyo.
- ROMERO, Federico y FERNÁNDEZ-SHAW, Guillermo (1944). *Loza lozana*. Madrid: Sociedad General Española de Librería.

- ROMERO, Federico y FERNÁNDEZ-SHAW, Guillermo (1944). *Peñamariana*. Libreto mecanografiado. Madrid: Fundación Juan March.
- ROMERO, Federico y FERNÁNDEZ-SHAW, Guillermo (s.f.). *La tabernera del puerto*. Argumento y cantables. Barcelona: Gráficas Salichs-Martorell.
- ROMERO, Federico y FERNÁNDEZ-SHAW, Guillermo (1960). *La tabernera del puerto*. 195. Madrid: Biblioteca Teatral.
- ROMERO, Federico y FERNÁNDEZ-SHAW, Guillermo (2006). *La tabernera del puerto*. Madrid: INAEM.
- ROMERO, Federico y FERNÁNDEZ-SHAW, Guillermo (2018). *La tabernera del puerto*. Madrid: INAEM.
- ROMERO, Federico y TELLAEICHE, José (1941). *Las Calatravas*. Madrid: SAE.
- ROMERO, Federico y TELLAEICHE, José (1942). *Las Calatravas*. Nuestro teatro. 14. Barcelona: Editorial Alas.
- SÁENZ DE HEREDIA, José Luis y VÁZQUEZ OCHANDO, Federico (1942). *Yola*. Col. Talía. Nº 34. Madrid: E. de Miguel.
- SAGI-VELA, Luis (1957). *Bodas de Plata*. Programa de mano. Madrid: Teatro Alcázar.
- SERRANO ANGUITA, Francisco (2007). *Black, el payaso*. Versión de María José García. Cuadernos, 9. Madrid: Teatro Español.
- SERRANO ANGUITA, Francisco (2014). *Black, el payaso*. Versión de María José e Ignacio García. Madrid: INAEM.
- SOBRINO SÁNCHEZ, Ramón (2001). “Hacia un neocasticismo lírico en la obra de Joaquín Rodrigo”. *El hijo fingido*. 23-41. Madrid: INAEM.
- SUÁREZ-PAJARES, Javier. (2006). “La última gran zarzuela de la historia”. *La tabernera del puerto*. Madrid: INAEM.
- SUÁREZ-PAJARES, Javier. (2015). “Mister Music y el Maestro Alonso”. *Luna de miel en El Cairo*. 24-44. Madrid: INAEM.
- TÁBANO (1978). *Cambio de tercio*. Madrid: Editorial Campus.
- TRANCÓN, Santiago (2006). *Castañuela 70. Esto era España, señores*. Incluye CD. Madrid: Rama Lama.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel (1973). *Guillermotta en el país de las Guilerminas*. Barcelona: Anagrama.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel (1992). *Flor de Nit*. Barcelona: Boileau.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel (2001). *Flor de Nit*. Barcelona: Educació 62.
- VÍLLORA, Pedro (2006). *Teatro frívolo. El joven Telémaco. La corte de faraón. Las leandras*. Madrid: Fundamentos.



WEBBER, Christopher (2006). “Los cantantes de Cantabreda”. *La tabernera del puerto*. Madrid: INAEM.

### B.3. Prensa.

ÁLVAREZ, Carlos Luis (2 de marzo de 1977). “*Los vagabundos*”. *Blanco y Negro*. Madrid.

ÁLVAREZ QUINTERO, Joaquín. (7 de octubre de 1943). “Autocrítica de La venta de los gatos”. *ABC*. 19. Madrid.

ANGULO, Manuel. (26 de febrero de 1977). “Estreno de *Los vagabundos*, de Deus y Moreno Buendía, en la Zarzuela”. *Informaciones*. 28. Madrid.

ARAUJO COSTA, Luis (17 de junio de 1939). “Carlo Monte en Monte Carlo en el Infanta Isabel.” *ABC*. 21. Madrid.

BAQUERO, Arcadio (2 de febrero de 1957). “Zarzuela: estreno de *María Manuela* de Moreno Torroba y los hermanos Fernández-Shaw”. *El Alcázar*. 10. Madrid.

BAQUERO, Arcadio (27 de enero de 1958). “Con el estreno de *La canción del amor mío* se presentó Luis Mariano en la Zarzuela”. *El Alcázar*. 31. Madrid.

BAQUERO, Arcadio (24 de diciembre de 1958). “Estreno en la Zarzuela, de la adaptación lírica de *Las de Caín*”. *El Alcázar*. 25. Madrid.

BARCE, Ramón. (3 de junio de 1975). “Estreno de la ópera *El pirata cautivo*, de Esplá”. *Ya*. 45. Madrid.

BARRIOS, Ángel (19 de octubre de 1951). “Autocrítica”. *ABC*. 21. Madrid.

BAYÓN, Félix (5 de marzo de 1982). “La *Antología de la Zarzuela* de Tamayo entusiasmo al público soviético.” *El País*. Sección de Cultura. Madrid.

BAYONA, José Antonio (22 de enero de 1955). “Anoche se estrenó en el Teatro Martín la revista *Ana María*”. *ABC*. 33. Madrid.

BELLVER, Alejandro (6 de septiembre de 1945). “*La de la falda de céfiro* en el Calderón”. *Semanario de espectáculos*. 2. Barcelona: Barcelona Teatral.

BRAVO, Julio (5 de septiembre de 2002). “El teatro musical necesita sangre nueva”. *ABC*. 83. Madrid.

BRAVO, Julio (27 de febrero de 2017). “*La malquerida*. Benavente entre mariachis.” *ABC*. 42-43. Madrid.

CAMPO, Ángel del. (8 de febrero de 1965). “*El burlador de Toledo* en la Zarzuela” *Pueblo*. 27. Madrid.

CAMPO, Ángel del. (14 de febrero de 1966). “Estreno de la zarzuela *La canción del mar*”. *Pueblo*. 36. Madrid.

CARDENETE, Pepi (22 de febrero de 2019). “Antonio Machado fue también autor de zarzuela

junto a su hermano Manuel”. [www.eldiario.es](http://www.eldiario.es)

CARMONA VICTORIO, José (17 de marzo de 1945). “*Los cachorros* adaptación de la novela de Benavente por los señores Ojeda y Duyos, música de Jesús Romo”. *ABC*. 12. Madrid.

CUEVA, Jorge de la (17 de junio de 1939). “Carlo Monte en Monte Carlo en el Infanta Isabel.” *Ya*. Madrid.

DEUS, Joaquín (25 de febrero de 1977). “Antecrítica”. *ABC*. 57. Madrid.

DE PABLO, Javier (18 de noviembre de 1981). “Estreno de *La Noche de San Juan*”. *ABC*. Madrid.

ENDÉRIZ, Ezequiel (18 de mayo de 1929). “Tres grandes músicos vascos: Guridi, Esnaola y Sorozábal pasan unas horas en Madrid”. *El Heraldo de Madrid*. 16. Madrid.

ESCOHOTADO, Ramón (21 de enero de 1940). “*La cenicienta del Palacio*”. *Arriba*. Madrid.

FERNÁNDEZ, Javier A. (21 de octubre de 2019). “Toco partituras que nadie escucha hace más de un siglo”. Patio de vecinos: Enrique Mejías. *El País*. Madrid.

FERNÁNDEZ CID, Antonio (3 de diciembre de 1954) “Estreno en el teatro Fuencarral de *La ópera de Mogollón*”. *ABC*. 34. Madrid.

FERNÁNDEZ CID, Antonio (2 de febrero de 1957). “Estreno de *María Manuela* en la Zarzuela”. *ABC*. 41. Madrid.

FERNÁNDEZ CID, Antonio (24 de diciembre de 1958). “Estreno de *Las de Caín*, en la versión musical de los maestros Pablo Sorozábal”. *ABC*. 85-86. Madrid.

FERNÁNDEZ CID, Antonio. (31 de mayo de 1975). “Estreno de *El pirata cautivo* de Óscar Esplá en el XII Festival de la Ópera”. *ABC*. 43. Madrid.

FERNÁNDEZ CID, Antonio. (27 de febrero de 1977). “Triunfal estreno de *Los vagabundos*, un musical de Gorki, Deus y Buendía”. *ABC*. 66. Madrid.

FERNÁNDEZ CID, Antonio. (13 de enero de 1979). “Paréntesis en la temporada lírica de la Zarzuela por el estreno de *Juan José*”. *ABC*. 36. Madrid.

FERNÁNDEZ CID, Antonio. (24 de enero de 1979). “Suspendido el estreno de *Juan José*. El maestro Sorozábal y la Dirección General de Música han rescindido el contrato para presentarla en la Zarzuela”. *ABC*. 49. Madrid.

FERNÁNDEZ CID, Antonio. (27 de enero de 1979). “El maestro Sorozábal explica por qué retiró su ópera *Juan José*. Según él, quien ha incumplido el contrato es la Dirección General de Música”. *ABC*. 44. Madrid.

FERNÁNDEZ CID, Antonio (21 de junio de 1980). “Estreno mundial en el Festival de la Ópera. *El poeta* de Moreno Torroba, con Plácido Domingo como protagonista”. *ABC*. 48. Madrid.

FERNÁNDEZ CID, Antonio (18 de enero de 1981). “*Fuenteovejuna*”. *ABC*. Madrid.

FERNÁNDEZ CID, Antonio (24 de febrero de 1981). “*Fuenteovejuna* y las jóvenes

- audiencias”. *ABC*. 69. Madrid.
- FERNÁNDEZ CID, Antonio (20 de octubre de 1988). “Cantante de raza e intérprete modelo del género lírico”. *ABC*. 107. Madrid.
- FERNÁNDEZ SANTOS, Ángel (1 de abril de 1977). “Estreno de Cambio de tercio por Tábano. Una comfortable chabola”. *Diario 16*. Madrid.
- FERNÁNDEZ-SHAW, Guillermo y FERNÁNDEZ-SHAW, Rafael (1 de febrero de 1957). “Autocrítica de *María Manuela*”. *ABC*. 41. Madrid.
- FERNÁNDEZ ZANNI, Ubaldo (4 de marzo de 1943). “Estreno de *La ilustre moza*”. *La Vanguardia*. Barcelona.
- FRANCO, José María (6 de diciembre de 1964). “Estreno de *El hijo fingido* en el teatro de la Zarzuela”. *Ya*. 32. Madrid.
- FRANCO, José María. (5 de febrero de 1965). “Estreno en la Zarzuela de *El burlador de Toledo*”. *Ya*. 34. Madrid.
- FRANCO, Enrique (21 de junio de 1980). “*El poeta*. Moreno Torroba revisa su estilo”. *El País*. 31. Madrid.
- GALÁN, Diego (14 de mayo de 1977). *¡Bruja, más que bruja!* en *Triunfo*. Año XXXII, nº 746. 73-74. Madrid.
- GALINDO, Federico (8 de diciembre de 1964). “*El hijo fingido*”. *Dígame*. Madrid.
- GALINDO, Federico (febrero de 1966). “*La canción del mar*”. *Dígame*. Madrid.
- GALINDO, Federico (3 de septiembre de 1968). “*La turista dos millones*”. *Dígame*. Madrid.
- GALINDO, Carlos (2 de diciembre de 1992). “Concha Velasco y Antonio Gala, unidos por *La Truhana*”. *ABC*. 92. Madrid.
- GARCÍA DEL BUSTO, José Luis. (18 de enero de 1981). “Estreno de *Fuenteovejuna*, versión musical libre basada en la obra de Lope de Vega. Martín Descalzo escribió el texto y Manuel Moreno Buendía compuso la música”. *El País*. 32. Madrid.
- GARCÍA GARZÓN, Juan Ignacio (5 de septiembre de 2002). “Gran fantasía de truculencias góticas”. *ABC*. 82. Madrid.
- GARCÍA RICO, Eduardo (14 de septiembre de 1983). “Estreno de *Mata-Hari*”. *Pueblo*. Madrid.
- GARCÍA TORRES, Andrea (15 de junio de 2017). “Maharajá, la zarzuela de la crisis asturiana, hace reír al Campoamor”. *La Nueva España*. Oviedo.
- GÓMEZ, Julio (octubre de 1943). “*La venta de los gatos*”. *Harmonía*. Madrid.
- GÓMEZ AMAT, Carlos (abril de 1989). “Tiempo de zarzuela”. *Boletín Informativo de la Fundación Juan March*. 189. Madrid.
- GONZÁLEZ RUIZ, Nicolás (26 de enero de 1958). “Estreno de *La canción del amor mío* en la Zarzuela”. *Ya*. 7. Madrid.

- GONZÁLEZ RUIZ, Nicolás (24 de diciembre de 1958). “Adaptación lírica de *Las de Caín* en la Zarzuela”. *Ya*. 13. Madrid.
- GONZÁLEZ RUIZ, Nicolás (17 de septiembre de 1960). “Inauguración de la temporada de la Zarzuela con *Baile en capitanía*”. *Ya*. 23. Madrid.
- GONZÁLEZ RUIZ, Nicolás. (12 de febrero de 1966). “Estreno de *La canción del mar*, en la Zarzuela”. *Ya*. 28. Madrid.
- HARO TECGLÉN, Eduardo (21 de junio de 1980). “Las víctimas de la fiesta”. *El País*. 31. Madrid.
- HARO TECGLÉN, Eduardo (7 de octubre de 1981). “*La noche de San Juan*”. *El País*. Madrid.
- HARO TECGLÉN, Eduardo (6 de octubre de 1988). “*Carmen Carmen*”. *El País*. Madrid.
- HARO TECGLÉN, Eduardo (10 de diciembre de 1992). “Zarzuela fina”. *El País*. 31. Madrid.
- HARO TECGLÉN, Eduardo (4 de enero de 1997). “*La maja de Goya*”. *El País*. Madrid.
- HERAS, Alberto de las (2 de febrero de 1957). “Estreno de *María Manuela*”. *Informaciones*. 9. Madrid.
- IBERNI, Luis G. (5 de septiembre de 2002). “Musicales ¿óperas del XXI?”. *El Cultural*. 47-50. Madrid.
- IGLESIAS, Antonio (26 de enero de 1958). “Estreno de *La canción del amor mío* en el teatro de la Zarzuela”. *ABC*. 76. Madrid.
- IGLESIAS, María Antonia (14 de enero de 1971). “Al habla con el maestro Moreno Buendía. Zarzuela y música ligera”. *Informaciones*. Suplemento de artes y letras, p. 11. Madrid.
- JENABE (5 de noviembre de 1954). “*El libro de los sueños*”. *Ya*. Madrid.
- JENABE (2 de febrero de 1957). “Se estrenó con éxito *María Manuela*”. *Ya*. 5. Madrid.
- J. C. V. (5 de noviembre de 1949). “Ayer fue repuesta en Martín *Doña Mariquita de mi corazón*”. *ABC*. 21. Madrid.
- LABORDA, Ángel (28 de enero de 1958). “El próximo lunes, grandioso homenaje a Luis Mariano en la Zarzuela”. *Informaciones*. 9. Madrid.
- LABORDA, Ángel (5 de abril de 1958). “José Tamayo y el género lírico español”. *Informaciones*. Suplemento extraordinario, s.p. Madrid.
- LABORDA, Ángel (26 de diciembre de 1958). “Ante la nueva etapa de la Zarzuela. Nuevas consideraciones en torno al género chico”. *Informaciones*. 9. Madrid.
- LABORDA, Ángel (24 de diciembre de 1958). “*Las de Caín*, versión lírica de Sorozábal, en la Zarzuela”. *Informaciones*. 9. Madrid.
- LABORDA, Ángel. (19 de junio de 1980). “Esta noche se estrena una ópera española. *El poeta de Méndez Herrera y Moreno Torroba*”. *ABC*. 59. Madrid.

- LABORDA, Ángel. (7 de junio de 1980). “*Fuenteovejuna*, adaptada al lírico por Martín Descalzo y Moreno Buendía”. *ABC*. 53. Madrid.
- LABORDA, Ángel. (14 de octubre de 1980). “Aplazado el estreno de la zarzuela *Fuenteovejuna*. En versiones de Martín Descalzo y Moreno Buendía”. *ABC*. 70. Madrid.
- LABORDA, Ángel. (18 de diciembre de 1980). “El maestro Moreno Buendía habla de *Fuenteovejuna*. Ante un gran estreno lírico”. *ABC*. 50. Madrid.
- LABRADA, Javier (20 de junio de 2017). “Maharajá, nueva zarzuela de Guillermo Martínez en Oviedo. De Oviedo a Jaipur”. *La Nueva España*. Oviedo.
- LÁZARO CARRETER, Fernando (1 de mayo de 1977). “*Cambio de tercio*, por el grupo Tábano”. *Gaceta Ilustrada*. Nº 1.073. Barcelona.
- LÓPEZ SANCHO, Lorenzo (23 de junio de 1970). “*Castañuela 70*”. *ABC*. Madrid.
- LÓPEZ SANCHO, Lorenzo (15 de septiembre de 1983). “Estreno de *Mata-Hari*”. *ABC*. Madrid.
- LÓPEZ SANCHO, Lorenzo (27 de enero de 1985). “¡*Sí al amor!* Triunfal reaparición de Lina Morgan”. *ABC*. 79. Madrid.
- LÓPEZ SANCHO, Lorenzo (11 de mayo de 1992). “*Un café de La Unión*, viva y alegre estampa musical en el Cómico”. *ABC*. 115. Madrid.
- LÓPEZ SANCHO, Lorenzo (20 de diciembre de 1996). “Estreno de *La maja de Goya*”. *ABC*. Madrid.
- MARCO, Tomás (28 de noviembre de 2020). “*Marianela*, o la recuperación de nuestro patrimonio sonoro”. *Scherzo*. <https://scherzo.es>
- MARQUERÍE, Alfredo (21 de mayo de 1948). “Fuencarral: *Un pitillo y mi mujer* de Llopis, Alonso y Montorio. *ABC*. 15. Madrid.
- MARQUERÍE, Alfredo (30 de noviembre de 1949). “En el Alcázar se estrenó la revista *Las siete llaves*”. *ABC*. 19. Madrid.
- MARQUERÍE, Alfredo (24 de noviembre de 1950). “En el Alcázar se estrenó anoche *La hechicera en palacio* de Arturo Rigel y Ramos de Castro con música de Padilla”. *ABC*. 27. Madrid.
- MARQUERÍE, Alfredo (24 de septiembre de 1955). “En el Alcázar se estrenó anoche *El caballero de Barajas*”. *ABC*. 30. Madrid.
- MARQUERÍE, Alfredo (27 de febrero de 1960). “Estreno, en el Martín de la versión nueva de *Doña Mariquita de mi corazón*”. *ABC*. 63. Madrid.
- MARQUERÍE, Alfredo (17 de septiembre de 1960). “En la Zarzuela, se estrenó *Baile en capitánía*, comedia lírica de Agustín de Foxa y el maestro Moreno Torroba”. *ABC*. 58-59. Madrid.
- MARTÍNEZ, Luis y HEREDERO, Carlos F. (12 de julio de 2016). “*¡Bruja, más que bruja!*: el filme perdido del gamberro Fernán-Gómez”. *El Mundo*. Madrid.

- MAZA, Cristina. (25 de febrero de 1977). “Hoy, estreno de *Los vagabundos*, en la Zarzuela. Joaquín Deus: He sido un poco canalla con Gorki”. *Informaciones*. 24. Madrid.
- MEJÍAS, Leocadio (15 de diciembre de 1951). “*Brindis* (Lope de Vega)”. *El Alcázar*. 3. Madrid.
- MONCAYO, Andrés (29 de enero de 1957). “Primer estreno de la temporada en el teatro de la Zarzuela”. *Informaciones*. 9. Madrid.
- MONCAYO, Andrés (30 de enero de 1957). “Expectación ante el estreno de *María Manuela*”. *Informaciones*. 7. Madrid.
- MONCAYO, Andrés (21 de enero de 1958). “Acontecimiento teatral en La Zarzuela”. *Informaciones*. 9. Madrid.
- MONCAYO, Andrés (24 de febrero de 1958). “Talía al teléfono. Millón y medio para campañas líricas en la Zarzuela”. *Informaciones*. 9. Madrid.
- MONTERO ALONSO, José (30 de marzo de 1965). “Así nació...*Morucha*”. *Madrid de siete a nueve*. Madrid: Archivo personal de Juan Quintero (*op. cit.* López González, 2009: 240).
- MORALES, Mari Luz (8 de mayo de 1936). “Teatros y conciertos. Estreno de *La tabernera del puerto*”. *La vanguardia*. 11. Barcelona.
- MORENO TORROBA, Federico (16 de septiembre de 1960). “Antecrítica de Baile en capitania”. *ABC*. 45. Madrid.
- M. T. (5 de diciembre de 1951). “En pleno torbellino: gran *Brindis* de Sorozábal, dedicado a Chicote y recogido rumbosamente por Lusarreta”. *ABC*. 7. Madrid.
- OCAÑA, Javier (14 de julio de 2016). “El gozoso disparate de Fernán-Gómez”. *El País*. Madrid.
- PARADA, Manuel (28 de marzo de 1959). “El paso adelante”. *Informaciones*. Suplemento especial, s.p. Madrid.
- PEÑA RUIZ, Ramón (1 de diciembre de 1954). “Autocrítica de *La ópera de Mogollón*”. *ABC*. 30. Madrid.
- PÉREZ DOLZ, Francisco (4 de mayo de 1934). “Ópera, zarzuela y otras zarandajas”. *Heraldo de Madrid*. 4. Madrid.
- PÉREZ FERNÁNDEZ. (3 de septiembre de 1968). “Estreno de *La turista dos millones* en el teatro de la Zarzuela”. *ABC*. 67. Madrid.
- PRECIADO, Nativel (5 de septiembre de 1970). “*Castañuela 70*”. *Madrid*. Madrid.
- PREGO, Adolfo (24 de septiembre de 1955). “Estreno de *El caballero de Barajas*”. *Informaciones*. Madrid.
- PORTILLO, Eduardo M. del (8 de abril de 1951). “Autocrítica del romancillo plazuelero *La fama de Luis Candelas* que será estrenado el próximo martes en el teatro Fuencarral”. *ABC*. 29. Madrid.

- QUINTERO, Antonio y PARADA, Manuel. (11 de febrero de 1966). “Autocrítica de la zarzuela *La canción del mar*”. *ABC*. 77. Madrid.
- R. (21 de mayo de 1947). “Cervantes. Presentación de *Solera de España nº 4*”. *Diario SUR*. Málaga.
- REVERTER, Arturo (27 de noviembre de 2020). “*Marianela* explora al Galdós lírico”. *El cultural*. <https://elcultural.com>
- RIBAS, Gerardo (15 de junio de 1934). “Entrevista al maestro Guerrero”. *Heraldo de Madrid*. 4. Madrid.
- RÓDENAS, Miguel (5 de octubre de 1939). “Pavón: estreno de *Rosa, la pantalonera*”. *ABC*. 14. Madrid.
- RÓDENAS, Miguel (15 de marzo de 1941). “En Eslava se estrenó ayer *Yola*”. *ABC*. 10. Madrid.
- RÓDENAS, Miguel (13 de abril de 1941). “Fontalba: *Maravilla*”. *ABC*. 9. Madrid.
- RÓDENAS, Miguel (13 de septiembre de 1941). “Alcázar: *Las Calatravas*”. *ABC*. 14. Madrid.
- RÓDENAS, Miguel (16 de enero de 1942). “Estreno en Martín de *Doña Mariquita de mi corazón*”. *ABC*. 13. Madrid.
- RÓDENAS, Miguel (22 de enero de 1944). “Estreno en Martín de *¡Cinco minutos nada menos!*”. *ABC*. Madrid.
- RODRÍGUEZ MIAJARES, Enrique (23 de diciembre de 1945). “Reapertura del teatro Apolo”. *Diario de Barcelona*. Barcelona.
- RODRIGO, Joaquín (4 de octubre de 1940). “Estreno de *¡Alhambra!* Comedia lírica” *Pueblo*. Madrid.
- RODRIGO, Joaquín (5 de diciembre de 1964). “Autocrítica de *El hijo fingido*”. *ABC*. 109-110. Madrid.
- ROMEA, Alfredo (16 de octubre de 1941). “En el Tívoli, estreno de *Yola*”. *El noticiero universal*. Barcelona.
- RUIZ COCA, Fernando (17 de septiembre de 1960). “Versión lírica de *Baile en capitanía* en la Zarzuela”. *El Alcázar*. 26. Madrid.
- RUIZ MANTILLA, Jesús y FERNÁNDEZ, Javier A. (4 de abril de 2018). “Operación: traer la zarzuela al siglo XXI”. *El País*. Madrid.
- SAGARRA, Joan de (24 de noviembre de 1988). “Novelas españolas para la escena francesa”. *El País*. Barcelona.
- SAINZ DE LA MAZA, Regino (18 de octubre de 1939). “Informaciones teatrales: *Monte Carmelo*.” *ABC*. Madrid.
- SAINZ DE LA MAZA, Regino (2 de marzo de 1940). “Informaciones teatrales: *La Cenicienta*

- del Palace.*” *ABC*. 14. Madrid.
- SAINZ DE LA MAZA, Regino (24 de marzo de 1940). “Informaciones teatrales: Teatro de la Zarzuela *La tabernera del puerto*”. *ABC*. 18. Madrid.
- SAINZ DE LA MAZA, Regino (5 de mayo de 1940). “Informaciones musicales: ópera italiana en la Zarzuela.” *ABC*. 14. Madrid.
- SAINZ DE LA MAZA, Regino (26 de enero de 1941). “Informaciones musicales: Estreno de *Turandot*.” *ABC*. 13. Madrid.
- SAINZ DE LA MAZA, Regino (6 de junio de 1942). “Fontalba: presentación de la compañía de canciones y bailes españoles.” *ABC*. 13. Madrid.
- SAINZ DE LA MAZA, Regino (25 de abril de 1943). “*La ilustre moza*”. *ABC*. Madrid.
- SAINZ DE LA MAZA, Regino (6 de noviembre de 1943). “Informaciones musicales: temporada de ópera italiana en la Zarzuela.” *ABC*. 15. Madrid.
- SAINZ DE LA MAZA, Regino (16 de enero de 1947). “Albéniz: estreno de la opereta *Róbame esta noche*”. *ABC*. 16. Madrid.
- SAINZ DE LA MAZA, Regino (6 de abril de 1947). “La Latina: *La blanca doble*”. *ABC*. 32. Madrid.
- SAINZ DE LA MAZA, Regino (25 de mayo de 1949). “En el teatro Fontalba se estrenó anoche la ópera de cámara *Byron en Venecia*”. *ABC*. 19. Madrid.
- SAINZ DE LA MAZA, Regino (20 de octubre de 1951). “Se estrenó la versión lírica de la comedia de los Machado *La Lola se va a los Puertos*, Premio Nacional de Zarzuela, con música de Ángel Barrios” *ABC*. 21-22. Madrid.
- SAINZ DE LA MAZA, Regino (17 de noviembre de 1951). “Teatro Albéniz. “Estreno de la zarzuela póstuma de Guerrero”. *ABC*. 26. Madrid.
- SAMPEDRO MENÉNDEZ, Carla (6 de junio de 2017). “El compositor Guillermo Martínez estrena su primera zarzuela”. *Doce Notas*. Madrid.
- SAN MARTÍN y GÁMEZ, Celia (1984). “Memorias de Celia Gámez, la reina de la revista”. *Semana*. 2308-2323. Madrid: RBA editores.
- SASSONE, Felipe. (26 de abril de 1934). “Corcheas en prosa”. *ABC*. 55. Madrid.
- SOPEÑA, Federico (6 de diciembre de 1964). “*El hijo fingido* en la Zarzuela”. *ABC*. 121. Madrid.
- SOPEÑA, Federico. (5 de febrero de 1965). “Estreno de *El burlador de Toledo* en el teatro de la Zarzuela” *ABC*. 57. Madrid.
- SOROZÁBAL, Pablo. (24 de diciembre de 1933). *Luz*. 6. Madrid.
- S. E. (20 de octubre de 1988). “En España la zarzuela se ha tratado como una hijastra”. *ABC*. 107. Madrid.
- S. F. (4 de abril de 1942). “*Doña Mariquita de mi corazón*”. *El noticiario universal*. Barcelona.



- S. F. (22 de abril de 1942). “*Black, el payaso*”. *La vanguardia*. Barcelona.
- S. F. (23 de octubre de 1944). “Novedades teatrales de la semana”. *Hoja del Lunes*. Madrid.
- S. F. (23 de noviembre de 1947). “Se hace público el concurso de premios nacionales de teatro”. *ABC*. 25. Madrid.
- S. F. (27 de noviembre de 1948). “Subvención a una compañía de género lírico”. *ABC*. 19. Madrid.
- S. F. (14 de enero de 1949). “Fallo del concurso nacional de género lírico”. *ABC*. 16. Madrid.
- S. F. (5 de noviembre de 1949). “Se han adjudicado los premios nacionales de Teatro. El galardón a la mejor obra dramática ha sido concedido a la comedia *Dos mujeres a las nueve*” *ABC*. 21. Madrid.
- S. F. (16 de diciembre de 1949). “Marcos Redondo y la fiesta del sainete”. *ABC*. 29. Madrid.
- S. F. (12 de enero de 1955). “*Contigo siempre*, de Guillermo y Rafael Fernández-Shaw, música del maestro Parada, primer premio del concurso nacional de obras líricas”. *ABC*. 22. Sevilla.
- TEJEDOR, Luis, BARRIEGO, Enrique y GARCÍA CABRERA, Antonio. (30 de agosto de 1968). “Autocrítica de *La turista dos millones*”. *ABC*. 63. Madrid.
- TORRADO, Adolfo y AROZAMENA, Jesús María (26 de enero de 1944). “Autocrítica de los autores: *Polonesa*”. *ABC*. 16. Madrid.
- TORRENTE BALLESTER, Gonzalo, (24 de septiembre de 1955). “El estreno de *El caballero de Barajas*”. *Arriba*. Madrid.
- UGALDE FERNÁNDEZ, Juan José (22 de noviembre de 1985). “Entrevista al maestro Pablo Sorozábal”. [www.txistulari.com](http://www.txistulari.com). País Vasco.
- VALLEJO, Javier (5 de septiembre de 2002). “Lloyd Webber cree que tras el 11-S el público quiere historias amables”. *El País*. 35. Madrid
- VALLEJO, Javier (9 de octubre de 2004). “El original y la copia”. *El País (Babelia)*. 22-23. Madrid
- VILLA, Antonio de la (23 de octubre de 1930). “Jacinto Guerrero se marcha a Buenos Aires”. *La Libertad*. 3. Madrid.
- VINCENT, Eduardo (30 de octubre de 1996). “Aguilé brinda eficaz tributo a la zarzuela”. *Ámbito Financiero*. 2ª/ p. 3. Buenos Aires.
- VV.AA. (3 de noviembre de 1943). “Autocrítica de los autores de *En el balcón de palacio*”. *ABC*. Madrid.
- YALE (8 de mayo de 1953). “Lope de Vega: *Dolores, la macarena*”. *El Alcázar*. Madrid.
- ZANNI, U. F. (20 de diciembre de 1955). “Liceo. Estreno de la ópera *La Lola se va a los Puertos* del maestro Barrios”. *La vanguardia española*. 30. Barcelona.

ZETA (11 de abril de 1948). “Cervantes. Presentación de *Solera de España n° 5*. Espectáculo de Juanita Reina”. [www.diariosur.es](http://www.diariosur.es) Málaga.

ZETA (18 de abril de 1951). “Cervantes. Presentación de Juanita Reina.” [www.diariosur.es](http://www.diariosur.es) Málaga.

## C.FONOGRAFÍA.

### C.1. General.

ARCE, Julio (1997). *Clásicos del cine español: Juan Quintero*. Cd. Vol. 1. Madrid: Fundación Autor.

ARCE, Julio (1999). *Clásicos del cine español: Jesús García Leoz*. Cd. Vol. 2. Madrid: Fundación Autor.

ARCE, Julio (2000). *Clásicos del cine español: Manuel Parada*. Cd. Vol. 3. Madrid: Fundación Autor.

BARREIRO, Javier (2004). *Daniel Montorio. Medio siglo de música popular española*. Cd. Zaragoza: El delirio, Aragón-LCD, Pramés y Gobierno de Aragón.

BIANCO, Daniel (2018). “Siglo XXI. Tiempo de zarzuela”. *La zarzuela. Nuestro musical*. Cd. 3 vol. Madrid: Sony Music.

COCA, César (2018). “La zarzuela, parte de nosotros”. *La zarzuela. Nuestro musical*. Cd. 3 vol. Madrid: Sony Music.

FERNÁNDEZ MONTESINOS, Ángel y LAGOS, Manuel (1996). *La reina de la revista: Celia Gámez*. Cd. 2 vol. Barcelona: Polygram Ibérica S.A.

MENÉNDEZ DE LA CUESTA, Carlos *et al.* (1998). *La Revista Musical Española*. Cd. 20 vol. Madrid: Sonifolk.

MENÉNDEZ DE LA CUESTA, Carlos (1996). *El águila de fuego*. Cd. Madrid: Sonifolk.

PÉREZ DE LA PICA, Hugo (2019). *Anatomía de la zarzuela*. Cd. 2 vol. Madrid: RTVE y Warner Music.

PÉREZ OLLO, Fernando (1999). *García Leoz. Canciones*. Cd. Madrid: Iberautor.

PUJOL BAULENAS, Jordi (1997). *Melodías populares del cine español de los años 40*. Cd. Barcelona: Blue Moon.

SALAVERRI, Fernando (2002). *La revista musical en España*. Cd. 14 vol. Madrid: Ventura Discos.

TRIANA, Martín de (2000). *Bambú*. Cd. Barcelona: El delirio-cine.

## C.2. Obras reseñadas.

*Águila de fuego*<sup>446</sup>, *el* (1957). Ramos de Castro, Rigel y López. Vinilo 33 rpm. Madrid: Montilla

*Águila de fuego, el* (1985). Ramos de Castro, Rigel y López. Lp 33 rpm. Madrid: Hispavox.

*Águila de fuego, el* (1997). Ramos de Castro, Rigel y López. Reedición en Cd de la versión de 1957. Madrid: Sonifolk.

*¡Alhambra!* (1950). Fernández de Sevilla, Prada y Díaz Giles. D 78 rpm. Fernando Díaz Giles, dir. Barcelona: Odeón.

*¡Alhambra!* (2001). Fernández de Sevilla, Prada y Díaz Giles. Reedición en CD de la versión de 1950. Serie lírica. Barcelona: Blue Moon.

*Aloma* (2008). Arcarazo, Bozzo y Vilallonga. CD. Alfonso Vilallonga, dir. Barcelona: Discmedi.

*Ana María* (1954). Muñoz Román y Padilla. D 78 rpm. Agustín Moreno Pavón, dir. Madrid: Columbia.

*Ana María* (1985). Muñoz Román y Padilla. D 33 rpm. Gregorio García Segura, dir. Madrid: Hispavox.

*Ana María* (2002). Muñoz Román y Padilla. Reedición en Cd de la versión de 1954. Col. *La revista musical en España*. Vol. 11. Madrid: Ventura Discos.

*Aquella canción antigua* (1952). Romero y Dotras Vila. D 78 rpm. Juan Dotra Vila, dir. Madrid: Columbia.

*Aquella canción antigua* (1997). Romero y Dotras Vila. Reedición en Cd de la versión de 1952. Sevilla: Homokord.

*Aquella canción antigua* (1998). Romero y Dotras Vila. Reedición en Cd de la versión de 1952. Serie lírica. Barcelona: Blue Moon.

*¡A todo color!* (1950). Fernández-Shaw, Fernández-Shaw, Parada. D 78 rpm. Manuel Parada, dir. Madrid: Columbia.

*¡A todo color!* (2000). Fernández-Shaw, Fernández-Shaw, Parada. Reedición en Cd de la versión de 1950. *La Revista Musical Española*. Vol. 18. Madrid: Sonifolk.

*Black, el payaso.* (1942). Serrano Anguita y Sorozábal. D 78 rpm. Pablo Sorozábal, dir. Madrid: Columbia.

*Black, el payaso.* (1958). Serrano Anguita y Sorozábal. D 33 rpm. Pablo Sorozábal, dir. Madrid: Hispavox.

*Black, el payaso.* (1991). Serrano Anguita y Sorozábal. Reedición en Cd de la versión de 1958.

---

<sup>446</sup> El orden que hemos seguido para la cita fonográfica de las obras investigadas en el capítulo IV de esta tesis es el siguiente:

Título. Fecha de la grabación. Autores del texto dramático y compositor de la obra. Formato de edición (disco o compact disc). Colección en que se publica. Lugar de la edición y casa discográfica.

Madrid: Hispavox.

*Black, el payaso*. (2000). Serrano Anguita y Sorozábal. Reedición en Cd de la versión de 1942. Serie lírica. Barcelona: Blue Moon.

*Blanca doble, La* (1947). Paradas, Jiménez y Guerrero. D 78 rpm. Jacinto Guerrero, dir. San Sebastián: Columbia.

*Blanca doble, La* (1948). Paradas, Jiménez y Guerrero. D 78 rpm. Casas i Augé, dir. Barcelona: Columbia.

*Blanca doble, La* (1974). Paradas, Jiménez y Guerrero. Reedición en LP de 33 1/3 rpm de la versión de 1947. Madrid: Columbia.

*Blanca doble, La* (1999). Paradas, Jiménez y Guerrero. Reedición en Cd de la versión de 1947. Madrid: Sonifolk.

*Blanca doble, La* (2000). Paradas, Jiménez y Guerrero. Reedición en Cd de la versión de 1947. Serie lírica. Barcelona: Blue Moon.

*Blanca doble, La* (2011). Paradas, Jiménez y Guerrero. Reedición en Cd de la versión de 1947. Madrid: Novoson.

*Burladores, Los*. (1965). Álvarez Quintero, Sorozábal. LP 33 rpm. Pablo Sorozábal, dir. Madrid: Columbia.

*Burladores, Los*. (2013). Álvarez Quintero, Sorozábal. Reedición en Cd de la versión de 1965. Madrid: Vocación Musical.

*Canastillo de fresas, El*. (1951). Fernández-Shaw, Fernández-Shaw y Guerrero. D 78 rpm. Agustín Moreno Pavón, dir. Madrid: Columbia.

*Canastillo de fresas, El*. (1979). Fernández-Shaw, Fernández-Shaw y Guerrero. Reedición en LP 33 rpm de la versión de 1951. Madrid: Zacosá.

*Canastillo de fresas, El*. (1995). Fernández-Shaw, Fernández-Shaw y Guerrero. Reedición en Cd de la versión de 1951. Madrid: BMG Ariola.

*Canastillo de fresas, El*. (2020). Fernández-Shaw, Fernández-Shaw y Guerrero. Reedición en Cd de la versión de 1951. Madrid: Novoson.

*Cantar del organillo, El* (1949). Fernández Ardavín y Moreno Torroba. D 78 rpm. Federico Moreno Torroba, dir. Madrid: Columbia.

*Cantar del organillo, El* (1997). Fernández Ardavín y Moreno Torroba. Reedición en Cd de la versión de 1949. Sevilla: Homokord.

*Cantar del organillo, El* (2010). Fernández Ardavín y Moreno Torroba. Reedición en Cd de la versión de 1949. Madrid: Novoson.

*Canción del amor mío, La* (1989). Arozamena, Quintero y López. Jacques-Henry Rys. Cd. *Luis Mariano, toutes ses operettes*. Vol. 4. France: Emi Pathe Marconi.

*Caramba, La*. (1942). Fernández Ardavín y Moreno Torroba. D 78 rpm. Federico Moreno

Torroba, dir. Madrid: Columbia.

*Caramba, La.* (1971). Fernández Ardavín y Moreno Torroba. D 33 rpm. Federico Moreno Torroba, dir. Madrid: Philips.

*Caramba, La.* (1999). Fernández Ardavín y Moreno Torroba. Reedición en Cd de la versión de 1942. Serie lírica. Barcelona: Blue Moon.

*Caramba, La.* (2011). Fernández Ardavín y Moreno Torroba. Reedición en Cd de la versión de 1942. Madrid: Sonifolk.

*Carmen, Carmen* (1989). Gala y Cánovas. Lp 33 rpm. Madrid: Producción General de Espectáculos, S.A.

*Carmen, Carmen* (2002). Gala y Cánovas. Reedición en Cd de la versión de 1989. Madrid: Producciones El Delirio, S. L.

*Castañuela 70* (2006). Grupo Tábano y Las Madres del Cordero. Cd. Madrid: Rama Lama.

*Cayetana la rumbosa* (1951). Millán Astray, Fernández de Sevilla y Alonso. D 78 rpm. Victoriano Echeverría, dir. Madrid: Columbia.

*Cayetana la rumbosa* (1999). Millán Astray, Fernández de Sevilla y Alonso. Reedición en Cd de la versión de 1951. Serie lírica. Barcelona: Blue Moon.

*Cayetana la rumbosa* (2011). Millán Astray, Fernández de Sevilla y Alonso. Reedición en Cd de la versión de 1951. Madrid: Novoson.

*Cenicienta del Palace, La.* (1940). Somonte y Moraleda. D 78 rpm. Fernando Moraleda, dir. Madrid: Columbia.

*Cenicienta del Palace, La.* (1985). Somonte y Moraleda. D 33 rpm. Gregorio García Segura, dir. Madrid: Hispavox.

*Cenicienta del Palace, La.* (2002). Somonte y Moraleda. Reedición en Cd de la versión de 1940. *La revista musical en España*. Vol. 3. Madrid: Ventura Discos.

*Cegada de amor* (1994). Milán y Vives. Cd. Joan vives, dir. Barcelona: PDI. s.a.

*¡Cinco minutos nada menos!* (1944). Muñoz Román y Guerrero. D 78 rpm. Jacinto Guerrero, dir. Madrid: Columbia.

*¡Cinco minutos nada menos!* (1985). Muñoz Román y Guerrero. D 33 rpm. Gregorio García Segura, dir. Madrid: Hispavox.

*¡Cinco minutos nada menos!* (1999). Muñoz Román y Guerrero. Reedición en Cd de la versión de 1944. Madrid: Sonifolk.

*¡Cinco minutos nada menos!* (2011). Muñoz Román y Guerrero. Reedición en Cd de la versión de 1944. Madrid: Novoson.

*Colorín, colorao, este cuento se ha acabado* (1951). Fernández-Shaw, Fernández-Shaw y Parada. D 78 rpm. Manuel Parada, dir. Madrid: Columbia.

- Colorín, colorao, este cuento se ha acabado* (1950). Fernández-Shaw, Fernández-Shaw y Parada. Reedición en Cd de la versión de 1951. Col. *La revista musical en España*. Vol. 2. Madrid: Ventura.
- Condesa de la aguja y el dedal, La* (1950). Torrado, Arozamena y Guridi. D 78 rpm. Francisco Palos, dir. Madrid: Columbia.
- Condesa de la aguja y el dedal, La* (1998). Torrado, Arozamena y Guridi. Reedición en Cd de la versión de 1950. Sevilla: Homokord.
- Condesa de la aguja y el dedal, La* (2011). Torrado, Arozamena y Guridi. Reedición en Cd de la versión de 1950. Madrid: Novoson.
- Cuando Harry encontró a Sally* (2002). Ephron, Vives, Egea y Reguant. Cd. Joan Vives, dir. Barcelona: Columna Música.
- De Caín, Las* (1965). Sorozábal y Sorozábal. Lp 33 rpm. Pablo Sorozábal, dir. Madrid: Hispavox.
- De Caín, Las* (1991). Sorozábal y Sorozábal. Reedición en Cd de la versión de 1965. Madrid: Hispavox.
- Don Manolito*. (1943). Fernández de Sevilla, Carreño y Sorozábal. D 78 rpm. Pablo Sorozábal, dir. San Sebastián: Columbia.
- Don Manolito*. (1959). Fernández de Sevilla, Carreño y Sorozábal. D 33 rpm. Pablo Sorozábal, dir. Madrid: Hispavox.
- Don Manolito*. (1967). Fernández de Sevilla, Carreño y Sorozábal. D 33 rpm. Pablo Sorozábal, dir. Madrid: Columbia.
- Don Manolito*. (1973). Fernández de Sevilla, Carreño y Sorozábal. D 33 rpm. Pablo Sorozábal, dir. Madrid: Zafiro.
- Don Manolito*. (1991). Fernández de Sevilla, Carreño y Sorozábal. Reedición en Cd de la versión de 1959. Madrid: Hispavox.
- Don Manolito*. (2004). Fernández-Shaw, Romero y Sorozábal. Reedición en Cd de la versión de 1943. Serie lírica. Barcelona: Blue Moon.
- Don Manolito*. (2010). Fernández de Sevilla, Carreño y Sorozábal. Reedición en Cd de la versión de 1959. Madrid: Novoson.
- Doña Mariquita de mi corazón*. (1942). Muñoz Román y Alonso. D 78 rpm. Francisco Alonso, dir. Madrid: Columbia.
- Doña Mariquita de mi corazón*. (1998). Muñoz Román y Alonso. Reedición en Cd de la versión de 1942. Madrid: Sonifolk.
- Doña Mariquita de mi corazón*. (2000). Muñoz Román y Alonso. Reedición en Cd de la versión de 1942. Serie lírica. Barcelona: Blue Moon.

- Duquesa del Candil, La* (1949). Fernández-Shaw, Fernández-Shaw y García Leoz. D 78 rpm. Jesús García Leoz, dir. Madrid: Columbia.
- Duquesa del Candil, La* (1998). Fernández-Shaw, Fernández-Shaw y García Leoz. Reedición en Cd de la versión de 1949. Serie lírica. Barcelona: Blue Moon.
- Entre Sevilla y Triana* (1950). Fernández de Sevilla, Tejedor y Sorozábal. D 78 rpm. Pablo Sorozábal, dir. Madrid: Columbia.
- Entre Sevilla y Triana* (1997). Fernández de Sevilla, Tejedor y Sorozábal. Reedición en Cd de la versión de 1950. Sevilla: Homokord.
- Entre Sevilla y Triana* (2011). Fernández de Sevilla, Tejedor y Sorozábal. Reedición en Cd de la versión de 1950. Madrid: Novoson.
- Eterna canción, La* (1945). Fernández de Sevilla y Sorozábal. D. 78 rpm. Pablo Sorozábal, dir. Barcelona: Columbia.
- Eterna canción, La* (1965). Fernández de Sevilla y Sorozábal. D. 33 rpm. Pablo Sorozábal, dir. Madrid: Hispavox.
- Eterna canción, La* (1991). Fernández de Sevilla y Sorozábal. Reedición en Cd de la versión de 1965. Madrid: Hispavox.
- Eterna canción, La* (1999). Fernández de Sevilla y Sorozábal. Reedición en Cd de la versión de 1945. Serie lírica. Barcelona: Blue Moon.
- Flor de nit* (2008). Vázquez Montalbán y Guinovart. Reedición en Cd de la versión de 1992. Barcelona: Picap.
- Gaitero de Gijón, El* (1954). Fernández-Shaw, Fernández-Shaw y Romo. D 78 rpm. Jesús Romo, dir. Barcelona: Odeón.
- Gaitero de Gijón, El* (1954). Fernández-Shaw, Fernández-Shaw y Romo. D 45 rpm. Jesús Romo, dir. Barcelona: Odeón.
- Gaudí* (2002). Galcerán, Miralles y Guinovart. Cd. Francesc Guillén, dir. Barcelona: Discmedi.
- Golondrina de Madrid* (1944). Fernández de Sevilla y Serrano. D 78 rpm. José Manuel Izquierdo, dir. Madrid: Columbia.
- Golondrina de Madrid* (2000). Fernández de Sevilla y Serrano. Reedición en Cd de la versión de 1944. Serie lírica. Barcelona: Blue Moon.
- Golondrina de Madrid* (2002). Fernández de Sevilla y Serrano. Reedición en Cd de la versión de 1944. Sevilla: Homokord.
- Golondrina de Madrid* (2010). Fernández de Sevilla y Serrano. Reedición en Cd de la versión de 1944. Madrid: Novoson.
- Hechicera en palacio, La* (1951). Ramos de Castro, Rigel y Padilla. José Padilla, dir. Madrid: Columbia.
- Hechicera en palacio, La* (1985). Ramos de Castro, Rigel y Padilla. D 33 rpm. Gregorio García

Segura, dir. Madrid: Hispavox.

*Hechicera en palacio, La* (2002). Ramos de Castro, Rigel y Padilla. Reedición en Cd de la versión de 1951. Col. *La revista musical en España*. Vol.11. Madrid: Ventura Discos.

*Hijo fingido, El* (2000). Arozamena, Kamhi y Rodrigo. Cd. Miguel Roa, dir. Madrid: Emi-Odeón.

*Ilustre moza, La*. (1943). Tejedor, Muñoz y Moreno Torroba. D 78 rpm. Federico Moreno Torroba, dir. Barcelona: La Voz de su Amo.

*Ilustre moza, La*. (1999). Tejedor, Muñoz y Moreno Torroba. Reedición en Cd de la versión de 1943. Serie lírica. Barcelona: Blue Moon.

*Juan José* (2009). Sorozábal. Cd. José Luis Estellés, dir. San Sebastián: Musikene.

*Lola se va a los Puertos, La* (1952). Fernández-Shaw, Fernández-Shaw y Barrios. D 78 rpm. Rafael Martínez del Castillo, dir. San Sebastián: Columbia.

*Luna de miel en El Cairo*. (1943). Muñoz Román y Alonso. D 78 rpm. Francisco Alonso, dir. Madrid: Columbia.

*Luna de miel en El Cairo*. (1985). Muñoz Román y Alonso. D 33 rpm. Gregorio García Segura, dir. Madrid: Hispavox.

*Luna de miel en El Cairo*. (1998). Muñoz Román y Alonso. Reedición en Cd de la versión de 1943. Madrid: Sonifolk.

*Manuelita Rosas*. (1941). Fernández Ardavín y Alonso. D 78 rpm. Francisco Alonso, dir. Madrid: Columbia.

*Manuelita Rosas*. (1998). Fernández Ardavín y Alonso. Reedición en Cd de la versión de 1941. Serie lírica. Barcelona: Blue Moon.

*Manuelita Rosas*. (2002). Fernández Ardavín y Alonso. Reedición en Cd de la versión de 1941. Sevilla: Homokord.

*Maravilla* (1941). Quintero, Arozamena y Moreno Torroba. D 78 rpm. Federico Moreno Torroba, dir. Madrid: Columbia.

*Maravilla* (1942). Quintero, Arozamena y Moreno Torroba. D 78 rpm. Federico Moreno Torroba, dir. Madrid: Regal.

*Maravilla* (1998). Quintero, Arozamena y Moreno Torroba. Reedición en Cd de la versión de 1941. Sevilla: Homokord.

*Maravilla* (1999). Quintero, Arozamena y Moreno Torroba. Serie Lírica. Reedición en Cd de la versión de 1941 y 1942. Barcelona: Blue Moon.

*María Manuela* (1957). Fernández-Shaw, Fernández-Shaw y Moreno Torroba. D 33 rpm. Federico Moreno Torroba, dir. Madrid: Alhambra / Columbia.

*María Manuela* (2009). Fernández-Shaw, Fernández-Shaw y Moreno Torroba. Reedición en Cd de la versión de 1957. Madrid: Novoson.



- Maribel* (2005). Albares y Aguirre. Cd. Alberto Quintero, dir. Madrid: Mundo Ficción.
- Marquesa chulapa, la o Pan y queso* (1951). Llabrés, López de Lerena y López Quiroga. D 78 rpm. Manuel López Quiroga, dir. San Sebastián: Columbia.
- Marquesa chulapa, La o Pan y queso*. (1999). Llabrés, López de Lerena y López Quiroga. Reedición en Cd de la versión de 1951. Barcelona: El delirio-clásico.
- Mar y cielo* (1989). Bru de Sala y Guinovart. Cd en castellano. Xavier Casademunt, dir. Barcelona: PDI s.a.
- Mata-Hari* (1983). García Abril y Marsillach. Lp 33 rpm. Antón García Abril, dir. Madrid: Polydor
- Médico, El.* (2018). Macías y Amador. Iván Macías, dir. 2 Cd. Madrid: Versus editorial.
- Monte Carmelo.* (1940). Fernández-Shaw, Romero y Moreno Torroba. D 78 rpm. Federico Moreno Torroba, dir. Madrid: Columbia.
- Monte Carmelo.* (1999). Fernández-Shaw, Romero y Moreno Torroba. Reedición en Cd de la versión de 1940. Madrid: Homokord.
- Niña del boticario, La* (2002). Guardiola Tomás y Santos Carrión. Cd. Lin-Tao, dir. Madrid: Emi-Odeón.
- Nit de San Joan / Noche de San Juan.* (1981). Bozzo, Gil de Biedma y Sisa. Lp 33 rpm. Josep M. Más "Kiflus", dir. Barcelona: Edigsa.
- Nit de San Joan / Noche de San Juan.* (2006). Bozzo, Gil de Biedma y Sisa. Reedición en Cd de la versión de 1981. Barcelona: K industria cultural.
- Nit de San Joan.* (2010). Bozzo y Sisa. Cd. Xavier Torras y Xavi Lloses, dir. Barcelona: Discmedi.
- Poe* (2002). Bozzo y Roig. Cd. Mario Klemens, dir. Barcelona: Dagoll Dagom y Barrantov Studio.
- Polonesa* (1944). Arozamena, Torrado y Moreno Torroba. D 78 rpm. Federico Moreno Torroba, dir. San Sebastián: Columbia.
- ¡Qué sabes tú!* (1944). Ramos Martín y Pérez-Rosillo. D 78 rpm. Ricardo Estevarena, dir. San Sebastián: Columbia.
- ¡Qué sabes tú!* (2000). Ramos Martín y Pérez-Rosillo. Reedición en Cd de la versión de 1944. *La Revista Musical Española*. Vol. 16. Madrid: Sonifolk.
- Róbame esta noche* (1947). Hnos. Paso, Montorio y Alonso. D 78 rpm. Daniel Montorio, dir. Madrid: Columbia.
- Róbame esta noche* (1985). Hnos. Paso, Montorio y Alonso. D 33 rpm. Gregorio García Segura, dir. Madrid: Hispavox.
- Róbame esta noche* (1998). Hnos. Paso, Montorio y Alonso. Reedición en Cd de la versión de 1947. *La Revista Musical Española*. Vol. 1. Madrid: Sonifolk.

- Róbame esta noche* (1998). Hnos. Paso, Montorio y Alonso. Serie Lírica. Reedición en Cd de la versión de 1947. Barcelona: Blue Moon.
- Rosa, la pantalonera.* (1939). Lerena, Llabrés y Alonso. D 78 rpm. Francisco Alonso, dir. Madrid: Columbia.
- Rosa, la pantalonera.* (1998). Lerena, Llabrés y Alonso. Reedición en Cd de la versión de 1939. Serie lírica. Barcelona: Blue Moon.
- Scaramouche* (2016). Bozzo, Pintó, Vives y Guinovart. Cd. Joan Vives, dir. Barcelona: Discmedi.
- Sueño de gloria* (2002). M. Recio y Damunt. Cd. José María Damunt, dir. Barcelona: Edicions Albert Moraleda, s.l.
- Tabernera del puerto, La.* (1936). Fernández-Shaw, Romero y Sorozábal. D 78 rpm. Pablo Sorozábal, dir. Barcelona: Odeon.
- Tabernera del puerto, La.* (1936). Fernández-Shaw, Romero y Sorozábal. D 78 rpm. Pablo Sorozábal, dir. Barcelona: La Voz de su Amo.
- Tabernera del puerto, La.* (1943). Fernández-Shaw, Romero y Sorozábal. D 78 rpm. Pablo Sorozábal, dir. Madrid: Columbia.
- Tabernera del puerto, La.* (1956). Fernández-Shaw, Romero y Sorozábal. D 33 1/3 rpm. Pablo Sorozábal, dir. Madrid: Hispavox.
- Tabernera del puerto, La.* (1996). Fernández-Shaw, Romero y Sorozábal. 2 Cd. Víctor Pablo Pérez, dir. Barcelona: Auvidis-Valois.
- Tabernera del puerto, La.* (2004). Fernández-Shaw, Romero y Sorozábal. Reedición en Cd de las grabaciones de 1936 y 1943. Serie lírica. Barcelona: Blue Moon.
33. *El musical.* (2019). Casado. 2 Cd. Toño Casado, dir. Madrid: White Kite.
- Truhana, La* (2002). Gala y Cánovas. Cd. Col. “De Conchita a Concha”, vol. 4. Madrid: Producciones El Delirio s. l.
- Un día de primavera* (1947). Fernández-Shaw, Fernández-Shaw y Romo. D 78 rpm. Jesús Romo, dir. Madrid: Columbia.
- Un día de primavera* (1997). Fernández-Shaw, Fernández-Shaw y Romo. Reedición en Cd de la versión de 1947. Sevilla: Homokord.
- Un día de primavera* (2011). Fernández-Shaw, Fernández-Shaw y Romo. Reedición en Cd de la versión de 1947. Madrid: Novoson.
- Una rubia peligrosa* (1946). Hermanos Paso y Montorio. D 78 rpm. Daniel Montorio, dir. Madrid: Columbia.
- Una rubia peligrosa* (2000). Hermanos Paso y Montorio. Reedición en Cd de la versión de 1946. Daniel Montorio, dir. *La Revista Musical Española*. Vol. 17. Madrid: Sonifolk.
- Yola.* (1941). Sáenz de Heredia, Vázquez Ochando, Quintero e Irueste. D 78 rpm. Juan

Quintero, dir. Madrid: Columbia.

*Yola*. (2001). Sáenz de Heredia, Vázquez Ochando, Quintero e Irueste. Serie Lírica. Reedición en Cd de la versión de 1941. Barcelona: Blue Moon.

*Zapaterita, La*. (1941). Mañes y Alonso. D 78 rpm. Francisco Alonso, dir. Madrid: Columbia.

*Zapaterita, La*. (1989). Mañes y Alonso. Manuel Moreno Buendía, dir. Madrid: RCA.

*Zapaterita, La*. (1999). Mañes y Alonso. Reedición en Cd de la versión de 1941. Sevilla: Homokord.

*Zapaterita, La*. (2010). Mañes y Alonso. Reedición en Cd de la versión de 1941. Madrid: Novoson.

#### D.VIDEOGRAFÍA.

AMBROSSI<sup>447</sup>, Javier y CALVO, Javier (2017). *La llamada*. Dvd y Blu-ray disc. Barcelona: Deaplaneta.

BOZZO, Joan Lluís (2004). *Flor de nit*. Vázquez Montalbán y Guinovart. Dvd en catalán. Producción de 1992. Barcelona: TV3 y Vernal.

BOZZO, Joan Lluís (2004). *Mar i cel*. Bru de Sala y Guinovart. Dvd en catalán. Producción de 2004. Barcelona: Cameo.

BOZZO, Joan Lluís (2006). *Mar y cielo*. Bru de Sala y Guinovart. Dvd en castellano. Producción de 1989. Barcelona: RTVE y Vernal.

BOZZO, Joan Lluís (2006). *Mar i cel*. Bru de Sala y Guinovart. Dvd en catalán. Producción de 1989. Barcelona: TV3 y Vernal.

DAMUNT, Josep María (2002). *La tabernera del puerto*. Dvd. Gran Canaria: Coupé Entertainment.

DAMUNT, Josep María (2005). *Sueño de gloria*. Dvd. Gran Canaria: Coupé Entertainment.

FERNÁN-GÓMEZ, Fernando (2016). *¡Bruja, más que bruja!* Blu-ray disc. Barcelona: A contracorriente films.

PÉREZ DE LA PICA, Hugo (2019). *Anatomía de la zarzuela*. Dvd. 1 vol. Madrid: RTVE y Warner Music.

VV. AA. (2006). *Historia del teatro de la Zarzuela*. Dvd. 2 vol. Madrid: Fundación de la Zarzuela Española y Fundación Autor.

---

<sup>447</sup> El orden que hemos seguido para la cita videográfica es el siguiente:

Director de la filmación. Fecha de la grabación. Título. Formato de edición (dvd o blu-ray disc). Lugar de la edición y distribuidora.

## E. WEB-BIBLIOGRAFÍA.

- Biblioteca nacional: [www.bdh.bne.es](http://www.bdh.bne.es)  
[www.hemerotecadigital.bne.es](http://www.hemerotecadigital.bne.es)
- Centro de documentación teatral: <http://teatro.es>
- Centro de documentación y archivo de SGAE: <http://www.sgae.es/es-ES/SitePages/corp-CEDOA.aspx>
- Centro de investigación de semiótica literaria, teatral y nuevas tecnologías, Seliten@t: [www.2.uned.es](http://www.2.uned.es)
- Compañía Dagoll Dagom: [www.dagolldagom.com](http://www.dagolldagom.com)
- Compañía La Cubana: [www.lacubana.es](http://www.lacubana.es)
- Diario *ABC*: [www.hemeroteca.abc.es](http://www.hemeroteca.abc.es)
- Diario *El diario*: [www.eldiario.es](http://www.eldiario.es)
- Diario *El País*: <https://elpais.com>
- Diario *La nueva España*: [www.lne.es](http://www.lne.es)
- Diario *sur*: [www.diariosur.es](http://www.diariosur.es)
- Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española: <https://dle.rae.es>
- Eresbil: [www.eresbil.eus](http://www.eresbil.eus)
- Fundación Juan March: [www.march.es](http://www.march.es)
- Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero: [www.archivo.fundacionguerrero.com](http://www.archivo.fundacionguerrero.com)
- Instituto complutense de ciencias musicales: <https://iccmu.es>
- Revista *Doce notas*: <https://docenotas.com>
- Revista *El cultural*: <https://elcultural.com>
- Revista *Scherzo*: <https://scherzo.es>
- Revista *Txistulari*: [www.txistulari.com](http://www.txistulari.com)
- Revistas UCM: <https://revistas.ucm.es>
- Santiago Aguilar Oliver: <https://santiagoaguilaroliver.blogspot.com>
- Semana de la zarzuela: [www.zarzelalasalana.es](http://www.zarzelalasalana.es)
- S.G.A.E.: [www.sgae.es](http://www.sgae.es)
- Teatro Campoamor: [www.teatrocampoamor.es](http://www.teatrocampoamor.es)
- Teatro Real: [www.teatroreal.es](http://www.teatroreal.es)
- Teatro de la Zarzuela: <https://teatrodelaazarzuela.mcu.es>