

ENSAYO HISTÓRICO SOBRE LA ZARZUELA,

O SEA EL DRAMA LÍRICO ESPAÑOL

DESDE SU ORIGEN A FINES DEL SIGLO XIX

(Continuación.)

CAPÍTULO IX

Nueva inauguración del teatro de Variedades, reedificado.—Estreno de *Escenas en Chamberí*.—El baile nacional en el teatro.—Petra Cámara, La Vargas y *la Nena*.—Traslado de la compañía al Circo de Price.—Estreno de *El tío Caniyitas*, de Sanz Pérez y Soriano Fuertes.—Fracaso de *La picaresca*.—El maestro Incenga: su zarzuela *El Campamento*.—*Todos son raptos*, de Larra y Oudrid (1850 a 1851).

En el curso del verano se había terminado la reedificación del teatro de Variedades, que ahora era algo mayor, aunque siempre exiguo para funciones de canto. Se le hicieron tres puertas a la calle para facilitar la salida, y se agregó un zaguán espacioso para descanso. En el interior se pusieron nuevas y cómodas butacas, iguales a las del Español, y se procuró alumbrar la sala lo mejor posible (1).

La empresa, que se consideraba sólo transeúnte en los Basilios, volvió a Variedades; pero bastante modificada la compañía. Salió Juana Samaniego por algunos disgustos con Adelaida Latorre, y para sustituirla entró Antonia Istúriz, primer premio de canto del Conservatorio en junio del año anterior. Hubiera sido buena adquisición para la zarzuela; pero se malogró, joven aún, si bien dejando una hermana, llamada Teresa, que había de superarla (2). Vino un tenor nuevo, llamado José Sáez, que no fué mejor que González, ni aun tan bueno. Se

(1) Los precios fueron: Palcos, 40 y 20 reales; butacas, 12, y galerías, 10 y 6 reales.

(2) María Antonia González Istúriz nació en Badajoz el 10 de enero de 1824. Por su excelente voz e inclinación a la música y canto la trajeron a Madrid; y aunque ya de veinte años de edad, se matriculó en el Conservatorio como alumna de segunda clase de solfeo y continuó sus estudios bajo la dirección de Saldoni, hasta 1850. Era hermosa y elegante en sus maneras y vestido. Su voz, aunque no muy extensa, era de un timbre agradable y dulce, por lo cual se la oía con sumo contento. Como veremos, desapareció pronto de los teatros de la corte, quizá por haber perdido la voz, y también a ella se la pierde de vista.

conservó y aumentó la sección de declamado, lo cual fué un grave error de la empresa, como ya veremos, y se aumentó también la parte de baile que había de acompañar a la famosa pareja de Antonio Ruiz y Petra Cámara, y en ciertos bailes a la también famosa Antonia Martínez (1).

El nuevo teatro de Variedades se inauguró el 12 de septiembre, estrenando la comedia en tres actos, de don Juan de la Rosa González, *El remedio en el fastidio*, y el baile compuesto por Antonio Ruiz titulado *La feria de Sevilla*, en que tomaron parte él, Petra Cámara y el cuerpo de baile.

El 17 se puso en escena de nuevo la zarzuela *Tramoya*, de José Olona y Barbieri, en la cual salió por primera vez a las tablas Antonia Istúriz, que fué muy bien acogida. En los demás días se fueron estrenando y repitiendo algunas obras habladas y zarzuelas ya vistas, como *A última hora*, *Colegiales y soldados*, *Las señas del Archiduque*, y bailes nuevos y viejos, como *El jaleo de Jerez*, *Las mozas juncas*, *El rumbo macareno*, *El jaleo de los toros del Puerto*, el *Ole* (por Antonia Martínez, que competía en él con la Vargas), *La danza valenciana* y *La gitana*, en los que sobresalía Petra Cámara.

Adelaida Latorre no salió a escena hasta el 1.º de octubre, con *El Duende*, en el que pretendía eclipsar el recuerdo de Juana Samaniego, que estaba en el Instituto trabajando con grandísimo aplauso. Y hasta el 14 de noviembre no se estrenó ninguna zarzuela.

La trajo don Cristóbal Oudrid, que aspiraba a entrar en la nueva cofradía musical de Variedades y al fin lo logró, por-

(1) La COMPAÑÍA quedó formada así: *Sección de verso*: Luisa Yáñez, Josefa Rizo, María Bardán, Manuela Bueno, Josefa Rodríguez.—Manuel Catalina, José Aznar, Manuel Pastrana, Juan Catalina, Enrique López, Antonio Vivanco. (Algunos de estos actores, como la Bardán, la Rizo y Aznar, cantarían cuando fuese necesario.)

Sección de música o canto: Adelaida Latorre, Antonia Istúriz.—Francisco Salas, José González, José Sáez, Juan A. Carceller, Manuel Jiménez, Francisco Fuentes, José Alverá. (También algunos de éstos entrarían en las funciones habladas.)

Sección de baile: Petra Cámara, Antonia Martínez.—Antonio Ruiz y sus hijas Concepción y Dolores.

Director de orquesta: Don José Villó.

Entraron después, en la sección de verso, Cornelia Pellizari, Joaquina Carceller, Antonio Alverá, José Rodríguez, Pedro Mazo y José Aguado. En la de canto, Cristina, Elisa y Matilde Villó; Manuel Testa, Teresa Fernández y Francisco Benítez. Estos dos quizá sean de la sección anterior, o de ambas, por su insignificancia.

que era elemento de mucha valía. Estaba la obra en dos actos, y ostentaba el título poco literario de *Pero Grullo*. La letra era de dos autores, don Antonio Lozano y don José María de Larrea, que parece se juntaron de propósito para hacer un libro malo. No así la música, que era muy bella y fué oída con gusto. Oudrid había agregado a su famosa *Rondalla de Zaragoza* una escena nueva, y así fué ejecutada ahora por todo el cuerpo de baile. Ni la obra literaria ni la música de *Pero Grullo* se imprimieron. Oudrid, que no se moría de indigestión musical, la habrá colocado, total o parcialmente, en otras zarzuelas, porque *Pero Grullo* no se cantó más que dos días.

Para reponerse de este descalabro vino oportunamente el gran éxito de una pieza singular, titulada *Escenas en Chamberí*, cuya letra encargaron con ciertas condiciones los compositores del teatro a José Olona, porque deseaba cada uno de ellos escribir música que a la vez sirviese para que la bailase la graciosa Petra Cámara, que era entonces el embeleso de todos los aficionados al genuino baile español.

El asunto lo forman gran número de episodios y escenas sueltas, con muchos personajes del pueblo madrileño y sus afueras; andaluces, toreros, un marqués amigo de correr la tuna, un matrimonio ridículo, un pánico general al oír que se ha soltado la leona del Retiro; y, al final, bailes regionales, y en el centro de todo Petra Cámara bailando los suyos con el torero llamado *el Nene* (1).

Las piezas de música son: unas seguidillas que canta el coro, compuestas por Oudrid; una canción del cesante, con estribillo burlesco, obra de Barbieri; una "caña" coreada, dentro de bastidores, de Oudrid; una gallegada coreada, de Hernando; una polca con una copla de bajo, de Hernando; un terceto coreado, de Barbieri, y un gran baile y coros, compues-

(1) *Escenas en Chamberí*. Capricho cómico-lírico-bailable, original, en un acto y en verso, por don José Olona; música de los maestros don Joaquín Gaztambide, don Francisco Barbieri, don Cristóbal Oudrid y don Rafael Hernando. Representado por la primera vez en el teatro nuevo de Variedades el año 1851 (*sic*: es errata por 1850). Madrid, Imprenta del Colegio de Sordomudos, 1856. 4.º, 24 págs.

Reparto: *La Petra* (personaje mudo), Petra Cámara.—*Don Pantaleón*, José Alverá.—*El Marqués*, Manuel Pastrana.—*Don Cirilo*, Manuel Jiménez.—*Doña Teresa, su esposa*, María Bardán.—*Diego*, Francisco Fuentes.—*Juan y Colasa, campesinos*, José Rodríguez y Josefa Fernández.—*Manolo, majo de Madrid*, Fernández.—*El Nene, torero*, Antonio Vivancos.—Coros varios. La escena en la Plaza de Chamberí.

to de seguidillas, jarabes y otras coplas para este baile general, de Gaztambide, con el que acaba la pieza. Esta obra se repitió muchas veces; así es que la música se hizo popular en breve tiempo.

Y puesto que en adelante el baile nacional ha de andar unido a la vida de la zarzuela, ya entrando como componente en ella o como simple agregado al espectáculo, necesario se hace intercalar una breve digresión histórica del mismo hasta el momento en que fué llamado a intervenir en nuestro drama lírico, según acabamos de ver.

El baile en el teatro español, coetáneo de la música, pues se halla en las obras de Juan del Encina y en las de sus sucesores, alcanzó en el siglo XVII un notable y original desarrollo, constituyendo un género dramático único en Europa. A principios de dicho siglo comenzaron a usarse unas piezas intermedias, llamadas primero *entremeses cantados* y luego simplemente *bailes*, en los cuales había declamación poética, canto con música de instrumentos y verdadero baile, saltación o tripudio. Duraron estas representaciones hasta mediados del siglo XVIII; compusieronse más de dos mil piezas, de las cuales aún se conserva cerca de un millar de textos literarios; la música es desconocida, y de la parte de baile no existen más que algunas indicaciones referentes a lo que había de individual o de variable en cada uno. Pero además entraban a veces en ellos casi todas las danzas aristocráticas y los bailes populares, como el *canario*, la *zarabanda*, la *chacona* y hasta el *villano*.

De aquellos 95 bailes y danzas, vivos o existentes en dicha época, de que hemos dado noticia en otra parte (1), sólo seis u ocho han llegado hasta nosotros, que son la *alemana*, llamada después *alemanda*, por influencia francesa; la *serdana*, que será la *sardana* de Cataluña; la *pavana*, conservada como pieza musical en las obras de los maestros compositores; la *tarantela italiana*; el *fandango*; el *zapateado*, y las *seguidillas*, con reformas de sustancia.

En cuanto a la *jota*, que hoy domina en toda la parte central y oriental de España, era desconocida, al menos con este nombre, en el siglo XVII y parte del XVIII, no ya como baile de teatro, sino fuera de él. A pesar de la gran antigüedad que

(1) COLECCIÓN DE ENTREMESSES, LOAS, BAILES... Madrid, Bailly, 1911, 4.º, págs. CCXXXIII a CCLXXIII.

le atribuyen los que han tratado de ella y que, sin duda, tendrá, es lo cierto que en todo el siglo XVII no se menciona la *jota* como baile (1). La primera vez que la vemos citada con tal sentido es en un sainete de don Ramón de la Cruz titulado *La junta de los payos*, escrito en 1761, en que se dice: "Van andando, cantando las cinco *otra* copla de *jota*." Y como la copla anterior, "Vale más el pelote — de cualquier payo", es una seguidilla y la acotación tocante a ella dice: "Otra seguidilla los payos y la bailan *los dos*" (2), parece evidente que son cosas distintas. Y como, por otra parte, la primera mención supone ya ser la *jota* cosa conocida, de seguro habrá otras menciones anteriores, aunque no las hemos hallado ni leído que otro las haya recogido (3).

En 1763 ya están bien diferenciados uno de otro baile, pues en el sainete *El Refunfuñador*, que es de dicho año, habla un personaje de

fandangos y seguidillas
el *Entramoro* y la *jota* (4).

El *Entra-moro* era el estribillo y nombre de una tonadilla. En adelante las menciones de la *jota* son frecuentes. Lo probable es que como canción y baile especiales se haya ido ordenando y difundiendo durante la primera mitad del siglo XVIII y no antes.

Al expirar el siglo XVII, sin desaparecer todavía los bailes

(1) Conste que sólo me refiero a lo que hasta hoy se conoce de un modo cierto y con sentido crítico. Las paparruchas de que Aben-Jot, árabe, fué el inventor de dicho baile; la de que la *jota* nació en Valencia y pasó luego a Aragón, y otras, sólo las propagan gentes que se contentan con repetir como loros cualquiera sandez que llega a sus oídos. La antigüedad y origen popular de la *jota* como aire y canción musical y, por tanto, como baile, es cosa bien discutida hoy mismo. Un gran conocedor de esta clase de música llega a decir de la *jota* lo que sigue: "Sin documentos fehacientes y autorizados yo no la achacaría jamás al pueblo, y a lo sumo no la dejaría remontarse más allá de fines del siglo XVIII." (Véase *Cancionero popular de Burgos*, por don Federico Olmeda. Sevilla, 1903, pág. 123.)

(2) *Sainetes de don Ramón de la Cruz*, Tomo I. Madrid, Bailly, 1915, página 21.

(3) En la Bibl. Nac., sección musical, núm. 816, hay un manuscrito sin fecha, pero del siglo XVIII, al cual modernamente se le ha puesto el título caprichoso de *Cifras para arpa de fines del siglo XVII a principios del XVIII*. En los folios 25 y 26 se estampan las voces "la jota" y "la jotta". Don Julián Ribera, en su trabajo sobre *La música de la Jota aragonesa* (Madrid, 1928; pág. 13) da como bueno todo esto, aunque mejor sería poseer un dato más seguro y auténtico, puesto que con toda certeza se puede asegurar que en el siglo XVII no se empleó la palabra *jota* para designar un baile especial de este nombre, al menos como diversión usual.

(4) *Ibidem*, pág. 123.

representados, fueron poco a poco olvidando, en la parte bailada, los antiguos españoles y dando entrada a los que trajo la nueva dinastía francesa: los *minuetes*, las *contradanzas*, los *padedús* (*pas-de-deux*). Al mediar el siglo siguiente o poco más ya había desaparecido el género dramático "baile", pues nadie los escribía nuevos. Y como por entonces apareció el "sainete" propiamente dicho, y subsistía aún el entremés, discurrieron los *autores* o directores de las compañías que en el primer entreacto de la comedia se diese el entremés y en el segundo, en lugar del baile (ya muerto), el sainete, en el cual había canto (la tonadilla, la tirana) y alguna vez algo de baile (seguidillas, fandango y jota).

Pero con el incremento que tomó la parte de canto no tardó en separarse la tonadilla del sainete, formando un interludio especial, y para darle cabida hubo que suprimir el primer intermedio, o sea el entremés, fundado el Ayuntamiento, empresario entonces de los teatros, en que tales piezas eran casi iguales a los sainetes y estaban ya anticuadas, pues tampoco se componían nuevos. Esta modificación se hizo en 1780. Al sainete vino a quedarle como parte de canto alguna tirana, y a veces las seguidillas o el fandango, que también se bailaban a uso antiguo.

Al desaparecer el baile como intermedio, esto es, cantado con letra y bailado, naufragaron casi todos los demás tripudios del siglo XVII, salvándose sólo unos cuantos, que se conservaron en los pueblos para alegrar sus fiestas y romerías, y luego volvieron al teatro. El más importante y gustado de estos bailes eran las *seguidillas*, que hacia 1780, según *Don Preciso*, o sea el escribano don Antonio Iza y Zamácola (1), sufrieron una gran transformación, por obra del maestro de baile de la Mancha, patria de ellas, Sebastián Cerezo, que las hizo, aunque no tan vivas, más airosas y regulares, y hasta les cambió el nombre, al menos a la nueva manera inventada por él, que se llamó *el Bolero*. Pareció tan acertada esta reforma

(1) *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos que se han compuesto para cantar a la guitarra*. Por DON PRECISO. Sin lugar ni año (Madrid, 1799. 8.º, 2 vols.). Tomo I, págs. XIX y XX. Se bailaban más "por lo alto", es decir, más levantado el cuerpo que en las seguidillas vulgares y las "diferencias" o pasos eran también distintos de los comunes. Terminaba el baile y el repique de las castañuelas con la precisión de una nota musical, quedando los bailarines "bien parados", es decir, en una actitud artística y elegante.

y agradó tanto al pueblo, que no tardó en pasar al teatro. Y apenas entrado en él redujo a la nada y ahuyentó a todos los demás bailes. Durante un decenio no se ejecutó otro, y el nombre llegó a significar el mismo profesor o ejecutante de él. En las listas de las compañías no se escribía: *Bailarina I.^a*, *Bailarín I.^o*, sino *Bolera I.^a* y *Bolero I.^o* Desde entonces el bolero ocupó el segundo intermedio de la representación, acompañando a veces de una segunda tonadilla.

De las más antiguas menciones de este baile que hallamos en el teatro y comprueban lo dicho por *Don Preciso* (1), sólo citaremos las coplas de *Las castañeras picadas*, sainete de don Ramón de la Cruz, escrito en 1787, en que se dice:

A bailar el *bolero* — y asar castañas
apuesto en todo el orbe — con la más guapa (2).

Por entonces (1786) se estableció en el teatro de los Caños del Peral la ópera italiana, que duró doce años. Con ella vinieron compañías de bailarines italianos y franceses, con enormes sueldos, que dieron sus fastuosos e insípidos bailes, de complicado asunto y numeroso personal, y que excitaron la emulación y envidia de los bailarines españoles.

El bolero se bailaba por una sola pareja, y esta pobreza y monotonía indujo a los maestros españoles de baile a aumentar el número de los bailarines, relacionando unas con otras las nuevas parejas y haciendo cruces, lazos y otras mil combinaciones entre ellas. Así nacieron *las boleras*, en que intervenían cuatro, seis, ocho o más parejas, formando muchos grupos o series y con nombres diferentes, sólo por darles novedad, que en ocasiones era insignificante o de gusto discutible, tanto, que a veces el público prefería las antiguas y primitivas seguidillas. Decía don Ramón de la Cruz en su sainete *La Petra y la Juana*, que es de 1791:

Vale una seguidilla — de las manchegas
por veinticinco pares — de *las boleras*.
¡Mal fuego queme
a la moda que en esto — también se mete! (3).

(1) También don Eduardo Ocón, en su colección de *Cantos españoles* (Málaga, 1874, pág. 8), dice: "El origen del bolero no se remonta más allá de la segunda mitad del siglo XVIII." Y lo mismo había dicho antes *El Solitario* en sus *Escenas andaluzas*. Madrid, González. 1847. 4.º, pág. 26.

(2) Colección de sainetes de don Ramón de la Cruz. Madrid, Yenes, 1843. 4.º Tomo II, pág. 176.

(3) Idem, pág. 273.

Pero la moda las impuso. Recibieron muchas variaciones y mil dictados. A veces, no sabiendo ya qué nombre darles, las designaban con uno genérico o “de fantasía”, como dice don Ramón de la Cruz en el sainete *Las fiestas útiles y de repente*, que es de 1789 (1).

Así y todo llegaron a producir hastío, y entonces hubo que intercalar en los intermedios otros bailes con diferente estilo, aunque predominando siempre el gusto nacional (2).

De 1790 a 1808 fueron los principales bailarines Antonia de Prado, mujer de Máiquez; Paula Luengo, abuela de Barbieri; Luisa Sáenz, Joaquina López, Mariana Márquez y José

(1) De 1790 a 1850 se bailaron en los teatros de Madrid las *Boleras* de los siguientes títulos:

Del Contrabandista.	De la Princesa.
Del <i>Cantiamo</i> .	De la Tirana.
De la matraca.	De la Liberada.
Intermediadas (por canciones).	De la Orgía.
Del Charandel.	Del Sevillano.
Jaleadas.	Del “Mirandilla, que te coge el toro”.
Robadas.	Amanchegadas del Tirutiruri; a 5.
Nuevas, del Bartolito.	Del “Ola” y luego del “Ole”.
Del Chinorrí (1833).	de la Caleta de Cádiz.
Del Chairó (1833).	Del Serení, nuevas (en 1831).
Del Popurrí.	De las Fraguas de Vulcano.
De la Manola.	De la Gitanilla, con pandereta; a 8.
Acachuchadas.	Del Marinerito.
Del Trípili.	Jaleadas del Currillo.
De la Marica.	De la Rondeña.
Del Chocolate.	Del Escondite.
Del ¡Ay!; a 4.	De la Madrileña.
Del escondite; a 8.	De la Tinta.
Del Ondito.	De la Cingara.

El Chinorrí y *El Chairó* eran dos canciones populares.

(2) De 1790 a 1850 se bailaron en Madrid los siguientes:

Minué afandangado.—Guaracha.—Baile inglés.—Alemanda.—Polaca.—Danza valenciana.—Fandango, con variaciones (1814).—Fandango rondeño, a 4.—Manchegas.—Manchegas de la Pía.—Manchegas de Piculi.—Zapateado.—La Cachucha (1813), por Antonia Molino.—La Cachucha de Cádiz (1814).—El Zorongo (1814).—La Molinera.—Seguidillas.—Folias por la Molino.—Seguidillas manchegas, a 6.—La Chinga (1818).—Matraca gitanesca.—Jota aragonesa, a 6 (1827).—Jota “a estilo de Aragón, con su rondalla”, a 8.—Baile del Julepe.—Corraleras del barrio de Triana, a 6 y a 8.—Mollares sevillanas.—Muiñeira (1828).—Vejuguito de la Veracruz, por la Saldoni (1827).—Polo.—El Andul (1829).—La Furlanga, a 8 (quizá la Forlana o Furlana, baile veneciano muy agitado, por parejas).—El Cazador.—Jota valenciana (1790).—El Vito.—Jaleo.—Jaleo del Bajelito.—Jaleo de Jerez (de Vera y Skoczdzopole).—El Ole, derivado de una clase de *boleras*.—Rondeña nueva.—Malagueña.—Sevillanas.—Caleseras manchegas, a 8.

González (*el Panadero*); Sandalio Luengo, José Barbieri, Manuel de León, Francisco Hernández. En agosto de 1806 arribó al teatro del Príncipe la compañía de baile francesa de los Vestris y bailaron la *Danzomanía*, el *Baile asiático*, una gavota nueva, un patedú, etc. Vestris menor se casó con la célebre tiple española Loreto García, que vivía aún en 1854 en España. En 1808 vino otra compañía también francesa, dirigida por Francisco Lefebre, de la que eran partes principales Fernanda, Josefa y Alejo Lebrunier. Bailaron el *Anfión*, *Las folias de España*, *Céfiro y Flora*, *Telémaco*, *La hija mal guardada*, *Anita y Lubín*, *Figaró*, *El desertor francés*, *Don Quijote*, *Las modistas*, *Los Juegos de París*.

De 1809 a 1813 sólo hubo algo de baile español. La primera bolera era Francisca Belmonte. Pero en 1813, libre ya Madrid de tropas francesas, se formó una buena sección de baile español, en la que entraron la famosa Antonia Molino, Antonia Carreras, José González (el Panadero), Andrés García y Pablo Ciprés. Además de bolero, fandango, la cachucha, que se estrenó entonces (27 de noviembre), ejecutaron algunos bailes de composición que habían hecho los franceses, como *Las aldeanas*, *Los indios sorprendidos*, *La diversión campestre*, *Accis y Galatea*, *El robo de la casada*, *Las jardineras*, en todos los cuales sobresalió la Molino, como sobresalía en los bailes españoles (1).

En 1814 y 1815, que sólo se dió baile español, fueron principales boleros, amén de los dichos, Rafaela Saldoni, Dolores Gallardo, Luisa Valdés, Ana Morilla, Juana Arias, Ángela Curioni, Leonarda Mejía, María Vives, Teresa Baus, María y Justa González; los veteranos Sandalio Luengo y José González, José Gamborino, Andrés García, Francisco Hernández y José Barbieri. Además del bolero por la Saldoni y la Curioni, se bailó el zorongo por la Gallardo y Curro (Francisco Hernández); fandango, boleras acachuchadas, gavota, "minué", guaracha, manchegas y seguidillas, por los demás; todos ellos ejecutaron también bailes de composición: *El tutor renegado*, *Los Quáqueros*, *La Molinera*, *La aldeana espirituosa* (sic), *Los celos en el Serrallo*, *La estatua movable*, *Las astucias amorosas*, *Los vendimia-*

(1) Por entonces fueron muy sonados los amores de esta bailarina con el Corregidor de Madrid, y los ciegos resucitaron y pregonaban por las calles las antiguas *Coplas del Corregidor* y *la Molin...era*, hasta que fueron prohibidas. De ellas salió *El sombrero de tres picos*, de P. A. Alarcón.

dores, Venus y Adonis, El Marinero, El hostelero burlado, El sultán generoso y otros.

En 1816 vuelven los bailarines extranjeros Justina y Francisco Quatrini, y el milanés Juan Bautista Cozzer, ayudados de los españoles María Fabiani, María Vives, Luisa Valdés y otras ya citadas, con Antonio Cairón, célebre maestro y tratadista de baile; Manuel y Antonio Fabiani, Andrés García, Gabriel Rodríguez y Manuel de León. Estos en el teatro del Príncipe. En el de la Cruz, destinado más especialmente al baile español, Antonia Molino, la Mejía, la Saldoni, Raimunda González, célebre bolera que se estrenó este año; la Curioni, la Baus y Juan Barba, Barbieri, Pedro González, hermano y pareja de Raimunda; Mariano García y Ciprés. La Quatrini y Cozzer dieron sus bailes, titulados *Los saboyardos, María Estuardo, Erminda y Filardo*, baile en cuatro actos; *La dama soldado, El abate enamorado, Julio César, Jasón y Medea, Hipermnestra y Dánao, Hércules en el Hesperio* (sic), *La Celmira, Un efecto de violencia* y una gavota. Los otros se contentaron con bolero a todo pasto, manchegas y fandango.

En 1817 siguen los anteriores, y en el Príncipe entran nuevas Carmen Chiquero, de Valencia, famosa bolera y luego dama de declamado, y Vicenta Medina, de Granada. La Quatrini y Cozzer y Burei dan *La flauta encantada, Ezzelino o Blanca de Rossi, El triunfo de Vitelio, Júpiter o el nogal de Benevento, Numa Pompilio*. Las nuevas bailan bolero, manchegas, fandango y cachucha. En la Cruz, además de bolero, bailan una gavota la Fabiani y Barba y dos bailes de asunto: *El Duque de Spoletto y La hija de la selva*.

En 1818 llega nueva pareja extranjera: Melania Bretón y monsieur Lavotier, cada uno con mil duros mensuales de sueldo, y bailan *Ariva y Lubin y El rapto malogrado*. Pero domina lo español, con manchegas, a seis; fandango por la Chiquero: *Los criados astutos*, baile español de asunto, compuesto por Cairón y ejecutado por la Molino, la Vives, la Valdés, la Fabiani, Gertrudis Pérez, nueva, y Cairón, Ramos, González y Vicente La puerta, también nuevo. Bailan un *padedú* María Fabiani y su hermano Antonio; la cachucha y una matraca, la Pérez, con mucho garbo; un zapateado; manchegas, a cuatro; bolero casi a diario, y hasta salió a bailar *la chinga* la graciosa de la sección de verso, Felisa Rodríguez, que era gran actriz del género cómico.

En los años de 1819 y siguientes siguen casi los mismos bailarines españoles, sin mezcla de extranjeros, salvo alguno que, como Cozzer, se había quedado a vivir aquí. En dichos años se inventan muchas de las variedades de boleras y otros bailes nacionales que hemos citado antes. El maestro Cairón compone también sus bailes de argumento, como *Las máscaras en el baile*, *Los tontos enamorados*, *La burla del tahonero*, *Pablo y Virginia*, *El robo de Dorila* y *Los locos*. Cozzer da los titulados *Inés o el delirio paternal*, *Las convulsiones musicales*, *Los quintos de Coimbra*, *Los abates chasqueados*, y otros.

En 1828 se presentó de nuevo en Madrid la compañía de baile de Vestris, en la que figuraba como primera una joven muy linda, llamada Josefina Volet, que luego se casó con el gran actor Carlos Latorre, y murió a pocos años, en plena juventud (6 de octubre de 1833). Venía por segunda otra hermosa joven, llamada Manuela Duviñón, que también se casó y avecindó en España, y llegó a bailar el bolero como una gaditana. El 28 de mayo los franceses, después de una introducción mímica, un terceto, un *padedú* y un "final", bailaron por primera vez en España la "mazourka", que pronto se castellanizó en mazurca y polca. Pocos días después hicieron el lindo baile de *La fiesta de la rosa*, en que sobresalió la Volet. A éste siguieron los titulados *Attaluf* y *Janina destruída*, obra de Cozzer. En julio puso Vestris uno suyo en dos actos, titulado *Don Quijote y Sancho en las bodas de Camacho*, con ocho números de mudanzas, y en octubre otro, titulado *La casa inhabitada* (quiere decir "vacía" o "deshabitada"). Tenía siete números, entre ellos un minué, una gavota y un "rigodón", baile que también aparece entonces por primera vez en España. En diciembre estrenó Vestris otro baile suyo, con cinco números, titulado *Don Juan Tenorio o el Convidado de piedra*; y lo curioso es que Vestris introdujo en su obra dos bailes españoles: una cachucha, bailada por la niña de nueve años Rosalía Sierra, después célebre bolera, y al final las *Mollares de Sevilla*, bailadas a cuatro por la Vives, la Díez, la Saborit, la Chiquero, y Mariano García, P. González, Ibáñez y el jubilado José González. En enero de 1829 hizo bailar el titulado *La fiesta de los vendimiadores: Pablo y Rosita*, en tres actos, compuesto por monsieur Bedello, bailarín de la compañía. Ambos gustaron mucho.

En este año se habían estrenado las excelentes bailarinas

Mariana Castillo, María Saborit, Concepción Samaniego, luego primera dama muchos años del teatro Español o del Príncipe; Rosa Pelufo, Mariana Requejo, que agradaba en la cachucha; Josefa Díez, que desde niña lucía en todos los géneros. También salió en este año por primera vez la niña de seis años Matilde Saavedra, que luego fué gran bolera.

En 1829 y 1830 no hubo bailes extranjeros. Las parejas españolas continuaron con sus boleras, matracas, guarachas, polos, el Andul, las boleras nuevas del Serení (1830), las del Bartolito (idem), etc. En este último año se estrenó la pareja bolera, que siguió muchos años en los teatros de Madrid, Gertrudis y Ginés Fontanellas, hermanos, y los dos Camprubí. Pero en 1831 llegan a Madrid los bailarines franceses Adela Bazire y Mateo Alard, famoso por su agilidad en el *Jocó*, drama mímico, en el que un mono de aquel nombre salva a una niña en un incendio. Fuera de esto, tuvieron poco éxito en *Los molineros*, ni en *El Carnaval de Venecia*. Y éstos fueron los últimos extranjeros durante varios años.

En ellos se desarrollan por modo extraordinario las boleras y sus variantes. En 1832 se inventa el *Ole*, baile el más repetido en años sucesivos. En 1834 entran en las compañías de baile español Dolores Serral, Teresa Pando, María Goce, Manuel Casas, maestro e inventor de bailes, así como Francisco Piátoli. Entran también las antiguas niñas bailarinas, ya hechas lindas mujeres, Josefa Díez, Rosalía Sierra y Matilde Saavedra. Sin oposición ni concurrencia de nadie sigue cultivándose el baile nacional en los dos primeros intermedios de la comedia o drama para lucimiento de las parejas y comparación de unos y otros bailarines, que cada vez despiertan más interés en el público (1).

En 1841 ya forman una verdadera y abundante compañía. En el Príncipe estaban Josefa Díez, Mariana Castillo, Rosalía Sierra, Matilde Saavedra, Fernanda López, Manuela Saavedra, Candelaria Meléndez, Tomasa Monjardín y Manuel Casas; el italiano Cozzer, ya españolizado del todo; Antonio Ibáñez, Ignacio Bagá, Antonio Piga, Pedro Hidalgo, Andrés Leonarte y Aureliano Arrascaeta. En la Cruz, Gertrudis Fontanellas, Se-

(1) Con ellos se interpolaban a veces otros diferentes. El viejo Cairón, en mayo de 1838, compuso y había hecho ejecutar un baile de argumento titulado *Adrasto y Lirano*, y en el mismo año se dieron otros antiguos de asunto histórico, pero siempre por parejas españolas.

bastiana Flores, Francisca Bueno, Francisca Hidalgo, Carmen Callejo y Antonio Cairón; Ginés Fontanellas, Francisco Tenorio, Manuel González, Pascual Mora. Entonces hubo un verdadero diluvio de zapateados, corraleras, boleros, jotas, furlangas, boleras de todas clases, manchegas y demás bailes españoles. Manuel Casas compuso el titulado *El paje de dos coletas*, bailado por todas las parejas de la compañía. También se estrenó el baile general de *Las habas verdes*.

Pero cabalmente al acabar este año cómico, el banquero don José Salamanca arrendó el teatro del Circo para cultivar la ópera italiana y el baile de gran espectáculo extranjero.

Poco después otros dos banqueros (Fagoaga y Ceriola) tomaron el de la Cruz para lo mismo, y empezó la célebre y ruidosa competencia entre uno y otro teatro. En mayo de 1842 vino al de la Cruz, desde Barcelona, la compañía de baile de monsieur Bartholomin, en la que sobresalían la hija de éste, Adela, con su pareja Hipólito Montplaisir; otra pareja, Amalia Massini y Francisco Penco, que ya bailaban allí desde principios de año, y los Finart, que entraron más tarde. En el Circo estaba la compañía de monsieur Rouquet, con su mujer Celina Petit, primera bailarina, y su pareja Emilio Monet; los Massini, que dejaron la Cruz; Melania Duval y otros. El primer baile que dieron fué el de *Julio César en Egipto*; los de la Cruz habían hecho muchos días otro más notable titulado *La lámpara maravillosa*, tomado de *Las mil y una noches*, y en enero de 1843 estrenaron otro titulado *La Encantadora*, que es un episodio de *La Jerusalén*, del Tasso. Pero cuando la lucha adquirió mayores proporciones fué cuando ambas compañías pusieron un mismo baile en los mismos días. Había estrenado la célebre Taglioni, en Milán, el año anterior (1841), un baile titulado *La Sílfide*, en dos actos, y ahora se les ocurrió a las dos compañías rivales ponerlo en escena. Empezó la de Bartholomin en la Cruz, el 7 de octubre; pero tuvo el mal acuerdo de titularlo *La Sílfida*, cosa que le censuraron algunos periódicos. Tres días después, en el Circo y con el título de *La Sílfide*, lo puso también la Petit Rouquet, y como ambas damas lo bailaban aproximadamente igual, la disputa se empeñó sobre si debía decirse *Sílfide* o *Sílfida*. El baile gustó mucho, y durante tres meses en los carteles se ponían, uno al lado de otro, el título escrito de una y otra manera, y el público defendía con calor una y otra forma.

Sin embargo, aunque en las óperas el teatro de la Cruz se defendía bien, pues tenía mejores cantantes que el Circo, en el baile tuvo que ceder cuando en éste se hizo muy bien, por Melania Duval, el baile en cinco cuadros *Gipsy o la Gitana*, tomado de *La gitanilla*, de Cervantes, y sobre todo cuando, el 24 de octubre de 1843, se presentó por primera vez en el Circo la famosa Guy Stephan en el baile en dos actos *Gisela o las Willis*, con la cual no había competencia posible: tan aérea, audaz y graciosa se mostraba en sus giros y cabriolas la divina Terpsicope parisiense, muy bien ayudada de su pareja, el célebre Petipá. La Guy permaneció en Madrid cerca de tres años consecutivos, durante los cuales puso infinidad de veces los bailes titulados *La Aurora*, *El lago de las hadas*, *La isla del amor*, *La linda Beatriz*, *La Esmeralda*, *La Peri*, *El Diablo enamorado*, *Farfarella*, *Los cinco sentidos*, *La Ondina*, *La Sonámbula*, *El Diablo a cuatro*, y hasta bailó con gran primor el *Ole* y *El Jaleo de Jerez*, cuyas "diferencias" o pasos había compuesto el bailarín andaluz Victorino Vera y la música el maestro don Daniel Skoczdozpole.

Vino luego la milanese Sofía Fuco, menos vaporosa que la Stephan, pero más recia, más segura y de más atrevidos juegos, cuyas piernas parecían de acero, por su elasticidad y fortaleza, que acabó de excitar la emulación de nuestras bailarinas y maestros de baile.

En los años transcurridos de 1842 a 1849 habían ido apareciendo en Madrid las boleras Francisca del Barrio, Sebastiana Flores, Antonia Montesinos, Josefa Soto, Sabina Moreno, Fernanda Llanes, Amalia Ribero, Susana Aguader, futura esposa de Gaztambide; Josefa Valle, Rafaela Calmarino, Francisca Senra, Cristina Méndez, Adela Guerrero y otras varias, sin contar algunas ya famosas en Andalucía, como la Vargas, *la Nena* y la Cámara, y en Barcelona, como la después muy nombrada Rosa Espert. Entre los boleros sobresalían Angel Estrella, famoso compositor de bailes, con sus hijos Amalia y Angel; Gaspar Guilló y su hija Josefa, que había robado a las extranjeras el aire y gracia para bailar la *Cracoviana* con Juan Gras; Marcos Díaz, gran maestro director y aun compositor de bailes; Antonio Oliva y su hija, que luego se casó en Inglaterra con un rico *baronet*, según se dijo en la prensa hace años; Antonio Ponce, Antonio Serrano. Todos éstos, además de sus ordinarios bailes sueltos, ejecutaron otros de argumento, por-

que también los coreógrafos españoles supieron urdir sus tripudios de composición para incluir en ellos variadas combinaciones y pasos de bailes nacionales, sobre todo andaluces, alguno de los cuales hemos citado al principio de este capítulo. Los mismos bailes sueltos llegaron a tomar grandes proporciones. En 1846 compuso Oudrid la música de una rondeña nueva, que fué bailada por todas las parejas de la compañía del Circo. Ya en 1843 había compuesto el maestro italiano Mercadante una *Sinfonía de aires españoles*, que bailaron todas las parejas de la compañía de la Cruz; en 1847 se bailaron unas manchegas a doce parejas; unas boleras nuevas, compuestas por Angel Estrella, también a doce, y una jota aragonesa, asimismo bailada por doce parejas, que no dejarían unas y otras de producir cierta visualidad sorprendente.

Uno de los más ingeniosos autores de estas piezas era Antonio Ruiz, el compañero y pareja de la gentilísima Petra Cámara, que en la temporada pasada habían bailado en Variedades y en el Circo. Y al celebrar poco después, el 15 de marzo de 1851, la Cámara su beneficio, inventó Ruiz un espectáculo en el que, además del baile mudo, hizo intervenir el canto con una especie de tonadilla, cuya letra escribió don Rafael Máiquez y la música don Francisco Asenjo Barbieri, dispuesto todo el espectáculo por este orden: En primer lugar, la zarzuela *Palo de ciego*, y a continuación *La Jácara*, baile nuevo compuesto por Antonio Ruiz, que comprendía: 1.º Introducción por el cuerpo de baile. 2.º La Jácara, bailada por Petra Cámara, con coros. 3.º Vito, por la Cámara, con coros y cuerpo de baile. 4.º Bailable por todas las parejas. 5.º Fantasía española, por la Cámara y A. Ruiz. 6.º Guaracha, por las señoras del cuerpo de baile. 7.º Arandito, por la Cámara y Ruiz. 8.º Final, por la Cámara, Ruiz y el cuerpo de baile. Además, la Villó cantó el rondó de la ópera *Columela*, y se terminó con la pieza *Escenas en Chamberí*, en que también baila de continuo la Cámara, que debió de quedar bien rendida de fatiga en aquel día.

Petra Cámara, que con Josefa Vargas y *la Nena* (Manuela Perea) representó lo más encumbrado del arte en el baile nacional, vino al mundo en Sevilla, en la parroquia del Salvador, el año de 1827. Salió al teatro primero en Málaga, a los diez y siete años, cautivando desde luego la atención del público por su manera, a la vez grave, honesta y arrogante, de bailar el bolero y sus variantes, sin perder nada de la gracia y ligereza



LA SENORITA DIGNA PETRA CAMARA

(De una litografía francesa.)

aérea de este baile, así como por la fuerza y seguridad con que ejecutaba los pasos y trezados más difíciles.

De Málaga pasó a Sevilla, su patria; luego a Cádiz, donde se acreditó de bailarina de primer orden. Hizo después una nueva y larga temporada en Sevilla, y de allí vino, en 1840, al teatro Español, que entonces daba en los entreactos baile nacional, donde se captó el favor del público desde el instante en que salió a escena, en *El rumbo macareno*. Sin anular ni aun oscurecer a la Vargas y a *la Nena*, se distinguía de ambas por su especial interpretación en los bailes comunes a todas ellas, que eran los que ya dejamos apuntados. Un entusiasta apasionado ponderaba

la esbelta gallardía,
la gracia y el poder

de esta genial bailarina;

de esta ninfa que aduna
la gracia y la belleza,
la sin par fortaleza,
el sin igual vigor.
Que rápida se eleva
cual linda mariposa
y gira voluptuosa
en alas del amor (1).

Porque además era tan bella de rostro y cuerpo como *la Nena* y la Pepita Vargas. De sus correrías artísticas por toda Europa hablaremos más adelante.

Nació Josefa Vargas en Cádiz, en 1828. A los cinco años comenzó a bailar con gracia instintiva en las tertulias de la ciudad, que se la disputaban con empeño. A los once salió en los teatros de Gibraltar y Algeciras; luego en Cádiz y en Sevilla, y en 1843 en el de Zaragoza. Al siguiente año pasó a Barcelona, donde agradó tanto que permaneció tres años seguidos, ensayándose a la vez en los bailes de ópera con gran éxito. Los de 1847 y 1848 los pasó en Valencia, compitiendo honrosamente con la Guy Stephan, y en 1849 vino contratada para el teatro del Instituto. Causó verdadero asombro en los espectadores por su belleza, su gracia femenina, su flexibilidad y la elegancia voluptuosa de sus actitudes y movimientos. Sobresalía en el *Ole*,

(1) *Competencia coreográfica*. Colección de composiciones poéticas y apuntes biográficos, dedicada a las distinguidas artistas señoras Guy Stephan, Fuoco, Vargas, Perea y Cámara... por don J. J. V. y don F. G. y M. Madrid, Ducacal, 1850. 4.º mapor, 80 págs. Folleto curioso.



(Litografía.)

baile algo sensual, inventado por el profesor Vera, aunque ella tenía por habitual pareja al maestro Carlos Atané.

La Vargas hizo también sus excursiones por Europa, llegando hasta San Petersburgo, y regresó a fines de 1855. Entonces se compuso para ella el baile *La vuelta de la Vargas*, que ella misma ejecutó, con grande aplauso. Hizo otras varias expediciones al extranjero, pero bailó mucho en España. En este año de 1850 se hallaron en Madrid las tres grandes bailarinas andaluzas (1), pues *la Nena* era también sevillana (2). Esta bailaba en el teatro de la Cruz, y tenía por ordinaria pareja al maestro Vera.

La Nena nació en Sevilla, en 1828, el mismo año que la Vargas, en Cádiz. Su verdadero nombre era Manuela Perea, y le dieron el apodo por ser de corta estatura, aunque de cuerpo bien proporcionado y hermoso rostro. Desde muy niña fué muy celebrada por su buen arte y gracia en los bailes andaluces, que pronto la hicieron famosa en aquella tierra. A los diez y seis años fué contratada para bailar en Londres. Pasó entonces por Madrid, en ocasión en que estaba aquí la Guy Stephan, y en su casa bailó una o dos noches *la Nena*, sirviendo de maestra a la famosa bailarina francesa para el bolero, el ole y el jaleo.

En Madrid se presentó, en el teatro de la Cruz, el 30 de noviembre de 1849, en *Un baile de máscaras*, en el que agradó con extremo, no sólo por su habilidad, sino por el decoro y manera personal de entender la expresión mímica de ciertas "mudanzas" o pasos que la exigían. También fué en extremo aplaudida en el baile *Curra la Macarena*, cuya música compuso para ella don Cristóbal Oudrid. Su cualidad típica era la rapidez en las vueltas y movimientos, pero siempre acompañados de una gracia y elasticidad felinas que encantaban a los inteligentes.

La Nena hizo también varias excursiones por Europa, y conservó muchos años su agilidad y buena gracia para sus ejercicios. Con frecuencia hablaremos de ella.

(1) De la Vargas se publicó también este año una *Biografía de la graciosa y célebre gaditana doña Josefa Vargas, primera bailarina del teatro de la Comedia, por don Santos Bueno del Castillo, secretario honorario de S. M., Caballero de la R. y distinguida Orden de Isabel la Católica, etc., etc.*, y autor de varias obras literarias. Madrid, Mellado, 1850, 4.º, 30 págs., con un mediano retrato.

(2) En el teatro Real bailaba la Cerito (Fanny), que era también española, de Cádiz; pero sólo bailes de ópera. Esta bailarina gozaba fama europea.



Lit. de Madrid

S. Rodriguez del Rey

LA NENA.

1º Bolero del Teatro del Príncipe.

(Litografía.)

Y ya que hemos dado los retratos, más o menos auténticos, de las tres principales bailarinas de entonces en el género español, daremos también el de la Paca Senra, que competía con ellas, si quiera porque tuvo mejor suerte en elegir dibujante (Lozano), que realizó con su imagen, adornos y fondo una obra de arte.

Este retrato, hecho en 1849, cuando la Senra estaba en el Instituto, va dedicado por ella al director de dicho teatro, José María Dardalla. Estaba a la sazón en el mismo teatro la Vargas y ambas bailarinas trabajaban juntas o separadas, según lo requerían las funciones y piezas que se daban en el teatro. Ambas hicieron una buena y lucida temporda. De la Senra tenemos muy pocas noticias concretas: sólo sabemos que era también andaluza. Ahora volvamos a la zarzuela.

Pronto echó de ver la empresa de Variedades el error que había cometido en encerrarse con tres compañías, cada una de ellas bastante nutrida de gente, en un local tan mezquino, supuesto el gran aumento de público que las zarzuelas atraían. Por fortuna, la apertura del teatro Real, que se inauguró el 23 de noviembre con *La Favorita*, de Donizetti, había dejado sin empleo el teatro del Circo, que tantos años hacía que estaba siendo el asilo de la ópera italiana, y pensaron en trasladar la sección musical a este teatro, que, como mucho mayor, aunque se rebajasen los precios daría más utilidades (1). El de Variedades quedaría adscrito a la representación hablada, y la sección de baile trabajaría indistintamente en uno o en otro teatro.

Lo anunciaron oportunamente al público, y el 16 de diciembre pudo inaugurarse este nuevo teatro, en el que ya la zarzuela había de tener su casa durante varios años.

El Circo de la plaza del Rey se había construído cuando, en 1834, vino a Madrid la compañía acrobática del célebre monsieur Paul Laribeau. Entonces se le habilitó un corralón en dicha plaza, en el que trabajó algunos años, saliendo en 1837 para Andalucía. Don Segundo Colmenares, dueño del solar, edificó ya más sólidamente el Circo, al cual vino en 1840 la misma compañía, que trabajó hasta 1842, en que volvió a ausentarse, y don José Salamanca lo arrendó para dar función de ópera, mientras no se acababa de edificar el suspendido teatro Real de la plaza de Oriente.

(1) Efectivamente los pusieron en: Palcos, 32 y 16 reales; lunetas, 10; galerías, 6, 5 y 4 reales. Abrieron un abono por 30 funciones.



Litog. C^o de Atocha, 16

D^a FRANCISCA SENRA

Primera bailarina del Teatro de la Comedia

Paso de la Macarona en el baile en 2 actos

La hija de Manuel Mayo

Se D.^a Inic 2

de S. M. A.

A. P.

(Litografía.)

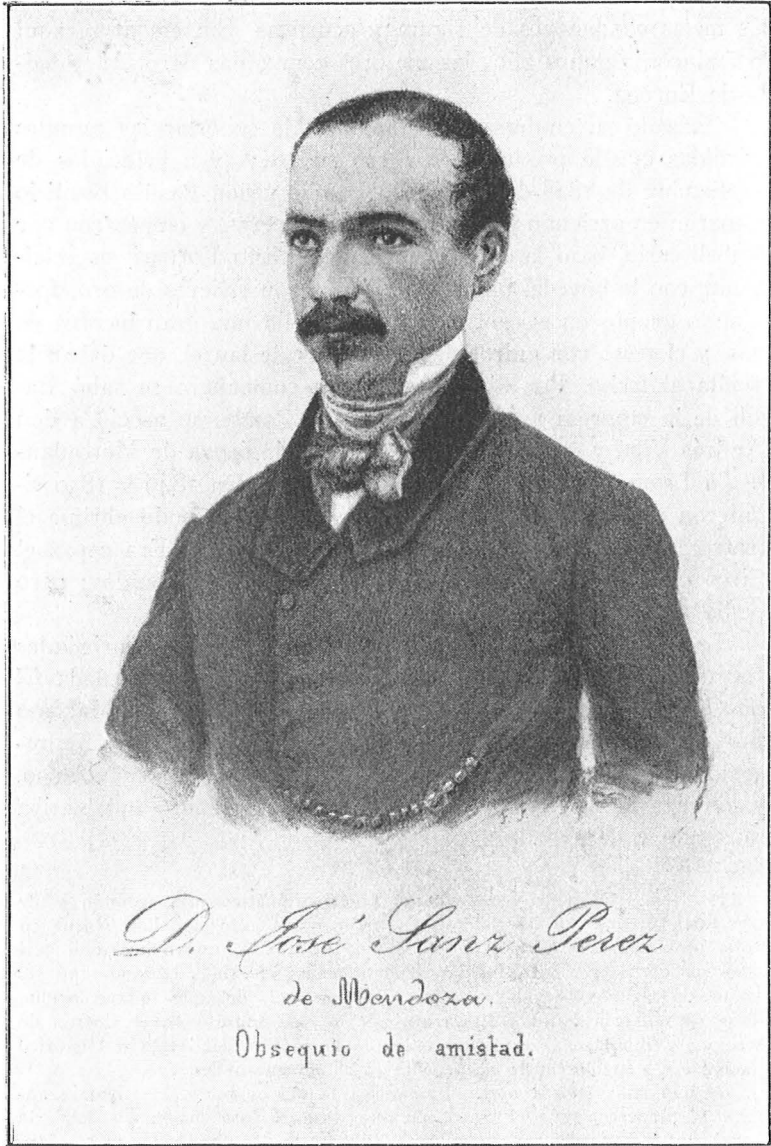
Aumentó Salamanca el decorado del Circo, construyendo el escenario en uno de sus frentes; pero siempre se resentía de las malas condiciones de figura y acústicas. Sin embargo, aquí trabajaron algunos años las mejores compañías de ópera y baile de Europa.

Cansado su empresario Salamanca de soportar las grandes pérdidas que le producía, lo cerró en 1847, y a principios de septiembre de 1848 don Nemesio Pombo y don Basilio Basili lo tomaron en arriendo para seguir dando óperas, y empezaron por embellecerlo, bajo la dirección del arquitecto Fornari, especialmente con la bóveda, pintada de blanco con relieves de oro, formando grupos en el centro, del que pendía una gran lucerna de gas, y el resto con guirnaldas y coronas de laurel, que daban la vuelta al techo. Por disgustos con su compañero se salió Basili de la empresa antes de empezar, y Pombo se asoció a don Andrés Vila, y se inauguró el 'Circo' con la ópera de Mercadante *La Leonora* el 26 de noviembre de 1848. En 1849 y 1850 siguieron cantando en él los italianos, hasta que pudo abrirse el teatro Real, que ya monopolizó la ópera italiana. Era capaz el Circo para 1.600 espectadores, cómodamente distribuidos; pero podía admitir muchos más.

La primera obra que allí dieron los cantantes de Variedades fué una zarzuela andaluza en dos actos y en verso, titulada *El tío Caniyitas*, letra de Sanz Pérez (1) y música de don Mariano Soriano Fuertes. Habíase estrenado en 1849, en Sevilla, y representado luego en otras ciudades de Andalucía con mucho aplauso, y con esta fama vino a Madrid, cuando ya el género andaluz iba cansando y decayendo.

(1) Don José Sanz Pérez fué el poeta dramático más fecundo y de más fama de los que escribieron en estilo y dialecto andaluz. Nació en Rota, provincia de Cádiz, el 8 de febrero de 1818. Aunque imprimió casi todas sus obras en Cádiz, residió constantemente en Madrid, donde fué redactor de algunos periódicos, como *El Universal*, del que lo fué asiduo desde 1867. Tenía estudios literarios, por lo cual ingresó en el Cuerpo de Archivos y Bibliotecas, en el que ascendió hasta jefe del Archivo Histórico Nacional y siéndolo murió de repente el 28 de enero de 1870.

Escribió unas treinta obras dramáticas, la mayor parte en lenguaje andaluz y gitanesco, para el teatro en que estaban José María Dardalla, la Hernández y otros actores que sobresalían en este género. De las más aplaudidas fueron las tituladas *Los celos del tío Macaco* (1849), *La flor de la canela*, *Andújar*, *El congreso de los gitanos*, *Marinos en tierra* y otras. También escribió varios libretos de ópera para el maestro Madrid, como *La Maga*, y tradujo y arregló *Betty*, *Don Crispín* y *la Comadre*, *Fra Diavolo*, y publicó unos *Artículos de costumbres*.



(Litografía.)

El asunto, si es que lo tiene, se reduce a que un joven inglés que llega a Cádiz quiere aprender el caló, pero de labios de una gitana joven. El tío Caniyitas, gitano marrullero, vendedor de objetos de hierro viejo, creyendo sacarle mucho dinero al inglés le conduce a ver a Catana, hermosa gitana, de la cual el isleño se enamora perdidamente. Pero Catana, que tiene amores con el herrero Pepiyo, en vista de los celos de éste y de las pretensiones del inglés, a la vez que ofendida de los buenos oficios de Caniyitas, provoca la venganza de los compañeros de fragua de Pepiyo, que cogen a los dos culpables y les chamuscan el pelo y las patillas, gran moda entonces, quedando, al parecer, ambos escarmentados y contentos (1).

Está escrita esta obra en caló tan cerrado, que causa maravilla cómo de lo cantado pudo el público entender una palabra, y ni aun de lo hablado, pudiéramos añadir. Sin embargo, parece que no fué mal recibida, pues se puso unas ocho veces seguidas, y luego se representó con bastante frecuencia.

La música era obra de un maestro a quien sólo de paso hemos citado, en espera de este lugar, por ser esta obra la principal de las dramáticas suyas.

Don Mariano Soriano Fuertes, una de las más importantes figuras en la historia de nuestra música general, nació en Murcia, a 28 de marzo de 1817, hijo del renombrado profesor don Indalecio, de los mismos apellidos. Tuvo gran entusiasmo por la música popular española, y a defenderla y enaltecerla consagró toda su vida. Con ese objeto fundó en 1842, con Espín y Guillén, *La Iberia Musical*, que fué el primer periódico de su clase que hubo en España. Por entonces puso linda y sencilla música a la zarzuelita *Geroma la Castañera*, que, como se ha visto, fué de las primeras que se escribieron y representaron (2). A la

(1) *El tío Caniyitas, o el Mundo nuevo de Cádiz*. Opera cómica española, en dos actos. Poesía de don José Sanz Pérez. Música del maestro español don Mariano Soriano Fuertes. Representada por primera vez en el teatro de San Fernando de la ciudad de Sevilla, en noviembre de 1849. Segunda edición. Madrid. Impr. de José Rodríguez, 1864. 4.º. 35 págs.

Tiene 22 personajes; pero sólo son importantes: *Catana la Lagartija*, señorita Revilla.—*Pepiyo*, Manuel Carrión.—*Tío Caniyitas*, Francisco Luna.—*Mister Frich*, Joaquín Becerra.—*Tío Joyín*, Cejudo.—*Tío Joaquín*, Caballero.—*Una florera*, señora Belmonte.—*Un negrito*, Carvajal.

En Madrid hicieron los cuatro primeros papeles Adelaida Latorre, José González, Salas y Alverá. Lo de llamar "ópera" a esta obra es un capricho de Sanz Pérez; tres cuartas partes de ella es hablada.

(2) Compuso también por entonces la música de otras dos zarzuelitas

vez era profesor de música del Instituto Español, que tanto contribuyó al renacimiento y desarrollo de nuestra zarzuela, y para sus alumnos escribió Soriano y dió a la imprenta, en 1843, un *Método breve de solfeo*. Fuése luego a Córdoba como director de música del Liceo, y allí compuso un *Stabat Mater* y una misa de *Requiem*, que se ejecutaron varias veces. En Córdoba se representó otra zarzuelita de Navidad, titulada *A Belén van los zagales*, y de allí pasó a Sevilla a ser director musical del teatro de San Fernando. Lo fué poco después del Principal y de la Comedia, de Cádiz. En esta ciudad compuso *El tío Caniyitas*, que vino a estrenar a Sevilla, donde hizo la música de la zarzuela, letra de Sánchez Albarrán, titulada *La fábrica de tabacos de Sevilla*. En 1849 publicó un tomito titulado *Delirios de la juventud*, que contiene poesías y dos novelitas, todo ello muy mediano, pues el autor no era literato. En Cádiz escribió, en 1850, la música de otra zarzuelita titulada *Lola la Gaditana*, que fué muy aplaudida. Aquí debería terminar esta semblanza de Soriano Fuertes; pero como con el *Caniyitas* concluye su carrera musical en relación con el drama y ya no tendremos ocasión de volver a encontrarle en el curso de esta historia, terminaremos su biografía brevemente.

En 1852 fué nombrado director del teatro del Liceo de Barcelona, donde residió muchos años y compuso sus obras didácticas, empezando por un ligero estudio sobre la *Música árabe-española* (Barcelona, 1853, 8.º). Durante catorce años estuvo reuniendo materiales para una *Historia de la música española desde la venida de los fenicios hasta el año de 1850*, llena de prejuicios y de errores, que sólo puede estimarse como un almacén de datos, buenos y malos, y que, sin embargo, es la única publicada en España (1). Antes había impreso, en diversos cuadernos, un buen número de canciones y melodías para canto y piano, que es lo mejor de su producción musical (2).

En sus últimos años vino a vivir a Madrid, donde fué profesor del Conservatorio y regidor y teniente de alcalde; lo era cuando falleció, el 26 de marzo de 1880.

tituladas *El ventorrillo de Alfarche* y *La feria de Santiponce*, letra de don Francisco de P. Montemar, que se representaron en un teatro de sociedad y son hoy desconocidas.

(1) Barcelona, 1855 a 1859; 4 vols. en 4.º, con textos musicales. Es libro hoy muy raro y muy buscado por los bibliófilos.

(2) En Barcelona dirigió durante cuatro años la revista titulada *Gaceta musical barcelonesa*, en la que hay artículos críticos hoy de interés

Más que por sus obras es digno de grata recordación este hombre ilustre por su ejemplo, por su entusiasmo, amor y afán propagandista de un arte que, según Eslava, sólo imperfectamente dominaba, pero al que hizo más servicios que otros más sabios, que guardan todo su saber para sí mismos.



DON MARIANO SORIANO FUERTES
(Fotografía.)

La música de *El tío Caniyitas*, que en conjunto puede considerarse como una rapsodia o arreglo de multitud de aires andaluces antiguos y modernos y más o menos conocidos, como el mismo autor confiesa, consta de quince piezas, según el arreglo para canto y piano que se hizo en la época de su estreno (1). De ellas las que más gustaron, fueron, además de la introducción, las seguidillas de Caniyitas, cantadas por Salas; el

dúo de Catana y Pepiyo; el terceto y el final, que se repitieron.

histórico. En la misma ciudad dió a luz dos o tres años un *Calendario musical*, con el seudónimo de *Roberto*, bastante curioso.

(1) Partitura. *El tío Caniyitas o el Mundo nuevo de Cádiz*, ópera cómica española en dos actos; poesía de don J. Sanz Pérez, música de don Mariano Soriano Fuertes. Madrid, Lodre; sin año. Folio; 109 págs. Portada grabada con una gran viñeta que representa una escena de baile.

Acto 1.º Preludio (de orquesta).

Introducción y coro (¡Ay, qué bulla).

Canción de Caniyitas y mister Frich: bajos (Es una jembra).

Coro de vendedores (¡Ay, Caniyitas).

Canción del vito, por Catana, tiple; con coros (Quien no haya visto).

Presentación de mister Frich por Caniyitas: bajos (Dios guarde).

Terceto: Catana, Caniyitas y Frich, y coro (Si me dicas).

Cuarteto final con coros: tiple, tenor (Pepiyo) y bajos (Anda, ve).

Acto 2.º Introducción y coro de herreros (¿Qué tendrá).

La maldición de Repamplyao: tenor (Eres como la adelfa).

Dúo de Catana y Pepiyo (Yo no ha tenío).

Aria de mister Frich: bajo (Mi gitana).

Dúo de Catana y Caniyitas (Tú lo tienes).

Coro y dúo de Caniyitas y mister Frich (Caniyitas).

Rondó final, por Cañana, con coros (Naide se atreva).

El mismo Lodre hizo una impresión para piano solo en 38 hojas.

Salas y Alverá estuvieron en su papel. En cuanto a Adelaida Latorre y a González, un periódico les decía: a la primera, necesitaba tomar unas lecciones de Pepa Hernández (*la Sainetera*) para



EL TÍO CANIYITAS

el mundo nuevo de Cádiz.

Opera Comica Española en 2 actos

POESIA DE D. J. SANZ PEREZ,

MUSICA DE

D. MARIANO SORIANO FUERTES.

Almacen y Calcografía de Musica del Editor LODRE,

Cruidador honorario de Camara de S. M.

Carrera de S^o Gerónimo n^o 13. Madrid.

PORTADA DE LA PARTITURA DE "EL TÍO CANIYITAS"

manejar con más desembarazo la saya gitanesca, y al segundo, que debía ensayarse con Dardalla, el maestro de todos los macarenos.

Desde ahora el teatro del Circo cambió oficialmente su nombre por el de "Teatro Lírico Español"; pero, como sucedió con el de los Basílios, casi nadie dejó de seguir llamándole del Circo.

Después de esta obra, el primer estreno que se dió, en 14 de enero de 1851, fué la segunda parte de *Misterios de bastidores*, por los mismos autores de la primera, con menos éxito que aquella, aunque la música de Oudrid no desmerece de la anterior. Fueron muy aplaudidas una arieta de tiple, cantada por Antonia Istúriz, de quien decía un periódico del tiempo: "La señorita Istúriz, que en el día es la única cantatriz, como si dijéramos la reina del teatro del Circo, tiene gran partido entre los concurrentes; y aunque su bonita voz, fácil ejecución y deseos de complacer la hacen muy acreedora a los aplausos que la prodigan sus apasionados, la aconsejamos que estudie y se corrija de los defectos y resabios de escuela." Se celebraron también un concertante y un aria bufa de don Homobono, muy bien caracterizado por José Alverá (1).

En enero se había contratado a la cantante de ópera Cristina Villó, de bellísima voz, pero mediana como actriz de representado, la cual no salió al público hasta el 10 de febrero, en *Las señas del Archiduque*, con dos piezas nuevas que para ella escribió Gaztambide. La acompañaron en el acto Josefa Rizo, de perenne hermosura y regulares facultades vocales; Salas, González, Carceller, Alverá y Fuentes; con lo cual puede decirse que resultaría bien cantada la obra de Suárez Bravo y Gaztambide.

Don Rafael Hernando, que había estado tanto tiempo sin dar señales de su actividad, hizo que en 18 de febrero se estrenase una segunda parte de *El Duende*, escrita la letra, como la primera, por don Luis de Olona y musicada por él. Pero en esta obra se quiso extremar la nota cómica, convirtiéndola en burlesca, y acumular episodios casi sin relación unos con otros, a costa de la verosimilitud (2).

(1) Los demás intérpretes de esta obra fueron la Bardán, Manuela Bueno, González, Fuentes, Sáez, Jiménez y Carceller.

(2) *Segunda parte de "El duende"*, zarzuela original en dos actos, por don Luis Olona. Música del maestro don Rafael Hernando. Representada en Madrid en el teatro Lírico Español en enero de 1851 (febrero 18). Número 133. Madrid, 1851. Impr. de S. Omaña. 4.º, 87 págs. Está dedicada a Manuel Catalina y tiene el reparto siguiente: *Doña Inés*, Luisa Yáñez.—*Doña Sabina*, María Bardán.—*Juana*, Cornelia Pellizari.—*Doña Rita*, Manuela Bueno.—*Doña Melquiades*, Joaquina Carceller.—*Don Carlos*, Ma-



(Litografía.)

La música también es inferior a la de la primera parte. La cerrada del acto segundo es cosa, si bien original, bastante gro-

nuel Catalina.—*Don Calisto*, José Aznar.—*Antonio*, Antonio Alverá.—*El tío Bartolo*, José Rodríguez.—*Paco*, Francisco Fuentes.—*Don Diego*, José Sáez.—*Don Miguel*, Mazo.—*El tío Emeterio*, Juan A. Carceller.—*El cabo Correa*, Mazo.—*Don Poncio*, Aguado.—*Don Venancio*, Antonio Vivanco.—Caballeros, señoras, mozos, pasajeros, soldados. Como se ve, la mayoría de estos actores son de la sección de declamado y no de cantado. Es muy extraño que ni la Latorre, ni la Istúriz, ni Salas, ni González, tomasen parte en la representación, cosa que debió de perjudicar mucho al buen éxito de la zarzuela.

tesca. Los números de música son los siguientes: *Acto 1.º*: Diver-timiento instrumental; introducción por la Pellizari y coro de mozas y soldados; dúo de las señoras Yáñez y Pellizari; terceto por la Pellizari, Sáez y Fuentes; dúo de la Bardán y Alverá; canción de Fuentes; serenata por el coro; final por la Yáñez, la Pellizari y Fuentes. *Acto 2.º*: Introducción por el cuerpo de co-ros; canción por la Yáñez; dúo de Aznar y Alverá; cuarteto de la Yáñez, la Pellizari, Alverá y Sáez; encerrada por Al-verá y coros; final por las tres damas, los seis hombres y co-ros. Total, 14 números de música. Se puso en escena casi siem-pre acompañada de la primera parte.

Para el mes de marzo preparábase el estreno de una nueva zarzuela en dos actos, cuya letra había sido escrita por don Carlos García Doncel, malogrado poeta que falleció en los mis-mos días en que se ensayaba su obra, sacada de la novela cer-vantina de *Rinconete y Cortadillo*, con el título de *La Picaresca*. Pusieronle música Gaztambide al primer acto y Barbieri al segundo, y Francisco Salas la eligió para su beneficio, que pro-curó hacer lo más productivo posible, logrando que los célebres cantantes del Real, Marieta Alboni y Jorge Ronconi, viniesen al Circo a cantar: la primera, un aria de la ópera *Betty*, y el se-gundo, un trozo del *Tasso*. Además recogió Salas todos los bille-tes, que vendió de antemano, doblando los precios. Pero el día señalado para el estreno, que era el 24 de marzo, le tomó a Sa-las una ronquera tan grande, que hubo que suspender la función por unos días, y como la contrata de la Alboni con el Real terminaba el 28 y Salas había vendido toda la entrada de su teatro ofreciendo que cantaría en el Circo, no había otro ca-mino que dar la función o devolver el dinero al público. Salas, que no quería en modo alguno esto último, optó por lo primero y se resolvió a cantar la zarzuela el 29, como se hizo.

Llenóse el teatro de gentes que, ante todo, habían acudido al reclamo de la novedad de la obra; y como la ronquera de Sa-las no sólo no se había curado sino que seguía cada vez mayor, cuando llegó el momento de decir su parte se vió que ni aun lo hablado se le entendía. El público, airado con el engaño, des-pués de haber pagado tan cara la entrada, empezó a protestar y a silbar de tal modo, que la obra no pudo ser oída más que en parte mínima. Sin embargo, se dió toda la zarzuela, y los po-bres autores, que desde la orquesta dirigían cada uno su acto,

podieron respirar cuando los italianos empezaron sus arias. Barbieri, que con razón achaca el desastre a Salas, dice que la zarzuela en circunstancias normales hubiera sido aplaudida, sin que le ciegue el amor propio, pues añade: "A pesar de todo, la música tuvo pasajes en los que no sólo agradó, sino que obtuvo algunos aplausos, sobre todo en las piezas de ambos actos en que no cantaba Salas, como la romanza de Soledad, el dúo entre Rinconete y Cortadillo, el coro de alguaciles y el terceto."

El público fué de este mismo parecer. Un periódico muy serio (*La Semana*) decía pocos días después: "Dicha obra no ha podido ser juzgada *porque no fué oída*... Lo que sí no podemos menos de censurar es que el señor Salas antepusiese una ambición mezquina al éxito de la ópera. Antes que atraer concurrencia a su beneficio con el aliciente de oír a la señora Alboni y al señor Ronconi, creemos que estaba el porvenir de los compositores de una obra, que ya lucha con un mal precedente."

Pero ni aun la esperanza les quedó de repetirla en mejores condiciones, porque la empresa del Circo quebró a consecuencia del fracaso, como ya veremos.

El asunto procede, según queda dicho, del *Rinconete* de Cervantes; pero el autor añadió otros episodios tomados del *Quijote*, como el de Ginés de Pasamonte y su mono adivinador. El acto primero pasa en la casa de Monipodio; se cuentan, como en la novela, los hurtos y heridas hechos y para hacer. La Escalanta arrastra a la guarida a Soledad, una joven huérfana que vivía con ella y había querido fugarse de su compañía. Rinconete y Cortadillo se quejan de lo mal que los tratan los demás ladrones y se separan de ellos. Los otros traen atado a Ginés, que creen es un peruano rico, y ante una irrupción de alguaciles arrojan en la cueva a Ginés y huyen a esconderse, dejando sola a Soledad, que al oír las voces de Pasamonte, enternecida le libra y ambos huyen. En el acto segundo el lugar de la escena es la Venta del Mirlo, en Córdoba. Monipodio es el Ventero; Ginés se ha convertido en Maese Pedro y anda con su mono y con Soledad por los pueblos. En la Venta está, entre otras personas, un embozado, que lo oye y examina todo. De pronto llegan por diversos lados Rinconete, vestido de capitán con soldados de su compañía, y Cortadillo de comisario de la Inquisición con alguaciles. Ginés los conoce, y para recobrar los pape-

les que acreditaban el derecho a una herencia que se va a adjudicar en Córdoba y que los rateros le habían quitado en Sevilla y él había quitado antes en Lima a su dueño, don Gonzalo, dejándole mal herido, hace que los auxiliares de cada uno de los dos granujas prendan al otro. Y cuando ya Ginés se cree seguro y en posesión de los papeles, llega el corregidor, quien, además de desenmascarar al ladrón, le presenta el embozado, que es el verdadero dueño de los documentos y padre de Soledad, que también le había sido robada.

Como se ve, el argumento ofrece poco interés, porque no se ha llamado apenas la atención sobre la persona de Soledad, que debía ser el nudo de la trama, y no unos papeles mojados que no se dice lo que son ni por dónde pueden servir a nadie (1).

La música parece que era buena. Barbieri dice que "tenía un sello muy característico español", y el periódico referido antes añade "que, lejos de participar del ritmo suave y sentimental de la música italiana moderna, y ésta es su eminente condición, están llenos (los números musicales de la zarzuela) de la alegre vivacidad de la música española y del género bufo y, por consiguiente, muy distinta de la italiana".

Los números, según resulta del libreto y del anuncio puesto por los mismos autores, eran los siguientes: *Acto 1.º*: Obertura; introducción por el coro de ladrones de ambos sexos; dúo de Testa y Fuentes (*Rinconete* y *Cortadillo*); romanza por la señora Villó (*Soledad*) y coros; aria por Salas (*Ginés*) y coros; dúo por la señora Villó y Salas; final por el coro. *Acto 2.º*: Preludio; baile coreado de mozas y mozos del pueblo; aria por Salas y coro; coro de alguaciles y soldados; terceto por Salas, Testa y Fuentes; cuarteto por la Villó y los tres anteriores y coros de ambos sexos; final por la Villó, Cortés y coros. Total, 14, siete por acto, que era lo establecido por estos primitivos autores.

Gaztambide y Barbieri aprovecharon gran parte de esta música para otras obras aplaudidas.

(1) *La Picaresca*, zarzuela original en dos actos, de don Carlos García Doncel. Madrid, 1850. Imprenta de Vicente de Lalama. 4.º, 63 págs.

No tiene reparto, pero trae la lista de los personajes, que fueron: *Ginés de Pasamonte* (Salas); *Rinconete* (Testa); *Cortadillo* (Fuentes); *Monipodio* (Aznar); *Don Gonzalo* (Cortés); *Ganchuelo*, *Narigueta*, *El Corregidor*, *Alguacil 1.º*, *Soldado 1.º*.—*Escalanta* (Bardán); *Soledad* (Cristina Villó); *Ventera*. Este libreto, como obra cervantina, es hoy muy raro y casi desconocido.

Aunque las ganancias de la empresa de Variedades eran muy buenas, venían a ser insuficientes, no tanto por el mucho gasto que suponía mantener tres compañías numerosas como por la mala administración de los encargados de manejar los fondos y los gastos excesivos de los directores, como Carceller, que vivía en continua francachela en el colmado de "Los Andaluces". Confiaban en el éxito de la zarzuela que la codicia de Salas hizo fracasar, y el misero Gaona, que ya había agotado todos sus recursos para sostenerse, en espera de obras que, como *El Duende* y *La Mensajera*, diesen buenos resultados, tuvo que declararse en quiebra, bien que pagando todo lo que hasta el día se adeudaba. Cerróse el teatro el mismo día 29 de marzo, devolviéndose el dinero a los que ya habían adquirido billetes para la segunda representación de *La Picaresca*, con todo el pesar consiguiente de tanta gente, que en lo mejor de la temporada quedaban sin trabajo.

Carceller, que era hombre de ingenio, consiguió que interviniese, para acabar de pagar algunas deudas y adquirir lo que ya había que enajenar de enseres del teatro, cierto prestamista llamado don Pío Usura (1), quien, en unión del dicho Carceller, se ofreció a continuar las representaciones del Circo y de Variedades. Maduraron el plan durante la Semana Santa, que se vino encima, y el domingo de Pascua, 20 de abril, pudieron abrir el teatro del Circo, casi con los mismos actores (2), poniendo en escena las zarzuelas en un acto *La paga de Navidad, Gloria y peluca* y *A última hora*, cantadas por los de antes, poco más o menos. Repitiendo estas piezas y otras de las más aplaudidas, llegaron al 28 del mes, en que estrenaron una zarzuela en dos actos anunciada con el título de "*Un embuste y una boda*, calificada de ópera cómica por el autor de la música, don Tomás Genovés". El de la letra era don Luis Mariano de Larra, según se supo después, porque el público la recibió tan mal, que no

(1) Era ordinario prestamista de los cómicos, que le rebautizaron con los nombres de don Impio Usura.

(2) Las partes principales que siguieron trabajando fueron: Adelaida Latorre, Antonia Istúriz, Josefa y su hermana Cayetana Rizo, María Bardán, Casilda Alvarez, Teresa Fernández.—Francisco Salas, José González, Juan A. Carceller, José Alverá, Francisco Fuentes, José Sáez, Antonio Vivanco, José Rodríguez, Enrique López, Vicente F. Pombo, Manuel Moya, Simeón Aguirre, José María Arráez, Román Pavón, Félix Ruiz.

volvió a ponerse en escena. El libreto se imprimió entonces (1); pero de la música sólo ha quedado el recuerdo (2).

Este funesto comienzo tuvo Larra como libretista de zarzuela; pero luego le veremos reponerse con creces de su descalabro.

El primer estreno serio que se hizo por la compañía rehecha del Circo fué la zarzuelita en un acto *El campamento*, letra de don Luis Olona y música de un joven compositor hasta entonces poco conocido.

Era don José Incenga y Castellanos hijo de don Angel, maestro y compositor de origen siciliano (3), y de doña Felicia Castellanos, cantante aficionada de mérito y muy aplaudida en los conciertos y en funciones particulares (4). Nació Incenga en Madrid, el 3 de junio de 1828. Estudió solfeo con su padre y piano y composición con Albéniz y Bordalonga. En vista de sus felices disposiciones, el duque de Osuna, don Mariano Téllez Girón, le pensionó en 1842 para continuar sus estudios musicales en el Conservatorio de París, donde logró entrar como interno por recomendación de don Francisco Martínez de

(1) *Un embuste y una bola*. Zarzuela en dos actos, original de don Luis Mariano de Larra; representada por primera vez en el Teatro Lírico Español (Circo) en el mes de abril de 1851. Madrid, 1851, Impr. de Vicente de Lalama. Folio, 13 págs. a dos cols. Está en verso y el reparto es el que sigue:

Don Pedro Chinchón, señor Alverá.—*Doña Luisa*, señora Istúriz.—*Don Enrique*, señor González.—*Rodrigo*, señor Fuentes.—*Mayordomo*, señor Sáez.—*Pilar y Sancho*, criados de don Pedro, señora Rizo y señor Rodríguez.—La escena en una quinta de don Pedro, cerca de Zaragoza, como en *Las señas del Archiduque*.

El asunto, jocosos y aun burlescos, está mezclado con episodios sentimentales, y además de inverosímil está mal conducido y escrito en lenguaje poco decoroso. Larra tenía veinte años.

(2) Los números de música, según el libreto, eran: *Acto 1.º*: Coro de criados y el Mayordomo; otro coro con el Mayordomo; aria de tenor (Enrique); romanza de barítono (Fuentes); aria de Luisa (la Istúriz); coro final con el barítono.—*Acto 2.º*: Coro con el mayordomo (Sáez); dúo de tenor y bajo; canción de Fuentes; jota que se canta dentro de bastidores por los aldeanos; aria de Luisa, intermediada por una copla de jota y plegaria: "Dios, que en el cielo — ves mi quebranto, — hoy de mi llanto — ten compasión", etc.; coro final con dúo de Luisa y Enrique (González): total, 12 números.

(3) Don José Incenga consignó este dato en su interesante librito *Impresiones de un artista en Italia*. Madrid, 1876. 8.º, 79 págs., diciendo: "Tres móviles a cual más poderoso me impulsaban al suelo italiano, lleno de inefable gozo. Satisfacer el ensueño de toda mi vida al visitar la cuna del arte músico y de tantos célebres maestros; colocar en un teatro importante del extranjero a mi discípula la señorita Ocampo, y abrazar por primera vez de mi vida a mi familia de Sicilia." (Pág. 12.)

(4) Doña Felicia murió en Madrid el 16 de febrero de 1871.

la Rosa, nuestro embajador en Francia. Allí permaneció seis años con provecho, pues en 1846 obtuvo premio de piano y armonía y aun desempeñó interinamente en el año siguiente el cargo de maestro acompañador en el teatro de la Opera Cómica. A la vez era pianista en algunas célebres tertulias particulares, como las del español Orfila y del doctor Ricord.

La revolución de julio de 1848 le obligó, como a Hernando, a volver a Madrid, donde se hizo conocer pronto con aplauso en conciertos y reuniones particulares, a que agregó algunas lecciones de canto, en que era ya y fué siempre excelente maestro. Y al mismo tiempo empezó a revelarse como autor, componiendo una marcha para banda militar, que fué tocada por el regimiento de la Corona en 1849. A ésta siguió una sinfonía, que don Baltasar Saldoni, director de música del teatro Español, hizo ejecutar por la orquesta de dicho teatro, con aplauso, y luego otras piezas para los conciertos de los Salones Orientales, en el Pasaje de Mateu, que dirigía don Juan Mollberg. Además compuso buen número de romanzas y melodías, que él mismo tocaba al piano con excelente gusto y elegancia; de suerte que cuando, en 1851, entregó al Circo su primera obra de teatro, era ya señalado por muchos como un buen maestro.

En las páginas que siguen hemos de tener frecuentes ocasiones de continuar la biografía de este profesor, por lo cual, del mismo modo que hemos hecho con otros maestros y escritores, la suspenderemos aquí, para no alterar el orden cronológico de los sucesos.

Entremos en el examen de la zarzuela *El campamento*.

El libreto de esta hermosa obra está muy bien hecho y distribuído en sus partes, cosa nada fácil para quien no tuviese la experta mano de Olona. La época es la conclusión de la guerra de la Independencia, y el lugar de la acción la falda del Pirineo, donde está el campamento de soldados españoles, no lejos del campo francés y cerca de una iglesia, en que los españoles tienen encerrada una joven prisionera, hija de un general enemigo. Al lado de la cantina, que gobierna Luisa, huérfana de un militar que pereció en un combate, están los soldados acampados, que entretienen el tiempo cantando, bebiendo y jugando. La cantinera está bajo el amparo del sargento Gaspar, hermano de armas del padre de Luisa, la cual se ha enamorado de un fingido hortelano, de nombre Andrés, que le trae todos los días frutas para el campamento, y que no es otro que un oficial francés,

amante y amado de la prisionera, a la que espera libertar a favor del disfraz adoptado, y que para más encubrirse había fingido amar a la cantinera. Gaspar, que también estaba enamorado de su protegida y desea casarse con ella, se lo declara, advirtiéndole que ahora que la guerra se está acabando ya pueden casarse en el próximo día en la parroquia inmediata, para lo cual había sacado un salvoconducto para ambos, pues estaba prohibido salir del campamento. Luisa, aterrada por lo que Gaspar le dice, proyecta a su vez fugarse con Andrés, y se lo hace presente cuando, como de costumbre, llega con su cesta de frutas. Pero justamente Andrés, que tiene ya la llave de la puerta de la iglesia, andaba buscando ocasión de entregársela a su amada, con quien se entendía por medio de canciones que ambos se dirigían, no sabe cómo disculparse, cuando, por fortuna, llega el sargento Gaspar, y con pretexto de mostrar a sus amigos su futura esposa, se va con ella, dejando a Andrés en libertad de dar la llave a la prisionera. Pero al bajar de la pared de una cerca adonde había subido para su objeto, es herido de un tiro en un brazo por los soldados que vigilaban la iglesia. Llega Luisa, ve a Andrés, que había logrado esconderse y estaba muy débil por la pérdida de sangre de su herida; éste le cuenta todo y le ruega salve a su amada, que va a bajar de su encierro, y a él le deje abandonado. Momento de lucha en Luisa, que al fin, dominada por sus buenos sentimientos, entra en la iglesia con Andrés, da sus vestidos a la joven francesa y les entrega el salvoconducto que había tomado de manos del que se lo traía a Gaspar. Al llegar éste, furioso porque se le han huído la prisionera y su amante, Luisa le dice ser ella la que amparó su fuga; pero al mismo tiempo le declara que se casará con él. Gaspar entonces se aterra ante el peligro de Luisa por lo hecho; pero al ojear una orden del General que poco antes le habían entregado, ve que es la de poner en libertad y custodiar a la prisionera hasta entregarla a su familia. Al mismo tiempo se ordena levantar el campo, y termina la pieza con el estruendo marcial con que había comenzado (1).

(1) *El campamento*. Opera cómica española, original y en un acto. Por don Luis Olona. Música del maestro don José Incenga. Representada en el teatro del Circo el día 8 de mayo de 1851. Madrid, Impr. que fué de Operarios, 1851. 4.º, 36 págs.

Reperto: *Luisa, cantinera de la compañía de Gaspar*, doña Adelaida Latorre.—*Una Francesa, prisionera*, doña Antonia Istúriz.—*Gaspar, sargento primero*, don Francisco Salas.—*Benito, bombo de una banda de mú-*

La música, aunque impregnada del gusto francés, como era natural en quien había hecho sus estudios en París, es muy linda, y puso de repente al joven Incenga casi a la altura de los mejores compositores nacionales. Los números que comprenden son: Coro de soldados, que se une al rezo de la oración de la tarde; escena de soldados, cantineras y luego Gaspar (Salas); dúo de Luisa (Adelaida Latorre) y Gaspar; retreta con el coro de cantineras y soldados; canción, entre bastidores, de la prisionera Julia (la Istúriz); trío o terceto de Gaspar, Luisa y Andrés (José González); canción de Andrés y dúo con la Istúriz; coro de ronda de soldados; Gaspar y coro final (1).

Como se ha visto, el libro, que es un verdadero cuadro de escenas militares, ofrece buenas situaciones musicales, muy bien aprovechadas por el maestro, que ha hecho una obra con el carácter que pide el asunto; llena de frescura en las melodías y de ciencia e imaginación en lo demás. Sobresalen el coro y marcha primera, la canción de Salas, la romanza del tenor González y el dúo que le sigue con la Istúriz.

El éxito fué completo; la obra se hizo muchos días seguidos y quedó en el repertorio usual de la zarzuela.

El mismo día que la anterior se puso también con fortuna otro juguete lírico titulado *Al amanecer*, letra de don Mariano Pina y música del maestro Gaztambide.

Es un cuádrilo de costumbres populares de los barrios bajos

sica, don José Alverá.—*Arturo*, oficial francés, disfrazado de aldeano bajo el nombre de Andrés, don José González.—*Un ayudante de campo*, don José Sáez.—*Soldado 1.º* don Antonio Vivanco.—*Soldado 2.º*, señor Aguirre.—*Un centinela*, señor Arráez.—*Un Teniente*, señor Pavón.—*Un sargento de brigada*, señor Moya.—*Un bagajero*, señor Pombo.

Tiene una dedicatoria al duque de Osuna, don Mariano Téllez Girón, en que dice Olona que se asocia al sentimiento de gratitud del autor de la música. "Hoy que el joven compositor presenta al público por vez primera sus trabajos; hoy que empieza a gozar de una reputación merecida, nada es más natural como el que ofrezca sus inspiraciones al generoso protector a quien debe su carrera y a quien deberá el porvenir que ésta le prepara."

(1) Partitura. "Al excelentísimo señor don Mariano Téllez Girón, duque de Osuna, conde duque de Benavente, duque del Infantado & & &, *El campamento*. Opera cómica en un acto de don Luis Olona, puesta en música por J. Incenga. Op. 1. Pr. rs. Madrid. Martín Salazar almacenista de S. M. Bajada de Santa Cruz, núm. 3." Sin año (es de 1851). Gran folio.

Cada número tiene su paginación, portada y cubierta especiales. Es publicación de lujo, que debió de costear el mismo Duque de Osuna. El ejemplar que tengo a la vista tiene una dedicatoria autógrafa de Incenga a don Emilio Arrieta.

Los números musicales son los ocho apuntados arriba.

de Madrid. Entran un vendedor de café, té y aguardiente; varios serenos, agentes de orden público, un sacristán, una beata y su criada, un ladrón nocturno y su moza. Murmuran los primeros

Al Exmo. Señor
D. MARIANO TELLEZ CIRON
*Duque de Osuna Conde duque de Benavente
 Duque del Infantado & c.*

EL CAMPAMENTO
 OPERA COMICA
 en un acto
 DE D. LUIS OLONA
 PUESTA EN MUSICA
 por
J. INZENCA

Op. 1. Pr. rs:
 MADRID

MARTIN SALAZAR, Almacenista de S. M. bajada de S.ª Cruz n.º 3.

PORTADA DE LA PARTITURA DE "EL CAMPAMENTO"

de los vecinos; requiebra el sacristán a la criada de la beata madrugadora y a la chula, recibiendo del galán el condigno castigo de su atrevimiento, y acaba en tumulto la escena, con un coro de vendedores. Está en prosa, excepto los cantables.

Hicieron los principales papeles: el de Benita y su cónyuge, Josefa Rizo y Félix Ruiz; el de Donato (sacristán), José Alverá, y el de Tío Simón (cafetero), Francisco Fuentes.

De música, además de la introducción instrumental, tiene dos seguidillas, que canta Simón y fueron muy aplaudidas, y se repetían todas las noches. Empiezan:

Cuando da todo el mundo
diente con diente,
yo despacho sudando
café caliente.
—¿Quién quiere té,
aguardiente de perla,
leche y café?, etc.

Siguen una canción del Sacristán; seguidillas, por Benita y Curro y el coro ya dicho. Todo ello ligero y muy gracioso, que prueba lo flexible y vario del talento musical de Gaztambide (1).

Al decir que la canción del cafetero se repetía todas las noches, hay que hacer una excepción, que ocurrió a mediados de junio, cuando ya la obra llevaba más de un mes de vida. Como de costumbre, presidía un concejal, que en aquella noche lo era un boticario de la calle de la Visitación llamado don Juan Pedro Blesa, quien al pedir el público la repetición negó el permiso a los actores; entonces los gritos, pateos y bastonazos fueron tales y tal el escándalo, que el presidente reclamó el auxilio de la fuerza, y acudieron los artilleros del cuartel inmediato, que, como sucede en tales casos, hicieron un papel desairado, pues el público, sin hacer más resistencia que la pasiva, empezó a entonar a voz en cuello la consabida canción del cafetero. El presidente cometió la atrocidad de mandar apagar las luces, hecho que tantas desgracias pudiera haber causado. El público salió, pero fué para emprenderla con el presidente, el cual huyó perseguido de la parte más belicosa de los espectadores, que no le abandonó hasta su casa y le apedreó la botica, sin dejarle vidrio ni cacharro entero. Este suceso sirvió para que en adelante se suprimiese la presidencia de los teatros.

(1) *Al amanecer. Entremés lírico-dramático, original de don Mariano Pina; música de don Joaquín Gaztambide. Representado por primera vez en Madrid en el teatro del Circo, el 8 de mayo 1851. Granada, imprenta y librería de don José María Zamora, 1851. 4.º, 14 págs. Supongo que habrá edición madrileña anterior. El reparto fué: Benita, Josefa Rizo.—Rafaela, Casilda Alvarez.—María, Teresa Fernández.—Donato, José Alverá.—Cafetero, Francisco Fuentes.—Curro, Félix Ruiz.*

Animado Incenga por el buen éxito de *El campamento*, hizo representar el 17 de mayo otra zarzuela en un acto titulada *Los disfraces*, letra de José Olona; pero así ésta como la música desagradaron tanto al público, que no se volvió a poner en escena, ni de ellas ha quedado rastro alguno.

Con mayor fortuna se representó el 28 una nueva zarzuelita en un acto titulada *Todos son raptos*, letra de don Luis Mariano de Larra y música de don Cristóbal Oudrid.

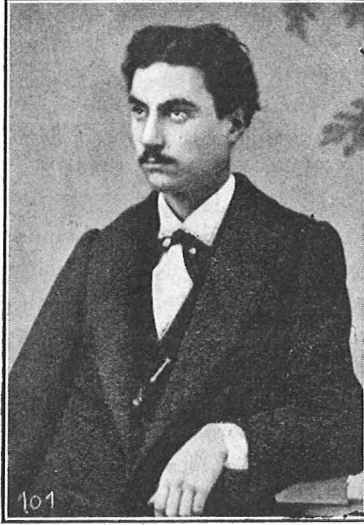
Larra era hijo del célebre don Mariano José (*Figaro*), y nació en Madrid el 17 de diciembre de 1830. Empezó muy joven su carrera de empleado, en la cual llegó a puestos elevados, como el de director de la *Gaceta de Madrid* y jefe de la sección de Propiedad intelectual del Ministerio de Fomento. Ya hemos visto el fracaso de su primer libreto de zarzuela. No es mucho mejor este otro; pero tuvo la fortuna de caer en manos de Oudrid, que escribió una linda y variada música, que fué muy aplaudida, porque además estuvo bien cantada. La mitad de la obra está escrita en andaluz cerrado, para que luciesen Salas y Josefa Rizo. Don Canuto tiene prometida la mano de su hija a un mercader de Alicante, y en su compañía habita una sobrina huérfana, cuyo dote administraba. La primera tomó amores en Granada con un joven rico, que al final resultó ser el mismo alicantino. La sobrina, que habla siempre andaluz, está también en amores con otro joven sevillano. Quieren casarse los cuatro con anuencia de la madre, que es un personaje ridículo (como la doña Sabina de *El Duende*), y el padre se opone a la boda de su hija por no faltar a su palabra, pues ignoraba quién era el galán de la niña, que había cambiado de nombre sin saberse por qué, y a la de la sobrina porque el novio no tenía un real. Dispuestos los cinco a fugarse, pues la madre quería también ser robada, se aclara el enredo; el comerciante cede su tienda al novio de la sobrina, y todos quedan contentos (1).

De la música, lo que más gustó fué el dúo, muy original, entre el gallego memorialista y el andaluz Antonio, así como lo

(1) *Todos son raptos*. Zarzuela en un acto, original de don Luis Mariano de Larra, música del maestro don Cristóbal Oudrid, representada con gran aplauso en el Teatro Lírico Español (Circo) el día 27 (fué el 28) de mayo de 1851. Folio, Madrid, Impr. de Vicente de Lalama, 11 págs. El reparto fué el siguiente:

Antonio, señor Salas.—Adela, señora Istúriz.—Soleá, señora Rizo.—Doña Transverberación, señora Bardán.—Don Canuto, señor Carceller.—Don Luis, señor González.—Memorialista, señor Fuentes.

demás que éste canta y lo que cantó Soleá (la Rizo), por su gracia especial en esta clase de papeles. La obra se puso varios días de los pocos que ya faltaban para terminar el año cómico y cerrarse el teatro del Circo, lo cual se hizo el 29 de junio, aun-



DON LUIS MARIANO DE LARRA
(Fotografía.)

que luego se dieron dos funciones extraordinarias, fuera de empresa, por los mismos actores (1).

Durante el año transcurrido se estrenaron once zarzuelas: cinco en dos actos, de las cuales, si se exceptúa *El tío Caniyitas*, ninguna obtuvo éxito; de las otras seis, cada cual en un acto, fueron muy aplaudidas las tituladas *Escenas en Chamberí*, *El campamento* y *Al amanecer*; algo menos *Misterios de bastidores*, segunda parte, y *Todos son raptos*, y fué rechazada la titulada *Los disfraces*.

Libretistas nuevos sólo aparecen don Luis Mariano

de Larra y don José Sanz Pérez, y de compositores don José Incenga.

El público seguía cada vez más afecto a la zarzuela, y este gran estímulo provocó el suceso importante que vino a dar firmeza y cohesión a los esfuerzos que literatos, músicos y cantantes se aprestaron a hacer en pro de una idea que creían gloriosa para todos. Es lo que vamos a referir en el capítulo que sigue.

EMILIO COTARELO Y MORI.

(Continuará.)

(1) Las piezas son las siguientes: Coros de hombres, de mujeres y luego juntos; canción andaluza de Soleá; aria de Antonio (Salas); coro con el memorialista; dúo de Antonio y Fuentes y *muñeira*; aria de Luis (González); canción de Antonio.

Para el mismo día del estreno de esta zarzuela se anunció otra titulada *Entre dos luces, entremés lírico*, con música de don Pablo Iradier, que habían de cantar la Latorre y la Bardán, con Fuentes, Aguado, Pombo y Gallego; pero este juguete (dice Barbieri) "era tan malo, que no se atrevió la empresa a darlo al público después de ensayado".