

MADRID Y EL TEATRO LÍRICO ESPAÑOL A PARTIR DE 1900: MODERNISMO Y REGIONALISMO

ANDRÉS JIMÉNEZ¹

Abstract: After the Disaster of 98, a series of changes occurred in the Spanish society that worsened the decline of the Canovas's system. Whereas intellectuals of the beginning of the XX century defended regenerationism and circumstantial opportunism demanded a regional protagonist in a centralized country, Madrid, capital of the monarchy and showcase of the *Restauración*, also reflected some contemporary tendencies whose evolution was noticed both in the physic renewal that urban modernism exemplified and also in the evolution of leisure as a social projection evidenced in the Spanish lyric theatre. The overcoming that Spanish scenic music obtained over the nineteenth century tendencies was evidenced in the decadence and disappearance of the género chico, in the sorts of ephemeral duration that took place during the first two decades of 1900, in the victory of a great zarzuela adapted to the new times and after all, finishing by effect of the Civil War and also of the cinematograph and the slight music.

Key words: Spanish lyric theatre / modernism / regionalism / género chico / zarzuela / regenerationism / Gran Vía / Ciudad Lineal / national opera / wagnerismo / verismo / Canovist system.

Resumen: Tras el Desastre del 98 acontecieron en la sociedad española una serie de cambios que agudizaron la decadencia del sistema canovista. En tanto que los intelectuales de principios del siglo XX abogaron por el regeneracionismo y el oportunismo circunstancial reivindicó el protagonismo regional en un país centralizado, Madrid, capital de la monarquía y escaparate de la Restauración, reflejó asimismo estas y otras tendencias coetáneas cuya evolución se advirtió tanto en la reconversión física que ejemplificó el modernismo urbano como en la evolución del ocio como proyección social evidenciada en el teatro lírico español. La superación que la música escénica española obtuvo sobre las tendencias decimonónicas se hizo patente en la decadencia y desaparición del género chico, en los géneros de duración efímera que transcurrieron durante las dos primeras décadas de 1900, en el triunfo de una zarzuela grande adaptada a los nuevos tiempos y, a la postre, en su fin por efecto tanto de la Guerra Civil como de la competencia del cinematógrafo y de la música ligera.

Palabras clave: Teatro lírico español / modernismo / regionalismo / género chico / zarzuela / regeneracionismo / Gran Vía / Ciudad Lineal / ópera nacional / wagnerismo / verismo / sistema canovista.

España abandonaba el siglo XIX con la conciencia de una potencia que había dejado de serlo, asumida la pérdida de un prestigio únicamente verosímil en la propia patria hasta 1898, con la política exterior americana –Doctrina Monroe– como última causa de este desenlace. A la dificultad económica, sucesivamente obstaculizada por la Guerra de la Independencia y sus consecuencias –la pérdida de la mayoría de las colonias ultramarinas y la vuelta al absolutismo más radical (patente en la llamada década ominosa tras el trienio liberal) como ejemplos más notables–, los desbarajustes car-

listas y los cantonalistas, se añadieron otros problemas en la persistencia de elementos propios del Antiguo Régimen, obstáculos manifiestos bajo el frívolo maquillaje canovista, todos ellos de suficiente envergadura como para limitar el progreso de España acorde al resto de Europa.

Ajeno a la problemática española, el entorno europeo de 1900 se debatía entre los conflictos sociales y la competitividad colonial, vaticinio, esta última, de la guerra entre naciones acaecida en la década siguiente. Las ciudades europeas contem-

¹ Fecha de recepción: enero de 2008.

poráneas de mayor relevancia, impregnadas de cierta agresividad industrial, así como de la ambivalencia que había originado la haussmanización –enriquecimiento especulativo y expropiación de inmuebles para la construcción de las grandes avenidas–, abundaban en propagandistas de la ciudad moderna. A tal efecto, Rueda Laffond sintetiza los problemas de las distintas capitales en torno a 1890, a la par que anuncia el medio que hacia 1900 permitió orientar la problemática urbana: “degradación del hábitat, crecimiento poblacional desmedido, encarecimiento y carestía de las viviendas, o la sucesión de crisis y conflictos donde se combinaban desde el motín a la huelga (...). Pero el cambio de siglo supo articular un referente común para los elementos que incidieron en los distintos debates urbanos. Este fue el de la modernidad”.²

La reacción ante la realidad de España como potencia muerta³ materializada a fines del siglo XIX supuso el aliento suficiente para una recuperación económica que permitió, en primer lugar y sólo durante algún tiempo, la persistencia del sistema de la Restauración con algunos parches, y en segundo, la aceptación de diversas ideas que permitieron el cambio y que conllevaron, asimismo, la fuente de futuros problemas. Algunas de estas ideas se hallaban vinculadas a los nacionalismos; otras, en cambio, en estrecha relación con el pensamiento europeo y americano, aportaron con el modernismo, principal consecuencia del aperturismo cultural, una corriente artística e intelectual que contribuyó a refrescar el ya estancado ideario decimonónico y a modular el sentido de modernidad acorde con el resto de países occidentales.

El cambio de siglo mostraba un paisaje urbano fracturado entre el viejo Madrid, el de la Villa y Corte, abundante en arcaísmos, y el Madrid de la capital moderna, ejemplificado en el malogrado Plan de Ensanche de Castro y los proyectos para la apertura de la Gran Vía y la construcción de la Ciudad Lineal de Arturo Soria. A mediados del siglo XIX la aristocracia y la alta burguesía se habían establecido en el centro de la ciudad, desde donde el desplazamiento hacia los sitios de interés se producía con relativa comodidad. El ensanche se encaminaba más bien hacia los intereses de

la clase media, todavía insuficiente para cumplir las expectativas concebidas por el Plan de Castro. Con el tiempo, aquella nueva extensión urbana se había convertido en una prolongación de la villa, copiando sus características urbanas, entre las cuales se incluía la especulación.

El Plan del Ensanche comprendía también la apertura de diversas calles en un intento de cohesión y descongestión de las distintas arterias que pretendían enlazar la zona céntrica con el extrarradio, así como de mejora de la salubridad. La inspiración de reconversión y extensión urbana fue continuada por el proyecto de Velasco que Octavio y López de Salaberry adaptaron conformándolo en tres tramos, la Gran Vía, cuya conclusión a mediados del siglo XX permitiría una combinación efectiva de edificios modernistas. Retomando la problemática europea, las principales ciudades del continente y Gran Bretaña se decantaron por dos soluciones: la primera, buscaba reordenar la ciudad; la segunda, pretendía la creación de un nuevo núcleo urbano en un ámbito natural, separado, por tanto, de la metrópolis. En Madrid, el Plan del Ensanche y el proyecto de la Gran Vía conformarían las alternativas a la primera opción; la construcción de la Ciudad Lineal supondría un claro ejemplo de aplicación parcial de la segunda. En 1892 Soria había propuesto en su proyecto una circunvalación con una única avenida recorrida por un tranvía, la cual rodease Madrid. Las zonas verdes y el contacto directo con el campo –este último por efecto del carácter lineal del trazado– caracterizarían, pese a los constantes problemas financieros de la compañía privada que llevaba a cabo el proyecto, al primer y único tramo concluido en 1911, zona residencial empleada fundamentalmente como zona de recreo burguesa en los meses de verano.

1. Del krausismo al regeneracionismo

Hacia 1900 el Plan de Castro había sido superado por la problemática del tejido urbano, en concreto por el espacio intermedio entre el Ensanche y los límites municipales o Extrarradio, lo cual explica nuevos empeños en la definición de la ciudad, como demuestra el Proyecto de Núñez Granés tal como lo recoge el informe de la Compañía Madrileña de Urbanización.⁴ Amén de las refor-

² Rueda Laffond, J. C. “Madrid en torno a 1898: información y gestión urbana (higienismo y reforma municipal)”. *Historia y Comunicación Social* núm. 3, p. 179.

³ Marimon, A. *La crisis de 1898*. Ariel, Barcelona, 1998, p. 7.

⁴ Núñez Granés et al. “El futuro Madrid”, en *El futuro Madrid. Informe de la Compañía Madrileña de Urbanización, fundadora y constructora de la Ciudad Lineal, al Plan General de Extensión de Madrid*. Imprenta de la Ciudad Lineal, Madrid, 1927, pp. 8-11.

mas en proceso, la urgencia de cambios en el ámbito urbano coincidía con la idea de transformación nacional en la mentalidad del intelectual de 1900, algo que por entonces comenzaba a adquirir conciencia en la sociedad contemporánea y que acabaría materializándose en una serie de propuestas derivadas de una lógica de índole regeneracionista.

La crítica a la Restauración encuentra sus antecedentes más inmediatos en el krausismo, el cual fundamentó la reacción tras la pérdida de las últimas colonias de ultramar en 1898, propiciando un fuerte impulso hacia corrientes renovadoras. Esta tendencia positivista, impregnada del idealismo romántico alemán que había caracterizado a Christian Krause, conformó el principal sustento del regeneracionismo. El krausismo español, combinación de ideas racionalistas con el idealismo subjetivo de Kant y el absoluto de Hegel, supuso el modelo académico opuesto a la Iglesia. Contó con la *Institución Libre de Enseñanza* (1876) y el *Ateneo Científico Literario y Artístico de Madrid* (1820) como principales focos de concentración y difusión, produciéndose con mayor claridad en este último el relevo del krausismo por el regeneracionismo.

El regeneracionismo permitiría a España la renovación incorporándose a la modernidad. Las dos opciones que se contemplaban para ello –autoafirmación y sustento en su propia tradición e inspiración en modelos foráneos ya consolidados (en esencia los concernientes al nuevo ámbito de poder anglosajón)– conllevaban la identidad como recurso de modernidad. Este hecho venía denunciándose hace tiempo por los intelectuales, en especial por el grupo denominado Generación del 98. Para Baroja, por ejemplo, Madrid establecía el paralelismo de espejismo en que se hallaba sumido el país: “España entera, y Madrid sobre todo, vivía en un ambiente de optimismo absurdo”.⁵ Unamuno describía la ciudad como un salón de baile a la hora de barrerlo; Azorín, refiriéndose al ensanche y al extrarradio, hablaba de un Madrid “chillón, pequeño, presuntuoso, procaz, frágil, de un mal gusto agresivo, de una vanidad cacareante, propia de un pueblo de tenderos y burócras-

tas”.⁶ A principios del siglo XX el ansia de transformación del país permitió, desde distintos puntos de vista y con las consiguientes contradicciones, la implicación de amplios sectores sociales. Tal como apunta Raymond Carr en su historia de España, “salvo Sagasta, hombre enfermo que vivía de potingues medicinales y de balones de oxígeno, todos fueron regeneradores a su modo: se lo aconsejaban, a unos la convicción, a otros el interés y la oportunidad, a otros, en fin, la necesidad”.⁷

Entre los intelectuales regeneracionistas destacaron Joaquín Costa, partidario de una revolución económica y otra cultural surgidas a partir de un proceso de recomienzo, y Ángel Ganivet, quien abordaba las mismas propuestas desde una revisión de la historia y cultura españolas.⁸ Las ideas regeneracionistas incidieron también en el ámbito musical, donde la lucha por el reconocimiento de la producción autóctona, fundamentalmente en lo concerniente al asunto lírico –canción y teatro– venía sucediéndose desde principios del siglo XIX. En dicho terreno destacaron Francisco Asenjo Barbieri y Felipe Pedrell, cuyas producciones fundamentalmente líricas acercaron a uno a elementos franceses e italianos, y al otro –debido en parte a la diferencia generacional– al wagnerismo. En el campo de la investigación, al primero se le reconoce su labor recopilatoria y difusora de la cultura musical española, mientras que al segundo se le debe el impulso definitivo en la concienciación social para la afirmación de la música española. Más cercano a las nuevas corrientes de principios del siglo XX, Pedrell recibió la influencia tanto de Costa como de Ganivet. De esta forma, en la pretensión regeneracionista de la restitución de la historiografía española en Europa, se incluye la musical a partir de una serie de medidas, destacando la creación de una escuela superior de música para formar alumnos con los conocimientos de música europea y española. En su actitud regeneracionista, Pedrell realizó una extensa labor que abarcaba la recopilación, la investigación y la reconstrucción del legado musical español, así como la difusión de toda esta información. Sobre la actividad de Pedrell, basta con mencionar aquí su aportación beneficiosa al ámbito musical, de ma-

⁵ Laín Entralgo, P. “El Madrid del 98: decepción y rechazo”. En Rico, F. et Mainer, J. C. (coord.). *Historia y crítica de la literatura española, Modernismo y 98*. Crítica, Barcelona, 1994, p. 29.

⁶ *Ibid.*, pp. 28-29.

⁷ Carr, R. *España. 1808-1975*, Ariel, Barcelona, 2006, p. 452.

⁸ Lichstentsztajn, D. “El regeneracionismo y la dimensión educadora de la música en la obra de Felip Pedrell”. *Recerca Musicològica XIV-XV*, p. 306.

yor incidencia teniendo en cuenta la concienciación que a partir de aquel momento adquiriría la sociedad española ante el mundo de la música.

El género chico

La Restauración y el desarrollo de la política canovista habían cimentado el clima social apropiado para el triunfo del género chico. Emilio Casares justifica la aceptación del género tanto por su carácter popular y divertido como por su definición de una vida nacional amable, añadiendo como temas de interés el patriotismo satisfecho –pasado y presente–, la visión optimista de los tipos regionales (último desarrollo en el género) y, principalmente, la “visión sainetesca del pueblo madrileño”, puesto que el “Género Chico (...) es un fenómeno centralista y no periférico”.⁹ En un apartado posterior del mismo trabajo, Ramón Barce concreta la consistencia urbana en el género: “...todo responde a mostrar una realidad de las clases urbanas menos privilegiadas o modestas, si bien se eluden los aspectos que pudieran resultar más hirientes (...) la ubicación matritense y sus coordenadas es, a fin de cuentas, el color diferencial básico de estas obras”.¹⁰ La visión del género se completa con una tercera cita, en este caso referente al público que asistía a este tipo de obras en relación con el crecimiento tanto orgánico como planificado de Madrid, hecho que ya ha sido comentado en este trabajo: “...fue haciéndose heterogéneo a medida que crecía la ciudad (...). Con la conversión a las funciones por horas de teatros situados fuera de los barrios populares, el público de las capas burguesas de la Restauración se extendió allí donde habían dominado las masas populares septembrinas”.¹¹ En efecto, Madrid continuaba su crecimiento tras la Restauración. Los nuevos barrios quedaban cada vez más lejos del centro sociocultural, también el centro de la ciudad, ocupada por la aristocracia y la alta burguesía. Por ello, no es de extrañar que predominara la clase alta en las sesiones nocturnas del teatro por horas que los cómicos Vallés, Luján y Riquelme habían iniciado en 1868, articulándose un espacio iniciado en el Teatro Real y finalizado en los cafés cantantes y en las buñolerías, lo que suponía

un regreso relativamente cercano y seguro hacia los hogares burgueses y aristocráticos.

Tanto el Madrid físico como el Madrid “vivo” o *castizo* quedaban reflejados en muchas obras del género chico. *La Gran Vía* (1886) es uno de los ejemplos que recoge el primer tipo; *La Revoltosa* (1897), modelo del segundo. Entre ambos, se abría un abanico de posibilidades, más o menos concretadas en los ambientes de la ciudad y que encuentran representación en *Agua, azucarillos y aguardiente* (1897), *La Verbena de la Paloma* (1894), *El Chaleco Blanco* (1890), *El Bateo* (1901), *El amigo Melquíades* (1914), *El dúo de la Africana* (1893) y otras. En *La Gran Vía*, la apertura del nuevo tramo –que como se recordará no se hizo efectiva hasta décadas después del estreno de la mencionada obra musical– sirve como pretexto para parodiar la sociedad (encarnada en las figuras de los ratas o carteristas y los policías, la criada de servir y el ama, *El Paseante en Corte* y *El Caballero de Gracia*, estos últimos lacras de la Restauración) y el ocio de la época (*El Eliseo Madrileño*, local “de criadas y de horteras”;¹² el juego...), lo cual no impide la exposición de espacios y elementos que habrían de servir de referencia en la crónica urbana, como los barrios deprimidos, el problema con los transportes o las obras públicas. *Agua, azucarillos y aguardiente* recoge quizás un aspecto mucho más ordinario si cabe sobre el entretenimiento y la exhibición en el Paseo de Recoletos, escenario característico, sobre todo en el atardecer veraniego, donde las *niñas* salían a pasear y a consumir refrescos –con o sin acompañantes– bajo la atenta mirada de las *mamás*, li-geramente retrasadas en el paso respecto de sus hijas.

La recreación del ambiente madrileño finisecular encuentra su mejor exponente en *La Verbena de La Paloma*, obra de Tomás Bretón. La botica, la taberna y la buñolería; una calle del barrio de la Latina con un café cantante cercano; las calles engalanadas de fiesta y la plaza con un salón de baile: todos ellos constituyen los espacios que han de inspirar los ambientes del Madrid de finales del siglo XIX. Ya los majos y los manolos dieciochescos retratados por Barbieri en sus zarzuelas habían sido sustituidos por chulos y chulapas; a la guardia walona de *El Barberillo de Lavapiés* sucedían los

⁹ Casares Rodicio, E. “La música del siglo XIX español. Conceptos fundamentales”. En Casares Rodicio, E. et al. *La música española en el siglo XIX*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, Oviedo, 1995, pp. 91-92.

¹⁰ Barce, R. “El sainete lírico (1880-1915)”, en Casares Rodicio, E. et al., 1995, op. cit., pp. 241-242.

¹¹ García Franco, M. “Estampas de un ambiente popular y musical”. En *El género chico, ocio y teatro en Madrid (1880-1910)*. pp. 222-223.

¹² “Chotis del Eliseo”, *La Gran Vía*, nº 10.

guardias y la policía de seguridad, figuras que, junto con el sereno, Bretón integró con acierto en el famoso nocturno de atmósfera wagneriana de *La Verbena de la Paloma*. Asimismo, la policía aparece parodiada en la *Jota de las ratas* y en el *Vals de Seguridad* de *La Gran Vía*. En *La Revoltosa* el viejo Candelas se convierte en la autoridad del vecindario al reunir los oficios de policía de seguridad y casero.

En esta misma obra, el patio de una casa de vecinos sirve de escenario a la par que de impronta urbana. Conviene recordar que el ensanche fue adquirido por un grupo no muy excesivo de propietarios de clase media que alquilaba su casa a diversos inquilinos, de forma que los bajos correspondían a familias relativamente adineradas, las primeras alturas a funcionarios y gente en general de clase media, y las últimas alturas y buhardillas a la clase obrera, a los artistas y a los artesanos. El primer cuadro de *El Chaleco Blanco* sitúa a David, pianista de café, en una casa de huéspedes, de la cual Casta y Pérez, padres de Tecla, la amada de David, son propietarios. Al igual que sucedía con los escenarios de algunas obras de Barbieri, *El Chaleco Blanco* deja constancia del ocio en las orillas del Manzanares, donde, al parecer, se hallaban instalados baños y merenderos. Lavanderas y militares de baja graduación completan en este ámbito el elenco de personajes. Por lo general, el militar de baja graduación aparece asociado con mujeres pertenecientes a las clases populares –la criada de servir en *La Gran Vía* o las niñeras en *Agua, azucarillos y aguardiente*–. El *Pasodoble de los Sargentos* de *La Gran Vía* muestra el alto grado de analfabetismo entre la tropa, dada su procedencia popular. La torpeza que este número deja entrever en los sargentos, sumada a otras deficiencias de índole castrense aquí no manifiestas, presagia la catástrofe consumada en 1898, tras la cual la crítica militar sería sustituida por un fervor patriótico explícito en contadas obras.

La mayor parte de la producción musical del momento se gestaba en los teatros, en los salones y en los cafés. Las obras de género chico reproducían aquellos ambientes, recreándose en la popularidad de los cafés, donde un gran número de músicos subsistían a la espera de mejoras en su trabajo. *La Verbena de la Paloma* recrea un café cantante. En éste, una cantaora interpreta una soleá acompañada de palmeros y un pianista; en se-

gundo término, un violín y el mismo piano tocan una mazurca. La alusión a la canción andaluza y al flamenco puede advertirse de manera más individualizada en obras como *El dúo de la Africana*, y más concreta en obras como *La boda de Luis Alonso* o *El baile de Luis Alonso*, con intermedios de clara inspiración andaluza. En *El baile de Luis Alonso* el protagonista realiza pequeñas demostraciones de los bailes más frecuentes del momento, populares y/o ejecutados en los salones del siglo XIX. Algunos de estos bailes se reiteran en muchas de las obras de género chico: tal es el caso del vals –por lo general al estilo vienés–, la mazurca, la habanera o el tango entre los internacionales, y la jota y la misma soleá entre los autóctonos. Entre todos ellos –internacionales y autóctonos–, el chotis es, con diferencia, el baile de mayor relevancia.

Surgido en Bohemia –polka alemana– y de pretendido origen escocés, el chotis se había difundido por toda Europa, calando profundamente en Madrid como baile cadencioso y de carácter chulesco, por ello modelo de baile autóctono, popular y urbano a finales del siglo XIX. Algunos de los ejemplos más conocidos de chotis se encuentran en números del género chico tales como el *Chotis del Eliseo* –por entonces schottisch, o escocés en alemán– en *La Gran Vía* o el concurso de baile en *El amigo Melquíades*. Su difusión se vio en parte favorecida por la reproducción callejera, más o menos fidedigna, de estas piezas concretas. Para ello, el organillo jugó un papel fundamental: cara a cara, la mujer bailaba alrededor del hombre, el cual a su vez giraba sobre su propio eje –limitado el movimiento al área de un ladrillo o de una baldosa– al son de dicho instrumento, que con mecánico acento reproducía la música. Baile habitual de las verbenas, el chotis acabó incorporando a su repertorio algunos de los números que aparecían en las obras de género chico, en especial aquellos que reflejaban el ambiente festivo madrileño. Tal es el caso de la Habanera Concertante de *La Verbena de la Paloma*. Por otra parte, la difusión también se hacía extensiva a las obras de moda del mismo género: así, al menos, lo da a entender Blasco Ibáñez cuando en *Arroz y tartana* menciona *El dúo de la Africana* como “Una cosa que están cansados de tocar todos los organillos”.¹³ En definitiva, chotis y género chico constituían dos constantes musicales que se influenciaban recíprocamente como elementos pertinentes al casticismo.

¹³ Blasco Ibáñez, V. *Arroz y tartana*, Alianza Editorial, Madrid, 1998, p. 87.

2. El modernismo

En su crónica de Madrid, Sainz de Robles critica el abandono por parte de las grandes ciudades europeas de las peculiaridades que definían a cada una de ellas hasta finales del siglo XIX en favor de una uniformidad excesiva, geometría incompatible con la imaginación. Atribuido el inicio del proceso a una necesidad ligada al "afán municipalista de hacer de Madrid una gran ciudad moderna", la capital fue adquiriendo los rasgos comunes que Sainz de Robles identifica en otras ciudades: calles amplias rectas, bien pavimentadas y alumbradas, edificios altos y llamativos; zonas residenciales con pequeños jardines. En definitiva, "el divorcio con su pasado".¹⁴ Del discurso de Sainz de Robles se deduce el fundamento de una nueva corriente ligada a planteamientos higiénicos y estéticos de chocante innovación para una parte considerable de los intelectuales contemporáneos e inmediatamente anteriores, algo que puede ejemplificarse en el estudio de Muñoz Millanes sobre la perspectiva de Juan Ramón Jiménez acerca del Madrid de transitoria y efímera hermosura frente a la belleza perenne y arraigada de la Villa y Corte de Carlos III y de la contrarreformista de los Austrias, modelo para la regeneración de la ciudad.¹⁵

Esta reacción sería producto de una corriente, la cual, más allá de los estilos tradicionales, iba a inspirarse en el romanticismo y en el simbolismo a la par que superaba el deseo de creación de una arquitectura burguesa característica del Art Nouveau, tal como Antigüedad y Aznar recogen brevemente en su librito.¹⁶ Urrutia concreta esta idea: distingue tres etapas en el eclecticismo decimonónico español, perdurando la última, pese a la crisis finisecular, a principios del siglo XX. El eclecticismo convivió con el historicismo, protagonista arquitectónico del siglo XIX, suponiendo la superación de este último el origen de la arquitectura "moderna" o *modernismo*, propio de "una época transicional en la que se implican todas las artes y llegan a confundirse estilemas que laten en una atmósfera a veces indefinible (Art Nouveau-Simbolismo)".¹⁷ En cualquier caso, la fluctuación del modernismo respecto a su inclusión en el Art Nou-

veau o su diferenciación de éste no constituye aquí motivo para un debate profundo. Baste con nombrar cuatro corrientes estilísticas en el Madrid de principios del siglo XX (historicista, eclectista, nacionalista y modernista), y que, de todas ellas, el modernismo sería "tratado esporádicamente y soportando a veces reacciones contrarias (...) ante la demanda contracorriente de ciertas clases con gusto distinguido", dándose además "en un estilo puro importado que puede desaparecer en ocasiones por el carácter efímero de algunas obras y por la voracidad especulativa", aunque "también aparece prendido de la tradición eclectista en obras indefinidas. De tal modo, su interpretación será tan libre y variada como la del eclecticismo".¹⁸

El modernismo arquitectónico encuentra en Madrid la diversidad de modelos propia de un trabajo de mayores proporciones y diferente orientación que éste, razón que, sumada a la posibilidad reiterativa de aquello que ya ha sido expuesto en tantas ocasiones, justifica la mera citación de algunos ejemplos, como el Palacio de Longoria o el edificio de la Compañía Colonial. En un sentido más ecléctico, se levantaron el Palacio de Comunicaciones, el Hospital de Jornaleros o el Círculo de Bellas Artes. La realización de la Gran Vía aportó también algunas de sus construcciones más emblemáticas con el Edificio Telefónica, la Casa América o el Edificio Metrópolis. En relación a las nuevas formas de ocio, el predominio del cine como espectáculo de masas se ejemplificó en el edificio Carrión (Cine Capitol), el Palacio de la Prensa, el Cine Callao, el Palacio de la Música, el Cine Coliseum y el Cine Doré. En este aspecto, la constitución urbana supuso el reflejo de la crisis en la que se hallaban sumidos los distintos géneros relacionados con el teatro lírico del momento: el género infimo, las varietés, la ópera autóctona, la zarzuela y, sobre todo, el género chico.

Fueron varias las causas que provocaron la decadencia del género chico: Subirá lo imputa esencialmente a la defunción de sus principales valedores durante las dos primeras décadas del siglo XX,¹⁹ fundamento reiterado, como se verá a conti-

¹⁴ Sainz de Robles, F. C. En *Madrid. Crónica y guía de una ciudad impar*. Espasa-Calpe, Madrid, 1962, pp. 454-459.

¹⁵ Muñoz Millanes, J. "Una ciudad en la encrucijada: el Madrid «posible» de Juan Ramón Jiménez". En Baker, E. et Compitello, M. A. (eds.). *Madrid. De Fortunata a la M-40. Un siglo de cultura urbana*. Alianza Editorial, Madrid, 2003, pp. 143-165.

¹⁶ Antigüedad, M. D. et Aznar, S. *El Siglo XIX. El cauce de la memoria*. Istmo, Madrid, 1998, pp. 272-276.

¹⁷ Urrutia, A. *Arquitectura española. Siglo XX*. Cátedra, Madrid, 1997, pp. 39-40.

¹⁸ *Ibid.*, p. 121.

¹⁹ Subirá, J. "La música española en el siglo XX". En *Historia de la música española e hispanoamericana*, p. 839.

nuación, en la disolución de la ópera nacional; a esta circunstancia Salaün y Robin incorporan la menor brillantez de los saineteros de la siguiente generación, el desfase del género –ocasionado tanto por su frivolidad como por el progresivo distanciamiento de la realidad– y su fragmentación en múltiples fórmulas comerciales;²⁰ Casares incide en la evolución de la sociedad de la Restauración, sobre todo a partir de la crisis de 1898 y de la reacción intelectual ante la situación nacional encabezada por la Generación del 98;²¹ opinión parecida se advierte en el capítulo que G. Iberní dedica a la crisis del género chico en su estudio sobre Chapí,²² señalando la regularización del cierre de los teatros y la competencia de otros espectáculos (género ínfimo, varietés...) como causas de primera magnitud en su decadencia; Moral menciona su carácter estereotipado frente a la ciudad cambiante como signo de declive inevitable, prolongándose el género sólo a través de lo pintoresco;²³ en fin, toda una serie de circunstancias entre las cuales cabe añadir la aparición y el desarrollo del cinematógrafo y la difusión de nuevas formas comerciales para el entretenimiento de las masas. En cualquier caso, lo que sí parece innegable es la contribución de la Generación del 98 y su inspiración renovadora en el fortalecimiento y modernización de la identidad nacional, atacado el casticismo que suponía la misma base del género chico: “Lo único que veo que si no avanza tampoco se retira de España es la ola de la ñoñez, de la vulgaridad y de la ramplonería en que hemos venido a caer perdido lo que de fuerte, aunque de tosco, tenía nuestro casticismo”.²⁴ Tras un primer lustro en el cual nada parecía haber cambiado y pese a las esporádicas revitalizaciones en las décadas de 1910 y 1920, el género chico inició su ocaso, produciéndose su extinción definitiva con la desaparición del Teatro Apolo –su hogar y último hábito de vida– en 1929.

Parecida suerte sufrió la ópera nacional. Consecuencia, junto a la zarzuela grande, de la lucha

por la consolidación de un teatro lírico propio, la ópera, a diferencia del género chico, suponía un modelo para el regeneracionismo musical, tal y como había expuesto Arrieta en 1886: “Estos son los elementos propios y ricos para la ópera española –[v]ulgo zarzuela– espectáculo en el que debiera reflejarse siempre, con discreción y arte manejada, la nacionalidad musical que tanto distingue a nuestro país de los otros (...). Es de lamentar que a las primeras obras que se dieron con el título Zarzuela en nuestros tiempos, no lo hubiesen cambiado por el de ópera popular, o cosa parecida”.²⁵ Esta proyección ideológica contribuyó a la obtención de los mejores resultados en la ópera española, e igualmente reactivó los aspectos teóricos y polémicos en el teatro lírico –ópera versus zarzuela y géneros menores– que se prolongó durante parte del siglo XX.

La reivindicación de identidad del teatro lírico español halló en Inzenga uno de los primeros exponentes para la construcción de una ópera nacional desde la perspectiva de la música popular. Tomando como ejemplo la ópera rusa, Inzenga sugería los cantos patrióticos como sustento de la ópera española. Por su parte, Arrieta exponía que: “los habitantes de las orillas del Ebro, de los valles y montañas de Cataluña y Galicia y de las Provincias Vascongadas, no ceden en inteligencia y aptitud musical a los hijos de los pueblos que bañan el caudaloso Escalda ni a los moradores de la pintoresca patria de Guillermo Tell”.²⁶ Es probable que los enfoques de un nacionalismo musical español como conjunción de características de origen diverso preludiaran en este momento la aparición del regionalismo musical. En cualquier caso, se admite con certeza la existencia de otros factores ligados a los movimientos y corrientes culturales impulsores de esta concepción, así como elementos internacionales que, como el wagnerismo –introducido del simbolismo a través de la música– o el verismo, se sumarían a la creación musical nacional para enriquecerla. En este sentido, también

²⁰ Salaün, S. et Robin, C-N. “Artes y espectáculos: tradición y renovación”, en Salaün, S. et Serrano, C. *1900 en España*. Espasa-Calpe, Madrid, 1991, pp. 135-136.

²¹ Casares Rodicio, E. “La música del siglo XIX español. Conceptos fundamentales”, en Casares Rodicio, E. et al. *La música española en el siglo XIX*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, Oviedo, 1995, p. 91.

²² G. Iberní, L. *Ruperto Chapí*. ICCMU, Madrid, 1995, pp. 361-399.

²³ Moral Ruiz, C. del. “Obras de tema madrileño”. En Moral Ruiz, C. del, et García Franco, M. *El género chico*. Alianza Editorial, Madrid, 2004, p. 154.

²⁴ Unamuno, M. “Prólogo a la primera edición (1902)”. En *En torno al casticismo*, p. 16.

²⁵ Arrieta, E. “La música española al comenzar el siglo XIX: su desarrollo y transformaciones. La educación musical. Influencia del italianismo”. En *La España del siglo XIX. Colección de conferencias históricas celebradas durante el curso de 1885-86*, t. 2. Ateneo de Madrid, Madrid, 2006, pp. 182-183.

²⁶ *Ibid.*, p. 182.

Pedrell contribuyó al fortalecimiento de la ópera española, afirmando la temática, a diferencia de Wagner, en la música histórica: así pues, concibió el drama lírico como entidad nacional, para lo cual se inspiró en la interiorización que la música de Schubert hacía del canto popular. Asimismo, Pedrell, en un primer momento partidario de la zarzuela como medio para el posterior afianzamiento de la ópera española, acabó condenando, a partir de la muerte de Barbieri en 1894, el género que con tanto éxito había surgido a mediados del siglo XIX al percibir en él más un obstáculo insalvable que una situación intermedia para llegar a la ópera nacional.²⁷

Ciertamente, la ópera nacional, de menor popularidad que la zarzuela y el género chico, contaba con la competencia directa de la ópera extranjera y con el desplazamiento progresivo ocasionado por el cinematógrafo. La defunción de sus valores durante las dos primeras décadas del siglo impidió su consolidación. La falta de éxito en este campo inclinó a aquellos músicos que no se vincularon exclusivamente al sinfonismo a tomar partido por la zarzuela, y, al igual que sucediera con el género chico, la ópera inició un ocaso agudizado tras la clausura del Teatro Real en 1925 y pese a los esfuerzos de la Junta Nacional de Música y Teatros Líricos, desaparecida en 1934 cuando, "tras una existencia azarosa, ni se habían cumplido promesas ni se habían realizado las esperanzas".²⁸ Por ello, de las dos opciones expuestas por Arrieta, la única posibilidad lírica resultante transcurría por la zarzuela, iniciativa que recayó en aquellos jóvenes maestros que se habían iniciado en los distintos géneros líricos de moda a comienzos del siglo XX.

La zarzuela

Una de las facultades de la zarzuela decimonónica permitía ahora, frente al carácter compacto de la ópera, la asimilación de modas y aportaciones extranjeras. Este hecho se vio incrementado a partir de 1900 con el fomento de la cultura de masas, destacando, como ejemplos culturales cosmopolitas, las variedades, la opereta y la revista moder-

na, géneros apenas diferenciados entre sí por su manera de aplicar los mismos componentes y que contaminaron a "la zarzuela con [su] temática frívola e irrelevante y [su] música ligera para la seducción inmediata de oídos menos exigentes". De esta forma, el proceso de industrialización, más efectivo durante las tres primeras décadas del siglo XX, facilitó, a través del teatro lírico y de la zarzuela como su principal fórmula, la penetración en el país "de todas las manifestaciones culturales de la modernidad europea y mundial",²⁹ algo completamente esencial en el desarrollo del modernismo, constituyendo los indicios más evidentes de cultura urbana en un país "en plena evolución demográfica, económica y política, donde la ciudad se consolida como centro de producción intelectual y cultural", lo que permitió a la zarzuela establecer un patrimonio de referencia que a través tanto de obras mediocres como de obras modélicas transformaba en producto nacional las influencias exteriores.³⁰

En la generación de músicos que sucedieron a los maestros del género chico –Chueca, Chapí, Giménez...– y/u operistas –Bretón, Pedrell, etc.–, cabría destacar a Francisco Alonso, Pablo Luna, Amadeo Vives, José Serrano y Jacinto Guerrero entre otros. Algunas de las características estilísticas de sus obras entroncaron directamente con el gusto modernista: Alonso se interesó por el jazz y por ciertos aspectos de la música de baile, como los chotis "Oye, Nicanora..." (*De Madrid al infierno*, 1917), "Chotis de las taquimecas" (*Las Castigadoras*, 1927), "Pichi" (*Las Leandras*, 1931) o el "Charles-tón del pingüino" y el pasacalle "Los nardos", hecho que se reitera en la combinación de números ligeros con la tradición lírica nacional que Guerrero aplicó en sus obras –el fox-trot de *Los gavilanes* (1923), por ejemplo– e incluso se prolongó en la generación siguiente cuando Sorozábal introdujo números de la misma índole en sus zarzuelas *Katiuska* (1931) y *La del manojito de rosas* (1934). Los distintos géneros de moda arriba mencionados indujeron al estreno de numerosas operetas (*La corte del faraón*, de Lleó, en 1910; *Los cadetes de la reina*, de Luna, en 1913; *Música, luz y alegría*, de Alonso, en 1915; *La alsaciana*, de Guerrero, en 1921;

²⁷ Lolo, B. "La zarzuela en el pensamiento de Felipe Pedrell: historia de una controversia". En Casares Rodicio, E. (dir.). *Cuadernos de música iberoamericana. Actas del Congreso Internacional La Zarzuela en España e Hispanoamérica. Centro y periferia, 1800-1950*, vol. 2-3, ICCMU, Madrid, 1996, pp. 319-325.

²⁸ Subirá, J. "La música española en el siglo XX". En *Historia de la música española e hispanoamericana*, p. 837.

²⁹ Salaün, S. "La zarzuela, híbrida y castiza". En Casares Rodicio, E. (dir.). *Cuadernos de música iberoamericana. Actas del Congreso Internacional La Zarzuela en España e Hispanoamérica. Centro y periferia, 1800-1950*, vol. 2-3, ICCMU, Madrid, 1996, pp. 242-243.

³⁰ *Ibid.*, p. 250.

Black el payaso, de Sorozábal, en 1942), revistas (*Las Corsarias*, en 1919 y la ya citada en dos actos *Las Leandras*, ambas de Alonso) y obras de género ínfimo (*La gatita blanca*, de Vives, en 1905). En este ámbito, el fenómeno sicalíptico como relación más moderna con el cuerpo y el sexo suponía una proyección sociocultural de envergadura, demanda cubierta por los géneros de éxito del momento. La mayoría de estos compositores se habían iniciado en el teatro lírico con el género chico, triunfo y consagración de algunos de ellos: es el caso de Serrano con obras como *La reina mora*, *Alma de Dios*, *Moros y Cristianos* o *La alegría del batallón*, todas de la primera década del siglo XX. Esta influencia contribuyó en la vacilación a la hora de alargar el género hasta conformar los tres actos de la zarzuela grande decimonónica, lo que sucedió finalmente en la década de 1920, en vísperas de los grandes éxitos que cosecharon los compositores de música escénica de la siguiente generación, Sorozábal o Moreno Torroba entre ellos.

La zarzuela del siglo XX mostró las costumbres, las modas y los personajes madrileños de su tiempo en un ambiente que recogía tanto la influencia del género chico como de las nuevas técnicas musicales. Uno de los ejemplos en donde se plasmaba la modernidad urbana lo constituyó la ya mencionada *La del manojo de Rosas*, cuyo argumento presenta dos tramas amorosas: la principal conformada por Joaquín, Ascensión y Ricardo, y la secundaria por Capó, Clara y Espasa. Inmersa en el Madrid republicano, *La del manojo de Rosas* alude a temas variados y de actualidad como el modernismo, la beligerancia europea que desembarcaría en la Segunda Guerra Mundial, la guardia de asalto o el espiritismo. La composición de esta zarzuela recuerda al tratamiento sainetero del género chico con clara referencia a la revista, donde los números castizos se alternaban con los bailes o canciones populares, algo propio de obras como *La Revoltosa*.³¹ En *La del manojo de Rosas* dicha idea se reitera a través de los dúos de Ascensión y Ricardo y Capó y Clara, en contraste con los números más modernos –el otro dúo de Clara y Capó–, fórmula que el propio Sorozábal aplicó en *Katiuska* mediante la reproducción de la música

de jazz en *A París me voy*³² frente al supuesto carácter folklórico ruso de *Cosacos de Kazán* o *La mujer rusa*. No obstante, tanto la coherencia argumental, que no admite burdas excusas para la exhibición de los números musicales, como la extensión del género –dos y sobre todo tres actos con el consiguiente aumento de la espectacularidad (intermedios sinfónicos, más cambios de escenarios, etc.)–, diferenciaron a la zarzuela grande del siglo XX de otras producciones líricas coetáneas y pretéritas, convirtiéndose ésta en el caballo de Troya de nuevas modas y corrientes culturales, algunas de las cuales, como la música ligera, contribuyeron a la rápida desaparición del género cuando éste quedó sujeto a propiedades invariables.

La reacción intelectual que abogaba por la regeneración del país y por la reivindicación de la identidad propia en la España del momento, disconforme con los nuevos planteamientos culturales –caso de los criterios de planificación urbanística que, como se ha visto en Madrid, alejaban el desarrollo de la ciudad de la referencia modélica ilustrada y contrarreformista–, encontró en Moreno Torroba su aspiración lírica. El casticismo, usado para designar qué es auténtica y originariamente española, constituía el referente común a toda la Generación del 98, sirviéndose de él Moreno Torroba apenas unas décadas más tarde como fuente de inspiración de sus obras.³³ Esta postura, ejemplificada en *La marchenera* (1928) y *La chulapona* (1934), aparece consolidada en *Luisa Fernanda* (1932), su mayor triunfo, donde la confraternización entre tradición y modernidad se evidencia en el empleo tanto de danzas populares españolas e iberoamericanas –la *Danza del Cerandero* o la *Habanera del Saboyano*– como en bailes de origen extranjero aceptados por la clase media madrileña –*Mazurca de las sombrillas*–. La identidad hispánica, deducida en el argumento –historia de amor entre Luisa Fernanda, Javier, Vidal y la duquesa Carolina durante la crisis política desatada en 1868–, proyecta a su vez una nostalgia de las zarzuelas decimonónicas: así, al menos, lo demuestra *La Calesera* (1925), zarzuela de Alonso ambientada en el Madrid romántico de conspiraciones políticas entre liberales y apostólicos abso-

³¹ También de *La Revoltosa* toma el nombre la zarzuela de Sorozábal, según un verso del dúo de Felipe y Mari Pepa.

³² Tras el estreno de esta zarzuela, el escaso éxito del segundo acto, situado en un cabaret parisino, supuso su sustitución por uno nuevo, reutilizándose para ello el material musical del primero. De este hecho se deduce la disminución de números relacionados con la música de moda, evidentes pese a todo.

³³ Krause, W. "Federico Moreno Torroba". *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, t. 7. SGAE, Madrid, 2000, p. 793.

lutistas. Inspirada en *La fontana de oro* de Galdós, *La Calesera* retoma la tonadilla escénica, reavivando el recuerdo de las zarzuelas de Barbieri, modélicas para el gusto regeneracionista.

Entre las innovaciones estilísticas cabe destacar la influencia externa del verismo, superación y solución al conflicto suscitado entre la música de Verdi y la de Wagner. En este sentido, la generación aludida de compositores zarzuelistas iba a relevar también a la anterior, en la cual el wagnerismo había seducido, además de a Pedrell, a otros autores como Bretón (*Los amantes de Teruel*, *La Verberna de la Paloma*), si bien ya entonces el verismo había iniciado sus andaduras en el teatro lírico español a través de esporádicos guiños en obras determinadas (Chapí en *La Revoltosa*). No obstante, Puccini estaba todavía por aparecer, y con él su máximo representante en España: Amadeo Vives. *El Puccini español* compuso sus obras de mayor influencia verista entre 1904 y 1914 –*Bohemios* (1904), *Maruxa* (1914)–, destacando en este estilo sus líneas melódicas sin menoscabo del carácter hispánico. Asimismo, Serrano participó del verismo con el predominio casi exclusivo de la línea melódica inspirada en la tradición de la ópera italiana: *La Canción del Olvido* (1916), zarzuela a la manera de las operetas centroeuropeas de corte romántico, y *La Dolorosa* (1930), así lo demuestran. El influjo melodramático italiano se hizo extensivo a otros autores, caso de Luna con *Molinos de viento* (1910). Estrenada con éxito en Sevilla antes de obtener su ratificación en Madrid, *Molinos de viento* ejemplificaba un proceso de disgregación centralista que iba a permitir tentativas líricas fuera de Madrid, algo que también ocurrió con *La Canción del Olvido* en Valencia y con muchas otras zarzuelas. Algunas de éstas, a su vez, adquirirían una impronta periférica cada vez más alejada del estereotipado punto de vista madrileño: así en *La Dolorosa* el ambiente aragonés consentía la alusión al folclore de la región, labor ya efectuada por Bretón en la ópera *La Dolores*.

Tal como la modernidad afectó a la zarzuela, la eclosión regionalista, embrionaria en el siglo anterior como consecuencia del centralismo característico del sistema canovista, derivó en la cuestión lírica hacia una temática que compartió protagonismo con el carácter urbano y con la inspiración nostálgica del Madrid decimonónico. De todas ellas, la zarzuela de características regionales se

prolongaría sobre las restantes cuando el género decayese irremediabilmente tras la Guerra Civil.

El regionalismo y su repercusión en el teatro lírico

Tras el Desastre del 98, la continuación del régimen de la Restauración, sostenido en la inercia canovista, permitió el fortalecimiento progresivo del republicanismo, el socialismo y las corrientes nacionalistas, consecuencia estas últimas de los movimientos culturales periféricos de la segunda mitad del siglo XIX, los cuales se oponían al carácter centralista del sistema canovista. Estos movimientos, impulsados con la ayuda de ateneos e identidades culturales a partir de la década de 1880, adquirieron cierta trascendencia política cuando la ineficacia del sistema se convirtió en un hecho consumado tras la crisis finisecular. Tal como enuncia Lichstentsztajn, a “las demandas de reforma social y cultural que caracterizaron a los líderes del movimiento en la capital y en otras regiones del país, se debe agregar la efervescencia de los movimientos que abogaban por la autonomía cultural y política en Cataluña, el País Vasco y Galicia, así como las tendencias regionalistas, es decir, los movimientos que apoyaban las zonas periféricas”.³⁴ Cataluña contaba desde 1901 con la representación política de la Lliga Regionalista y con la constitución en 1906 de la Solidaritat Catalana; en el País Vasco el Partido Nacionalista Vasco, aglutinante de sabinianos y burgueses moderados, osciló entre el liberalismo moderado partidario de la autonomía y la inspiración tradicionalista reivindicativa de la independencia; el nacionalismo gallego, materializado con la creación de Solidaridad Gallega en 1907 y Acción Gallega en 1910, fue incapaz de reemplazar a los partidos dinásticos; finalmente, los movimientos en Andalucía y Valencia apenas trascendieron más allá de las zonas circundantes de las ciudades de Sevilla y Valencia.

Los modelos tomados de Europa que transformaron el entorno físico y psicológico, originando así una cultura y una estética acordes con las nuevas posibilidades técnicas, se diversificaron en los distintos ámbitos regionales y locales, produciéndose no sólo un enfrentamiento con los hábitos estéticos tradicionales, sino también una combinación de imitación e invención diferenciada de carácter regional, tal como se observa en la arquitectura,

³⁴ Lichstentsztajn, D. “El regeneracionismo y la dimensión educadora de la música en la obra de Felip Pedrell”, en *Recerca Musicològica*, XIV-XV, p. 306.

en la llamada “pintura histórica” a través de la concreción de acontecimientos del pasado propios de una determinada región, e incluso en la música mediante la recuperación del folclore y en la repercusión de éste en el campo lírico como fenómeno de actualidad y reflejo de costumbres. El desarrollo de estos nuevos estilos, subyugados o no a la línea modernista, cuajó en la periferia, no así en la capital, donde se “acaba por encajar cualquiera que le improvisen”.³⁵ Desde la transformación del Paseo de la Castellana hasta las nuevas construcciones en el ensanche o en la Gran Vía, la colonización urbanística madrileña asociaba el adjetivo “catalán” tanto con el modernismo como con el empleo decorativo de estilos ya existentes.³⁶

La reciprocidad cultural es aplicable al teatro lírico: la zarzuela decimonónica había arraigado en el resto de regiones, originándose cierta producción autóctona con empleo de las lenguas catalana y vasca en estas zonas a partir de 1860, cuyo despegue se retoma a partir de 1890 y que en ambos casos conduce a la zarzuela grande a partir de la segunda década del siglo XX. El fracaso de la ópera vasca y la vinculación al teatro lírico madrileño de los compositores vascos por una parte y el éxito en el Paralelo de zarzuelas en castellano y catalán, con el consiguiente atractivo para los músicos de toda la geografía española por otra, contribuyeron a la nueva hegemonía de la zarzuela grande,³⁷ impregnándola de marcadas huellas vernáculos que Madrid, el principal centro de gestación y triunfo lírico nacional, aceptó con éxito. Aumentaron los intentos de consolidación en las regiones previas a la confirmación de la capital: a los ejemplos ya vistos en el apartado anterior, cabe añadir otros como *El gato montés* (Valencia, 1916) y *Don Gil de Alcalá* (Barcelona, 1932) de Pennella y los ya citados *Katiuska*, *La tabernera del*

puerto y *Black el payaso* (las tres en Barcelona) de Sorozábal.

Por otra parte, la inspiración periférica no era una cuestión fraguada con exclusividad en la zarzuela grande del siglo XX, sino que ya venía dada por el género chico, si bien a diferencia de los paradigmas regionales vistos desde la perspectiva centralista que ofrecía este género –el andaluz gracioso, el maño terco y demás prototipos enumerados ya en otros estudios–, producto, a su vez, de la sociedad de la Restauración, la nueva visión entroncaba con ideas que para Unamuno conducían, en su obra *En torno al casticismo*, a tendencias disociativas que desmembraban la sociedad española,³⁸ es decir, completamente opuestas a la política canovista. Inmersa en aquella nueva panorámica de rasgos distintivos regionales, la zarzuela grande obtenía la consolidación definitiva tras el estreno en 1923 de *Doña Francisquita*, obra de Vives a su vez cimentada en *La discreta enamorada* de Lope de Vega y cuyos rasgos veristas compartían protagonismo estilístico con elementos andaluces ejemplificados en varios números, como el *Fandango*. En este sentido, la intención se reitera tres años después con la zarzuela en dos actos *El huésped del sevillano*, constituyendo la *Canción del Segador* características propias del folclore andaluz. Otros compositores se avinieron igualmente a rasgos propios de esta región en la composición de sus obras, siendo el caso de Luna, quien a partir de 1916 había estrenado varias obras de temática andaluza.

La estampa regionalista incluye, asimismo, otras zonas de la geografía peninsular en el repertorio lírico: en *Maruxa* (1914) una trama amorosa acontecida en tierras gallegas conduce a los pastores Maruxa y Pablo hacia un feliz desenlace. No obstante, la inspiración costumbrista de Vives todavía

³⁵ Urrutia, A. *Arquitectura española. Siglo XX*. Cátedra, Madrid, 1997, p. 147.

³⁶ Muñoz Millanes, J. “Una ciudad en la encrucijada: el Madrid «posible» de Juan Ramón Jiménez”. En Baker, E. et Compitello, M. A. (eds.). *Madrid. De Fortunata a la M-40. Un siglo de cultura urbana*. Alianza Editorial, Madrid, 2003, pp. 152-156.

³⁷ Cortés, F. “La zarzuela en Cataluña y la zarzuela en catalán”. En Casares Rodicio, E. (dir.). *Cuadernos de música iberoamericana. Actas del Congreso Internacional La Zarzuela en España e Hispanoamérica. Centro y periferia, 1800-1950*, vol. 2-3, ICCMU, Madrid, 1996, pp. 289-325; Nagore Ferrer, M. “La vida zarzuelística en Bilbao (1850-1936)”. En Casares Rodicio, E. (dir.). *Cuadernos de música iberoamericana*, op. cit., vol. 2-3, ICCMU, Madrid, 1996, pp. 399-408. En el *Diccionario de la música española e hispanoamericana* el fracaso de la ópera vasca se define de la siguiente manera: “Son tentativas ingenuas hacia un teatro más complejo desde el punto de vista musical. Algunas tan sólo ofrecen un encadenamiento de melodías sin el menor atisbo de sentido dramático” (Bagües Erriondo, J. et Ruiz Tarazona, J. “Jesús Guridi Bidaola”. En *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, t. 6. SGAE, Madrid, 2000, p. 135).

³⁸ Además de compartir la reacción intelectual encarnada en el teatro lírico por Moreno Torroba, Unamuno evidencia en el Prólogo a la primera edición de *En torno al casticismo* su disconformidad en cuanto a la concepción de una diversidad cultural tradicional: “Hablan de eso del *folklore* –¡hasta tiene nombre extranjero para mayor ignominia!– con cierta compasiva tolerancia; es pasatiempo y distracción para los que no saben engullirse y digerir filosofías de la historia en grandes síntesis o urdir sabias y bien compulsadas monografías de erudición” (p. 13).

podría retrotraerse hasta el estreno de *La rabalera* (1907), pieza de un acto y libreto de ambiente aragonés, destacando la jota en dicha obra. Con *La pizarra* (1930), ambientada en Segovia, Alonso logró popularizar la romanza de Ginés, *Mujer que tanto he querido*, obteniendo así un éxito parecido al de su canto a Murcia en *La parranda* (1928). La vinculación de los músicos vascos al teatro lírico de aquella zona y su implicación en la consolidación de la ópera nacional vasca –algo que, como ya se ha mencionado, no se consiguió– permitió la particular aportación al teatro lírico nacional de compositores como Guridi con *El caserío* (1926) o Sorozábal con *La tabernera del puerto* (1936), romance marinero en tres actos, ambas obras con libretos de los hermanos Fernández-Shaw.

Desarrollada en torno a la casa de campo vasca –edificación familiar tradicional–, *El caserío* recoge la historia de amor entre José Miguel y Ana Mari. El carácter vasco de esta zarzuela se evidencia en los lugares donde transcurre la escena (caserío de Sasibill, plaza mayor de Arrigorri), el clima, la disposición social (importancia religiosa ejemplificada en la misa y en la procesión, partido de pelotaris), el habla de los lugareños (empleo de expresiones y palabras en vascuence, uso del castellano con la pronunciación y estructura vasca) y, por supuesto, la música, donde la orquesta y el coro adquieren entidad propia. Dada la reputación de los orfeones y escuelas corales en el País Vasco, es de esperar la proyección coral en el teatro lírico. En efecto: un coro de marineros (*Eres alta y delgada*) introduce el paisaje sonoro portuario, escenario del drama de *La tabernera del puerto*, cuya culminación lírica se evidencia en la romanza de Leandro (*No puede ser*); asimismo, en la romanza de Marola (*En un país de fábula*), la protagonista es acompañada por un coro a boca cerrada. La acción de esta obra transcurre en Cantabria, un pequeño e imaginario puerto del norte donde el amor entre Marola y Leandro ha de verse realizado pese al oscuro pasado de Marola y a las vicisitudes del contrabando.

El éxito en Barcelona de *La tabernera del puerto* indica el inicio del rápido ocaso del género: había estallado la Guerra Civil; la resistencia republicana en la capital –prolongada hasta finales de marzo de 1939– y su progresivo desgaste ocasionarían una posguerra de recursos muy limitados para el público madrileño, progresivamente inclinado hacia la música ligera y otros recursos de ocio. Se perdía, de esta forma, el apoyo de mayor relevan-

cia para la zarzuela, y el género quedaba sentenciado pese al respaldo del régimen, perviviendo todavía durante algún tiempo a través de reposiciones y, sobre todo, mediante su exportación a Hispanoamérica.

BIBLIOGRAFÍA SELECCIONADA

- Alier, R. *La zarzuela*. Ediciones Robinbook, Barcelona, 2002.
- Antigüedad, M. D. et Aznar, S. *El siglo XIX. El cauce de la memoria*. Istmo, Madrid, 1998.
- Ariès, P. et Duby, G. (dir.). *Historia de la vida privada. Sociedad burguesa: aspectos de la vida privada*. Taurus, Madrid, 1991.
- Arrieta, E. "La música española al comenzar el siglo XIX: su desarrollo y transformaciones. –La educación musical. –Influencia del italianismo". En *La España del siglo XIX. Colección de conferencias históricas celebradas durante el curso de 1885-86*. Ateneo de Madrid, Madrid, 2006.
- Artola, M. (dir.). *Enciclopedia de Historia de España*. Alianza Editorial, Madrid, 1988.
- Bagües Erriondo, J. et Ruiz Tarazona, A. "Jesús Guridi Bidaola". En *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, t. 6. SGAE, Madrid, 2000, pp. 135-139.
- Baker, E. et Compitello, M. A. (eds.). *Madrid. De Fortunata a la M-40. Un siglo de cultura urbana*. Alianza Editorial, Madrid, 2003.
- Barrio, A. et Sánchez Cortina, M. *Historia de España*, vol. 10-11, Espasa Calpe, Madrid, 1999.
- Blasco Ibáñez, V. *Arroz y tartana*. Alianza Editorial, Madrid, 1998. (Edición original: 1894).
- Blasco Ibáñez, V. *La horda*. Alianza Editorial, Madrid, 1998. (Edición original: 1905).
- Carr, R. *España. 1808-1975*, Ariel, Barcelona, 2006.
- Casares Rodicio, E. (dir.). *Cuadernos de música iberoamericana. Actas del Congreso Internacional La Zarzuela en España e Hispanoamérica. Centro y periferia, 1800-1950*, vol. 2-3. ICCMU, Madrid, 1996.
- Casares Rodicio, E. et al. *La música española en el siglo XIX*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, Oviedo, 1995.
- Casares Rodicio, E. et al. *Diccionario de la zarzuela. España e Hispanoamérica*. tt. I-II, ICCMU, Ayuntamiento de Madrid, Madrid, 2006.
- Casares Rodicio, E. "Zarzuela". En *Diccionario de la zarzuela. España e Hispanoamérica*, t. II. ICCMU, Ayuntamiento de Madrid, Madrid, 2006, pp. 963-983.
- Casares Rodicio, E. "Género chico". En *Diccionario de la zarzuela. España e Hispanoamérica*, t. I. ICCMU, Ayuntamiento de Madrid, Madrid, 2006, p. 875.
- Casares Rodicio, E. "Género ínfimo". En *Diccionario de la zarzuela. España e Hispanoamérica*, t. I. ICCMU, Ayuntamiento de Madrid, Madrid, 2006, pp. 875-877.
- Chueca, F. et Valverde, J. *La Gran Vía*. SGAE/ICCMU, Madrid, 1997.
- Chueca Goitia, F. *Breve historia del urbanismo*. Alianza Editorial, Madrid, 1987. (Edición original: 1968).
- Cortizo, M. E. "Jacinto Guerrero Torres". En *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, t. 6. SGAE, Madrid, 2000, pp. 44-52.
- Díaz Gómez, R. "José Serrano Simeón". En *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, t. 9. SGAE, Madrid, 2002, pp. 945-950.

- Espasa-Calpe. *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo Americana*, Madrid, 1991. (Edición original: 1928).
- Falla, M. de. *Escrito sobre música y músicos*. Espasa-Calpe, Madrid, 1988.
- Fernández García, A. (dir.). *Historia de Madrid*. Universidad Complutense, Madrid, 1993.
- Freixa, M. *El Modernismo en España*. Madrid, Cátedra, 1986.
- Fubini, E. *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Alianza Música, Madrid, 1988.
- Galbis López, V. et Pidal Fernández, M. de los A. "Manuel Penella Moreno". En *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, t. 8. SGAE, Madrid, 2001, pp. 574-577.
- G. Iberní, L. "Amadeo Vives Roig". En *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, t. 10. SGAE, Madrid, 2002, pp. 987-992.
- G. Iberní, L. "Pablo Luna Carné". En *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, t. 6. SGAE, Madrid, 2000, pp. 1091-1095.
- G. Iberní, L. *Ruperto Chapí*. ICCMU, Madrid, 1995.
- Gómez Amat, C. *Historia de la música española del siglo XIX*. Alianza Música, Madrid, 1996. (Edición original: 1988).
- Gorosabel Garai, A. "Pablo Sorozábal". En *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, t. 10. SGAE, Madrid, 2000, pp. 22-29.
- Gravagnolo, B. *Historia del Urbanismo en Europa 1750-1960*. Akal, Madrid, 1998. (Edición original: 1991).
- Gregor-Dellin, M. *Richard Wagner. 1821-1883. Su vida, su obra, su siglo*, t. 1 y 2. Alianza Editorial, Madrid, 1983. (Edición original: 1980).
- Grout, D. J. et Palisca, C. V. *Historia de la música occidental*, vol. II. Alianza Música, Madrid, 1999. (Edición original: 1960).
- Hernando, J. *Arquitectura en España. 1770-1900*. Cátedra, Madrid, 1989.
- Hitchcock, H.-R. *Arquitectura de los siglos XIX y XX*. Cátedra, Madrid, 1981.
- Krause, W. "Federico Moreno Torroba". En *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, t. 7. SGAE, Madrid, 2000, pp. 793-798.
- Larra, L. M., et Asenjo Barbieri, F. *El barberillo de Lavapiés*. Autor/ICCMU, Madrid, 1998. (Edición original: 1874).
- Lichstentsztajn, D. "El regeneracionismo y la dimensión educadora de la música en la obra de Felip Pedrell". En *Recerca Musicològica*, Barcelona, 2005.
- Livermore, A. *Historia de la música española*. Barral Editores, Barcelona, 1974. (Edición original: 1972).
- López Carcelén, P. "Madrid, mil años de obras". *La aventura de la Historia*, nº 77, 2005.
- López de Silva, J., Fernández Shaw, C. et Chapí, R. *La revoltosa*. Daimon, Barcelona, 1985. (Edición original: 1897).
- Marimon, A. *La crisis de 1898*. Ariel, Barcelona, 1998.
- Martín Moreno, A. 1985, *Historia de la música española del siglo XVIII*. Alianza Música, Madrid, 2001 (Edición original: 1897).
- Martínez Artola, M. A. *Giuseppe Verdi, la revolución*. en: "Historia 16", nº 297, Historia Viva, Madrid, 2001. (Edición original: 2000).
- Martínez de Velasco, A. et Sánchez Montero, R. *Historia de España*, tt. 10-11, Espasa-Calpe, Madrid, 1999.
- Moral Ruiz, C. del, et García Franco, M. *El género chico*. Alianza Editorial, Madrid, 2004.
- Morgan, R. P. *La música del siglo XX*. Akal, Madrid, 1999.
- Morris, A. E. J. *Historia de la forma urbana*. Gustavo Gili, Barcelona, 1992.
- Navascués, P. *Arquitectura y arquitectos madrileños del siglo XIX*. Instituto de Estudios Madrileños, Madrid, 1973.
- Núñez Granés et al. *El futuro Madrid. Informe de la Compañía Madrileña de Urbanización, fundadora y constructora de la Ciudad Lineal, al Plan General de Extensión de Madrid*. Imprenta de la Ciudad Lineal, Madrid, 1927.
- Palacio Atard, V. *La España del siglo XIX, 1808-1898*. Espasa-Calpe, Madrid, 1981. (Edición original: 1978).
- Paredes, J. (coor.). *Historia contemporánea de España (siglo XX)*. Ariel, Barcelona, 1998.
- Pedraza, F. B. et Rodríguez. *Manual de literatura española*, tt. VIII y X. Cénlit, Navarra, 2001.
- Peña y Goñi, A. *España, desde la ópera a la zarzuela*. Alianza, Madrid, 1967.
- Pérez Maseda, E. *El Wagner de las ideologías: evolución intelectual y pirueta política. Nietzsche-Wagner*. Ministerio de Cultura, Dirección General de Música y Teatro, Madrid, 1983.
- Pérez Rojas, F. J. *La ciudad placentera. De la verbena al cabaret*. Generalitat Valenciana, Valencia, 2003.
- Picón, J. et Asenjo Barbieri, F. *Pan y toros*, Autor/ICCMU, Madrid, 2000. (Edición original: 1864).
- Pinedo, J. "Ser otro sin dejar de ser uno mismo. España, identidad y modernidad en la Generación del 98". *Revista Universum*. Talca, 1998.
- Plantinga, L. *La música romántica*. Akal, Madrid, 1992. (Edición original: 1984).
- Ramos Carrión, M. et Chueca, F. *El chaleco blanco*, Ediciones ICCMU, Madrid, 1996. (Edición original: 1890).
- Rico, F. et Mainer, J. C. (coor.). *Historia y crítica de la literatura española. Modernismo y 98*. Crítica, Barcelona, 1994.
- Rico, F. et Mainer, J. C. (coor.). *Historia y crítica de la literatura española. Modernismo y 98, Primer suplemento*, Crítica, Barcelona, 1994.
- Rueda Laffond, J. C. "Madrid en torno a 1898: información y gestión urbana (higienismo y reforma municipal)". En *Historia y Comunicación Social*, nº 3, Madrid, 1998.
- Ruiz Palomeque, E. *Ordenación y transformaciones urbanas del casco antiguo madrileño durante los siglos XIX y XX*. Instituto de Estudios Madrileños, Madrid, 1976.
- Ruiz Tarazona, A. "Francisco Alonso López". En *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, t. 1. SGAE, Madrid, 1999, pp. 334-337.
- Sainz de Robles, F. C. *Madrid. Crónica y guía de una ciudad impar*. Espasa-Calpe, Madrid, 1962.
- Salaün, S. et Serrano, C. *1900 en España*. Espasa-Calpe, Madrid, 1991.
- Salazar, A. *La música en la sociedad europea*. Alianza Música, Madrid, 1983.
- Sambricio, C. *Madrid, vivienda y urbanismo: 1900-1960*. Akal, Madrid, 2004.
- Sobejano, G. *Nietzsche en España*. Gredos, Madrid, 1967.
- Störig, H. J. *Historia universal de la filosofía*, Tecnos, Madrid, 2004. (Edición original: 1950).
- Tatjer, M. "La vivienda obrera en la España de los siglos XIX y XX: de la promoción privada a la promoción pública (1853-1975)". *Scripta Nova. Revista electró-*

- nica de geografía y ciencias sociales*, vol. IX, n.º 194, 2005.
- Tusell, J. *Historia de España en el siglo XX. I. Del 98 a la proclamación de la República*. Taurus, Madrid, 1998.
- Unamuno, M. de. *En torno al casticismo*. Alianza Editorial, Madrid, 1990.
- Urrutia, A. *Arquitectura española. Siglo XX*. Cátedra, Madrid, 1997.
- Valle-Inclán, R. del. *Luces de bohemia*. Espasa-Calpe, Madrid, 1987. (Edición original: 1920).
- Vega, R. de la, et Bretón, T. *La Verbena de la Paloma*, ICCMU, Madrid, 1999. (Edición original: 1894).