

LA RECEPCIÓN DE LA ZARZUELA EN LA BARCELONA DE 1898

CELESTINO LAHERA AINETO

RESUMEN

El presente artículo recoge algunos aspectos tratados en mi trabajo de máster «Rebotica de música / (Barcelona 1898) / Lo mejor contra la crisis: una hora de zarzuela», cuyo objetivo era medir, con datos objetivos y de forma cuantitativa, el peso de la zarzuela en la cartelera de espectáculos de aquella Barcelona de 1898. Como temas previos, hemos realizado una breve exposición del contexto histórico, comentado el coste de las entradas a los diferentes espectáculos y tratado el problema de las múltiples denominaciones que hemos podido encontrar para las obras que hemos agrupado bajo el término popular de *zarzuela*. Posteriormente, veremos cuáles fueron las obras de más éxito, sus autores más representativos, las zarzuelas en catalán que se ofrecieron y algún ejemplo de la relación entre letras y/o contextualización de la trama, con la situación bélica y política por la que atravesaba el país. Por tratarse de un estudio cuantitativo, el mismo se ha realizado a partir de las cifras obtenidas con el vaciado de la sección de espectáculos de *La Vanguardia* y *La Dinastía*, estableciendo a partir de ahí la comparación entre la oferta de zarzuela y la de ópera, teatro, pantomima, etc. La conclusión final —que confirmaba la hipótesis de partida— fue que, basándonos en las cifras manejadas, y más allá de otro tipo de consideraciones, la zarzuela fue durante aquel año el espectáculo preferido por el público.

PALABRAS CLAVE: las cifras de la zarzuela Barcelona 1898, compositores y libretistas, controversia sobre la zarzuela en Cataluña, zarzuelas en catalán Barcelona 1898.

LA RECEPCIÓ DE LA SARSUELA A LA BARCELONA DE 1898

RESUM

L'artícle següent recull alguns aspectes tractats en el meu treball de màster «Rebotica de música / (Barcelona 1898) / Lo mejor contra la crisis: una hora de zarzuela», l'objectiu del qual era mesurar, amb dades objectives i de manera quantitativa, el pes de la sarsuela en la cartellera d'espectacles d'aquella Barcelona de 1898. Com a temes previs, hem realitzat una breu exposició del context històric, comentat el cost de les entrades als diversos espec-

tacles i tractat el problema de les múltiples denominacions que hem pogut trobar per a les obres que hem agrupat sota el terme popular de *sarsuela*. Posteriorment, veurem quines foren les obres de més èxit, els seus autors més representatius, les sarsueles en català que s'oferiren i algun exemple de la relació entre lletres i/o contextualització de la trama, amb la situació bèl·lica i política per la qual travessava el país. Pel fet de tractar-se d'un estudi quantitatiu, aquest s'ha realitzat a partir de les xifres obtingudes amb el buidatge de la secció d'espectacles de *La Vanguardia* i *La Dinastia*, i s'ha establert, a partir d'aquí, la comparació entre l'oferta de sarsuela i la d'òpera, teatre, pantomima, etc. La conclusió final—que confirmava la hipòtesi de partida— és que, basant-nos en les xifres manejades, i més enllà d'altre tipus de consideracions, la sarsuela va ser durant aquell any l'espectacle preferit pel públic.

PARAULES CLAU: les xifres de la sarsuela Barcelona 1898, compositors i llibretistes, controvèrsia sobre la sarsuela a Catalunya, sarsueles en català Barcelona 1898.

THE RESPONSE TO “ZARZUELAS” IN THE BARCELONA OF 1898

ABSTRACT

This article contains some aspects covered by my Masters study *Rebotica de música / (Barcelona 1898) / Lo mejor contra la crisis: una hora de zarzuela*, whose aim was to measure, quantitatively and using objective data, the significance of the Spanish style of operetta known as “zarzuela” in terms of the shows on offer in Barcelona in 1898. First of all, there is a brief explanation of the historical background, commenting on the different ticket prices for the shows and dealing with the problem of the many different names given to the pieces we have grouped together under the popular term of “zarzuela”. We then analyse which shows were the most successful, as well as their most representative authors, the “zarzuelas” that were performed in Catalan and provide an example of the relationship between the words and/or plot contextualisation and the conflictive and political situation affecting the country at the time. As this is a quantitative study, the data were obtained by mining the entertainment sections of the *La Vanguardia* and *La Dinastia* newspapers, thereby comparing the “zarzuela” shows on offer with those of opera, plays, pantomime, etc. The final conclusion, which confirmed the initial hypothesis, was that, based on the data analysed and aside from other considerations, the “zarzuela” was the most popular show with audiences that year.

KEYWORDS: figures for the “zarzuela” Barcelona 1898, composers and librettists, controversy about the “zarzuela” in Catalonia, “zarzuelas” in Catalan Barcelona 1898.

CONTEXTO HISTÓRICO

Llegaba 1898 a una España en crisis, con una renta per cápita que a final de siglo, según datos de Rafael Anes,¹ sólo era el 54 % de la renta per cápita combinada entre Gran Bretaña y Francia. Bajo la regencia de María Cristina, los partidos conservador y liberal de Cánovas y Sagasta seguían turnándose en el poder, aunque la Restauración sufría ya un desgaste importante al no haber dado respuesta a los males endémicos del país: una tardía y poco competitiva industrialización y un latifundismo favorecido por las sucesivas desamortizaciones. En este contexto, la pérdida de Cuba y Filipinas bajo la presidencia de Sagasta supuso un golpe enorme en todos los ámbitos. El coste de la guerra contra Estados Unidos, tanto en términos humanos como económicos, fue altísimo. Enric Jardí, en *El desastre colonial i Catalunya*² da cuenta de 2.161 hombres muertos en acción de guerra, aproximadamente 43.440 por enfermedades infecciosas y el gasto de unos 1.554 millones de pesetas. Para la industria catalana —poco competitiva en el exterior y sustentada por el consumo interno gracias a los elevados aranceles que la protegían— supondría, también, un golpe importante, pues el mercado cubano absorbía buena parte de su producción.³

Por lo que respecta a Barcelona, tras el derribo de sus murallas a partir de 1854 y la aprobación, en 1860, de la construcción del Eixample, su población se había incrementado de forma importante. En *La Vanguardia* del 13 de febrero de 1898 se podía leer un artículo de J. Roca y Roca sobre el nuevo censo, en el que se indicaba que se habían alcanzado los 510.000 habitantes —519.000 con Sarrià y Horta—, lo que la situaba a la par que Madrid, cuya población, a falta del último registro, era del orden de los 500.000 habitantes. Se había cerrado, así, la diferencia que había entre ambas ciudades, pues —según el artículo—, en 1887 Barcelona contaba con 397.311 habitantes por los 473.815 de Madrid. A nivel europeo, Barcelona y Madrid ocupaban los puestos doceavo y treceavo —siempre en función de los datos anteriores— de una lista encabezada por Londres (4.433.000 hab.) y seguida por París (2.536.800 hab.), y en la que Barcelona estaba situada por delante de ciudades tan importantes como Roma (474.000 hab.), Múnich (407.300 hab.) o Lyon (466.000 hab.). Indicaba Pere Gabriel en «La Barcelona obrera y proletaria»⁴ que Barcelona era, además, una importante ciudad industrial en la que destacaba el sector textil y el de la confección, con unos 55.000 trabajadores,

1. R. ANES ÁLVAREZ, «La economía española de 1868 a 1898», en José GIRÓN GARROTE (ed.), *Un cambio de siglo 1898: España, Cuba, Puerto Rico, Filipinas y Estados Unidos*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 2008, p. 43-48.

2. E. JARDÍ, *El desastre colonial i Catalunya*, Barcelona, Pòrtic, 1998, p. 60.

3. Según E. Jardí, antes del desastre, Cataluña exportaba a Cuba el 50 % de su producción (véase *El desastre colonial i Catalunya*, p. 90).

4. P. GABRIEL, «La Barcelona obrera y proletaria», en Alejandro SÁNCHEZ (ed.), *Barcelona, 1888-1929: Modernidad, ambición y conflictos de una ciudad soñada*, Madrid, Alianza, 1994, col. «Memoria de las Ciudades».

añadiendo también que en el sector terciario el comercio empleaba a 35.000 trabajadores, y el servicio doméstico a otros 24.000. La guerra, no obstante, dejaría también su impronta negativa en la industria de la ciudad, lo que originaría la alerta y provocaría la llamada, desde diversos medios, para que la inversión pública intentara paliar el problema del paro, ocasionado, sobre todo, por la caída del sector textil.

La pérdida de Cuba y Filipinas también influiría, considerablemente, en los círculos artísticos e intelectuales del país. En las letras españolas, el Modernismo, cuyo inicio se fecha habitualmente en 1888 con la publicación de *Azul* de Rubén Darío, derivaría hacia la actitud crítica y pesimista de la conocida como *Generación del 98*, mientras que el modernismo literario catalán era, en palabras de Jorge Uría refiriéndose al periodo de finales del siglo XIX y principios del XX, «depurado y sistematizado en sus temáticas y estilísticas», a la vez que se insertaba «en un nuevo contexto de política catalanista».⁵ Por último y con el fin de situarnos mejor en el año estudiado, no querríamos terminar sin recordar el estreno, en 1898, de obras de diversos géneros, pero tan conocidas como *La barraca*, de Vicente Blasco Ibáñez (1867-1928); *Mossèn Janot*, de Àngel Guimerà (1845-1924); *María del Carmen*, de Enrique Granados (1867-1916); o *El teatro lírico español anterior al siglo XIX*, de Felip Pedrell (1841-1922), además de señalar, también, el inicio de la composición de *Merlín* por parte de Isaac Albéniz (1860-1909).

EL FACTOR ECONÓMICO

En *Avecilla* (Clarín, 1886), el protagonista, decidido a dar una alegría a su familia con una velada de teatro, pasa revista a las diferentes ofertas de espectáculos que ofrecía la noche madrileña, decidiéndose al final, dado su escaso peculio, por llevarles a uno de barraca que, como sabemos, le dejaría muy mal recuerdo. Como ocurría en *Avecilla*, ¿podría, para los ciudadanos de Barcelona, jugar el precio de los espectáculos un papel determinante a la hora de su elección? Intentando responder a esa pregunta, fuimos tomando nota de los importes que se indicaban en las carteleras de los periódicos.

El precio de las entradas para una sesión de zarzuela, en la que habitualmente se ofrecían cuatro obras del género chico —o de duración equivalente si se trataba de zarzuelas de más de un acto—, oscilaba entre 1,50 y 2 pesetas las más caras, y 35 y 50 céntimos las más baratas. Las entradas para el teatro tenían precios similares, oscilando entre 1 y 1,50 pesetas las más caras y 50 céntimos las más baratas para sesiones de 2 ó 3 obras, en función de su extensión. Cerrando esta muestra, y como era de suponer, los precios más elevados correspondían a la ópera —se ofrecía una obra por sesión—, pues una entrada al Liceo costaba entre 1

5. J. URÍA, «La creación artística», *La España liberal: 1868-1917: Cultura y vida cotidiana*, Madrid, Síntesis, 2008, p. 195.

y 4 pesetas, el doble que las de la zarzuela o el teatro. Estos precios ¿eran caros o estaban al alcance de un público variado? Quizás podamos hacernos una idea, si los comparamos con el precio de *La Vanguardia* (5 céntimos), con las 31,6 pesetas que costaba un traje para «mozo de limpieza de los mercados»,⁶ o con el sueldo de 1.750 pesetas al año que vemos anunciado en *La Vanguardia* para un maestro de taller de tercera clase⁷ —aunque el sueldo medio de un obrero seguramente era bastante más bajo—. En todo caso, parece que los precios mencionados eran bastante «asequibles», si los contrastamos, por ejemplo, con las 4,20 pesetas para las localidades de sombra y 2,65 pesetas para las de sol que costaba una entrada general para ir a los toros.

LAS DENOMINACIONES

A la hora de hacer un estudio estadístico sobre la zarzuela, uno de los principales problemas que se nos plantea es clasificar las diferentes obras que encontramos, pues muchas de ellas no aparecen con la misma denominación en los diferentes medios consultados, y desde luego no todas ellas aparecen como zarzuelas. Decía Luis Iglesias de Souza,⁸ a propósito de los diversos géneros que los compositores y libretistas indicaban en sus obras, que no eran estancos: «[...] la influencia de uno en otro hace que los propios autores hayan dudado a veces en el nombre, así como el público, expeditivo, llamó a todo “zarzuelas”». Hemos contabilizado nada menos que 378 denominaciones diferentes, en la recopilación que confecciona De Souza⁹ de las diversas calificaciones con las que aparecen las obras líricas del género chico. Nosotros, por nuestra parte, en las 97 obras en un acto en las que hemos encontrado señaladas dichas indicaciones en los diarios, hemos anotado hasta dieciocho diferentes, entre las que se encuentran, además de *zarzuela*, *cuadro lírico-dramático*, *diablura cómica lírica*, *disparate cómico lírico*, *humorada*, *juguete cómico lírico*, *opereta*, *pasillo cómico lírico*, *perla musical*, *revista*, *sainete lírico*, etc.

De todas ellas, el uso más extendido es el de *zarzuela*, que aparece en 66 ocasiones (seguimos refiriéndonos sólo a las obras de un acto), seguida por «juguete» o «juguete cómico-lírico» (diez veces) y «opereta» y «revista», que aparecen en ocho obras cada una. Hay que tener en cuenta, además, que algunas de ellas no se

6. *La Vanguardia* (5 mayo 1898), p. 1, sección «Ayuntamiento de Barcelona». Se anuncia la decisión de adquirir por subasta 141 trajes para los mozos de limpieza de los mercados, por 4.459 pesetas. Una camisa de batista costaba 4 pesetas, según anunciaba Almacenes El Siglo (p. 6 de *La Vanguardia* de la misma fecha).

7. *La Vanguardia* (9 mayo 1898), p. 3, sección «Noticias militares». Oferta de plaza vacante en el personal de artillería.

8. L. IGLESIAS DE SOUZA, *El teatro lírico español*, vol. II, La Coruña, Deputación Provincial, 1991-1996, p. 13.

9. L. IGLESIAS DE SOUZA, *El teatro lírico español*, vol. I, La Coruña, Deputación Provincial, 1991-1996, p. 16-23.

corresponden con las denominaciones que aparecen en las diversas relaciones de obras a las que hemos tenido acceso. Humorada, sainete municipal, comedia lírica, alcaldada, bufonada, parodia, pesadilla y proyecto, en muchos casos, aparecen anunciadas habitualmente como «zarzuelas» en los periódicos con los que trabajamos. También hemos hallado referencias diferentes, en días diferentes, para la misma obra, como en *Tortilla al ron*, que se anuncia como opereta en un momento determinado o como zarzuela en otro, o en *Lo somni de la Ignocencia*, que aparece como juguete en unas ocasiones y como zarzuela en otras. Por otra parte, era bastante habitual que la clasificación otorgada por el libretista no se correspondiera con la que aparecía en la partitura, quizás porque lo que desde el punto de vista literario encajaba en un género determinado, no estuviera tan claro clasificarlo igual desde el punto de vista musical, lo que nos lleva a que podamos ver indicado un género u otro en diferentes lugares, en función de qué se haya tomado en consideración a la hora de identificar la obra.

En cuanto a las obras de más de un acto, en las 27 de las que hemos encontrado referencias al género, en los diarios, nos aparecen las siguientes denominaciones:

- *Episodio nacional* en dos ocasiones —*Cádiz y Trafalgar*—.
- *Opereta* en seis —aunque en dos de ellas también se anuncian como zarzuelas—.
- *Novela cómico-lírico-dramática* en una.
- *Ópera cómica* en una —que también aparece con la denominación de *zarzuela*—.
- *Zarzuela* en las diecisiete restantes.

Como se puede observar, la denominación *zarzuela* era también aquí, y con mucha diferencia, la más usada.

Dado lo anterior, entendemos que *zarzuela* era la palabra utilizada por el público habitualmente, por lo que nosotros también la designamos como denominación común, a efectos estadísticos, para el estudio que realizamos. En este sentido, y de nuevo recordando a Clarín, en *Avecilla*¹⁰ se habla de zarzuela sin distinguir ningún otro género afín, y así podemos leer: «En Eslava les tocó ver una zarzuela llena, también, de pantorrillas y de chistes verdes»... Es muy probable que de haber indicado Clarín el título de la obra, ésta no la hubiéramos encontrado designada como tal. Siguiendo esta misma línea argumental, podemos poner como ejemplo la conocida «zarzuela» *Agua, azucarillos y aguardiente*, que en realidad tendríamos que clasificar como «pasillo veraniego», de acuerdo a la catalogación de sus autores.

10. L. ALAS CLARÍN, *Una novela y ocho cuentos*, Barcelona, Planeta, 1983, p. 84.

LAS CIFRAS DE LA ZARZUELA

Asumido lo anterior, la «zarzuela»¹¹ fue el género más ofertado, con diferencia, en la Barcelona de 1898, contabilizando —con las salvedades que pudieran ofrecer algunos títulos no localizados— un total de 4.335 representaciones correspondientes a 279 obras diferentes, escritas por al menos 82 compositores y 132 libretistas¹² distintos.

Si comparamos estos datos con los que hemos encontrado respecto a las representaciones ofrecidas de obras de teatro, ópera, pantomima, etc., tal y como podemos ver en la tabla 1, la zarzuela se impone de forma rotunda. Mientras que las obras de teatro suponen un 20 % del total de representaciones, la ópera sólo el 3 %, la pantomima el 9 % y otro tipo de espectáculos como el baile, el cine, etc., obtienen una baja representación, la zarzuela supuso el 47 % de las obras anunciadas, más del doble que las de teatro —4.335 representaciones contra 1.788— y a mucha distancia del resto de géneros.

En lo que atañe a la extensión de las mismas, de las 279 ofrecidas, contabilizamos 42 con dos o más actos, lo que representa, en cuanto a títulos, un 15 % del total. Sin embargo, en cuanto a representaciones, las 42 obras sumaron solamente un total de 199, lo que significaría un 4,6 % de las 4.335 contabilizadas, constatando que las obras que llenaban las carteleras de espectáculos, en esos momentos, eran las zarzuelas en un acto, es decir, las pertenecientes al llamado *género chico*.

TEATROS DE BARCELONA, CAFÉ-CONCIERTOS, EL CINE

En Barcelona, en esos momentos, aparecen asiduamente anunciadas un total de doce salas, agrupadas, principalmente, en dos zonas de la ciudad: las de la Rambla —Teatro Principal, Gran Teatro del Liceo, Teatro Catalán Romea, Edén Concert y Alcázar Español—, y las de plaza Cataluña / paseo de Gracia —Novedades, Tívoli Circo Ecuéstre, Eldorado, Granvía y Nuevo Retiro—. A ellas se sumaban el Teatro Circo Español, primer teatro ubicado en el Paralelo, y el Lírico, en la confluencia de Mallorca con Pau Claris.

Haciendo un resumen de lo que el público podía encontrar en la cartelera de aquel año, podemos ver que el Teatro Principal y el Teatro Catalán Romea, ambos en la zona de La Rambla, ofrecían casi en exclusiva teatro en catalán. La ópera se ofrecía en el Gran Teatro del Liceo, aunque en el Lírico y el Novedades también la encontramos en algunos meses, intercalada con teatro en castellano. Eldo-

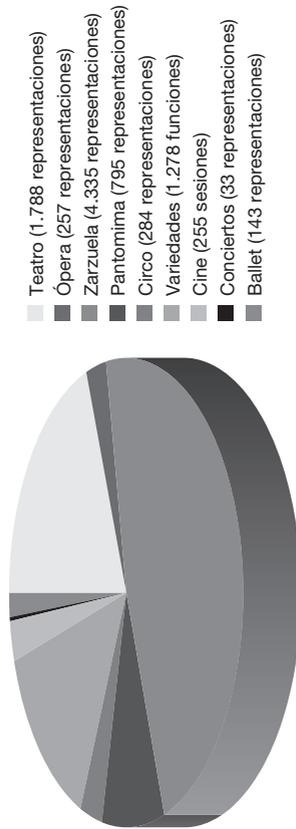
11. Nombre bajo el que arroparemos, de aquí en adelante, la multitud de denominaciones diferentes, con las que a menudo se anunciaban las obras representadas.

12. Hacemos la salvedad de «al menos», ya que hay un número de obras de las que no hemos podido conseguir todos los datos, como hemos indicado en algún apartado. No obstante, el pequeño porcentaje que sus representaciones suponen sobre el total entendemos que no haría sufrir grandes desviaciones a nuestro estudio.

T_{ABLA 1}

Resumen de obras ofertadas en 1898 en los diferentes teatros que aparecen en las secciones de «Espectáculos» de los diarios consultados

Teatro	Ópera	Zarzuela ¹	Pantomima	Circo	Varietades	Cine	Conciertos	Ballet
Representaciones	Representaciones	Representaciones	Representaciones	Representaciones	Funciones	Sesiones	Representaciones	Representaciones
Enero ²	36	347	32	0	124	3	0	0
Febrero	36	238	31	0	112	35	12	0
Marzo	49	318	32	0	124	48	2	51
Abril	17	380	30	3	120	30	1	2
Mayo	3	397	88	36	124	0	0	0
Junio	0	298	86	34	60	0	7	0
Julio	3	236	99	36	60	31	3	86
Agosto	9	293	113	36	62	21	0	0
Septiembre	19	353	130	36	124	0	2	0
Octubre	33	533	61	36	124	0	1	0
Noviembre	14	515	58	32	120	56	5	0
Diciembre	29	427	35	35	124	31	0	4
Total	257	4.335	795	284	1.278	255	33	143
Total representaciones (T. R.) = 9,168	% s/ T. R.	% s/ T. R.	% s/ T. R.	% s/ T. R.	% s/ T. R.	% s/ T. R.	% s/ T. R.	% s/ T. R.
	20%	47%	9%	3%	14%	3%	0,4%	2%



1. Hemos contabilizado conjuntamente las representaciones de zarzuela, opereta y revista en el cómputo general, que aparecen bajo la denominación genérica de «zarzuela», aunque hemos hecho también el desglose final: zarzuela, 4.114; opereta, 136; revista, 85.
2. Se cuenta el número de representaciones por mes de cada género, no el número de obras diferentes, en donde la zarzuela saldría más beneficiada.

rado, el Granvía y el Nuevo Retiro eran, por otra parte, los teatros dedicados a la zarzuela, a los que se unía en la temporada de otoño el Circo Español, siendo habitual, también, la oferta de zarzuelas en el Edén Concert, teatro-restaurante que ofrecía, asimismo, espectáculos de variedades y pantomima.

Además de lo ya comentado, se ofrecieron algunos conciertos en el Palacio de Bellas Artes y, esporádicamente, espectáculos de diversa índole en el Ambigú Barcelonés, Teatro Circo Barcelonés, Els Quatre Gats y en el Jardín Español. El resto de la oferta de entretenimientos anunciada se completaba con los partidos de frontón, que se jugaban diariamente en el Frontón Condal, y con las corridas de toros ofrecidas en los días festivos.

Por lo que respecta al cine, las primeras proyecciones, todavía aisladas, se habían estrenado en Barcelona, en 1895. En *Los orígenes del cine en Cataluña*,¹³ Letamendi y Seguin dedican un capítulo al kinetoscopio de Edison, haciéndose eco de su primera presentación en Barcelona, en el Salón Edison (plaza Cataluña), el 2 de mayo de 1895. En mayo de 1896 se anunciaba la presentación en Eldorado del animatógrafo de Robert-William Paul —competencia del cinematógrafo de los hermanos Lumière—, pero parece que ésta no se llevaría a cabo por diversos problemas técnicos.¹⁴ En ese mismo año, el 4 de junio se presentaría en el Teatro Principal el kinetógrafo; el 26 de noviembre, en el Novedades, el cinematógrafo perfeccionado; y el 10 de diciembre, el cinematógrafo de los hermanos Lumière en el local de los señores «Napoleón».¹⁵ En 1898 ya habían aumentado las oportunidades de contemplar, en Barcelona, el cinematógrafo. En el teatro Alcázar Español, vemos anunciado el «Cinematógrafo Lumière» desde el 7 de febrero al 28 de abril y el «Cinematógrafo Ferrusini», del 3 de noviembre hasta final de año, en ambos casos intercalados con su habitual espectáculo de variedades. Por otra parte, en el Nuevo Retiro, desde el 22 de octubre hasta el 13 de noviembre, se ofrecerían proyecciones de los sistemas Wargraph y Newgraph intercaladas con zarzuelas. Ya de forma independiente, se veía anunciado el cinematógrafo de la «Casa Napoleón»¹⁶ los días 11, 23, 27 y 30 de enero, de once a una del mediodía, en sesiones de media hora. El mismo cinematógrafo siguió en cartelera del 7 de febrero al 17 de marzo, ofreciendo sesiones diarias, de cuatro de la tarde a once de la noche, incluyéndose en algunas, como en la de «Batallón italiano con música», la combinación de fonógrafo y cinematógrafo. Por último, durante el mes de julio, aparece anunciado el «Cinematógrafo Lumière» en Puerta de la Paz, con

13. J. LETAMENDI y J.-C. SEGUIN, *Los orígenes del cine en Cataluña*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, Institut Català de les Indústries Culturals, 2004.

14. J. LETAMENDI y J.-C. SEGUIN, *Los orígenes del cine en Cataluña*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, Institut Català de les Indústries Culturals, 2004.

15. Se trata de los hermanos Antonio y Emilio Fernández, fotógrafos, que tenían su estudio en Rambla Santa Mónica, 15-17.

16. J. LETAMENDI y J.-C. SEGUIN, *Los orígenes del cine en Cataluña*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, Institut Català de les Indústries Culturals, 2004. En las p. 577-594 se ofrece la lista de las «Películas proyectadas en el local de los fotógrafos “Napoleón” desde 1896 hasta finalizar 1898».

sesiones diarias —cada quince minutos— de cuatro de la tarde a doce de la noche, y por un precio que oscilaba entre los diez céntimos de la entrada general y los veinte céntimos de la de «preferencia».

LAS ZARZUELAS DE 1898

Si bien la presentación de un título era elección del empresario, entendemos que su permanencia correspondía únicamente a la acogida del público. Vamos a ver, pues, en este capítulo, cuáles fueron las obras mejor recibidas en aquel 1898. Para ello, hemos confeccionado la lista de zarzuelas que aquel año superaron las cincuenta representaciones y que ofrecemos a continuación:

TABLA 2
Zarzuelas más representadas en Barcelona durante 1898

Título	G	N	Aparece como	Estreno	Día y teatro del estreno	Estrenadas en Barcelona en 1898	Autor de la música	Autor del libreto	Rps.
<i>La viejecita</i>	z	1	zarzuela	1897	30-4 Zarzuela		Fernández Caballero, M.	Echegaray, M.	339
<i>Agua, azucarillos y aguardiente</i>	p. v.	1	Zarzuela 1 acto	1897	23-6 Apolo		Chueca, F.	Ramos Carrión, M.	218
<i>La Revoltosa</i>	z	1		1897	25-11 Apolo	9-4-1898 Eldorado	Chapí, R.	Fernández Shaw, C. / Lopez Silva, J.	134
<i>El santo de la Isidra</i>	s. l.	1	sainete lírico	1898	19-2 Apolo	14-4-98 Eldorado	López Torregrosa, T.	Arniches, C.	131
<i>El primer reserva</i>	p. c.	1	Pasillo cómico lírico	1897	16-10 Apolo	25-1-98 Eldorado	López Torregrosa, T. / Valverde San Juan, J.	Sánchez Pastor, E.	118
<i>Los camarones</i>	z. c.	1	Zarzuela 1 acto	1897	4-12 Zarzuela	4-2-98 Eldorado	López Torregrosa, T.	Arniches, C. / Lucio, C.	118
<i>La buena sombra</i>	s	1	zarzuela	1898	4-3 Zarzuela	7-10-98 Granvía	Brull Ayerra, A.	Alvarez Quintero, S. y J.	100

Tabla 2 (Continuación)
Zarzuelas más representadas en Barcelona durante 1898

Título	G	N	Aparece como	Estreno	Día y teatro del estreno	Estrenadas en Barcelona en 1898	Autor de la música	Autor del libreto	Rps.
<i>La guardia amarilla</i>	z	1	Zarzuela 1 acto	1897	31-12 Zarzuela	25-2-98 Eldorado	Gimenez Bellido, J.	Arniches, C. / Lucio, C.	75
<i>La marcha de Cádiz</i>	z	1	zarzuela en 1 acto	1896	10-10 Eslava		Estellés, R. / Valverde San Juan, J.	García Alvarez, E. / Lucio C.	75
<i>La banda de trompetas</i>	z	1	zarzuela en 1 acto	1896	24-12 Apolo		López Torregrosa, T.	Arniches, C.	72
<i>El cabo primero</i>	z	1	zarzuela	1895	24-5 Apolo		Fernández Caballero, M.	Arniches, C. / Lucio, C.	71
<i>La verbena de la paloma</i>	s. l.	1	zarzuela	1894	17-2 Apolo		Bretón, T.	Vega, R. de la	65
<i>Pepe Gallardo</i>	z	1	zarzuela	1898	7-7 Apolo	4-11-98 Eldorado	Chapi, R.	Palacios / Perrin	60
<i>Caramelo</i>	j. c.	1		1884	19.10 Eslava		Chueca	Burgos, J. de	56
<i>Pedro Botero</i>	s	1	zarzuela			12-3-98 Granvía	Pérez Aguirre, J.	Tornero de Martirena, A.	55

Abreviaturas empleadas: G = género; z = zarzuela; p. v. = pasillo veraniego; s. l. = sainete lírico; p. c. = pasillo cómico lírico; z. c. = zarzuela cómica; s = sainete; j. c. = juguete cómico; N = número de actos; Rps. = número de representaciones.

Cada mes, la obra más representada solía ser alguna de las de más reciente «estreno», dentro de lo que podría ser una tendencia de *marketing* en cuanto a «dar valor» a las últimas novedades ofrecidas. Así *El primer reserva*, que fue la obra más representada en febrero, había sido estrenada el 25 de enero en Eldorado; *La guardia amarilla*, la más representada en marzo, había sido estrenada el 25 de febrero, también en Eldorado; *Los camarones*, estrenada el 4 de febrero en Eldorado, había sido la segunda en ese mismo mes y fue la primera en abril al caer las representaciones de *El primer reserva* y *La guardia amarilla*. Lo mismo sucede con *El santo de la Isidra*, estrenada el 14 de abril y líder en mayo, y con *La buena sombra*, estrenada el 7 de octubre en el Granvía, segunda en noviembre y líder en diciembre.

Como se puede apreciar y por otra parte es lógico, las que ocupan las primeras posiciones son zarzuelas estrenadas en 1897 ó 1898. De las estrenadas ante-

riormente, *La marcha de Cádiz* (estreno el 10 de octubre de 1896 en el Eslava de Madrid) sería la mejor situada, y su éxito quizás fue debido a la coyuntura política que se vivía en el país, pues hemos de recordar que Cádiz fue la única gran ciudad española que no fue tomada por los franceses en la guerra de la Independencia, y la guerra de Cuba, también frente a otra potencia superior, invitaba a despertar los sentimientos patrióticos y el recuerdo de victorias heroicas. Quizás podríamos ver desde esta óptica el ascenso de representaciones que *La marcha de Cádiz* experimentó en marzo —el hundimiento del *Maine* fue el 15 de febrero—, pues, aunque en términos absolutos no alcanzó una cifra elevada, entendemos que sí que fue representativo su porcentaje de incremento respecto a meses anteriores, ya que, mientras que en enero fue representada en tres ocasiones y en febrero en dos, en marzo lo sería en diez. En el mes de abril —recordemos que el día 24 de aquel mes, España declaraba la guerra a Estados Unidos, en respuesta a los actos bélicos por aquéllos realizados—, empieza a aparecer en las carteleras *La gran marcha de Cádiz*¹⁷ «por todos los artistas» —27 de abril Teatro Granvía—; el cuarto acto de *Cádiz*¹⁸ «terminando con un desfile a los acordes del himno patriótico» —19 de abril en el Nuevo Retiro—; o los «himnos patrióticos» anunciados en las funciones del Edén Concert de aquel mismo mes. De todas formas y más allá de estas muestras, no parece que la guerra afectara demasiado a la oferta teatral. De hecho, en la sección «La semana», de *La Vanguardia* del 10 de julio, J. Roca y Roca se duele de la falta de sensibilidad en Barcelona por la pérdida de la escuadra en Cuba: «[...] no se cerró ni un teatro en señal de duelo». Floridor, por otra parte, en *La Dinastía* del 27 de noviembre, en su columna «Ecos de Barcelona», rompe una lanza a favor de los espectáculos públicos y contra los que critican que se siga ofreciendo diversión en «horas tan tristes y en épocas de tantos necesitados».

Lo anterior nos lleva a la relación entre algunas de las obras de mayor éxito y la situación que vivía el país. A modo de ejemplo, podemos ver las distintas conexiones con el contexto histórico, de tres de las zarzuelas de mayor éxito, en un momento u otro, de aquel 1898:

En *La guardia amarilla* —cuerpo de élite creado por Fernando el Católico en 1504, que recibía su nombre del color de los uniformes otorgados por Carlos I—,

17. Corresponde al pasodoble final del primer acto de la zarzuela *Cádiz*. En el estudio realizado sobre la «marcha» de Cádiz por F. Cortès y J.-J. Esteve, *Músicas en tiempos de guerra: Cancionero (1503-1939)*, Bellaterra, UAB, 2012, en las páginas 253-254, podemos leer: «El momento en que el pasodoble sonaba en la zarzuela —después de vencer las tropas de Cádiz a los soldados napoleónicos—, reforzaba su significado nacional» y «En marzo de 1895, justo al embarcarse las primeras tropas hacia Cuba, un periódico madrileño reclamó que el pasodoble de la zarzuela *Cádiz* fuera proclamado himno nacional».

18. La zarzuela *Cádiz* (episodio nacional cómico-lírico-dramático en dos actos) fue estrenada el 20 de noviembre de 1886 en el Teatro Apolo de Madrid, con música de Federico Chueca y Joaquín Valverde Durán, y libreto de Javier Burgos. Fue representada en Barcelona tres veces aquel año, durante los días 15 y 17 de abril en el Nuevo Retiro. De forma incompleta —también en el Nuevo Retiro—, se ofreció el cuarto acto el 19 de abril, y el primer acto el 24 del mismo mes.

la acción se sitúa en 1580, en Flandes, en un momento en el que el imperio y el ejército español, tras la batalla de Lepanto (1571), estaban en lo más alto de su esplendor. Cuando la ciudad que están sitiando se rinde, el coro canta: «Corramos presurosos / porque hoy pueden contar / las tropas españolas / una victoria más». La contextualización de la obra, en este caso, recoge ecos de gloria que parecen apropiados para elevar la moral del público en momentos tan comprometidos como los que se vivían entonces. *La guardia amarilla* fue líder en marzo, con 36 representaciones, tras el hundimiento del *Maine* a mediados de febrero.

Sin embargo, en *Los camarones*, la relación con el clima político del país es de otro signo. En la escena cuarta, el protagonista, Arturo España, cuenta su historia al señor Pérez, un miembro de una compañía de teatro ambulante a quien le quiere pedir ayuda para evitar la boda de su amada, Pepita, a quien su padre quiere casar con otro por motivos políticos. Tras escucharlo, Pérez grita conmovido: «Que ¡viva España!... y ¡viva con su Pepita!», en clara relación a «La Pepa», la constitución de 1812. En aquel momento, la constitución en vigor era la de 1876, muy recesiva con respecto a la de 1812 en muchos aspectos, empezando por el de la soberanía nacional, que en la primera era atribuida al pueblo, en exclusiva, y en la segunda era compartida con el rey, lo que, unido a la instauración del bipartidismo, blindaba a una clase dirigente que estaba llevando a España a uno de sus peores momentos en la historia. En 1898, pues, dicha escena distaba mucho de ser lo inocente que a primera vista pudiera parecer. Curiosamente, tras su éxito el mes de abril, con treinta y dos representaciones (tuvo treinta en febrero y trece en marzo), en mayo bajaría a ocho, seguiría con ocho en junio, y sólo se ofrecería una vez en julio. Hemos de recordar que el 3 de julio se perdió la escuadra del almirante Cervera, el 15 caía Santiago de Cuba y el día 20 se proclamaba por segunda vez la independencia de Filipinas. Tras esto, el 20 de julio, el conde de Caspe convocaría a todos los periódicos a una reunión en la Capitanía General, con el objeto de informarles de la instauración de la censura, para cualquier trabajo que atentara «contra el prestigio de las instituciones». En el resto del año, *Los camarones* se ofrecerían cinco veces en agosto, tres en septiembre, seis en octubre, dos en noviembre y diez en diciembre. Vemos, pues, que, por una razón u otra, tras la declaración de la guerra sus representaciones cayeron de forma significativa.

Por lo que se refiere a *La viejecita*, el mayor éxito del año, con 339 representaciones y líder absoluto en julio, septiembre, octubre y noviembre, la acción se sitúa en la guerra de la Independencia —de nuevo, la contienda ganada contra un adversario superior— y la obra empieza con un tema en donde, tras el «Ya soy dichoso, / ya soy feliz / por fin triunfante / llegué a Madrid», se continúa con una letra que va subiendo su tono de, junto al amor, clara exaltación patriótica:

Carlos: «[...] Para morir de amor ciego, / para luchar con valor, / para batirse con fuego, / todo el que nace español/»

[...]

Coro: «fuego en mis venas / ya siento correr / para amar y beber / y luchar y vencer»

[...]

Todos: «¿Qué importa la lucha? / Luchar es vivir, / la guerra, la guerra, / vencer o morir.»

El argumento se basa en las argucias de Carlos, un oficial que recurre al truco de disfrazarse de la vieja tía millonaria de un compañero de armas —la cual había anunciado su regreso de América para visitar a su sobrino—, para poder acceder al baile en casa del marqués de Aguilar y conseguir, así, la mano de su hija, relación a la que el marqués se oponía, dada la fama de «calavera» de Carlos. La obra había sido estrenada el 30 de abril del año anterior, en el Teatro de la Zarzuela, en Madrid, y fue ofrecida por primera vez en Barcelona el jueves 28 de octubre de 1897 en el teatro Eldorado, contando con la asistencia de sus autores, Miguel Echegaray (libreto) y Manuel Fernández Caballero, quien, además, actuaría como director de la orquesta. Se anunciaba su llegada haciendo hincapié, también, en su puesta en escena, con «un telón y una decoración completa, nuevos, del escenógrafo Sr. Urgelles». ¹⁹ El 18 de enero de 1898 era anunciada en Eldorado como «Centésima [representación] y última»... No sería así. De hecho, a lo largo de todo el año, fue ofrecida prácticamente por todos los teatros que en algún momento incluyeron el género chico en su programación. Como curiosidades añadidas, podemos apuntar que el juego del personaje masculino que se hace pasar por la tía que regresa de América aparecía, también, en *La tía de Carlos*,²⁰ comedia llevada al cine por Paco Martínez Soria,²¹ y que también se pudo ver en mayo, en la Barcelona de aquel año, ofrecida en el Teatro Lírico. Por otra parte y como es sobradamente conocido, el personaje principal de Carlos era habitualmente interpretado por una mujer —Lucrecia Arana en su estreno en Madrid—,²² con lo que el público se encontraba, como en *Víctor o Victoria*, con una mujer que hacía el papel de un hombre que se hacía pasar por mujer...

19. *La Vanguardia* (28 octubre 1897). Felix Urgellès de Tovar (1845-1919) fue uno de los más importantes escenógrafos de aquel periodo. Francesc Curet, en su *Historia del teatre català* (Barcelona, Aedos, 1967), en la página 305, así lo cita, junto a algunos otros nombres ilustres como Joan Ballester i Ayguals (1835-1868) o Francesc Soler i Roviroso (1836-1900). Por otra parte, la inclusión de su nombre como autor del decorado apareció en diversas ocasiones en la cartelera de aquel año, por lo que entendemos que su prestigio era garantía de calidad, en cuanto a la puesta en escena de la obra que se anunciaba.

20. Obra original de Brandon Thomas, estrenada en el Theatre Royal de Suffolk (Inglaterra), el 29 de febrero de 1892.

21. Versión cinematográfica estrenada en 1982, dirigida por Luis María Delgado y protagonizada por Paco Martínez Soria (Tarazona, 1902 - Madrid, 1982).

22. «El reparto, encabezado por Lucrecia Arana, con un papel travestido, haciendo una de las mejores interpretaciones de su vida, fue fundamental para un éxito que sirvió para paliar las dificultades que estaba padeciendo el Teatro de la Zarzuela», en E. CASARES RODICIO, *Historia gráfica de la Zarzuela*, vol. 1, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 1999-2001, p. 142.

COMPOSITORES Y LIBRETISTAS

Hasta 82 compositores, solos o en colaboración, vieron sus obras representadas en la Barcelona de 1898. Hemos podido identificar los correspondientes a 238 de las 279 zarzuelas ofrecidas, lo que supone un total de 4.136 representaciones (95,4 % del total). Lamentablemente no hemos alcanzado a identificarlas todas, por lo que todavía podría haber algún autor más del que no tenemos noticia.²³

Entre los que más se destacaron aquel año, hemos de citar, en primer lugar, a Manuel Fernández Caballero (Murcia, 1835 - Madrid, 1906), del que se ofrecieron un total de diecinueve obras —diecisiete en solitario y dos con Mariano Hermoso—. Las obras en solitario totalizaron 714 representaciones, destacando, entre ellas, *La viejecita* (339), *El cabo primero* (71), *Los africanistas* (46), *El dúo de la africana* (42), *El padrino de «El nene» ó ¡todo por el arte!* (34), *Chateau Margaux* (33), *Los aparecidos* (31) o *El Sr. Joaquín* (30). Las que se ofrecieron con la colaboración de Mariano Hermoso fueron: *Campanero y sacristán* (41 representaciones) y *Tortilla al ron* (10).

Mención especial también merecen Tomàs López Torregrossa (Alicante, 1868 - Madrid, 1913) y Joaquín (Quinito) Valverde Sanjuán (Madrid, 1875 - Ciudad de México, 1918), hijo del también autor Joaquín Valverde Durán, quienes, solos o en colaboración, sumaron un total de 29 obras representadas en 894 ocasiones. Entre las obras en solitario de Tomàs López Torregrossa cabe citar: *El santo de la Isidra* (131 representaciones), *Los camarones* (118) y *La banda de trompetas* (72); y, junto a Quinito Valverde, podríamos destacar: *El primer reserva* (118 representaciones), *Los cocineros* (44) y *El pobre diablo* (44).

En lo referente a las obras en solitario de Joaquín Valverde Sanjuán, estas se representaron mucho menos, sobresaliendo: *La batalla de Tetuán* (24 representaciones), *Los novicios* (18) y *Los coraceros* (18).

Después de estos compositores, habría que señalar a dos de los autores de zarzuela más conocidos hoy en día, y que también en 1898 alcanzaron el éxito con algunas de sus obras más famosas. Nos referimos, por supuesto, a Ruperto Chapí (Villena, 1851 - Madrid, 1909) y a Federico Chueca (Madrid, 1846-1908). De Ruperto Chapí, se representaron diecisiete obras, que sumaron un total de 421 puestas en escena. A la cabeza de todas ellas encontramos *La Revoltosa* (134 represen-

23. Las fuentes principales de las que hemos obtenido los datos de compositores, libretistas y fechas de estreno, para completar la información que no aparecía en los propios anuncios de la cartelera, han sido las siguientes: base de datos del doctor Francesc Cortès (todavía sin publicar); L. IGLESIAS DE SOUZA, *El teatro lírico español*, La Coruña, Deputación Provincial, 1991-1996; E. CASARES RODICIO, *Historia gráfica de la zarzuela*, vol. 1: *Músicas para ver*, Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 1999); E. COTARELO Y MORI, *Historia de la zarzuela, o sea, el drama lírico en España, desde su origen a fines del siglo XIX*, Madrid, ICCMU, 2000. A pesar de la amplia relación de zarzuelas encontradas en ellas, todavía algunos títulos de los representados en 1898 no hemos podido identificarlos. Además de las relacionadas, también hemos consultado otras bases de datos en Internet, como *www.zarzuela.net*, sin que nos aportasen nuevos resultados.

taciones), pero también fueron muy representadas otras zarzuelas no tan conocidas, como *Pepe Gallardo* (60) *Las bravías* (48) o *El beso de la duquesa* (41).

De Federico Chueca, su *Agua, azucarillos y aguardiente* se representó 218 veces, destacando, también, otras menos recordadas, como *Caramelo* (56 representaciones) o *Las zapatillas* (31). En total, nueve obras suyas escritas en solitario (362 representaciones), y una más, *Cádiz*, escrita en colaboración con Joaquín Valverde Durán y representada en tres ocasiones como ya indicamos anteriormente.

Aquel año también sobresalieron los compositores Gerónimo Giménez Bellido (Sevilla, 1854 - Madrid, 1923) y Apolinar Brull Ayerra (San Martín de Unx, 1845 - Madrid, 1905). Gerónimo Giménez Bellido contabilizó trece obras en solitario (281 representaciones), más otra en colaboración con Sánchez Pastor (tres representaciones), destacando *La guardia amarilla* (75), *Aquí va a haber algo gordo, o la casa de los escándalos* (38) y *Las mujeres* (34). Apolinar Brull Ayerra (nueve obras, 212 representaciones) colaboró con López Torregrossa en una obra: *La madre abadesa*. En solitario se le representaron ocho obras más, destacando *La buena sombra*, con libreto de los hermanos Álvarez Quintero —contó con una excelente crítica el día de su estreno en Barcelona—, y que contabilizó un total de cien representaciones, siendo líder destacada en diciembre de 1898 con 36 representaciones.

Por último y aunque el número de veces que se vieron sus obras fue mucho menor que las de los autores citados anteriormente, no podemos dejar de referirnos a Francisco Asenjo Barbieri (Madrid, 1823-1894), del que se ofrecieron once obras (47 representaciones). Barbieri, cuatro años después de su fallecimiento, todavía seguía siendo recordado con zarzuelas que permanecían dentro del repertorio de las compañías, como: *Jugar con fuego*, zarzuela en tres actos que se había estrenado el 6 de octubre de 1859 en el teatro Circo de Madrid (seis representaciones); *Entre mi mujer y el negro*, zarzuela en dos actos estrenada el 14 de octubre de 1859, en el Teatro de la Zarzuela de Madrid (siete representaciones); o *Los carboneros*, zarzuela en un acto, estrenada en el teatro Comedia de Madrid el 22 de diciembre de 1877 (once representaciones).

En cuanto a los libretistas, hemos identificado a 128 autores, de 242 obras, que sumaron 4.170 representaciones (96,2 % del total). Como en el caso de los compositores, citaremos a continuación a los más destacados, en función del número de puestas en escena que alcanzaron.

El primer lugar creemos que lo merecen dos colaboradores habituales: Carlos Arniches (Alicante, 1866 - Madrid, 1943) y Celso Lucio (Burgos, 1865 - Madrid, 1915). De Arniches se ofrecieron quince obras (629 representaciones), dos de ellas en solitario y el resto en colaboración con diversos autores, pero, sobre todo (en diez de las quince), con Celso Lucio. Fruto de esa colaboración son, entre otras: *Los camarones* (118 representaciones), *El cabo primero* (71) y *La guardia amarilla* (75). Hemos de añadir que las dos obras escritas en solitario —*El santo de la Isidra* (131 representaciones) y *La banda de trompetas* (72)— también obtuvieron un gran éxito.

Celso Lucio aparece como autor en solitario de *El pobre diablo* (44 representaciones), con música de López Torregrossa y Quinito Valverde —anunciada como «Revista» y estrenada en 1897 en el Gran Teatro de Madrid—, además de en *La marcha de Cádiz*, de la que fue coautor con Enrique García Álvarez (Madrid, 1873-1931).

Otro de los libretistas de más éxito, aquel año, fue Miguel Echegaray (Quintanar de la Orden, 1848 - Madrid, 1927) que, aún con un número menor de obras (sólo tres), alcanzó las 404 representaciones —*La viejecita* (339), *La revista* (23) y *El dúo de la africana* (42)—, todas con música de Fernández Caballero.

Del resto, también destacaron: Miguel Ramos Carrión (Zamora, 1845 - Madrid, 1915), del que se vieron en Barcelona diez obras suyas (300 representaciones), cinco en solitario —entre ellas *Agua*, *azucarillos* y *aguardiente*—, dos con Vital Aza, una con Pina Domínguez, una con Pina y Aza y otra más, *Marina*, con Camprodón; y Carlos Fernández Shaw (Cádiz, 1865 - Madrid, 1911) y José López Silva (Madrid, 1861 - Buenos Aires, 1925), con tres obras —entre ellas, *La Revoltosa*— representadas en un total de 204 ocasiones.

LOS «ESTRENOS» DE 1898

Cuando hablamos de «estrenos», nos referimos a las obras que vieron la luz de los escenarios de Barcelona, por primera vez, en 1898, aunque su primera representación (estreno absoluto) fuera en Madrid o en otra capital española. En el año que estamos estudiando, hemos contabilizado cincuenta «estrenos» confirmados en la Ciudad Condal, más otros cuatro sin confirmar, lo que supuso el 29,4 % del total de obras ofrecidas y el 33,3 % de representaciones. En ocho ocasiones fueron estrenos «absolutos», obras que se representaron por primera vez en Barcelona, antes de viajar a Madrid y al resto de España, constituyendo una tendencia que parece que se incrementaría en el siglo xx. Del resto, hasta los cincuenta, la mayoría correspondía a zarzuelas ofrecidas previamente en Madrid (37), una se había representado ya en Valencia, otra en Sevilla, y nos quedarían tres más de las que no hemos podido encontrar los datos sobre su estreno «absoluto».

Sobre el número de representaciones de cada una, ocho de las nuevas zarzuelas se colocarían dentro de la lista de las quince más vistas, aunque la tardía fecha de su estreno pudo condicionar en algunas, como en *Pepe Gallardo*, *El beso de la duquesa* o *El Sr. Joaquín*, el número total de representaciones en aquel año. Los grandes nombres que han llegado hasta nuestros días y que son de todos conocidos, como *La Revoltosa*, aparecen a la cabeza, pero también encontramos otras obras, como *La buena sombra*, *Los camarones*, o las anteriormente citadas, ahora menos recordadas, pero que sin embargo, en su momento, parece que gozaron de una gran acogida.

Hemos intentado saber, también, cuánto tiempo podían tardar en llegar las obras a Barcelona tras su estreno absoluto, observando que, en cuanto a las más populares, *La viejecita* se estrenaba en Madrid en el Teatro de la Zarzuela el 30 de

abril de 1897 y el 28 de octubre de ese mismo año ya estaba en Barcelona; *La Revoltosa* se estrenaba el 25 de noviembre de 1897 en el Apolo y el 9 de abril de 1898 se ofrecía en Eldorado. Todavía antes llegaba *El primer reserva*, que se estrenaba el 16 de octubre de 1897 en el Apolo y el 25 de enero ya llegaba, también, a Eldorado. En general, la media de llegada era de unos seis meses, que se acortaba a cuatro en las obras más populares. Comparadas las fechas de estreno con las de su primera representación en Barcelona, la que más tardó en llegar, aquel año, con los datos de que disponemos, fue *La brasileña*, juguete lírico estrenado en el Romea el 2 de octubre de 1895 y que llegaba al Nuevo Retiro de Barcelona el 24 de Septiembre de 1898, y, por contra, la que menos, *La florera sevillana*, estrenada en el teatro Maravillas de Madrid el 13 de junio de 1898 y que el 30 de julio de ese mismo año se ofrecía ya en el Nuevo Retiro de Barcelona.

En lo que respecta a las ocho obras cuyo «estreno absoluto» se realizó en Barcelona, la distribución por teatros queda como sigue: dos en Eldorado (*El Rayo*, el 31 de marzo, y *El portafolio de Eldorado*, el 28 de diciembre); tres en el Granvía (*La criada del mesón y las citas a las diez*, el 13 de febrero; *Lorito real*, el 22 de agosto; y *El tío tararira*, el 24 de octubre); y tres en el Nuevo Retiro (*El gran Dux*, el 3 de septiembre; *El mentidero*, el 14 de octubre; y *Los novicios*, el 20 de octubre). En total, contando tanto los estrenos absolutos como los «estrenos» en Barcelona, en Eldorado se ofrecieron diecinueve títulos, dieciséis en el Nuevo Retiro (más otros dos posibles sin confirmar) y quince en el Granvía (más, igualmente, otros dos posibles sin confirmar).

LA ZARZUELA EN CATALÁN

Comentaba el doctor Francesc Cortès, a propósito de la recepción en Cataluña de la zarzuela en castellano, que «Quizás este gusto por la zarzuela castellana puede explicar en parte las dificultades con que topó la zarzuela en catalán para imponerse».²⁴ Ya fuera por eso o por cualquier otro motivo, el caso es que en 1898 tan sólo hemos encontrado once obras en catalán, representadas en 65 ocasiones (1,5 % del total), entre las que destacaríamos:

— *Lo somni de la Ignocencia*, zarzuela en un acto estrenada en el Jardín Español de Barcelona el 5 de junio de 1895, con música de Urbano Fando y letra de Conrado Colomer; obra de gran éxito que todavía se representó en 27 ocasiones aquel año.

— La opereta *Ki-ki-ri-ki*, con letra también de Conrado Colomer, estrenada en Eldorado de Barcelona en junio de 1887, y que se representó en dieciséis ocasiones.

24. F. CORTÈS, «La zarzuela en Cataluña y la zarzuela en catalán», *Cuadernos de Música Iberoamericana*, núm. 2-3 (1997), p. 298.

— *De Sant Pol al Polo Nort*, zarzuela en tres actos, estrenada en el Teatro Circo de Barcelona el 20 de noviembre de 1872, con letra de Coll i Britapaja, que fue representada en nueve ocasiones.

— *Las cent donselles*, opereta en tres actos, adaptada de Lecocq, con libreto de Coll i Britapaja, que había sido estrenada en 1873 y puesta en cartel en tres ocasiones aquel año.

— *De la terra al sol*, obra de gran formato, zarzuela en tres actos, con música de Nicolás Manent y letra de Narcís Campmany y Joan Molas Casas, estrenada el 23 de agosto de 1879 en el Tívoli barcelonés y representada en seis ocasiones en 1898.

Hay otros títulos de los que no hemos encontrado ninguna referencia, como *De cobarts no hi ha res escrit* ó [sic] *La firma d'en Ravellats*.²⁵ En estos casos siempre tenemos la duda de si se trata de zarzuelas o de obras de teatro, pero al ser representadas en teatros que habitualmente ofrecían zarzuelas, en principio nos inclinamos a pensar que probablemente éste era el género al que pertenecían, y de ahí el incluirlas en nuestra relación.

No hemos apreciado en 1898 ningún estreno de zarzuelas en catalán, siendo la más reciente, de las ofrecidas, la ya citada *Lo somni de la Ignocencia*, de 1895, y la más antigua *De Sant Pol al Polo Nort*, puesta en escena por primera vez, como ya hemos indicado, en 1872. Aquel año, Enric Morera compuso la música para el cuadro lírico en un acto *L'alegria que passa*, de Santiago Russiñol, pero su estreno comercial no se anunciaría²⁶ hasta el sábado 12 de enero de 1901, en el teatro Tívoli de Barcelona, junto a los de *Les caramellas* (de Iglesias y Morera) y *Colomera la gitana* (de Vilanova y Lapiera).

De todas formas, tenemos que hacer la consideración de que ante la «voracidad» del público, que obligaba a una rotación de un número realmente importante de obras, el número de zarzuelas en catalán que se deberían haber representado para conseguir una posición relevante hubiera sido realmente difícil de conseguir. Hay que contar, además, con que la producción de zarzuela en catalán osciló a lo largo de diferentes etapas,²⁷ y que, en esos momentos, la presencia de los grandes nombres de la zarzuela, ya enumerados, con una prolífica producción, hacía realmente difícil cualquier competencia.

25. Anunciada en el teatro Tívoli el 4 de enero tal y como está escrita, aunque quizás hubo un error de imprenta y podía ser *La firma d'en Rovellats*. Fuente: *La Dinastia* (4 enero 1898) (en *La Vanguardia* de aquel día no hemos visto el desglose de la oferta del Tívoli).

26. *La Vanguardia*, sección «Espectáculos», p. 7 (12 enero 1901).

27. En F. CORTÈS, «La zarzuela en Cataluña y la zarzuela en catalán», *Cuadernos de Música Iberoamericana*, núm. 2-3 (1997), p. 302, se hace referencia al período 1870-1877 como «un primer momento de esplendor» para la zarzuela catalana. Más tarde, vuelve a indicar: «A partir de 1890 [...] vuelve a aumentar la composición de zarzuelas catalanas», señalando diversas composiciones hasta 1896. Es posible que 1898 se situara en un período intermedio, en un proceso que apuntaba hacia «una nueva forma de concebir la zarzuela catalana hacia finales de siglo», señalándose al modernismo como uno de los factores más influyentes en ese cambio: «Un elemento muy importante a tener en cuenta es la importancia creciente de las ideas modernistas sobre el teatro catalán» (p. 304).

CONTROVERSIA Y CONCLUSIÓN

A pesar de lo hasta aquí expuesto, aquel año también se alzaron voces contrarias a la zarzuela. Joseph Lapeyra, codirector artístico, junto a Joan Gay, del *Butlletí de la Institució Catalana de Música*, comenzaba así su artículo «Els nostres enemics» en el número 19 (Barcelona, mayo 1898) de la citada revista:

Ahir ens preguntaven: ¿per qué s'ens invadeix nostres teatres [...]? ahir ens admiravem de que no desaparegués d'una vegada tant pugó [...] quedava pasmat al veure que catalans como nosaltres s'embadalien [...] saborejant els abarraganats desvergonyiments del flamenquisme, com taral·lejaven les insulses tonades del género chico [...],

para, mientras justificaba un tanto el flamenquismo en aras al orientalismo, seguir en el mismo tono en lo referente al género chico:

Aquesta invasió de l'escena per la xulaperie madrilenya en la majoria de les obres que's veuen a Barcelona és indigne [...] Presentar en escena costums de les diferents regions espanyoles no pot ser; posar de relleu les qualitats dels pobles ab ses diferents menes de cançons y poesies, tampoc va bé: ha de ser tot mal gust, obscenitats y desvergonyiments, no respectant els autors la classe de públic que té a bé afavorir el seu treball.

Sobre los gustos del público, opinaba: «[...] hi ha que desenganyar-se: el públic sempre accepta lo que li presenten, sigui lo que sigui [...]. Aixís, doncs als jueus de l'art és als qui toc acarregar ab tota la responsabilitat des seus actes [...]», para terminar haciendo una llamada: «Fent tots plegats un nou esforç en bé de la nostra terra, ajudant a desterrar totes aquestes imposicions que converteixen els nostres teatres en centres d'inmoralitat, frivolisme y pedanteria [...]».

No obstante, no todas las revistas de la época reaccionaban así. *La Música Ilustrada* estrenaba su primer número (año I, núm. 1) el 25 de diciembre de 1898, con la sección «Apuntes biográficos» dedicada a Chapí, y, en el apartado de «Teatros», se hacía eco del *Lohengrín*, ofrecido en el Liceo, pero también de las zarzuelas *La Chavala*, estrenada en Eldorado, y *El Sr. Joaquín*, estrenada en el Granvía, sin hacer ningún comentario peyorativo sobre el género.

En cuanto a la percepción actual, mientras que la bibliografía sobre la zarzuela en general es muy amplia, hemos encontrado pocos textos en los que se trate sobre su recepción en Cataluña; de entre ellos, quizás podríamos citar como obra de referencia, tanto por su amplio contenido como por el objetivo tratamiento aplicado al tema, el artículo «La zarzuela en Cataluña y la zarzuela en catalán» del doctor Francesc Cortès.²⁸ A pesar de lo anterior, creo que las cifras ex-

28. F. CORTÈS, «La zarzuela en Cataluña y la zarzuela en catalán», *Cuadernos de Música Iberoamericana*, núm. 2-3 (1997), p. 289-317.

puestas nos han de llevar a la conclusión de que, en la Barcelona de 1898 —y probablemente durante un periodo mucho más amplio—, la zarzuela fue el género preferido por el público; un público que posiblemente, y más allá de cualquier posicionamiento de tipo estético o político, tan sólo buscaba un poco de diversión para aliviar una vida que a cada día que pasaba se la tornaba, entonces igual que ahora, más y más difícil.

BIBLIOGRAFÍA

- BALDELLO, F. de P. «Bibliografía de la prensa musical barcelonesa». En: *La música en Barcelona: Noticias históricas*. Barcelona: Librería Dalmau, 1943, p. 153-172.
- CASARES RODICIO, E. *Historia gráfica de la zarzuela*. Vol. 1: *Músicas para ver*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 1999.
- CORTÈS, F. «La zarzuela en Cataluña y la zarzuela en catalán». *Cuadernos de Música Iberoamericana*, núm. 2-3 (1997).
- CORTÈS, F.; ESTEVE, J.-J. *Músicas en tiempos de guerra: Cancionero (1503-1939)*. Bellaterra: UAB, 2012.
- COTARELO Y MORI, E. *Historia de la zarzuela, o sea, el drama lírico en España, desde su origen a fines del siglo XIX*. Madrid: ICCMU, 2000.
- CURET, F. *Història del teatre català*. Barcelona: Aedos, 1967.
- GABRIEL, P. «La Barcelona obrera y proletaria». En: SÁNCHEZ, A. (ed.). *Barcelona, 1888-1929: Modernidad, ambición y conflictos de una ciudad soñada*. Madrid: Alianza, 1994. (Memoria de las Ciudades)
- IGLESIAS DE SOUZA, L. *El teatro lírico español*. La Coruña: Deputación Provincial, 1991-1996. 4 v.
- SOBREQUÉS Y CALLICÓ, J. *Història de Barcelona*. Barcelona: Rosa dels Vents, 2008.

RECURSOS EN INTERNET

- Arxiu de Revistes Catalanes Antigues (ARCA): <www.bnc.cat/digital/arca>.
- Biblioteca Digital Hispánica (base de datos, hemeroteca digital): <<http://www.hemerotecadigital.bne.es/index.vm>>.
- Hemeroteca de *La Vanguardia*: <<http://hemeroteca.lavanguardia.com>>.
- Zarzuela.net: <www.zarzuela.net>.