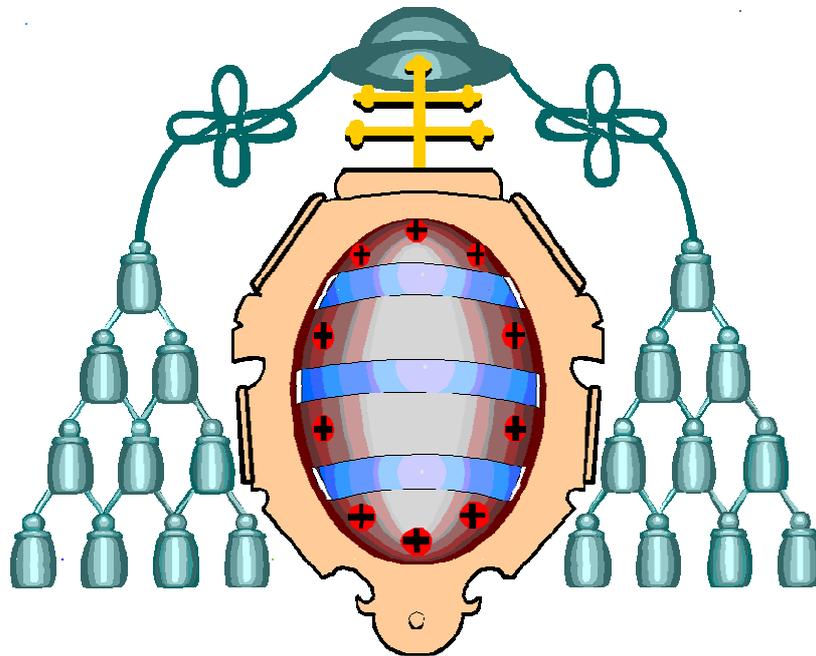


UNIVERSIDAD DE OVIEDO
Facultad de Filosofía y Letras



*El Género Chico a través de la figura de
Manuel Nieto (1844-1915).*

*Estudio de sus dos obras más representativas,
Certamen Nacional y Cuadros Disolventes*

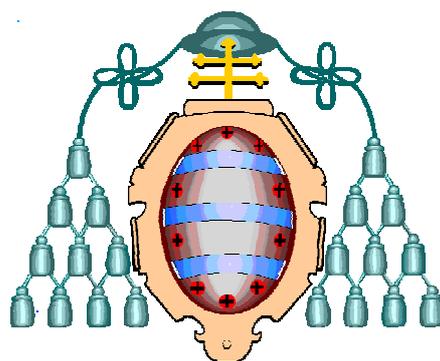
Trabajo Fin de Máster
Patrimonio Musical

Realizado por Andrea García Torres

Dirigido por la Dra. María Encina Cortizo Rodríguez

Oviedo, curso 2011-2012

UNIVERSIDAD DE OVIEDO
Facultad de Filosofía y Letras



*El Género Chico a través de la figura de
Manuel Nieto (1844-1915).*

*Estudio de sus dos obras más representativas,
Certamen Nacional y Cuadros Disolventes*

Trabajo Fin de Máster
Patrimonio Musical

Realizado por Andrea García Torres
Dirigido por la Dra. María Encina Cortizo Rodríguez

Fdo.: Andrea García Torres.

Fdo.: Dra. María Encina Cortizo Rodríguez.

Oviedo, curso 2011-2012

¡Chico! ¿y por qué y en qué es chico? ¿por el asunto? una de las obras que más han gustado, *Las Bravías*, está inspirada en un pensamiento de Shakespeare. [...]

Los músicos ¿quienes son? pues Fernández Caballero, autor de *La Marsellesa*, Chapí autor de *La Tempestad* y *La Bruja* y Jiménez y Nieto y Brull y otros muchos; la plana mayor de los maestros, los herederos de Arrieta y de Barbieri, de Gaztambide y de Oudrid.

(“Grande en chico”. A. Sánchez Pérez. *La Ilustración Española y Americana*. Madrid, 30-I-1898, año XLII, nº IV.)

AGRADECIMIENTOS.

Primeramente quiero manifestar mi más sincera gratitud a la Dra. María Encina Cortizo, no sólo por su inestimable labor y el interés que ha manifestado por el tema elegido para el desarrollo de este trabajo, sino también por el apoyo, la motivación y la infinita paciencia que ha mostrado conmigo durante todo este tiempo.

Quiero dar las gracias también a M^a Luz González Peña, directora del Centro de Documentación y Archivos de la SGAE, por su contribución documental a este estudio.

A mis amigos, que me han mostrado su ayuda y han sabido ser comprensivos ante mis ausencias durante la realización de este trabajo.

En último lugar y con mucho cariño, quiero hacer especial mención a mis padres, quienes han padecido y se han volcado conmigo en la realización de este trabajo desde el primer momento, pues sin su ayuda no podría haberse llevado a cabo.

A todos ellos,

Muchas gracias.

ÍNDICE

CAPÍTULO I. Planteamiento y disposición del trabajo	5
I.1 Introducción	5
I.2 Justificación del tema	6
I.3 Antecedentes y estado de la cuestión	7
I.3.1 Biografía	7
I.3.2 La obra musical	15
I.4 Metodología	17
I.4.1 Objetivos	17
I.4.2 Plan de trabajo y estructura	18
I.5 Fuentes	21
CAPÍTULO II. Contextualización histórico-cultural y biográfica	22
II.1 Espectáculos teatrales en el Madrid de la segunda mitad del siglo XIX.	22
II.2 Biografía de Manuel Nieto	37
CAPÍTULO III. Estudio de dos revistas en colaboración con Guillermo Perrín y Miguel de Palacios. <i>Certamen Nacional</i> y <i>Cuadros Disolventes</i>	44
III.1 <i>Certamen Nacional</i> . Proyecto cómico lírico en 1 acto	44
III.1.1 Presentación	44
III.1.2 Argumento	45
III.1.3 Temática y descripción de los personajes	47
III.1.4 Análisis musical	50
• Génesis de la obra	50
• Análisis armónico-formal	51
• Recepción en Madrid y Barcelona	65
III.2 <i>Cuadros Disolventes</i> . Apropósito cómico lírico fantástico inverosímil en 1 acto	69
III.2.1 Presentación	69
III.2.2 Argumento	69
III.2.3 Temática y descripción de los personajes	72
III.2.4 Análisis musical	76
• Génesis de la obra	76
• Análisis armónico-formal	77
• Recepción en Madrid y Barcelona	95
Conclusiones	98
Bibliografía	104
Anexos	115

CAPÍTULO I. PLANTEAMIENTO Y DISPOSICIÓN DEL TRABAJO.

I.1 INTRODUCCIÓN

El presente trabajo *El Género Chico a través de la figura de Manuel Nieto (1844-1915)*, pretende aportar una imagen más detallada y rigurosa que la existente hasta el momento sobre el compositor Manuel Nieto Matán, cuyo estudio nos parece realmente atractivo, ya que nos encontramos ante una de las figuras más relevantes del panorama lírico español de finales del siglo XIX. En este estudio planteamos un primer acercamiento a una selección de obras líricas de este autor, que hemos realizado en base a aquellas que aparecen con mayor asiduidad en las fuentes bibliográficas y hemerográficas de la época, *Certamen Nacional* (1888) y *Cuadros Disolventes* (1896).

Nuestro planteamiento para el desarrollo de este estudio va desde lo general a lo particular, para ello, nuestro trabajo se divide en tres partes. Primeramente, en la introducción serán tratados aspectos como la justificación, los antecedentes y el estado de la cuestión, los objetivos y la metodología utilizada. A continuación, consideramos necesario establecer un contexto del marco espacio-temporal que aporte información suficiente para comprender mejor la situación de la vida musical finisecular y al mismo tiempo ubique las obras tratadas con posterioridad en el desarrollo del trabajo. A continuación, nos parece conveniente realizar una biografía de Manuel Nieto más detallada y que aporte nuevos datos sobre su trayectoria compositiva.

La tercera y última parte estará ocupada por el estudio y análisis musical de *Certamen Nacional* y *Cuadros Disolventes*, escritas por Nieto en colaboración con los libretistas Guillermo Perrín y Miguel de Palacios. Esta selección resultó inevitable dado el amplio catálogo de Manuel Nieto, que no podía ser abordado en su totalidad, por no ajustarse las características de este trabajo de fin de máster a los requerimientos que un estudio tan exhaustivo necesitaría. Como consecuencia, nos hemos visto obligados a hacer esta selección, que supone una primera aproximación y que tenemos intención de seguir ampliando en estudios ulteriores.

I.2 JUSTIFICACIÓN DEL TEMA

Creemos que este tipo de trabajos, basados en el estudio y la recuperación tanto de compositores como de sus obras, siguen resultando una labor imprescindible dentro del ámbito musicológico, que ayudará a construir una visión más certera y pormenorizada de la música en épocas anteriores. En lo relativo al compositor Manuel Nieto, nos parece que está suficientemente justificada la realización de un trabajo como éste ante la carencia de un texto que recopile su trayectoria compositiva y estudie de forma objetiva y crítica su obra. En este sentido queda aún mucho por hacer, ya que no existe un catálogo que recoja la totalidad de sus composiciones, ni un estudio riguroso sobre las mismas.

Profundizar en el conocimiento de la obra de Nieto nos parece una labor fundamental, ya que por razones ajenas a nosotros ésta ha sido completamente olvidada, a pesar de haber tenido un enorme éxito en su momento, tal y como recoge la prensa de la época. Es nuestra intención, pues, revalorizarlo.

Junto con el aspecto musical que sirve de base en este trabajo, hemos encontrado otras disciplinas que presentan puntos en común. La relación con las músicas populares, que viene dada por el uso del folklore español, presentando ritmos característicos y pintorescos, que aparecen en danzas como la alborada, la farruca, o el zortzico y por la utilización de danzas urbanas –*schottish*, polka, mazurka, vals,...–, ambos constantemente empleados dentro del Género Chico como ha señalado Barce¹, relacionándolos así mismo con las modas de la época y los gustos de la burguesía contemporánea que acudía entonces a los teatros.

Los acontecimientos sociales y políticos el momento aparecen también recogidos en las obras del “teatro por horas”, por lo que suponen una importante fuente de información que aportará conocimiento sobre el contexto socio-político de las obras de Nieto. Otro aspecto a estudiar es la tipología literaria de las obras y de los personajes que pueblan no sólo las obras de nuestro compositor sino de todo el Género Chico, permitiéndonos asimismo analizar los estratos sociales retratados, a quien van dirigidas las obras y la ideología que éstas traducen.

¹ Véase Barce, Ramón. “La revista. Aproximación a una definición formal”. *Cuadernos de música iberoamericana. Actas del congreso internacional “La zarzuela en España e Hispanoamérica, centro y periferia, 1800-1950”*. Vols. 2-3, 1996-97.

I.3 ANTECEDENTES Y ESTADO DE LA CUESTIÓN

I.3.1 Biografía.

Hasta la fecha, no tenemos constancia de la existencia de ninguna monografía ni estudio científico previo dedicado al compositor Manuel Nieto Matán. Sus obras líricas, que en el momento de su estreno gozaron de gran éxito, se encuentran actualmente olvidadas, salvo por algunas excepciones, tales como la polonesa “Me llaman la primorosa”, perteneciente a *El Barbero de Sevilla*² o el *schottish* de *Cuadros Disolventes*³, “Con una falda de percal *planchá*”. Quizá ésta es la razón por la cual las principales obras dedicadas al Género Chico incluyen referencias a sus composiciones, idea subrayada además por el éxito obtenido por este compositor en su época.

Para aproximarnos a la figura de Nieto debemos partir de una referencia primaria, las *Memorias Añejas*, autobiografía escrita por el propio compositor que recoge sus primeros veintinueve años de vida y que, dedicada a su hijo, fue publicada en 1915⁴. En esta obra aparece información que no ha sido recogida en otras fuentes posteriores. Estas memorias, narradas en primera persona, suponen una puerta a través de la que podemos conocer no sólo los datos vitales trascendentales para realizar una aproximación a su carrera, sino también su carácter y personalidad, su círculo de amistades y contactos, o su ideología.

El éxito alcanzado por el compositor en su época llevó a incluir a Nieto en los primeros diccionarios contemporáneos que se publicaron en España, caso del publicado por Luisa Lacal en 1900, del que se afirma sobre el mismo:

Compositor español que está distinguiéndose en Madrid por sus partituras de zarzuela y como notable director de orquesta. Su primo Julio es también inteligente director de música religiosa y profana⁵.

Con posterioridad a su muerte, en la década de 1930 podemos encontrar otro artículo sobre el compositor publicado en la *Enciclopedia Espasa*, donde aparece un recorrido biográfico, una lista en la que figuran algunas de sus obras –donde cita la existencia de

² Zarzuela en 1 acto, cuya música escribió Nieto junto a Gerónimo Giménez, y que fue estrenada en 1901 en el Teatro de la Zarzuela de Madrid. Actualmente esta obra se vincula casi únicamente al nombre de Giménez.

³ Apropósito cómico-lírico fantástico en 1 acto, con libreto de G. Perrín y M. Palacios, estrenada el 3-VII-1896, T. del Príncipe de Madrid.

⁴ Madrid, Ricardo Velasco ed., 1915.

⁵ Lacal, Luisa. *Diccionario de la música: técnico, histórico, bio-bibliográfico*. Madrid, Establecimiento tipográfico de San Francisco de Sales, 1900, segunda edición. p.340

numerosas composiciones para piano y romanzas, aunque no especifica más—. Concluye el artículo destacando las obras líricas que mejor recepción tuvieron en el momento de su estreno. Incluye también una pequeña nota que busca hacer una aproximación a su estilo compositivo, afirmándose: “Sus obras se distinguen por una cierta fluidez melódica, no exenta de elegancia”⁶.

El diccionario de Albert Torrellas, con dirección técnica de Pahissa, incluye también una referencia a Nieto, en la que se recogen los datos biográficos fundamentales:

Hijo de un músico militar, ingresó a los nueve años en la banda del regimiento en que servía su padre, haciendo tan rápidos progresos en sus estudios musicales, que a los quince años compuso una zarzuela titulada *La toma de Tetuán*, que se estrenó con éxito en Córdoba. De 1861 a 1863 residió en Badajoz, dedicándose al profesorado de piano. En 1863 trasladóse a Valladolid, donde permaneció hasta 1869, actuando como profesor de piano, como flautista y como director de orquesta. Posteriormente pasó a Madrid y allí empezó a orientarse en su carrera. Fue director del teatro Rossini, maestro de coros de la Ópera (Teatro Real) y director de orquesta de otros teatros, al mismo tiempo que empezó a componer las primeras zarzuelas que hicieron luego su nombre famoso por toda España. En efecto, muchas de las obras de Nieto se han representado centenares de veces en todos los teatros de España⁷.

Además de incluir una lista incompleta de obras de Nieto, se destacan como cualidades musicales de su estilo la facilidad melódica y una elegancia o gracejo natural que “disculpa su monotonía y lo descuidado de la técnica”. Añade, al igual que la Enciclopedia Espasa, que, además de obras líricas, compuso numerosas romanzas y piezas para piano.

Nieto figura también en algunas obras generales sobre la historia del género lírico, como la *Historia del Género Chico* de Marciano Zurita⁸, o la *Historia de la Zarzuela y del Género Chico* de Matilde Muñoz, en la que la autora afirma:

El nombre de don Manuel Nieto, músico españolísimo, es el de uno de los autores que más contribuyeron a la hegemonía del Género Chico; evoca aquellos tiempos en que ciegos, menegildas, aristonos y manubrios repetían en las dulces horas de la tarde madrileña las

⁶ *Enciclopedia universal ilustrada europeo-americana*. “Nieto, Manuel”. Madrid, Ed. Espasa Calpe, 1988. Vol. 38, pp. 655-656.

⁷ Albert Torrellas, A. y Pahissa, Jaime: “Nieto, Manuel”, *Diccionario de la Música Ilustrado*. Barcelona, Central Catalana de Publicaciones, s/f [1930], p. 319.

⁸ Madrid, Prensa Popular, 1920.

notas castizas de aquel chotis popularísimo de *Cuadros disolventes*: ‘Con una falda de percal *planchá*’⁹.

Muñoz incluye en su obra una breve biografía de Nieto que reúne los datos ya repetidos en obras anteriores.

También José Deleito y Piñuela dedica algunas páginas de su obra sobre el Género Chico a Nieto, refiriéndose a *Certamen Nacional*, obra que alcanzó las 2610 representaciones entre Madrid y provincias en 1888, o *El gorro frigio* (1888), dedicándose a resumir la acción del libreto sin hacer referencia a las cuestiones musicales¹⁰.

De nuevo encontramos una referencia sobre el compositor en el diccionario de Pena y Anglés, publicado en 1954, en la que el músico aparece como “Miguel Nieto” en lugar de Manuel, su nombre de pila, testimonio del olvido en el que ha caído su persona. Pena y Anglés recogen exactamente los mismos datos que la obra de Lacal¹¹.

El nombre de Nieto reaparece en algunos trabajos de divulgación que sirven para contextualizar el mundo que envolvió al Género Chico en general y a Manuel Nieto en particular, como la obra Antonio Barrera *Crónicas del Género Chico y de un Madrid divertido*¹². De este libro, es la segunda parte la que más nos interesa, ya que está destinada al Género Chico, del que hace un recorrido desde sus antecedentes con los Bufos madrileños y sus orígenes con *La canción de la Lola*¹³, hasta su declive en el siglo XX¹⁴, deteniéndose especialmente en el sainete y la revista lírica.

En fecha más reciente, Moral Ruiz, en su obra general sobre el Género Chico, recoge de nuevo referencias sobre Nieto, al incluir su nombre en la lista de autores que cultivaron el género. Afirma que el compositor,

autor de doscientas zarzuelas de distintos ambientes, demostró su ingenio musical en un campo más arrevistado con notables éxitos: *El gorro frigio* (1888), dentro de la moda

⁹ Muñoz, Matilde. *Historia de la Zarzuela y del Género Chico*. Madrid, Ed. Tesoro, 1946; citado en la voz Nieto realizada por E. Casares, para el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, SGAE, 1999, p. 202.

¹⁰ Deleito y Piñuela, José. *Origen y apogeo del Género Chico*. Madrid, Revista de Occidente, 1949.

¹¹ Pena, Joaquín y Anglés, Higinio. *Diccionario de la Música Labor*. Barcelona, Ed. Labor, 1954.

¹² Madrid, Ed. Avapiés, 1983.

¹³ *La Canción de la Lola*, compuesta por Ricardo de la Vega y estrenada en 1880, es el primer sainete con música de finales del siglo XIX. Véase a este respecto el artículo de Barce “El sainete lírico (1880-1915)”, en Casares Rodicio, Emilio; Alonso, Celsa (eds.) *La música española en el siglo XIX*. Oviedo, Servicio de publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1995, pp. 195-244.

¹⁴ Véase a este respecto el artículo de R. Sobrino: “*La crisis del género chico y la «Restauración» de la zarzuela grande*”. *Cuadernos de música iberoamericana. Actas del congreso internacional “La zarzuela en España e Hispanoamérica, centro y periferia, 1800-1950”*. Vols. 2-3, 1996-97.

seudo-republicana de aquellos años, así como *Certamen nacional* (1888) y *Cuadros disolventes* (1896), llena, como ya se ha dicho, de alusiones a la política del momento, es una de las obras más importantes del género chico¹⁵.

Una fuente importante para la aproximación del teatro lírico de la época de Nieto es la monografía científica de Pilar Espín, en la que se analizan los diversos modelos literarios del “teatro por horas”; entre las obras estudiadas se encuentra nuevamente *El gorro frigio*¹⁶.

Casares en su colección *Obra gráfica de la zarzuela*, dentro del volumen que dedica a los creadores, incluye también una breve referencia a Manuel Nieto, además de aportar una fotografía del compositor procedente de la Colección Castellanos de la Biblioteca Nacional:

Nieto Matán, Manuel. Reus (Tarragona), 17-X-1844; Madrid, 6-VIII-1915. Compositor director. A los quince años estrenó la zarzuela, *La toma de Tetuán*. Se estableció definitivamente en Madrid en 1871, y se convirtió en uno de los compositores más proliferos de zarzuela con cerca de ciento cincuenta obras. En el año 1880, estrenó *La tela de araña*. Es autor de obras famosísimas como *Certamen Nacional*, 1888, *El gorro frigio*, 1888, *La tragedia en el mesón o Los contrabandistas*, 1891, *Cuadros disolventes*, 1896 o *El barbero de Sevilla*, 1901, en colaboración con Gerónimo Giménez¹⁷.

Nuevas referencias sobre Nieto aparecen en publicaciones que recogen la historia de los teatros de Madrid, como la obra de Ruiz Albéniz sobre el Teatro Apolo, en la que a lo largo de la historia del teatro encontramos los estrenos de Nieto¹⁸. Joaquín Turina recoge también en su *Historia del Teatro Real*, la fecha en la que Nieto se convierte en director del coro del teatro en la temporada 1871-72, o el hecho de que en mayo de 1905, fecha en la que se conmemora el tercer centenario de la publicación de *El Quijote*, se desarrollara un concierto con obras sinfónicas de tema cervantino, entre las que figuraba un *Andante* de Nieto¹⁹. Emilio García Carretero en su *Historia del Teatro de la*

¹⁵ Moral Ruiz, Carmen del. *El Género Chico. Ocio y teatro en Madrid (1880-1910)*. Madrid, Alianza Editorial, p. 256.

¹⁶ Espín Templado, María Pilar. *El teatro por horas en Madrid (1870-1910)*. Madrid, Instituto de Estudios Madrileños/Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero, 1995.

¹⁷ Casares, Emilio. *Historia gráfica de la zarzuela. Los creadores*. Madrid, ICCMU / Fundación de la Zarzuela española, 2001, p. 169.

¹⁸ Ruiz Albéniz, Víctor, “Chispero”. *Teatro Apolo*. Madrid, Prensa Castellana, 1953.

¹⁹ Turina, Joaquín. *Historia del Teatro Real*. Madrid, Alianza Editorial, 1997, p. 200.

*Zarzuela de Madrid*²⁰ incluye también numerosas referencias a los estrenos del compositor.

La penúltima referencia que debemos mencionar es el artículo de Nieto que se incluye en el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* que ha dirigido el profesor Casares, obra que ha cambiado la perspectiva historiográfica de la música hispana. Casares recoge noticias de las obras anteriores, incluyendo en su biografía datos nuevos, como la intervención de Nieto en la creación de la SAE:

Intervino en la fundación de la Sociedad de Autores cuando en abril de 1890 se reunieron en el Círculo Literario casi todos los autores dramáticos de Madrid bajo la presidencia de Sánchez Pastor. Se nombró una junta que ejercería de ponente en la que estaban Echegaray, Vital Aza, Ramos Carrión, Sánchez Pastor, Ducazcal, Jackson Veyán, Pina Domínguez, Chapí, Manzano, Ricardo Monasterio y Nieto. En la lucha que se estableció entre la Sociedad de Autores y Fiscovich, Nieto hizo durante un tiempo junto con Bretón de intermediario e incluso participó como miembro de la denominada “contrasociedad” fundada el 12 de junio de 1900 con vistas a formar la Asociación de Autores, Compositores y Propietarios de Obras Teatrales, cuyo consejo de honor estaba formado por Pérez Galdós, Blasco, Núñez de Arce, Echegaray, Larra, Manuel del Palacio y Fernández Caballero. La comisión ejecutiva estaba formada por Antonio Vives, Carlos Fernández-Shaw, Gerónimo Giménez, Juliá Romea, Mauricio Gullón, Miguel Echegaray, Miguel de Palacios y el propio Nieto²¹.

Casares continúa el artículo con una valoración de su obra, clasificando su producción dentro de las tres etapas principales del Género Chico. En la primera etapa, que concluye en 1890, el compositor estrena la revista política *Villa y palos* (1885), con libreto de Perrín y Palacios; sus dos colaboraciones con Chapí que obtuvieron gran éxito, *Juan Matías el barbero o La corrida de la beneficencia* (1887), la *Misa de réquiem* (1889), y la obra fundamental del periodo, *Certamen nacional* (1888), un modelo de revista con letra de sus dos íntimos colaboradores, Perrín y Palacios, premiada con más de dos mil representaciones por toda España:

Se trata de una de las revistas de más fama después de *La Gran Vía*. Titulada por los autores “proyecto cómico-lírico”, a través del artificio escénico de recorrer los más variados productos de la actividad nacional, expuestos en un certamen, hace una excursión folclórica por las cuarenta y nueve provincias españolas, artificio muy común en las revistas de entonces. La obra se impuso por el éxito de números sueltos; fue especialmente famoso el *Tango del “caracolillo”*, “No hay mejor café que el de Puerto Rico”. La base de esta obra

²⁰ Madrid, Fundación de la Zarzuela Española, 2003. Vol. I. (1856-1909). Gráficas Baraza. Oviedo, 2003. pp. 93, 157, 223, 226.

²¹ Casares, Emilio: “Nieto Matán, Manuel”, *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. dir. Emilio Casares Vol. VII. Madrid, Anaya, 1999, p. 1036.

era el folclore tanto popular como urbano (en este sentido marcaba un prototipo dentro del género chico), y por ser al mismo tiempo una crítica a la nación y sus problemas, así como a la ciudad de Madrid, constituye un pequeño documento histórico²².

El otro gran éxito del periodo inicial, *El gorro frigio* (1888), merece también un comentario en dicho artículo:

Del mismo año es la obra *El gorro frigio*, sainete en prosa consistente en la presentación de un desfile de tipos, que protagonizan escenas graciosas; ante el personaje García, contertulio de la redacción de un periódico, desfilan un conspirador, una bailarina que canta la habanera *Paseando una mañana*, dos testigos de un diputado de la mayoría, un autor, un soldado, una viuda, un cuarteto de cómicos y el delegado de la policía, que le intenta detener. La obra era pues un mero “aluvión de chistes”, lo que le aseguró más de doscientas representaciones, marcando aún más la carrera de Nieto y de los autores de la letra, Félix Limendoux y Celso Lucio²³.

Nieto cerró la primera década del Género Chico con otro éxito, aunque no tan grande, la obra *Madrid-Club* (1889), realizada sobre el modelo de revista que inició *La Gran Vía* tres años atrás, que trataba la temática del juego, tan de moda entonces en la capital.

En la segunda etapa del género que se inicia en 1890, Nieto continúa estrenando algunas de las mejores páginas del repertorio, como *La tragedia en el mesón o Los dos contrabandistas*, con letra de J. de Burgos (1891), y *¡El primero!* con texto de Perrín y Palacios (1891). Desde 1880 Nieto había estrenado sus obras en el Teatro Eslava, junto con el Apolo, centro neurálgico del Género Chico; y, por fin, en 1892, Nieto fue nombrado maestro concertador en dicho coliseo, donde continuó estrenando nuevos títulos:

Ese mismo año se estrenó en el Eslava *Los secuestradores*, que reunía a tres maestros del género chico, a Arniches y Celso Lucio como libretistas y a Nieto como compositor. Se trata de un “sainete pueblerino” en el que aparecen los típicos personajes: el alcalde zoquete, el maestro, el barbero, el boticario y un bandido. La crítica del momento considera la música de Nieto como la mejor realizada por este autor. En 1896 estrenó en el Teatro de la Zarzuela una pieza en un acto titulada *El gaitero*, con letra de Perrín y Palacios; la obra está llena de números felices que aún se interpretan como fantasías o números sueltos en diversas bandas. Con un hermoso prelude orquestal, en ella se mezclan temas y cánticos de origen leonés con estrofas de carácter militar y marcial, algo muy común en las obras de este género²⁴.

²² Casares, Emilio: “Nieto Matán, Manuel”, *Diccionario de la música española ...*p. 1036.

²³ *Ibidem*.

²⁴ *Ibidem*.

Casares se detiene de nuevo en otro de los grandes títulos del Género Chico, *Cuadros disolventes* (1896):

Es la obra cumbre del verano de ese año. Fue estrenada en el Teatro Príncipe Alfonso la noche del 3 de junio, con letra de los colaboradores asiduos de Nieto, Perrín y Palacios. [...] Trata de los afanes de un empresario para poner en marcha un negocio. En torno a este asunto van apareciendo diversos personajes típicos del género chico. Es de destacar el segundo cuadro, “El palacio del repertorio”, en el que aparecen los personajes más aplaudidos del género, procedentes de *El tambor de granaderos*, *La verbena de la Paloma*, *El dúo de la Africana* y otras, que cantan partes de estas obras. Después sale la revista en lucha con el sainete lírico, y aparecen las revistas de más éxito, *La Gran Vía*, *Certamen nacional* y otras. En el tercer cuadro se interpretaba el famoso chotis “La falda de percal planchá”, que se convirtió en un símbolo de los castizos madrileños. No obstante, el número fuerte de la revista era el de los cuplés de Gedeón, que produjo auténtica conmoción. La obra se representó miles de veces, repitiéndose hasta cinco veces en una misma sesión y obteniendo mayor éxito entonces que *La Gran Vía*²⁵.

El artículo concluye haciendo una breve referencia al último periodo del género, ya en el siglo XX, en el que Nieto continúa estrenando obras tan destacadas como *El barbero de Sevilla* (1901), ésta, en concreto, en colaboración con Giménez.

Casares es también el autor de la voz Nieto en el *Diccionario de la Zarzuela. España e Hispanoamérica*, obra realizada nuevamente bajo su dirección. El texto recoge los mismos datos y valoración que el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, añadiendo que:

Su importancia queda patente al observar que algunos de los mejores cantantes del momento como Lucrecia Arana y Luisa Campos estrenaron una buena cantidad de sus obras. Sin duda Nieto ha de ser considerado como uno de los mejores compositores del género chico junto a Chueca, Chapí, Giménez y Bretón²⁶.

El compositor figura también en una obra de divulgación, *La Zarzuela*, de Roger Alier, que incluye una breve biografía que sintetiza los datos de publicaciones anteriores, y comenta *El gorro frigio*²⁷.

Por otra parte, la figura de Manuel Nieto aparece recogida en incontables ocasiones por la prensa de la época. El amplio catálogo de fuentes hemerográficas consultadas recoge tanto noticias relacionadas con los estrenos de sus obras como las referentes a su vida

²⁵ Casares, Emilio: “Nieto Matán, Manuel”, *Diccionario de la música española...*, p. 1037.

²⁶ Casares, Emilio. “Nieto Matán, Manuel”. *Diccionario de la Zarzuela. España e Hispanoamérica*. Vol. II, Madrid, ICCMU/SGAE, 2003. p. 403.

²⁷ Barcelona, Ma non troppo. Ediciones Robinbook, 2002, pp. 359-361.

privada, así en 1915 informan del grave estado de salud del compositor poco antes de su muerte²⁸.

En la prensa aparecen críticas concernientes a sus obras, biografías, homenajes y necrológicas que se fueron publicando desde su defunción en 1915 hasta bien entrado el siglo XX. El 8 de agosto de 1915 –dos días después de su fallecimiento–, aparece en el periódico *El Liberal* el sentido homenaje que el maestro Bretón quiere hacer público a través de la prensa tras la muerte de su amigo Nieto:

Hombre incomparable en rectitud y bondad, del amigo del alma que se llamó Manuel Nieto. La noticia fatal de tan súbita desgracia amengua mis energías e ilusiones hasta un punto que no puedo encarecer. El arte ha perdido un glorioso mantenedor; España un hombre tan bueno que es difícil encontrarle par²⁹.

Un ejemplo es la revisión de la figura de Nieto publicada en la revista *Blanco y Negro* del 24 de abril de 1929, en la que Francos Rodríguez hace un recorrido biográfico por la trayectoria teatral del compositor y señala con cierta nostalgia lo que supuso el fenómeno del Género Chico y la obra de Manuel Nieto dentro del mismo:

Músico muy aplaudido, sus obras le producían bienestar completo, y de vivir ahora, estaría rico gracias a sus canciones; las famosas de *Gedeón* hubieran sido un “platal” [...] no sintió mareo de la notoriedad, alcanzándola grande cuando vivía, y su nombre estuvo encumbrado junto a los de Chapí, Bretón, Caballero, Chueca, Jiménez y Brull. [...] No quiso Nieto con su música promover una revolución; sus aspiraciones carecieron de trascendencia. Aspiraba tan sólo a producir deleite mediante arte sencillo y netamente español³⁰.

Más reciente es la crónica publicada en 1944, con motivo del centenario del nacimiento del compositor, que pone de manifiesto hasta qué punto Manuel Nieto fue un compositor notable en la vida musical madrileña de finales de siglo, así como la trascendencia que tuvieron algunos de los números de su producción³¹.

²⁸ Véase *La Correspondencia de España*. Madrid, Año XLVI, nº 20.995, 6-VIII-1915, p. 5.

²⁹ Bretón, Tomás. “Homenaje del maestro Bretón al maestro Nieto.” *El Liberal*. Madrid, Año XXXVII, nº 12.953. 8-VIII-1915, p. 3.

³⁰ “El maestro Nieto.” *Blanco y Negro*. Madrid, Año 39, nº 1989, 28-IV-1929, pp. 65 y 66.

³¹ Desgraciadamente el periódico localizado en la hemeroteca digital de la BNE, al que pertenece esta crónica no aparece completo, por lo que hasta el momento no hemos podido determinar el título de la publicación.

I.3.2 La obra musical.

Para la elaboración del catálogo de obras del compositor, hemos consultado los diferentes catálogos de fondos musicales más importantes para la época en que trabajamos, partiendo del catálogo científico del compositor que incluye el artículo del *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* y el *Diccionario de la zarzuela*³², realizados ambos bajo la coordinación y en este caso la autoría de Casares. Lamentablemente éste último catálogo sólo incluye las obras líricas³³, que se encuentran conservadas en la sede madrileña del Archivo de la Sociedad General de Autores y Editores.

Recoge Casares a lo largo de la década de 1870 un total de 7 zarzuelas estrenadas por Nieto, principalmente en dos o tres actos, a diferencia de lo que va a escribir en los años sucesivos. También aparecen recogidos los teatros donde fueron estrenadas, la fecha exacta del estreno y los libretistas que colaboraron en ellas. En la etapa de los comienzos del Género Chico, aparecen un total de 53 estrenos en colaboración con los libretistas más importantes del panorama nacional. De la década 1890 y 1900, considerada como la etapa de mayor apogeo del Género Chico, aparecen citadas en este diccionario 30 obras líricas. Y del último periodo, desde 1900 hasta el final de su vida, en 1915, encontramos 12 zarzuelas, todas ellas en un acto.

Dicho catálogo incluye también una cantidad importante –concretamente 27 obras–, que carecen de fecha o teatro de estreno, pero cuyos datos hemos obtenido mediante la consulta de otros catálogos complementarios. En último término, aparece una sección de obras atribuidas a Nieto, cuya autoría deberemos comprobar en el futuro.

Muchas de las obras líricas de Nieto son referenciadas en la colección de teatro lírico español de la Biblioteca Nacional³⁴, trabajo fundamental para cualquier aproximación científica sobre teatro lírico de nuestro país.

También resulta imprescindible, la consulta del *Catálogo de música en el Boletín de la Propiedad Intelectual* elaborado por los documentalistas de la Biblioteca Nacional³⁵. Además, resulta necesario consultar todos los catálogos de los fondos de la Sociedad

³² En el *Diccionario de la Zarzuela*, la voz “Nieto” está basada en el *Diccionario de música Española e Hispanoamericana*, aunque presenta ciertas modificaciones.

³³ Véase el catálogo completo de obras que hemos confeccionado y aparece en el Anexo I del presente trabajo.

³⁴ VV. AA. *Catálogo del Teatro Lírico Español en la Biblioteca Nacional*. 3 volúmenes. Madrid, Ministerio de Cultura, 1986.

³⁵ VV. AA. *La música en el Boletín de la Propiedad Intelectual, 1847-1915*. Madrid, Biblioteca Nacional/Ministerio de Educación y Cultura, 1997.

General de Autores en su sede madrileña, el archivo de música profana más importante de la época contemporánea en España. Hasta el momento, se han publicado tres:

- I. Tuñón / Arce / Suárez-Pajares / Pérez Castillo / Alfonso. *Música Instrumental y vocal. Partituras y materiales. Archivo Sinfónico*. Madrid, ICCMU/CEDOA, 1995.
- II. Cortizo, María Encina. *Teatro Lírico I. Partituras. Archivo de Madrid*. ICCMU/CEDOA, 1994.
- III. Acker / Alfonso / Ortega / Castillo. *Archivo Histórico de la Unión Musical Española. Partituras, métodos, libretos y libros*. Madrid, Catálogos de los Fondos Musicales de la Sociedad General de Autores y Editores-Instituto Complutense de Ciencias Musicales, III, 2000.

En el segundo volumen, podemos encontrar referenciadas 10 obras líricas –*Nuboleta de Estú, Arrope manchego, El año del bólido, El gato en la ratonera, Frágil, Granés, Los duelos con pan son menos, Música del porvenir, Ronda de primos y Virgen de agosto*– todas ellas manuscritas y que, curiosamente, no aparecen recogidas en el catálogo del *Diccionario de la música española e hispanoamericana*.

En el fondo de la UME, según este último catálogo al que hacemos referencia, se conservan 50 referencias a la obra de Nieto; la mayor parte se trata de reducciones de obras líricas, pero entre esos registros encontramos también algunos títulos de obras para piano solo:

13463. *El buen gusto*. Álbum para piano de cinco piezas de salón. Antonio Romero Ed. 2. La redova.
13475. *La primera soirée*. Colección de piezas variadas de baile. Antonio Romero ed. 1. Primeras ilusiones, Tanda de vales; 2. Risueñas esperanzas, Vals Polka; 3. La dalia azul, polka mazurka; 4. El jugueteón, Chotis. Nota: Compuesta para manos pequeñas y dedicadas a la infancia.
13487. *Lucerna*. Tanda de vales. Casa Dotesio ed. 1913. Piano a cuatro manos.

También encontramos registros de obras de Nieto en el catálogo de Iglesias de Souza³⁶, y en el archivo de partituras de Canuto Berea³⁷, donde aparecen 25 registros del compositor, todos ellos de obras líricas. Entre los registros de Berea, además de reducciones de fragmentos de *Certamen Nacional, Cuadros disolventes, Fuego en guerrillas, El gaitero, El gorro frigio, Los inútiles, El tesoro de la bruja o Los trasnochadores*, aparecen títulos que tampoco son recogidos en el catálogo de Casares, y que nos obligarán a revisar la obra de Nieto con detenimiento:

³⁶ Iglesias de Souza, Luis. *Teatro Lírico Español*. 4 tomos. Excma. Diputación de A Coruña, 1996.

³⁷ Liaño Pedreira, María Dolores. *Catálogo de Partituras del Archivo Canuto Berea en la Biblioteca de la Diputación de A Coruña*. Diputación Provincial de A Coruña, 1998.

Los Campos Eliseos, pasatiempo cómico lírico, 1 acto, letra de López Marín/ Pérez Cabrero. Musica de Nieto y Alvira. Reducción para voz y piano. Bilbao, 1906. En dicho Archivo de Canuto Berea se conservan las reducciones impresas para voz y piano de los siguientes números: Coro de Camareros [Nº 9711]; nº 5 Tango del Chincotel [nº 9712]; nº 1 Dúo cómico [nº 9713]; nº 2, El parque de los recreos y nº 8 (A) Potpourri de los juegos [nº 9714]; nº 8 (B) Couplets [Nº 9715].

La feria de San Lorenzo, zarzuela en 3 actos, letra de Mariano Pina. Madrid, Romero, 1884. Vals de las colegialas [nº 9722].

En el catálogo de la Biblioteca de Cataluña, que puede ser consultado a través de la página web de la propia biblioteca³⁸, figuran un total de 28 registros, entre los que aparecen obras que no recoge ninguna otra fuente de las que disponemos en este momento.

La criolla, nuevo baile de costumbres americanas con la explicación y figuras litografiadas compuesta por Serafín García con música de Manuel Nieto [2010-Fol-1217].

Romanza de barítono. (de una zarzuela inédita) Con letra de Carlos Olona y música de Manuel Nieto. [2009-Fol-1824].

Para concluir, en la Biblioteca Digital Hispánica aparecen 13 registros divididos entre partituras, libretos y grabaciones de algunos de los números más conocidos pertenecientes a sus zarzuelas más exitosas, todas ellas citadas anteriormente y recogidas en cilindros de cera, digitalizados recientemente y que se encuentran disponibles a través de internet³⁹.

I.4 METODOLOGÍA

I.4.1 Objetivos.

Con la realización de este trabajo pretendemos alcanzar los objetivos enumerados y definidos a continuación:

- Localizar y estudiar todos los materiales que directa o indirectamente se hallen relacionados con el compositor Manuel Nieto y su obra. Aunque este estudio se centre solamente en *Certamen Nacional* y *Cuadros Disolventes*, trataremos de aportar la mayor cantidad de información posible sobre su obra completa, actualizando y unificando así la recogida hasta el momento en las diversas fuentes, para poder ofrecer una imagen más pormenorizada del compositor.

³⁸ Véase <http://www.bnc.cat/>

³⁹ Véase en <http://bdh.bne.es/bnearch/Search.do>

- Proceder a la contextualización tanto del autor como de las dos revistas que serán objeto de estudio, estableciendo de esta forma una base común de la que partimos para el desarrollo de nuestra investigación y profundizando al mismo tiempo en el fenómeno del Género Chico, su sistema de producción y la relación que los autores principalmente líricos mantenían con los empresarios del momento.
- Elaborar un catálogo más minucioso que recopile todas las obras registradas en los diversos archivos consultados hasta el momento, especificando los datos técnicos más destacados como pueden ser los autores que en ellas colaboraron, el lugar y la fecha de su estreno, así como la ubicación en la que actualmente se encuentran recogidas.
- Partiendo de la teoría de la tripartición de Molino-Nattiez, analizar las dos obras antes mencionadas que han sido consideradas por las fuentes como las más representativas en la trayectoria compositiva de Nieto, que serán aquí abordadas a través del estudio específico de su génesis, forma, materia musical, temática y alusiones, y su recepción.
- Considerar el empleo de elementos de origen popular como un hecho característico –perteneciente no sólo a este compositor, sino que se mantiene común a todo el género– y al mismo tiempo enriquecedor sobre el que va a residir gran parte del éxito obtenido por las citadas revistas.
- En último término, colaborar mediante las conclusiones finales a establecer un marco para la reflexión a través de las aportaciones realizadas en el transcurso del presente estudio, obteniendo de esta forma no sólo una valoración del compositor y su obra más amplia que la existente hasta el momento, sino también contemplar la posibilidad de abrir nuevas líneas de investigación que no han sido cultivadas hasta ahora.

I.4.2 Plan de trabajo y estructura.

Una vez decidido el tema de nuestro estudio, ha sido necesario realizar una revisión bibliográfica que no se ciña exclusivamente al periodo comprendido por el Género Chico, sino que comprenda otras corrientes anteriores, determinantes para el desarrollo del mismo. Todo ello con el fin de obtener la máxima información sobre el periodo al que pertenece el maestro Nieto.

El proceso de documentación comienza con la consulta de los catálogos que están disponibles a través de internet, entre los que cabe citar especialmente la Biblioteca Digital Hispánica, la Biblioteca de Cataluña, la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes y la perteneciente a la Fundación Juan March, que junto con las bases de datos que también se encuentran disponibles en la red constituyen actualmente una fuente

imprescindible para la investigación. Además, la revisión de la hemeroteca digital de la Biblioteca Nacional de España⁴⁰ y la hemeroteca de los diarios *La Vanguardia* y *ABC* completan la etapa inicial de recogida de información.

Por razón de cercanía geográfica, el primer lugar al que nos hemos dirigido ha sido la propia Biblioteca de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Oviedo, de donde pudimos obtener información recogida en enciclopedias musicales, revistas especializadas y monografías relacionadas con la Zarzuela decimonónica en general y con el Género Chico en particular. El siguiente lugar al que acudimos fue al archivo de música de Asturias, con sede en la Biblioteca de Asturias Ramón Pérez de Ayala, donde se recogen algunas partituras de Nieto. Los fondos antiguos son principalmente números sueltos de algunas obras líricas, como la jota de *Certamen Nacional*, el “coro del abanico” de *Coro de señoras* o el *Schottish* de *Cuadros disolventes*, con la excepción de *El gorro frigio*, que está completo en reducción para canto y piano. *El barbero de Sevilla*, –escrita en colaboración con el maestro Giménez–, es la única obra lírica de Nieto perteneciente a los fondos modernos de esta biblioteca, debido a que ha sido reeditada en el año 2006 por el ICCMU, en su colección Música Hispana, con una edición crítica de Xavier de Paz.

En diciembre de 2011 nos desplazamos a Madrid para consultar algunas fuentes que en Asturias no estaban disponibles. En primer lugar, nos dirigimos a la Biblioteca Nacional de España, que además de libretos y partituras –tanto manuscritas, reducciones para piano, editadas y reediciones– cuenta con un ejemplar de la autobiografía *Memorias Añejas*, que Manuel Nieto había escrito poco antes de su muerte, que pudimos consultar.

Para examinar las partituras y los libretos de las obras que inicialmente habíamos seleccionado para este estudio, acudimos a los archivos de la Sociedad de Autores y Editores, donde también se encuentran los fondos de la editorial UME y el ICCMU que tiene su sede en la propia Sociedad de Autores. Previamente, nos habíamos puesto en contacto con la directora del archivo del CEDOA, D^a M^a Luz González Peña, quien muy amablemente nos había enviado la información sobre Nieto que custodiaban los archivos citados.

Ante la carencia de una partitura general, nos hemos visto obligados a trabajar con las reducciones para piano, no sin consultar las *particellas* y partes de apuntar que se

40 Para la que hemos utilizado la herramienta Pandora.

encuentran recogidas en este archivo, ya que en ellas aparecen anotaciones sobre lugares y fechas en las que se ha tocado la obra, y modificaciones que los autores decidieron hacer después del estreno.

Una vez finalizado el proceso de recogida de datos, resultó necesario hacer un análisis y selección de los mismos. Nuestro primer planteamiento para el desarrollo del presente trabajo pretendía aportar un análisis de las cuatro zarzuelas de Nieto que han tenido más trascendencia, *Coro de señoras* (1886), *El Gorro Frigio* (1888), *Certamen Nacional* (1888) y *Cuadros Disolventes* (1896)⁴¹, pero los límites de extensión que impone el presente trabajo, nos han hecho centrar este estudio en las dos últimas.

Seguidamente hemos establecido la articulación del trabajo en tres partes, además de la necesaria introducción académica, una contextualización histórico-cultural que pretende ser una síntesis del desarrollo experimentado por el teatro lírico de finales de siglo, ya que las corrientes teatrales anteriores como la Zarzuela Grande, los cafés-cantante o los Bufos de Arderius establecen un claro precedente para el desarrollo del Género Chico en el que se ubican las obras de Nieto recogidas en la presente investigación. También incorporamos la necesaria aproximación biográfica a la figura del compositor, analizando la autobiografía ya citada. Finalmente, como tercera y última parte proponemos el estudio de las revistas *Certamen Nacional* y *Cuadros Disolventes*.

Para el análisis, tomamos como referencia la teoría de la tripartición de Molino-Nattiez, planteando un estudio de las revistas en tres niveles, el proceso de génesis de la obra –nivel poyético–; el estudio textual y musical [formal y armónico] de ambas revistas –nivel neutro–, tratando de buscar los rasgos comunes que en ellas aparecen, y examinando las influencias recogidas de obras anteriores, tanto de la ópera italiana y francesa o del teatro lírico nacional; y finalmente el estudio de la recepción a través de las fuentes hemerográficas y bibliográficas –nivel estésico–.

El trabajo se completa con un apartado de Anexos, que contienen el catálogo de obras del compositor, los repartos de las dos zarzuelas, los textos y sus correspondientes partituras.

⁴¹ Además de las obras citadas, aparecen numerosas referencias a *El Barbero de Sevilla* –escrita en colaboración con Giménez–, pero hemos decidido prescindir de ella porque ha sido reditada e interpretada en el año 2007.

I.5 FUENTES

Entre las fuentes primarias consultadas para la realización de la parte analítica de este trabajo, se encuentran las siguientes partituras y libretos obtenidos del archivo del CEDOA: *Coro de señoras* (1886), con libreto de Ramos Carrión, Pina Domínguez y Vital Aza; *Certamen Nacional* (1888), con libreto de Guillermo Perrín y Miguel de Palacios; *El Gorro Frigio* (1888), con libreto de Félix Limendoux y Celso Lucio y finalmente *Cuadros Disolventes* (1896), también con libreto de Guillermo Perrín y Miguel de Palacios. Todas ellas pertenecieron inicialmente al archivo de Fiscowich y fueron editadas por Casa Dotesio tras el proceso de unificación sufrido por las anteriores casas editoriales del país –desde 1914 constituyen el archivo de Unión Musical Española–.

Además de estas obras, consideramos también fuente primaria la autobiografía de Manuel Nieto *Memorias Añejas*⁴², publicada en 1915, el año de su muerte, y conservada en la Biblioteca Nacional.

Al plantear el estado de la cuestión de forma detallada hemos enumerado ya las principales fuentes bibliográficas –diccionarios, monográficas y estudios sobre el Género Chico– consultadas para abordar este estudio. Debemos añadir a éstas, los catálogos revisados, que también aparecen enumerados al tratar la cuestión de la elaboración de un nuevo catálogo exhaustivo del compositor, como los tres catálogos publicados por la SGAE –*Música Instrumental y vocal. Partituras y materiales. Archivo Sinfónico, Teatro Lírico I. Partituras. Archivo de Madrid y Archivo Histórico de la Unión Musical Española. Partituras, métodos, libretos y libros*–, el catálogo de Luis Iglesias de Souza, el del Fondo de Canuto Berea, y los dos catálogos de referencia para el teatro lírico publicados por la Biblioteca Nacional, el *Catálogo del Teatro Lírico Español en la Biblioteca Nacional* y *La música en el Boletín de la Propiedad Intelectual*⁴³.

Para concluir, hemos consultado también numerosas fuentes hemerográficas, fundamentales para recomponer la trayectoria vital del compositor, entre ellas, destacamos los siguientes diarios y revistas: *ABC*, *Álbum Iberoamericano*, *El Arte del Teatro*, *El Correo Militar*, *La Correspondencia de España*, *Crónica de la Música*, *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, *La Dinastía*, *La época*, *Gedeón*, *El Globo*, *El Heraldo de Madrid*, *El Imparcial*, *El Liberal*, *Madrid Cómico*, *Militares y paisanos*, *Mundo artístico*, *Mundo Gráfico*, *El Mundo Naval Ilustrado*, *Nuevo Mundo*, *Siglo Futuro*, *Los Sucesos* o *La Vanguardia*.

⁴² Nieto, Manuel. *Memorias añejas*...

⁴³ Obviamos las referencias completas, para evitar la redundancia, al haber sido tratadas ya con detenimiento en el epígrafe del estado de la cuestión.

CAPÍTULO II. CONTEXTUALIZACIÓN HISTÓRICO-CULTURAL Y BIOGRÁFICA

II.1 ESPECTÁCULOS TEATRALES EN EL MADRID DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XIX.

El siglo XIX ha sido testigo de una serie de importantes cambios sociales, tanto a nivel europeo como nacional¹, que se van a reflejar en todas las manifestaciones artísticas del periodo romántico, produciendo de este modo una evolución cultural mucho mayor que la acontecida en siglos anteriores. Este progreso será impulsado principalmente por la Revolución Industrial y burguesa. Como consecuencia, el papel del artista y su obra estarán mejor valorados por esta nueva burguesía.

También en el ámbito musical se va a producir un importante cambio en relación con el público que asiste a estas manifestaciones. Por una parte, se producirá un aumento considerable del mismo, determinado en gran medida por la creación de grandes salas de conciertos y nuevos teatros, y por otra, este incremento del número de asistentes responde también al auge de la nueva sociedad, cuya aparición tiene un papel muy importante en el desarrollo de la vida musical.

Aunque el panorama musical experimentó un importante crecimiento durante este siglo a todos sus niveles, los géneros musicales vinculados al teatro van a ser los que sufren un desarrollo más transcendental a lo largo del siglo XIX dentro del marco europeo. En España, estas corrientes también tuvieron cabida, aunque añadiéndoles algunas características nacionales. Aparecen en nuestro país diversos estilos en relación con el teatro lírico, como la Ópera importada de Europa, principalmente de Italia y en menor medida de Francia, los diversos intentos de consolidar una Ópera Nacional –que no acaban de lograr su objetivo quizá ante “la falta de protección por parte de los gobiernos, que sólo la dedicaban al teatro extranjero”²–, la creación de la Zarzuela Grande, el éxito de la zarzuela chica en un acto, la música en los cafés-teatro o cafés-cantantes, el Género bufo

¹ A lo largo de todo el siglo XIX se han producido en España un gran número de luchas políticas, pronunciamientos y guerras civiles, que desembocan en la nueva instauración de una monarquía parlamentaria y constitucional, en contraposición de la existente hasta el momento.

² Cotarelo y Mori, Emilio. *Historia de la zarzuela o sea el drama lírico en España, desde su origen a fines del siglo XIX*. ICCMU, Colección retornos. Madrid, 2000, p. 12.

importato por Arderius, basándose en el éxito que este tipo de espectáculos estaba obteniendo en París, el Género Chico, vinculado con el nuevo modelo productivo del “teatro por horas”, ya en las tres últimas décadas del siglo XIX, y finalmente el Género Ínfimo, que gozó de su máxima expresión en el siglo XX, tras la decadencia y posterior desaparición del Género Chico.

El malogrado intento de ópera nacional repercutió enormemente en la consolidación de la Zarzuela grande decimonónica, respaldada por las clases medias, tan presentes en la vida cultural del siglo XIX. Esta afirmación queda patente si comprobamos la gran cantidad de escritores y músicos que destinaban sus esfuerzos al cultivo de este género. La Zarzuela estuvo apoyada socialmente por las clases burguesas que defendían este espectáculo por su carácter nacional, frente a la Ópera que consideraban una forma extranjera. La inauguración del Teatro de la Zarzuela en 1856, supuso definitivamente la consolidación de este género lírico, que no tardará en afrontar una importante crisis a partir de 1863³, lo que supondrá su progresiva decadencia.

Junto al repertorio constituido hacia mediados de siglo por zarzuelas en dos o tres actos –Zarzuela grande– como las escritas por la llamada “primera generación de zarzueleros”, constituida por Barbieri, Hernando, Gaztambide, Arrieta, Oudrid o Inzenga, entre otros, va a aparecer al principio de la década de los años treinta un importante número de obras en un solo acto –que han sido ignoradas en diversos tratados de historia de la música o de historia del teatro en los que se aborda el desarrollo del teatro lírico español durante esta época–, que sentarían las bases para lo que a finales de siglo va a ser el Género Chico, pues en ambos géneros podemos encontrar características comunes tales como su carácter popular o su corta duración, entre otros factores⁴.

Según Cotarelo y Mori, la crisis que afectó a la Zarzuela grande durante la última década del siglo XIX, se debe a la desaparición en un breve período de tiempo de aquellos compositores con los que la Zarzuela grande decimonónica había alcanzado su culminación, mientras, las nuevas generaciones de músicos presentaban cualidades

³ Casares señala como desencadenante de esta situación a la crisis política acontecida en este año, frente a otras fuentes que afirman que la Zarzuela venía atravesando un mal momento desde el año 1857. Casares, Emilio. “Historia del teatro de los bufos, 1866-1881. Crónica y dramaturgia”. *Cuadernos de música iberoamericana*. Actas del Congreso Internacional “La Zarzuela en España e Hispanoamérica, centro y periferia, 1800-1950”. Vols. 2-3, 1996-97.

⁴ Véase esta idea en Cortizo, Encina. “La Zarzuela del s. XIX”. Casares Rodicio, Emilio; Alonso, Celsa (ed.) *La música española en el siglo XIX*. Oviedo, Servicio de publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1995.

adquiridas de los bufos y el “teatro por horas”. Pero también existen más razones como “la conmoción política del 68, marcada por la Revolución y la llegada de la Primera República”⁵. Además, factores como el encarecimiento de los precios de las localidades, debido a los altos costes que ocasionaban estas producciones, junto con el proceso de perfeccionamiento que estaba experimentando entonces el Género Chico, contribuyeron definitivamente al cambio en el sistema teatral de la época.

Otro espacio en el que la música juega un importante papel, y que aparece desde comienzos del siglo XIX pero cuyo momento cumbre surgirá a mediados de siglo, será el de los cafés. Éstos incorporarán progresivamente una moda importada desde Francia, la de los “cafés-cantante” –conocidos en España como cafés-teatro–, que congregaban entonces a un importante número de personas alrededor de las obras teatrales –de breve duración– que en ellos se daban cabida⁶. Podemos concretar que la variedad de los cafés-teatro sirve como punto de partida para el desarrollo del “teatro por horas”.

En septiembre de 1866, Francisco Arderius⁷ emplaza su compañía –conocida hasta 1868 como los Bufos Madrileños y a partir de entonces como Bufos Arderius– primeramente en el Teatro de Variedades y después en el Príncipe Alfonso. El éxito de este teatro importado desde París, se debe –como señala Versteeg⁸–, en parte, al gran despliegue propagandístico, sin precedentes hasta entonces en España, que le permite mantenerse en las tablas entre los años 1866 y 1872. Este teatro provocó una revolución en la vida teatral del país en esta época, ya que puso en crisis el teatro lírico español, pero al mismo tiempo lo ayudó a sobrevivir en momentos de gran indecisión de nuestra vida teatral⁹.

⁵ Prólogo de E. Casares en Cortizo Rodríguez, María Encina. *Teatro Lírico I, Partituras. Archivo de Madrid*. Catálogos de los fondos de la Sociedad General de Autores. Madrid, ICCMU/CEDOA, 1994, p. 19.

⁶ Estos locales solían ofrecer obras completas por el precio de una consumición, sin pagar ningún tipo de derecho, por ello los empresarios de los teatros madrileños decidieron elevar su queja al Gobernador de Madrid, para prohibir este tipo de representaciones. Finalmente la Reina ordena el cese de estas actividades. Véase esta idea en Cortizo Rodríguez, María Encina. *Emilio Arrieta, de la Ópera a la Zarzuela*. Madrid, ICCMU, Colección Música hispana textos. Biografías. 2003. Haciendo referencia a *La Correspondencia de España*, Madrid, año XX, nº 3596, 13-IX-1867.

⁷ Francisco Arderius, (1835-1866) actor celeberrimo nacido en Portugal, aplaudido en la zarzuela y coronado en los Bufos madrileños. Recogido en «Nuestros grabados, D. Francisco Arderius» *Los sucesos, diario político ilustrado*, año I, 72, 23-XII-1866.

⁸ Versteeg, Margot. *De fusiladores y morcilleros: El discurso cómico del género chico*. Amsterdam-Atlanta, Rodopi. Portada hispánica, 2000.

⁹ Véase Casares Rodicio, Emilio. “Historia del teatro de los bufos, 1866-1881. Crónica y dramaturgia”. *Cuadernos de música iberoamericana*. Actas del Congreso Internacional “La zarzuela en España e Hispanoamérica, centro y periferia, 1800-1950”. Vol. 2-3, 1996-97.

Arderius encontró en este tipo de funciones un medio perfecto para responder a la demanda de un público en desacuerdo con el teatro del momento y presentó una visión del género como negocio, en el que predominaba la rentabilidad económica sobre todo lo demás. Ambos planteamientos van a ser compartidos por el Género Chico desde sus inicios y perdurarán durante todo su desarrollo. A partir de 1873, la compañía de los Bufos es sustituida por el nombre de “Compañía de zarzuela del Sr. Arderius”. Todo ello, va a conducir a una nueva búsqueda de la Ópera Española, para ello, en 1881, Arderius alquila el Teatro de la Zarzuela y en él reúne a los libretistas y compositores más destacados del momento.

Las funciones pertenecientes al Género Bufo buscaban impresionar a los espectadores, de manera similar a lo ocurrido con el repertorio de Jacques Offenbach (1819-1880) en París, incluyendo textos con letrillas maliciosas, alusiones políticas y atrevimiento sicalíptico, todo ello, acompañado de elaboradas escenografías. Es por tanto un espectáculo que fomenta la cultura de masas a través de un arte menos transcendental, destinado a un consumo inmediato y de corta vida.

Otro hecho cuya transcendencia va a resultar fundamental para el desarrollo del Género Chico es el surgimiento del “teatro por horas”, que según Deleito y Piñuela, comenzó en el año 1868 impulsado por los actores Riquelme, Luján y Vallés en el Teatro El Recreo de Madrid, provocando un enorme cambio en la vida teatral coetánea. La idea inicial consistía en dividir un espectáculo con tan sólo una obra de cuatro o cinco horas¹⁰, en cuatro funciones¹¹ de una hora cada una, procurando ofrecer un elevado número de estrenos. De esta forma conseguían atraer al público que frecuentaba los cafés y los casinos durante la noche madrileña “entreteniéndole durante una hora sólo, sin exigirle noches enteras”¹²; así, los asistentes presenciarían un espectáculo de mayor calidad, en un teatro apropiado para la representación y no en los cafés-teatro, como ocurría hasta entonces.

La mayoría de los empresarios, cansados de dar obras grandes y de que el público no llegara si no a la mitad de la función, imaginaron el teatro por secciones o por actos, y no ha aceptado ya

¹⁰ Deleito y Piñuela establece este tiempo como la duración habitual de una función común. Véase: Deleito y Piñuela, José. *Origen y apogeo del Género Chico*. Revista de Occidente. Madrid, 1949.

¹¹ Las que mayor repercusión han alcanzado han sido las del Teatro Apolo. Estas cuatro sesiones, representadas de forma consecutiva, tenían una duración aproximada de una hora cada una (8.30; 9.30; 10.30; 11.30). Sin embargo lo común era que las funciones se fuesen retrasando –por la impuntualidad y por los bises– hasta el punto de que la conocida “Cuarta de Apolo” solía empezar entorno a la una de la madrugada. Véase: Ruiz Albéniz, Victor. “Chispero”. *Teatro Apolo. Historial, anecdotario y estampas madrileñas de su tiempo (1873-1929)*. Madrid, Prensa Castellana S.A., 1953.

¹² Deleito y Piñuela. *Origen y apogeo del Género Chico...*, p. 3.

más piezas que en uno. [...] Y se impone una determinación; todos los teatros [Apolo, La Zarzuela, Eslava, Princesa, Romea, el Cómico, Martín Circo de Parish, Circo de Colón y Maravillas] excepto los tres que acabamos de citar [Teatro Real, Español y de la Comedia], se están entregado al *género chico* (zarzuelas y sainetes), el cual ha adquirido una importancia extraordinaria¹³.

Otro factor importante era el precio –“¡A real la pieza!”¹⁴–, por ver estas piezas breves¹⁵. Así, en los teatros, que pronto adoptaron el “arte por horas”, se pagaba la mitad que en los cafés-concierto. Esta idea promovió el consumo de este tipo de espectáculos entre un enorme número de personas, que de otra forma no habrían podido permitirse asistir, como sucedía en otros teatros de la capital. Según Deleito y Piñuela, el público respondió ante esta novedad con gran entusiasmo, y noche tras noche llenaba el teatro, suponiendo para sus iniciadores un negocio muy rentable, que rápidamente se extendería por todo Madrid.

Estas primeras funciones –sainetes en su mayoría–, no llevaban música. Fue a raíz del éxito obtenido por *La Canción de la Lola*, con libreto de Ricardo de La Vega y música de Federico Chueca y Joaquín Valverde, estrenada en el Teatro de La Alhambra en 1880, cuando se incorporó la música¹⁶ a este tipo de obra teatral, dando lugar a la formación del sainete lírico que será la forma más representativa y usual del Género Chico, y servirá como base para los futuros sainetes compuestos en el siglo XX.

Los bufos, los cafés-teatro y los teatros por horas, son en cuestión fenómenos que se han ido imponiendo, derivados de la crisis económica en los tiempos turbulentos y revolucionarios de las últimas décadas del siglo XIX, contribuyendo de forma definitiva al cambio de los gustos musicales en la sociedad del momento.

¹³ *Juan Rana*. Revista satírica ilustrada. Madrid. Año I, nº 4, 6-XI-1897, p. 6.

¹⁴ Si bien en los inicios de Género Chico se recurrió al precio como un reclamo para atraer al público, con el tiempo las fuentes hemerográficas recogen de forma reiterada los abusivos precios que había que pagar para ver una función de estreno, y que nada tenían que ver con lo anunciado en taquilla.

¹⁵ Zurita, establece el nombre de “piezas” para estas obras teatrales. Además, Del Moral coincide en señalar que la introducción del vocablo debió de tener alguna influencia en la traducción directa del francés de la palabra *pièce*, que designa de forma genérica cualquier obra teatral. Zurita, Marciano. *Historia del género chico*. Madrid, Prensa Popular, 1920, p. 7. Del Moral Ruiz, Carmen. *El género Chico, ocio y teatro en Madrid* (1880-1910). Madrid, Alianza Editorial, 2004, p. 50.

¹⁶ Según palabras de R. Barce refiriéndose a Marciano Zurita, la idea de introducir música en el sainete hablado fue ocurrencia de Chueca, que añadió unos numeritos musicales fáciles a *La camisa de la Lola*, –título inicial– de Ricardo de la Vega y que fue estrenado por la compañía de teatro hablado de María Tubau. Barce, Ramón. “La revista. Aproximación a una definición formal”. *Cuadernos de música iberoamericana. Actas del congreso internacional “La zarzuela en España e Hispanoamérica, centro y periferia, 1800-1950”*. Vols. 2-3, 1996-97, p. 123.

Por más que cambie el repertorio de los teatros por horas en el curso de los años –y por más que pierda su dimensión contestataria–, no se pueden dejar de considerar los orígenes más inmediatos de los mismos. Estos vínculos son sobre todo importantes para aclarar el momento cómico y lúdico-crítico del Género Chico.¹⁷

A pesar de la opinión que algunos autores como Salinas o Yxart poseen respecto al carácter verista del Género Chico, el tema resulta complejo. Lo cierto es que estas obras tienen lugar en un contexto que los espectadores reconocen y que en ellas aparecen personajes con los que el público se puede sentir identificado. La verdad es que las obras del Género Chico –en contraposición al Verismo–, no tratan de presentar una visión objetiva ni de la acción, ni de los personajes¹⁸, que a menudo aparecen retratados de forma distorsionada con la función de provocar la risa y la crítica de una forma equivalente. Estos argumentos, junto al carácter moralizante y comercial que presentan algunas obras pertenecientes a este género, nos llevan a contradecir la opinión de estos autores y a relacionarlo de forma directa con el Costumbrismo, en el que aparece una realidad idealizada –carácter cómico-festivo de los barrios bajos–, pero no precisamente real¹⁹.

Según Versteeg, el Género Chico es una manifestación literaria de un fenómeno cultural, el Casticismo, tomado como representación de la ideología popular. Este casticismo popularista se verá reflejado en el sainete, en la Zarzuela regionalista o histórica y también en la revista. Precisamente son los autores del Género Chico los que transforman la realidad y crean una serie de mitos y estereotipos que hacen parecer natural e inevitable lo que es ideológico e histórico²⁰, que el pueblo asume como propios y con los que se identifica.

Los temas a los que recurre el Género Chico están generalmente ubicados en la época en que está escrita la obra –se componían zarzuelas con el pretexto de “poner en música”

¹⁷ Versteeg, Margot. *De fusiladores y morcillos...*, p. 53.

¹⁸ Barce, en su artículo sobre el sainete lírico, señala que éste comparte con el Realismo literario ciertos personajes y lugares, y añade que entre el Costumbrismo y el Naturalismo existe una actitud psicológicamente antagónica, apareciendo en este último un mayor grado de crudeza. Barce, Ramón. “El sainete lírico (1880-1915)”, en Casares Rodicio, Emilio; Alonso, Celsa (eds.) *La música española en el siglo XIX*. Oviedo, Servicio de publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1995, p. 215.

¹⁹ También Deleito y Piñuela respalda esta teoría, señalando que las obras representadas solían ser comedias comprimidas, graciosas y divertidas, añadiendo además que existía entonces una reacción general contra lo patético y lo lacrimoso. Deleito y Piñuela, José. *Origen y apogeo del Género Chico...*, p. 4.

²⁰ Véase en Versteeg, Margot. *De fusiladores y morcillos...*, p. 58.

hechos y situaciones acontecidas en el momento²¹–, aunque en ocasiones también se encuentran anclados en el pasado, oponiéndose totalmente a todo aquello que pueda originar cualquier cambio. Es además continuo el uso de clichés y la repetición continuada de argumentos, formas y personajes que eran del gusto del público del momento. Aparecen, por tanto, alusiones continuas a la vida popular, sentimientos patrióticos y nacionalistas vinculados habitualmente con la Guerra de la Independencia, que es vista de forma mitificada.

Otro hecho fundamental que caracteriza la producción del Género Chico es la celeridad a la que están supeditados todos los autores que se dedican a este tipo de teatro, debido principalmente a la rápida decadencia que sufrían estas composiciones como consecuencia de la explotación masiva a la que se sometía la obra desde el momento de su estreno, como resultado del sistema del “teatro por horas”. Se trataba de un teatro transitorio, cuya única intención era tener éxito y ser consumido, devorado por el público coetáneo.

Durante el periodo finisecular en el que se ubica el Género Chico, aparecen un sinnúmero de nomenclaturas para denominar las continuas propuestas teatrales comprendidas en el “teatro por horas”, pero toda la bibliografía consultada coincide en que los dos subgéneros predominantes son la revista –en cualquiera de sus vertientes– y sobretodo, el sainete lírico. Éste último, heredado de la tradición teatral de siglos anteriores, sufre una actualización durante la segunda mitad del siglo XIX, “quiere ser trasunto de la vida ciudadana del momento, aludiendo a músicas, sucesos, lenguaje, modas y tipos de todos conocidos en un aquí y ahora absolutos”²². Adoptará además en este periodo una autonomía –constituyendo una obra completa en sí misma–, que no poseía en siglos anteriores, cuando se representaba en los entreactos de obras de mayor duración.

El desarrollo del sainete lírico está íntimamente ligado al “teatro por horas” desde el estreno de *La Canción de la Lola* en 1880. Es imprescindible, por tanto, la brevedad y el empleo de temas de actualidad, distanciándose así de los géneros líricos anteriores. Y es que, como señala Barce, “el sainete rompe con las convenciones historicistas, evocadoras,

²¹ Véase *El año pasado por agua*, con letra de Ricardo de la Vega y música de Chueca y Valverde, estrenado el 1 de marzo de 1889 en el Teatro Apolo, parodiando las lluvias acontecidas el año anterior. José Luis Navarro Ed. Madrid, ICCMU. Colección Música hispana, música lírica, 1997.

²² Barce, Ramón. “El sainete lírico (1880-1915)”..., p. 206.

post-románticas y francoitalianas de la zarzuela grande y sus derivados”²³. Aunque no cabe olvidar que buscaba también el entretenimiento del público a través de la representación de situaciones cómicas.

La trama argumental presenta habitualmente un pequeño enredo amoroso, aunque también existen sainetes de costumbres madrileñas, sainetes andaluces y pueblerinos, etc. Las acciones que en ellos aparecen están habitualmente ubicadas en Madrid, es por ello común que los problemas municipales o los sucesos políticos aparezcan como un elemento habitual en la mayoría de estas obras. En relación con este entorno, van a aparecer unos personajes que tienen una vida humilde, pero rehuendo continuamente cualquier signo de miseria²⁴.

En los sainetes, no existe una unidad de números musicales establecida, los autores podían componerlos y ubicarlos como creyeran conveniente. Por este motivo, podemos encontrar sainetes cuyos números musicales no coinciden ni en extensión ni en número de los mismos. Con estas partes musicales se alternan otras habladas, de la misma forma que se entrelazan en otros subgéneros operísticos europeos como el *Singspiel* o la *Opéra Comique*. Debido a esta alternancia, aparecen en los libretos de estos sainetes dos tipos de textos bien diferenciados: el material sobre el que se desarrolla la trama argumental, el texto hablado, que si bien en un principio comenzó a escribirse en verso, con el comienzo del nuevo siglo abdicaría en favor de la prosa. Y las partes cantadas que, por el contrario, siempre están escritas en verso. Lo usual a la hora de escribir un sainete era que el compositor escribiese la música sobre un esbozo textual, “el monstruo” –denominación común de estos textos– que presentaba el esquema métrico y la prosodia del futuro texto, pero que carecía de sentido. Posteriormente, el libretista sustituía estos “monstruos” por los versos definitivos. En los textos aparecen un sinnúmero de incorrecciones gramaticales –todo lo contrario a lo acontecido en la zarzuela anterior–, empleadas como caracterización teatral, para recrear en escena el deseado ambiente arrabalero.

La música aparece en estas obras para ambientar las constantes fiestas, verbenas o romerías que en ellas tienen lugar –principalmente al inicio o al final– o bien para expresar

²³ Barce, Ramón. “La revista. Aproximación a una definición formal”. *Cuadernos de música iberoamericana. Actas del congreso internacional “La zarzuela en España e Hispanoamérica, centro y periferia, 1800-1950”*. Vols. 2-3, 1996-97. p. 122.

²⁴ No debemos olvidar que estos espectáculos estaban destinados a un público burgués que acudía a los teatros como pasatiempo y que contemplaban la acción de una forma distante, determinada por su pertenencia a un grupo social más elevado que el representado en la escena.

los sentimientos de los personajes. Estas partes musicales no aparecen siempre en relación con la trama argumental de la obra, sino que pueden ser completamente ajenas a ella o incluso surgir como mera excusa.

Las melodías que aparecen en estos sainetes resultan conocidas al oído del público, a pesar de estar escritas originalmente para estas obras finiseculares, a diferencia de la música preexistente empleada en los sainetes del siglo XVII²⁵. Esto se debe en gran medida a la tradición popular que aparece recogida en estas composiciones. Junto a este folclore tradicional importado del campo, cobrará gran importancia el folclore popular urbano, derivado de los salones de baile tan en auge durante este momento en las grandes ciudades españolas. Todos los bailes de repertorio se insertarán como números bailables dentro de estas obras.

El sainete se adueña por tanto, de ritmos tradicionales como son la seguidilla o la jota, pero sin incidir sobre el cantonalismo²⁶. Además de materiales folclóricos, aparecen también citas a otras obras de repertorio o que estaban de moda entonces –óperas, zarzuelas, operetas, o incluso otros sainetes–. Es también muy común observar cómo los compositores citan sus propias obras.

Por lo tanto el éxito de éstos sainetes radica en la relación establecida entre el folclore tradicional y urbano, también por el uso de los bailes preestablecidos y la alusión a obras anteriores, sobradamente conocidas por el público, hasta el punto de constituir una especie de suite de danzas, –sainete-suite, denominada por Barce–, en la que los elementos procedentes del folclore se interrelacionan con los heredados de la zarzuela anterior.

El otro subgénero que se consolida durante la época del Género Chico será la revista. “Consistente en una serie de números sueltos que se refieren a la actualidad pasada y que a veces contienen un pronóstico del año venidero”²⁷. Estas revistas, tienen su origen en torno a la década de los treinta, en el siglo XIX en Francia, con las *revue de fin d’année* –llamadas así porque solían estrenarse en diciembre–, que recogían de forma satírica los

²⁵ Véase esta idea en Barce, Ramón. “El sainete lírico (1880-1915)”...

²⁶ Tal como señala Barce, todas estas danzas en principio características de diferentes regiones españolas, pierden su carácter regionalista y son aplicadas al ambiente madrileño como sinónimo de nacional. La única excepción la presenta Andalucía, ya que no consideraban que el flamenco estuviese relacionado con el regionalismo. Barce, Ramón. “El sainete lírico (1880-1915)”, en Casares Rodicio, Emilio; Alonso, Celsa (eds.) *La música española en el siglo XIX*. Oviedo, Servicio de publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1995, p. 222.

²⁷ Versteeg, Margot. *De fusiladores y morcilleros...*, p. 221.

hechos acontecidos durante el año que concluía. En España, la aparición de la revista vendrá determinada por varios factores; el primero es la importación de las “revistas del año” francesas, que sirven como modelo para el empleo de la política de una forma satírica también por los Bufos madrileños, empleando asimismo elementos espectaculares y cuerpo de baile; y el segundo es la influencia del sainete, del que utiliza los ritmos de baile, el folclore regional y el urbano. Además, estará a su vez alentada por la revolución de 1868.

Como resultado, en nuestro país adquiere gran magnitud en estas obras la sátira política, pasando a denominarse revistas políticas²⁸. Estas inciden sobre la actualidad política haciendo de ésta y de sus protagonistas tremendas críticas –aparecen ridiculizaciones y agresiones descaradas a los gobernantes, citando incluso sus nombres propios o asignándoles motes–, aunque sin dejar de lado la comedia, originando incluso problemas con la censura a sus autores, hecho que contribuyó enormemente a despertar el interés del público hacia estas obras polémicas. A pesar del éxito de la revista política, en la década de los ochenta amplió su temática, incluyendo temas de muy diversa índole, moda, costumbres, novedades, etc.

La temática de la revista –al igual que del resto de las obras pertenecientes al Género Chico– no pretende mostrar los problemas –principalmente económicos– que los personajes tendrían que solventar en un contexto real, si no que plantean sus acciones en un mundo imaginario, casi mágico, en el que no existe ni la pobreza, ni las dificultades económicas. Esta abstracción de la realidad, junto con la politización que impregnaba este tipo de obras, son quizá las razones por las que Barce llega nuevamente a la conclusión de que las revistas están orientadas a una burguesía más refinada que la que consumía los sainetes anteriores.

Musicalmente, la revista guarda con el sainete un importante número de semejanzas –como el empleo de bailes de actualidad o el uso del folclore regional y urbano–, aunque según el estudio realizado por Barce²⁹, en las revistas aparece un mayor porcentaje de música, y ésta a su vez, junto a la visualidad escénica, resulta un elemento imprescindible en el desarrollo de estas obras, hasta el punto de que las pocas que han trascendido lo han hecho fundamentalmente por su música y no por su trama argumental, que suele presentar

²⁸ Existen más subgéneros dentro del Género Chico que satirizan el tema político, pero es la revista la que dedica a la crítica política una mayor relevancia.

²⁹ Barce, Ramón. “La revista. Aproximación a una definición formal”...

habitualmente una menor calidad. Podemos decir, por tanto, que en las revistas, la confrontación entre texto y música se encuentra claramente dominada por ésta última.

Los principales elementos procedentes del folclore tradicional son principalmente el cante flamenco, y también la jota, aunque aparecen frecuentemente otros tipos de danzas regionales. El primero, hace su incursión dentro de la revista como consecuencia de la importancia que había alcanzado fuera del ámbito escénico³⁰ –no debemos olvidar el afán de estas obras por retratar los gustos y modas de la época, en este caso musicales–. Aparecen a partir del flamenco una serie de ritmos como las Sevillanas, Soleá o el Tango andaluz –el más popular–, que van a determinar el género de la revista. Por el contrario, la jota procedente de la Zarzuela grande, será empleada también por los compositores del Género Chico de manera habitual.

Tanto el flamenco, como la jota y las numerosas danzas del folclore español serán empleadas en la revista de una forma descontextualizada y común para consolidar conjuntamente una mezcla de espectáculo brillante y de halago patriótico –como argumenta Barce–, en representación de una identidad nacional exaltada.

El empleo del folclore urbano está estrechamente relacionado con el éxito que a finales de siglo habían alcanzado los salones de baile y todo lo relacionado con ellos. Tanto el sainete primeramente como a continuación la revista, van a trasladar los ritmos de estos bailes a la escena³¹. Por esta razón es tan habitual encontrar en las partituras de estas obras, *schottisch*, pasacalles, habaneras, polkas, mazurkas, y posteriormente, también *couplets*.

En la revista se presentan frecuentemente algunos números en los que aparecen combinados todos los bailes anteriores. Los autores pretenden de esta forma introducir un matiz exótico –evocar un lugar–, mostrando la música “más representativa” de cada zona, ya sea refiriéndose al ámbito regional, como en *Certamen Nacional*³² (1888) o de una forma más universal. El interés que muestra la revista hacia Oriente es un claro ejemplo, pero lo cierto es que esta alusión al mundo oriental no guarda ninguna referencia musical.

³⁰ Al término del siglo XIX, el flamenco, era considerado como el máximo exponente en lo que música española de origen folclórico se refiere. De ahí el interés mostrado por los compositores del Género Chico para introducirlo dentro de sus obras.

³¹ Este hecho será compartido también por la ópera francesa y rusa.

³² Véase nº 2 *Potpurrí de las provincias*, de *Certamen Nacional*, donde los personajes se presentan junto a la música más característica de su región.

Aparece además en la revista una relación estrecha con la vida militar³³, que tiene a su vez una clara representación musical a través de la aparición de marchas y música militar. Los “rataplanes” de la *opéra comique* se ven recogidos en muchos números de estas obras hispanas.

De la misma forma que en el sainete, también en la revista va a ser habitual la cita a otras obras. Lo que hace diferente este caso es que en la revista va a ser mucho más frecuente –tal y como señala Barce– y además es común el empleo de “rondas” o tandas de citas. Será habitual en la revista hacer alusión a otras obras que han tenido mucho éxito, con la finalidad de que éste se contagie a la nueva obra³⁴. Un caso evidente es *Cuadros Disolventes* (1896), como veremos posteriormente.

En lo que al texto se refiere, la revista y el sainete comparten la utilización del verso para los cantables. Se distinguen sin embargo en que con el tiempo, el sainete desarrolla sus partes habladas y convierte el verso en prosa; la revista por el contrario mantiene sus textos en verso, aunque en ocasiones también aparecen combinados ambos recursos. La jerga popular del momento, soez en ocasiones, también va a dejarse ver en la revista, de la misma forma que con ella aparecen los personajes arquetípicos que son también comunes en el sainete.

Tal y como hemos señalado anteriormente, la música ocupa en estas obras un lugar preferente al del texto, la trama argumental por lo tanto está subyugada a la música. Como consecuencia de ello, el argumento tiene como función la de enlazar de una forma espectacular todos los números musicales, sirviéndose para este cometido de un personaje que observa la acción, cuya labor consiste en servir como nexo de unión y conferir unidad a la trama argumental.

Como explica Barce, la parte literaria la constituyen cinco grupos de materiales: “los versos románticos sentimentales, las escenas y tipos castizos del sainete, los cuplés eróticos, la glorificación nacional y regional, y por último la crítica política”³⁵; unidos constituyen el argumento de la revista. Éstas muestran en consecuencia un lenguaje muy rico que representa a los personajes, su condición social y sus intenciones.

³³ Este empleo de elementos procedentes de la vida militar va a ser un rasgo común que aparece en la opereta y en gran número de zarzuelas de la época.

³⁴ Véase en Barce, Ramón. “La revista. Aproximación a una definición formal”...

³⁵ *Ibidem*, p. 139.

En ningún momento la revista tiene la función moral que aparece en el sainete y cuando esta moralidad aparece, lo hace de una forma alegórica, que no pretende en ningún caso modificar la vida ni de los personajes ni de los espectadores que asisten, sino simplemente divertir y sobretodo deslumbrar al público. Para ello, los autores de estas obras cuidan mucho el posicionamiento escénico y la plasticidad de los cuadros cuyas puntualizaciones se hacen evidentes en las notas que los autores redactan como pautas para el director de escena en los libretos.

La apoteosis, el desenlace, aparece en el último cuadro de la obra. “Es el final brillante, deslumbrante si fuera posible, de la revista, que anima al público a aplaudir tanta luz, color, belleza femenina, trajes lujosos, coreografía atractiva y buen gusto”³⁶. Apenas presenta texto o acción alguna. En ella aparecerán la totalidad de los personajes de la obra, habitualmente en actitud festiva. De breve duración, la apoteosis intenta impresionar al público, por lo que primará nuevamente en ella el factor visual. Este desenlace fue gestándose paralelamente junto con el desarrollo de la revista, y es por esta razón por la que no podemos encontrarlo de igual forma en sus inicios –en las que los cuadros plásticos no están tan definidos– que en las revistas posteriores, como las estudiadas en este trabajo, en las que esta apoteosis está mucho más cuidada y cumple así el objetivo de impresionar al público al término de la función.

A la hora de publicar todas estas obras pertenecientes al Género Chico, los compositores y libretistas de las mismas se veían en la obligación de establecer un convenio con impresores y editores del que los autores³⁷ solían salir perjudicados económicamente³⁸. Esta circunstancia está en el origen de la Sociedad General de Autores, presidida por Sánchez Pastor, e impulsada a su vez por Sinesio Delgado y Ruperto Chapí, cuyo objetivo principal era que tanto los músicos como los escritores pudiesen gestionar sus propias obras. A través de esta asociación de gestión de derechos, los autores españoles pretendían reivindicar de forma conjunta sus exigencias profesionales y poder dirigir a través de este organismo los derechos derivados de sus obras, obteniendo así un beneficio mayor que con el procedimiento empleado hasta entonces.

³⁶ Barce, Ramón. “La revista. Aproximación a una definición formal”... p. 145.

³⁷ Van a ser principalmente autores pertenecientes generalmente al ámbito teatral, ya que en el siglo XIX el teatro, en todas sus vertientes, va a ser consumido por el público de forma mayoritaria y como consecuencia reporta importantes beneficios.

³⁸ Estos contratos, consistían en vender los derechos de las obras a los editores o incluso particulares que posteriormente especulaban con ellas, por cantidades de dinero insignificantes que recibían antes de concluir la obra, aspecto importante si tenemos en cuenta la dura situación económica en la que estaban inmersos la mayoría de los autores finiseculares, lo que les convertía en dependientes de estos compradores.

Aunque hubo otros intentos anteriores, como el Círculo Literario (1890), cuya junta directiva³⁹ pretendía reivindicar parte de las ganancias obtenidas en los teatros, o la Sociedad de Autores, Compositores y Editores de Música (1892), que pretendía demandar –imitando el modelo francés, *Société du Petit Droit*– los derechos de ejecución de sus obras y fragmentos en lugares públicos, fue la SAE la que se alzó con la mayor representación de autores. Este tipo de asociaciones tuvieron un gran auge y fueron muy importantes a lo largo de toda la segunda mitad del siglo XIX, pero ninguna influyó tanto en la profesionalización del trabajo de estos autores como la SAE.

Fundada el 16 de junio de 1899, la SAE nacía con el propósito de mejorar los beneficios de sus socios. “Esta asociación podrá encargarse del cobro de los derechos de representación de las obras dramáticas o lírico dramáticas completas de los asociados que le confíen su administración”⁴⁰. Desde el primer momento aparece una tremenda rivalidad entre la Sociedad y Florencio Fiscowich⁴¹ por hacerse con las obras de los autores del momento. Tras varias negociaciones fallidas con este último, Chapí decide vender su archivo musical junto con el derecho exclusivo de producción a la SAE.

Fiscowich, crea la llamada “Contrasociedad”, denominada oficialmente Asociación de Autores, Compositores y Propietarios de obras teatrales. Reunidos el 12 de junio de 1900 en el Teatro de La Zarzuela, la SAE, con Sinesio Delgado a la cabeza, idea una treta para presionar económicamente a Fiscowich y obligarle así a vender sus archivos a la SAE. Esta estratagema consistía en hacer colaboradores a dos autores, uno de ellos vinculado con la Sociedad y el otro con Fiscowich, asegurando de esta forma que la obra en cuestión pudiese ser copiada y servida por ambos. Fiscowich recurre judicialmente esta decisión, aunque sin éxito. Y lo que en un principio ocasionó la división entre los autores, obligados a decidir entre una u otra asociación, finalmente condujo a la fusión entre ambas el 1 de octubre de 1901, vendiendo Fiscowich finalmente su archivo a la SAE.

³⁹ Formada por Chapí, Ramos Carrión, Vital Aza, Pina Domínguez, Echegaray, Ducazcal, Manzano, Ricardo Monasterio, Nieto y Sánchez Pastor como presidente. Todos ellos son figuras clave en la posterior creación de la SAE.

⁴⁰ Delgado, Sinesio. *Mi Teatro, Cómo nació la sociedad de autores*. Edición homenaje de la sociedad general de autores de España en el centenario del nacimiento de Sinesio Delgado. Madrid, SGAE, 1960, p. 77.

⁴¹ Entonces era editor y había heredado una de las galerías más famosas de teatro lírico español, la de Alonso Gullón e hijos. Como Fiscowich ofrecía mejores condiciones que el resto de editores de la época, poco a poco su archivo se fue convirtiendo en el más importante del momento. Un gran número de compositores –Nieto entre ellos– le habían vendido sus derechos. La excepción la protagoniza Chapí, vendiendo a la SAE sus obras.

En último término, pensamos que todas las obras englobadas por el fenómeno del Género Chico podrían verse como los inicios de lo que hoy se denomina espectáculos de masas. Esta afirmación, se justifica entre otras cosas por el carácter popular, el sistema de producción masivo que aparece unido a estas obras y que fue halagado por la sociedad consumista de la época. Rápidamente, compositores, libretistas pero sobretudo actores, se convirtieron de la noche a la mañana en personajes públicos, cuya vida aparecía constantemente en los periódicos y revistas del momento y era además seguida por un gran número de personas⁴². El hecho de que el Género Chico fomente la cultura de masas va a ser el principal objeto de oposición para sus detractores, como en el caso de Pedro Salinas, que desaprueba estos espectáculos argumentando que en ellos es la masa la que decide sobre la obra, frente a la individualidad creadora del autor⁴³.

En el otro extremo aparecen incondicionales al género como Antonio Sánchez Pérez, que afirma lo siguiente,

las obras teatrales del género llamado *chico* [...] favorecen al arte en vez de perjudicarlo [...] ese género facilita la asistencia al teatro a muchas personas, que antes frecuentaban las tabernas; que proporciona facilidades a los autores primerizos para ensayar sus fuerzas, probar sus aptitudes y dar sus primeros pasos en una carrera espinosa y ardua, y que pueden dar, asimismo ocasión de que el público tenga noticia de artistas a quienes, sin esas obras chicas, no habría llegado a conocer y estimar nunca⁴⁴.

Al margen de las opiniones expresadas por los partidarios y detractores, lo cierto es que el Género Chico ocupó un lugar importantísimo en la vida cultural de finales del siglo XIX. Cuya prueba más certera es el catálogo de mas de 7.000 obras diferentes –un estreno cada dos o tres días– en toda España, recogidas por la SGAE entre los años 1880 y 1936⁴⁵, sin olvidar la extraordinaria recepción obtenida por algunas obras de este periodo, que se mantienen imperturbables al paso del tiempo y aún hoy siguen representándose con éxito en los teatros.

⁴² Véase Del Moral Ruiz, Carmen. “La gestión teatral” en *El género Chico, ocio y teatro en Madrid (1880-1910)*. Madrid, Alianza Editorial, 2004.

⁴³ Véase esta idea en Salinas, Pedro, “Del Género Chico a la tragedia grotesca: Carlos Arniches”. Citado en Romero Ferrer, Alberto. *El Género Chico. Introducción al estudio del teatro corto de fin de siglo, (de su incidencia gaditana)*. Cádiz, Servicio de publicaciones de la Universidad de Cádiz. 1993.

⁴⁴ Sánchez Pérez, Antonio. “Grande y chico”. *Madrid cómico*. Madrid, año XVII, nº 733, 6-III-1897, p. 85.

⁴⁵ VV. AA. *Actualidad y futuro de la Zarzuela*. Actas de las jornadas celebradas en Madrid del 7 al 9 de noviembre de 1991. Madrid, Alpuerto S.A., 1994, p. 15.



Manuel Nieto (Foto: Colección Castellanos; Biblioteca Nacional de Madrid)

II.2 BIOGRAFÍA DE MANUEL NIETO

La trayectoria compositiva de Manuel Nieto se extiende durante cuarenta años y comprende desde el último período de la Zarzuela romántica, –la década de 1870, en la que escribe zarzuelas en dos y tres actos– hasta los primeros quince años del siglo XX. Sin embargo es la etapa intermedia, que coincide con el inicio y la plenitud del Género Chico, la que todas las fuentes bibliográficas consultadas consideran más rica en cuanto a número de obras y a la que otorgan un mayor grado de importancia.

A lo largo de su producción aparecen una serie de rasgos comunes, como son el empleo de melodías amables, pegadizas y fáciles de recordar –aunque también existen ejemplos de romanzas que presentan una importante dificultad para el solista, como “Me llaman la primorosa”–, una armonía sencilla con cadencias muy marcadas, ritmos procedentes del folklore, onomatopeyas, citas –debido quizá al conocimiento de repertorio europeo mediante la adaptación que realizó de numerosas obras procedentes de la opereta o la comedia musical–, y el predominio de números de conjunto y coros, con los que suele concluir las obras.

A través de sus composiciones, Nieto deja entrever su ideología liberal, rasgo que contrasta enormemente con el fervor religioso que manifiesta en ocasiones, dada la fuerte oposición social hacia la Iglesia y el anticlericalismo creciente durante gran parte del siglo XIX, precisamente por el distanciamiento entre ésta y el Estado. Él mismo argumenta que tiene ideas liberales de justicia, hasta el punto de llegar incluso a implicarse formando parte del comité general republicano de Castilla la Vieja, en la Revolución del 68.

El maestro Nieto es un compositor perteneciente a una familia con una importante tradición musical, ya que además de él mismo, su padre fue clarinetista en la banda del ejército durante gran parte de su vida, y sus dos hermanos menores, Enrique y

Baldomero⁴⁶, fueron director de orquesta y compositor respectivamente; también su primo Julio desempeñó su trabajo como director.

Manuel Nieto Matán, nace en Reus, Tarragona el 27 de octubre de 1844. Como consecuencia del puesto que su padre desempeñaba en el ejército, Nieto recorrería junto a su familia un sinnúmero de ciudades del sur de España y la costa levantina. Su padre Manuel cumplía servicio en la banda militar del Regimiento de África nº 7, perteneciente al bando liberal, donde desempeñaba la labor de clarinete solista. Finalmente en 1851, la familia al completo se muda a Valencia.

Durante esta época, Nieto comienza a hacer sus primeras incursiones dentro de la misma banda militar en la que tocaba su padre, al principio de una forma ocasional, pero tras recibir clases de flautín por parte de un músico del regimiento de San Fernando, se traslada a Gerona junto a su padre, y, previa recomendación de este profesor, ingresa con tan sólo ocho años en la misma banda militar como músico contratado libre, ya que como él mismo especifica en sus memorias, con esa edad no podía hacerlo de otra forma.

A los diez años, dio su primer concierto público como solista en el Casino de Olot (Gerona), obteniendo una entusiasta ovación por parte de los asistentes, según relata él mismo⁴⁷. En el año 1855, el maestro José López –que había sido discípulo de Hilarión Eslava y era reconocido como el músico más destacado del regimiento–, consideró oportuno, tras escuchar una mazurka que Nieto había compuesto, sobre la que afirmó que estaba “hecha en contra de todas las reglas del arte, a pesar de que suena bien”⁴⁸, que el niño de once años comenzase a tomar lecciones de armonía, composición, contrapunto y fuga, razón por la que se ofreció él mismo para instruirlo.

El joven Manuel comenzó a estudiar piano de forma autodidacta, en el tiempo libre que le dejaba el servicio militar y la banda de la ópera, de la que formaba parte en el teatro de San Fernando, en Sevilla. A raíz de ello, comenzó su labor como pianista en el Café de San Fernando, sustituyendo al músico anterior, que se encontraba de gira con una

⁴⁶ Tanto en el *Diccionario de la música española e hispanoamericana* como en el *Catálogo de partituras de Teatro lírico* de los fondos musicales de la Sociedad General de Autores y Editores, aparece un Baldomero Nieto, que sólo cuenta con una zarzuela en un acto. Nuestra hipótesis, que trataremos de fundamentar en futuros trabajos, es que Manuel Nieto pudiera haber concedido la autoría de la obra *¿Se puede...?* a su hermano probablemente por una cuestión económica.

⁴⁷ Véase: Nieto, Manuel. *Memorias añejas*. Autobiografía. Madrid, Ed. R. Velasco, 1915, p. 11.

⁴⁸ *Ibidem*. p. 13.

compañía de ópera que iba a recorrer toda España. Como consecuencia de este nuevo empleo, Nieto abandonará la vida militar.

Una vez establecido en Córdoba, Márquez y Casas-Deza convencieron a Nieto para escribir la música de una zarzuela en tres actos de la que ellos mismos habían escrito el texto. La acción hacía referencia a la guerra de África. A pesar de las primeras dificultades económicas subsanadas por los autores del libreto y la rapidez con la que se terminó, ensayó y estrenó, la obra, titulada finalmente *La toma de Tetuán* (1860) fue recibida por el público con bastante admiración, llenando el teatro durante las tres funciones que presentó la compañía. A raíz de esta primera zarzuela que escribió Nieto a los quince años, comenzaría una relación con el teatro lírico que perduraría durante toda su carrera compositiva. Reconociéndose a sí mismo como un gran amante de la vida teatral, el compositor destacaba muy especialmente de todos sus antecesores la figura de Francisco Asenjo Barbieri, “el zarzuelero más clásico de todos los maestros”⁴⁹.

Posteriormente, Nieto se suma a la orquesta de una compañía de zarzuela⁵⁰ para iniciar una gira recorriendo toda Andalucía. Este contrato, se extenderá también durante la siguiente temporada, pero al tiempo, la compañía se declara en quiebra. Tras este incidente, vuelve a ingresar de nuevo junto a su padre en la banda militar en Badajoz, donde se encontraba destinada la unidad.

Desde 1862 hasta abril del 63, desarrolló una intensa actividad laboral como flautista en teatros de zarzuela, pianista de café o profesor particular de piano, además de cumplir con la labor musical que desarrollaba en el ejército, actividad que abandonará al retirarse definitivamente de la vida militar, tras un incidente por el cual fue encarcelado durante un breve período de tiempo.

El 25 de agosto del año 1863, se incorpora a la orquesta del Teatro Lope de Vega en Valladolid, primeramente como flautista y al año siguiente ya como director de la orquesta de dicho teatro. Nieto comienza la temporada el 1 de septiembre, con la

⁴⁹ Nieto, Manuel. *Memorias añejas...*, p. 56.

⁵⁰ Aunque en un principio aparece como compañía de zarzuela, lo cierto es que el repertorio que abarcaban era más amplio, figurando en él diversas óperas citadas por Nieto, *Trovador*, *Traviata*, *Rigoletto* y *Luisa Miller* entre otras, alcanzando todas ellas una ejecución bastante notable y escuchadas por el público con gran aplauso. Véase: Nieto, Manuel. *Memorias añejas*. Autobiografía. Madrid, Ed. R. Velasco, 1915.

zarzuela *El relámpago* de Camprodón y Barbieri, para terminarla estrenando una zarzuela suya titulada *Una lección de amor*, que apenas tuvo repercusión.

En 1870, Nicolás Rodríguez le contrató como maestro concertador al piano de su compañía de zarzuela, que cubría las temporadas de primavera y verano en el Teatro Rossini de Madrid. El 20 de agosto de ese año resultó para Nieto una fecha relevante, ya que el estreno de *Raúl de Kinperkorodet*, zarzuela en dos actos, con libreto de Pina y Lustonó, estrenada en el Circo de Rivas, supuso el inicio de su vida compositiva en la capital. Lamentablemente, la obra en cuestión alcanzó poco éxito.

Para la apertura del Teatro de La Alhambra el 18 de diciembre de 1870, Nieto escribe la música de una nueva zarzuela en tres actos, *El secreto de un mendigo*, con letra de Nogués y Benisia. La obra fue estrenada por la compañía que dirigía Nicolás Rodríguez, de la que Nieto volvía a formar parte como maestro concertador.

Para la temporada de primavera y verano del año siguiente, el empresario Simón Rivas contrató a Nieto para el Circo Rivas. Dicho local culminaría la temporada estrenando una zarzuela, *C. de L.*, que obtuvo gran reconocimiento por parte del público. El estreno de *C. de L.*, el 10 de septiembre de 1871 fue todo un éxito, pero según comenta el mismo Nieto en sus memorias, tanto él mismo como Salvador María Granés, autor del libro, se vieron privados de los beneficios de su obra tras haber vendido los derechos de la misma.

Al mismo tiempo que terminó el contrato en el Circo de Rivas, firmaba otro nuevo en el Teatro Real como director del coro, labor que seguiría compatibilizando con la que sería su tercera temporada de primavera en el Circo de Rivas, realizando a su vez giras por provincias.

El 19 de Marzo de 1874, Nieto contrae matrimonio con Adelina Cavaletti; de este matrimonio nacería su hijo Juan, al que dedica su autobiografía. Y el mismo año de su boda estrena en el Teatro Romea, junto a Tomás Bretón y con libreto de Salvador María Granés y Calixto Navarro, una zarzuela en dos actos titulada *Dos leones*. Esta obra, según el *Diccionario de la zarzuela*⁵¹, sigue los gustos del teatro bufo, tan de moda en estos años, recurriendo al uso de onomatopeyas y citas, características que junto al

⁵¹ Casares, Emilio dir. y coord. *Diccionario de la Zarzuela. España e Hispanoamérica*. Vol. II. Madrid, ICCMU, 2006, p. 402.

empleo de elementos populares aparecerán constantemente a lo largo de la obra de Nieto⁵².

El 15 de agosto de 1875 estrena *Nubolaeta de estiu*, una obra con marcados tintes regionalistas y guiños al folklore valenciano, no obteniendo más que un discreto éxito en Madrid como consecuencia de la falta de visión, ya que contenía numerosos chistes que extrapolados del contexto valenciano carecían de la chispa necesaria para triunfar. El 4 de septiembre de ese mismo año, Nieto estrena *El Capitán Chubascos*.

Aunque era un hombre respetado en la vida musical de Madrid, no sería hasta la década de 1880, etapa correspondiente a los inicios del género chico, cuando inicie una intensa labor que lo convertirá en uno de los compositores más importantes dentro del ámbito teatral de finales de siglo. Ha sido director del Teatro de La Zarzuela durante la temporada 80-81, y posteriormente en 1889-90, junto al maestro Chueca; y al mismo tiempo desarrolla una intensa actividad compositiva, estrenando obras en los teatros más importantes de la capital y obteniendo con ellas importantes éxitos.

En 1881, estrena junto a Fernández Caballero, con texto de Javier Santero, *Mantos y capas* en el Teatro Apolo. Esta zarzuela en tres actos, de temática reaccionaria, cuyo argumento tiene como base la revuelta del motín de Esquilache, cosechó buenas críticas.

De la música merecen citarse el coro del primer acto de guardias del corps, dúo de tiple y tenor, unos *couplets* cantados por el tenor cómico y el coro de pretendientes, en el segundo fue muy aplaudido el terceto, así como el final, que es de gran animación y movimiento⁵³.

En 1885, estrena la revista política *Villa y palos*, con letra de Guillermo Perrín y Miguel de Palacios, autores con los que colaborará posteriormente en multitud de obras. De 1886 destaca *Coro de Señoras*, con texto de Vital Aza, Ramos Carrión y Pina Domínguez, estrenada en el Teatro Eslava, donde se mantendría durante varias temporadas. Ese mismo año Nieto debe haber sufrido una grave enfermedad, según

⁵² Víctor Sánchez, en su monografía sobre Bretón, explica que podría ser que el primer acto correspondiera a Bretón y el segundo a Nieto, aunque afirma no tener pruebas directas para sostener esta afirmación. En el comentario que hace de la obra, afirma también que una de las citas que aparece en la partitura es la melodía del aria de Violetta “Addio del pasato”, del IV acto de *La Traviata* verdiana. Víctor Sánchez: *Tomás Bretón. Un músico de la Restauración*. Madrid, ICCMU, 2002, p. 39.

⁵³ *Crónica de la música*, Madrid, Año IV, nº 139, 18-V-1881, p. 5.

revela Tomás Bretón en sus memorias⁵⁴, que mantiene a lo largo de estos años una intensa relación con Nieto, tanto personal como profesional.

El momento clave de su carrera llega con el estreno de la revista *Certamen Nacional* en 1888, cuyo libro pertenece a los mismos autores que *Villa y palos*. A ésta sucedería *El Gorro Frigio*. Definida por Deleito y Piñuela⁵⁵ como un sainete lírico, que tiene como escenario un periódico republicano; llama la atención por sus críticas mordaces, destacando su tango-habanera “Paseando una mañana por las calles de la Habana”. En este mismo año, asume la dirección de la compañía del Teatro Príncipe Alfonso junto a su hermano Baldomero, quien se encarga de la dirección de la orquesta.

Ya en 1889 estrena *Madrid Club*, una revista cómico-lírica escrita junto con Fiacro Iraizoz, en la que aparecen los juegos de moda personificados a modo de alegoría. Concluye la década con *Boulangier*, cuyo éxito estuvo bastante alejado de las cuatro zarzuelas anteriores.

Desde 1890, además de escribir zarzuelas como *Calderón* –estrenada en el Teatro Eslava, narra las andanzas del pianista del mismo nombre–, *Los Belenes* –una comedia de enredo– y *Amores Nacionales* – una revista “cosmopolita” escrita en colaboración con Pedro Miguel Marqués y estrenada en el Teatro Eslava en 1891–, Nieto trabajó activamente para que los autores de las obras líricas no tuviesen que vender sus derechos a empresarios que con posterioridad se enriquecían con los beneficios obtenidos, como le había ocurrido a él mismo anteriormente, pero siempre adoptó una postura intermedia de conciliación en el enfrentamiento que mantenía Florencio Fiscowich con la Sociedad de Autores Españoles⁵⁶. El 12 de junio de 1900, Fiscowich formó la denominada “Contrasociedad”⁵⁷, de la que también Manuel Nieto formaría parte, hasta que en 1901 la Sociedad de Autores Españoles (SAE) y la creada por Fiscowich, citada anteriormente se fusionan.

⁵⁴ Tomás Bretón. *Diario 1881-1888*. Tomo II. 1885-1888. Madrid, Fundación Caja Madrid, Ed. Acento, 1995, p. 745.

⁵⁵ Véase: Deleito y Piñuela, *Origen y apogeo del Género Chico...*

⁵⁶ Sinesio Delgado añade respecto a esta afirmación que una de las reuniones mantenidas entre el empresario, Delgado y Ramos Carrión –éstos últimos en representación de la SAE–, tuvo lugar en la casa del maestro Bretón donde él y Nieto ejercieron “como amigables componedores”. Delgado, Sinesio. *Mi Teatro, Cómo nació la sociedad de autores*. Edición homenaje de la sociedad general de autores de España en el centenario del nacimiento de Sinesio Delgado. Madrid, SGAE, 1960, p. 100.

⁵⁷ Sobre la que ya hemos hecho referencia anteriormente al tratar la creación de la Sociedad de Autores Españoles.

En 1892, Nieto se convierte en maestro concertador en el Teatro Eslava, donde había estrenado numerosas obras la década anterior obteniendo con ellas grandes éxitos. En el verano de 1896, de nuevo en colaboración con Perrín y Palacios, estrena en el Teatro Príncipe Alfonso otra revista, *Cuadros disolventes*, que se hizo muy popular desde el primer momento. Ese mismo año se convierte en director de la compañía cómico-lírica del Circo de Parish, y estrena en el Teatro de la Zarzuela *El Gaitero*⁵⁸.

Su último gran éxito es la zarzuela en un acto *El Barbero de Sevilla*, en la que aparecen citados numerosos temas de óperas de repertorio como *Dinorah*, *Lucia di Lammermoor* o *La Favorita*, con las que el público estaba familiarizado. La obra es el resultado de la asociación entre Nieto y el compositor Gerónimo Giménez, y nuevamente Perrín y Palacios, se estrenó el 5 de febrero de 1901, en el Teatro de la Zarzuela, obteniendo buenas críticas desde el primer momento:

Gustó incluso a Caramanchel que en *La Correspondencia* alabó a libretistas, compositores, escenógrafo, empresa [...]. Pasó al día siguiente a la función de honor en la que conoció muchas representaciones⁵⁹.

Manuel Nieto murió en Madrid el 6 de agosto de 1915, como consecuencia de una grave congestión pulmonar que le obligó a mantenerse al margen de la actividad musical. Termina así la prolífica labor de este compositor, que ha escrito más de 120 obras líricas y ha sido una de las figuras más representativas en la vida musical del último tercio del XIX en España.

⁵⁸ Una zarzuela de corte regionalista, cuya acción se desarrolla en una aldea de León.

⁵⁹ García Carretero, Emilio. *Historia del Teatro de la Zarzuela de Madrid*. Vol. I. (1856-1909). Oviedo, Fundación de la Zarzuela Española, 2003, p. 227.

CAPÍTULO III.

ESTUDIO DE DOS REVISTAS EN COLABORACIÓN CON GUILLERMO PERRÍN Y MIGUEL DE PALACIOS, CERTAMEN NACIONAL Y CUADROS DISOLVENTES

III.1 CERTAMEN NACIONAL. PROYECTO CÓMICO LÍRICO EN 1 ACTO

III.1.1 Presentación.

“*Certamen Nacional*, por sus críticas y alusiones constantes sobre el Madrid de entonces, es, tanto una pieza de recreo musical y festivo, un «pequeño documento histórico», abultado por una sátira de circunstancias”¹

Certamen Nacional es, en opinión de Barce, “la obra en la que la revista adquiere una forma definida. Pues en ella entra la jota con todos los aditamentos representativos de lo aragonés con lo español en general”².

Según Deleito y Piñuela. *Certamen Nacional* era una revista de circunstancias aunque los autores la publicaron con el subtítulo de “proyecto cómico-lírico en 1 acto y 5 cuadros”. Existe una estrecha relación entre esta obra y *La Gran Vía*, estrenada tan sólo dos años antes, sentando un precedente para todas las obras posteriores, que viene dado por la aparición de personajes estereotipados, elementos casticistas y atroces críticas al sistema social y político español, centrándose especialmente en Madrid.

Ramón Barce señala *Certamen Nacional* como “la obra en que la revista adquiere una forma definida”³. El pretexto de la representación de un certamen de productos procedentes de diferentes puntos de España, sirve a los autores para describir musicalmente el folclore popular de cada región, buena muestra de ello es el *Potpourri de las provincias*, en el que aparece un compendio de danzas tradicionales características de cada región. Así mismo, añade Casares que, por el empleo de folclore tanto popular como urbano, esta revista constituye un prototipo dentro del Género Chico, que al mismo tiempo representaba una dura crítica contra la nación y sus problemas⁴.

¹ Deleito y Piñuela, José. *Origen y apogeo del Género Chico...*, pp. 104 y 105.

² Barce, Ramón. “La revista: aproximación a una definición formal”. *Cuadernos de Música Iberoamericana*. Actas del Congreso Internacional “La Zarzuela en España e Hispanoamérica, centro y periferia, 1800-1950”. Vols. 2-3, 1996-97, pp. 123-124.

³ *Ibidem*, p. 123.

⁴ Véase “Certamen Nacional” en Casares Rodicio, Emilio. *Diccionario de la Zarzuela...*

III.1.2 Argumento⁵.

Cuadro I. *A Carabanchel de Abajo*.

El primer cuadro se desarrolla en Madrid, en el despacho del Profesor, un médico experto en el tratamiento de enfermedades mentales, que representa el pensamiento científico contemporáneo; es un personaje genérico que carece de nombre, representando así a todo un colectivo⁶. Se presenta entonces una señora alegando que su marido Patricio, “un rico español, filantrópico, generoso y optimista”⁷, se ha gastado toda su fortuna en construir un parque con pabellones y tiendas donde se exponen productos típicos procedentes de las provincias españolas. El doctor, ante lo preocupante del caso, solicita ver al alienado para establecer la gravedad del asunto.

Patricio aparece en escena y comienza a relatar su proyecto a la vez que describe de una forma idealizada la buena situación del país y las ventajas y privilegios que ofrece la capital. El médico lo considera “loco perdido”⁸ y muestra un fingido interés por la idea, ofreciéndose para acompañarlo al lugar donde tiene preparado el Gran Parque Nacional y de camino, si la ocasión se presenta, dejarlo internado en el manicomio⁹.

Cuadro II. *Parque Nacional*.

En el segundo cuadro, aparece representado el mencionado parque. En él se encuentran una serie de instalaciones a modo de delegaciones de las distintas provincias españolas. La primera representa a Andalucía; aludiendo a Barcelona, aparece un cobertizo con máquinas; un molino es el emblema de La Mancha y el juego de pelota hace referencia a las provincias vascongadas. Todas estas construcciones están orientadas hacia un quiosco central que representa a Aragón. Los cuatro personajes que personifican a Madrid –Pata, Pupa, Pecas y Morros– comienzan alabando a la Villa; le siguen –cada uno elogiando su lugar de procedencia– la pareja de gallegos, las valencianas, los vascos, las manchegas y en último término Soleá, en representación de Andalucía. Tras esta presentación, aparece una disputa entre el cuarteto de chulapos de Madrid y las distintas provincias al tratar de demostrar cuál de todos los allí representados es el mejor lugar. Agustina, la aragonesa,

⁵ El libreto completo aparece recogido en el anexo III.

⁶ En la segunda mitad del siglo XIX la escuela médica española intenta desarrollar la ciencia psiquiátrica. Por ejemplo, en 1876, Giné y Partagás, publica en Madrid su *Tratado teórico-práctico de frenopatología* y en 1881, Crous y Casellas publica la "Fisiología patológica de las enfermedades mentales", en el *Boletín del Instituto Médico Valenciano*, nº 17. Véase el artículo de José Javier Plumed Domingo: "La clasificación de la locura en la psiquiatría española del siglo XIX". *Asclepio*-Vol. LVII-2-2005.

⁷ Deleito y Piñuela, *Origen y Apogeo del Género Chico...*, p. 99.

⁸ *Certamen Nacional*. Madrid, R. Velasco, sexta edición, 1897, p. 14.

⁹ Según la Ley de Beneficencia de 1849, era el Estado el que tenía la obligación de proporcionar atención sanitaria a los ciudadanos, pero un decreto de 19 de abril de 1887 estableció que la obligación de atender a los dementes era imputable a la Diputación de cada provincia.

zanja la discusión argumentando que entre hermanos no tienen cabida estos enfrentamientos, y así concluye el cuadro con una jota, “No hay patria como mi patria ni tierra como Aragón...”.

Cuadro III: *Industria, comercio y productos del país.*

La primera escena se desarrolla en un salón de estilo árabe¹⁰. Patricio y el profesor intercambian opiniones sobre el parque de las provincias, llegan a la conclusión de que todas mantienen una enemistad con Madrid debido a la buena administración y a la apacible vida que la capital ofrece a sus habitantes, en sentido irónico.

Dicho esto, se dirigen a observar la producción nacional. El primer personaje que aparece es el Fósforo, haciendo gala de las utilidades y de la eficiencia que poseen las cerillas fosfóricas de Cascante; pese a sus intentos no consigue mantener ninguna encendida. A continuación, aparecen Toledo, Trubia y Albacete, en representación de la industria bélica y armamentística, alentando a la revolución y al conflicto. Les sigue la baraja, que se define como “el libro más leído de la nación española”¹¹. Seguidamente, aparecen los cinco vinos españoles más representativos, el primero que se presenta es el Peleón, relatando los efectos desastrosos que su consumo provoca; le sigue el Manzanilla, procedente de Andalucía; luego aparece el Priorato catalán, el Chinchón y finalmente el Jerez, terminando el número con un elogio de la calidad y producción vinícola nacional.

Irrumpen al mismo tiempo aunque en principio nada tienen que ver, el Paño, la Miel, la Cera y el Alcarreño, que entablan conversación con Patricio y el profesor, de nuevo mostrando sus virtudes y usos, a la vez que hacen referencia a sucesos cotidianos de la vida. Junto a ellos se suma fugazmente el Azogue, al que sigue el Café, importado de las colonias americanas.

Cuadro IV: *Proyectos.*

La escena comienza en el *Salón de los proyectos*, donde se encuentran todos ellos dormidos. Aparece entonces el portero designado por el ayuntamiento, cuya finalidad es cuidar y limpiar los proyectos para que no se apolillen mientras esperan la finalización de las obras de su construcción. Éste, señala que antes que él, su padre y su abuelo ocuparon el mismo puesto, y que entonces ya se encontraban allí la Biblioteca, la Gran Vía, la Luz

¹⁰ Esta decoración se vincula con la moda alhambrista, tendencia artística que invadió el gusto estético español en varios momentos del siglo XIX. A lo largo del mismo, entre la nobleza y las familias adineradas se puso de moda decorar los salones de sus palacios con estilos exóticos, como el chino, turco o sobre todo el árabe. El estilo árabe fue muy utilizado durante el reinado de Isabel II, de modo que a finales del siglo raro era el palacio o palacete que por entonces no contaba con su Salón decorado a imitación de la Alhambra de Granada, como la Quinta de Vista Alegre del Marqués de Salamanca.

¹¹ *Certamen Nacional...*, p. 29.

eléctrica, las Casas Consistoriales, el Teatro Español y la Exposición Regional. Poco a poco estos proyectos se van despertando y comienzan a quejarse del tiempo que llevan esperando en la sala. Irrumpen Patricio y el Profesor, iniciando una conversación sobre los problemas económicos del país y lo mucho que aún deberán esperar estas obras para ser concluidas. Nuevamente, el Profesor se muestra en desacuerdo con la opinión tan positiva que tiene Patricio sobre la nación y atribuye sus desmanes al problema de salud mental que éste padece.

Aparecen Don País y Don Banco; este último, pretende embargar todas las posesiones del primero, simbolizados por un desfile de personajes –recaudación de contribuciones, tesorerías, venta de tabaco, loterías, alumbrado público, pavimento de madera y asilos del Pardo–, hasta que quiebre el país. Al marcharse se encuentran con el Profesor y Patricio, que presenta unas nuevas butacas que ha inventado para asistir con mayor comodidad al teatro en las que los espectadores no se incomoden unos a otros. Finalmente aparece el “Proyecto de entarimado” –formado por un coro de señoras–, impulsado por el alcalde de Madrid, que propone sustituir los adoquines de las calles por tarima de madera. Al concluir la enumeración de los “beneficios” que este cambio va a provocar en la capital, se marchan dejando solos a Patricio y al Profesor. Ambos conversan sobre la mala situación política y económica, la precariedad de los trabajadores y la necesidad de un cambio, que permitirá algún día celebrar el esperado *Certamen Nacional*. Al darse por vencido Patricio, y concederle la razón al Profesor, éste concluye diciendo que lo ha curado.

Cuadro V: *¡Gloria al trabajo!*

La revista concluye con un número general en el que aparecen todos los personajes alabando el *Certamen Nacional*.

III.1.3 Temática y descripción de los personajes.

El aspecto más importante presente en esta revista como en tantas otras, es el componente satírico, que busca ridiculizar circunstancias de la vida cotidiana, pero que sobretodo hace hincapié en el ámbito político. En *Certamen Nacional* aparece constantemente la crítica política, comenzando por la disconformidad que hacia ésta presenta un personaje tan respetable como es el Profesor. Patricio –personaje encargado de aportar a la obra unidad temática y relacionar los distintos cuadros, en principio independientes entre sí–, cree sin embargo en las ventajas que la administración municipal aporta a Madrid y en la buena

marcha del país, incluso ha llegado a gastarse toda su fortuna para representarlo, y por ello es tratado como un desequilibrado mental sin esperanza de recuperación posible¹².

Con frecuencia, los personajes que se suceden en estas revistas serán alegorías que tratan de simbolizar y describir un lugar o un objeto a través de la personalización del mismo, como es el caso de las calles o la fuente de la Puerta del Sol en *La Gran Vía* (1886). En *Certamen Nacional* encontramos personajes de origen arrabalero, vinculados con Madrid, como es característico en estas revistas¹³ y en el resto de espectáculos que integran el Género Chico, como el Pata, la Morros, el Pupa y la Pecas. Todos ellos, groseros y analfabetos aparecen caracterizados de forma similar al trío de los tres Ratas incluido por Chueca y Valverde en su *Gran Vía*, y suponen la única representación de la capital en el *Certamen*.

El momento regionalista más representativo aparece en el segundo número musical, presentando a personajes arquetípicos, un tanto exóticos, caracterizados con la indumentaria, las costumbres y la música –que servía como elemento ambiental y refuerzo psicológico¹⁴– propias de cada región. Para continuar con el tópico, existe una enemistad entre estas regiones y la capital, ésta última en clara desventaja. De todas las provincias que aparecen en el segundo cuadro, la que mayores críticas recibe es Madrid, aludiendo a las obras inacabadas, a la corrupción y la mala gestión de los fondos públicos¹⁵. La crítica continúa dirigida a una serie de objetos de fabricación española, que son lo más significativo de la producción manufacturera del momento, como los fósforos de Cascante¹⁶. Aparece también criticado el incremento de fabricación de sables, cañones y puñales, prohibidos por la autoridad pero cuya fabricación permite y alienta el Gobierno.

Con la presentación de la baraja, se sirven los autores para argumentar dos cosas, la primera, la ignorancia del pueblo y lo mucho que le conviene a la autoridad que se perpetúe el cultivo del juego de la baraja como entretenimiento; y la segunda, la comparación con Francia, al cotejar la baraja española y la francesa, estando la primera obligada a ceder ante esta última. Esta comparación se emplea de forma metafórica para

¹² Deleito y Piñuela señala que el hecho de elegir a un loco como el único ser capaz de imaginar una exposición española es una prueba fidedigna del pesimismo que imperaba a finales del siglo XIX en nuestro país.

¹³ Como había ocurrido dos años antes con *La Gran Vía* (1886).

¹⁴ Véase Barce, Ramón. *La Revista: aproximación a una definición formal...*

¹⁵ Señala Deleito y Piñuela que este tipo de críticas hacia Madrid eran empleadas habitualmente en estas obras líricas sin ser ésta una excepción.

¹⁶ Importadas desde Francia, el emplazamiento de la primera fábrica tuvo lugar en la localidad de Cascante (Navarra). Sus empresarios, Ángel Garro y Cía, eran apodados como “los carlistas” por sus inclinaciones políticas. Esto puede servir a los autores para mofarse de ellos, ya que no funcionan sus cerillas.

aludir a los sucesos políticos relacionados con Francia, como la Restauración Borbónica (1875).

El empleo de números en los que aparecen mujeres ataviadas con indumentaria masculina de forma alegórica es un recurso muy habitual en todo el repertorio del Género Chico, tal y como señala Barce. En este sentido, *Certamen Nacional* no es una excepción y esto ocurre en el *Quinteto de los vinos*, donde cada una de las cantantes caracteriza a un vino español. Juan José Montijano sostiene en su tesis¹⁷ que la figura de la mujer aparece aquí de manera cuantificada y masificada, como revela el empleo de coros femeninos –en esta ocasión el *Coro del Entrimado*–, recurso imprescindible en las revistas del siglo XX que ya aparece con asiduidad en estas primeras, añadiéndoles así la importancia de lo visual y lo sicaléptico. En este sentido, continúa añadiendo que en cuanto a la aparición de la mujer en las revistas pertenecientes a esta primera etapa, no encontramos a una mujer cosificada, “aunque sí lo estaba dentro de la mentalidad de la época, vista y percibida en función del claro pensamiento machista del hombre”¹⁸.

Otro elemento característico de la revista es el hecho de hacer referencia a personas destacadas de la vida del momento, por supuesto desde un punto de vista satírico y para causar la risa, en esta ocasión aparece López, un escribiente de Hacienda, que es comparado con el zángano de la colmena que se beneficia a costa del trabajo del pueblo. En la misma línea sigue el discurso del *Jabón* que amenaza con entrar en el Congreso y limpiar toda la corrupción, aunque añadiendo que no habría jabón suficiente en el mundo para limpiar Cuba¹⁹. Sin embargo llama la atención que, junto a la visión negativa que sobre las colonias existe en España, va a aparecer otra mucho más conciliadora, muy vinculada al exotismo, como se puede observar en el número del Café, donde se rehúye cualquier situación conflictiva y se subraya el parámetro exótico de allende los mares.

En el cuarto cuadro, el texto arremete contra los proyectos de distinta índole que el Ayuntamiento de Madrid tenía pendientes desde hacía años, como ocurría con la fachada de la Biblioteca, la finalización de La Gran Vía, la sustitución del gas por la luz eléctrica en las calles o la reparación del Teatro Español que amenazaba con derrumbarse.

El penúltimo número musical corresponde al *Coro del Entarimado*. Éste fue un controvertido proyecto que se implantó primeramente en la Calle del Arenal, en Madrid –tal

¹⁷ *Historia del teatro olvidado: La revista (1864-2009)*. Tesis doctoral realizada por Juan José Montijano Ruíz y dirigida por la Dra. Concepción Argente del Castillo Ocaña. Universidad de Granada, 1999.

¹⁸ *Ibidem*, p. 165.

¹⁹ No debemos olvidar que el estreno de esta obra tiene lugar en medio del conflicto bélico conocido como Guerra de Cuba. Los ánimos de la sociedad se encuentran inflamados y los autores del momento no dudan en satirizar sobre el tema para garantizarse el éxito.

como ya se había hecho en otras ciudades como París o Londres–, y que consistía en cambiar los adoquines por tarima de madera. El inconveniente principal de este proyecto es que en el invierno la madera resbalaba más que el adoquín y el poco ruido de la pista de madera volvía las calles más peligrosas frente a inesperados atropellos. Estos argumentos son los que aprovechan los autores de *Certamen Nacional* para mofarse de los nuevos proyectos del Ayuntamiento de la capital. “Es el gran sistema, ¡fijarse muy bien!, cuántos cojos, cuántos mancos vamos a tener”²⁰.

III.1.4 Análisis musical.

Génesis de la obra

La composición de *Certamen Nacional* se desarrolla paralelamente al nombramiento de Manuel Nieto como director y maestro concertador de la compañía cómico-lírica del Teatro Príncipe Alfonso, por lo que no es casualidad que su estreno tenga lugar en dicho teatro. La compañía en cuestión, estaba formada por un total de 29 personas entre cantantes y actores, un coro de 50 personas y 40 profesores de orquesta²¹.

Con esta obra Nieto se consolidó como compositor lírico, pero en 1888 su producción teatral contaba ya con infinidad de obras pertenecientes tanto a la Zarzuela grande anterior como al Género Chico. El texto de la obra corresponde al tándem formado por Guillermo Perrín y Miguel de Palacios²², autores con los que Nieto comienza a colaborar con el estreno de *Villa y...palos* (1885), y se consolida con *Madrid en el año 2000* y *Los Inútiles* (1887), manteniéndose durante toda su vida.

El proceso compositivo de estas obras cortas se desarrolla en un breve período de tiempo, la música se escribe de forma “casi repentizada”, razón por la que es tan frecuente la colaboración entre diversos compositores y libretistas. El gusto del público por los temas de actualidad provoca en los autores la necesidad de introducir constantemente novedades y modificaciones en sus obras con el fin de seguir atrayendo a nuevos espectadores.

²⁰ *Certamen Nacional...*, p. 43.

²¹ Aunque para llevar a cabo este análisis hayamos utilizado las reducciones para piano, es evidente que la orquestación –cuyas *particellas* se encuentran en el archivo de la SGAE– va a depender en gran medida de la disponibilidad de los instrumentistas que formaban la compañía.

²² Nacidos en 1857 y 1863 respectivamente, han elaborado el libreto de infinidad de obras del período de entre siglos, como *El Clavel rojo*, *El Húsar de la guardia*, *La Corte del Faraón*, *Bohemios* o *La Generala* entre otras, siendo en el género de la revista donde obtuvieron mayores éxitos.

Como ya hemos comentado anteriormente, *Certamen Nacional* sigue las mismas características establecidas en revistas anteriores como *La Gran Vía*, que sentó los precedentes del género revisteril²³.

Análisis armónico-formal

La partitura de Certamen Nacional está formada por un total de ocho números musicales,

Nº1. Preludio

Nº2. *Potpurri de las provincias*. La Morros, la Peca, el Pata y el Pupa, “Natural de la villa del oso...”

Nº3. *Jota*. Agustina y coro, “No hay tierra como Aragón...”

Nº4. *Terceto de Toledo Trubia y Albacete*. “En Toledo fabricado...”

Nº5. *Quinteto de los vinos*. Jerez, Priorato, Chinchón, Peleón y Manzanilla, “Somos de España...”

Nº6. *Tango del café*. “Trabajaba una mulatita...”

Nº7. *Couplets del entarimado*. “Somos el proyecto del entarimado...”

Nº8. *Final. Pasa-calle y desfile general*. “Éste es el gran certamen...”

Sin embargo, tenemos constancia de la existencia de modificaciones y añadidos presentes en algunos de los números, no recogidos en la partitura con la que contamos porque responden a cambios posteriores, dado el éxito de la obra. Estas reformas –término con el que los autores de la época se referían a dichos añadidos y cambios–, se localizan principalmente entorno al segundo y quinto números, ya que en ambos aparecen secciones nuevas, muy diferenciadas en lo que a los ritmos de danzas se refiere. Así mismo, también hemos podido constatar la inserción de nuevos personajes e incluso algunos números completos, como ocurre con el *schottish* protagonizado por la Luz eléctrica y el coro de teatros, en clara alusión a la implantación de la primera en los teatros de la capital.

Todos los números que aparecen en la partitura de la que disponemos, presentan una textura compositiva dominada por el parámetro melódico, a través de melodías sencillas, fáciles de escuchar y de retener en la memoria auditiva. La estructura armónica se basa en los esquemas prestablecidos en la música europea desde el Clasicismo y asentados en la música romántica, donde cadencias, tonalidades y modulaciones se presentan de forma clara y diferenciada. Los números están interpretados a menudo por conjuntos, y el coro tiene una importante presencia. Además del prelude, aparecen habitualmente otros frag-

²³ Sin embargo, no es para Nieto la primera obra que continúa esta línea, ya que a los pocos meses del estreno de la revista de Chueca y Valverde, aparece *La fiesta de la Gran Vía*, de cuyo libreto se encargó Pina Domínguez. Véase Barrera, Antonio. *Crónicas del Género Chico y de un Madrid divertido*. Madrid, El Avapiés S. A., 1988.

mentos como introducciones o interludios con la finalidad de acompañar los bailes o dar tiempo al espectador para apreciar los cuadros plásticos que se representan en escena.

Nº 1. Preludio

El preludeo presenta una estructura seccional exponiendo algunos de los temas de la obra que más éxito alcanzaron y se convirtieron en populares²⁴, como evidencia la repercusión obtenida en la prensa coetánea, como es el caso del *Quinteto de los vinos*²⁵ y los *Couplets del entarimado*, de donde ha extraído el material para los temas A y B, que se corresponden con el nº 5, (cc. 89-97 y 138-152 respectivamente) y con el nº 7, (cc. 68-71), donde aparece sólo el motivo del tema A.

Este preludeo seccional que abre la partitura está escrito en ritmo ternario característico del lenguaje hispánico, que además le permite al compositor mantener el ritmo de danza y recurrir también al esquema del vals. En él podemos distinguir las cuatro secciones que lo forman.

La primera sección, donde se expone el tema A, se encuentra comprendida entre los compases 1-25 y se divide en dos subsecciones, a₁ y a₂, contrastantes entre sí por las dinámicas y el diseño rítmico. Lo primero que llama la atención es que no se inicia con un acorde de tónica como cabría esperar, sino que toda la sección a₁ se desarrolla entorno a la dominante (La), y la tónica no aparece hasta el compás 11, en cuya anacrusa se inicia a₂, donde reaparece el motivo inicial de a₁, cambiando el diseño melódico y el acompañamiento en la mano izquierda, que se corresponde ahora con el esquema rítmico del vals europeo. En los compases 22-25 encontramos una cadencia perfecta compuesta. Este tipo de sucesiones cadenciales articulan toda la partitura de esta zarzuela y también aparecen continuamente en *Cuadros Disolventes* (1896).

Esta cadencia conduce hacia el tema B, en el tono homónimo mayor, Re M, tonalidad en la que se establece hasta el final del número, manteniéndose también el ritmo de vals y el discurso armónico basado principalmente en la alternancia entre dominante y tónica, concluyendo nuevamente el tema con otra cadencia perfecta (cc.39-41). En estas dos secciones del preludeo, A y B, y en general en toda la música de Nieto revisada hasta el momento existe, como hemos comentado, un claro predominio de la melodía, que presenta frases bastante simétricas, aunque con la aparición del texto la música estará

²⁴ Los esquemas que recogen la estructura y los temas reutilizados tanto en *Certamen Nacional* como en *Cuadros Disolventes* aparecen recogidos en el anexo IV del presente trabajo.

²⁵ Nuestra hipótesis, tras haber consultado las reformas efectuadas en esta obra, es que tras el éxito que obtuvo este número, Nieto modificó la música inicial del preludeo para introducir estos temas que resultaban conocidos del público, recurso, por cierto, muy empleado en el Género Chico.

supeditada al mismo.

Desde la anacrusa del compás 42 se inicia una transición en la que destaca nuevamente la aparición de cadencias compuestas (cc. 46-47 y 48-49) y el empleo de silencios intercalados en la melodía, concluyendo en una semicadencia. El número se cierra con una coda que se inicia en la anacrusa del compás 57 con un acorde de dominante acentuado que resuelve en la tónica, a la vez que inicia un trémolo sobre el primer y tercer grado mientras que en el bajo continúa el acompañamiento de negras acentuadas en una progresión que parte y regresa a la tónica. En los tres últimos compases del número se encuentra otra cadencia compuesta con la particularidad de que en esta ocasión el IV grado aparece con la tercera rebajada, como si el compositor hubiese tomado prestado este acorde del tono homónimo menor que abría el preludio, generando así coherencia y unidad en la cadencia final al concluir en Re Mayor, pero incluyendo una referencia que enriquece la sonoridad de la cadencia, al homónimo menor.

Nº 2. Potpurri de las provincias

El segundo número está formado por un total de seis secciones en las que se van presentando distintas danzas procedentes del folclore español, aunque en ellas aparecen modificaciones y no siempre responden al esquema preestablecido para estos bailes. Cada una de estas secciones está marcada por la aparición de los personajes que en ellas intervienen. Todas ellas guardan una relación entre sí, y presentan elementos comunes como ocurre con la introducción orquestal que conduce hacia los temas cantados, y la coda cuyo objetivo es el de concluir la sección y enlazar con la siguiente.

Comienza con una introducción instrumental (cc. 1-10) en la tonalidad de La M y los tres compases iniciales se asientan sobre el acorde de dominante con séptima que resuelve en la tónica del compás 4, tras haber realizado una progresión cromática en el compás anterior. Al comparar esta introducción con el preludio, vemos que la densidad armónica se incrementa de forma considerable. La figuración se mantiene hasta la cadencia compuesta de los compases 10 y 11, donde aparece un cambio de armadura y compás, estableciéndose Re Mayor a través del empleo de un acorde común (tónica de La y dominante de Re). Es entonces cuando se inicia la Sección A, unas seguidillas características de Madrid que interpreta la Morros, precedidas de una introducción de ocho compases en los que aparecen progresiones de escalas ascendentes que alternan las dinámicas *f* y *p*. El tema a_1 , comienza en el compás 19. Aquí el acompañamiento será más liviano y dobla a la voz que comienza su discurso justo en este momento, presentando ornamentaciones de carácter hispánico como ocurre con los tresillos

superiores y los retardos, presentes a lo largo de toda esta primera sección. En la caída al compás 23 encontramos de nuevo una cadencia perfecta que coincide con la terminación de la frase desde la que se inicia un enlace con el mismo material que conduce hacia el tema a_2 , cuyo inicio guarda relación con el de a_1 , pero en esta ocasión lo modifica introduciendo ritmos sincopados que prolonga hasta el compás 31 donde finaliza a_2 con otra cadencia y un ciclo de quintas que se inicia en la última parte del compás 29.

Desde la segunda parte del compás 31 hasta el inicio del compás 33 aparece una modulación a La Mayor, el tono de la dominante, que se corresponde, así mismo, con el enlace instrumental hacia el tema a_3 , iniciado en la segunda parte del compás 32 en la tonalidad de La Mayor, aunque aparece una cadencia perfecta sobre Re (cc. 33-34), concluyendo este tema en el compás 36. A continuación empieza a_4 donde aparecen materiales rítmicos empleados en los temas anteriores, conduciendo nuevamente hacia a_2 , que se inicia exactamente igual que en el caso anterior pero modificando la resolución (cc. 44-46). En conclusión, podemos decir que todas estas subsecciones se pueden ubicar dentro de la fórmula pregunta-respuesta, donde también existe una relación entre las intervenciones a *solo* y las de conjunto. Tras la aparición de todos estos temas se inicia la coda correspondiente a la sección A, en la que se emplean materiales extraídos de la introducción de la misma sección, aunque añadiendo ligeras modificaciones.

La sección B comienza en el compás 55, el ritmo característico que en ella aparece indica que es una alborada, a pesar de que ésta no cumple con las pautas tradicionales²⁶ en lo que a la forma se refiere. Este ritmo peculiar se inicia ya en la introducción y continúa apareciendo a lo largo de toda la sección. Esta extraña alborada comienza con una introducción de nueve compases, iniciada sobre el acorde de dominante de Sol Mayor, tonalidad a la que modula tras el cambio de armadura (c. 55), ya en el compás binario de subdivisión ternaria propio de esta danza. A partir del compás 64 se inicia b_1 , que comienza el tema con el diálogo entre el Gallego y la Gallega, introduciendo material nuevo, pero conservando en la melodía el ritmo característico de la alborada. Desde el compás 70 hasta la caída del 72 aparece otra cadencia compuesta que determina el final de b_1 y el comienzo de b_2 , en el que aparecen figuraciones más largas en la melodía y un acompañamiento escalístico.

²⁶ Suele presentar dos secciones marcadas entre las que existe un claro contraste, además de una introducción de 2 ó 4 compases cuya función es la de preparar rítmica y armónicamente la entrada del tema. Es frecuente el uso de *ostinati* que recuerdan el tamboril con que se tocaba originalmente. Casares, Emilio. *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana...*, vol. 1, p. 212.

La coda de esta sección B (c. 76) consta de dos partes, la primera, que cuenta con la participación de los dos solistas (hasta c. 81) donde las voces aparecen dobladas y se reitera la célula rítmica propia de la alborada. Y la segunda, que es exclusivamente instrumental y continúa con el mismo motivo que sirve como base para elailable que se desarrolla en escena, y a la vez de enlace hacia la sección C. Y es que, según comenta Barce, “la entronización en la música y en la escena de los bailes de moda fue quizá el determinante principal del éxito de los sainetes; y la revista se limitará a continuar con el mismo procedimiento. Así el vals, el pasacalle (pasodoble), el *schottisch*, la gavota, la polka, la habanera, la mazurka, seguirán apareciendo en la revista”²⁷.

La sección C se inicia en el compás 87 en la tonalidad de Do Mayor, tras agilizar el *tempo*. En ella interviene el coro de valencianas, por lo que podría tratarse de un ritmo de seguidilla valenciana, ya que su estructura formal y compás ternario coinciden con las seguidillas manchegas que aparecen con posterioridad. Al igual que en el caso anterior, comienza con una introducción instrumental. El tema c_1 coincide con la entrada del coro, en él conserva los patrones de los temas de secciones anteriores –voces dobladas, silencios intercalados, disminución de la textura armónica–, pero añade la particularidad de que la cadencia final aparece en Sol Mayor y no en Do como cabría esperar. Sin embargo, no se mantiene en este tono, con el inicio de c_2 se establece en la tonalidad de Mi bemol Mayor, pero retorna a Do Mayor, tonalidad inicial de esta sección. Seguidamente (c. 128) comienza una coda cuyo diseño rítmico procede de los temas expuestos anteriormente. Los últimos compases únicamente instrumentales sirven como enlace hacia la siguiente sección.

Para el desarrollo del Zortzico que aparece en la sección D, Nieto lo establece en la tonalidad de La Mayor y en compás de 5/8, iniciándose con un pasaje melódico sobre el acorde de dominante. La división temática viene determinada por las intervenciones de las partes del coro, d_1 donde participan tenores y bajos y d_2 para las voces femeninas. Ambas mantienen el mismo esquema melódico aunque aparecen leves diferencias en los finales de las mismas. Con el inicio de la coda estas intervenciones se harán más cortas, al mismo tiempo que introduce material nuevo y modula a Mi Mayor, tonalidad en la que concluye esta coda y comienza el interludio siguiente. Este interludio se aprovecha para compaginar con el baile que se desarrolla en la escena que se articula en tres partes determinadas por la aparición de cadencias. Dicho interludio modula nuevamente a La

²⁷ Barce. “La revista: aproximación a una definición formal”. *Cuadernos de Música...*, p. 129.

Mayor (c. 182) y termina con una semicadencia sobre la dominante (cc. 201-202), con el objetivo de terminar la sección con un final abierto.

La Sección E, son seguidillas, una de las danzas más emblemáticas del folclore tradicional español, que desde el siglo XVIII, por su incorporación epilodal a la seguidilla escénica, se convierte en una de las danzas más características de lo hispánico. Comienza nuevamente con una introducción sobre el acorde de dominante con séptima de Re Mayor (c. 203). El ritmo característico que se presenta en este compás se mantendrá intermitentemente durante toda la sección. Tanto en la introducción como en la transición que aparece entre los temas e_1 y e_2 , destaca el uso de las palmas, recurso muy ligado para acompañar la seguidilla. En el compás 218 comienza el tema e_1 con la entrada del coro, que es una cita a las seguidillas manchegas que aparecen en la zarzuela *Pan y Toros* (1874)²⁸; se trata de una cita textual, “Como soy de La Mancha no mancho a nadie...”, aunque no musicalmente. Le sigue una transición orquestal donde reitera el material presentado en la introducción. Por otro lado, el tema e_2 (c. 225), presenta una melodía sencilla, con acento sincopado, sobre el esquema rítmico de la introducción. La sección concluye con una coda que prescinde de la parte instrumental de secciones anteriores.

A partir del compás 246 aparece la sección F, con un *tempo* más calmado y en la tonalidad de Sol menor, generando así un cambio de carácter con la seguidilla anterior. Esta nueva sección se inicia con una introducción que se extiende hasta el comienzo del tema de *Soleá* (f_1). A pesar de estar escrito en compás de 3/4 –típico de la *soleá*– no aparece en esta sección ningún otro rasgo que la identifique específicamente con este género andaluz, sino que comparte las características del resto de música del sur de España. En el compás 258 modula a su relativo mayor (Si \flat Mayor), tonalidad en la que se mantiene hasta el comienzo del tema f_2 , donde regresa al tono inicial. Este tema concluye con la entrada del coro (c. 274), comenzando así mismo un enlace que conduce hacia la coda final del número, que son unos panaderos, aprovechados para que Soleá baile sobre ellos. En el inicio de la misma, emplea Nieto la escala melódica de la tonalidad de Sol Mayor. En esta coda aparece –especialmente en el bajo– material tomado del tema f_1 . El coro es el protagonista de toda esta coda, concluyendo el número nuevamente con la aparición de una cadencia compuesta.

²⁸ Correspondiente al nº 2, *Maravillas, el rastro y el Mundo nuevo*, donde también interviene el coro. Fue estrenada el 22 de diciembre de 1864 en el Teatro de la Zarzuela, con libreto de José Picón y música de Asenjo Barbieri.

Nº 3. Jota

En la jota propuesta por Nieto para el personaje de Agustina, la aragonesa, en clara alusión a la garra española de Agustina de Aragón, aparecen varias secciones contrastadas, aunque a diferencia del número anterior, la tonalidad inicial (Re Mayor) se mantiene en todas ellas. Según Barce esta jota “un tanto extraña” cumple con una forma clásica, pues aún a pesar de estar escrita en 3/4, en el primer compás aparece lo que podría considerarse un cuatrillo y cada cadencia va acompañada de un leve floreo antes de su resolución²⁹.

Este número es el que lleva a Barce, como comentamos al comienzo, a afirmar que esta obra es la que consigue establecer de forma definitiva la forma de revista, a través de la propia jota. Según afirma Barce, en la jota

“El grupo de bailarines se sitúa en el centro de la escena (en torno suyo hay otros grupos de otras regiones), «capiteado por Agustina de Aragón apoyada en la bandera española». La jota es clásica relativamente, aunque en un 3/4 no muy oportuno y con una disposición tonal un tanto extraña; pero conserva en el primer compás lo que podría ser un cuatrillo, y el leve floreo antes de cada cadencia. El texto, eso sí, carga con todos los tópicos:

*No hay patria, como mi patria
ni tierra como Aragón,
ni corazón tan valiente
como nuestro corazón.
A la jota, jota
de los españoles
que somos muy ricos
aunque somos pobres”³⁰*

La jota comienza con una introducción que incide reiteradamente sobre la dominante, en la que presenta el ritmo propio de la jota. Seguidamente aparece el tema A, dividido en dos subsecciones (a₁ y a₂) que presentan un carácter más melódico donde nuevamente la parte vocal y la instrumental aparecen dobladas. La música se adapta a los versos octosilábicos del texto, característicos de la jota. Con cada nueva frase hace una reiteración de los materiales expuestos con anterioridad. En el acompañamiento aparece un *ostinato* de negras, que provoca que el ritmo armónico se establezca por compás.

Con la llegada del tema B (c. 44), cobra importancia la aparición continua de anacrusas y silencios en la parte acentuada del compás –característicos de la jota–, que determinan los

²⁹ Véase Barce, Ramón. “La revista: aproximación a una definición formal...”, p. 124.

³⁰ *Ibidem*.

dos motivos contrastantes que en él aparecen. Este tema, al igual que sucedía en A, se encuentra dividido en dos partes en las que aparece el mismo material, cuya diferencia es que en b_1 interviene Agustina y en b_2 el coro actúa a modo de repetición. Tras la resolución de una larga cadencia en el compás 92, se inicia el interludio en el que se desarrollan materiales anteriormente presentados como el *ostinato* del tema A o el ritmo de la introducción que alterna subdivisión binaria y ternaria. Todo esto se vuelve a repetir desde el inicio del tema A, pero omitiendo el interludio en la segunda vuelta.

El número concluye con una coda en la que participa Agustina y el coro, donde los materiales que aparecen presentan una clara relación con los anteriormente presentados, a pesar de no ser precisamente idénticos.

Nº 4. Terceto de Toledo Trubia y Albacete

Este número, que presenta la indicación agógica *Allegro mosso*, adquiere carácter descriptivo y cómico, al jugar textualmente con la onomatopeya. Los temas están determinados por las intervenciones de cada uno de los tres personajes y termina con una coda en la que ambos participan. Destaca la aparición de grupos rítmicos irregulares, a modo de escalas ascendentes, que se localizan en las cadencias, pero también llama la atención el empleo de tresillos y adornos atresillados.

Comienza con una introducción de seis compases en la tonalidad de Fa menor y emplea además el compás de 2/4 para desarrollar el *tempo* de marcha. El tema A, dividido en dos subsecciones, se inicia con la intervención de Toledo, está formado por la sucesión de semifrases de 4 compases, en las que se mantiene la misma estructura melódica repitiéndose en varias ocasiones. Otro aspecto destacable de este tema es el elevado número de adornos que aparecen en el acompañamiento. Con el inicio de la segunda parte del tema, a_2 , la estructura melódica anterior desaparece y comienza a introducir onomatopeyas –respaldadas por el acompañamiento–, pero lo más destacado aquí es el empleo de la escala melódica. El tema concluye con una cadencia perfecta compuesta (cc. 27-30).

El tema B comienza en el compás 31 con la entrada del personaje de Trubia. En b_1 , la figuración está formada por valores más largos, se mantiene también el empleo de onomatopeyas. A partir del compás 39 aparece b_2 , en este tema se pueden apreciar dos partes determinadas por la aparición de dos progresiones, la primera será descendente (cc.38-42) y la segunda, es una sucesión cromática y en sentido ascendente (cc. 43-46), empleada por Nieto para modular al relativo mayor, finalizando el tema con una cadencia perfecta pero en la tonalidad de La \flat Mayor.

Con la presentación del personaje de Albacete se inicia el tema C (c. 47), en él desaparece el uso de las onomatopeyas. El material empleado es similar al que ha sido utilizado en los temas anteriores, pero nunca igual. Este tema termina con la sucesión de dos cadencias compuestas, la primera en La \flat Mayor y otra a continuación sobre su relativo menor, desde la que se inicia una transición en cuyos cuatro últimos compases aparecen dos progresiones cromáticas descendentes, idénticas en la línea del bajo pero no en la melodía. Con el cambio de compás se inicia la coda final del número en la que primeramente aparece un dialogo entre los tres personajes que lo forman, la figuración predominante va a ser el tresillo de semicorcheas ascendente, sin embargo cuando los tres cantan al unísono aparece una parte contrastante a la que seguirán nuevamente los tresillos antes citados, formando una progresión descendente (c. 86-93), que concluye en la tónica durante todo el cierre orquestal del número.

Nº 5. Quinteto de los vinos

Este número vuelve a presentar una estructura poliseccional, muy similar a lo acontecido en el *Potpurrí de las provincias* anterior, donde cada una de las secciones aparece de forma independiente, con tonalidades y compases contrastantes, y determinadas por las múltiples intervenciones desde el comienzo donde los cinco personajes que representan a los vinos de la nación se presentan de forma conjunta, pasando por las distintas intervenciones individuales y concluyendo nuevamente de forma conjunta. Los vinos se identifican musicalmente con su lugar de origen, y el texto no se priva de incluir algunas lindezas que responden claramente a prácticas instauradas en las clases bajas de aquella sociedad, como la terrible frase que pronuncia el Peleón: “y dando traspiés, me voy derecho a casa y zurro a mi mujer”.

La primera sección comienza con una marcha a modo de introducción en compás de 2/4 y en Do Mayor, donde aparece un *ostinato* en la línea del bajo que se mantiene hasta la aparición de la cadencia (cc. 13-16). Tras ella, se inicia el tema a₁, en el que se presentan los cinco personajes. En este primer tema, aparecen materiales rítmicos ya empleados en la introducción, pero variando su ubicación en el compás, aparece entonces una polka con un carácter bastante ágil y un claro predominio melódico. El tema a₂ retoma nuevamente el material empleado en la introducción, aunque disminuyendo la textura armónica. De esta manera, podemos observar que el fragmento comprendido entre la anacrusa del compás 25 hasta el compás 31 se corresponde con el que apareció anteriormente entre los compases 9 y 15, con la particularidad del cambio de octava y la inversión de algunos acordes, que más bien pueden estar relacionados con el arreglista que con el propio

compositor.

Con la aparición de *moderato assai* y el cambio de compás a 3/4 se inicia la sección B. A partir de aquí, comienza la presentación independiente de cada uno de los personajes. El tema b_1 , unas nuevas seguidillas, surge al mismo tiempo que se inicia la intervención del personaje Peleón. En lo referente a los materiales, todavía continúan apareciendo motivos rítmicos heredados de la sección anterior, pero que en esta ocasión aparecen enriquecidos con el empleo de progresiones cromáticas (c. 42-43) y una ornamentación más compleja. En los compases 44 y 45, aparece una especie de pequeña coda en la que intervienen nuevamente todos los personajes, en ella modula a La menor, empleando la escala melódica de dicha tonalidad, concluyendo con la aparición de una semicadencia.

La sección C, se corresponde con el carácter de una canción andaluza, por la aparición de motivos rítmicos y el desplazamiento del acento, ambos característicos de este tipo de números. En ella podemos advertir dos temas diferenciados, que se determinan nuevamente por las intervenciones de los personajes y separados entre sí por una transición en la que participan los cinco personajes. Esta sección, se inicia con una introducción de 4 compases desarrollada sobre el acorde de dominante, cuya finalidad es la de generar tensión armónica y conducirla hacia el tema. En c_1 , aparece un mayor lirismo en la melodía, doblada en todo momento. Este tema se corresponde con la presentación del personaje de Manzanilla. Al igual que en la sección anterior, reaparece la escala melódica de La menor (c. 57). Este tema se caracteriza por el giro melódico, a modo de floreo, establecido entre la sensible y la tónica –material que continuará empleando–, finalizando con la aparición de la semicadencia sobre la dominante (c. 64-65). A continuación se inicia una transición en la que aparece en el bajo el motivo rítmico con el que comienza la sección y al mismo tiempo en la melodía el floreo mencionado anteriormente.

Tras la resolución de la cadencia compuesta (cc. 70-73) comienza c_2 , donde se establece un diálogo entre los personajes Priorato y Chinchón que podría subdividirse en frases que coinciden con cada una de las intervenciones de los personajes. Se puede observar la reiteración de materiales rítmicos precedentes, aún a pesar de no presentar ningún otro rasgo común ni armónico ni melódico (cc.75-78 y 79-82). Este tema concluye nuevamente con la aparición de una cadencia compuesta, pero en esta ocasión sobre la tonalidad de Fa Mayor, tono al que modula a través de la aparición del II grado.

La sección D es el tema de vals que el compositor reutilizaba como primer tema del preludio. Por lo tanto la tonalidad también va a ser Re menor, sin embargo la parte

armónica sí presenta algunas diferencias, cambiando ciertos acordes con respecto al preludio. En esta ocasión, podemos decir que este material lo emplea a modo de introducción para lo que será el tema d₁, que se inicia en la intervención del Jerez, en el compás 99. En este nuevo tema aparece una figuración más larga, que al mismo tiempo combina con motivos procedentes de la introducción anterior y del preludio. Con el inicio d₂, tiene lugar una sucesión de intervenciones musicalmente muy bien diferenciadas entre el Jerez y los otros cuatro personajes que completan el número. Este tema puede dividirse en dos períodos musicalmente idénticos (115-122; 123-130). En su comienzo, realiza una inflexión sobre Fa Mayor (115-118), pero sin modular realmente hasta la cadencia que aparece entre los compases 123 y 126. A continuación se inicia un puente, que aprovecha para modular a Re Mayor, tonalidad en la que finaliza el número. El último tema de este número, d₃, también es una reiteración del material reutilizado como a₂ en el preludio. En él participan los cinco personajes al unísono, y recuperan el carácter lúdico y transgresor de las onomatopeyas.

Con el inicio de la coda se interrumpe el discurso melódico, las intervenciones se alternan y desaparece el acompañamiento de vals presente en el tema anterior. La participación vocal concluye con una frase cuyo material recuerda al empleado en la sección D, mientras la parte instrumental continúa desarrollando estos motivos hasta la aparición de la cadencia compuesta que cierra el número, donde aparecen dos progresiones –de dos compases cada una– en la línea melódica, la primera descendente por octavas y finalmente una escala ascendente hacia la tónica.

Nº 6. Tango del Café

Podríamos decir que aunque en la partitura especifique “ritmo de tango” este número es realmente una habanera³¹, ya que desde su inicio se puede apreciar el ritmo característico de esta danza cubana, además está escrita en un compás de 2/4 –según Casares también el ritmo de tango puede estar escrito en compases binarios, aunque por influencias de la habanera³²–. No obstante, la estructura formal de esta habanera no siempre coincide con la división seccional preestablecida para esta danza, aunque sí aparecen dos partes bien diferenciadas, presentando la última de ellas un carácter más fluctuante.

³¹ En este período existe un concepto confuso sobre el tango, no lo diferencian de la habanera, ya que hasta la llegada del tango argentino no aparece realmente especificación entre ambos estilos.

³² Véase Casares, Emilio. *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana...*

Es una de las danzas más habituales empleadas en la zarzuela de la segunda mitad del siglo XIX, y “marcó la presencia del americanismo en la lírica española”³³. Presenta un lenguaje armónico sencillo limitado a la funcionalidad armónica sobre el que prevalece la línea melódica en la que domina el empleo de giros ornamentales, desarrollada sobre un registro medio-agudo. La aparición de esta danza tanto en la zarzuela como en la romanza francesa se refleja en una complicación progresiva de la habanera, casi al mismo tiempo que se establecía una estrecha relación entre los teatros que comenzaban a importarla y los salones de los que procedía originalmente.

En esta ocasión el tanto del café, o del caracolillo, que fue como se le conoció, alcanzó inmenso éxito –posteriormente fue el número más conocido de la obra– por su elogio del café antillano, “No hay mejor café que el de Puerto Rico”, afirmaba Lucía Pastor acompañada de un coro de señoras en el estreno de la obra en Madrid.

El *Tango del Café* comienza con una introducción en *ff* de 16 compases, divididos en dos frases (8+8) sobre la tonalidad de Mi \flat Mayor. El tema A está formado por a_1 y a_2 . El primero se inicia con la entrada de la voz en la anacrusa del compás 17, donde aparece la dinámica *p*, como consecuencia la textura armónica será más ligera. Aparecen en él tres frases de 4 compases cada una, donde la última concluye con una cadencia compuesta. A continuación se inicia a_2 , estableciéndose en el tono relativo con la aparición de una cadencia perfecta sobre Do m, generando así un importante contraste armónico. En esta subsección, varía también la figuración al convertir el tresillo regular de a_1 en uno irregular. También es posible dividir a_2 en dos frases –igual que anteriormente–, restableciéndose la segunda sobre la tonalidad de Mi \flat Mayor.

El estribillo comienza en la última corchea del compás 36. Se va a repetir dos veces, la primera a cargo de la solista y posteriormente el coro se encarga de repetirlo literalmente. En este estribillo, podemos encontrar dos frases pero de mayor extensión –8 compases–, donde aparecen nuevamente materiales extraídos de a_1 y a_2 respectivamente. El número concluye con la aparición de la coda tras la doble barra de repetición del compás 75 –desde donde regresa a los 8 últimos compases de la introducción inicial (c.9)–. En ella, interviene principalmente la solista, y en menor medida el coro. Desaparece el ritmo de habanera que volverá a retomarse en los 8 últimos compases pertenecientes al *piú animato*, una vez finalizada la parte vocal. El material empleado aquí por Nieto, procede

³³ Casares, Emilio. *Diccionario de la zarzuela. España e Hispanoamérica*. Vol. II, Madrid, ICCMU, 2006, p. 4.

íntegramente de los compases de la introducción, y al igual que en ésta concluye con una cadencia perfecta compuesta.

El texto no está exento de cierto carácter sicalíptico, y Perrín y Palacios le dotan de sonoridad americana gracias al seseo [“asercósele”, “desir”, “sertifico”, etc.] y al empleo de otras características fonéticas –como la desaparición de la ese intersilábica, el yeísmo [“*moditiya*” por modistilla], la sustitución de la ele por erre final [“er café”] que se han registrado en el texto escrito.

Nº 7. Couplets del entarimado

El empleo del *couplet* es un recurso muy generalizado en el repertorio perteneciente al Género Chico. Heredado de la tonadilla dieciochesca, aparece en este momento como un medio a través del que se tratan los temas más candentes de la obra. Este *couplet* es un claro ejemplo del empleo de la temática política en estos números –como ocurrirá en mayor medida en *Cuadros Disolventes*–. Aparece además en él Sin embargo, llama la atención que en este *couplet* no participa un solista como ocurre habitualmente, sino que el coro es el único que interviene a lo largo del mismo.

Este número comienza con una introducción que se establece sobre la tonalidad de La Mayor, en compás de 2/4 y bajo la indicación de *molto moderato*. El tema A se inicia con la entrada del coro femenino, como consecuencia, la textura armónica será entonces menos densa que en la introducción. Llama la atención que tras exponer el tema en la tonalidad inicial decida en los últimos compases realizar una progresión cromática ascendente, que emplea como medio para modular a Re Mayor antes de la aparición del cambio de armadura, donde se establece formalmente dicha tonalidad. A continuación se encuentra un enlace de tres compases (25-27) exclusivamente instrumental, que termina en una cadencia perfecta reafirmando el nuevo tono, y cuyo cometido es el de conducir hacia el tema B, iniciado con una nueva intervención del coro. Esta sección B nos sitúa ante un ritmo de polka. También en este tema se produce una modulación nuevamente a la tonalidad de La Mayor, la cual se hace evidente en la cadencia de los compases 34 al 36, donde concluye este tema B y se inicia un nuevo enlace entorno a la dominante, que desemboca en el tema C tras regresar nuevamente a Re Mayor. Durante el mismo, aparece un *ostinato* de corcheas en el bajo, que se encarga de presentar los acordes fraccionados. Desde el compás 44 comienza una progresión ascendente que culmina con una cadencia compuesta que da fin a este tema.

Seguidamente se inicia la coda en la que aparecen dos partes diferenciadas, en la primera participa el coro y emplea nuevamente onomatopeyas con las que trata de respaldar la

acción escénica de chocar los bloques de madera, símbolo del futuro entarimado, mientras que la segunda es una sección orquestal, donde encontramos nuevamente el *ostinato* del tema C, pero sin respetar la sucesión armónica que se había iniciado por primera vez en el compás 42. Tras la barra de repetición –que regresa nuevamente al compás 25–, aparece la última intervención del coro, cuyo motivo coincide con el empleado en el tema A del preludio. El número concluye con una pequeña intervención orquestal de cuatro compases sobre la tónica, terminando con la aparición de la cadencia perfecta que cierra este número.

Nº 8. Pasa-calle y desfile general

Excluyendo la introducción y la coda, podría decirse que en este número aparecen dos partes diferenciadas dentro del pasodoble que se inicia en el compás 7, como una marcha ligera acorde con el desfile de personajes que tiene lugar en escena. Tras la introducción de 6 compases aparece la primera sección, únicamente instrumental, en la que se presentan los tres temas que posteriormente reaparecen en el coro en la sección A'. Éstos, aunque presentan ligeras modificaciones en las resoluciones de los temas o en los enlaces, mantienen la misma disposición rítmica, armónica y melódica.

En el primer compás aparece la indicación *Maestoso*, el compás de 12/8, la tonalidad de Sol Mayor y el contraste que se produce entre el trémolo inicial –que se perpetúa a lo largo de esta introducción– en *p* y la progresión cromática acentuada en *ff*. Con el cambio de armadura (c. 7) y compás, se inicia el pasodoble que cierra esta obra, pero a pesar de ello la tonalidad inicial seguirá siendo la misma, pues el Fa# continúa apareciendo aunque de forma accidental. Las dos progresiones de los compases 9 al 11 y 13 al 15 van a contribuir para retrasar la modulación a Do M, que se produce en el compás 21, el mismo donde comienzan el tema a –dividido en dos frases idénticas de 8 compases cada una– y la figuración correspondiente al pasodoble –que se mantendrá hasta el inicio de la coda–. El tema b presenta material muy similar al del tema anterior, pero añade pequeñas innovaciones rítmicas –como tresillos y adornos– y acordes secundarios.

Por el contrario el tema c es contrastante –aún a pesar de mantener el esquema rítmico precedente–, emplea figuraciones más largas. Con la intervención del coro todo ello vuelve a repetirse literalmente. La coda que se inicia en la segunda corchea del compás 107 presenta dos partes. La primera, coincide con la parte del coro, donde se mantiene un patrón fijo tanto rítmica como melódicamente, en la parte vocal e instrumental. El final instrumental con el que Nieto cierra esta zarzuela, se corresponde con el motivo inicial del tema a, pero enriquecido con los tresillos de b. Junto con la indicación *Piú mosso*

aparece la tónica, reafirmada por el empleo de acentos y trémolo, manteniéndose durante los restantes compases.

Lo común en la música que acompaña a la apoteosis con que finalizan estas revistas habría sido recapitular alguno de los temas expuestos con anterioridad, o incluso introducir una modificación tras el estreno para introducir algún tema especialmente destacado. Sin embargo, esto no ocurre y Nieto se limita a introducir en este último número nuevas unidades temáticas, manteniendo algunos elementos rítmicos que sí han sido utilizados anteriormente, manteniendo de esta forma la coherencia entre los distintos números y aportando así unidad al conjunto.

Recepción en Madrid y Barcelona³⁴

El estreno de *Certamen Nacional* tuvo lugar el 25 de junio de 1888 en el Teatro Príncipe Alfonso de Madrid, pasando con posterioridad a La Zarzuela, Alhambra, Martín y Apolo³⁵ entre otros, y de allí a los teatros de provincias del resto de España, llegando a las 2.610 representaciones, antes de publicarse la sexta edición del libreto. En su estreno participaron algunos de los cantantes más destacados del momento, como es el caso de Lucrecia Arana o Lucía Pastor³⁶, que había estrenado también *La Gran Vía*. De la escenografía y el *atrezzo* se encargaron Bussato, Bonardi, Amalio y Bueno; del vestuario e iluminación, Gambardela y Vidal respectivamente, de los bailables se ha encargado el profesor Manuel Fernández y la dirección de escena recayó en José Navarrete. El empresario de la compañía era Nicolás Noriega.

Certamen Nacional tuvo un gran éxito desde el momento de su estreno. Añade Deleito y Piñuela que si una obra como ésta, cargada de sátira y desdén hacia los problemas municipales y la gente de Madrid, se hubiese estrenado en cualquier otro lugar, habría fracasado. Sin embargo, el público madrileño no se sentía identificado con la situación y se dedicaba meramente a “aplaudir «la gracia», eternizando la obra en el cartel”³⁷.

La popularidad de esta revista, al igual que la de la mayoría de las obras de esta época, se

³⁴ Ante la gran cantidad de referencias hemerográficas encontradas tanto en España como en Latinoamérica, hemos decidido acotar la búsqueda de esta primera aproximación a las dos ciudades anteriormente citadas.

³⁵ Véase “*Certamen Nacional*” de Casares Rodicio, Emilio. *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana...*

³⁶ Véase el reparto completo en el anexo II.

³⁷ Deleito y Piñuela, José. *Origen y apogeo del Género Chico...*, p. 103.

basa en la reiteración de algunos números puntuales como el *Tango del “caracolillo”*, donde aparece una alegoría del café procedente de las entonces colonias españolas. En el *Madrid Cómico* del 27 de octubre, tan sólo cuatro meses después del estreno, aparecen unos versos de Fiacro Iraizoz, donde alaba la obra, pero denuncia la reiteración y la mala interpretación que este número sufría en las calles de Madrid, una verdadera obsesión filarmónica cercana a la que años antes produjera Rossini:

¿Cómo escribir aunque quiera,
si tocan frente a mi casa
todo el día esa habanera? [...]
Yo sueño con la habanera;
me levanto, y crea *usté*
que en la acera ya me espera
la habanera del *Café*³⁸

Otros números que alcanzaron gran relevancia también han sido el *Quinteto de los vinos* y el *Potpurri de las provincias*³⁹; según las fuentes hemerográficas, éstos dos eran los que más se repetían en las representaciones, los que se incluían en los recitales y cafés, y los que posteriormente aparecerían citados en otras obras. El propio Nieto recurre a la autocita al emplear el terceto de *Toledo, Trubia y Albacete* de *Certamen Nacional* (1888) en *Cuadros Disolventes* (1896).

Al día siguiente del estreno de *Certamen Nacional*, aparece en *La Época* un artículo titulado “Veladas teatrales”, referido íntegramente a este estreno, calificando la revista como algo novedoso en relación con lo visto hasta el momento en los teatros madrileños dentro de este género, y valorando sus cinco cuadros como “caprichosos y entretenidos”⁴⁰. La crónica augura además un éxito duradero y destaca “la amenidad ingeniosa y la gracia de los autores de la letra [...]; la inspiración del músico Sr. Nieto; la fantasía de los pintores escenógrafos [...] y los bonitos trajes con que la empresa ha presentado la obra”⁴¹. Posteriormente realiza un comentario pormenorizado sobre los personajes y los números musicales, citando muy especialmente el *Tango del café* como el número más destacable de toda la obra.

³⁸ “¡El Café!”. *Madrid Cómico*, Madrid, año VIII, nº 297, 27-X-1888.

³⁹ Del que hemos encontrado referencias en las programaciones radiofónicas de los primeros años de emisión en España, donde sin embargo es titulado como “Las provincias españolas”. Véase *Ondas*, Madrid, año IX, nº 419, 15-VII-1933.

⁴⁰ *La Época*. Madrid, Año XL, nº 12.890, 26-VI-1888, p. 2.

⁴¹ *Ibidem*.

Ese mismo día se publica en el diario la *Correspondencia de España* un artículo más general, añadiendo sin embargo que el argumento está colmado de agudeza y humor, mientras señala al mismo tiempo que la empresa no ha escatimado en gastos, “que sin duda se verán recompensados porque la obra de anoche durará en cartel toda la temporada”⁴².

En *La Iberia*⁴³ también aparece un artículo sobre espectáculos, íntegramente dedicado al estreno de *Certamen Nacional*, que cuenta con la particularidad de que en él aparece descrito de forma detallada el argumento de esta revista.

El diario *El País* reitera los halagos anteriormente mencionados, y añade que “la música corre pareja con la letra; fresca, agradable, juguetona, digna...”⁴⁴. La crítica continúa refiriéndose a los números más destacados, entre los que cita nuevamente el *Tango* y el *Quinteto de los vinos*, mencionados anteriormente, “el terceto de armas nacionales [...] y el coro de tarugos, que merece grandes aplausos”⁴⁵. Termina añadiendo que la alegoría final es tremendamente efectista y que tanto autores, cantantes y cómicos se vieron obligados a salir a saludar ante la gran ovación otorgada por el público entusiasta que llenaba la sala.

El *Diario de avisos de Madrid*, sigue esta misma línea de elogios, al mencionar la relevancia de esta revista en la crítica teatral del 7 de julio de 1888, afirmando que “*Certamen Nacional* sigue constituyendo la obsesión del público madrileño”⁴⁶.

Después de su estreno en el Teatro Príncipe Alfonso, el resto de compañías y teatros de Madrid se apresuraron a representarla, como ocurrió, por ejemplo, con el estival Teatro Felipe⁴⁷, donde se ultimaban los preparativos de esta obra para la que sería su primera temporada en este teatro tras su estreno el verano anterior.

Al igual que ocurrió en Madrid la fama de *Certamen Nacional* también llegó a Barcelona, prueba de ello es la crónica recogida en el diario *La Dinastía*, donde se comenta la buena acogida de la obra en el Teatro Tívoli de Barcelona:

Con brillante éxito se representó anoche la zarzuela *Certamen Nacional*, en cuyo desempeño de distinguieron las señoras Mateu, Colomer, Sendra, Loran, Sánchez Martínez y los señores Colomé, Puig, Gil, Guardia Huervas y Zaldívar. Casi todas las

⁴² *La Correspondencia de España*. Madrid, Año XXXIX, nº 11.048, 26-VI-1888, p. 3.

⁴³ *Diario de la tarde*. Madrid, Año XXXV, nº 11.996, 26-VI-1888, p. 3.

⁴⁴ *El País*. Madrid, Año II, nº 868, 26-VI-1888, p. 3.

⁴⁵ *Ibidem*. El comentario se refiere al Terceto de Toledo Trubia y Albacete y al Coro del entarimado respectivamente.

⁴⁶ *Diario de Avisos de Madrid*. Año CXXX, nº 188, 7-VII-1888, p. 3.

⁴⁷ Véase *La época*. Madrid, Año XLI, nº 13.283, 14-VIII-1889.

piezas musicales hubieron de repetirse, incluso el bailable y el coro final. El maestro Sadurní estuvo muy acertado en la dirección de la orquesta. Esta obra dará sin duda muy buenas entradas pues aparte de la buena ejecución que obtiene, se presenta con propiedad y está dirigida con notable acierto por el señor Colomé⁴⁸.

En último término, debemos añadir que también la prensa de la época hacía referencia a las reformas que las zarzuelas con más éxito del momento tendían a incorporar. Estas obras líricas eran muy propensas a sufrir cambios tras su estreno, debido fundamentalmente a que los autores introducían modificaciones en los números más exitosos, para incluir en las obras los acontecimientos más recientes o incluso adaptar las mismas a los gustos del público habitual de un determinado teatro, pero también los autores realizaban reformas con el único pretexto de suscitar nuevamente el interés del público por su obra, que había sido presenciada por los mismos espectadores con anterioridad. Todos estos recursos resultaban muy habituales en este momento y las publicaciones de la época así lo demuestran. Trataremos de profundizar en dichas reformas en futuros trabajos de investigación.

⁴⁸ *La dinastía, diario político mercantil y de avisos*. Barcelona, año IX, nº 4.180, 29-X-1891, p. 3.

III.2 CUADROS DISOLVENTES. APROPÓSITO CÓMICO LÍRICO FANTÁSTICO INVEROSÍMIL EN 1 ACTO

III.2.1 Presentación.

Deleito y Piñuela afirma que ninguna otra revista estrenada con anterioridad a ésta obtuvo un éxito tan “verdaderamente formidable y descomunal”⁴⁹ como *Cuadros Disolventes*. Del mismo modo, Casares comenta que es “una de las obras más importantes de la historia del Género Chico, como indican las miles de representaciones que tuvo, dándose hasta cinco veces en un día y superando el éxito de la Gran Vía”⁵⁰.

Esta revista cumple asimismo con la recopilación de bailes y canciones que señala Barce⁵¹, tal y como mencionamos en la obra anterior. En esta ocasión, a diferencia de *Certamen Nacional*, no se limita a realizar un compendio de danzas tradicionales españolas, sino que concede un protagonismo mayor a los bailes de moda procedentes de los salones europeos del momento, relacionándolos además con su lugar de procedencia.



III.2.2 Argumento

Cuadro I. *Un empresario en las nubes*

La revista comienza con una reflexión del Empresario sobre las dificultades del negocio teatral, que se ha “subido a las nubes” para poder afrontar las exigencias de los artistas del momento. Al señalar el Empresario que lo que a su empresa le falta es Novedad y Buen Gusto, ambas aparecen personificadas y tras presentarse, añaden que se han hecho visibles porque él las ha invocado para que le ayuden. Por esta razón comienzan a darle consejos para dirigir con acierto la compañía y asegurar de esa forma su éxito. El segundo paso es la elección del repertorio a interpretar, para ello los tres personajes se dirigen al Palacio del Repertorio, aunque en su camino aparecen un Alcalde, un Maestro de escuela y el hijo de un boticario, cuyo propósito es el

⁴⁹ Deleito y Piñuela, José. *Origen y apogeo del Género Chico...*p. 128.

⁵⁰ Casares Rodicio, Emilio. *Diccionario de la Zarzuela. España e Hispanoamericana...*, Vol. I, p. 579.

⁵¹ Véase: Barce, Ramón. “La revista. Aproximación a una definición formal”. *Cuadernos de música iberoamericana...*

de prohibir la aparición de sus personajes en las futuras obras del Género Chico, alegando que los autores de éste les han convertido en arquetipos escénicos, representando situaciones absurdas de las que además salen mal parados en la mayoría de los casos. En su defensa, el Empresario contesta que él no tiene la culpa de eso y que deberá representar las obras que los autores le traigan. Concluye el cuadro con la aparición de un valenciano y un aragonés que recomiendan al Empresario si quiere triunfar poner en escena baile, fiesta, cuadros de color y en el ámbito musical el empleo de la jota, con lo que el empresario se muestra conforme.

Cuadro II. *El Palacio del Repertorio.*

Se desarrolla en el Palacio del Repertorio, donde se van presentando los títulos y los personajes de las zarzuelas que más éxito han tenido recientemente *El Tambor de Granaderos*, *Miss Helyett*, *La verbena de la Paloma*, *Campanero* y *Sacristán*, *El Cabo Primero*, *El Monaguillo*, *La Vuelta del Vivero*, *El dúo de la Africana*, *La Maja* y *Cádiz*. El número termina haciendo una exaltación de la Zarzuela como el canto auténticamente español. Tras ello, comienzan a surgir diferencias entre las obras debido a la pertenencia de las mismas a distintos géneros líricos. La disputa se soluciona al llegar el Empresario al que comienzan a interrogar sobre el nuevo repertorio. Al mencionar éste que la única novedad de la que dispone hasta el momento es una revista, se ve abandonado por el resto de obras, haciéndole estallar en un lamento en el que reconoce que mintió, que no existe verdaderamente ninguna revista porque los autores ya no escriben esas obras y es en ese preciso instante cuando aparece la Revista. Apelando a la nostalgia, le muestra al empresario los éxitos obtenidos en el pasado, *La Gran Vía* (1886), *Certamen Nacional* (1888), *El año pasado por agua* (1888) y *Los sacamuelas* (1888)⁵², ahora venidos a menos⁵³.

El Empresario se muestra impresionado pero añade que lo que él necesita es algo nuevo, la Revista insiste en que eso es una cosa difícil, pero intentará hacer todo lo posible.

⁵² Sin embargo, como consecuencia de contar con una partitura que ha sido reformada –como detallaremos posteriormente en el análisis armónico-formal– los títulos citados anteriormente van a verse sustituidos por otros estrenados con posterioridad, como ocurre con *La patria Nueva* de Iraizoz y Vives (1903), *Venus salón* (1903) con texto de Limendoux y música de Calleja y Lleó; *Enseñanza libre* también de Perrín, Palacios y Giménez (1901); *Congreso feminista*, de C. Lucio, G^a Álvarez y Fdez. Palomero, y música de Quinito Valverde; *El Bateo* (1901) con música de Chueca y libreto de Paso y Domínguez y finalmente *El mozo crúo* (1904), con letra de Diego Jiménez Prieto y Felipe Pérez Capo y nuevamente música Calleja y Lleó.

⁵³ Por ello aparecen representados como niños.

Cuadro III. *La Linterna Mágica*.

Junto al Empresario y a la Revista, aparece un mago cuya recomendación es que para triunfar en el teatro, lo imprescindible es el efectismo, el aspecto visual. A continuación les muestra los cuadros disolventes⁵⁴ que para ellos tiene preparados. En primer lugar aparece una pareja de parisinos que bailan un Can-can, les sigue la pareja italiana, con una tarantela, y finalmente aparecen los españoles que bailan el famoso *schottish* “Con una falda de percal *planchá*”.

El siguiente cuadro lo componen un matrimonio y sus dos amantes ambiciosos cuyo único interés es obtener beneficio del dinero que la pareja posee. Les sigue un Soldado, un Chulo y un *Sportman*, exponiendo cada uno su plan para conquistar a las mujeres, el *Sportman* con elegancia, el soldado con engaños y el Chulo a golpes. Posteriormente aparece un nuevo cuadro disolvente interpretado en su totalidad por mujeres que hace exaltación de la vida militar; en primer lugar aparece la Guardia Civil, le siguen los Húsares, la Guardia Real y los Cazadores.

Seguidamente el Mago le presenta al Empresario los dos tipos de aficionados que de verdad le interesan, el primero, el madrileño que se mantiene de lo que hurta a la gente descuidada y su afición reside en disfrutar de los espectáculos gratuitos de la capital, es decir, ninguno. El segundo espectador es un coleccionista de objetos irrelevantes relacionados con la tauromaquia.

Para finalizar, el Mago convoca a los personajes populares más célebres de España, que habitan en la cultura popular; aparecen Mari-Castaña⁵⁵, la Pepa⁵⁶, Juan Palomo⁵⁷, Juan Lanás⁵⁸, Pero Grullo⁵⁹, el tío Paco⁶⁰, el Capitán Araña⁶¹, Lucas Gómez⁶² y Gedeón⁶³.

⁵⁴ Los cuadros disolventes son uno de los inventos que dan origen al cinematógrafo. Fueron inventados por Henry Langdon Childe, que los exhibió por primera vez en 1840. Se trata de cuadros que mediante trucos de iluminación consiguen efectos de encadenado con los que se muestran transiciones del día a la noche y simulaciones de movimientos.

⁵⁵ En el siglo XII, Fernando II de León otorgó que el señorío de la ciudad de Lugo pasase a manos de la Catedral de dicha urbe. Entre las revueltas que esta decisión provocó, destaca la encabezada en 1386 por María Castaña contra el obispo de Lugo, Pedro López de Aguiar, que acabó con la muerte del mayordomo del obispo. Sofocada la revuelta, María Castaña y sus dos hijos –o cuñados, según las fuentes–, fueron apresados y obligados a donar sus bienes a la Iglesia. La paremiología utiliza a este personaje para referirse a tiempos pretéritos, incluso legendarios –“En tiempos de Mari Castaña...”–.

⁵⁶ Denominación popular que recibió la Constitución Española de 1812, debido a que fue aprobada el día de San José de dicho año.

⁵⁷ Personaje legendario, que se identifica con un bandolero del pueblo de Fuente la Lancha (Córdoba), que luchaba contra los franceses y hacía justicia a su manera, repartiendo los bienes de los ricos entre los pobres.

⁵⁸ Expresión popular que se refiere a un hombre apocado, sin personalidad, fácil de manejar por su esposa. Véase al respecto, el artículo sobre este personaje titulado “*Bric-à-Brac*” que *Mr. Can-Can* publicó en *El Republicano*, el 4-I-1880.

Cuadro IV. *Sólo para hombres.*

En él aparecen todas las tiples de la compañía. Gran Asalto de Florete. El Mago moderno concluye que el verdadero fin de todo empresario es el de obtener beneficio económico.

Cuadro V. *Gran Apoteosis del dinero.*

Concluye con toda la compañía representando de forma alegórica el dinero obtenido. El empresario está satisfecho, y se compromete a llevar a cabo la contratación de los cuadros presentados si el público se muestra conforme, por ello el Mago concluye preguntando al respetable: ¿Les han gustado señores estos *Cuadros Disolventes*?

III.2.3 Temática y descripción de los personajes.

Si anteriormente hablábamos de *Certamen Nacional* como una revista donde los componentes satírico-políticos cobraban una gran relevancia, en *Cuadros Disolventes* ambos se verán incrementados exponencialmente. Esta afirmación se verá reflejada desde el mismo título que encabeza la revista y es que el término mismo de Cuadros disolventes tiene en la segunda mitad del siglo XIX un significado polivalente; por un lado era empleada por los periodistas y escritores de la época como sinónimo de transformación o cambio, pero también se refiere al efecto óptico producido por un artilugio antecesor del

⁵⁹ El lexicógrafo Ramón Joaquín Domínguez, en su *Diccionario nacional o Gran Diccionario Clásico de la Lengua Española* [Madrid-París: Establecimiento de Mellado, 1853] afirma que Pero Grullo es un “personaje o ente quimérico, extravagante, ridículo, que se supone haber existido y dejado una preciosa colección de sandeces, apotegmas, axiomas y verdades como estas: cuatro huevos son dos pares; la mano cerrada se puede llamar puño y aun de hecho se llama así; cuando no se tiene frío, es que se ha entrado en calor...”.

⁶⁰ José María Iribarren afirma que el tío Paco es un “famoso personaje proverbial, en quien representamos la experiencia, el desencanto y el desengaño. La imaginación, en alas de las ilusiones, agiganta y abulta así los bienes como los males, despertando en nuestro ánimo otra esperanza, otros temores, pero el tiempo, tomando el pelaje y la catadura del tío Paco, pone las cosas en su punto, rebajándolas hasta la realidad”. *El porqué de los dichos*. Gobierno de Navarra. Departamento de Educación, Cultura, Deporte y Juventud. Novena edición. Octubre 1996, pág. 100.

⁶¹ Este nombre hace referencia a un personaje legendario, dicho Capitán Araña o Aranha, que recorrió el litoral de la Península Ibérica en el siglo XVIII con el fin de reclutar personas que acudieran a América a luchar contra los insurrectos sin que a él se le conociera viaje alguno al Nuevo Mundo. Ésta es la razón de que el dicho completo que hace alusión a su nombre sea: “Ser como el capitán Araña que embarca a la gente y se queda en tierra”.

⁶² Según Karen P. Müller Turina, “Representando la macuquería campesina anda *Don Lucas Gómez*, personaje español que allá en su tierra, en política se metió y apenas sabía firmar y al ir su nombre a estampar *Laca Gamos* escribió. Este Lucas Gómez entró a una pieza de teatro chileno y se hizo popular. El diccionarista José María Sbardí lo registra como *Lucagome*”. *Folklor Chileno*. Universidad de Chile. SISIB.

⁶³ Gedeón, que en hebreo significa “destructor” y “guerrero poderoso”, fue el quinto de los jueces del pueblo judío y es considerado como uno de los más sobresalientes por la magnitud de su obra guerrera contra uno de los pueblos enemigos de Israel: los madianitas. Los datos que conocemos de su historia se encuentran relatados en el libro de los Jueces de los capítulos 6 al 8.

cinematógrafo denominado “linterna mágica”⁶⁴, siendo además su uso imprescindible para la representación de esta obra, ya que mediante su empleo, se consiguen efectos visuales que de otra forma habrían resultado imposibles en este momento.

Continuando con las alusiones políticas, cabe destacar la afirmación de Martínez Olmedilla, según la cual en el estreno de *Cuadros Disolventes* se incubó en parte el desastre colonial⁶⁵. Carmen del Moral señala que su afirmación es quizá exagerada, aunque lo cierto es que el Género Chico desplegó durante los últimos años de la Guerra de la Independencia cubana una gran capacidad ideológica para mover o suscitar opinión entre la sociedad española del momento⁶⁶.

El número musical que mejor simboliza esta idea son los *Couplets de Gedeón*, “el número bomba de la revista”⁶⁷ y el que mayor repercusión y transcendencia obtuvo, llegando a marcar una época en el teatro por horas tal y como señala Deleito y Piñuela. Estaban inspirados en el semanario satírico del mismo nombre, que se jactaba de ridiculizar a los diarios de mayor tirada nacional⁶⁸. Este número encerraba inmenso odio al enemigo norteamericano –aunque todavía faltaban dos años para la intervención del mismo en el conflicto hispano-cubano–; el caso es que “la gente aplaudía uno y otro día, durante las cuatro sesiones teatrales diarias, las letrillas que ridiculizaban a los «cerdos yanquis»”⁶⁹.

El actor que lo encarnó en su estreno y que quedó inmediatamente ligado al personaje fue Bonifacio Pinedo que representó al personaje, “con su pintoresco y ceñido chaqué, sus pantalones vueltos y de cuadros, su hongo, su calva, su enorme nariz corva y su bastón de puño de pato”⁷⁰, tal y como aparecía caricaturizado en la portada de la publicación periódica.

Señala Casares en su comentario sobre esta obra que los personajes que en ella aparecen, siempre citados de forma indirecta o con alusiones encubiertas, que no pasaban

⁶⁴ Cuyo fin consistía, como hemos comentado, en proyectar los “cuadros” dibujados en una placa de vidrio desplazable que creaba de esta forma una ilusión óptica de movimiento continuo.

⁶⁵ Martínez Olmedilla, Augusto. *Arriba el telón*. Madrid, Aguilar, 1961, p. 108. Cit. en Del Moral Ruiz, Carmen. *El género Chico, ocio y teatro en Madrid (1880-1910)*. Madrid, Alianza Editorial, 2004, p. 183.

⁶⁶ Del Moral. *El género Chico, ocio y teatro en Madrid...*, p. 183.

⁶⁷ Deleito y piñuela, José. *Origen y apogeo del Género Chico*. Madrid, Revista de Occidente, 1949, p. 130.

⁶⁸ Gedeón apareció como personaje, con una fisonomía inicialmente poco definida, en la revista *Barcelona Cómica* del 5-III-1891, ilustrado por la mano del dibujante Escaler. El 14-XI-1895 se publicó por primera vez la revista *Gedeón*, semanario satírico que salía los jueves. En su cabecera indicaba que Gedeón era un “exdiputado a Cortes por Madrid”; la revista tenía a gala ser “el periódico de menor circulación de España”. No respondía ante ninguna inclinación política, y estaba redactado por Luis Royo Villanova, Navarro Ledesma y Antonio Palomero. Solía presentar cuatro páginas y costaba 10 céntimos. Dejó de publicarse el 13 de octubre de 1912.

⁶⁹ Del Moral. *El género Chico, ocio y teatro en Madrid...*, p. 183.

⁷⁰ Deleito y piñuela, José. *Origen y apogeo del Género Chico...*, p. 130

desapercibidas para el público, son reales, como es el caso de Antonio Cánovas del Castillo, Fernando Cos Gayón y Alberto Bosh, pertenecientes al partido conservador liderado por el propio Cánovas y criticados por los autores de esta revista por su supuesta manipulación de las elecciones⁷¹.

La temática de *Cuadros Disolventes* puede ubicarse en lo que se conoce como “el teatro dentro del teatro”, tan de moda en este periodo de entre siglos. La aparición del personaje del Empresario con el pretexto de organizar una temporada lírica actúa como nexo de unión entre personajes tan dispares como los que se suceden en escena para aconsejarle lo que debe o no hacer con su futura compañía si quiere obtener un éxito duradero. A partir de ello podemos establecer una serie de tópicos a los que recurrían las obras del



momento, como el empleo de coros femeninos –ya mencionados anteriormente–, la presencia obligada de un maestro, un alcalde o el hijo del boticario, ambos sumidos en situaciones de lo más inverosímil, provocando así la carcajada fácil en el público, dos *tiples* con caracteres opuestos –“una que vista de hombre, que monte a caballo, que fume

también. Que cante y que baile, que tenga *trapío*, y dos *pataítas* a tiempo se dé [...] Otra bonita y sensible que cante romanzas con tierna expresión”⁷²– que personifican El Buen Gusto y La Novedad, las alusiones regionalistas⁷³, el factor de la espectacularidad, que se presenta ligado al personaje del Mago al inicio del tercer cuadro, el mismo en el que aparecen los tres seductores, y la presencia de una escena de carácter militar.

⁷¹ Véase “*Cuadros disolventes*” en Casares, Emilio. *Diccionario de la Zarzuela...*

⁷² *Cuadros Disolventes*. Madrid, R. Velasco, cuarta edición, 1899, pp. 9-10.

⁷³ En este caso, a diferencia de lo ocurrido en *Certamen Nacional*, existe un mayor predominio de la identidad nacional sobre la regional. A pesar de ello, aparece al final del primer cuadro una clara referencia al regionalismo con la aparición en escena de un Valenciano y un Aragonés.

Otro aspecto interesante de esta revista es la selección de las obras emblemáticas, a las que también se cita musicalmente. El segundo cuadro titulado *El palacio del repertorio*, hace las veces de antología y en él aparecen las obras más célebres del Género Chico en la década de los noventa –*El monaguillo* (1891), *El dúo de la Africana* (1893), *El Tambor de Granaderos* (1894), *La verbena de la Paloma* (1894), *Campanero y Sacristán* (1894) y *El cabo primero* (1895)–, e incluso de los propios autores –*La Maja* (1895)–; pero también está representada la Zarzuela grande con *Cádiz* (1886) y la Opereta con *Miss Helyett* (1892), dando lugar así al eterno enfrentamiento del que el producto nacional sale reforzado.

Por si no fuera suficiente, a continuación aparece una alegoría de la revista, que denuncia la situación lastimosa en la que se encuentra sumido este género y con el pretexto de demostrar los grandes éxitos conseguidos en el pasado, escribe un número con características muy similares al anterior, ambos basados en el empleo del *collage* y de la cita. El personaje de la revista aparece como reivindicación hacia sus detractores que la catalogaban de superficial en favor del sainete lírico, es por ello por lo que las revistas más famosas del momento –*Cuatro Sacristanes* (1875) *La Gran Vía* (1886), *Certamen Nacional* (1888), *El año pasado por agua* (1888) y *De Madrid a París* (1899), entre otras– aparecen caracterizadas como niños, simbolizando así la disminución de su éxito, quizá venido a menos por el agotamiento que provoca la reiteración de unos esquemas que demostraron no ser susceptibles de transformación ni de evolución. “Y si nos ven chiquitos y pequeñitos, mas con salero, es porque todos [nos] hemos [...] venido a menos”,⁷⁴.

El tercer cuadro vuelve a insistir sobre el elemento nacionalista. Si antes concedía un puesto preferente al repertorio lírico español, ahora será el turno del baile. Para ello, despierta una rivalidad entre el cancán francés, la tarantela italiana y el *schottish* que cierra el número, reiterando así la supremacía de lo nacional sobre el resto⁷⁵.

Contra el pronóstico expuesto por Juan José Montijano⁷⁶ podemos decir que en esta ocasión sí podemos encontrar una mujer cosificada en una de las escenas que paradójicamente mayor repercusión han tenido, protagonizada por el *Sportman*, el Chulo y el Soldado, donde cada cual expone su técnica para tratar a las mujeres.

⁷⁴ *Cuadros Disolventes*. Madrid, R. Velasco, cuarta edición, 1899, p. 23.

⁷⁵ Llama la atención, no obstante, que a pesar de ser el *schottish* un baile que se ha convertido en un símbolo de Madrid, cobre aquí mayor importancia como representante de la identidad nacional.

⁷⁶ *Historia del teatro olvidado: La revista (1864-2009)*. Tesis doctoral inédita realizada por Juan José Montijano Ruíz y dirigida por la Dra. Concepción Argente del Castillo Ocaña. Universidad de Granada, 1999.

Señala Barce que la alusión a la vida militar y marcial es un recurso muy habitual para los autores de este periodo finisecular. En la penúltima escena de *Cuadros Disolventes* aparece la escena del asalto, en la que participa el coro femenino. Es un número brillante con una estudiada coreografía⁷⁷, descrita tanto en el libreto como en la partitura, que cumple con la premisa de la espectacularidad y constituye así mismo una simbiosis perfecta entre acción escénica y música.

III.2.4 Análisis musical.

Génesis de la obra

Además de los autores, esta obra comparte con *Certamen Nacional* el lugar donde ambas fueron estrenadas, en el Teatro Príncipe Alfonso y casualmente para la temporada de verano. Su estreno estaba previsto para la inauguración de esta temporada el día 23 de mayo de 1896, pero por problemas internos de la compañía y algunas carencias relacionadas con la puesta en escena, no será hasta el día 28 cuando se realice el ensayo general y su posterior estreno el día 3 del mes siguiente.

A pesar de ello, la primera referencia encontrada en los diarios del momento informa que los ensayos de *Cuadros Disolventes* se inician el día 6 de mayo de 1896⁷⁸, casi con un mes de antelación, debido a los efectos visuales y escénicos, tan cuidados en las revistas, tal y como señala Barce, que acompañan a estas obras.

Este propósito, tal y como señalan las crónicas del momento, fue escrito con la finalidad de que en él pudiese participar toda la compañía del señor López Alfonso, empresario del Circo de Rivas, prometiendo “realizar cuanto de él dependa para que dicha obra sea puesta en escena con verdadero lujo propiedad y arte”⁷⁹.

Si con *Certamen Nacional* los tres autores se consolidaron dentro del panorama lírico nacional, el estreno de *Cuadros Disolventes* no haría más que reafirmar este hecho, pues en este momento tanto los libretistas Perrín y Palacios como Manuel Nieto, son tres autores sobradamente reconocidos en Madrid, que aparecen respaldados por sus éxitos anteriores, por lo que no es de extrañar que las crónicas de los días anteriores al estreno de *Cuadros Disolventes* vaticinasen un tremendo éxito sin siquiera haberla escuchado.

⁷⁷ La preocupación por este número es tal que la compañía recurre a los señores Alejandro Saint Aubín y León Broutin para preparar la parte de esgrima, a los que el periódico *El correo militar* describe como “verdaderos maestros en tal arte”. *El Correo militar*. Madrid, Año XXVIII, nº 6.151, 9-V-1896, p. 3.

⁷⁸ Véase *El Liberal*. Madrid, Año XVIII, nº 6.062, 6-V-1896.

⁷⁹ *El Liberal*. Madrid, Año XVIII, nº 6.072, 10-V-1896, p. 4.

Análisis armónico-formal

La reducción para piano solo que hemos empleado para este estudio⁸⁰ presenta ocho números musicales, a los que en ocasiones se añaden segundas o incluso terceras partes:

Preludio

Nº 1. Terceto del Empresario, El Buen gusto y La Novedad, “¡Qué bonitas, qué elegantes...!”

Nº 2. Concertante del repertorio [Miss Helyet, el Tambor, Julián, Lucía, Colás, Parejo, majos y majas], “La Miss Helyet que fama dio...”

Nº 3. La revista, “Al higuí...al higuí”.

Nº 4A. Baile francés e italiano, “*Est le ballet de la cancan joli...*”

Nº 4B. Schottisch [Española, Él, Ellas, españolas], “Con una falda de percal *planchá...*”,

Nº 4C. Interludio instrumental

Nº 5. Escena y tango del merengue [Maestro, alumno], “Señores míos, vengan acá...”

Nº 6A. Personajes célebres [Juan Palomo, Juan Lanás, el Capitán Araña, Gedeón, El resto], “Yo soy Juan Palomo...”.

Nº 6B. *Couplets* de Gedeón, “Como chico de la prensa, diputado por Madrid...”

Nº 7. Escena del asalto y Final Instrumental.

No obstante, esta partitura presenta modificaciones en los números 3 –completamente modificado como consecuencia de la inclusión de nuevas citas que tienen como resultado la aparición de nuevos temas y personajes–, 4B, 4C y 5. Éste último ha sufrido varias reformas, partiendo del coro de señoras que apareció en el estreno –“Aquí se presenta gallarda y gentil, emblema del orden la Guardia Civil...”–. Inicialmente el número estaba escrito en Re menor y compás de 6/8, pasando con posterioridad a 2/4, al convertirse en un número de conjunto, una marcha, –cuyo *incipit* textual decía “La alegría de la Francia...”–. Finalmente, el número pasa a ser la *Escena y Tango del Merengue* que aparece en la versión empleada para este estudio.

Casares describe el sistema formal de esta revista como el resultado de una amalgama entre las citas de otras obras de repertorio y los números en los que introduce bailes de salón, constituyendo así lo que podría considerarse una especie de *suite* de danzas tal como señala Barce, con una estructura formal constituida por varias secciones, en la que el tratamiento vocal presenta un estilo silábico y poco virtuosístico⁸¹.

⁸⁰ Es una reducción para piano solo, con texto, adaptada por el compositor Melecio Brull Ayerra (San Martín de Unx, 1852-Madrid, 1923). De él se conoce que fue socio fundador y profesor de piano del Instituto Filarmónico de Madrid y ha sido galardonado por sus méritos musicales con la Gran Cruz de Isabel La Católica. Es hermano menor de Apolinar Brull, compositor lírico que obtuvo ciertos éxitos a finales de siglo.

⁸¹ Véase esta idea en Casares, Emilio. *Diccionario de la Zarzuela...*

Como hemos partido para el análisis de la partitura para piano solo, arreglada por Melecio Brull para Dotesio, y se trata de una edición posterior al estreno, definida por la casa editorial como “nueva edición reformada”, comentaremos en algunos números, caso del n° 3, referido a La Revista, citas de zarzuelas estrenadas a comienzos del siglo XX, evidenciando las reformas que la obra va a sufrir y el hecho de que se trata de una partitura viva, que se enriquece con nuevas referencias de actualidad.

Preludio

Cuadros Disolventes comienza con un preludio constituido a su vez por las secciones A y B, a las que se suma posteriormente una transición y la coda con la que concluye. Al igual que en *Certamen Nacional*, sus dos temas proceden de números posteriores de la partitura, el siguiente terceto y la tarantela final del n° 4⁸². En la primera sección aparece el tema a₁, en un tempo *Moderato* y compás 6/8, en la tonalidad de Sol Mayor. Destaca en esta primera sección el aspecto melódico, constituido principalmente por el motivo de corcheas acentuadas (cc. 1-2 y 5-6), que evocan un ritmo valseado. La estructuración de las frases la determinan las dos cadencias compuestas que aparecen en los compases 4-5 y 8-9, siendo a partir de esta segunda cuando el discurso armónico se ve incrementado. La dinámica empleada para todo a₁ ha sido *ff*, que a su vez se mantiene para el resto de la sección A. En la transición que se inicia en el compás 13 aparece una nueva figuración, a la vez que la textura armónica se incrementa con la presencia de acordes secundarios. La sección B es una tarantela, que cumple con las premisas establecidas para esta danza, comenzando por el compás de 6/8 y continuando con la reiteración del ritmo característico al mismo tiempo que mantiene la misma textura sonora. La enmarcación de esta danza popular italiana en un *tempo vivo* es otra característica determinante, y como consecuencia de ello el *tempo* se verá incrementado y el discurso armónico será casi inexistente, limitado a reforzar las partes del compás. De forma detallada, podríamos establecer algunas divisiones, comenzando por la introducción (c. 21-28), que presenta el motivo rítmico inicial, que posteriormente va a reiterar y desarrollar en el resto de la sección. Los temas b₁, b₂ y b₃, son rítmicamente iguales, pero entre ellos no existe ningún otro elemento común. Destacan las dos cadencias compuestas que aparecen entre los compases 41-43 y 57-60, pues sobre ellas elabora progresiones que deconstruyen la simetría rítmica presente en toda la sección. Con la indicación *piú mosso* se inicia la

⁸² Mientras que el tema del terceto se repite de forma idéntica en la introducción del número siguiente, la tarantela aparece en la tonalidad de Sol Mayor, mientras que en el n° 4 se presenta en Si b Mayor.

transición que conducirá a la coda del final de este preludio. Destaca en esta transición el contraste dinámico entre el *p subito* de los compases 50 y 64, acompañados de reguladores que culminan en *ff*, y al mismo tiempo la amplitud del registro melódico. Con el inicio de la coda aparece una cadencia perfecta donde la tónica se mantiene hasta el final del preludio –con la excepción del acorde de VI⁷, que aparece en la segunda parte del compás 74–. El material rítmico más destacado será el *tremolo*, que combina con corcheas y sus respectivos silencios cuya función es la de prorrogar la resolución, generando así una mayor tensión.

Nº 1. Terceto

El número se inicia con una introducción de dos compases en la que se utiliza la misma tonalidad, *tempo* y materiales que han sido empleados en el inicio del preludio, pero con la particularidad de que en esta ocasión el tema es presentado bajo la dinámica *p*, y además la textura armónica se verá reducida, favoreciendo así a la línea vocal. En el compás 3 comienza el tema a₁ con la intervención del Empresario. Llama la atención el contraste rítmico-melódico existente entre la parte vocal e instrumental durante todo este primer tema, pues si la primera se mantiene en un registro medio y con figuraciones más bien largas, en la segunda aparece justamente lo contrario, continuando aún con el material extraído del preludio. Es claramente una textura de “parlato” orquestal, con la danza expuesta en la orquesta sobre la que canta el empresario.

El tratamiento melódico se enriquece con la aparición de a₂, a través del empleo de pasajes escalísticos y cromatismos. Tras la modulación a Sol Mayor con que se inicia este tema, la intensidad armónica se va intensificando hasta culminar en la cadencia compuesta (cc. 20-22) con la que concluye el tema. A continuación aparece un nexo de unión con el tema b₁. Éste se establece sobre Mi \flat Mayor, presentando material nuevo que es compartido a su vez por b₂, iniciado tras el regreso a la tonalidad de Sol Mayor en el compás 31, desde el que comienza una pedal sobre la tónica que se prolonga hasta el final de b₂. La base rítmica sobre la que se sustentan b₁ y b₂ será el *ostinato* de corcheas que se mantiene durante todo el tema B.

El tema c₁ está determinado por el inicio de una polka sobre un compás de 2/4 y con el *tempo* vivo que la caracteriza (*Allegro non molto-Allegro*). A pesar de que también la armadura se modifica, la tonalidad de Si \flat Mayor se presenta ambiguamente hasta la aparición del acorde de dominante con séptima (c. 41), al que sigue la tónica en el compás siguiente. En todo este tema se produce un diálogo entre la parte vocal e

instrumental, que desaparece con el comienzo de c_2 . Este nuevo tema se inicia tras la resolución de la cadencia compuesta anterior y la modificación del tempo (c. 47). En su transcurso, las voces aparecen dobladas y en el compás 52 aparece una modulación por acorde común a la tonalidad de Sol menor. El tema finaliza en una semicadencia (cc. 56-59) que se inicia bajo la indicación de *rallentando*, la figuración que en ella aparece será el motivo rítmico sobre el cual se desarrolla todo este tema. Seguidamente comienza c_3 , donde aparecen combinados nuevamente los elementos melódico-rítmicos que han sido presentados en los temas anteriores.

El tema D, presenta un contraste con el tema anterior en lo que al *tempo*, dinámica y carácter se refiere. La tonalidad sobre la que se asienta este tema es Sol Mayor, es una sección en la que domina el elemento puramente melódico, empleando al mismo tiempo elementos rítmicos que recuerdan a motivos empleados con anterioridad. Destacan los últimos compases de este tema (92-98), ya que en ellos aparece una *cadenza* que sirve como final y enlace para el puente que se inicia en el compás 99. La finalidad de este puente es la de relacionar las tonalidades de los temas D (Sol Mayor) y E (Do Mayor), para lo que realiza una modulación a Do menor durante el transcurso de este pasaje. En el mismo, aparecen multitud de contrastes tanto rítmicos como en lo que a dinámicas se refiere. Dentro de los primeros, destaca la aparición del *Aire de redova* (c. 105) en compás de 3/4, siendo esta danza el resultado de una unión entre la figuración del vals y la mazurca, que presenta así mismo un *tempo* rápido y ágil. Aunque a pesar de que el material que aparece sobretodo al final del puente (cc. 105-106) es empleado para el desarrollo del tema E, hemos decidido incluirlo en este puente por no romper la frase gramática que aparece durante el mismo.

El tema e_1 que se establece en la tonalidad de Do Mayor, presenta como hemos dicho anteriormente, un tratamiento rítmico similar al vals, que se puede observar en el acompañamiento, pero también se hace evidente en las fluctuaciones de *tempo* que están presentes en todo este tema. La parte armónica estará formada en su mayoría por acordes fundamentales, destacando la modulación al tono relativo La menor (c. 121) a través del acorde de sexta napolitana. Desde su comienzo, e_2 retoma el motivo rítmico que había sido presentado en la parte final del puente, con la particularidad de que en este caso mantiene el acompañamiento procedente del vals iniciado en e_1 . Tanto e_2 como en e_3 , presentan rasgos muy similares respecto al empleo de materiales, destacando éste último por el regreso a Do Mayor, tonalidad sobre la que se iniciaba el primer tema. La coda con la que termina este número, se inicia tras resolver la cadencia compuesta que aparece

entre los compases 148 y 151, en ella reitera una vez más los motivos rítmicos anteriores, mientras el *tempo* se agiliza, la densidad armónica se reduce, al mismo tiempo que se incrementa la intensidad en las dinámicas, terminando el número en *ff*.

Nº 2. Concertante del repertorio

Este número es un claro ejemplo para confirmar el empleo de “rondas de citas” en las revistas de fin de siglo, tal y como Barce ha afirmado en su artículo⁸³ y al mismo tiempo el *collage* que Casares arguye en su comentario sobre esta obra⁸⁴. Estas citas son las que determinan la aparición de la gran cantidad de temas presentados, que conforme avanza el número se van comprimiendo en sus apariciones. En estas series de citas aparece siempre una danza o baile cuyo uso predomina sobre el resto, como ocurre en esta ocasión con el pasodoble o la marcha. El número comienza con una introducción que se inicia sobre la dominante [Sol] que está floreada con la dominante del II grado [Re]. La ausencia de texto permite elaborar una textura sonora más densa, creada a partir de la repetición del mismo acorde. Esta introducción, como otras, vistas anteriormente, tiene la función de verdadera música incidental, es decir, para que el público pueda apreciar el cuadro plástico que se presenta en escena en el que participan los personajes de las obras líricas más representativas del momento.

Los dos primeros temas que aparecen son una alusión y no una cita literal a la opereta *Miss Helyett*, ya que Nieto emplea motivos melódico-rítmicos⁸⁵ a los que modifica el acompañamiento y la sucesión armónica e introduce nuevos materiales, al mismo tiempo que altera la letra original. El tema A comienza con una introducción de 4 compases en La Mayor, donde presenta los motivos que posteriormente aparecen en la intervención del personaje de Miss Helyett. Destacan el floreo cromático que se mantiene durante todo el tema y el intervalo de octava, que aunque aparecen en el nº 5 de la partitura original presentan ahora alteraciones. El tema B, modifica el compás e inicia un *tempo* similar a la polka, asemejándose al *couplet* con el que concluye la opereta a la que hace referencia. Tras la resolución de la cadencia (cc. 33-35) se inicia una transición con materiales rítmicos procedentes del tema B, sobre una pedal de tónica, donde disminuye la intensidad dinámica para preparar el inicio del siguiente tema.

⁸³ Véase Barce, Ramón. *La revista: aproximación a una definición formal...*

⁸⁴ Véase “*Cuadros disolventes*”, en Casares. *Diccionario de la zarzuela...*

⁸⁵ Extraídos de los números 5 y 20 –dos *couplets* en la obra original–, y también del nº 12, *Duetto de l’homme de la montagne*. Según Barce, se trataría en realidad de una cita de *Miss Erere*, zarzuela cómica de Gabriel Merino y Luis Arrendó, 1893, parodia de la opereta de Audran.

El tema C se asienta sobre la tonalidad de Re Mayor, tras modular por acorde común. Comienza con una cita literal a los *couplets* de *El Tambor de Granaderos* –el tercer número titulado *Rataplán* o los *Couplets del carbón* “En haciendo rataplán, yo no sé donde a las hembras...”–, que diluye a partir del compás 46, estableciéndose sobre el relativo menor y reafirmando con la aparición de la cadencia compuesta con la que concluye este tema (cc. 47-49).

Desde aquí se inicia una transición sobre Sol Mayor y con carácter de marcha, que conduce hacia el tema D. En él aparece una nueva cita, los compases iniciales de la habanera concertante de *La verbena de la Paloma* “¿Dónde vas con mantón de Manila...?”. Esta cita mantiene la tonalidad original de Mi Mayor empleada por Bretón, sin embargo modifica la letra, elimina el ritmo de habanera característico en la línea del bajo y modifica el final del tema para que actúe a modo de enlace, aunque respeta el diseño rítmico.

El tema E que se inicia en el compás 66 con la indicación de *Marcial*, podría ser una marcha o pasodoble, debido a la semejanza existente entre ambos. Aún a pesar de no haber podido analizar la partitura original de *Campanero y Sacristán* por el momento, nos inclinamos por éste último, debido a las referencias encontradas sobre el pasodoble de la zarzuela original⁸⁶, y al carácter ágil y la figuración del acompañamiento en el que predomina el uso del acorde de dominante. Este tema concluye al regresar nuevamente la música a Mi Mayor, tonalidad en la que se inicia una nueva cita sobre esta misma zarzuela de Caballero y Hermoso. En esta ocasión hace referencia al otro número más destacado según Deleito, la romanza de la protagonista, a la que también modifica la letra lo suficiente para que la alusión siga siendo reconocida. Este nuevo tema F propone un enriquecimiento armónico mediante el empleo de cromatismos y no termina de definirse tonalmente hasta la cadencia sobre Si Mayor (cc. 88-90).

El tema G es muy corto –sólo seis compases–, y de nuevo se trata de una cita, la de la primera intervención del personaje de Lucía en el terceto de *De vuelta del vivero*, “número culminante de la obra”⁸⁷, al que Nieto añade un pasaje escalístico con dinámicas contrastadas y mayor complejidad armónica, que actúa como nexo de unión con el siguiente tema que modifica su compás a 3/4 para iniciar un tiempo de mazurka, como refleja la partitura. Ésta cumple con el esquema rítmico establecido para esta danza, mientras el acompañamiento, basado en la alternancia entre dominante y tónica, presenta

⁸⁶ Deleito señala lo popular que se hizo el dúo entre la Novia y el Asistente “Salga *usté*, salga *usté* ya mi tenienta”. Deleito y Piñuela. *Origen y apogeo del Género Chico...*, pp.126-127.

⁸⁷ *Ibidem*, p. 348.

una estrecha relación con el vals. La cita en esta ocasión vuelve a recurrir a otra exitosa obra como es el caso de *El monaguillo* de Miguel Marqués, y de la escena del beso a la que aquí se hace referencia, con la particularidad de que en la obra original el personaje de Colás lo caracteriza una mujer, mientras que en esta cita prescinden de ese *travestimento* escénico.

Con la intervención del personaje de Parejo (c. 105) de la zarzuela *El cabo primero* se inicia el tema I. La primera cita (cc. 104-108) que aquí aparece, se extrae del último número musical de esta obra, sin modificar siquiera la letra, pero desde el compás 109 se introducen materiales nuevos, sobre el *ostinato* que comienza en el inicio de este tema. Desde la aparición del 2/4 comienza la segunda cita correspondiente al tema J, un “brillante pasodoble”⁸⁸ en el que se emplea un nuevo *ostinato*, cuyo ritmo armónico varía cada dos compases hasta la aparición de la semicadencia (cc. 119-122) desde la que se inicia una progresión cromática cuya finalidad es modular a Re Mayor.

Tras esta modulación, se inicia el tema K, en el que aparece citado el tercer número de la zarzuela *La maja* –de los mismos autores que *Certamen Nacional* y *Cuadros Disolventes*–, en el que participa todo el coro. En la partitura original, Nieto lo denomina pasacalle –pasodoble–, y realmente esta cita, que comprende los 8 primeros compases de la obra inédita, cumple con las premisas establecidas para este baile, compás de 2/4 y unas construcción armónica en torno al acorde de dominante. Al mismo tiempo mantiene el compás, la tonalidad, el acompañamiento y el texto de la zarzuela original. La siguiente cita corresponde a otro pasodoble que llegó al alcanzar carácter de himno, perteneciente al final del primer acto de la zarzuela *Cádiz*, concretamente al número 5, escrito originalmente en la tonalidad de Si \flat Mayor, que aparece ahora transportado un tono más grave.

El último tema que aparece en esta “ronda de citas” pertenece al octavo número de la zarzuela *El dúo de la Africana*, que tiene como base el aire de Jota, que se mantendrá hasta el final del número –tal y como señala Barce–. Aparece entonces el compás de 6/8 propio de esta danza tradicional y la tonalidad de Mi \flat Mayor. La cita propiamente dicha sólo aparece en los compases 141-144, introduciéndose a continuación material nuevo que se basa en los diseños rítmicos originales escritos por Fernández Caballero, al mismo tiempo que decide modular a Do M no sin antes pasar por su homónimo menor, moderando así el choque entre dos tonalidades tan distantes.

⁸⁸ Deleito y Piñuela. *Origen y apogeo del Género Chico...*, p. 247.

El número finaliza con una coda bastante larga en comparación con los temas que la precedieron. La tonalidad se presenta en ella como algo fluctuante que no se establece definitivamente hasta el compás 155 sobre Do Mayor, tonalidad en la que concluye. Destaca también la combinación realizada con elementos rítmicos extraídos de la Jota anterior y la introducción, presentados sobre un acompañamiento semejante al vals. Como ya hemos dicho el compás empleado es 6/8, el mismo con el que comenzaba este *Concertante del repertorio*, además el hecho de que retome los esquemas rítmicos –aunque sin respetar las sucesiones armónicas– que había presentado en la introducción confiere unidad a este número tan extenso que presenta música tan distinta.

Nº 2 y 1/2

Este interludio tiene nuevamente la función de servir como música incidental mientras en escena se superpone un diálogo hablado, al que inmediatamente prosigue la aparición en escena del personaje de La Revista. En el aspecto musical, destaca la indicación temporal *Adagio*, más pausado que el *tempo* empleado anteriormente y retomado de nuevo en el número 3. Destaca además la utilización de materiales melódico-rítmicos contrastantes de los que no aparece referencia alguna en el resto de la partitura, además llama la atención la aparición en esta sección de motivos sustancialmente opuestos, desde el inicio en el que aparece una textura predominantemente homofónica, que conforme discurre el discurso musical, desarrolla un mayor diálogo entre las voces. La tonalidad de Re Mayor no muy bien definida, le sirve a Nieto para preparar la futura modulación al modo menor, que tiene lugar en el inicio del siguiente número sin mediar diálogo alguno entre ambos.

Nº 3. La Revista [número reformado desde el estreno]⁸⁹

Este número presenta gran parecido con el anterior, ya que en él vuelven a producirse otra serie de citas; sin embargo, la diferencia radica en que éste presenta numerosas secciones orquestales intercaladas entre dichas citas, dando como resultado una estructura completamente distinta. Otra diferencia con respecto al número anterior viene marcada por las modificaciones de todas las letras que aquí aparecen –mientras que en el *Concertante del repertorio* permanecían inalteradas–, actuando éstas como una forma de autopresentación para los personajes. Nuevamente se inicia el número con una introducción sobre la tonalidad de Re menor, en compás de 2/4, en la que se presentan los

⁸⁹ En posteriores investigaciones intentaremos averiguar las fechas de las sucesivas reformas y cómo fueron enriqueciendo la historia interpretativa de la obra.

motivos sobre los que posteriormente se basa toda la sección A, que es a su vez un extracto de la fantasía cómico-lírica *La Patria Nueva* (T. de la Zarzuela, Madrid, 1903) de Gabriel Merino y Fiacro Irayzoz, con música de Amadeo Vives, en el inicio del tema a_1 , para posteriormente modificarlo y adaptarlo así al discurso musical. Con el final de la intervención del personaje de El Rogui⁹⁰ aparece la indicación agógica *animato molto*, que inicia a modo de transición en la que emplea el ritmo de canción, desarrollado sobre el tono de Sol Mayor y mantenido hasta el comienzo del *tempo* de vals perteneciente a la sección B, en el que se inicia una melodía más lírica, articulada en frases más extensas y con una figuración más larga realizada sobre el ritmo característico de esta danza centroeuropea, generando así un enorme contraste con lo escuchado en este número hasta el momento. Esta nueva cita pertenece al título *Venus salón*, de Félix Limendoux y Felipe López Marín, con música de Rafael Calleja y Vicente Lleó, estrenada en el Teatro Lírico de Madrid en 1903. Desde el compás 70 se inicia una transición a la que los autores denominan canción (cc. 31-32). Se encuentra escrito en el tradicional compás de 2/4, con una figuración ágil y reiterativa.

La sección C se inicia con una introducción instrumental en cuyo comienzo aparece una progresión cromática ascendente (cc. 84-86) a la que sigue el empleo del tetracordo andaluz presentado en esta ocasión en modo mayor (cc. 87-89), volviéndose a repetir para concluir con una cadencia perfecta justo al inicio del tema c_1 en el que comienza la intervención del personaje de Pura, perteneciente al número 2C *-Tango del Morrongo-* de la zarzuela *Enseñanza libre*, propósito cómico-lírico, de Perrín y Palacios, con música de Giménez, estrenada en 1901. A pesar de que sus autores lo denominen tango y Barce se refiera a él como un “tango andaluz de contornos a menudo imprecisos”, su estética tampoco está muy alejada del ritmo del zapateado. Podemos distinguir en él dos temas claramente diferenciados c_1 y c_2 correspondientes a la copla y el estribillo respectivamente. La cita literal aparece en el primero de ellos, mientras que en c_2 Nieto se permite una mayor libertad, pero manteniendo cierta semejanza con el original. La sección concluye con la aparición de una pequeña coda que se corresponde con los cuatro últimos compases de la introducción (cc. 91-94).

⁹⁰ Entre 1902 y 1907, un tal El Yilali ben Driss Ez Zerhuni el Yusfi, alias “El Rogui” (el Pretendiente), desafió la autoridad del sultán Abdelaziz y estableció una especie de reino independiente en el nordeste marroquí con el apoyo de las cábilas rifeñas, sumadas a su causa con la promesa de expulsar a los extranjeros franceses y españoles. Había nacido cerca de Méquinez y tuvo una juventud llena de aventuras en Marruecos, Túnez y Argelia. Finalmente, se proclamó Pretendiente al trono del sultán con la afirmación de ser Muley Mohamed, hermano del sultán.

La sección D comienza nuevamente con una introducción instrumental cuyo motivo rítmico se desarrolla en el transcurso de la misma y aparece a su vez en la coda de esta sección, en la sección E y en el número 7, presentando en ambas ciertas modificaciones. El ritmo que aquí aparece es denominado por los autores como *cakewalk* –importado de Estados Unidos a finales del siglo XIX–, y pese a que está escrito en 2/4 no cumple con los ritmos sincopados que caracterizan este baile. El tema dialogado que comienza en el compás 127 hace alusión a la revista titulada *Congreso Feminista*, fantasía lírica en un acto, con texto de Celso Lucio y Enrique García Álvarez, que constituyó un inmenso éxito en el Teatro Cómico de Madrid en 1904; a esto le sigue una coda con materiales ya empleados.

La sección E se inicia con una nueva introducción desarrollada principalmente sobre el acorde de dominante de Re Mayor, hasta que se establece definitivamente en el comienzo del tema e₁ con la intervención del personaje de Don Tancredo en representación de *El Bateo* (1901) del que cita el coro de organilleros, escrito en tiempo de pasodoble al que se incorpora una coda vocal en compás de 6/8 que aprovecha para preparar la modulación que se produce en el compás 159, justo antes de iniciar la introducción de ritmo apuntillado con la que comienza y finaliza la sección F, ya que el mismo material aparece nuevamente en su coda, aportando de esta forma coherencia motívica, al mismo tiempo que concluye la sección. La obra que aquí aparece citada, *El mozo Crúo*, es en realidad un sainete lírico⁹¹ y no una revista como cabría esperar del que se cita nuevamente su número más destacado⁹², el *Tango del Cangrejo*, que presenta una curiosa particularidad determinada por la alternancia de compases binarios de diferente subdivisión –2/4 y 6/8– que junto a la presencia de varias coplas lo sitúa en un terreno intermedio entre el tango y el *couplet*. Esta alternancia de compases está reflejada en los temas f₁ y f₂, que se corresponden con cada una de las dos secciones que conforman el número original –copla y estribillo–.

El número termina con la aparición de una gran coda en la que participan todos los personajes que se han presentado a lo largo del número. En ella aparece una inestabilidad tonal que contrasta enormemente con las secciones anteriores, estabilizándose definitivamente en la tonalidad de Re Mayor –cerrando de esta forma el ciclo que se había iniciado en la sección A– desde el compás 222. Destaca por otro lado el carácter marcial de esta coda escrita en tiempo de pasodoble, cuyas frases están delimitadas por la

⁹¹ Texto de Giménez Prieto y Pérez Capó, música de Calleja y Lleó, estrenada el 22-IX-1903 en el T. Cómico de Madrid.

⁹² Véase el diario *ABC*. Madrid, nº 85, 12-I-1904.

aparición de cadencias compuestas, al mismo tiempo que establece una estrecha relación rítmico-motívica con elementos presentados en la introducción y en la primera sección, confiriendo de esta forma coherencia y unidad a este extenso número.

Nº 4A. Baile francés e italiano

Este número aparece articulado en tres partes. La primera de ellas, consta de dos secciones en las que trata de representar musicalmente la procedencia de los personajes que intervienen en él.

La primera parte de este número se inicia con una brillante introducción que comienza con el acorde de dominante con séptima en la tonalidad de Mi \flat Mayor y en 12/8, al mismo tiempo que en el palco escénico se superpone un discurso recitado. Si en los compases iniciales aparece una textura compleja tanto armónica como melódicamente, ésta se irá reduciendo conforme avanza esta introducción inicial, hasta el inicio de la sección A, que se presenta en un *tempo* de mazurca sobre el habitual compás de 3/4 y en la que predomina el componente melódico. En los cuatro primeros compases antes del inicio del tema A –correspondiente a la intervención del personaje de la Francesa–, aparece una introducción, cuya función es presentar los motivos que posteriormente aparecen en este tema, incluido el *ostinato* que se mantiene hasta el inicio de la cadencia compuesta (c. 19), establecida sobre el V grado (Si \flat), para finalizar esta sección con la aparición de un calderón sobre el acorde de dominante.

A partir del comienzo tema B, protagonizado por el Francés, introduce Nieto un canción sobre compás binario, donde la línea del bajo actúa a modo de *ostinato*, pero éste se verá interrumpido (c. 35-47), apareciendo así mismo fluctuaciones en el *tempo*. Los motivos presentes en este tema guardan una estrecha relación con los que posteriormente se verán en la coda. Tras la aparición del calderón y la semicadencia que aparecen en el compás 38, comienza una transición en la que intervienen los personajes presentados en los temas A y B, los materiales aquí presentes no guardan relación con lo aparecido anteriormente, la línea melódica incorpora adornos y cromatismos, mientras el acompañamiento se limita meramente a establecer las funciones armónicas.

La coda que cierra esta primera sección es puramente instrumental, cuya función es la de acompañar el canción que aparece en escena. El material que aparece en esta coda presenta cierta analogía con el presentado en el tema B, pero en ningún momento reitera los motivos de forma exacta, ni en la línea melódica, que presenta una mayor

ornamentación, ni tampoco en la sucesión armónica, a pesar de que reaparece nuevamente el *ostinato*, pero sólo rítmicamente.

La sección B, se establece sobre Si \flat Mayor y compás de 6/8, que se mantiene hasta el final del número. En esta nueva sección podemos establecer una segmentación en la que la primera parte está formada por la exposición del tema C y sus correspondientes subtemas, finalizando el número con la aparición de una nueva tarantela –como aparece en el preludio–. Esta segunda sección comienza con una introducción donde presenta los materiales que posteriormente reutiliza en c_1 , c_2 y c_3 . Todos ellos presentan elementos comunes como son la reiteración del patrón rítmico expuesto en la introducción, la fluctuación constante de *tempo* y la presencia de una melodía aproximada pero nunca igual. Sin embargo, a través de ellos se establece un diálogo entre los dos personajes que intervienen en esta sección, la Italiana (c_1 y c_3) y el Italiano (c_2). La melodía de carácter lírico y acompañamiento sencillo que aparece en c_1 , se va a mantener en c_2 , estableciendo entre ambos una relación de antecedente-consecuente, también en c_3 , pero de una forma más difusa.

Tras la semicadencia con que finaliza c_3 , el tempo se agiliza y se inicia la coda de esta segunda sección, con la que concluye la primera parte de este número. Restableciéndose nuevamente sobre la tonalidad de Si \flat Mayor se inicia una tarantela cuya estructura rítmica es muy similar a la que presenta esta danza en el preludio. Finalmente, llama la atención el *crescendo* progresivo que se desarrolla durante el transcurso de esta coda, que concluye con la dinámica *ff* y cadencia compuesta (cc.145-149), a la que sigue lo que podríamos denominar una *codetta* en la que alterna los acordes de dominante y tónica, al mismo tiempo que reitera el motivo melódico.

Nº 4B. Schottisch

Este baile de salón importado realmente de los salones centroeuropeos, aparece en esta obra como lo más típicamente español, en representación de la música nacional. La estructura general de este *schottish* cumple con la norma preestablecida, al presentar un primer tema que volverá a repetirse tras la aparición del tema B, como si de una especie de trío se tratase, establecido sobre el IV grado de la tonalidad original, finalizando el número con una coda.

Esta segunda parte del número, comienza con una introducción sobre a tonalidad de Mi \flat Mayor, en la que presenta el motivo inicial a partir del cual se desarrolla todo el número. Nieto emplea el compás de compasillo para articular este baile, a diferencia de lo

establecido por el *New Grove*, que lo relaciona con la polca, ubicándolo dentro de un 2/4. El tema a₁ se inicia junto con la intervención del personaje de la Española, en el compás 4, presenta un carácter puramente melódico de líneas simples y con un acompañamiento ligero. Podría dividirse este primer tema en dos frases determinadas por los versos endecasílabos a los que acompaña. Seguidamente comienza a₂ en esta ocasión a cargo del personaje del Español, que mantiene el mismo esquema rítmico, finalizando así mismo con una cadencia perfecta (cc. 19-20), que aparece no sólo para concluir estos dos primeros temas, si no que se suceden a lo largo de todo el discurso de este número.

El tema B se establece sobre la tonalidad de La \flat Mayor, las intervenciones de ambos personajes aparecen de una forma más consecutiva, aunque los motivos rítmico-melódicos seguirán siendo similares a lo expuesto con anterioridad. Desde la anacrusa del compás 29 se inicia un puente, asentado nuevamente sobre materiales dispuestos previamente. Éste, concluye con la aparición de una cadencia compuesta sobre La \flat (cc. 32-36), desde la que seguidamente retoma la tonalidad de Mi \flat Mayor, a la vez que reexpone el tema a₁, a cargo del coro en esta ocasión. Tras finalizar, le sigue una transición que alberga nuevamente otra cadencia tras la que se inicia la coda con la que concluye esta segunda parte del número, no sin antes reiterar por enésima vez la melodía inicial.

Nº 4C [Nueva versión reformada]

La última parte con la que finaliza este número es netamente instrumental. En ella aparece una sucesión de temas de carácter contrastante, correspondientes a los distintos personajes que se van sucediendo en el ámbito escénico.

El primero de estos temas, el tema A, que es aprovechado para que a escena salgan “los rusos de las pieles”, se inicia en la tonalidad de Si menor y compás cuaternario, en los tres primeros compases se produce un enorme contraste entre las dinámicas, pasando en un breve periodo de *ff* a *p*, donde comienzan simultáneamente un *ostinato* en la línea del bajo y la melodía, basada en el empleo de intervalos de tercera o cuarta y sobre el mismo diseño rítmico, que junto con el empleo de acentos y la articulación empleada, contribuyen al desplazamiento de la acentuación del compás, característica principal de este primer tema.

El tema B aparece en compás binario y ritmo de polka sobre la tonalidad de Sol Mayor y en *tempo* más vivo⁹³, al igual que ocurre en el tema anterior, toma nuevamente un motivo melódico inicial sobre el que desarrolla todo el tema, que finaliza con una semicadencia sobre la dominante (c. 17-18). Con el inicio del tema C el compás se modifica, apareciendo un 3/8 con una figuración muy ornamentada en la que predomina inicialmente el empleo de floreos atresillados de carácter españolizante, que posteriormente se irán disolviendo en grupos de fusas; es la música que acompaña la salida a escena del Andaluz. Además de esto, también tiene lugar la modulación al tono homónimo menor, con la particularidad de que en esta ocasión emplea el modo frigio de esta escala, estableciendo de este modo una estrecha connotación con la música andaluza. A todo ello se añaden las continuas progresiones descendentes que finalizan sobre la dominante, acorde sobre el que concluye este tema con la aparición nuevamente de otra semicadencia como en el caso anterior.

Seguidamente, el tema D continúa en la misma tonalidad, pero modifica el compás, estableciéndose en esta ocasión sobre 3/4. Desde el segundo compás se inicia un trémolo que acompañará el discurso melódico de todo el tema, actuando como soporte armónico. Por ello la melodía cobrará una importancia destacada, se puede apreciar en ella la reiteración de la misma célula que aparece en el compás 41, manteniendo la distancia relativa entre las notas y la estructura rítmica hasta la resolución de la cadencia perfecta con la que finaliza este tema.

El último de los temas expuestos en este número presenta un carácter muy brillante y ágil, determinado en gran medida por la indicación temporal, pero también por la figuración corta y precisa que semeja lo que podría considerarse una especie de nueva polka, establecida sobre un *ostinato* de corcheas, mantenida hasta el final del tema que concluye con la aparición de una cadencia compuesta (cc 59-60) sobre Si \flat Mayor, tonalidad que se establece desde el inicio de este tema E y se mantendrá hasta el final del número. En la coda final, pueden apreciarse sucesiones armónicas ascendentes (cc. 61 y 64), importantes contrastes dinámicos, un empleo minucioso de las articulaciones y la reiteración del motivo rítmico con el que inicia los dos últimos temas (cc.40 y 48), siempre relacionado con la apertura y cierre de la caja de la linterna mágica.

⁹³ Es curioso que se elija una polka para la salida escena de una Japonesa.

Nº 5. Escena y tango del merengue [Nueva versión reformada]

Este número tiene dos partes claramente diferenciadas, en la primera de ellas aparece una presentación y diálogo entre los personajes que en él intervienen, sirviendo más a un artificio escénico y argumental, mientras que la parte final está constituida por un tango escrito en 6/8. Aún a pesar de no ser éste el compás característico, sí podemos encontrar otros casos similares pertenecientes al teatro bufo que sin duda han sido determinantes en el desarrollo del Género Chico, como ocurre con *El Joven Telémaco* (1866), en cuyo tango –nº 6– aparece este peculiar compás según ha estudiado Ramón Sobrino⁹⁴.

En la parte perteneciente a la escena puede dividirse en dos secciones delimitadas por las indicaciones agógicas y por la aparición en la segunda sección del personaje de la Tiple. El número se inicia con una introducción sobre el inusual acorde de II⁷ perteneciente a la tonalidad de Mi menor. Este inicio está repleto de contrastes dinámicos y rítmicos determinados por las intervenciones del personaje del Maestro. Con el inicio de la sección A se establece el tono de Sol Mayor que modulará definitivamente al tono de la dominante (c. 13), predominando no obstante la inestabilidad tonal. Predomina en toda la sección el ritmo apuntillado aunque emplea a su vez motivos heredados de la introducción. La línea melódica que aparece ligada a la transición presenta una tesitura muy limitada, mientras su densidad armónica se va reduciendo en el transcurso de la misma.

La sección B presenta un carácter claramente diferenciado con una mayor agilidad, apreciable en la figuración de la melodía y el acompañamiento, pero al mismo tiempo se incrementa la complejidad armónica con la aparición de acordes secundarios, modulando finalmente a la tonalidad de Re menor, y preparando así el tango iniciado tras la aparición de la cadencia compuesta que resuelve sobre el tono homónimo mayor, mantenido hasta el final del número.

La última sección que hemos llamado C se corresponde íntegramente con el desarrollo del tango que paradójicamente no mantiene correspondencia alguna con la estructura predeterminada para esta danza, no sólo por el compás empleado –como ya hemos señalado– sino porque su disposición formal tampoco se ajusta a estos parámetros, pese a la aparición de las características frases de ocho compases con versos octosílabos, no aparecen las dos secciones claramente diferenciadas como recogen algunos autores, sino que más bien presenta una estructura uniforme que se mantiene durante toda la danza.

⁹⁴ Sobrino, Ramón. “Tango”. E. Casares Dir y Ed. *Diccionario de la Zarzuela Española...*

Más detalladamente podemos establecer una serie de subsecciones determinadas por la participación de los personajes. Aparece primeramente una introducción de 8 compases en la que comienza un bajo *ostinato* que sirve como sustento rítmico de todo el tango, aunque se interrumpe en numerosas ocasiones. Este acompañamiento junto con la línea melódica que se presenta en esta introducción serán posteriormente reutilizados en la elaboración de la coda que cierra el número. La cadencia que finaliza esta introducción se verá suspendida hasta el comienzo del tema c_1 , al mismo tiempo que se inicia el discurso vocal y aparece un nuevo *ostinato* que presenta una estrecha vinculación con el mencionado anteriormente. Predomina por tanto la línea melódica que se ve enriquecida con la alternancia entre las partes de *solo* y el coro. El tema c_2 muestra la aparición de determinados motivos nuevos, pero prevalece en él la herencia de materiales ya empleados. Este tema se establece en su inicio sobre la tonalidad de Fa \sharp menor (cc.74-89) para finalizar nuevamente con la última intervención de la solista en el tono original de Re Mayor. En la coda que cierra el número no supone ninguna novedad con respecto a otros casos anteriores, pues en ella coexisten primeramente una sección vocal en la que sintetiza materiales empleados en c_1 y c_2 , a la que sigue la coda instrumental que como habíamos anunciado reitera los motivos presentados en la introducción.

Nº 6A. Personajes célebres

Este número de conjunto se puede dividir en función de la alternancia entre las intervenciones realizadas por el personaje Gedeón y los numerosos personajes que lo completan, como si de uno solo se tratase. La primera parte de este número se inicia con una introducción en la que el material expuesto en los 6 primeros compases vuelve a repetirse de forma idéntica tras la resolución de la cadencia (cc. 5-8). Predomina en ella la línea melódica elaborada mediante el uso de escalas y arpegios, desarrollados sobre un sencillo acompañamiento –que se mantiene de forma interrumpida durante todo el número– en el que aparece un ciclo de quintas discontinuo que finaliza en el compás 15 al interrumpir la cadencia que finalmente resuelve al iniciarse la sección A. Con el comienzo del tema a_1 , comienza una melodía más lírica en contraposición con lo escuchado anteriormente, en ella se van sucediendo las distintas intervenciones de los personajes que la conforman y ello hace que como consecuencia se forme una especie de mosaico con los motivos introducidos por cada uno de estos personajes, concluyendo con la aparición de una nueva cadencia compuesta, pero sobre la tonalidad de Re Mayor. A continuación se inicia un puente, en el que participan todos los personajes anteriores al

unísono y predomina la inestabilidad tonal–Si \flat Mayor, Sol menor, para establecerse definitivamente sobre la tonalidad inicial de Sol Mayor–, y donde además combina materiales nuevos con otros extraídos del tema anterior.

Con la intervención del personaje de Gedeón se inicia el tema a_2 , siendo éste una reiteración del antecedente de a_1 , que sin embargo prescinde ahora del consecuente para introducir una especie de enlace hacia a_3 . Un nuevo tema que no guarda ninguna semejanza con los dos anteriores. Destaca en él el empleo del tresillo a modo de floreo superior, confiriendo así a todo este tema un marcado carácter español que concluye con el inicio de la coda, inicialmente sobre la tonalidad de Re Mayor –como si quisiera presentar el tono sobre el que se va a establecer en el número 6 B– que rápidamente abandona para modular a su relativo menor (c. 75), cerrando el número con la aparición de una semicadencia sobre la dominante y dejando de esta forma un final abierto para iniciar sin solución de continuidad el número siguiente.

Nº 6B. Couplets de Gedeón

La segunda parte de este número 6 comienza con la aparición de la sección A, que actúa aquí como si se tratase de una de las coplas heredadas de la tonadilla, como ya hemos mencionado al hablar de los *Couplets del entarimado* de *Certamen Nacional*. Aparece primeramente una pequeña introducción en la que presenta los motivos que se van a desarrollar posteriormente en el tema a_1 , iniciado paralelamente a la intervención del personaje Gedeón. Este tema puede dividirse en dos frases de ocho compases cada una –delimitadas por sus correspondientes cadencias–. En él domina nuevamente el componente melódico basado sobre el mismo esquema rítmico que aparece en el inicio de a_1 (cc. 5-8) y se repite a lo largo de toda la sección. En la anacrusa del compás 16 se va a producir la modulación a Fa \sharp menor, tonalidad sobre la que comienza a_2 , pero regresa nuevamente a la tonalidad inicial de Re Mayor (c. 24) sobre la que finaliza la sección presentando una larga cadencia compuesta para afirmar el nuevo tono.

Los motivos que componen la sección B van a presentar un enorme contraste a todos los niveles que viene dado por la disparidad que aparece en el texto, ya que la sección A estaba formada por versos octosilábicos que pasan ahora a convertirse en dodecasílabos –divididos en dos hemistiquios– y como consecuencia de ello la música se ve afectada a todos los niveles, ya que introduce silencios que favorecen la prosodia, y al mismo tiempo se incrementa el ritmo armónico y el empleo de cromatismos, finalizando los dos temas que conforman esta sección en dos cadencias compuestas idénticas a la que cerraba

la sección A. Tanto b_1 como b_2 van a presentar el mismo material cuya única diferencia reside en que en este último, participa nuevamente el conjunto de personajes presentados en el número 6 A. Estos *couplets* concluyen con la aparición de una coda en la que intervienen nuevamente estos personajes, basada en la alternancia entre dominante y tónica, y en la que destaca el empleo de tresillos.

Nº 7. Escena del asalto

La particularidad de este último número reside en que en él se engloban los cuadros cuarto y quinto de la obra⁹⁵. Comienza con una introducción orquestal de carácter marcial a pesar de estar escrito en compás de 6/8, sobre la tonalidad de Re Mayor. Predomina en ella el discurso melódico basado en el empleo de intervalos de tercera y notas repetidas, destacando la progresión cromática que disuelve la tonalidad y al mismo tiempo conduce hacia la primera sección en la que sí aparece un marcado carácter de marcha que se consolida asimismo con el cambio de compás a 2/4, al mismo tiempo que modula a Si \flat Mayor. En esta sección A se establecen dos partes bien diferenciadas, la primera a_1 , cuyo motivo (cc. 16-18) se repite sobre una pedal de dominante al mismo tiempo que realiza un *crescendo* que culmina con el inicio de la transición en *ff*, en la que predomina el elemento rítmico que favorece así al artificio escénico. Con el regreso al compás inicial comienza la sección B correspondiente a la propiamente dicha escena del asalto, el discurso melódico continúa siendo muy rítmico, pero presenta a su vez una mayor flexibilidad que la sección anterior, mientras el acompañamiento se limita como en ocasiones anteriores a establecer una base armónica sencilla a través del empleo principalmente de los grados tonales. Conforme avanza el discurso musical, y sobretodo desde la modulación a Sol menor, se irán presentando algunas modificaciones motivicas aunque conserva el esquema inicial de esta sección. Entre los compases 45 y 51 se produce una suspensión rítmica favorecida por el *rallentando* que aquí aparece, e iniciando al mismo tiempo una secuencia cadencial que deja inconclusa con una semicadencia de dominante. Con la indicación *a tempo* y el regreso a Si \flat Mayor comienza el tema b_2 , presentando una figuración más larga que aporta un mayor lirismo y cierra la sección con una pequeña coda sobre el acorde de tónica cuya función es la de dejar un tiempo para que el espectador pueda apreciar el cuadro plástico que se representa

⁹⁵ Los factores que han determinado este hecho no están claros, por lo que no podemos afirmar, sin realizar un seguimiento más riguroso, si aparece de esta forma en el manuscrito original o ha sido una aportación realizada posteriormente por el arreglista.

en escena antes de que éste se descomponga en el inicio de la sección C, presentada en el tono de la sexta napolitana, Mi \flat Mayor, y con aire de marcha escrito en compás de compasillo, más pausada que las que aparecen en 2/4. Llama la atención aquí el empleo reiterado de tresillos constantemente que, aunque combinados con figuraciones binarias, desvirtúan por completo la sensación rítmica del compás. La cadencia que cierra esta última sección resuelve con la aparición nuevamente del tiempo de *schottish* perteneciente al número 4B, en la misma tonalidad y con su característico ritmo entrecortado, variando tan sólo el registro al no encontrarse supeditado a ninguna exigencia vocal. De esta forma, con la reutilización de uno de los temas más representativos, empleado a modo de coda finaliza Nieto esta obra.

3.2.5. Recepción en Madrid y Barcelona.

El estreno de *Cuadros Disolventes* tuvo lugar el 3 de junio de 1896 en el Teatro Príncipe Alfonso de Madrid. Deleito y Piñuela señala cómo la simplicidad de la trama en esta revista permite la interacción entre la música, la escenografía, los decorados, el vestuario y los actores, obteniendo un resultado altamente “halagüeño y satisfactorio”⁹⁶.

Los años de diferencia con respecto a *Certamen Nacional* (1888) provocan en esta obra una mayor preocupación por cuidar el factor escénico y, como consecuencia de ello, el equipo técnico se verá ampliado. En este estreno participa el pintor y escenógrafo Luis Muriel, que ha sido el encargado de diseñar las cinco decoraciones que acompañan a cada uno de los cuadros; y Bonifacio Pinedo se encarga de la dirección escénica además de interpretar al personaje de Gedeón. La maquinaria ha estado dirigida por Eduardo Chambellí, mientras que Gambardela –al igual que en *Certamen Nacional*– y Felipe Andrés, han sido encargados del vestuario y el *atrezzo* respectivamente.

Al día siguiente del estreno, el 4 de junio, aparece en *La Correspondencia de España* un artículo dedicado íntegramente a la inauguración de la temporada de verano en el Teatro Príncipe Alfonso, que señala que el principal atractivo de la jornada anterior ha sido *Cuadros Disolventes*, con el que se iniciaba la sesión. “Tan grande fue el éxito que alcanzó, tantos atractivos tiene y condiciones teatrales de tal naturaleza, que seguramente figurará en los carteles toda la temporada y llevará al afortunado teatro del Príncipe

⁹⁶ Deleito y Piñuela, José. *Origen y apogeo del Género Chico...*, p. 128.

Alfonso numerosísima concurrencia”⁹⁷. Destaca especialmente el cuadro del repertorio, señalando que “la pieza musical está compuesta con tanta maestría que entre atronadores aplausos y con sumo deleite la escuchó dos veces el auditorio”⁹⁸. Hace referencia asimismo a las escenas versificadas por la gracia, el ingenio y los chistes que en ellas aparecen. La crónica continúa elogiando a los cantantes de la compañía.

En la crítica de la obra recogida en el *Diario oficial de avisos de Madrid* del 5 de junio de 1896, se relata lo mucho que agradó la obra al público, afirmando que “ha sido un éxito para sus autores”⁹⁹. Perrín y Palacios, “los ingeniosos y afortunados autores de tanta obra, han tenido la extrema habilidad de hacer un acto recopilando lo más saliente de las zarzuelas que mayor éxito alcanzaron, de modo que al público le supiera a nueva”¹⁰⁰. La misma crítica destaca especialmente los *Couplets de Gedeón*¹⁰¹, repetidos diez veces en su segunda representación, y el número de la Revista, además de la escena de los seductores, aún a pesar de carecer de música. Hay también un elogio para la escenografía y la decoración. Finalmente, añade que la música original de Nieto es de gran belleza y las adaptaciones de las obras citadas están hechas de forma acertada.

También el diario *La época* del mismo día del estreno se suma a los elogios, calificando la obra como una revista en la que se reúnen

cuantos elementos pueden distraer y regocijar constantemente durante una hora larga, a ese público inmenso que tanto gusta de las frívolas diversiones que suelen proporcionarles los teatros en los que “se rinde culto” al llamado género chico: escenas variadas y tipos graciosos; música alegre “de la que se pega al oído”; decoraciones brillantísimas, con notables combinaciones de matices y un verdadero derroche de luz; trajes que deslumbran [...]; *couplets* en los que salen a la colada los asuntos de actualidad comentados por el popular Gedeón¹⁰².

Respecto a la música, destacan los ya citados *couplets* y el *Concertante del repertorio*, pero añadiendo asimismo que el *schottisch* que aparece en ella se hará muy popular en un corto plazo de tiempo por lo pegadizo de su música. De hecho tal fue el éxito que alcanzó

⁹⁷ *La Correspondencia de España*. Madrid, Año XLVII, n° 13.999, 4-VI-1896, p. 3.

⁹⁸ *Ibidem*.

⁹⁹ *Diario de avisos de Madrid*. Madrid, Año CXXXIX, n° 157, 5-VI-1896, p. 3.

¹⁰⁰ *Ibidem*.

¹⁰¹ Cuyo enorme éxito llegó incluso a inspirar una zarzuela estrenada el 1 de noviembre de 1896 en el Teatro Martín, bajo el título de *Gedeón*, con letra de Soriano y Falcato y música del maestro Calleja. *El Correo Militar*, Madrid, Año XXVIII, Época V, n° 6.298, 2-XI-1896, p. 3.

¹⁰² *La Época*, Madrid, Año XLVIII, n° 16.525, 5-VI-1896, p. 2.

este número, que el diario *Nuevo Mundo* publicó la letra y la música de este baile el 14 de octubre de 1898¹⁰³.

A los pocos días de su estreno, era tal la expectación que *Cuadros Disolventes* provocaba en el público de la capital, que el teatro Príncipe Alfonso se vio obligado a aumentar el número de representaciones, llegando a cinco en el mismo día¹⁰⁴, obteniendo inmensos beneficios, como señala muchos años después la revista *Blanco y Negro*¹⁰⁵. Esta misma revista¹⁰⁶ publica un artículo de Luis Gabaldón sobre el estreno de *Cuadros disolventes*, en el que, tras afirmar que no comparte los procedimientos de creación seguidos por los autores del “teatro por horas”, que buscan un éxito rápido aunque efímero, manifiesta su veneración por dicha revista por su complejidad escénica y por los actores que en ella intervienen, especialmente Bonifacio Pinedo, sobre cuya magnífica interpretación reside gran parte del éxito de la obra, y Matilde Pretel, de la que destaca sus facultades vocales y escénicas.

También en Barcelona obtiene un éxito “verdaderamente extraordinario”¹⁰⁷, convirtiéndose en una de las zarzuelas más destacadas desde su estreno el 15 de diciembre de 1896. La prensa se hace eco al mismo tiempo del éxito obtenido anteriormente en Madrid y del artificio escénico de esta zarzuela, que no tardaría en programarse en la mayoría de los teatros de la capital catalana.

Finalmente, el diario *La Esfera*, publica en el año 1929 un artículo sobre la revista en la que afirma que tanto *Certamen Nacional* como *Cuadros Disolventes* “eran una anticipación [...] del simbolismo que habría de venir al teatro serio muchos años después. Pero aquél era un simbolismo cándido”¹⁰⁸.

¹⁰³ Véase *El Imparcial*, Madrid, nº 116.685, 14-X-1898, p. 3.

¹⁰⁴ Véase “*Cuadros Disolventes*” en Casares, Emilio. *Diccionario de la Zarzuela...*

¹⁰⁵ Afirma que el empresario que estaba al frente de dicha compañía, el señor Noriega, ganó 30.000 duros, “toda una fortuna”. *Blanco y Negro*. Revista ilustrada. Madrid, Año XXXI, nº 1573, 10-VII-1921, p. 11.

¹⁰⁶ *Blanco y Negro*. Revista ilustrada. Madrid, Año VI, nº 267, 13-VI-1896. pp. 17-18.

¹⁰⁷ *La Vanguardia*. Barcelona, Año XVI, nº 4899, 24-XII-1896, p. 7.

¹⁰⁸ *La Esfera*. Madrid, Año XVI, nº 790, 27-IV-1929, p. 8.

CONCLUSIONES

Presentamos a continuación una breve reflexión sobre el proceso de investigación y los resultados obtenidos en el transcurso del mismo, en el que no sólo expondremos nuestras aportaciones sino también las carencias existentes en algunos de los campos que nos conciernen y creemos importante señalar, para poder abrir nuevas líneas de investigación en este sentido.

En primer término, podemos establecer, basándonos en la documentación empleada para este estudio, que el compositor Manuel Nieto es uno de los más prolíficos y destacados autores del teatro breve de finales del siglo XIX. Pese a ello, las fuentes que relatan su biografía –en ocasiones con datos erróneos– no aportan una visión suficientemente detallada y se ocupan de enumerar un catálogo formado únicamente por sus principales obras pertenecientes al Género Chico. Sin embargo, al término de esta investigación podemos señalar la maleabilidad de su estilo compositivo, que Nieto ha sabido adaptar a los acontecimientos sociopolíticos y culturales de su época. En su catálogo predominan las obras de teatro breve, no obstante también figuran otras composiciones pertenecientes a la Zarzuela grande, ubicadas mayoritariamente en su etapa inicial, además contiene algunas obras de música de salón, en menor medida, principalmente de carácterailable, tal y como dictaban los gustos del público, e incluso un himno militar; sin olvidar las adaptaciones realizadas por Nieto de operetas de Offenbach o Suppé, enriqueciendo así su extenso catálogo, del que muy pocas fuentes se hacen eco. En el siguiente esquema se pueden observar los géneros que cultivó, quedando clara la importancia cuantitativa de su repertorio de Género Chico:



Dentro del mismo, destacan por sus éxitos las revistas líricas, género al que pertenecen las dos obras que hemos seleccionado para este estudio *Certamen Nacional* (1888) y *Cuadros Disolventes* (1896), nos vemos obligados a reconocer que esta variedad de teatro breve ha sido subestimada tanto por la investigación académica como por la crítica especializada que la considera intrascendente y anodina dentro de la historia del teatro lírico. Para respaldar esta afirmación se basan principalmente en el estrecho vínculo que existe entre estas revistas y los acontecimientos que se desarrollan paralelamente al momento de su composición y a los que estas obras hacen referencia, hecho por el cual numerosos estudios las consideran obras transitorias, de corta vida en el repertorio. No obstante, a través de las escasas investigaciones que abordan este género, entre las que destacan los estudios de Espín Templado (1997), Ramón Barce (1997), las ediciones del ICCMU de las principales revistas de Chueca o la tesis doctoral inédita de Montijano (1999), que han sido llevadas a cabo desde que ha resurgido la conciencia por rescatar y preservar el patrimonio musical español de épocas anteriores, se ha profundizado en su valor e importancia. Aun así los diversos elementos que conforman estas obras han sido tratados de forma diversa, dando prioridad al estudio y catalogación de temáticas y personajes desde el ámbito filológico –caso de Espín y Montijano–, y descuidando a su vez el componente musical y escenográfico, elementos fundamentales para la comprensión de la revista finisecular.

Otra característica que hemos mencionado en algunos casos y que, dadas las proporciones de este trabajo, no hemos tenido ocasión de abordar con la profundidad que merece, es el componente simbólico e ideológico que estas obras destilan. Las referencias a la situación política coetánea constituyen una valiosa fuente de información sobre la sociedad de la época, que sirve como inspiración de un género que refleja en escena el ambiente nacional de finales del siglo XIX mediante la caracterización de los personajes y el simbolismo que impregna estas primeras revistas dotadas de gran cantidad de significados. El toque de candidez que siempre acaba tiñendo de cómica una realidad que a veces dista mucho de serlo, hace afirmar a la revista *La Esfera*, ya en el año 1929 (27-IV), en un artículo sobre la revista, que tanto *Certamen Nacional* como *Cuadros Disolventes* “eran una anticipación [...] del simbolismo que habría de venir al teatro serio muchos años después. Pero aquél era un simbolismo cándido”.

El análisis de *Certamen Nacional* (1888) y *Cuadros Disolventes* (1896), dos de las obras más relevantes no sólo de la trayectoria compositiva de Nieto, sino de toda la historia del Género Chico, nos permite afirmar que, aunque no presentan una estructura uniforme, puesto que cada una posee una forma única –ya que el teatro breve finisecular no establece ninguna restricción formal y se muestra en constante evolución, en búsqueda de la novedad–, mantienen algunos rasgos comunes, mostrando parentescos en ciertos números. Tras contrastar ambas partituras, podemos observar la recurrencia que revela Nieto por algunas de las danzas y bailes más “en boga” del momento, como ocurre en el caso de las habaneras, los tangos o los *couplets* para los que tiene además una función específica y con unas connotaciones concretas que nos hablan de un trabajo que el compositor desarrolla en profunda comunicación con los libretistas. Otro hecho destacado es la continua aparición de números de conjunto –en contraposición al predominio de las romanzas de zarzuela grande y arias de ópera–, que por otra parte también podrían haber llegado a estos géneros tras su paso por los subgéneros líricos franceses, aunque serán los números individuales como los *couplets de Gedeón* o el *tango del café*, influidos en parte por factores extra-musicales, los que mayor fervor despertaron en el público. Este hecho aparece recogido en primer lugar por las publicaciones periódicas contemporáneas, pero además existe otra prueba clarísima que demuestra el éxito alcanzado, y son las citas y referencias a los mismos en obras posteriores. Este es el caso del juguete cómico-lírico titulado *Gedeón*, original de Soriano y Falcato, con música del maestro Calleja que se estrenó el 30 de octubre del mismo año que la partitura de *Cuadros disolventes* –que se había estrenado en junio–, en el Teatro Martín; o con el *schottisch* de *Cuadros disolventes* que reaparece en *El santo de la Isidra*, de Carlos Arniches y López Torregrosa, obra que se estrena tan sólo dos años después de la obra de Nieto, el 19 de febrero de 1898, en el Teatro Apolo, obteniendo un inmenso éxito. El mismo Nieto se aprovecha del éxito de *Certamen nacional*, incluyendo una cita del terceto de ésta en *Cuadros disolventes*.

Siguiendo con la comparación, podemos mencionar que existe entre ambas un incremento de la complejidad tanto en el ámbito argumental, como en el escénico y musical, ya que *Cuadros Disolventes* posee una elaborada escenografía en la que los efectos visuales han dejado muy atrás a las escenas pintadas en papel. En el terreno musical también podemos observar que Nieto demuestra un amplio conocimiento del repertorio del momento, quizá en gran medida por su labor también como director de orquesta, que no duda en mostrar, y mientras que en *Certamen Nacional* únicamente aparece una referencia a Barbieri –y no en el terreno musical– en *Cuadros Disolventes*

las citas son constantes y en multitud de ocasiones extraídas literalmente de la partitura original. No obstante, este hecho ha trascendido los umbrales del Género Chico y ha formado parte de la herencia que el teatro breve ha legado a la zarzuela del siglo XX. Esta técnica del collage, la “ronda de citas” o la intertextualidad, por emplear el término posmoderno, no hacen desmerecer en absoluto a *Certamen Nacional*, ya que compartimos la opinión de Barce, que afirma que es una obra clave para el desarrollo de la revista que se inicia en este momento y comprende gran parte del siglo XX, en la que además aparece un importante empleo del folclore español.

Tras haber revisado las partituras, podemos concluir diciendo que esta utilización de músicas populares tradicionales no siempre se adapta a la forma preestablecida, sino que habitualmente las referencias vienen dadas por alusiones nominales que aparecen o bien al inicio de la danza o en el propio texto del número, y aunque no siempre es así, este hecho supone una gran ayuda para localizar y estudiar el empleo de estas músicas en la obra. Otra cuestión que nos ha llamado poderosamente la atención es la disparidad de las secciones y los temas entre los que no existe un equilibrio formal, debido en gran medida a que estas obras están supeditadas al texto y en consecuencia deben adaptarse al mismo. Habrá que profundizar en el futuro sobre el trabajo escénico que implican estas obras, los movimientos y coreografías que exige el propio texto para presentar algunos números en escena, por ejemplo en *Cuadros disolventes*, para poder valorar en su justa medida estos desequilibrios formales entre las secciones que se manifiestan a su vez en la partitura, una partitura siempre escrita a medida de un espectáculo eminentemente dominado por lo visual.

Continuando con las características musicales, podemos establecer una serie de elementos destacados como es el empleo de la seccionalidad; los números presentan los temas sin desarrollo, emplean la modulación como el medio más útil para articular el número formalmente, sin que se observe un trabajo tonal profundo a gran escala. Por otro lado, podemos reafirmar las ideas que otros autores exponen sobre la relación texto/música en las obras de Nieto, al catalogarla como “silábica y poco virtuosística”, que presenta un predominio del discurso melódico y señalando además que presenta una extensión vocal muy limitada anclada en el registro central de las voces. Sin duda los intérpretes, que eran actores muy reconocidos por el público, que llegaba a identificarlos con los propios personajes –caso de Bonifacio Pinedo y su Gedeón–, no eran grandes cantantes líricos, sino actores de teatro con cierta formación vocal, hecho éste que limitaba de forma

evidente la creación musical de los personajes. Los compositores, como era habitual en el teatro lírico desde sus orígenes, escribían los personajes a medida de los cantantes con los que contaban, por ello cuando el cantante manifiesta fortaleza vocal, el compositor lo aprovecha, caso de la polonesa “Me llaman la primorosa” de *El Barbero de Sevilla*, que Nieto y Giménez estrenaron en 1901 en el T. de la Zarzuela de Madrid y que durante años se empleó para la presentación vocal de las tiples en dicho teatro.

Otro elemento importante es la ideología que destilan estas obras. *Certamen Nacional* es una inyección de optimismo patrio en 1888, un momento en el que el pesimismo ideológico todavía no estaba tan asentado en España como ocurrirá en 1896, fecha de estreno de *Cuadros Disolventes*. A pesar de ello, el protagonista, Patricio, un rico español filantrópico y optimista, no deja de ser visto como un demente, un loco, por el doctor que le acompaña en el periplo a través del parque temático español que da lugar al pretexto necesario para desarrollar la partitura; sólo un loco, un nuevo Quijote, es capaz de defender los valores de nuestra patria. Es el espíritu del pueblo, Patricio, frente al espíritu de la ciencia que defendían los intelectuales de fin de siglo como única manera de salir del estado de postración en la que se encontraba el país.

En *Cuadros Ddisolventes* (1896) es necesario ya huir más lejos de la realidad, ubicándonos en una realidad ficticia, el espacio teatral, para poder entretener a un público ya al borde del desastre colonial del 98. De hecho, los *Couplets* de Gedeón, el número “bomba” de la revista, que se hizo terriblemente famoso, llega a hacer afirmar a Martínez Olmedilla que preludia la Guerra con EE.UU, que en ese momento todavía no se habían sumado al conflicto colonial con Cuba, y lo harán finalmente el año del desastre, 1898. Según Del Moral, los madrileños acudían al teatro todas las noches a ver cómo Gedeón criticaba a los “cerdos yanquis”.

Otro elemento fundamental, que necesita un trabajo detenido y profundo, es el de las reformas. *Cuadros disolventes* es una obra que se asienta en el repertorio, dado su éxito, manteniéndose en él durante años. Dadas sus alusiones a los acontecimientos coetáneos, propias de la revista de actualidades, los autores se ven en la necesidad de adaptar la obra a las diversas circunstancias contemporáneas. La partitura que hemos empleado, que es la que está depositada en el Archivo de la Sociedad General de Autores en su sede madrileña, incluye dos números en su versión reformada de unos años más tarde, en torno a 1903, 1904. La posibilidad de recuperar una foto fija de un año concreto de nuestro teatro lírico a través de las reformas, las variaciones de los números, las citas

seleccionadas en el número 2, “Concertante del Repertorio”, permite conocer el cambio de gusto del público desde la fecha del estreno y la fecha de la reforma. Por ello una de las líneas de investigación pendientes, que continuaremos a la mayor brevedad es precisamente esta de las reformas que nos permitirá entender la historia interpretativa de algunos títulos destacados de la producción de Nieto y sus sinergias con la sociedad contemporánea.

Finalmente, no queremos terminar este apartado de conclusiones sin expresar nuestra satisfacción con los resultados obtenidos en el transcurso de este estudio, que ha servido para esclarecer algunas cuestiones biográficas y al mismo tiempo comprender una pequeña pero muy significativa parcela de la obra de Manuel Nieto, sentando así las bases para una futura investigación más exhaustiva, que confiamos poder llevar a cabo.

BIBLIOGRAFÍA

- **Diccionarios y enciclopedias.**

VV.AA. *Diccionario biográfico de la música*. Barcelona, Ed. Iberia S.A., 1980, tercera edición.

VV.AA. *Diccionario de la música Española e Hispanoamericana*. Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 2000.

VV.AA. *Diccionario de la música ilustrado*. Barcelona, Central catalana de publicaciones, s/f [ca. 1930].

VV.AA. *Diccionario de la música Labor. Vol. II*. Barcelona, 1954.

VV.AA. *Diccionario de la música. Los hombres y sus obras*. Madrid, Ed. Espasa Calpe, 1988 [Edición española a cargo de T. Marco].

VV.AA. *Diccionario de la música: técnico, histórico, bio-bibliográfico*. Madrid, Establecimiento tipográfico de San Francisco de Sales, 1900, segunda edición.

VV.AA. *Diccionario de cantantes líricos españoles*. Madrid, Ed. Acento, 1997.

VV.AA. *Diccionario nacional o Gran Diccionario Clásico de la Lengua Española*. Madrid-París: Establecimiento de Mellado, 1853.

VV.AA. *Diccionario de la zarzuela. España e Hispanoamérica*. Madrid, ICCMU, 2006.

VV.AA. *Dizionario enciclopédico Universalle della música e dei musicisti. Il lessico*, Vol. IV. Torino, Utet, 1988.

VV.AA. ESPASA-CALPE. *Enciclopedia universal ilustrada europeo-americana*. Madrid, Ed. Espasa Calpe, 1988. Vol. 38, pp. 655-656.

VV.AA. *The New Grove Dictionary of music and musicians*. London, Macmilian Publishers, 2001.

- Bibliografía general.

BRETÓN, Tomás. *Diario 1881-1888*. Tomo II. 1885-1888. Madrid, Fundación Caja Madrid, Ed. Acento, 1995.

DELGADO, Sinesio. *Mi Teatro*. Madrid, SGAE. Edición homenaje de la Sociedad General de Autores de España en el centenario de su nacimiento. 1960.

GONZÁLEZ AMAT, Carlos. *Historia de la música española* Vol. V (s. XIX). Madrid, Alianza Editorial, 2007.

GRIER, James. *La edición crítica de música. Historia método y práctica*. Madrid, Akal, 2008.

IRIBARREN, José María. *El porqué de los dichos*. Gobierno de Navarra. Departamento de Educación, Cultura, Deporte y Juventud. Novena edición. Octubre 1996.

LA RUE, Jean. *Análisis del estilo musical*. Barcelona, Ed. Labor, 1989.

MANZANO ALONSO, Miguel. *La jota como género musical*. Madrid, Alpuerto S.A. 1995.

MITJANA, Rafael. *Historia de la música en España*. Madrid, Instituto Nacional de artes escénicas y de la música. Centro de Documentación Musical, 1993.

NIETO, Manuel. *Memorias añejas*. Autobiografía. Madrid, Ed. R. Velasco, 1915.

PEÑA Y GOÑI, Antonio. *La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX*. Imprenta y estereotipia de *El Liberal*, Madrid, 1881. Redición facsimilar: Madrid, ICCMU, Colección retornos, 2004.

PÉREZ GALDÓS, Benito. *Nuestro Teatro*. Obras inéditas ordenadas y prologadas por Alberto Ghirardo. Madrid, Imprenta artística Sáez hermanos, 1923.

RUIZ ALBÉNIZ, Victor. "Chispero". *Teatro Apolo. Historial, anecdotario y estampas madrileñas de su tiempo (1873-1929)*. Madrid, Prensa Castellana S.A., 1953.

SÁNCHEZ, Raquel. "La Sociedad de Autores Españoles (1899-1932)". *Espacio, tiempo y forma*. Serie V, Historia Contemporánea, nº 15. Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2002, p. 205-228.

SÁNCHEZ, Víctor. *Tomás Bretón. Un músico de la Restauración*. Madrid, ICCMU, 2002.

SORIANO FUERTES, Mariano. *Historia de la música española desde la venida de los fenicios hasta 1850*. 4 Vols. Barcelona, 1855-1859. Edición facsimilar: Madrid, ICCMU, Colección Retornos, 2007.

SUBIRÁ, José. *Historia de la música teatral en España*. Barcelona, Ed. Labor S.A., 1945.

TURINA, Joaquín. *Historia del teatro Real*. Madrid, Alianza editorial, 1997.

YXART, José. *El arte escénico en España*. Barcelona, Ed. Alta Fulla, 1987.

- Monografías y artículos sobre Zarzuela.

ALIER, Roger. *La Zarzuela*. Barcelona, Ed. Robinbook S.L. (Ma non troppo), 2011.

CASARES RODICIO, Emilio. *Historia gráfica de la Zarzuela. Los creadores*. Madrid, ICCMU, 2001.

CORTIZO RODRIGUEZ, María Encina. “La zarzuela del s. XIX”, en Casares Rodicio, Emilio; Alonso, Celsa (ed.) *La música española en el siglo XIX*. Oviedo, Servicio de publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1995, pp. 161-194.

CORTIZO RODRIGUEZ, María Encina. *Emilio Arrieta. De la Ópera a la Zarzuela*. Madrid, ICCMU. Colección Música hispana. Textos. Biografías, 2003.

COTARELO Y MORI. *Historia de la Zarzuela, o sea el drama lírico en España desde su origen a fines del siglo XIX*. Madrid, Tip. de Archivos, 1934. Redición facsímil: Madrid, ICCMU, Colección Retornos, 2001.

G^a CARRETERO, Emilio. *Historia del Teatro de la Zarzuela de Madrid*. Dos volúmenes. Madrid, Fundación de la Zarzuela Española, 2003.

LE DUC, Antoine. *Les origines du théâtre national en Espagne (1832-1851)*. Mardaga, Liège, 2003.

VALVERDE, Salvador. *El mundo de la zarzuela*. Madrid, Ed. Palabras S.A., 1980.

VV.AA. *Actualidad y futuro de la Zarzuela*. Actas de las jornadas celebradas en Madrid del 7 al 9 de noviembre de 1991. Madrid, Alpuerto S.A., 1994.

- Monografías y artículos sobre Género Chico.

BARCE, Ramón. “El sainete lírico (1880-1915)”, en Casares Rodicio, Emilio; Alonso, Celsa (eds.) *La música española en el siglo XIX*. Oviedo, Servicio de publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1995, pp. 195-244.

BARCE, Ramón. “La revista. Aproximación a una definición formal”. *Cuadernos de música iberoamericana. Actas del congreso internacional “La zarzuela en España e Hispanoamérica, centro y periferia, 1800-1950”*. Vols. 2-3, 1996-97.

BARRERA, Antonio. *Crónicas del Género Chico y de su Madrid divertido*. Madrid, El Avapiés S.A., 1988.

CASARES RODICIO, Emilio. “Historia del teatro de los bufos, 1866-1881. Crónica y dramaturgia”. *Cuadernos de música iberoamericana. Actas del congreso internacional “La zarzuela en España e Hispanoamérica, centro y periferia, 1800-1950”*. Vols. 2-3, 1996-97.

DEL MORAL RUIZ, Carmen. *El género Chico, ocio y teatro en Madrid (1880-1910)*. Madrid, Alianza Editorial, 2004.

DELEITO Y PIÑUELA, José. *Origen y apogeo del Género Chico*. Madrid, Revista de Occidente, 1949.

ESPÍN TEMPLADO, María Pilar. *El teatro por horas en Madrid (1870-1910)*. Madrid, Instituto de estudios madrileños, Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero, 1995.

MUÑOZ, Matilde. *Historia de la Zarzuela y del Género Chico*. Madrid, Ed. Tesoro, 1946.

ROMERO FERRER, Alberto. *Antología del Género Chico*. Madrid, Ed. Cátedra, 2005.

ROMERO FERRER, Alberto. *El Género Chico. Introducción al estudio del teatro corto de fin de siglo. (De su incidencia gaditana)*. Cádiz, Servicio de publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1993.

SOBRINO, Ramón. “*La crisis del género chico y la «Restauración» de la zarzuela grande*”. *Cuadernos de música iberoamericana. Actas del congreso internacional “La zarzuela en España e Hispanoamérica, centro y periferia, 1800-1950”*. Vol. 2-3, 1996-97.

VALENCIA, Antonio. *El género chico (Antología de textos completos)*. Madrid, Taurus, 1962.

VERSTEEG, Margot. *De fusiladores y morcilleros: El discurso cómico del género chico (1870-1910)*. Amsterdam-Atlanta, Ed. Rodopi, Portada hispánica, 2000.

ZURITA, Marciano. *Historia del Género Chico*. Madrid, Prensa Popular, 1920.

- Catálogos.

CORTIZO RODRIGUEZ, María Encina. *Teatro Lírico 1, Partituras. Archivo de Madrid*. Catálogos de los fondos de la Sociedad General de Autores. Madrid, ICCMU/CEDOA, 1994.

IGLESIAS DE SOUZA, Luis. *Teatro lírico español*. Cuatro volúmenes. A Coruña, Diputación de A Coruña, 1993.

LIAÑO PEDREIRA, María Dolores. *Catálogo de Partituras del Archivo Canuto Berea en la Biblioteca de la Diputación de A Coruña*. Diputación Provincial de A Coruña, 1998.

VV.AA. *Catálogo del Teatro Lírico Español en la Biblioteca Nacional*. 3 volúmenes. Madrid Ministerio de Cultura, 1986.

VV.AA. *La música en el Boletín de la Propiedad Intelectual, 1847-1915*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1997.

- Tesis doctorales y otros trabajos.

Historia del teatro olvidado: La revista (1864-2009). Tesis doctoral realizada por Juan José Montijano Ruíz y dirigida por la Dra. Concepción Argente del Castillo Ocaña. Universidad de Granada, 1999.

Iconografía de la Zarzuela a través de las cubiertas de partitura en la Restauración Alfonsina: 1874-1900. Proyecto de investigación, bienio de doctorado 2001-2003, realizado por Miguel Blanco Pérez y dirigido por el Dr. Ramón Sobrino Sánchez. Universidad de Oviedo, 2003.

El Género Chico y el Madrid de entre siglos. Tesis doctoral realizada por Andrés Manuel Jiménez Molero y dirigida por el Dr. Francisco Javier Pérez Rojas. Universidad de Valencia, 2011.

- libretos.

IRAIZOZ, Friaco; MERINO, Gabriel. *La Patria Nueva*. Fantasía cómico-lírica en un acto. Valladolid, Imprenta librería y encuadernación de J. Montero, 1904.

JIMÉNEZ PRIETO, Diego; PÉREZ CAPO, Felipe. *El Mozo crúo*, sainete en un acto. Valladolid, establecimiento tipográfico de La Libertad. Galería de argumentos, 1904.

SÁNCHEZ PASTOR, Emilio, *El Tambor de Granaderos*, [s.l.], [s.n.], 1917.

ARNICHES, Carlos. *El Cabo Primero*. Barcelona, Casa editorial Miucci, [s.f.].

<u>Páginas web.</u>	<u>Última consulta</u>
http://www.precinemahistory.net	27/5/2012
http://www.zarzuela.net	7/6/2012
http://scherzo.es/	20/5/2012
http://bibliotecadigital.jcyl.es	5/6/2012
http://bdh.bne.es	9/6/2012
http://www.magiclantern.org.uk	24/5/2012
http://hemerotecadigital.bne.es	9/6/2012
http://www.bibliotecavirtualmadrid.org	3/6/2012
http://lazarzuela.webcindario.com	3/6/2012
http://www.lavanguardia.com/	7/6/2012
http://www.bnc.cat/	4/6/2012
http://www.march.es	22/2/2012
http://hemeroteca.abc.es/	18/5/2012
http://www.cervantesvirtual.com	27/1/2012

- Prensa.

ABC. nº 85, 12-I-1904.

Barcelona cómica, Semanario satírico ilustrado, Barcelona, año III, nº 8, 5-III-1891.

Blanco y Negro, Revista ilustrada, Madrid. Año 39, nº 1989, 28-IV-1929.

Blanco y Negro. Revista ilustrada, Madrid, año VI, nº 267, 13-VI-1896.

Blanco y Negro. Revista ilustrada. Madrid, año XXXI, nº1573, 10-VII-1921.

Crónica de la música, Revista semanal y biblioteca musical. Madrid, Año IV, nº 139, 18-V-1881.

Diario de la tarde, Madrid, Año XXXV, nº 11.996, 26-VI-1888.

Diario oficial de avisos de Madrid. Año CXXX, nº 188, 7-VII-1888.

Diario oficial de avisos de Madrid. Madrid, Año CXXX, nº 195, 14-VII-1888.

Diario oficial de avisos de Madrid. Madrid, Año CXXX, nº 225, 13-VIII-1888.

Diario oficial de avisos de Madrid. Madrid, Año CXXX, nº 282, 21-VI-1888.

Diario oficial de avisos de Madrid. Madrid, Año CXXXIX, nº 157, 5-VI-1896.

El Arte del teatro, Publicación quincenal ilustrada. Madrid, Año II, nº 30, 15-VI-1907.

El Correo Militar, Madrid, año XXIX, nº 6.483, 19-VI-1897.

El Correo Militar, Madrid, año XXVIII- Época V, nº 6.151, 9-V-1896.

El Correo Militar, Madrid, año XXVIII- Época V, nº 6.158, 18-V-1896

El Correo Militar, Madrid, año XXVIII- Época V, nº 6.168, 29-V-1896.

El Correo Militar, Madrid, año XXVIII- Época V, nº 6.282, 14-X-1896.

El Correo Militar, Madrid, año XXVIII- Época V, nº 6.298, 2-XI-1896.

El Día. Madrid, [s.a.], nº 3.027, 14-X-1888.

El Día. Madrid, [s.a.], nº 3.063, 30-X-1888.

El Día. Madrid, [s.a.], nº 3.104, 20-XII-1888.

El Imparcial, Madrid, nº116.685, 14-X-1896.

El Liberal, Madrid, Año XVIII, nº 6.062. 6-V-1898.

El Liberal, Madrid, Año XXXVII, nº 12.953. 8-VIII-1915.

El Mundo naval ilustrado, Madrid, Año II, nº 19, 1-II-1898.

El País, Madrid, Año II, nº 868, 26-VI-1888.

El País, Madrid, Año X, nº 3.235, 9-V-1898.

Gedeón, semanario satírico, Madrid, Año I, nº 1, 14-XI-1895.

Gedeón, semanario satírico, Madrid, Año II, nº 39, 6-VIII-1896.

Juan Rana. Revista satírica ilustrada. Madrid. Año I, nº 4, 6-XI-1897.

La Correspondencia de España, Madrid, Año XLVI, nº 20.995, 6-VIII-1915.

La Correspondencia de España, Madrid, año XLVII, nº 13.999, 4-VI-1896.

La Correspondencia de España, Madrid, año XX, nº 3596, 13-IX-1867.

La Correspondencia de España, Madrid, Año XXXIX, nº 11.108, 23-VIII-1888.

La Correspondencia de España, Madrid, Año XXXIX, nº 11.132, 20-IX-1888.

La Correspondencia de España, Madrid. Año XXXIX, Nº 11.053, 1-7-1888.

La Correspondencia de España. Madrid, Año XLVI, nº 13.851, 22-VI-1895.

La Correspondencia de España. Madrid, Año XXVIII-época V, nº 6.282, 14-X-1896.

La Correspondencia de España. Madrid, Año XXXIX, nº 11.048, 26-VI-1888.

La Dinastía, Barcelona, Año XIV, nº 6.033, 17-XII-1896.

La Dinastía, Barcelona, Año XIV, nº 6.549, 18-XII-1900.

La Dinastía, diario político mercantil y de avisos, Barcelona, año IX, nº 4.180, 29-X-1891.

La Discusión, Madrid, Año XXV, nº 687, 1-VI-1881.

La Época, Madrid, Año XL, nº 12.890, 26-VI-1888.

La Época, Madrid, Año XL, nº 12.936, 14-VIII-1888.

La Época, Madrid, Año XLI, nº 13.283, 14-VIII-1889.

La Época, Madrid, año XLVIII, nº 16.525, 5-VI-1896.

La Esfera, Madrid, año XVI, nº 790, 27-IV-1929.

La Iberia, Madrid, Año XLIII, nº 14.526, 27-V-1896.

La Iberia, Madrid, Año XXXV, nº 11.996, 26-VI-1888.

La Ilustración Española y Americana, Madrid, Año XLII, nº IV, 30-I-1898.

La Renaixensa, Barcelona, Año XXVI, nº 7.163, 22-XII-1896.

La República, Madrid, Año V, nº 1.421, 16-VIII-1888.

La Vanguardia, año XVI, nº 4890, 15-XII-1896.

La Vanguardia, año XVI, nº 4899, 24-XII-1896.

La Vanguardia. Año XXXIV, nº 15.127, 5-I-1915.

Los sucesos, diario político ilustrado, año I, 72, 23-XII-1866.

Madrid Cómico, Madrid, año VI, nº 153, 23 de enero de 1886.

Madrid Cómico, Madrid, año VIII, nº 297, 27-X-1888.

Madrid cómico, Madrid, año XVII, nº 733, 6-III-1897.

Militares y paisanos, Madrid, Año I, nº 45, 1-XI-1896.

Nuevo Mundo, Madrid, Año III, nº 142, 24-IX-1896.

Nuevo Mundo, Madrid, Año III, nº 145, 15-X-1896.

Ondas, Madrid, año IX, nº 419, 15-VII-1933.

- Archivos de audio.

Certamen Nacional, Tango. [Grabación sonora], Orange, N. J., int. Alice del Pino. Conservado en cilindro de cera (1911), en el archivo sonoro de la BNE. Actualmente se puede consultar en:

<http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/3038572>

Certamen Nacional, Jota. [Grabación sonora], Madrid, Viuda de Aramburo (1898-1900), int. Srta. Marán. Conservado en cilindro de cera en el archivo sonoro de la BNE. Actualmente se puede consultar en:

<http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/3038663>

Cuadros Disolventes, Couplets de Gedeón. [Grabación sonora], Barcelona, J.Corróns (1900-1903), conservada en cilindro de cera en el archivo sonoro de la BNE. Actualmente se puede consultar en:

<http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/3038629>

Cuadros Disolventes. Schottish. [Grabación sonora], Barcelona, Odeón (1953). Int. Organillo Casali, tocado por M. Zabaleta. Conservado en disco en el archivo de la BNE. Actualmente se puede consultar en:

<http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/3172953>

- Listado de imágenes.

1. Pág. 37. Retrato Manuel Nieto. Tomado de *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, coord. E. Casares.
2. Pág. 69. Portada de *Cuadros Disolventes*. Extraída de *Diccionario de la Zarzuela, España e Hispanoamérica*.
3. Pág. 74. Caricatura del personaje de Gedeón. Tomada del diario *Nuevo Mundo*, 24-IX-1896.

ANEXOS

ÍNDICE DE ANEXOS

Anexo I. Catálogo de obras	117
Anexo II. Repartos	138
<i>Reparto Certamen Nacional</i>	138
<i>Reparto Cuadros Disolventes</i>	140
Anexo III. Libretos	143
<i>Libreto Certamen Nacional</i>	143
<i>Libreto Cuadros Disolventes</i>	161
Anexo IV. Esquemas del análisis y relación de temas reutilizados	186
<i>Esquema Certamen Nacional</i>	186
<i>Esquema Cuadros Disolventes</i>	191
Anexo V. Partituras (Se adjuntan en CD)	

ANEXO I. Catálogo de obras

TÍTULO	DESCRIPCIÓN	LIBRETISTA	ESTRENO	TEATRO	LOCALIZACIÓN
<i>A terno seco</i>	Extracción cómico-lírico en 1 acto y verso.	Calixto Navarro y Ángel Gamayo			BNE* Reducción canto y piano.
<i>Aire colado</i>			12-II-1887		BC** Libreto
<i>Amor a pedradas</i>		Salvador María Granés	10-V-1875	Romea	SGAE**** Libreto
<i>Amores Nacionales</i>	Apuntes para un viaje en 1 acto colaboración de M. Marqués.	Guillermo Perrín y Miguel de Palacios.	13-XI-1891	Eslava	SGAE BNE
<i>Anduriña.</i>	1 acto	F. Jaques	3-VI-1909	Teatro de la Zarzuela.	SGAE
<i>Arrope manchego</i>	Zarzuela Cómica en 1 acto y 7 cuadros. Partitura manuscrita.	Calixto Navarro	22-VI-1895	Teatro Príncipe Alfonso	SGAE Partitura manuscrita
<i>Belenes</i>	Sainete lírico en 1 acto y 5 números. Partitura manuscrita.	G. Perrín/M. Palacios	23-XII-1890	Teatro Eslava	SGAE Partitura manuscrita
<i>Boccaccio.</i>	Opereta en 3 actos de Franz Von Suppé. Arreglo de Nieto.	Luís Mariano de Larra.	12-XII-1882	Teatro de la Zarzuela	BNE Reducción canto y piano

<i>Boda o muerte</i>	Disparate cómico lírico en 1 acto y 6 números.	Calixto Navarro.	26-X-1877	Teatro Eslava	SGAE Partitura manuscrita BNE Reducción canto y piano. BC
<i>¡Bola 30!</i>	Pasillo cómico-lírico en 1 acto y 6 números	J. Jackson Veyán	22-VI-1887	Teatro Maravillas	SGAE Dos partituras manuscritas
<i>Boulangier.</i>	Pasillo cómico lírico en 1 acto y 5 cuadros.	Felix Limendoux y Celso Lucio.	6-IV-1889	Teatro Eslava.	SGAE Partitura manuscrita; libreto editado. BNE Reducción canto y piano.
<i>C de L.</i>	Zarzuela en 1 acto y 4 cuadros.	S.M. Granés	10-IX-1871	Teatro Circo.	SGAE Partitura manuscrita. BNE Reducción canto y piano. BC
<i>Calderón</i>	Juguete en 1 acto y 3 cuadros.	Carlos Arniches y Celso Lucio	10-XI-1890	Teatro Eslava.	SGAE Partitura manuscrita UME Voz y piano. BNE Reducción canto y piano.
<i>Cambio de clases</i>	Zarzuela cómica en 1 acto.	C. Olona di Franco	10-IV-1886	Teatro de Variedades.	SGAE
<i>Canutito</i>	1 acto				SGAE
<i>Certamen Nacional</i>	Proyecto cómico lírico en 1 acto y 5 cuadros.	G. Perrín y M. Palacios	25-VI-1888	Príncipe Alfonso	SGAE Parte de apuntar manuscrita. Partitura manuscrita UME**** Voz y piano BNE Reducción canto y piano. BC

<i>Chin chin</i>	Disparate cómico en 1 acto.	G. Perrín, M. Palacios	6-X-1886	Teatro Martín	SGAE Partitura manuscrita
<i>Circo nacional</i>	Gimnástico-político en 1 acto.	S.M. Granés, J. Jackson	25-1-1886	Teatro Eslava	SGAE
<i>Comediantes y toreros ó la Vicaría</i>	Sainete en 1 acto y 3 cuadros.	Ceferino Palencia	8-III-1901	Teatro de la Zarzuela	SGAE Partitura manuscrita; parte de apuntar manuscrita. BC
<i>Con paz y Ventura</i>	Juguete cómico-lírico en 1 acto	C. Navarro, P. Górriz	3-V-1880	Teatro Apolo	SGAE Partitura manuscrita UME Voz y piano BNE Reducción canto y piano.
<i>Consultor jurisperito</i>	1 acto	M. Nogués	18-XI-1889	Teatro Eslava	SGAE Partitura manuscrita
<i>Coro de señoras</i>	Cómico-lírico en un acto y 4 números	Ramos Carrion, Pina Dominguez, Vital Aza	3-IV-1886	Teatro Eslava	SGAE Partitura manuscrita UME Voz y piano BNE Reducción canto y piano.
<i>Correo interior</i>	Apropósito cómico-lírico en 1 acto. Colaboración con Cereceda Giménez	G. Perrín, M. Palacios	21-VI-1901	Teatro Eldorado	SGAE
<i>Cuadros disolventes</i>	Apropósito comico-lírico fantástico en un acto.	G. Perrín, M. Palacios	3-VII-1896	Teatro Príncipe	SGAE Partitura manuscrita UME Voz y piano BC
<i>!Cuántas veo!</i>	1 acto, por encargo.				

<i>De encargo</i>	1 acto.				
<i>De músicos y locos</i>	Juguete cómico-lírico en un acto	E. Jackson Cortés	15-I-1886	Teatro Eslava	SGAE
<i>Detalles para la Historia</i>	Farsa cómico-lírica en un acto	Jackson Veyán	29-IX-1888	Teatro Príncipe Alfonso	SGAE BNE Reducción canto y piano.
<i>Don Benito de Pantoja ó las bodas de Don Benito</i>	Zarzuela en un acto	C. Olona Di Franco	25-V-1885	Teatro Apolo	SGAE
<i>Dos damas para un galán.</i>	Zarzuela en 3 actos. Colaboración de Llanos Berete.	E. Zumel	6-IV -1876	Teatro de la Zarzuela	SGAE Partitura manuscrita
<i>Dos Leones</i>	Zarzuela en 2 actos. Colaboración con Bretón Hernández.	Salvador M ^a Granés y Calixto Navarro.	30-XI-1874	Teatro Romea	SGAE
<i>El adivinador</i>					
<i>El Ángel guardián</i>	Zarzuela en 3 actos. Colaboración con Apolinar Brull.	M. Pina Domínguez	30-XII-1893	Teatro de la Zarzuela	SGAE Partitura manuscrita BNE
<i>El año del bólido</i>	Revista en 1 acto	Navarro Gonzalvo			SGAE Partitura manuscrita
<i>El año del Diablo</i>	Revista de 1874. Un acto. Colaboración con Fernández Caballero	S.M. Granés	5-III-1875	Teatro de la Zarzuela	
<i>El arte del toreo</i>	Revista cómico-aurina en un acto.	R. Monasterio/ J. García Parra	6-III-1886	Teatro Eslava	SGAE

<i>El barbero de Sevilla</i>	Zarzuela en 1 acto. Colaboración con Giménez	G. Perrín/M. Palacios	5-II-1901	Teatro de la Zarzuela	SGAE BNE BC
<i>El buen gusto.</i>	Álbum de cinco piezas de salón				UME
<i>El capitán Chubascos</i>	1 acto	San Martín y Guerra			SGAE Partitura manuscrita
<i>El castillo</i>	Zarzuela en 1 acto. Colaboración con Giménez Ortells.	Miguel Echeagaray	12-I- 1909	Teatro de la Zarzuela.	SGAE
<i>El estilo es el hombre.</i>	Juguete cómico en acto	J. Jackson Veyán	1- IV- 1882	Teatro Eslava	SGAE UME Voz y piano. BNE Reducción canto y piano.
<i>El gaitero.</i>	Zarzuela en 1 acto.	G. Perrín/M. Palacios	25-IV-1896	Teatro de la Zarzuela	SGAE UME Voz y piano. BNE Reducción canto y piano.
<i>El gato en la ratonera.</i>		Salvador M ^a Granés y Calixto Navarro			SGAE Partitura manuscrita
<i>El gorro frigio</i>	Sainete lírico en 1 acto.	F. Limendoux, C. Lucio	17-X-1888.	Teatro Eslava	SGAE Partitura manuscrita UME Voz y piano. BNE Canto y piano.

<i>El gran pensamiento.</i>	Disparate cómico en 1 acto.	J. Ruíz	26-I-1888	Teatro Eslava	SGAE Partitura manuscrita
<i>El Gran Turco</i>	Juguete cómico-lírico en un acto	G. Perrín	6-X-1883	Teatro Martín.	SGAE Partitura manuscrita UME Voz y piano. BNE Reducción canto y piano.
<i>El Marsellés</i>	Zarzuela en un acto	S.M. Granés	22-IV-1876	Teatro Jovellanos	SGAE Partitura manuscrita
<i>El milagro del Santo</i>	Zarzuela en 1 acto.	C. Olona di Franco	17-I-1892	Teatro Apolo	SGAE
<i>El mixto de Andalucía.</i>		J. Jackson Veyán	19-IX-1893	Teatro Apolo	SGAE Partitura manuscrita
<i>El muñeco</i>	Bufonada lírico-fantástica en un acto.	G. M. Piccido	3-III-1894	Teatro Eslava	SGAE BNE Reducción canto y piano.
<i>El prado de noche</i>	Sainete lírico en dos actos con letra de don Ramón de la Cruz Cano.		23-VII-1877		
<i>El primero</i>	Sainete lírico en 1 acto.	G. Perrín/M. Palacios	27-VI-1891	Teatro Recoletos	SGAE Partitura manuscrita UME Voz y piano.
<i>El Príncipe heredero.</i>	Zarzuela en 2 actos. Colaboración con A. Brull y López Torregrosa.	C. Arniches, C. Lucio	9-I-1896	Teatro Romea	SGAE Partitura manuscrita; parte de apuntar manuscrita

<i>El Rey reina</i>	Zarzuela en 3 actos.	M. E. Tormo	1-VIII-1885	Teatro Tívoli (Barcelona).	SGAE Partitura manuscrita; parte de apuntar manuscrita.
<i>El sábado</i>	Sainete lírico en 1 acto.	G. Perrín /M. Palacios	11-I-1894	Teatro Eslava	SGAE BNE Reducción canto y piano.
<i>El Sacristán de San Justo</i>	Zarzuela en 3 actos. Colaboración con Fernández Caballero.	L. Blanc /C. Navarro	24-XII-1880	Teatro Apolo	SGAE BNE Reducción canto y piano.
<i>El Salto del gallego</i>	Parodia en un 1 acto y 9 números	Salvador M ^a Granés, Calixto Navarro.			SGAE Partitura manuscrita
<i>El seminarista</i>					SGAE
<i>El terror de los mares.</i>	Zarzuela en 2 actos. Colaboración con Llanos Berete.				SGAE
<i>El tesoro de la bruja.</i>	Melodrama en 1 acto y 4 cuadros.	Salvador M ^a Granés, Polo, Quilis	21-II-1906	Teatro Eslava	SGAE Partitura manuscrita UME Voz y piano. BC
<i>El testamento del siglo.</i>	Colaboración con Fernández Caballero	G. Perrín, M. Palacios			SGAE

<i>En el otro Mundo</i>	Juguete cómico-lírico en un acto	J. Jackson Cortés	3- X-1883	Teatro Eslava	SGAE
<i>Entre dos Tipos.</i>	Zarzuela en un acto	E. Segovia Rocaberti.	1-IV-1879	Teatro Apolo	SGAE Partitura manuscrita BNE Reducción canto y piano.
<i>Fiestas de antaño</i>		Calixto Navarro	27-I-1882	Teatro Lara.	Libreto.
<i>Frágil.</i>	1 acto	Navarro Gonzalvo			Papeles sueltos de la partitura reducida manuscritos.
<i>Fuego en Guerrillas</i>	Zarzuela en un acto	Calixto Navarro y Salvador M ^a Granés	12-II-1874	Teatro Eslava	SGAE Dos partituras manuscritas; parte de apuntar manuscrita UME. Voz y piano. BNE Reducción canto y piano.
<i>Gato encerrado</i>	Juguete cómico en un acto	E. Jackson Cortés	5- X- 1882	Teatro Eslava	SGAE
<i>Granés</i>	En un acto y tres números	S.M. Granés y Calixto Navarro			SGAE Partitura manuscrita
<i>Habanos y filipinos.</i>	En colaboración con Apolinar Brull.	Enrique Sánchez Peña y Manuel Arenas			SGAE Partitura manuscrita; parte de apuntar manuscrita
<i>Ida y vuelta</i>	Viaje cómico-lírico en 2 actos	C. Navarro	16-II-1884	Teatro Martín	SGAE

<i>Juan Matías el barbero o la corrida de la beneficencia</i>	Zarzuela en 2 actos. Colaboración con Chapí.	Ricardo de la Vega	17-III-1887	Teatro Apolo	SGAE
<i>Juanito Tenorio</i>	Juguete lírico en 1 acto	S.M. Granés	27- XI-1886	Teatro de Variedades	SGAE
<i>Juegos Icarios</i>	Zarzuela en 1 acto.	M. Pina Domínguez	20-XI-1886	Teatro Eslava.	SGAE
<i>La Anduriña</i>		F. Jaqués			
<i>La barcarola</i>	Zarzuela en 1 acto y 4 números. Colaboración con Manuel Fernández Caballero y Arturo Lapuerta	Eugenio Estellés	20-IV-1901	Teatro de la Zarzuela	SGAE Partitura manuscrita; Parte de apuntar manuscrita
<i>La chiqueta bonita</i>	Zarzuela en 1 acto y 3 cuadros	G. Perrín y M. Palacios	19-V-1899	Teatro de la Zarzuela	SGAE Partitura manuscrita
<i>La clau del pit.</i>					SGAE
<i>La Criolla</i>	Nuevo baile de costumbres americanas. Con la explicación y figuras litografiadas. Compuesta por Serafin García.				BC

<i>La Diva</i>	Adaptación de Offenbach. <i>opéra bouffe</i> en tres actos (22 de marzo de 1869 París, Bouffes-Parisiens, Salle Choiseul)				BNE Reducción canto y piano.
<i>La estrella del arte</i>	Zarzuela en 1 acto y 2 cuadros. Colaboración con Rubio Laínez.	J. Jackson Veyán	10-II-1888	Teatro Martín	SGAE Partitura manuscrita
<i>La farolita</i>	Zarzuela en 1 acto 3 cuadros. Parodia de <i>La Favorita</i>	S. M. Granés	24-XII-1902	Teatro de la Zarzuela.	SGAE
<i>La Feria de San Lorenzo</i>	Zarzuela en 3 actos.	Con letra de Mariano Pina Domínguez			UME Voz y piano. BNE Reducción canto y piano.
<i>La fiesta de la Gran Vía</i>	Revista cómicolírica en 1 acto.	M. Pina Domínguez	11-II-1887.	Teatro Eslava.	
<i>La huésped</i>	Zarzuela en 1 acto.	C. Navarro	21-IV-1884	Teatro Eslava.	SGAE
<i>La maja</i>	Zarzuela en 1 acto.	G. Perrín/M. Palacios	30-X-1895	Teatro de la Zarzuela	SGAE UME Voz y piano. BNE Reducción canto y piano.

<i>La Mariflores</i>	Zarzuela cómica en 1 acto	G. Perrín/M. Palacios	1- V-1907	Gran Teatro	SGAE Partitura manuscrita; Parte de apuntar autógrafa.
<i>La misa nueva</i>	Zarzuela en 1 acto y 6 números				SGAE Partitura manuscrita reducida.
<i>La música del porvenir</i>	Disparate cómico-lírico en un acto	J. Jackson Veyán.	5-VII-1883.	Teatro Recoleta.	SGAE
<i>La primera soirée.</i>	Colección de piezas variadas de baile 1. Primeras ilusiones, Tanda de vales 2. Risueñas esperanzas, Vals Polka 3. La dalia azul, polka mazurka 4. El juguetón, Chotis.	Editorial Antonio Romero			UME
<i>La salsa y los caracoles.</i>	Juguete cómico en 1 acto	C. Navarro	1-II-1884	Teatro de Variedades	SGAE
<i>La Señora del coronel</i>	Juguete cómico en 1 acto.	S. Lastra/Nieto/A. Ruesga	7-III-1889	Teatro de la Zarzuela	SGAE
<i>La Solterona</i>	Zarzuela en 1 acto	J.Andrade	12- XII-1883	Teatro Martín.	SGAE
<i>La Sonámbula</i>	Zarzuela en 1 acto	S.M. Granés	20-IX-1872	Teatro del Circo	SGAE Dos partituras manuscritas.

<i>La Tela de Araña</i>	Juguete Cómico-lírico en 2 actos.	Calixto Navarro y Javier Govantes de Lamadrid	10-I-1880	Teatro de la Zarzuela	SGAE Partitura manuscrita UME Voz y piano. BNE Reducción canto y piano.
<i>La tertulia de Mateo</i>	Libreto	Yraizoz y R. Monasterio			SGAE
<i>La tía Cirila</i>	Juguete cómico en 1 acto y 5 números	J. Jackson Veyán	6-II-1901	Teatro Cómico	SGAE Partitura manuscrita UME Voz y piano.
<i>La tiente</i>	Zarzuela en 1 acto y 7 números	J. Jackson Veyán			SGAE Partitura manuscrita UME Piano con letra.
<i>La toma de Tetuán</i>	Zarzuela en 3 actos.		1860		
<i>La tragedia en el mesón o Los dos contrabandistas</i>	Sainete lírico en 1 acto.	Javier De Burgos	16-XII-1891	Teatro Apolo	SGAE BNE Reducción canto y piano.
<i>La veleta del pueblo</i>	Obra teatral en 1 acto y 6 cuadros.	Carlos Olona			SGAE Partitura manuscrita
<i>La villa del oso</i>	Colaboración con Rubio Laínez.	F. Pérez González, E. Navarro.			
<i>La Virgen de Agosto</i>	Zarzuela lírica en 1 acto.	E. Fernández Campano	12-VIII-1890	Teatro Maravillas	SGAE

<i>Las Alforjas</i>	Zarzuela cómica en 1 acto y 4 cuadros.	G. Perrín, M. Palacios	23-VIII-1890.	Teatro Maravillas	SGAE Partitura manuscrita
<i>Las bodas de Cromo Jeromo</i>	Zarzuela cómica en 2 actos. Adaptación de Offenbach.	M. Pina, J. García.	31-III-1887	Teatro Eslava.	SGAE
<i>Las del 17</i>		J. Taboada			
<i>Las españolas</i>	Portafolio cómico-lírico en un acto.	G. Perrín/M. Palacios	23-XI-1897	Teatro de la Comedia	SGAE UME Piano con letra.
<i>Las provincias</i>		A. Ruesga, S. Lastra y Prietro	V-1888	Teatro Martín	SGAE
<i>Las varas de la justicia</i>	Zarzuela en 1 acto.	G. Perrín, M. Palacios	2-IV-1893	Teatro Eslava	SGAE BNE Reducción canto y piano.
<i>Liquidación General</i>	Almohada cómico-lírica-fantástica en 1 acto y 3 cuadros.	G. Perrín, M. Palacios	11-III-1889	Teatro Eslava.	SGAE Partitura manuscrita
<i>Los baturros</i>	Juguete cómico-lírico en un acto.	J. Jackson Veyán	24-IV-1888	Teatro Eslava	SGAE BNE Reducción canto y piano UME Voz y piano.

<i>Los Belenes</i>	Sainete lírico en 1 acto y 4 números	G. Perrin y M. Palacios	23-XII-1890	Teatro Eslava	SGAE Partitura manuscrita BNE Reducción canto y piano UME Voz y piano.
<i>Los Calabacines</i>	Disparate lírico en un acto	Luis De Larra (hijo) y Mauricio Gullón.	23-I-1891	Teatro Eslava.	SGAE Partitura manuscrita
<i>Los callejeros</i>	Sainete lírico en 1 acto.	Fiacro Yrayzoz y Fernando Manzano.	6-VI-1906	Teatro de la Zarzuela.	SGAE Partitura manuscrita
<i>Los camagüeyanos</i>	Cubana para canto y piano.	Eusebio Sierra			UME BNE
<i>Los Campos Elíseos</i>	Pasatiempo cómico-lírico en 1 acto. En colaboración con Alvira.	López Marín y Pérez Cabrero.			UME Voz y piano.
<i>Los dos millones</i>	Extravagancia cómico-lírica en 1 acto y 5 cuadros.	Guillermo Perrín y Miguel Palacios	8-VIII-1891	Teatro Recoletos	SGAE Partitura manuscrita UME Voz y piano. BNE Reducción canto y piano.
<i>Los duelos con pan son menos</i>	Juguete lírico en 1 acto	Luís Román	20-IV-1878,	Teatro Eslava	SGAE Partitura manuscrita. BNE Reducción canto y piano.

<i>Los inútiles.</i>	Revista cómico-lírica en 1 acto.	G. Perrín y M. Palacios	22-XII-1887	Teatro Eslava.	SGAE UME Voz y piano. BNE Reducción canto y piano.
<i>Los Primaveras</i>	Revista en 1 acto.	G. Perrín y M. Palacios.	6-IV-1889	Teatro Alhambra	SGAE
<i>Los primos</i>	Juguete cómico en 1 acto.	E. Jackson y J. Jackson Veyán.	1-III-1888.	Teatro Martin	SGAE Partitura manuscrita
<i>Los secuestradores</i>	Sainete lírico en 1 acto.	Carlos Arniches, Celso Lucio	3-II-1892	Teatro Eslava	SGAE 2 partituras manuscritas UME Voz y piano. BNE Reducción canto y piano. BC
<i>Los trasnochadores</i>	Sainete lírico en 1 acto y 4 números	F. Manzano	7-XI-1887	Teatro Eslava	SGAE UME Voz y piano. BNE Reducción canto y piano.
<i>Lotería de Cartones</i>		C. Navarro			SGAE
<i>Lucerna</i>	Tanda de Valses				UME Piano a 4 manos.
<i>Madrid club.</i>	Revista cómico-lírica en 1 acto.	Friaco Yrayzoz	23-I-1888	Teatro Eslava.	SGAE

<i>Madrid en el año dos mil</i>	Panorama lírico fantástico inverosímil en 2 actos y 10 cuadros. Colaboración con Rubio Laínez.	G. Perrín y M. Palacios	3-I-1887	Teatro de Variedades	SGAE Partitura manuscrita
<i>Manolita la prendera</i>	Zarzuela en 1 acto y 6 números	E. Gullón Terán y R. Curros	5-V-1897	Teatro Apolo	SGAE Partitura manuscrita; Parte de apuntar manuscrita.
<i>Mantos y Capas</i>	Zarzuela en 3 actos y en verso.	Javier santero	16-V-1881	Teatro Apolo	BNE Reducción canto y piano.
<i>Máquinas Singer</i>	Juguete cómico en 1 acto.	R. Monasterio y F. Yrayoz	21-VI-1886	Teatro Felipe	SGAE Partitura manuscrita
<i>María la del cerezo boda en el Vivero</i>					SGAE
<i>¡Maridos a pesetas!</i>	Pasillo lírico-bailable en 1 acto.	C. Navarro	28-IV-1892	Teatro Eslava	SGAE Partitura manuscrita BNE Reducción canto y piano.
<i>Médium oyente</i>	Despropósito en 1 acto.	J. Jackson Veyán	22-IV-1885	Teatro de Variedades	SGAE Partitura manuscrita.
<i>Merlín</i>	Juguete en 1 acto.	E. Fernández Campano	28-I-1893	Teatro Apolo	SGAE
<i>Misa de réquiem</i>	Sainete lírico en 1 acto.	G. Perrín, M. Palacios	16-XII-1889	Teatro Apolo	SGAE Partitura manuscrita
<i>Modus-vivendi matrimonial</i>			1-XII-1886	Teatro de Variedades	

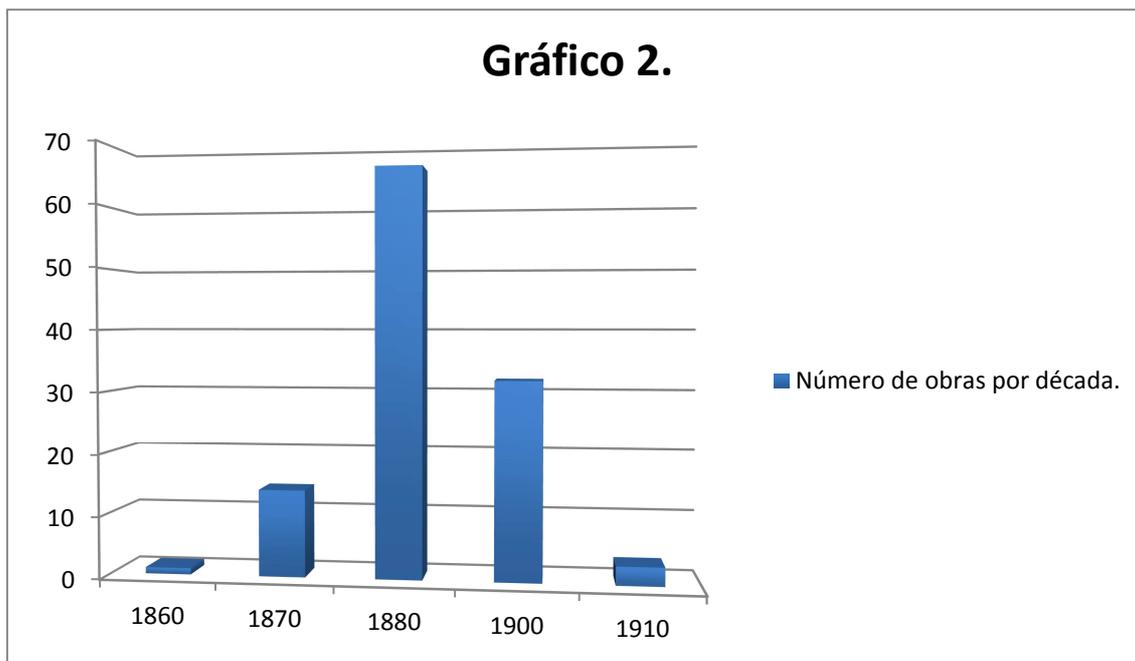
<i>Monotonía musical</i>	Juguete cómico en 1 acto y 5 números.	G. Perrín y Juan Dios de Vico y Bravo	25-IX-1880	Teatro Príncipe Alfonso	SGAE Partitura manuscrita UME Voz y piano. BNE Reducción canto y piano. BC
<i>Muevles Husados</i>	Zarzuela en 1 acto y 4 números	G. Perrín y M. Palacios	31-III-1888.	Teatro Eslava	SGAE Partitura manuscrita reducida
<i>Música del porvenir</i>	Disparate cómico-lírico flamenco en 1 acto y 4 números	Jackson Veyán	5-VII-1883	Teatro Recoletos	SGAE Partitura manuscrita UME Voz y piano. BNE Reducción canto y piano. BC
<i>¡Nos matamos!</i>	Entremés lírico en 1 acto y 6 números	Eduardo Navarro Gonzalvo	16-V-1879	Teatro Eslava	SGAE Dos partituras manuscritas UME Libreto. BNE Reducción canto y piano.
<i>Nubolaeta de estú</i>	Zarzuela en 1 acto y 4 números.				SGAE. Dos partituras manuscritas.
<i>Otelo y Desdémona</i>	Juguete cómico en 1 acto	C. Navarro	5- XI-1983	Teatro Martín.	SGAE Partitura manuscrita UME Voz y piano. BNE Reducción canto y piano. BC

<i>Pintar como querer</i>	Juguete cómico-lírico en 1 acto	R. Monasterio Pozo	9-X-1885	Teatro Eslava	SGAE
<i>Pobre Gloria</i>	Juguete cómico-lírico en 1 acto	Eusebio Sierra	20-X-1883	Teatro de Variedades.	SGAE Dos partituras manuscritas UME Voz y piano. BNE Reducción canto y piano.
<i>Por asalto</i>		R. De Marsal	1884		SGAE
<i>Por un minué</i>					SGAE
<i>¡Quién fuera ella!</i>	Zarzuela en 1 acto.	G. Perrín/ M. Palacios	17-VIII-1885	Teatro Recoletos.	SGAE
<i>¡Retreta!</i>	Juguete cómico-lírico en un acto	Pedro de Górriz	21- VI-1882	Teatro del Buen Retiro	SGAE Partitura manuscrita; Partitura reducida. UME Voz y piano. BNE Reducción canto y piano.
<i>Ronda de primos</i>	1 acto y 5 números	Ibarrola			SGAE Partitura manuscrita; Parte de apuntar manuscrita. BNE Reducción canto y piano.
<i>Sacristán y Baturros</i>					SGAE
<i>Salvador y Salvadora</i>	Pasillo en 1 acto.	E. Fernández Campano	28-I-1893	Teatro Tívoli (Barcelona)	SGAE

¡Santiago y... a ellas!	Juguete en 1 acto.	E.de Lustonó, S.M.Granés	7-I-1888	Teatro de Novedades	SGAE
Serenata veneciana	Para piano				BNE
Simulacro		C. Navarro	29-VI-1890	Teatro Príncipe Alfonso	SGAE
Sor Angélica	Comedia en 1 acto. Colaboración con C. Ardid.	L. Linares Becerra y J. Burgos.	3-IV- 1911	Teatro Martín	SGAE
Te espero en el Eslava tomando café	Pasillo cómico- lírico en 1 acto. Colaboración con C. Ardid.	S.M.Granés, Lustonó, Jackson Veyán.	21-IV-1887	Teatro Eslava	SGAE
Todo por la patria	Himno militar español. Dedicado a Enri- que Fernández Blanco, Coronel del Regimiento de Infantería Inmemorial del Rey Nº 1.				UME Banda. BNE
Tormenta	Cuadro cómico lírico	José Velázquez y Sánchez	20-III-1875	Teatro Romea	Libreto.
Toros embolados	Sainete en 1 acto.	E. y J. Jackson	8-X-1886	Teatro de Variedades	SGAE Partitura manuscrita
Toros en Aranjuez	Zarzuela en 1 acto.	A. Caamaño y L. Soler	24-X-1908	Gran Tea- tro	SGAE
Toros en salsa	Zarzuela en 1 acto y 4 números.	A. Llanos/Alcaraz			SGAE Partitura manuscrita
Toros y cañas	Sainete en 2 actos	Sabino A. Milan, David Miranda, Francisco Cales.	23-I-1892	Teatro Apolo	SGAE Partitura manuscrita incompleta

<i>Tragarse la píldora</i>		J. Jackson Veyán			SGAE UME. Voz y piano. BNE Reducción canto y piano. BC
<i>Un Minué</i>	Zarzuela en 1 acto	L. Dalmau	12-II- 1881	Teatro Apolo.	SGAE Partitura manuscrita UME. Partitura completa para piano, números sueltos para voz y piano.
<i>Un perro grande</i>	Juguete lirico en 1 acto y 4 números	S.M. Granés y Navarro	15-V-1880	Teatro Alhambra	SGAE Partitura manuscrita. UME Voz y piano. BNE Reducción canto y piano.
<i>Una cana al aire o de pesca</i>					SGAE
<i>Villa...y palos</i>	Fantasía política en 1 acto	G. Perrín y M. Palacios	14-III-1885	Teatro Apolo	SGAE Partitura manuscrita
<i>Virgen de Agosto</i>	1 acto y 6 números	Enrique Fdez. Campano	12-VIII-1890	Teatro Maravillas	SGAE Partitura manuscrita; parte de apunta manuscrita. BNE Reducción canto y piano.

Gráfico 2.



*Biblioteca Nacional de España

**Biblioteca de Cataluña

***Sociedad General de Autores y editores

****Unión Musical Española

ANEXO II. Repartos

1. CERTAMEN NACIONAL

Proyecto cómico-lírico

En un acto y cinco cuadros

Original y en verso de

Guillermo Perrín y Miguel de Palacios

Música del maestro

Manuel Nieto

Estrenado en Madrid con éxito extraordinario la noche del 25 de junio de 1888 en el teatro Príncipe Alfonso.

REPARTO

Soleá. Sra. Pocoví

CUADRO PRIMERO.

Agustina. Srta. Bayona

A Carabanchel de Abajo

Una gallega. Srta. Arana

Una señora. Sra. Rubio

La Pecas. Srta. Pastor (Carmen)

El profesor. Sr. Escriu

Rosario. Srta. Giner

Un secretario. Sr. Gil

El pata. Sr. Navarrete

Un chalán. Sr. Suárez

CUADRO SEGUNDO.

Un gallego y Puch. Sr. Constanti

Parque nacional

El pupa. Sr. Ibarrola

La morros. Srta. Pastor. (Lucía)

Un esquilador. Sr. Zalzívar

Chulos y chulas, andaluces, vizcaínos,
gallegos, valencianas, manchegas,
aragoneses. Coro general

CUADRO TERCERO.

*Industria, comercio y
productos del país.*

La Baraja y el café. Srta. Lucía Pastor

El peleón. Sra. Pocoví

El Jerez. Srta. Bayona

Aguardiente de chinchón. Srta.
Carmen Pastor

La manzanilla. Srta. Arana

Vino del priorato. Srta. Sevilla

Profesor. Sr. Escriu

El azogue. Sr. Navarrete.

Toledo. Sr. Ripoli.

Albacete y La cera. Sr. Castro.

El jabón. Sr. Lastra.

Trubia. Sr. Beltrán

Patricio. Sr. Ferrándiz

La miel. Sr. Ibarrola

El paño. Sr. Zalzívar

El fósforo. Sr. Gil

Las cañas de azúcar. Coro de señoras

CUADRO CUARTO.

Proyectos

La biblioteca. Sra. Pocoví

La Gran Vía. Sra. Ruíz

Las casas consistoriales. Sra. Arana

La exposición regional. Sra. Sevilla

El teatro español. Sra. Giner

La luz eléctrica. Sra. Lurueña.

Profesor. Sr. Escriu

Don país. Sr. Navarrete

Don banco. Sr. Suárez

Un portero. Sr. Lastra.

Patricio. Sr. Ferrándiz

Un mulato. Niño rubio

Contribuciones. Niña

Amortizable. Niño

Tesorerías. Niño

El enterimado. Coro de señoras.

CUADRO QUINTO.

¡Gloria al trabajo!

Todos los personajes de la obra.

2. CUADROS DISOLVENTES

Apropósito cómico-lírico-fantástico inverosímil

En un acto y cinco cuadros

En prosa y verso, original de

Guillermo Perrín y Miguel de Palacios

Música del maestro

Manuel Nieto

Estrenado con extraordinario éxito en el Teatro del Príncipe Alfonso la noche del 3 de junio de 1896.

REPARTO

CUADRO PRIMERO

Un empresario en las nubes

El buen gusto. Srta. Pretel

La Novedad. Sra Cubas

Un empresario. Sr. Lasantas

Maestro de escuela. Sr. Pinedo

Un alcalde. Sr. Royo

El hijo de un boticario. Sr. Asensio

Un valenciano. Sr. León

Un aragonés. Sr Soriano

CUADRO SEGUNDO

El Palacio del repertorio

Miss Helyett. Srta. Pretel

El tambor de Granaderos. Srta.
Córdoba

Colás (el monaguillo). Sra. G^a de
Pinedo

La tenienta. Sra. Cubas

La revista. Srta. Delage

Susana. Srta. Soler

Lucía. Srta. Astort

Eulogia. Sra. Sabater

Una tiple. Srta. Monet

La Manuela. Sra. Herranz

Chula 1ª. Niña Valdés

Chula 2ª. Niña Vivero

Chula 3ª. Niña Capistrós

Guía 1ª. Srta. Hidalgo

Guía 2ª. Srta. Catalán

Señora 1ª. Srta. Java

Señora 2ª. Srta. Marín

Un empresario. Sr. Lasantas

Un asistente. Sr. Pinedo

Parejo. Sr. Royo

Julián. Sr. Soucase

Un tenor. Sr. Navarro

Martínez (murguista). Sr. Arjona

Pastor protestante. Sr. Arana

Sacristán. Sr. Andrés

Melindres. Sr. Galindo

Benito. Sr. Peco

Fraile 1º. Sr. Frías

Fraile 2º. Sr. Dorado

Toledo. Niño Del Valle

Trubia. Niño Salazar

Albacete. Niño Andreu

Sacristán 1º. Niño Garafulla

Sacristán 2º. Niño Martínez

Sacristán 3º. Niño Coti

Sacristán 4º. Niño Álvarez

Rata 1º. Niño García (E)

Rata 2º. Niño Íñigo

Rata3º. Niño Andreu (J)

Guardia 1º. Niño Bautista

Guardia 2º. Niño Fernández

Guardia 3º. Niño García (P)

CUADRO TERCERO

La linterna mágica

La revista. Srta. Delage

Una italiana. Srta. Pretel

Una española. Sra. Cubas

Una francesa. Sra. Gª De Pinedo

Un italiano. Srta. Córdoba

Doña Gertrudis.

Sra. Sabater

Mari-Castaña.

Nieves. Srta. Astort

La Pepa. Sra. Palacios

Un empresario. Sr. Lasantas

El mago moderno. Sr. Asensio

Un francés.

Un sportman.

Aficionado 1°. Sr. Pinedo

Gedeón.

Un español.

Aficionado 2°. Sr. Royo

Un soldado.

Fermín.

Sr. Arjona

Juan Lanas.

Don Benancio.

Sr. Soriano

Juan Palomo.

Un madrileño.

Sr. León

Tío Paco.

Capitán Araña. Sr. Frías

Pero Grullo. Sr. Navarro

Lucas Gómez. Sr. Soucase.

Guardias civiles, cazadores, Guardia Real, Carreros, lanceros, chulas, francesas, italianas, (baile), coro de señoras, etc...

CUADRO CUARTO

Sólo para hombres

Todas las tiples de la compañía.

El empresario.

El mago moderno.

Coro de señoras.

CUADRO QUINTO

Gran apoteosis del dinero

Toda la compañía.

ANEXO III. LIBRETOS

1. Certamen Nacional

**Proyecto cómico lírico en un acto y
cinco cuadros, original y en verso
de GUILLERMO PERRIN Y
MIGUEL DE PALACIOS. Música
del Maestro MANUEL NIETO.**

Sexta edición

Madrid, 1897

ACTO ÚNICO

CUADRO PRIMERO

A Carabanchel de Abajo

Telón corto de despacho. Mesa a la izquierda,
sillón y varias sillas

ESCENA PRIMERA

EL PROFESOR, dejando la pluma sobre la

mesa y levantándose del sillón

PROF. Me tienen vuelto el juicio, con las
consultas no acabo;

ser profesor alienista

en estos tiempos es malo.

¡La humanidad está loca!

Todo el mundo tiene pájaros

metidos en el cerebro,

y siempre están consultando

con el pobre profesor

que se dedica a sacarlos. (Pausa.)

Uno me coge y me dice:

Aquí se premia el trabajo.

¡U y! Chifladura completa.
Otro me escribe muy largo
diciendo que el matrimonio
es el más perfecto estado.
¡Digo! Locura incurable, camisa de fuerza y
baños. Otro, que aquí no hay política y hay
muchísimo adelanto, ¡Guilladura colosal!

ESCENA III

EL PROFESOR Y UNA SEÑORA

PROF. A los pies de usted, señora,

SEÑORA ¡ay, caballero!

PROF. ¡Canario!

SEÑORA ¡ay! ¡Doctor, yo sufro
mucho!

PROF. Señora, lo siento mucho

SEÑORA ¡Ay! ¡El Dolor me traspasa!

PROF. (¡Jamona! ¿No es mal
traspaso!)

SEÑORA ¡soy muy desgraciada,
mucho! ¡Mi pesar es muy amargo!

PROF. Siéntese usted, Magdalena.

SEÑORA No, si me llamo Milagros,
(pausa, se sientan)

PROF. Bueno, pues usted dirá.

SEÑORA Soy casada.

PROF. Muchos años.

SEÑORA Y mi marido se ha ido.

PROF. Si es de ley, volverá al cabo.

SEÑORA ¡el pobrecito esta loco!

PROF. ¿Es Español?

SEÑORA De Barbastro.

PROF. ¡Bien! Y diga usted, señora:
¿usted que es lo que ha notado en su
marido?

SEÑORA Mil cosas.

PROF. Vamos por puntos, al grano.
¿Cual es su monomanía?

SEÑORA Madrid, España, el trabajo, la
producción nacional en sus diferentes
ramos. Nosotros éramos ricos y estamos
casi arruinados.

PROF. ¿Cómo es eso?

SEÑORA Vera usted. En Carabanchel
de abajo él se gastó una fortuna en un
parque y un palacio con pabellones y
tiendas, en donde tiene instalados
productos de las provincias; unos
proyectos muy raros, y quiere dar una
fiesta, a la que tiene invitados al
Gobierno, Ayuntamiento, y hasta al
cuerpo diplomático y trajo de las
provincias mil cosas y tipos varios,
porque quiere demostrar que hay aquí

mucho adelanto, y que es Madrid la primera en producción y en trabajo.

PROF. ¡Ay, señora de mi vida! ¡Su marido está muy malo!

SEÑORA ¿No hay esperanza ninguna?

PROF. ¿Esperanza? Ni un pedazo; pero en fin tráigalo usted y veremos de curarlo.

SEÑORA Afuera aguarda en el coche.

PROF. Yo lo aguardo en mi despacho.

SEÑORA Voy por él.

PROF. Bueno, señora.

SEÑORA Aquí le dejo y me marchó.

(Vase, Pausa larga.)

ESCENA IV

PROFESOR Y PATRICIO por la derecha, de frac y corbata blanca, con sobretodo

PATRIC. ¿Se puede?

PROF. (Aquí está mi hombre.) Adelante, señor mío, (¡Fisonomía tranquila, firme el paso y decidido!)

PATRIC. ¿Sigue usted bien? (Danse la mano.) Bueno, gracias, (ídem.)

PROF. (Será loco; pero es fino.)

PATRIC. Vengo a visitar a usted; ya mi señora me ha dicho que es usted un

entusiasta del país en que ha nacido ¡De España, la Gran nación!

PROF. (¡Uy! Ya empieza el pobrecito. Le seguiré la corriente.) Espala vale muchísimo, y sobre todo, Madrid.

PATRIC. Hombre, celebro infinito que me dé usted la razón. ¿Dónde hay pueblo más tranquilo? ¿Dónde se trabaja más? ¿Dónde existe menos vicio y donde menos contribuciones? ¿Dónde el tabaco es más rico? ¿Dónde tienen menos prisa por el poder los partidos? ¿Dónde hay pobres en Madrid? Los poetas, ¿no son ricos? Los industriales, ¿no encuentran quien los proteja a porrillo? ¿Dónde el comercio es más grande? ¿Vamos, donde, señor mío?

PROF. Tiene usted mucha razón. (Vaya, está loco perdido.)

PATRIC. Para demostrar a todos que es verdad lo que yo digo, he gastado mi fortuna y usted se viene conmigo a Carabanchel de Abajo, donde tengo establecido el Gran Parque Nacional para un Certamen magnifico.

PROF. ¿A Carabanchel? Pues vamos. De Leganés es camino, lo dejo en el Manicomio y me marchó tan tranquilo.

PATRIC. Salga usted. No; tu primero.
(Cogiendo el bastón.) Si me hace algo, lo
divido. (Vanse por la derecha)

MUTACIÓN

CUADRO SEGUNDO

Decoración a todo foro de gran Parque con estatuas, fuentes, etcétera. A derecha o izquierda instalaciones que a continuación se expresan. Derecha, primer término, un merendero con emparrado, mesas, banquetas y letreros que dicen: Se guisa de comer, *Cayos y Caracoles*. Escudo y Bandera de Madrid. Izquierda, primer término: *Freiduría de pescado*, con toldo blanco y utensilios necesarios. Escudo y bandera de Andalucía. Izquierda, segundo término: un cobertizo con maquinas. (Barcelona.) Derecha, segundo término: instalación de Valencia. Derecha. Tercer término: *Juego de pelota*. (Provincias Vascas y establo.) (Galicia.) Izquierda, tercer término: molino de viento (Mancha.) todas estas instalaciones estarán colocadas de mayor a menor, y en el centro concluyen aquellas en un elegante kiosco. (Aragón) con escudos y banderas, productos, etc., etc. Al levantarse el telón del cuadro música de orquesta lo bastante para que el público pueda ver el siguiente.

CUADRO PLASTICO

Derecha, primer término, LA MORROS y LA PECAS con pañuelos de Manila y pañuelos morados a la cabeza; la PECAS, sentada, jaleando, y la MORROS de pie con una copa de vino en la mano. EL PATA sentado a la mesa tocando la guitarra. El PUPA OFRECIENDO UNA COPA DE VINO AUN AGENTE DE Orden Publico que estará por la parte de fuera del Merendero. Un chico pequeño quitándole al guardia el pañuelo de bolsillo izquierdo, primer término: SOLEA Y ROSARIO de andaluzas, sentadas, jaleando y una gitana encima ofreciéndosela el ESQUILADOR, GITANOS Y GITANAS. Derecha, segundo término: VALENCIANAS, con cestas de flores. Derecha, tercer término: GALLEGO Y GALLEGA bailando. Al centro AGUSTINA apoyada en la bandera española; y ARAGONESES y ARAGONESAS en grupos convenientes, y banda de bandurrias y guitarras, tocando en diferentes actitudes. Todo este cuadro queda a cargo del director de escena para su colocación.

ESCENA PRIMERA

Terminado el cuadro plástico adelantan las figuras que se indiquen al proscenio.

Música

MORROS Natural de la Villa del Oso y del Madroño, de todos sus productos yo soy lo más hermoso.

PECAS ¡Ay! ¡Lo más hermoso!

PATA ¡Ay! ¡Lo más hermoso!

MORROS Yo tengo mucha gracia, que si señor; lo cual que soy la envidia de la nación.

PECAS ¡Ay! ¡De la nación! ¡Ay! ¡De la nación! Aquí estamos los chulos *civilizados*,

PATA / PUPA que a la villa del Oso representamos, Con los morros *torcios* y en posición, siempre nos empalmamos por si hay función.

MORROS / PECAS /PATA / PUPA Tenemos mucha gracia, que si señor y *semos* lo mas *güeno* de la nación. Olé, olé, Olé, que sí. No hay quien pueda con la gracia de Madrid. Que si.

GALLEGO Tengu, garrida, que darte un recadu.

GALLEGA Nun quiero, Pedru, porque eres casadu.

GALLEGO Si tú me quieres, ¿Quién lo ha de saber?

GALLEGA Cuando tú enviudes seré tu mujer. Lairun, lairun, lairun, lairun, lairun, etc.

VALENCIANAS *Viva Valensi del sit, que eslo millor que así es veu no vals mes este Madrit, que el micalet da la Seu. Capullets de roses fuies son les chiques per allí y com no tenen espines, son mol bones de cullir. La valensiana con molta sal, en la tartana va al Cabañal, que alló es mol bó y amen al Grau per un siso.*

VIZCAINOS Eres de Iturrigorri, niña bonita preciada flor, para bailar zortzico Scacha polita no la hay mejor.

VIZCAINAS Dicen que dice el cura que es un pecado de confesión, que hagamos la pareja sin que el nos eche la bendición.

VIZCAINOS Eso no puede ser.

VIZCAINAS Lo mismo digo yo.

VIZCAINOS Pues venga ese zortzico porque este cura ya te absolvió. (Bailan)

MANCHEGAS Aunque soy de la Mancha, (ídem.) no mancho a nadie, también mis seguidillas tienen coraje. Ole con ole, que viva aquella tierra de don Quijote. (Acompañando con las palmas.)

SOLEA Aquí esta la Soleá, que es la reina de Sevilla, con las penas en el alma,

que se van con manzanilla. Viva mi tierra, Viva Graná, viva la gente de caliá. ¡ay, mi rica Andalusia, tierresita de mi vía! Si me pierdo por el mundo, que me busquen por allá. (Baila.)

CORO y es la verdad. Anda chiquilla, mueve esos pies, ¡Viva Sanlúcar! ¡Viva Jerez! ¡Viva tu garbo, mueve ese pie! No hay quien resista. ¡Viva to mare! ¡Tu chachipie! (durante todo el baile, acompañan todos con las palmas.)

Hablado

(Terminado el baile, todos los personajes vuelven a su sitio.)

PATA Di tú que las madrileñas (a la Morros) es la gente que mas vale.

CHALAN En donde está una andaluza, no hay otra jembra, compare.

PUPA ¿Oyes lo *ca* dicho? (al Pata.)

MORROS Cállate, Pata

PECAS Sentarse, (Pausa.)

ESQUIL. EL Guadalquivir es río.

PATA También lo es el Manzanares, y al agua de mi familia, (levantándose.) vamos que no hay quien la falte. (Cuadro. Todas las provincias, menos Aragón, Tratan de separar al

Chalán, que con las tijeras ataca al Pata, que se halla con la navaja en la mano.)

SOLEA Hijo, pero si ese río, según me ha dicho mi *pare*, *nasió* de una escupitina.

PUPA ¿estas oyendo?...¡Mecachis!

MORROS ¿Y que *quié* usted *icir* con eso? ¿Es Charada?

SOLEA No te achares. ¿No ves tu que a la cabeza se te pué subir la sangre y te pondrás colorá?

MORROS *Pus* voy a tranquilizarme. *Pus* ya estoy tranquilizá.

CHALAN *Pus*... es cosa de enconarse.

PECAS Pero ustedes no tienen rabia.

ROSARIO Hija, ¿pus ustedes, que valen?

PATA Nosotros valemos mucho.

PUPA Pero mucho.

PATA Más que nadie. Vaya, y donde está Madrid, las Provincias que se callen.

PUPA lo dicho.

CHALAN y Madrid, ¿Qué es? Pues *ná* que un pueblo grande que tiene casas y torres, y plazoletas y calles, y *Musinipio* y *Agentes*, y *Gobernaor* y *Arcarde*; pues lo mismo que nosotras.

PATA y la estatua de Cervantes, el que ha *escrito* el *Quijote*.

CHALAN ¡Vaya una estatua, compare! Estatua que han puesto verde tóos los que van a sentarse a una casa con columnas y dos leones delante.

PUPA Y la estatua de Colón.

ESQUIL. Señores, ¿la ha visto alguien?

CHALAN ¡Si *paese* una palmatoria con una vela *mú* grande!

MORROS ¡Y La Casa é la Monea!

PECAS ¡y el abanico o la Cárcel!

PATA Y además, la Puerta el Sol; esa no la tiene nadie.

CHALAN ¡Por eso no hay que enfadarse! Tiene razón, si señor. Es una cochera grande con un pilón pa las mulas. Un reló que nadie sabe en jamas la hora que es; y unas cosas grises mate que parecen burladeros, donde entra la gente y sale, y *tóos* los que se hallan dentro *paecen* cabezas parlantes.

MORROS Diles ya lo que es Madrid. (Al Pata)

PECAS Tú que alternas y que sabes.

PUPA Que tienes ilustración.

PATA Oigan *ustés*, ignorantes. (Pausa.) Aquí tenemos un oso y el Gobierno, que es la parte más principal del asunto, y vamos, más fulminante. Aquí está la aristocracia, la que vive y la que hace, vamos, la que no se hace nada; pero lo hicieron sus padres, y hay que guardar los respetos a las cenizas mortales. *Toa* la gente de la guita, que la tienen, y se sabe; aunque no protejan nada, pero la tienen, cabales y la gastan en Paris; pero aquí viven y vale. Tenemos *emolumentos* y otras obras muy notables, verbo, la Casa de Fieras, y además, la Casa grande, que está en la Plaza de Oriente levantada por los árabes, cuando vinieron aquí con el señor Bonaparte. La torre de percalina, que llaman de los Lujanes, donde estuvo prisionero el gran San Francisco el Grande. Y el viaducto, que lo hicieron *pa* los que quieran tiarse. El Dos de Mayo en el Prado y en el Retiro el estanque. Plaza é toros, Ministerios, y además, todas las calles tiradas por un cordel, salvo, por veinte mil partes. Puerta de Alcalá de Hipodromo y Casas Consistoriales. Vamos, en *madrí* hay de todo, las Provincias que se callen. ¿Qué es lo que tienen ustedes? Una cosa en cada parte. En *Albacete* la Alhambra, una torre que se cae, es decir, que está *incliná*, en la prnvincia de Caceres El Miguelete en

Bilbado. La Giralda en Castro-Urudiales, y la Catedral de Burgos y la Seo, en *Manzanares*. La torre del Oro en Cuenca, y en la ciudad de Alicante la cueva de Covadonga; y, en fin, no quiero cansarme, y el que quiera saber más que estudie, lea y repase como yo la geografía y las *ciencias* naturales.

CHALAN *Compare*, ya no te mueres.

PATA ¿Por qué? ¿Quiere usted quedarse?

CHALAN ¡poiqueya has *sortao pa* fuera todas las barbaridades que tenía en el *celebro* y estaban *pa* reventarte.

PATA ¿y que?

CHALAN Na, que eres más bruto que tu abuelo y que tu *pare*.

PATA ¿le ha faltado a familia?
(sacando la navaja) ¡the funeral

MORROS Empalmarse.

CHALAN Vaya, se acabó Madrid, las tijeras y dejarme, que yo le corto los moños que de la gorra le salen. (Cuadro.)

ESCENA II

DICHOS Y PUSCH de catalán con
barretiga

PUSCH ¡Voto va Deu! A callar, que aquí esta la Barretina.

PUPA ¡Mecachis en Barcelona!...
(Al Pata.)

PATA Boceras ¿y tú te achicas? Nos ha apabullado, es cierto, pero siempre soy la Villa. Oiga *usté* ¿Qué se le ofrece? Yo hare mucho *entovia*.

PUSCH Ustedes nunca harán nada. Si aquí la vida es ficticia, nadie tiene dos pesetas y se engañan en la familia. ¡Madrid, bueno está. Madrid! Yo ma metí en un tranvía que descarriló tres *veses*...ma baje, y por ir de prisa, en un smon ma metí, salió el penco de estampía, y por poco nos metemos, yo, el caballo y el auriga, dentro de un escaparate. Nos desbocamos.

PATA ¡Que lila!

PUSCH después vino un guardia urbano y dijo multa y de prisa. Alla se desborda un peneo y al Matadero en seguida. Y de los huesos, botones, de la piel maletas finas, de la piel espolsadores, de la dentadura, fichas, y de la grasa cosmético. Allí toda se *utilisa*.

PATA Hombre y de las herraduras
¿Qué hacen ustedes?

PUSCH ¡Badilas! ¡Barcelona!
¡Barcelona! ¡Es nada mas lo que priva!

Allá hay industria y comercio, aquí timos y política. Allí hay letras, ciencias y

artes, pero todas protegidas, y aquí, si un hombre hace algo, a un algo a un almuerzo lo convidan. Habla *la Correspondencia*, y hombre celebre en seguida, sí señor, muchos laureles y la barriga vacía. Alla hacemos un hote en menos de cuatro días. ¿Y ustedes la Biblioteca en que siglo la terminan? Nosotros alla tenemos concluida una Gran Via.

PATA Y aquí también se ha estrenado.

PUSCH Sí con música bonita. Allí el Municipio cobra, pero le luce la guita, y aquí por no lucir nada ni luce el gas de la villa. ¡Eh! ¡Cataluña primer, *Madrid* a segunda fila.

ESCENA III

DICHOS Y AGUSTINA

AGUST. ¡Otra que Dios! Eso no ¡Aquí no hay filas! ¿Estamos? ¿os parece bien que entre hermanos *haiga* esas cuestiones ¡vaya!. He dicho que se acabaron. Madrid vale y *tóos* valemos y solo con el trabajo logran los pueblos ser grandes, y debemos presentarnos con todos nuestros productos, y a ver quien se lleva el gato al agua en este certamen, pero todos como hermanos. Vaya y para hacer las paces, venga vino y un guitarro. ¡otra que Dios! ¡viva España y el pueblo del Dos de Mayo!

Música

AGUST. No hay patria como mi patria, ni tierra como Aragón, ni corazón tan valiente como nuestro corazón. A la jota, jota de los españoles que somos muy ricos aunque somos pobres. A la jota, jota, viva la nación y la Pilarica que tiene Aragón.

No hay madre como mi madre ni fe como nuestra fe, ni amor como el de la patria si en peligro se la ve. A la jota, a la jota, etc..

I

No hay otro pueblo en España como el pueblo aragones que alegre cante sus penas y muere por su deber.

II

En el tempo de La Seo un ángel debe faltar, le voy a decir al cura que tu por el mundo vas. A la jota, jota (bailan.)

Mutación

CUADRO TERCERO

INDUSTRIA, COMERCIO Y PRODUCTOS DEL PAIS

Telón corto. Salón árabe.

ESCENA PRIMERA

EL PROFESOR Y EL PATRICIO

PATRIC. ¡Eh! ¿Qué tal amigo mío, el porque de las provincias

PROF. Hombre, no me ha disgustado. Pero observo y me lastima que están todas, pero todas, muy en contra de la Villa.

PATRIC. No debe extrañarle a usted, eso ya es cosa sabida, porque dicen que en Madrid la vida es una delicia.

PROF. Tiene usted mucha razón. (¡Qué cabeza, santa Rita! Eso ya no es un cerebro, eso es un plato de migas.)

PATRIC. ¿Pero a que no sabe usted de que nace tanta envidia?

PROF. ¿Qué no lo se? Si señor. Nace de que en esta rica tierra que usted ha pintado, todo marcha a maravilla, gracias a los municipios sabios que nos administran.

PATRIC. Puso usted el dedo en la llaga; de ahí nace toda la envidia.

PROF. (¡Este me vuelve a mi loco!)

PATRIC. Mas, ¡que cabeza la mía! La producción nos espera.

PROF. Vamos a verla en seguida.

ESCENA II

DICHOS Y EL FOSFOR. Es un negro vestido de frac, corbata blanca y guantes negros

PATRIC. Los fósforos de Cascante.

FOSF. Sin trampas y sin cartón, industria de la nación, que en esto marcha delante de la civilización. Fósforos que son alhajas en unas cajas muy majas de incomparable belleza, (Enciende varias que se apagena.) y se quedan sin cabeza al frotarlos en las cajas. El que quiera suicidarse dos cajas puede tomarse, porque es caso averiguado, que aquellos que lo han tomado no han hecho más que purgarse. Auméntese el gran consumo de este fosforo, el primero, que es sin humo, caballero. (Vase.)

PROF. ¡Hombre, dice que es sin humo, y parece un fogonero!

ESCENA III

DICHOS Y TOLEDO, de sablista, con un sable en la mano; TRUBIA, de obrero, con un cañón pequeño, debajo del brazo; ALBACETE, el tipo de “Navajas y Puñales”

Música

TOLEDO En Toledo fabricado y de acero bien templado, soy el sable conocido y a cualquiera lo divido. Es el

medio mas seguro para conseguir un duro, ¡zis, zas! Sablazo por aquí; ¡zis, zas! y a fuerza de dar tajos sin descansar, consigo dos pesetas para fumar.

TRUBIA De la fábrica de Trubia (saliendo.) yo soy el cañón ¡Pom! Siempre funcionando mi taller esta, siempre preguntando cuando se armara.

ALBACETE Navajas y puñales de Albacete, que tienen un precioso saca y mete. Son armas que prohíbe nuestra uatoridad; las cuales, sin embargo, deja fabricar. Y todos los dias lleven puñalás, según lo que siempre dice *El Imparcial*. A la buena navaja de afeitar, pero buena, pero buena, pero buena de verdad.

TODOS para rajar, para partir, espanzurrar y dividir. Con interés y decisión, ¡ya somos tres de corazón! ¡ya somos tres! ¡ya somos tres de corazón! Para rajar, etc., etc. (vanse corriendo.)

ESCENA IV

DICHOS, LA BARAJA. Traje de capricho alegórico, formado con los colores nacionales.

Hablado

BARAJA Aunque me ven aquí sola, yo en cuarenta me divido. Soy el libro mas leído de la nación española. De la industria lo mejor entre las sociales ramas

soy tresillo con las damas, brisca con el aguador. Nadie de mi fama discute, mis meritos son eternos; soy la mona, soy los cuernos el burro, el cané y el tute. A muchos di gran fortuna que al siete y media alcanzaron, y hay otros que la ganaron jugando a la treinta y una. (transición.) pero mi dominio cesa si me ponen al igual de otra baraja rival, que es la baraja francesa. Y aunque tengo buena pasta, la extranjera me domina. Ella es satinada y fina y a mi me construyen basta. Y como pobre me ven, conmigo algunos villanos hasta hacen juegos de manos.

PROF. Si usted quiere, yo también.

BARAJA Vamos, no esta usted así, eso no es de bien nacidos; esos, son juegos prohibidos, y aunque están dentro de mi el golfo y otro posición, no está bien que los afronte.

PROF. También tiene usted el monte.

BARAJA no toque usted esa cuestión. Porque si viene un agente de esos del traje flamante, se le lleva a usted delante por jugador imprudente.

PROF. ¿Pues qué, no dejan tallar?

BARAJA ¿Qué si dejan? Sí, señor; pero el pueblo es el peor, porque no sabe jugar. Hace siempre un mal papel con el

gobierno jugando, el burro se queda el. Si es a los cuernos, ya baja, son sus destinos amargos, se queda con la baraja. Siempre le impone la ley al monte, y el pueblo, nada, jugando a la descargada... ¡Cataplúm! En puerta; el rey! Hasta que un día revienta y el pueblo ya no discute, se pone a jugar al tute y le acusa las cuarenta.

PATRIC. Siempre lo mismo ha pasado.

PROF. Pues paciencia.

BARAJA y barajar (medio mutis.) Si ustedes quieren jugar pueden pasarme recado. (Vase.)

ESCENA V

DICHOS, EL JEREZ; este tipo como todos los demás será representado por típles, vestidas con traje a la jerezana, de hombre. PELEON, pantalón azul, blusa blanca; gorra negra de seda, alpargatas blancas. LA MANZANILLA, traje de corte negro, con faja y sombrero calañé. PRIORATO, traje catalán y barretina. AGUARDIENTE DE CHINCON, de paleta con sombrero de los de ruleta.

Música

LOS CINCO Somos de España la producción, somos los vinos de la nación... y somos todos de muy buen ver, de rico gusto para bebe. Más suele

suceder, mas suele suceder, que algunos cosecheros nos echan a perder.

PELEON Me llamo Peleón (dando traspes.) y soy un borrachón, y en todas las avernas me encuentro yo. Dos docenas de tintas aquí... ¡vamos a ver! (llamando con las manos.) las bebo, no las pago, y dando traspiés, me voy derecho a casa y zurro a mi mujer.

TODOS la manzanilla se presentó ¡ole y ola! Que es un vinillo ¡que entiendo yo! ¡y es la verdad! Con boquerones dan tentaciones. Y siempre acaba ¡ole y ola! Con una juerga de puñaladas ¡Viva Sanlucar, que es mi mama!

TODOS ¡Viva Sanlucar, que es su mama!

PRIORATO ¡Yo só del Priorato el vino millor!

CHINCHON yo soy el Aguardiente del propio Chinchón.

PRIORATO yo só el gran ví pa la *digestió*.

CHINCHON ¡Yo me subo a la cabeza y armo una revolución!

JEREZ cuando Dios vino a la tierra trajo viñas para el, y al pisar luego las uvas, nació el vino de Jerez. Es en las

copas oro fundido, es en las venas fuerte latido. Por eso el vino de España es el oloroso rico Jerez.

TODOS Es en las copas, etc. Viva de España la producción vivan los vinos de la nación. (vanse)

Hablado

PROF. Hombre, los vinos me gustan, buenas viñas, buenas viñas. Yo con cualquiera de esas me emborrachaba en seguida.

ESCENAS VI

DICHOS, el PAÑO, de paletto con capa, la MIEL, un ALCARREÑO, la CERA, sacristán con un cirio encendido, el JABON chulo, con lusa y pantalón blanco.

PROF. ¿Y que es esta procesión?

PAÑO Santa María de Nieva, paño fino buena clase, un puñal no le atraviesa. Le hacen a usted una descarga llevando la capa puesta, y se queda usted tan fresco, no se la rozan siquiera.

MIEL ¡Miel blanca, miel de la Alcarria! ¡Pero buena, pero buena! Este puchero de miel se *paece* mucho a esta tierra; el pueblo trabaja mucho, lo mismo que las abejas, pero luego viene el

zángano y se come la colmena, la miel, el puchero y todo

PROF. Oiga usted, ¿Y por quien va esa?

PATRIC. Eso lo dice por López. Un escribiente de Hacienda

CERA Aquí tiene *usté* el producto que mas luce, soy la Cera.

PROF. ¿Usted las velas fabrica?

CERA No señor, me las dan hechas, las enciendo en dos minutos y luego a casa con ellas.

PATRIC Si la llaman Chupa-cirios.

CERA No señor, es Rasa-velas.

PATRIC Si señor, y Carca-mal, y váyase *usté*

PROF. ¡Prudencia!

JABON ¡Quítate tu, Ultramarino. Soy el Jabón, que se sepa, y soy hijo de *Madri* y sin mí, pus no hay limpieza. Hasta ahora estoy concretado *pa* uso de las lavanderas; pero *pué* que andando el tiempo en otras cosas me meta, que no hay solo ropa sucia, que hay otras cosas más puercas. ¡Mechachis! Si entrar yo en la calle de Carretas, allí donde hay dos leones que tienen la boca abierta, y que se traban la Biblia, ¡vaya un jabón, clase extra! *Pus* digo, si luego bajo, y me

tuerzo hacia la izquierda, y entro en la calle Mayor y me paro donde quiera, por ejemplo pregunto a un urbano, da *usté*, ¿la casa esa será la Caja de Ahorros? ¡No señor! ¡Que ha de ser esta! ¡Mecachis! ¡Qué jabón, digo! ¡Ay Jesús, la manga riega! Vaya me voy, díquiá luego, que me escama la pareja. (Vanse.)

PATRIC. Tiene razón el Jabón, hay que hacer colada y buena.

PROF. Aquí estamos en la gloria. ¡Digo!; pues si a Cuba fuerano le bastaba el jabón que se fabrica en la tierra.

ESCENA VII

DICHOS y el AZOGUE

AZOGUE Tengan buenas tardes. ¿Qué tal? ¿Cómo vamos? Yo me encuentro bueno, porque no estoy malo. Nací en una mina, siempre estoy temblando, nunca me estoy quieto ni nunca parado. Yo me multiplico, y yo me multiplico, y yo me resbalo. En verano subo y en invierno bajo dentro de unos tubos donde el tiempo marco. Yo sirvo de unguento para los soldados. Me escurro, me corro, me entro, me salgo, detrás de cristales soy espejo claro; me miran las damas, y yo soy franco, a unas llamo guapas, y copio su encanto; a otras llamo viejas y a otras mamarrachos. Me tiran al suelo, me rompo en pedazos. Yo

soy un manchego y Azogue me llamo. Me escurro, me corro, siempre estoy quieto y, por fin, me largo. (Vase.)

PROF. ¿Quién es ese joven tan precipitado?

PATRIC. Ese es el azogue de Almadén

PROF. ¡Canario! Pues no hay un producto más movilizado.

ESCENA VIII

DICHOS; a poco el CAFÉ, traje: legórico a capricho y las CAÑAS DE AZUCAR. Coro de señoras, trajes caprichosos

PROF. ¿y que es aquello que viene con tanto acompañamiento?

PATRIC. Un producto ultramarino que vale cualquier dinero.

CAFÉ Trabajaba una mulatita una tarde en el cafetal, y la dijo su amito Pancho que la quería ayudar. ¿la ayudo'? si señó , es decir me lo figuro yo. Pues después de aquella tarde, ella dijo a su mercé: ¡Ay, amito, que sabroso! ¡Ay, que rico me supo el café! ¡cariño! ¡no hay mejor café que del Puerto Rico! ¡Mi niño! ¡Si lo duda usted yo lo certifico. Ya se ve que sí. ¡Ay! El que quiera probar cosa buena, que se venga aquí.

CORO ¡Cariño! No hay mejor café,
etc.

CAFÉ una noche a una modistilla
que salía de trabajar, acercósele un
estudiante y la invitó a merendar.
¿Merendó? Si señó, es decir, me lo figuro
yo. Pues después de aquella noche, ella
dijo, y yo lo sé: ¡Ay, chiquillo, que
sabroso! ¿ay, que rico me supo e café!
¡Cariño! No hay mejor café, etc.

CORO ¡Cariño! No hay mejor café,
etc.

CAFÉ Decidme, muchachas que el
caso es sencillo. El café que les gusta a
los hombres ¿Cuál es?

CORO ¡Caracolillo! (Vanse todos,)

Hablado

PROF. ¡Qué café! ¡no digo nada!

PATRIC. ¿Qué tal, le ha gustado a *usté*?

PROF. Si tomara ese café, ¡qué noche
más desvelada! (Vanse.)

MUTACIÓN

CUADRO CUARTO

PROYECTOS

Decoración con bastidores a dos cajas.
Salón regio y en el foro, seis sillones
dorados, iguales, y en los brazos

derechos unas carteras grandes, con
letreros que distingue bien el público, que
dice: *La Biblioteca*, proyecto; *La Gran
Vía*, ídem; *La Luz Eléctrica*, ídem; *Casas
Consistoriales*, ídem; *Teatro Español*,
ídem; *Exposición Regional*, ídem.

ESCENA PRIMERA

Al levantarse el telón de cuadro, aparecen
los ya dichos proyectos que serán señoras
con trajes de capricho, sentadas en los
sillones y durmiendo en posiciones
académicas, y un portero del
Ayuntamiento, con un plumero.

Hablado

PORT. ¡Los Proyectos como duermen
en este país bendito! Mi abuelo ya fue
portero del señor de municipio; mi padre
heredó la plaza, y cuando yo era muy
niño ya estaban estos proyectos
aprobados... en principio. Soy portero
hace diez años, y los proyectos lo mismo;
y no se apolillan, claro, porque los cuido
y los limpio. (Va pasándoles el plumero y
van despertándose como lo indica el
dialogo .)

BIBLIOT. Que, ¿me van a concluir?

VÍA. ¿Ha comenzado el derribo?

TEATRO. ¿En dónde me van a hacer?

CONSIST. ¿Han elegido mi sitio?

LUZ. ¿Me cede su puesto el gas? (Se enciende una luz eléctrica que llevará en la cabeza en forma de diadema.)

EXPOSIC. ¿Yo, cuándo me verifico?
(levantándose)

VIA. ¿Cómo estás?

BIBLIOT. ¡Hija, lo mismo! Desde hace un siglo con veja, un albañil y dos chicos.

VÍA. Pues a mí no me han tocado, ni salgo del Municipio, si no es por Chueca, Valverde y Pérez, en el olvido.

BIBLIOT. ¿Tú qué dices, Español?

TEATRO. Yo ya no sé lo que digo. Me dicen que tengo el foso en un estado malísimo. Quisieron hacer en frente y me echaron los vecinos, ahora van a componerme, pero me caigo de fijo.

BIBLIOT. ¿Y tú, Casa-Ayuntamiento?

CONSIST. Hija, no soy de este siglo.

VÍA. Y la eléctrica, ¿qué dice?

LUZ. Que no luzco, y nos lucimos.

BIBLIOT. ¿Y la exposición?

EXPOSIC. Yo, buena.

VÍA. ¿Cuándo te abre el Municipio?

EXPOSIC. No puede.

VIA que haga un poder.

EXPOSIC. Es que el pobrecito espera que haya Exposición en Parla, en Vicálvaro y en Pinto, y después la Villa y corte, para ser los primeritos.

PORT. Vaya a dormir otra vez.

TODAS No queremos.

PORT. Pronto y chito.

ESCENA II

DICHOS, PATRICIO y EL PROFESOR.

PATRIC. ¿Qué es eso?

PORT. Que estos proyectos no quieren estar dormidos.

PATRIC. No hay remedio, al almacén. Aún no están bien *diccutidos* (vanse con el portero)

ESCENA III

PROFESOR Y PATRICIO.

PATRIC. Unos proyectos magníficos , que van a hacerse enseguida; pero que antes es preciso examinarlos y verlos.

PROF. Y no hacerlos en diez siglos, porque aquí no hay dos pesetas ni creo que las haya habido, ni esperanza que las haya, y además, amigo mío, porque decir español y holgazán, suena lo mismo.

PATRIC. Hombre, no diga usted eso, del país en que vivimos.

PROF. (es verdad, no me acordaba de que este tipo está ido.)

PATRIC. Ahora verá usted, Madrid lo que tiene concebido.

ESCENA IV

DICHOS y DON BANCO, de frac, por la derecha DON PAÍS, sumamente derrotado, por la izquierda

BANCO. Hola, señor de País.

PAÍS. Muy buenas, señor Banco. (dos lacayos sacan un banco y lo colocan en el centro de la escena).

BANCO. Ya sabe usted que yo tengo con sus tutores pactado varias cesiones.

PAÍS. Lo sé

BANCO. ¿Y qué dice usted?

PAÍS. Yo callo. Ellos lo quieren así.

BANCO. Bueno, pues iré nombrando.

ESCENA V

DICHOS y según lo vaya indicando el diálogo, van saliendo por la izquierda y por su orden:

1° UN CABALLERO, con papeles.—2° UNA SEÑORA, traje a capricho.—3° UN MULATO.—4° UN SEÑOR, con dos cajas de hierro vacías y abiertas.

BANCO. Primero: El amortizable. (Sale el Caballero). Al Banco.

CAB. Pero...

BANCO. Callando. Segundos; Contribuciones. (Sale la Señora) muy bonita.

PAÍS. (Sacándose otro bolsillo) ¡digo!

BANCO. Al Banco. ¡Tabaco! (Sale el mulato.)

PAÍS. (Abrazándole) ¡Adiós, hijo mío! ¡Cuántos recuerdos amargos! Yo te fumé en Tagarninas, en pitillos y en picado, y en conchas, y hasta en trabucos, en brevas y entreactos. Por ti me quedé sin lengua, sin pulmones y sin bazo. Ya no me queda el recurso, cuando esté desesperado con un coracero del estanco. Anda con Dios hijo mío. A ver si mejoras algo.

TABACO Diga *usté*, ¿sere mejor? (Al Banco)

BANCO Al Banco y chito, muchacho.

PAIS Paciencia y otro bolsillo. (Sacándose uno del chaleco.)

BANCO ¡Tesorerías! (Sale un señor con dos cajas de hierro) ¡Al Banco! (el país se saca el otro bolsillo del chaleco) y quiero la lotería, oficinas del Estado, Cuerpo de Seguridad, El Lozoya, si está

claro, ferrocarriles, tranvías y los asilos del Pardo.

PAIS Hombre, esos son para mí. Debe usted dejarme algo.

BANCO Quiero la Plaza de Toros, los Simones, los mercados, Consumos y el Matadero, todo, todo, para el Banco.

PAIS vaya, no me queda nada. ¿Me quiere usted a mí? (se saca todos los bolsillos que le quedan)

BANCO No tanto.

PAIS Es que yo me voy también; si señor, me voy a un banco de la Plazuela de Oriente, porque ya no tengo un cuarto.

BANCO Pues a mí ya no pedirme, a casa de prisa vamos. (Vanse por la derecha. El Banco y todos los personajes que los dos lacayos se llevan en el Banco.)

PAIS mucho peso lleva encima.¿ No se romperá ese banco?

PROF. Si se rompe, con papel se pega, y vamos tirando.

ESCENA VI

DICHOS Y UN ACOMODADOR Y DOS LACAYOS arrastrando dos butacas colocadas una detrás de otra. En la primera, sentada, una ESPECTADORA

con un sombrero tan exageradamente alto, que tape completamente la figura del ESPECTADOR que va sentado detrás.

PATRIC. Butacas de mi invención para asistir al teatro, y ver la función entera aunque toque por acaso una señora delante con un sombrero muy alto: acomodador el torno arriba. (el acomodador da al manubrio hasta que la butaca colocada detrás sube por encima de la otra.)

PROF. ¡Proyecto magno! El espectador encima, la espectadora debajo.

ESCENA VII

DICHOS y un MORO

PATRIC. Un moro.

MORO Soy un proyecto de infalible resultado, seguridad personal en la Villa y en su radio. No vaya *usté* a San Isidro, porque allí me reventaron. (Vase.)

ESCENA VIII

DICHOS y el ENTARIMADO (Coro de Señoras) Trajes a capricho negros y con unos bloques de madera en la mano.

PROF. Proyecto de entarimado para romperse el bautismo.

Música

CORO Somos el proyecto (salen por la izquierda) del Entarimado que el Alcalde tiene muy adelantado, hace pocos días vinimos de Paris; dentro de muy poco no hay un adoquín ¡trin! ¡trin! (sonando los bloques) ¡trin! ¡trin! Estos son los bloques que tendrá Madrid.

Con este sistema de nueva invención, no se oirán los coches en la población. Pero los caballos si se escurrirán; los que vayan dentro se reventarán. Y como las ruedas no se sentirán siempre al transeúnte lo dividirán.

Es el gran sistema ¡fijarse muy bien! Cuántos cojos, cuántos mancos vamos a tener. Venga la madera fuera el adoquín, y en lugar de los guardias urbanos vengan cirujanos, vengan a Madrid. (con las Maderas) ¡trin! ¡trin! ¡trin! ¡trin! ¡ay! cuantas boticas se van a abrir. Cuando llueva mucho en la población o caigan nevadas, ¡Cuánto resbalón! ¡ay cuantas señoras que se escurrirán, y vaya unas cosas las que se verán. ¡Cuántos caballeros que patinarán y las cabecitas que se romperán! ¡es el gran sistema, fijarse muy bien! etc. (Vanse por la izquierda)

ESCENA IX

DICHOS menos el ENTARIMADO

Hablado

PROF. Me resulta este proyecto, porque está muy bien formado

PATRIC. Si entarimaran con chicas profesor

PROF. ¡Uy! ¡Me resbalo! (pausa)

PATRIC. ¿Qué tal? ¿Qué le ha parecido a usted esta idea mía? ¿no ve usted como Madrid puede hacer cosas magnificas si a su trabajo y productos se unen las demás provincias?

PROF. Hombre, déjeme *usté* en paz; si aquí lo que nos precisa es que le den protección al pueblo que suda tinta trabajando sin descanso, sin ver premio a sus fatigas ¿sabe *usté* cuando nosotros haremos cosas magnificas? Cuando vengan Municipios que no vendrán en la vida, que administren para el pueblo de una manera más cívica. Cuando aquí no se discuta, cuando cesen las envidias, cuando haya administración y algo menos de política, y se dé al Cesar lo suyo, y al pueblo lo que le quitan.

PATRIC. Hombre, tiene usted razón. Pero razón sobradísima; mi Certamen Nacional se podrá hacer ese día, que aunque tarde llegará.

PROF. Lo cure ¡Virgen Santísima!

Gloria al pueblo que trabaja y los que nos

administran sepan que sin protección
jamás el trabajo brilla

Mutación

CUADRO V

¡GLORIA AL TRABAJO!

Decoración a todo foro de gran Plaza Pública (fantástica) efecto de noche, alumbrado con luz eléctrica. En el telón de foro se verá el gran Palacio de la Industria con inmensa perspectiva; al otro lado una instalación de maquinaria. Atributos en los rompimientos de Artes, Ciencias y Letras. En medio de la escena estatuas, y a los lados otras con grandes brazos de globos eléctricos. Banderas y escudos, etc. Etc. Toda esta decoración a gusto del pintor.

ESCENA UNICA

Todos los personajes de la obra saliendo formados con banderas nacionales por diferentes sitios de la escena.

Música

TODOS Este es el gran Certamen extraordinario para los madrileños tan necesario. Trabajadores independientes ofrecen sus productos a los presentes. ¡Qué gran Certamen será, señores, si ustedes premian a los autores! Llegad, llegad, venid, venid y veréis el Gran Certamen de la Villa de Madrid (se forma un grupo plástico con las banderas, y telón)

2. Cuadros Disolventes.

**Apropósito cómico-lírico–
fantástico inverosímil em um
acto y cinco cuadros,
en prosa y verso, original de
GUILLERMO PERRÍN y
MIGUEL DE PALACIOS.
Música del maestro MANUEL
NIETO.**

Cuarta edición

Madrid, 1899.

CUADRO I

ESCENA I

UN EMPRESARIO

Me tienen vuelto el juicio las tiples con sus contratos ¡que exigencias! ¡qué pedir! El presupuesto de gastos es enorme. Los artistas cada vez están más altos y piden un dineral, y por eso a contratarlos, pues me he subido a las nubes a ver si nos arreglamos. ¿Por qué he sido yo valiente? ¿Por qué me tentó el diablo y viene de Buenos Aires para meterme a empresario? Pero ya no hay más remedio, hay que salir del atranco. La formación está hecha, con obras nuevas contamos; pero yo no sé porque pienso no nos falta algo. Yo quisiera Novedad y Buen Gusto en el trabajo,

algo, en fin, que a los morenos les trajese a mi teatro. ¿Qué hare yo?

(Música en la orquesta. Las nueves empiezan a iluminarse, desde la concha del apuntador, con un foco de luz eléctrica)

Pero, ¿Qué es esto? ¡las nubes se iluminaron!...¡Dios mío! ¿Sera algún bólido que a estallar va en el espacio, y tronaremos aquí antes de haber empezado?

ESCENA II

DICHO, LA NOVEAD, traje de capricho y de lujo, por la primera derecha y por la primera izquierda EL BUEN GUSTO, traje también de capricho, y ambas con diademas

de luz eléctrica en la cabeza, en el pecho, etc., etc. Claro completo.

Música

EMP: (Reparando en las dos)

¡Qué bonitas! ¡Qué elegantes! Estas dos,
¿Quiénes serán?

EL B.G. El Buen Gusto a mi me llaman

LA NOV. Y yo soy la Novedad,

LAS DOS Por el mundo juntas marchamos las dos y el que nos invoca sale vencedor. No temas y lucha, lucha con valor, que aquí te brindamos nuestra protección.

EMP. ¡Muchas gracias al Buen gusto!
¡Gracias a la Novedad!

Las ofrezco una contrata si se quieren contratar.

El B. G. (Apoyándose en el hombro del empresario) Dime, con el Coro, ¿Qué piensas hacer?

EMP. Con el de señoras me preguntas, ¿eh? Pues vestirlas como cuando hace calor. La libre enseñanza hoy es de rigor.

LA NOV. (El mismo juego) Eso no es muy nuevo, pero bien está.

EMP. Eso mismo siempre tiene mucha novedad.

EL B.G. Debes tener una que vista de hombre, que monte a caballo, que fume también. Que cante y que baile, que tenga trapio, y dos *pataitas* a tiempo se dé. Y que envuelta en el mantón, y marcando el paso así, griten todos: ¡Viva España! Cuando la vean salir.

EMP. ¡Ya la tengo! ¡Ya la tengo! Y barbiana de verdad. ¡Cuántas penas a los hombres la chiquilla va a quitar!

LA NOV. Debes tener otra bonita y sensible que cante romanzas con tierna expresión, que ponga los ojos en blanco y se lleve las manos cruzadas hacia esta región. (Haciendo escalas)

EMP. ¡Muy bien está, muy bien esta! Voy a ganar un dineral.

BUEN GUSTO

Una que cante con gracia y tal, que mueva el cuerpo con mucha sal; y con su hermosa cara de sol, les de a los hombres la desazón.

LA NOVEDAD Una que cante con tierno afán y no haga nada más que cantar; y con su hermoso raudal de voz sostenga un día un calderón.

LOS TRES. Con Buen Gusto y novedad en la empresa he de vencer, y la gente acudirá y el negocio ira muy bien. Adelante, con valor, mucha gracia y mucho sic, mucho talco y relumbrón y el negocio es para mí, es para ti.

Hablado

EMP. Ayudándome las dos, ganaré como empresario.

EL B.G. No lo dudes.

LA NOV. Es un hecho.

EL B.G. Ven y vamos al palacio del repertorio, y allí podrás escoger trabajo, porque hay para todos los gustos. Novedad, vamos andando. (Vanse primera izquierda y primera derecha)

EMP. Y yo detrás de las dos, y a ver que negocio hago.

ESCENA III

Al hacer el mutis el EMPRESARIO, detrás la Novedad y el Buen Gusto, le detiene un ALCALDE, UN MAESTRO DE ESCUELA Y UN HIJO DE UN BOTICARIO, tipos los tres exagerados de pueblo.

ALC. ¡Caballero!

MAEST. ¡Caballero!

H. DEL B ¡Caballero!

EMP. Señores, ¿Qué desean ustedes?... Tengo prisa y...

ALC. hemos *sabío* que *usté* un empresario que va a abrir un teatro.

EMP. Cierto.

ALC. Y nos hemos *reunío* en *sision* permanente *tóos* los alcaldes de *tóos* los pueblos de castilla la Nueva y la Vieja...

MAEST. Y hemos acordado...

H. DEL B. Y nos ha dado la gana de disponer...

ALC. Lo siguiente...

MAEST. Dos puntos.

H. DEL B. Que...

ALC. Tú te callas cuando habla la *autoría*. Que en vista del uso y abuso que en eso que llaman genero chico, han hecho los autores de nuestros tipos respectivos, prohibimos la exhibición de los mismos en las tablas, de hoy en adelante.

MAEST. Si, señor. Prohibido terminantemente. (Pausa). Es cierto, ciertísimo, desgraciadamente, que el Gobierno no nos paga y que nosotros no usamos el aparato digestivo para nada. Que por medio cabrito asado somos capaces de todo. De meter chismes, de sacar bancos, de cantar, de bailar, de bostezar, de jugarle una mala pasada al Preste Juan de las Indias. ¿Pero no es una vergüenza que nos saquen a la vergüenza y que seamos el hazme reír de los públicos, nosotros, que lo enseñamos todo, hasta los codos?

H. DEL B. ¿PUES Y NOSOSTROS LOS HIJOS DE LOS BOTICARIOS? ¿SOMOS todos memos? No, señor. Digo, me parece. Y. sin embargo, en casi todas las obras nos quitan la novia, nos dan un baño, nos dejan a dormir al sereno, nos pegan un tiro en cualquier parte, nos pegan una paliza al final de la obra... ¿Qué es esto? ¿Qué confianzas son estas?

ALC. *Pus, ¿y a nosotros los arcades? Las primeras autorias, que nos sacan a la intemperie pública, diciendo siempre desatinos, como si no tuviéramos deslustración bastante... ¡Vaya, esto se ha acabado! Y ya sabe usted lo que hemos acordao, y se ha terminao.*

EMP. Pero, hombre...

ALC. ¡Ná!

MAEST. ¡Que no!

H. DEL B. ¡Cá!

EMP. Pero, ¿qué van a escribir los autores?

ALC. Que escriban a su familia.

MAEST. O que no saquen a escena alguna vez gordos, coloradotes, satisfechos, hartos...

EMP. Hombre, eso resultaría inverosímil.

MAEST. Tiene *usté* razón.

ALC. Ni una palabra más. Queda prohibida en absoluto nuestra exhibición. Al pueblo, que ya hemos concluido nuestra comisión.

MAEST. Vamos.

H. DEL B. Vamos.

ALC. Silvestre Cebada...

MAEST. Canuto Delgado...

H. DEL B. Pepito Linaza...

LOS TRES Servidores de usted... (Medio mutis.) ¡Ah!... ¡Y qué coste! (Vanse izquierda.)

ESCENA IV

EL EMPRESARIO, a poco UN VALENCIANO; al mutis de este UN ARAGONES. El Valenciano, con manta y por la primera derecha. El Aragonés, con alforjas y vara, primera derecha también.

EMP. Tienen muchísima razón. Pero, ¿Qué le voy a hacer? Si por todas partes llueven obras de paletos... Yo tengo que representar las obras que me traigan.

VAL. (Acento.) Para ganar el dinero... la decoración, la huerta, dos barracas, una mula, un *chiquet* y una *chiqueta* que tienen amores, y otro que anda a ver si algo pesca. Un coro de *Llabraoras*, la paranda, una paella hecha a la vista del público en el centro de la escena... Mucha luz, mucho color, mucho baile, mucha

fiesta, un bonito desenlace y la gente tan contenta... Esto es lo que priva hoy y lo que da las pesetas. (vase izquierda.)

ARAG. *Pa cuadros* de color las costumbres de mi tierra; y *pa música*...la jota, la jotica aragonesa. (Vase Izquierda.)

EMP. Que haga cuadros de color esos dos me recomiendan. Sí, señor, por ahí va el gusto, y lo tendré muy en cuenta. Pero a ver el repertorio, que ya hace rato que esperan La Novedad y el Buen Gusto, y marchar quiero con ellas. (vase derecha.)

CUADRO SEGUNDO

Gran decoración a todo foro. Palacio fantástico representando el tempo del repertorio, iluminado convenientemente con grandes focos eléctricos. En tercero y cuarto término fondo, gran practicable con escalinata. Este practicable tendrá tres grandes arcadas separadas entre sí por grandes columnas adornadas con trofeos, banderas y gallardetes y escudos adornando toda la decoración. El techo del palacio adornado con oriflomas de los colores nacionales, y en cada oriflama el nombre de un autor y de un músico contemporáneo. Atributos en la decoración convenientemente distribuidos. En los escudos, nombres de zarzuelas del moderno repertorio, guardando relación, los títulos de ellas, con el cuadro plástico que se

forma. Practicables con escalinata pequeña para utilizarlos en los grupos que se formen. Es de noche.

ESCENA PRIMERA

Después del pequeño preludio en la orquesta que servirá para poder formar los cuadros convenientemente, se levantara el telón de cuadro y aparecerá el siguiente:

Primer cuadro (primera derecha)

EL TAMBOR DE GRANADEROS

El tambor (traje característico de la citada zarzuela) cuatro señoras del coro (id., id., id., con tambores)

Segundo cuadro (primera izquierda)

MISS HELYETT

Miss Helyett (traje característico, etc.)

Dos señoras del coro (traje de Guía de la misma zarzuela)

Dos d.id. (Trajes elegantes de calle)

Un pastor protestante (traje característico etc.)

Tercer cuadro (segunda derecha)

LA VERBERNA DE LA PALOMA

Susana (traje característico, etc.)

Julián (id. Id.)

Cuarto cuadro (segunda izquierda)

CAMPANERO Y SACRISTAN

La Tenienta (traje característico)

El asistente (id. id.)

Sacristán (id. id.)

Quinto cuadro (segunda caja derecha)

EL CABO PRIMERO

Parejo (traje característico, etc.,)

Melindres (id.).

Cuatro señoras del coro (charras).

Cuatro caballeros del coro (quintos).

Cuatro comparsas (rancheros)

Sexto cuadro (tercera derecha)

EL MONAGUILLO

Colás (traje de monaguillo).

Dos señoras del coro (ídem de educandas).

Séptimo cuadro (tercera izquierda)

DE VUELTA DEL VIVERO

Lucia (traje de boda, pañuelo de Manila).

Eulogia (ídem de calle, cubrepolvo). Martínez (murguista).

Una jaula con un canario.

Octavo cuadro (fondo practicable)

EL DUO DE LA AFRICANA

La triple (traje de sélíka).

El tenor (id. De la africana).

Cuatro bailarinas (id. Id.).

Noveno cuadro (fondo practicable)

LA MAJA

Manuela (traje de maja).

Benito (ídem de estudiante)

Dos señoras del coro (id. De majas)

Dos caballeros (id. De estudiantes)

Decimo cuadro (derecha, fondo practicable)

CADIZ

Fraile 1º (un traje de fraile y bandera).

Ídem 2º (ídem ídem).

Seis señoras del coro (manolas).

Seis caballeros ídem (manolos).

El resto del coro y demás figuras que no toman parte en los cuadros antedichos formaran grupos, y llevaran trajes alusivos u otras obras de repertorio y estandartes, etc., etc., para la mejor composición del cuadro. Aparecen los cuadros plásticos, sin movimiento. Al hacerse la mutación, y cuando se inicie en la orquesta el primer motivo de la zarzuela que rompe marcha, se descomponen todos, pero sin moverse del sitio designado para cada cual.

Música

HEL. (Música de la zarzuela “Miss Helyett”)

La miss Helyett que fama dio y que Madrid todo aplaudió... (Música nueva.) Aquí se presenta con mística unción (resuelta.) pero al que la falte le da un pescozón. Porque yo soy así, muy cándida y gentil; pero si alguno se pone delante le reviento pegándole así. (Boxeando.)

TAM. (Música de “el tambor de granaderos”.) ¡Rataplán! El tambor de granaderos, ¡Rataplán! El tambor de granaderos ¡Rataplán! Que por sopa se hizo aquí. Aquí esta de nuevo airoso y gentil, batiendo su marcha que obliga a aplaudir (primeros compases de la marcha cuando el crescendo. Los seis tambores tocando.)

JUL. (De “la verbena de la Paloma”.)¿Donde va con mantón de Manila, de Madrid la chulapa mejor? A decirle que escriba otra obra al ilustre maestro Bretón.

ASIST. (De la zarzuela” Campanero y Sacristán”.) Cante *usté*, Cante *usté* ya mi teniente cante *usté* que la quiero yo escuchar.

TEN. Ya que me ruegas voy a cantar, mi campanero, mi sacristán. Yo adoro y venero al gran Caballero que gloria infinita con su inspiración de propios y extraños valiente alcanzó.

LUCIA. (de “la vuelta del Vivero”.)Pobre pajarito, pobrecito mio.

EUL. Buena partitura Jiménez ha escrito.

COLAS (de la zarzuela “el Monaguillo”) ¡Anda leche!... ¡Vaya un beso a la chica yo le di! No ha nacido un monaguillo más travieso y más pillín

PAR. (De la zarzuela “el Cabo Primero”) Buena noches, señores, yo soy su parejo...Hice yo con ese tipo un escándalo en Madrid. Con Melindres y el Sargento siempre voy en formación, y las charras me persiguen con pasión.

MAJOS/ MAJAS (De la zarzuela “la Maja.”) Para majos y majas de campanillas, Lavapiés, Curtidores y Maravillas.

TODOS (De la zarzuela “Cádiz”)

¡Viva España! ¡Que viva la nación! Y la patria de Chueca y Valverde que siempre venció.

TENOR (De la zarzuela “El dúo de la africana”) No cantes más la africana, vente conmigo a Aragón.

TRIPLE Donde me cantes la jota viviré tranquila yo.

TIPLES (Avanzando. Vals) Del repertorio mas escogido representamos el personal. La España entera que recorrimos, lo que valemos decir podrá.

TODOS (Avanzando y con música de “El dúo de la Africana”.) Este es el canto querido que alegra al pueblo español, canto que lleva en sus notas sangre de nuestra nación.

Hablado

TAM. (A Miss Helyett) ¡Hola, amiga mia!...
¡Hola Miss Helyett!

HEL. ¡Hola! (con desprecio.)

TAM. ¿Me desprecias?

HEL. ¡Aparta, género chico!

TAM. (A todos.) ¡Nos llama género chico!

PAR. (Oiga usted, doña... extranjera... ¡Yo soy Parejo!... ¿No ha oído usted nunca hablar de Parejo?

ASIST. Déjala, compare... Que la voy a decir yo dos palabras en particular. Yo soy el asistente del Campanero, el que le dan el tiro, aquí...a la vuelta, y yo y *tóos* nosotros representamos el género *gratuitamente* español, y nos han aplaudido más que a *usté*, y nos han dado más representaciones que a *usté*. Este, (señalando al Tambor.) casi, casi llegó a las quinientas.

HEL. Porque tuvo el padre alcalde.

TEN. Y porque las merecía. Porque vale como yo Valgo. ¿Pues, son despreciables estas hechuras?... ¿Esta marcialidad? ¿Este cuerpo a que pertenezco?...

MON. ¡Anda, leñe! Como yo... Estamos a la reciproca.

LUCIA ¿y a mi pajarito no vale nada?

CLAR. ¿Y mi clarinete?

EULO. Eso es evidente.

PAR. ¿y yo y Melindres? Y yo soy parejo

MAJA ¿Y mi Cruz de mayo?

SEL. ¿Y mi Dúo?

TENOR ¿y mi *Sélika*?

FRAILE ¿Y mi Viva España... con El Imparcial y el Calvario?

JUL. ¿Y mi china *ná, ná...*? Y esto se ha acabado.

HEL. No alborotarse. Si yo no he dicho nada. Ni yo he querido ofenderos... ¡Dios me libre! De ninguna manera. Todos somos hermanos.

ASIST. Se achica.

HEL. ¿Yo achicarme? ¿yo acobardarme? ¡Ya se acabó! Para todos tengo. Al que chiste le doy un puñetazo... Uno A uno vayan saliendo (Boxeando.)

ESCENA II

DICHOS. EL EMPRESARIO primera derecha

EMP. ¿Qué es esto?

HEL. ¿Y a usted, que le importa?

EMP. ¡Demonio!

PAR. ¡Miss, miss! Que es el empresario

TODOS ¡El Empresario!

EMP. Si... El pagano. Que necesita de todas vosotras para su cartel hasta que venta trabajo nuevo.

TEN. ¿Y si hay mucho?

TAM. ¿Tiene usted muchas obras?

MON. ¿Las hay de mi género?

ASIST. ¿Hay alguna con caballería?

PAR. ¿Hay alguna con *sorches*?

EMP. ¡Lo que tengo en una Revista!

TODOS ¡Horror!

HEL. ¡Oh!... ¡Que barbaridad! (van con los suyos.)

TENI ¡Que locura! ¡Yo toco marcha! (Vase.)

TAM. ¡Rataplán!... y paso redoblando (Vase.)

MON. ¡Anda leñe! ¡Una Revista! (Vase.)

LUCIA ¡Otra Revista!... ¡Pobrecito mío!
(Vase.)

PAR. ¡Pelotón! ¡Marchen! (Váse con los suyos)

MART. ¡Este hombre está loco! (Vase.)

FE. ¡Vámonos todos!

ESCENA III

EL EMPRESARIO

EMP. ¡Me han dejado solo! ¡El repertorio me ha vuelto la espalda!... ¿y todo por que? Porque he dicho que tenía una revista... Y no la tengo... Esa es la verdad. ¡Ojala la tuviera! ¡Pero *cá!* Ya nadie escribe esas cosas. Los autores están muy escamados. ¡Ay!... Si yo tuviera alguna revista como aquellas que tanto dinero han dado. (Se oye un tan-tan chinesco. Música en la orquesta, y aparece por escotillón La Revista, traje alegórico y de lujo!

ESCENA IV

DICHO Y LA REVISTA

EMP. (Recitado a orquesta.) ¿Quién eres?

REV. Aguarda, lo vas a saber. (Baja al proscenio.) Yo soy la Revista que gloria alcancé: conmigo el negocio marchaba muy bien. Después me enterraron por suerte cruel. Mas vuelvo al proscenio, tu voz escuché y voy a enseñarte mis triunfos de ayer.

ESCENA V

DICHOS y los que vaya indicando el número

Música

LOS CUATRO SACRISTANES. Niños vestidos de sacristanes

Los cuatro sacristanes aquí estamos, los cuatro que primero desfilamos.

TRES CHULAS. Niñas vestidas de chula con pañuelos de Manila etcétera, etc., primera izquierda

CHULA 1ª A mi me llaman la Pelos...

CHULA 2ª A mi la de Lavapiés...

CHULA 3ª y a mi me llaman la Chata...

LAS TRES Aquí hay tres barbianas y fíjense *ustés*.

EL SABLE. Niño vestido de levita y chistera, derrotado con un sable en la mano.

En Toledo me criaron y la esgrima me enseñaron. (Música del terceto de “El certamen Nacional”.)

TRUBIA. Niño vestido de blusa y pantalón azul, gorra de pelo y un cañón pequeño en la mano.

De la fábrica de Trubia yo soy el cañón ¡Pon!

ALBACETE. Niño tipo igual que vende navajas y puñales. Salen los tres por la primera derecha.

Navajas y puñales de Albacete que tienen un precioso saca y mete. (Jugando con la navaja.)

(salen primera izquierda vestidos los tres ratas de “La Gran Vía.”)

RATA 1º Soy el Rata primero.

RATA 2º Y yo el segundo.

RATA 3º Y yo el tercero.

(Salen primera derecha “Año pasado por agua.”)

GUAR. 1º Traemos los cuerpos tronzaos, *racataplao*, de lo mucho que *tóos* con nosotros han *abusao*.

DIEZ CHULAS. Niñas con pañuelos a la cabeza y de Manila. Salen segunda derecha. Música de “los Sacamuelas”

¡Ole ya! ¡Lo bueno que aquí está!...

Las chicas madrileñas que tienen mucha sal. ¡ay, que si! Que míreme *usté* a mí. Porque somos la sal y pimienta del pueblo de Madrid.

Pasa calle

TODO (Avanzando.) De las Revistas somos los personajes más sandungueros, los que dieron aplausos a los autores y a las empresas mucho dinero. Y si no ven chiquitos y pequeñitos, mas con salero es porque todos hemos, por nuestras culpas, venido a menos. ¡Ole que si! Y míreme *usté* a mí. Porque fuimos la sal y pimienta de todo Madrid. (Desfilan y vanse izquierda. Se recomienda a los señores directores de escena mucho

cuidado en este número, pues es de gran efecto, y la noche del estreno se repitió tres veces.)

ESCENA VI

EL EMPRESARIO Y LA REVISTA

Hablado

EMP. Todo eso es muy bonito y lo han aplaudido mucho, pero yo *necesitao* algo nuevo.

REV. ¿Nuevo? Difícil es ya, con todo lo que se ha escrito en este genero, pero no importa, vente conmigo y procuraré complacerte.

EMP. ¿De veras? Pues vamos allá. ¡Dios ponga tiento en tus manos!

REV. No temas, hombre, no temas, que en buenas manos está el pandero (vanse primera derecha.)

CUADRO TERCERO

Telón corto. Representa un gran cortinón rojo, en el centro del cual habrá simulado un gran disco, que abrirá a su tiempo. El toro lo ocupara en toda su extensión una gran Cámara oscura. El reflector que alumbrara los cuadros se hallara colocado en la concha del apuntador.

ESCENA PRIMERA

EMPRESARIO, REVISTA Y MAGO
primera derecha

Hablado

MAGO (A la Revista.) ¿De modo que este señor, (dirigiéndose al Empresario.) es un señor Empresario que tiene dinero y quiere quedarse sin los ochavos, o ganar mucho si tiene la suerte de encontrar algo?... Celebro mucho... y deseo servirle... Venga esa mano... (Quitándole una mota de la levita.) Dispense uste, una mota... No, no es molestia... al contrario... Con que decíamos que... ¿Busca usted lo extraordinario, lo sic, lo *pscaut*, la *creme* de todos los espectáculos? Ríase usted, caballero... Yo tengo en casa ese algo.

EMP. ¿De veras?

MAGO. ¡Cállese *usté!*... No despegue *usté* los labios. La Revista me conoce; ya sabe como las gasto. Yo soy el diablo en persona, el mismísimo diablo con zapatos de charol, con frac y chaleco blanco. Los éxitos que yo obtuve, por cientos puedo contarlos. En Paris un alboroto; en Alemania un escándalo; en Bélgica una explosión; en Nueva York el Senado hasta se ocupó de mí, y el caso no fue muy raro, porque allí los senadores se ocupan a cada paso de lo que no les importa. En fin, ¿para que cansarnos? Soy el mágico moderno... El efecto en el teatro es el todo. Mucha gasa, mucha nube, mucho trasto, mucha gente, mucho traje, las señoras de verano y el éxito es indudable. Ahora va *usté* a ver mis cuadros. Unos cuadros disolventes

de un merito extraordinario. ¡Cuadros disolventes vivos! ¡Vivitos y coleando! Lo mas nuevo, lo mas grande, lo más bonito y barato. ¡Música! ¡Luz! ¡Atención! ¡Ahí tiene usted el primer cuadro!

ESCENA II

Se abre el disco. Obscurece la batería. Se ilumina el cuadro con el foco eléctrico colocado en la concha. Los Bailes. Aparecen en grupos plásticos. En alto el Baile Español, seis mujeres con mantones alfombrados y un Español y una Española. Traje típico madrileño. A la derecha el Baile Francés, seis mujeres elegantemente vestidas, con sombreros grandes, etc. Un Francés y una Francesa, trajes alegóricos, etc. A la izquierda el Baile italiano, seis mujeres de campesinas romanas y bailarinas. Un italiano y una italiana, traje romano, todos con sus panderetas y en grupo plástico.

Música

REV. (Recitado) El baile francés, el italiano y el español.

EMP. Si. ¡Muy bien, muy bien!

MAGO Un cuadro vivo que... Fíjese usted en las señoras, ¿eh? (se descompone el cuadro las figuras avanzan. Se cierra el disco. Se apaga el reflector y se enciende la batería.)

ELLA (Música francesa.) *Et le ballet de le Can-can joli. Les parisiennes est tres charmant. Et quan d'ont dansent gentilles Dans les quadrilles*

EL *ont dit les homes ¡Tres epatan! Pour danser – pur danser tres gentile,- tres elegante, vous avez le beauté de toutte la France.*

LOS DOS *Voilà les danseuses, jamais paresseuses, jamais paresseuses, com'ça... voilà.*

(Can-can por todo lo alto.)

ITAL^a (Música italiana.) *y fiori dormono, sotto la neve candida é lieve, candida é lieve. Nel core dorme l'amore, dorme l'amore.*

ITAL^a *La bianche primule é le viole risveglia il sole, risveglia il sole. En baci se hudesi la tua vezzosa boca di rosa, boca di rosa. Nel bosco t'aspetto, mia bella ragazza, en proba d'amor.*

LOS DOS *Andiamo á Cantere, andiamo a bailare sei tuyo mío cor.*

ELLA Lalaralá, lalaralá. Voglio cantare, voglio bailare, lalaralá.

LOS DOS *Fiore dormono,*

C. DE ITALIANAS *Sotto la neve, etc., etc.*
(Bailan al son de las panderetas)

ESP. (*schottish* español.) Con una falda de percal *planchá*. Etc., etc, (Llevan con el cuerpo el compás del schotis.)

FRANCÉS *le can can de París cet le bal tres joli.*

ITALIANOS *Laralá voglio cantare voglio ballare faralá.*

ESPAÑÓLES Ole ya, porque sí. Olé ya, por Madrid.

(Combinación de los tres bailes a gusto del maestro. Vanse todos derecha izquierda.)

ESCENA III

DICHOS, menos los Bailes

Hablado

EMP. Me quedo con esos bailes. Si, señor. Los contrato. Los contrato

REV. Ya tienes una escena para la Revista.

MAGO y aquí viene otra. Estos son personajes desprendidos del cuadro vivo del amor.

ESCENA IV

DICHOS, DOÑA GERTRUDIS, FERMIN, NIEVES Y DON VENANCIO

FERM. (A Gertrudis. Entran por la primera izquierda.)

NIEVES (A don Venancio. Entra por la derecha.) Venancio, solo en ti pienso.

GERT. (A Fermín.) ¡Zalamero!

FERM. Yo no sé que hay en tus ojos que me tienes de amor ciego; yo no sé lo que me pasa, yo no sé lo que me pesco, yo no sé lo que me digo, yo no sé ni lo que pienso... (Yo no se la cantidad que tu tienes en dinero.) (Hablan bajo)

NIEVES ¡Cuántas noches, mi Venancio, cuántas, me has quitado el sueño, cuántas veces al balcón te he esperado con anhelo, cuanto afán me estás costando, cuanto amor, mi bien, te tengo; cuanto, cuanto yo te adoro, cuanto, cuanto yo te quiero!....(¿Cuántas acciones del banco tendrá juntas este viejo?)

VEN.¿Es verdad lo que me dices? No me engañes, que me muero. (Hablan bajo.)

GERT. Ese amor que tu me pintas pagaré con amor ciego, con anhelos de mi alma, con suspiros de mi pecho, con halagos de mis brazos, con caricias de mis dedos, retorciéndole el bigote en los plácidos momentos en que juntos, muy juntitos, con delirio nos miremos.

FERM. Si, Gertrudis, te permito que me tomes hasta el pelo (o sabré tomarte a ti de la cómoda el dinero) (Hablan bajo.)

VEN. ¿De manera que me quieres por mi gracia y por mi cuerpo, por mi porte y mi

elegancia y estos andares que tengo, y estos ojos picarones que al quiñarlos echan fuego? ¿No es verdad?

NIEVES Claro que sí... Es mi amor por todo eso. Porque yo no he reparado en que tienes tu dinero. ¡Ay, Fermín!

FERM. ¡Ay, Tul, Tula!

VEN. ¡Ay, Venancio!

GERT. ¡No me mires!

FERM. No me pidas nunca eso

VEN. ¡Vida!

NIEVES ¡Prenda!

FER. ¡Luz!

GERT. ¡Encanto!

VEN. ¡Mona!

NIEVES ¡Mono!

FERM. ¡Ciela!

GERT. ¡Cielo!

VEN. ¡A la calle de la Pasa!

GERT. ¡un presbítero al momento!

NIEVES ¡Cuánto quiero yo a este hombre!

FERM. ¡Cuánto a esta mujer la quiero!

NIEVES (¡A los sus cuartos!)

FERM. (¡A su guita!)

GERT. ¡Cerca!

VEN. ¡Cerca!

NIEVES ¡Lejos!

FERM. ¡Lejos! (Vanse)

ESCENA V

UN EMPRESARIO, LA REVISTA Y EL MAGO. Por la primera derecha un SPORTMAN, elegantemente vestido, con bastón. UN SOLDADO, traje de caballería, y un CHULO, tipo madrileño de los barrios bajos.

SPOR. ¿Qué como me las componga para lograr seducir a solteras y casadas? Pues procedo siempre así. Lo primero y principal la elegancia en el vestir, esto es ya lo indiscutible, es lo esencial, es lo sic. Ni una mota, ni una mancha, ni una arruga, y a lucir la figura por la Corte el bastón llevando así, el bastón con dos orejas.... (Colocando los guantes en el bastón) ¡Quien me puede resistir! Que allí viene una mujer y es muy guapa. Ya la vi., pero golpe de monóculo y al toro, quiero decir, a la señora derecho, y a llamarla serafín, diosa, estrella, sol, lucero, y si toma varas y se sonríe...ya cayó... ¡Pobre marido, infeliz si casada! Y si es soltera ¡pobres padres!... ¡A morir! Se empieza por una carta jurándola amor sin fin, y se hace el soso en la calle mirando al balcón así con aire

conquistador... -¿Cómo? ¿Qué va *usté* a salir? Bueno. Espero...Sale. Andando detrás de todo Madrid, después se compra un criado, y cunado logro subir a la casa, pues ya estamos en el principio del fin. ¿Eh? ¿Qué tal? ¿Tengo trastienda? ¿Tengo gracia? ¿Tengo sic? ¿Tengo tipo y condiciones para lograr seducir? Digan ustedes conmigo: si señor; mucho que si.

SOL. (Acento andaluz.) Hombre, la cosa esta bien. Hombre no diré que no. Pero donde está mi tipo *pa* eso de hacer el amor y engañar a las mujeres, y todo eso de cajón... no hay en Madrid dos barbianes como este mocito (por el chulo.) y yo.

CHULO *Pa* entender de mozas, este, y *pa* guapo un servidor, y el seso débil, *pa* mi, valga la comparación, es pan comido.

SPOR. ¡Si, si!...

SOLD. *Pá* gracia y *pá* seductor, y *pá* llevarse de calle todo lo que Dios crió, sin una *miaja* de pelo en el labio superior... el hijo de mi mamá... pues digo... ¡válgame Dios! ¿En donde hay una doncella?

CHULO ¿Es pregunta?

SOLD. No señor. No suelo preguntar cosas que no *tién* contestación. En donde hay una *criá*, para decirlo mejor, o una *niñero*, o un *atoa*, *pá* decirlo en *caló*... -¡Quien fuera *churumbelito*, *churrumbelito* llorón, para que

me diera *usté* la mano... y *andara* yo cogidito de su falda todas las tardes al sol!- Esto se lo digo a todas, y unas me dan un sofión, y que otras me dan un sofión, y otras me dicen:- “¿de veras?...”- y otras “¡Ay, que gracia!... No se hizo la miel para el burro...”- hija de mi...Corazón, eso es *fartar*... ¿quiere *usté* que la *osequie*- “No, señor.”-pues al nene. - “No me opongo” – y entonces, le compro dos perras grandes de *alcagiüeses*, *torraos*, *mojama*, un roscón, dos bizcochos de canela, y cosas a este tenor, que son cosas para el niño de muy fácil digestión. Y entonces le día a ella así, bajando la voz... -aquí hay uno que se muere por usted... y ese soy yo.- y se ablanda, y nos miramos, y hay ya *compenetración*, y al día siguiente me trae cigarrillos del señor de la casa donde sirve, y comienzo a fumar yo, y apuro hasta la colilla y *aluego*... ¡vaya con Dios! ¡De verano! ¡Vuelvo, prenda!- ¿Eh? ¿Qué tal? ¿Soy seductor, tengo labia, tengo *pesqui*, tengo gancho? ¡Soy atroz! ¡*Pá* ascender a las niñeras, el asistente español!

CHULO Tú vales. *Tóo* lo que dices está, pero que muy bien. Pero los procedimientos *pá* tratar a una mujer, son los míos...-¡oye, chicha! – ¡Déjame en paz ¡oye, ven! - ¿Qué no viene? Dos *patás* ¿Qué viene? Se la dan tres *pá* enseñarla ¿pide *guita* *pá* vestir o *pa* comer?... Dos tortas. ¿Qué no la pide porque le mantiene a él, y le da para tabaco, *pá* copas y *pá* café?... Pues ná; de agradecimiento,

cuatro palizas al mes, pá recordarle que tiene el dulcísimo deber de pagar la *susistencia* de uno que la quiere bien. Esto es tratar... lo demás resulta una ordinariéz. *Ná* de mimos, *ná* de darle gustos, sino *tóo* al revés: garrotazo y tente tiesto, y así marcha la mujer derecha, y le quiere a uno como dos y dos son tres.

SPOR. A las hembras mucho halago; no congenio con usted.

SOLD. A las hembras mucha coba, mucha labia y *guripen*.

CHULO A las hembras mucho palo, y *coste* los dicho, ¿eh?

SPOR. ¡Elegancia!

CHULO mano lista.

SOLD. ¡Timos!

CHULO genio.

SPOR. ¡Candidez!

LOS TRES Cada cual por su camino.
¡Seductores, a vencer! (Vanse)

ESCENA XII

DICHOS menos los SEDUCTORES

MAGO y después de los tres tipos que acaba de ver usted, otro cuadro disolvente de muchos efecto también. ¡Música, luz, atención!... ¡Que tiene mucho que ver!

ESCENA XIII

Se abre el disco como la vez anterior, y aparece el siguiente cuadro: seis guardias civiles, traje de gala, y una corneta. Seis húsares, de gala. Un estandarte, etc. Seis cazadores, en traje de marcha, uno con banderín y una corneta. Seis guardias reales, traje de gala, etc., etc. Seis carreros. Todos estos personajes serán mujeres. Todos estos personajes serán mujeres.

Música

MAGO el ejército español que nunca vencido fue. (Se descompone el cuadro, y avanzan al proscenio por el orden siguiente.)

G. CIVIL Aquí se presenta gallarda y gentil, emblema del orden, la Guardia civil, Invicto cuerpo, noble y marcial, del ciudadano seguridad. Que cuando marca en formación, de sus cornetas al claro son, España entera saluda en él la salvaguardia de la honradez.

HUS. Los húsares valientes y apuestos aquí están, que saben por la patria la sangre derramar. Glorioso su estandarte el mundo recorrió, en todos los combates saliendo vencedor. Al son de los clarines que incitan a luchar, fogoso va el caballo con rudo galopar. Y con los sables que el sol enciende y que en sus hojas llevan la muerte... glorioso mi estandarte el mundo recorrió, saliendo en cien batallas, saliendo vencedor.

G. REAL Los buenos mozos de aire marcial, representamos la Guardia Real.

CAZAD.(Avanzando con el paso de ataque y bajando al proscenio y cuadrándose.)

Uno, dos, tres. (Descansan en firme.)
Valientes cazadores, terribles en la lid, que saben por la patria vencer hasta morir. Gloriosa su bandera vendida nunca fue, y asombro de la historia fue siempre su altivez. Y es el orgullo de la nación cuando marchamos en formación, vernos airosos pasar ligeros con la charanga del batallón.

Pasodoble

TODOS (Avanzado) Valientes españoles, terribles en la lid, que saben por la patria v vencer hasta morir. Gloriosa su bandera vencida nunca fue, y asombro de la historia fue siembre su altivez. Tarari. Tarara. Tarari. (Maniobrando.) y es el orgullo de la nación, cuando marchamos en formación, vernos airosos marchar ligeros, con la charanga del batallón. Con los clarines del escuadrón (Vanse.)

ESCENA IX

EMPRESARIO, LA REVISTA Y EL MAGO

Hablado

REV. Magnífica formación militar.

MAGO Es la primera.

EMP. Yo el físico ser quisiera de todo este batallón.

MAGO. Del cuadro de la Afición modelos va usted a ver que le van a entretener; del natural arrancados son estos aficionados que nada tienen que hacer.

ESCENA X

DICHOS, AFICIONADO 1º, tipo viejo alegre, primera derecha

AFIC. 1º les beso a ustedes la mano... y los pies a uste la beso (A la Revista)

EMP. ¿Quién es usted?

AFIC. 1º ¿Quién soy yo? Pues yo soy un madrileño que no tiene dos pesetas; pero que vive contento con la sonrisa en los labios, siempre alegre y satisfecho. ¿Qué hago yo? Pues no hago nada no tengo oficio ni empleo; pero gozo mucho, mucho, pero sin gastar un céntimo. ¿Qué como me las compongo? ¿Qué como? Pues no perdiendo ni una diversión siquiera de las gratis, por supuesto. A las diez a la parada, que hay música y movimiento de tropas y hay apreturas, y apretando me aprovecho, porque, en fin... luego, a las doce, enfrente del Ministerio a poner el *reló* en hora en el clásico momento en que la bolita baja... ¡Me hace mucha gracia eso! Esa bola es la mentira política del gobierno. Como es hora de almorzar, con el pasito ligero llego a casa de Lhardhy, junto a la luna me pego del escaparate, y como...como me pongo de aquellos manjares... ¡Ay, que raciones de vista me trago! Luego a la calle de Sevilla.

¡Espectáculo soberbio! ¡Como gozo!... como gozo mirando allí los toreros con la chaquetilla corta y su pantalón estrecho... por la noche, ya se sabe al Real. A ver desde lejos cuando bajan las señoras de los coches, y fijémonos en los bajos cuando bajan, que el que se fija...yo entiendo. Si hay formación... ¡Que delirio! Si hay simulacro...¡Soberbio! Si hay fuegos artificiales, serenata o algún fuego, allí estoy yo. ¡Nunca faltó! ¡Nunca! Faltara primero el sol. ¿Y cuando hay eclipse? ¿O un fenómeno de esos celeste? ¡Vaya un disgusto atroz que tuve este invierno! ¡Vamos, que estallar un bólido y estarme yo sin saberlo! En las diversiones publicas que no cuestan el dinero, siempre me verán ustedes... Pedro Ponce Peralejo, domiciliado en Madrid, en la calle del Carnero, pero nunca estoy en casa por si alguna cosa pierdo. Por la tarde en el Pinar, y después, anocheciendo, en el Salón del Heraldó hasta que cierran aquello, viendo a Sherman y a Morgan y demás señores frescos. A los pies de uste, señora. Voy a ver a la Cibeles a ver si ha notado efectos o se la conoce algo después de aquel atropello de que la pobre fue victima sin comerlo ni beberlo. (Vanse Izquierda)

ESCENA XI

DICHOS Y AFICIONADO

AFIC. 2º ¡Salud! A mi los capotes me entusiasman. Los coletas me enloquecen... ¿y las picas? Pues ¿Y las moñas de seda? Soy un

coleccionador de todo objeto que huelga a todos. Tengo una punta de una pica de agujetas. Medio cuerno del latoso hermoso toro de Aleas, que rompió la taleguilla al Desperdicios en Cuenca. Una colilla del Tato, otra colilla del Guerra, por la que di veinte duros una tarde entre barreras. Una zapatilla usada del Mojino y otra nueva del algabeño. Seis pelos cortados de la coleta de Ángel Pastor. Dos ranazas, todavía en conservan que le echaron al Tremendo, así con bastante fuerza. Un diente del bandolina llevo en la sortija esta. Este alfiler Me lo hice de un asta de un Concha Sierra. Esta petaca es de piel de un Veraguas, y esta breva, que nunca la he de fumar por el mérito que encierra, esta mordida por él, por él, por la Providencia, por el propio Lagartijo que Dios guarde, y así sea. En el guardapelo este un gran tesoro se encierra...Un fósforo que tiro, por hallarlo sin cabeza, Salvador Sánchez Frascuelo, del arte gloria suprema, un día de Jueves Santo por la tarde en la Carrera. Tengo de Luis Mazzantini una faja y dos chisteras. Tengo una Pluma del Gallo, del Badila una comedia, del Villita dos capotes, del Bombita un par de medias. Estoque tengo trescientos, banderillas cien docenas, puntillas ciento catorce, programas catorce resmas. En fin, una colección de las más archicompletas. ¡Ay! También tengo recuerdos de las chiquillas toreras. Una chambra, dos enaguas y cuatro ligas de seda.

Y el que piense que es mentira que venga a casa y lo vea (Vase izquierda.)

ESCENA XIII

EMPRESARIO, MAGO y por la primera derecha MARI-CASTAÑA (1), LA PEPA (2), GEDEON (3), JUAN PALOMO (4) JUAN LANAS (5), PERO GRULLO (6), EL TIO PACO (7) EL CAPITAN ARAÑA (8), LUCAS GOMEZ (9).- Juan Palomo sacara un cazo.- el tipo Paco una vara.- El Capitán un mandoble y Lucas Gómez un Bastón-

Muleta.

Música

JUAN P. Yo soy Juan Palomo.

JUAN L. JUAN Lanas, soy yo.

PEPA Aquí esta la Pepa.

PERO. Pero Grullo soy yo.

MARI Aquí esta Mari-Castaña. (Este personaje vestirá un exagerado miriñaque.)

TIO P. Y el tío Paco, Servidor.

C. ARAÑA Y aquí el Capitán Araña.

LUCAS Y Lucas Gómez soy yo.

TODOS Unos españoles todos conocidos, y siempre citados por grandes chicos. Nadie nos iguala en notoriedad, y además en *popu-* popularidad.

GED. (Saliendo primera derecha.) Solo uno faltaba, pero ya llegó. Soy el más gracioso que hay en la nación.

TODOS ¡Gedeón, Gedeón!

GED. ¡Ese soy yo! Que cuando era pequeñito y mi madre me parió, no tenia la estatura que ahora tengo de mayor.

TODOS Que cuando era pequeñito, etc., etc.

Couplets

GED. Como chico de la prensa diputado por Madrid... yo se todo lo que ocurre, lo que ocurre por ahí... Don Antonio ha preguntado al señor de Cos-Gayón por que causa aquel sujeto diputado no salió. Y Fernando ha respondido "Mira, Antonio, no salio porque tu me hablas de tu y saliendo ese señor pierdo yo tu confianza y me vas a hablar de *bosch*. Yo todo lo huelo, yo todo lo sé. Tengo un semanario que vale por tres, y tengo narices de perro pachón, porque Gedeón en España es el periódico de menor circulación.

TODOS El lo huele y dice muy bien, tiene un semanario que vale por tres, etc., etc.,

II

GED. Como siempre estoy danzando por las calles de Madrid... con respecto a la sequía escuche opiniones mil... unos dicen que ha llovido por decirlo *Noherlessoom*, y otros dicen que fue el Santo que el agua nos

mando... y aunque yo respeto a todos, mi opinión aquí daré, ni fue el sabio, ni fue el Santo, ni ningún milagro fue... si llovió, es porque tenía que llover alguna vez. Yo todo lo huelo, etc., etc.

TODOS El todo lo huele, etc., etc.

Hablado

EMPR. Yo no me he enterado bien. ¿Quienes son estos señores?

GED. Pues presentárselos quiero con cualidades y nombres ¡La Pepa! ¡Viva la Pepa!

PEPA ¿Quién a Pepa no conoce? ¡Me dará usted tantos vivas como el negocio se logre!

GED. Mari-castaña... ¡Que tiempos!

MARI ¡Verdad! ¡Oh, temporal!... ¡Oh, mores!

GED. Juan lanas.

JUAN L. Marido y primo.

GED. Juan Palomo.

JUAN P. El que se conoce lo que guisa y le va bien. Hay ejemplos a millones. En la plaza de la villa puede usted tomar informes.

GED. El tío Paco.

TIO P. ¡Servidor! El que la rebaja pone. Soy del pueblo y no me asustan ni los gritos bravucones, ni que nos gruñan de lejos ni

espadas de sanadores. Todo eso ya será menos en cuanto el tío Paco asome.

GED. Este es el Capitán Araña.

C. ARAÑA Para embarcar todo un hombre. Pero búsqieme *usté* en tierra como a muchos que conoce.

GED. Dinos aquí una verdad, pero Grullo.

PERO Este es mi nombre. Y la verdad allá va. A estas horas es de noche, mañana por la mañana ya será de día entonces.

GED. Lucas Gómez, ven acá; dinos algo.

LUCAS Lucas Gómez

GED. Y yo también me presento. ¿Quién no conoce a Gedeón? El gracioso que hay más gracioso en el orbe. ¿Digo una gracia? ¿La digo? Pues ahí va: Muy buenas noches. (Vanse todos por la derecha.)

MAGO Y ahora va *usté* a ver un cuadro sin duda de los mejores, y que tiene una ventaja de ser solo para hombres.

MUTACION

CUADRO CUARTO

SÓLO PARA HOMBRES

TODAS LAS TIPLES DE LA COMPAÑÍA.
EL EMPRESARIO. EL MAGO MODERNO.
CORO DE SEÑORAS.

Gran decoración fantástica de jardín, iluminado convenientemente. Graderías, que ocupan segunda y tercera parte del escenario. Composición alegórica a gusto del pintor. Música en la orquesta.

ESCENA UNICA

Las tiples primeras en primer termino, las segundas en el segundo y coro después, todas colocadas de manera que ocupen todo el escenario hasta la ultima grada GRAN ASALTO DE FLORETE, en el que el director de escena ha de poner gran cuidado, pus de el depende el efecto y el éxito de este cuadro. Todos los trajes de asalto Y exacta igualdad en todos. Terminado el asalto al compás de la música el recitado siguiente.

MAGO y ahora el final necesario. Apoteosis del dinero, que es el final verdadero que busca todo empresario.

MUTACION

CUADRO QUINTO

GRAN APOTEOSIS DEL DINERO

Toda la compañía. Alegoría fantástica, un practicable a todo foro corrido, sobre el cual habra, y representado por figuras, dos billetes de cien pesetas, dos ídem de cincuenta; dos de veinticinco, la onza, el duro, la peseta, monedas de cinco duros, dos pesetas, cuatro perros grandes. Cuatro chicos. Todo representado con estandarte y alegorías a lo

mismo. Estas figuras serán comparsas mujeres, niños y niñas. Al terminar la esgrima se colocan todas las figuras que han tomado parte en ella, convenientemente, para que resulte un cuadro verdaderamente plástico.

ESCENA ÚLTIMA

LA REVISTA, EL EMPRESARIO Y EL MAGO; las demás figuras forman el cuadro.

EMP. (Hablado sobre la orquesta.) Para la presentación de toda mi compañía sus cuadros aceptaría si han logrado aprobación.

MAGO pregunte *usté* a los presentes. (Por el publico)

EMP. ¡Hombre, yo!....

MAGO Fuera temores. (Al publico.) ¿Les han gustado, señores, estos *Cuadros disolventes?* (Fuerte en la orquesta.)

TELON

-FIN-

COUPLETS DE GEDEÓN

I

Como yo soy diputado, diputado muy novel, las costumbres del Congreso, francamente, no las sé. La otra tarde, distraído, me senté en el banco azul, y un ujier vino y me dijo: -Está usted haciendo el *bu*, ese banco es para otros.-

y de allí me quiso echar, y yo dije muy amable porque soy muy fino y tal...-Me echan, voime; pero pronto echarán a los demás.

Yo todo lo huelo, etc.

II

El salón de Conferencias la otra tarde visité, y con varios diputados largamente conversé. Y al hablar de que las actas casi todas sucias son, uno dijo tristemente lleno de preocupación: -Si las actas vienen sucias de la mía ¿Qué dirán?- y al decirle: ¿que distrito viene *usté* a representar? -Represento a Alcantarilla... ¡Vaya un acta que traerá!

III

La otra tarde en el Retiro a un amigo me encontré, y me dijo el pobrecillo que a casarse iba este mes. Es cubana su futuro, y al saberlo, dije yo: -Me parece bien tu boda, y me das un alegrón; pero debo prevenirte, por si no lo sabes ya, que aunque tengas los papeles y el permiso de papa... si es cubana, no te cases sin permiso de Morgán.

IV

Un señor de campanilla a curarse fue a Berlín, porque estaba el probrecito a dos dedos de morir. Allí fue reconocido sin lograr su curación, hasta que los rayos equis revelaron su interior. Y tenía el hombre dentro un tranvía y algo más y, asombrado, pregúntole

el doctor en alemán: - En España, ¿usted que esta? - Fui dos meses concejal.

V

Como a mi me gusta mucho, pero mucho, comer bien, donde hay buenos alimentos de memoria yo se me. La gallina de Galicia la mejor gallina es; para espárragos y fresa, los jardines de Aranjuez... Para magras y embutidos Avilés y Badajoz; *pa* corderos en la Mancha; para vinos en Bordeaux; para vacas en Suiza; para cerdos, Nueva York.

VI

Un negocio se presenta: farmacéuticos venid a poner una farmacia en la calle del Florín. Va a saliros muy barato al hacer la instalación, pues con *árnica* y con vendas os la voy a arreglar yo. Nada más se necesita... Boticarios, atención, mucha vista, mucho pulso, y a curar sin dilación... Pues sonó la campanilla y va a abrirse la sesión.

VII

La otra tarde un caballero cierto cargo fue a jurar, pero estaba de levita y se fue a poner el frac. Todo el mundo se ha ocupado de su cambio en el vestir, y la cosa no merece que se charle por Madrid. Ese cambio de esas prendas no le extraña a Gedeón, y aunque a mi no me la pidan, voy a darles la razón... De casaca, ese sujeto, muchas veces se mudó.

VIII

Tengo un tío malagueño que se quiere retirar, y sus fincas de la corte me las quiere a mí dejar. De una huerta que me deja un asilo voy a hacer...su palacio con leones lo traslado a Leganés. Hago fonda de su casa de la calle de Alcalá, y de otra que está enfrente de don Álvaro Bazán, o la quemó, o la derribo o hago cárcel celular.

IX

Como soy un poco vieja y hace días no estoy bien, hice ayer mi testamento por si muero sin querer. Solo prendas personales al morir puedo legar, mi honradez se la he legado a un pariente concejal. Mi virtud a la Cibeles, a Neptuno mi moral, y a unos tíos de Chicago que me quieren de verdad los mejoro con vergüenza porque están los pobres mal.

X

Como soy tan cariñoso, tan cumplido y tan cortes, yo quisiera complacerles y cantar muchos *couplets*. Pero el caso es, caballeros, que no tengo libertad, y aunque mucho cantarí, tengo miedo de cantar. Porque aquí, ni el canto llano se permite a Gedeón, ni cantar a palinodia, ni cantar yo pecado, ni de asuntos... generales me permiten la canción.

XI

En un paleo de la izquierda viendo estoy con gran placer, una niña bien bonita que me mira

sin querer, y me dice con los ojos, a despecho del papa, que me quiere y que le gusto de manera colosal. Pero ahora que reparo sin querer me equivoque... Esa niña tan bonita algo bizca debe ser, y a quien mira es a aquel guardia que allí enfrente esta de pie.

XII

A una niña muy bonita, muy bonita de verdad, a ver *Cuadros Disolventes* traje anoche su mama. La muchacha oyó la obra con muchísimo placer, pero no hay duda que es preciosa y la hacemos muy rebién. Por la noche la acostare y al hablar de la función, - ¿Qué es lo que mas te ha gustado?- la mama le preguntó. Y ella dijo ruborosa: la nariz de Gedeón.

XIII

El pedrisco de hace noches no lo supo Noherlesoom, ni ningún Observatorio el termómetro anunció. Pero yo ya lo esperaba, lo esperaba, si, señor, porque sé que en las alturas se reunieron en sesión San Germán, San Segismundo y San Alberto el mayor, presidiendo San Mateo, que es un santo muy guasón, y acordaron tirar piedras al *teja* de don Antón.

XIV

Como ya llega el verano y el calor aprieta bien, necesitan tomar baños lo señores que yo sé. Un señor en buen estado baños ruso

tomará, y unos baños generales un guerrero ha de tomar. Un señor con *superabit* tomara ducha local, de impresión un marinero, y un chiquito de Ultramar, que lo rieguen necesita *pa* que crezca un poco mas.

XV

La otra tarde en el paseo me encontré a mi amigo Antón, y estuvimos en coloquio de política los dos. Pregúntele que opinaba del que en Ávila se esta ofreciéndole novenas a su santa tutelar, y el me dijo con acento marcadísimo andaluz: - Reformando esta la letra, con sus cartas hace el *bú*... Ya no es Práxedes Mateo, que es Mateo de Jesús.

XVI

La otra tarde a retratarse fue un señor de Nueva York, y el fotógrafo *Compañy* con cuidado lo enfocó. Y después de revelarse el cliché de aquel señor, ¿Qué dirán, amigos míos, que dirán que resultado? Resultó una cosa extraña, una cosa muy atroz, que aunque solo a retratarse iba aquel de Nueva York resultado con un paisano como tiene San Antón.

XVII

Padre nuestro y señor mío que en la santa huerta esta, muy santificado sea ese nombre que te dan. Vénganos ese tu reino, que con ansia espero ya cantar coplas nuevecitas y hágase tu voluntad. No quisiera incomodarte, pero ten buen corazón, que hoy te canto el

Padre nuestro, y si no escuchas mi voz o será de bronce o peña o será un guardacantón.

XVIII

La otra tarde fue con unos a tirar al ¡Pim pampum! Y allí vi unos monigotes puestos en un banco azul. Todo el mundo pelotazos le tiraba sin cesar a un muñeco valenciano que tenia mucha sal. Y el muñeco, siempre tieso, no le hacia mella *na*. Y de pronto dijo Antonio, que es el dueño del local: - A ese no le tira nadie mas que yo, que tiro a dar.

XIX

Se va a hacer un teatro libre y este invierno se va a abrir, y aquí está la compañía que se me a ocurrido a mi. De primer actor Mateo, Segismundo de galán, de gracioso un tal *Manolu*, y de barba Alberto va. De seguro el Conde X va de jefe de la claque, y de dama, aunque no quiere, porque no funciona ya, le pedí proposiciones a Emilia la *retirá*.

XX

En la huerta la otra tarde un chufero hablaba así: -me Revientan si no aprueban los proyectos que ofrecí. ¿Qué hago yo con esas minas azogadas de Almadén? ¿Qué hago yo con las dehesas que me quedan por vender? ¿Qué hago yo con el tabaco? Con la sal, ¿Qué voy a hacer? Y al oírle tales cosas contestole

el Canciller. - ¿Con la sal? Pues sal si puedes, que si no yo te echaré.

N O T A S

En esta obra se han estrenado cinco magnificas decoraciones, debidas al pincel de *D. Luis Muriel*. La maquinaria ha sido dirigida por *D. Eduardo Charamelli*. El vestuario ha sido confeccionado por el sastre señor *Gambardela*. El atrezzo ha sido construido por *D. Felipe Andrés*.

PARA PROVINCIAS

Las empresas de provincias tendrán en cuenta al poner la obra en escena que, según las condiciones del escenario, varían también las condiciones, varian también las condiciones de decorado, trajes, personal, etc., etc., y que la obra puede ponerse en escena con reducido gasto en cuanto se examine y estudie el ejemplar.

ANEXO IV. Esquemas

1. Certamen Nacional

Nº1 *Preludio*

COMPASES

Tema A (Re m)	1-25
a ₁	1-10
a ₂	10-25
Tema B (Re M)	26-41
Transición	41-56
Coda	56-63

Nº2 *Potpurri de las provincias*

INTRODUCCIÓN (La M)	1-10
SECCIÓN A (Re M) Seguidillas	11-54
Introducción	11-19
Tema A	
a ₁	19-25
a ₂	25-31
a ₃	32-36
a ₄	36-40
a ₂	40-46
Coda	46-54
SECCIÓN B (Sol M) Alborada gallega	55-86
Introducción	55-64
Tema B	
b ₁	64-72
b ₂	72-76
Coda	76-86
SECCIÓN C (Do M) Valencianas	87-144
Introducción	87-99
Tema C	
c ₁ (Do M-Sol M)	99-111
c ₂ (Mi ♭ M-Do M)	111-124
Coda [Transición]	124-144
SECCIÓN D (La M) Zortzico	145-177
Introducción	145-153
Tema D	

d ₁	154-161
d ₂	162-169
Coda (Mi M)	170-177
Interludio o sección orquestal (La M)	178-202
SECCIÓN E (Re M) Seguidillas	203-245
Introducción	203-218
Tema E	
e ₁	218-225
e ₂	225-238
Coda	238-245
SECCIÓN F (Sol m) Soleá	246-294
Introducción	246-254
Tema F	
f ₁ (Sol m- Sib M)	255-266
f ₂ (Sol m)	266-274
Coda	274-277
CODA (Sol M) Panaderos	277-294

Nº3: *Jota*

INTRODUCCIÓN (Re M)	1-16
TEMA A	17-44
a ₁	17-29
a ₂	30-44
TEMA B	45-93
b ₁	45-68
b ₂ (Re M- Sol M- Re M)	69-93
Interludio o sección orquestal	93-140
CODA	141-160

Nº4: *Terceto de Toledo, Trubia y Albacete*

INTRODUCCIÓN (Fa m)	1-8
Tema A	8-30
a ₁	8-19
a ₂	19-30
Tema B	31-47
b ₁	31-39
b ₂	39-47
Tema C	47-67
c ₁ (La b M- Fa m)	47-59
Coda	59-67
TRANSICIÓN	67-86
CODA	86-100

Nº5: *Quinteto de los vinos*

INTRODUCCIÓN (Do M)	1-16
SECCIÓN A Marcha Tema A a ₁ a ₂	16-32 16-24 24-32
SECCIÓN B Seguidillas Tema B b ₁ b ₂ Coda	33-50 34-40 40-46 46-49
SECCIÓN C (La m) Canción andaluza Tema C c ₁ c ₂ c ₃	50-89 50-65 65-72 73-89
SECCIÓN D (Re m) Vals Introducción Tema D d ₁ d ₂ Coda	89-137 89-98 98-113 114-129 130-137
SECCIÓN E (Re M) Tema E e ₁ Coda	138-185 138-153 153-185
CODA	185-205

Nº6 *Tango [-Habenera] del Café*

INTRODUCCIÓN (Mi ♭ M)	1-16
TEMA A a ₁ a ₂	16-37 16-28 28-37
TEMA B b ₁ b ₂	38-76 38-55 55-76
CODA	76-90

Nº7 *Couplets del entarimado*

INTRODUCCIÓN (La M)	1-11
TEMA A <i>Couplets</i>	11-28
TEMA B (Re M- La M- Re M) Polka	28-41
TEMA C	41-53
CODA	53-76

Nº8 Final. *Pasa-calle y desfile general*

INTRODUCCIÓN (Sol M - Do M)	1-6
SECCIÓN A	7-64
Puente	7-20
a	20-35
b	36-48
c	48-64
SECCIÓN A´	64-91
a´	64-78
b´	79-91
c´	92-107
CODA	91-129

Relación de temas reutilizados.

Motivos empleados en el preludio (cc. 1-9), N°5 (cc. 89-97) Y N°7 (sólo motivo 68-71)

8^a↑



También en el preludio (cc.10-21) y n° 5 (cc. 98-109).



También en el preludio (cc.26-40) y n° 5 (cc. 138-152).



2. Cuadros Disolventes

Preludio.

Compases

SECCIÓN A	1-21
a ₁ (Sol M – Re M)	1-13
Transición (Sol M)	13-21
SECCIÓN B Tarantela	21-60
Introducción	21-28
b ₁	28-36
b ₂	36-44
b ₃	44-60
TRANSICIÓN	60-71
CODA	71-80

Nº1 Terceto.

CC.

Sección A	1-22
Introducción (Sol M)	1-3
a ₁ (Sol M- Re M)	3-13
a ₂ (Sol M)	13-22
Sección B	23-39
b ₁	23-31
b ₂	31-39
Sección C	39-75
c ₁ (Si ♯ M)	39-47
c ₂ (Si ♯ M- Sol m)	48-59
c ₃	59-75
Sección D	75-107
d ₁ (Sol M)	75-98
Puente (Sol M – do m)	99-107
Enlace	107-111
Sección E	112-151

e ₁ (Do M- La m)	112-127
e ₂	128-135
e ₃ (Do M)	136-151
Coda	151-169

Nº 2 Concertante del repertorio

Introducción	1-14
Tema A <i>Miss Helyett</i>	14-25
Tema B	25-35
Transición	35-41
Tema C <i>El tambor de Granaderos</i>	41-49
Transición	49-57
Tema D <i>La Verbena de la paloma</i>	57-66
Tema E <i>Campanero y sacristán</i>	66-81
Tema F	82-90
Tema G <i>La vuelta del vivero</i>	91-96
Tema H	96-104
Tema I <i>El cabo primero</i>	105-112
Tema J	113-122
Tema K <i>La Maja</i>	123-130
Tema L <i>Cádiz</i>	131-140
Tema M <i>El dúo de la Africana</i>	141-148
Coda	148-168

Nº 2 y $\frac{1}{2}$. Interludio

Nº3 La Revista

Introducción (Re m)	1-14
Sección A (Re M)	15-31
a ₁	15-22
a ₂	23-31

Transición (Sol M)	31-39
Sección B (Re M) Vals	39-70
b ₁	40-54
b ₂	55-70
Transición	70-83
Sección C (Do M)	84-110
Introducción	84-94
c ₁	95-102
c ₂	103-106
coda	106-110
Sección D (La m) Cakewalk	111-140
Introducción	111-126
d ₁	127-136
Coda	137-140
Sección E (Re M)	141-160
Introducción	141-148
e ₁	148-156
Coda	156-160
Sección F	160-194
Introducción	160-169
f ₁	170-177
f ₂	178-187
Coda	186-194
Coda	195-238

Nº 4 A. Baile francés e italiano

Introducción (Mi \flat M)	1-6
Sección A	7-59
Tema A	11-22
Tema B	22-38
Transición	39-47
Coda	47-59
Sección B (Si \flat M)	60-120
Introducción	60-67
Tema C	
c ₁	68-84

c ₂ (Re ♭ M- Si ♭ M- Sol m)	84-108
c ₃	108-120
Coda (Si ♭ M) tarantela	120-152

Nº 4 B. Schottisch

Introducción (Mi ♭ M)	1-4
Tema A	5- 20
a ₁	5-12
a ₂	13-20
Tema B (La ♭ M)	21-36
Puente	29-36
Tema A (Mi ♭ M)	37-48
a ₁	37-44
Transición	44-48
Coda	48-58

Nº 4 C

Tema A (Si m)	1-10
Tema B (Sol M)	11-18
Tema C (Sol m)	19-28
Transición	29-39
Tema D	40-47
Tema E (Si ♭ M)	48-60
Coda	60-68

Nº 5. Escena y Tango del Merengue

Introducción (Mi m)	1-9
Sección A	9-26
a ₁ (Sol M-Re M)	9-15

a ₂	15-21
Transición	21-26
Sección B	26-47
b ₁ (Fa M)	27-37
b ₂ (Re m)	37-43
coda	43-46
Sección C (Re M)	47-99
Introducción	47-54
C1 (Re m- Fa # m)	56-75
C2 (Fa # m-Re M)	76-99
Coda	99-129

Nº 6 A. Personajes célebres

Introducción (Sol M)	1-15
Sección A	17-70
a ₁	17-32
Puente (Si b M-Sol M)	32-47
a ₂	50-58
a ₃ (Sol M- Re M)	61-70
<i>Coda</i>	71-85

Nº 6 B. Couplets de Gedeón

Sección A (Re M)	1-32
Introducción	1-5
a ₁ (Re M-Fa # m)	5-20
a ₂ (Fa # m-Re M)	20-32
Sección B o estribillo	32-59
b ₁	32-43
b ₂	43-55
Coda	55-59

Nº 7. Escena del Asalto

Introducción (Re M)	1-15
Sección A (Si b M)	15-28
a ₁	15-22
Transición	23-28
Sección B (Si b M-Sol m-Si b M)	29-70
b ₁	29-51
b ₂	51-65
Coda	66-70
Sección C (Mi b M) Marcha	71-84
Coda	84-95

Relación de temas reutilizados.

Tema empleado en el preludio y Nº 1 (cc.1-13).



Materiales extraídos de los números 4ºB (cc.5-10) y 7 (cc.85-90).

