



ANDREA GARCÍA TORRES
Universidad de Oviedo

El gorro frigio (1888): estereotipos dramatúrgicos, renovación escénica y circuitos de difusión en un sainete lírico de Manuel Nieto

En 1888 tuvo lugar el estreno de una de las obras más destacadas dentro del catálogo perteneciente al compositor Manuel Nieto Matán (1844-1915), el sainete lírico *El gorro frigio*. El éxito de este título no radica en la ruptura con los patrones establecidos en el repertorio del género chico, ni en el empleo de procedimientos innovadores, sino todo lo contrario. En base a sus experiencias como compositor, director y empresario teatral, tanto él como sus libretistas aglutinan aquí una serie de tópicos muy explotados, que constituyen un aval dentro del entorno mercantilizado del teatro finisecular. Este estudio cuestiona el compromiso ideológico del sainete, advierte la versatilidad de la obra para adaptarse a las nuevas imposiciones dramáticas de comienzos del siglo XX en relación al reestreno de 1907, y finalmente examina la reiterada aparición del personaje de la morena Trinidad en las distintas esferas culturales hispanas.

Palabras clave: Manuel Nieto, *El gorro frigio*, género chico, zarzuela, La morena Trinidad.

In 1888 it was the premiere of one of the most important works in the catalog of the composer Manuel Nieto Matán (1844-1915), the sainete lírico El gorro frigio. The success of this title is not related to the break with established standards in the repertoire of género chico, neither in the use of new practices, quite the opposite. Based on his experience as a composer, conductor and theatre manager, both him and his librettists agglutinate here a series of clichés, which constitute a guarantee into the commercialized theatre environment at the end of the Nineteenth-Century. This study questions the ideology commitment of the sainete, remarks the versatility of the work in a way to adapt to the new drama impositions in the early Twentieth-Century associated to its new release in 1907, and finally it examines the reiteration of the appearance of character of la morena Trinidad in the different Hispanic cultural environments.

Key words: Manuel Nieto, El gorro frigio, género chico, zarzuela, La morena Trinidad.

Manuel Nieto (Reus, 1844-Madrid, 1915) comparte muchos aspectos con un número importante de personalidades que protagonizaron la vida cultural madrileña desde el Sexenio Democrático hasta los años posteriores al cambio de siglo. Oriundos de pequeños núcleos de población, se trasladaron posteriormente a la capital, en sintonía con los movimientos migratorios que se estaban llevando a cabo entonces en España¹; una

¹ La construcción del Estado liberal y el progresivo asentamiento de la sociedad decimonónica fueron sus condicionantes. Luis Enrique Romero Carvajal, Rubén Pallol Trigueros: "El Madrid moderno, capital de una España urbana en transformación, 1860-1931", *Historia Contemporánea*, 39, 2011, pp. 541-588.

situación que condicionó asimismo el desarrollo particular del sistema teatral, focalizado en sus dos ciudades principales, Madrid y Barcelona².

En 1870, tras establecerse definitivamente en la capital madrileña³, comienza su etapa más pública, productiva y la que con mayor frecuencia reconocerían los estudiosos; algunos, como Luisa Lacal, ya en los años en los que aún vivía el maestro⁴. Son considerables las alusiones a Nieto recogidas en la bibliografía de referencia sobre el género chico, en sus vertientes literaria, histórica y crítica⁵. Pero ha sido Emilio Casares quien, desde la musicología, elaboró un perfil más detallado sobre el compositor, recopilando y aportando nuevos datos sobre sus actividades como empresario e intérprete y su participación en la vida cultural del periodo finisecular. En ella destaca su compromiso con la causa de la Sociedad de Autores Españoles⁶, aunque con respecto a esta cuestión, Nieto mantuvo siempre una postura conciliadora con las dos partes enfrentadas⁷.

No obstante, aún es necesario un estudio más preciso que detalle su pertenencia al Círculo de Bellas Artes, al Círculo Artístico-Literario o su participación en conmemoraciones institucionales como ocurrió en el III centenario del *Quijote*⁸ en 1905. Estos vacíos en lo que a su documentación personal se refiere, han favorecido que sea la recepción de su obra lírica la que más atención ha suscitado, especialmente los títulos estrenados durante las dos últimas décadas del siglo XIX, todos comprendidos en el sistema teatral del género chico. Pese a que sus mayores éxitos han sido en este ámbito, Nieto explotó en menor medida otros modelos líricos entonces en boga —zarzuela grande y teatro bufo—, un hecho que no fue aislado y que

² Sobre esta cuestión véase el trabajo de Jeanne Moisan: *Scènes capitales. Madrid, Barcelone et le monde théâtral fin de siècle*, Madrid, Casa Velázquez, 2013.

³ Manuel Nieto: *Memorias añejas*, Madrid, R. Velasco, 1915. Respecto a esta fuente, es necesario señalar su tono anecdótico, por lo que los datos aquí recogidos han sido tratados con precaución y contrastados con otras referencias.

⁴ Luisa Lacal: *Diccionario de la música: técnico, histórico, bio-bibliográfico*, 2ª ed., Madrid, Establecimiento tipográfico de San Francisco de Sales, 1900.

⁵ Véase Augusto Martínez Olmedilla: *Los teatros de Madrid: anecdotario de la farándula madrileña*, Madrid, José Ruiz Alonso, 1947; José Deleito y Piñuela: *Origen y apogeo del género chico*, Madrid, Revista de Occidente, 1949; Carmen del Moral Ruiz: *El género chico. Ocio y Teatro en Madrid (1880-1910)*, Madrid, Alianza Editorial, 2004; Matilde Muñoz: *Historia de la zarzuela y del género chico*, Madrid, Tesoro, 1946.

⁶ E. Casares Rodicio: “Nieto Matán, Manuel”, *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, E. Casares Rodicio (dir.), Madrid, SGAE, 2000, vol. 7, pp. 1036-1039; id.: “Nieto Matán, Manuel”, *Diccionario de la zarzuela. España e Hispanoamérica*, 2ª ed., Madrid, ICCMU, 2006, vol. 2, pp. 347-350; y también en *Historia gráfica de la zarzuela. Los creadores*, Madrid, ICCMU-Fundación de la Zarzuela Española, 1999.

⁷ Sinesio Delgado: *Mi teatro, cómo nació la Sociedad de autores*, Madrid, SGAE, 1960 (ed. conmemorativa a cargo de María Luz González, Madrid, SGAE, 1999).

⁸ Véase al respecto el capítulo de Adela Presas: “1905: la trascendencia musical del tercer centenario”, *Cervantes y El Quijote en la música: estudios sobre la recepción de un mito*, Begoña Lolo (ed.), Madrid, Centro de Estudios Cervantinos, 2007, pp. 285-306.

tendría su máximo exponente en la figura de Manuel Fernández Caballero, que triunfó tanto en la zarzuela grande como en el repertorio bufo y el género chico, y a quien Nieto veía como un ejemplo a seguir⁹. Todo ello supone un alto grado de pragmatismo y versatilidad para adaptarse a los condicionamientos estéticos de la nueva sociedad en la que domina el ocio mercantilizado y los intereses de un público diversificado, cosmopolita y dinámico¹⁰.

En el extenso catálogo de Manuel Nieto destaca *El gorro frigio* –que asciende hasta ahora a un total de 178 composiciones líricas– por tratarse de uno de los títulos más difundidos del autor, que cuenta con diez ediciones publicadas del libreto y numerosas adaptaciones comerciales, especialmente números sueltos reducidos para canto y piano. Ha sido determinante para este estudio el complejo proceso de recepción que se ha generado a raíz de esta obra, tanto por cuestiones ideológicas y simbólicas, como por su capacidad para actualizarse ante las nuevas modas que irrumpen en el panorama teatral. Las reformas que se incorporaron en 1907 dejan constancia de la permeabilidad y vigencia del género chico y constituyen un recurso imprescindible para comprender este teatro breve, que no ha sido tratado suficientemente por la literatura científica. Este estudio pretende aportar nuevos datos sobre la trayectoria artística de Nieto en el contexto dramático finisecular, examinar los circuitos culturales que albergaron sus trabajos y analizar los parámetros tipificados sobre los que radicaba el éxito de esta composición.

Sin embargo, independientemente de la buena acogida que tuvo entonces, *El gorro frigio* forma parte de la inmensa cantidad de títulos pertenecientes al teatro lírico del periodo finisecular que hoy día constituyen todo un repertorio olvidado, ajeno a las actuales programaciones. Este sainete lírico, estrenado en el Teatro Eslava de Madrid el 17 de octubre de 1888¹¹, es producto del sistema de colaboraciones característico del género chico, que ha propiciado la coautoría de Félix Limendoux y Celso Lucio en la parte literaria. Narra las andanzas de García, un “desocupado contertulio de la redacción”¹² de un periódico llamado *El gorro frigio*. La temática

⁹ En la biografía inédita que Julio Gómez escribió sobre Fernández Caballero, comenta la veneración que Nieto concedía al maestro en el terreno de la composición lírica. Julio Gómez: *Biografía de Caballero*, Biblioteca Española de Música y Teatro Contemporáneos, Fundación Juan March, Sig. M-DOC 211 Gom, pp. 172-173. La citada afirmación se justifica al comprobar el catálogo conjunto de ambos, especialmente durante los primeros años en Madrid del compositor reusense.

¹⁰ Véase Jorge Uriá: “Lugares para el ocio: Espacio público y espacios recreativos en la Restauración española”, *Historia Social*, 41, 2001, pp. 89-112.

¹¹ Según los datos contrastados del libreto y la prensa, y contradiciendo así la fecha del 19 de octubre dada por J. Deleito: *Origen y apogeo del género chico...* Véase *La República*, Madrid, año V, nº 1.476, 18-X-1888; *El gorro frigio*, 10ª ed., Madrid, R. Velasco, 1917.

¹² J. Deleito y Piñuela: *Origen y apogeo del género chico...*, p. 512.

se circunscribe al importante desarrollo que la prensa española alcanzó durante los últimos treinta años del siglo XIX¹³, constituyendo entonces un tema en boga, recurrente para este teatro breve, y muy cercano a los propios libretistas.

La acción dramática se articula a través de una sucesión de escenas yuxtapuestas que presentan personajes de diversa índole tomados de la actualidad coetánea, sin apenas novedad con respecto al resto de este repertorio lírico. Estereotipos que ofrecen a los autores garantías de éxito, dentro de un sistema tan comercial y pautado como lo era el género chico. En él tienen cabida desde un insurgente revolucionario dispuesto, sin éxito, a alterar el orden político y social; hasta la bailarina, responsable de introducir un sesgo metateatral al comentar sus peripecias escénicas; pasando por la realidad social encarnada en el casticismo de Pura; y también por el estamento militar con la aparición del Corneta. Todo destinado a satisfacer a un público ávido de estrenos que, al igual que ocurre en el resto de la cultura comercial, no buscaba más que la novedad aunque esta se basase, en última instancia, en la repetición de los mismos patrones exitosos¹⁴.

Afinidades ideológicas y contextos políticos en torno a *El gorro frigio*

En contraposición a los exaltados ánimos de los colaboradores del diario republicano *La Voz*, quienes ven en esta obra un manifiesto del “ambiente izquierdista de todas las épocas”¹⁵, el compromiso político del texto evita cualquier rasgo contestatario, limitándose a chistes puntuales donde la crítica va implícita, siempre asociada a la comicidad, que la prensa del momento calificó de atrevidos.

Por cuestiones relacionadas con la censura, no mantiene la implicación social, política y propagandística que el teatro republicano explotó durante el Sexenio¹⁶. Sin embargo, el título en sí mismo supone ya toda una apelación, sobre todo porque 1888 es en España un momento de intensa actividad política para los sectores liberales —el Partido Socialista Obrero Español (PSOE) celebró su primer congreso—, el asociacionismo obrero —se fundó el sindicato Unión General de Trabajadores (UGT)— o el compromiso

¹³ Véase Margarita Márquez Padorno: “El liberalismo en la prensa: Miguel Moya”, *Historia Contemporánea*, 43, 2011, pp. 685-699.

¹⁴ La idea está tomada de Edgar Morin, Theodor Adorno: *La industria cultural*, Buenos Aires, Galerna, 1967. No obstante, la bibliografía sobre la cultura comercial es amplísima y se plantea desde distintas perspectivas, que no comparten el tono despectivo de estos autores.

¹⁵ *La Voz*, Madrid, año XII, n° 3.273, 25-VI-1931, p. 3.

¹⁶ Sobre esta cuestión puede consultarse Gregorio Fuente Monge: “El teatro republicano de la Gloriosa”, *Ayer*, 72, 2008, pp. 83-119.

político de la masonería¹⁷ –la barretina se perpetúa en su iconografía–, y el género chico no permanece indiferente. La documentación hemerográfica constata la significación que tras el estreno adquirió esta obra entre los grupos progresistas, quienes la toman como referencia para la causa. Basta señalar la representación de *El gorro frigio* en Cuba tras celebrar un mitin en favor de la República española en 1903, en cuya programación aparecían también los dos símbolos musicales por excelencia adscritos al movimiento, *La Marsellesa* y el *Himno de Riego*¹⁸.

Este sainete lírico aparece en la bibliografía como uno de los títulos más destacados de sus creadores, que inauguran con él su colaboración. Al contrario que Félix Limendoux –para quien es su primera obra relevante¹⁹–, tanto Celso Lucio como Nieto eran entonces dos celebrados autores de la actualidad teatral finisecular. Por su parte, Roger Alier contextualiza *El gorro frigio* dentro de lo que él denomina estética pseudo-republicana, a la que también suscribe otra obra perteneciente al catálogo de Nieto, el *Himno de Riego* (1886)²⁰. Actualmente puede contrariarse esta afirmación, y atribuir dicha autoría a su hermano menor, Baldomero, quien tras su paso por el Conservatorio de Madrid y la compañía de Arderius, se dedicaría también al teatro²¹.

Cabe puntualizar que la historiografía sobre el republicanismo decimonónico sitúa el clímax del movimiento en el Sexenio revolucionario²², y a partir de 1874 se produjo un receso que llevó a sus simpatizantes a la clandestinidad. No obstante, el comienzo de la Restauración Alfonsina constituyó un momento activo para el movimiento liberal, que gozaba de un fuerte apoyo social, y sus seguidores continuaron protagonizando la actividad política²³. En la década de los ochenta, cuando se estrenó el sainete, los sectores más moderados promovieron un acercamiento a la monarquía, y

¹⁷ Véase María Teresa Rabadán: “Cuestiones políticas y sociales tratadas por algunas logias madrileñas”, *Masonería, política y sociedad*, Jose Antonio Ferrer Benimelli (ed.), 1989, vol. 1, pp. 25-34.

¹⁸ *Las Dominicales*, Madrid, año IV, n° 153, 29-I-1904, p. 4.

¹⁹ Oliva G. Balboa: “Limendoux García, Félix”, *Diccionario de la zarzuela...*, vol. 2, p. 89.

²⁰ Roger Alier: *La Zarzuela*, Barcelona, Robinbook, 2011. Una adscripción que actualmente se encuentra superada por los estudios históricos sobre el republicanismo restauracionista, por la pluralidad de proyectos e idearios que constituían sus distintas vertientes.

²¹ Véase *La Correspondencia de España*, Madrid, año XXXVII, n° 10.453, 4-XI-1886, p. 3; María Encina Cortizo: *Teatro lírico*, Madrid, ICCMU, 1994.

²² Román Miguel González: *La pasión revolucionaria. Culturas políticas republicanas y movilización popular en la España del XIX*, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2007.

²³ Actuaban al amparo de eufemismos. El balance –intencionado– que se publicó en *La República* concluye que, “si al subir Cánovas al poder los republicanos eran muchos, cuando abandonó el poder habían multiplicado sus huestes y constituían [...] la mayoría del país”, *La República*, Madrid, año I, n° 67, 18-IV-1884, p. 1, citado por Sergio Sánchez Collantes: “Los orígenes de la estrategia mancomunada en el republicanismo español: la democracia por bandera”, *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie V, *Historia Contemporánea*, 18, 2006, pp. 135-152.

el tono de hostilidad disminuyó sin renunciar a sus ideales; esta es la actitud que presenta *El gorro frigio*.

Ha habido precedentes dramáticos sustentados en el uso de la iconografía republicana, con una tendencia muy marcada. Notable es el caso del apropósito escrito en 1873 por José Jackson Veyán –radical declarado, y también colaborador de Nieto– titulado *Corona y gorro frigio*, en el que se enfrentan de forma maniquea la República y la Monarquía por obtener el apoyo del pueblo español, que resuelve defendiendo la causa republicana; el mensaje es evidente. No presenta números musicales inéditos, pero sí emplea un lenguaje directo y música incidental para remarcar el triunfo liberal²⁴. Comparaciones como esta respaldan la hipótesis sobre el compromiso limitado de *El gorro frigio*, donde la crítica es ambigua, conciliadora y está ante todo supeditada a los intereses comerciales de agradar al mayor número posible de espectadores. Sin embargo, tampoco sería posible calificar *El gorro frigio* como una obra desideologizada, y menos aún teniendo en cuenta que el antecedente más probable a la hora de inspirar este sainete procede de un periódico publicado en Madrid durante el Sexenio que, en un tono muy exaltado, se declaraba anticarlista y anticlerical²⁵.

Asimismo, la trayectoria vital de los tres autores permite calificarlos –empleando su propia terminología– como “de ideas avanzadas”²⁶. El propio Nieto se declara simpatizante de los ideales liberales, habiendo formado parte de un comité republicano en Ávila durante su juventud. Por su parte, largo tiempo después del estreno de este sainete, Félix Limendoux se convertía en el director del periódico satírico *El Último Mono*, cuyas publicaciones le ocasionaron incidentes con las autoridades del régimen de la Restauración. Celso Lucio, presenta igualmente una actitud correligionaria con los dos anteriores por su afinidad ideológica con *El Globo*²⁷. Fue redactor temporalmente en este diario, conocido por ser uno de los periódicos republicanos y anticlericales, y al mismo tiempo de tendencia posibilista, de mayor difusión durante la década de los ochenta²⁸.

Con posterioridad al estreno de este sainete los citados autores participaron en su última obra en colaboración, titulada *Boulangier* (1889). La prensa ha querido ver en ella una secuela de *El gorro frigio*²⁹, pero su éxito

²⁴ José Jackson Veyán: *Corona y gorro frigio*, libreto manuscrito, Biblioteca Nacional de España, Sig. Mss/14567/17. *El Himno de Riego* y *La Marsellesa* son las referencias musicales que aparecen citadas en el libro. El resto de la música no es explícita, pero las indicaciones finales del autor apuntan su presencia a la hora de preludear los hechos históricos relatados.

²⁵ Véase el manifiesto editorial contenido en *El gorro frigio*, Madrid, año I, n° 1, 11-IV-1870.

²⁶ M. Nieto: *Memorias añejas...*, p. 45.

²⁷ Sus colaboraciones en *El Globo*, *Madrid Cómico y Blanco y Negro*, pueden consultarse en Oliva G. Balboa: “Lucio y López, Celso”, *Diccionario de la zarzuela...*, vol. 2, p. 129.

²⁸ Así lo catalogan los recursos descriptivos de prensa de la Hemeroteca de la Biblioteca Nacional.

²⁹ *El Día*, Madrid, n° 3.210, 7-IV-1889, p. 3.

ha sido mucho menor. De todas formas, tanto Lucio como Nieto continuaron colaborando en títulos como *Calderón* (1890) y, con menor repercusión, *El príncipe heredero* (1896), junto a Carlos Arniches.

El problema de la denominación de los subgéneros del teatro por horas

La problemática sobre la denominación de las obras dentro de este teatro breve es un hecho conocido³⁰. Hasta tal punto llega la imprecisión que, en el volumen sobre *La música en el Boletín de la Propiedad Intelectual*³¹, los títulos están registrados en gran medida simplemente como zarzuelas, de forma genérica. En este caso, la terminología de sainete propuesta por los autores presenta algunas particularidades, determinantes para que Espín Templado, en su trabajo sobre los subgéneros del teatro por horas, lo clasifique como un sainete arrevistado³².

El libreto deja entrever una carencia de acción dramática que articule la obra, pues en ningún caso la ausencia del director titular del periódico, la sustitución por García y su búsqueda por los agentes del orden³³, tienen entidad suficiente para constituir una trama argumental solvente. Además, para el tratamiento de los temas políticos y asuntos cotidianos, que siempre aparecen revestidos de forma lúdica, predominan los juegos de palabras y malos entendidos lingüísticos. Por otra parte, el espacio dramático interior provoca el desarrollo de la acción en un solo cuadro, contextualizado en la redacción de un periódico con sede en Madrid. Se erradica con ello el costumbrismo sainetesco y el tono popular en beneficio de un espacio urbano de corte realista, tan alejado de las escenas callejeras de los barrios populares madrileños y las costumbres del pueblo —a las que alude Yxart³⁴—, como de los espacios quiméricos que albergan la ambientación del subgénero de la revista.

³⁰ Para profundizar más sobre este hecho puede consultarse María Pilar Espín Templado: "Tipología de las formas teatrales breves dentro del género chico. El problema de las denominaciones", *Historia del teatro breve en España*, Javier Huerta Calvo (ed.), Madrid, Iberoamericana, 2008, pp. 835-851.

³¹ *La música en el Boletín de la Propiedad Intelectual (1847-1915)*, Madrid, Ministerio de Educación y Cultura-Biblioteca Nacional, 1997.

³² M. P. Espín Templado: *El teatro por horas en Madrid (1870-1910)*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños-Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero, 1995.

³³ Una situación que no debía ser infrecuente en las redacciones de la prensa del momento. Félix Limendoux protagoniza una anécdota similar en 1892 cuando siendo director del periódico satírico *El Último Mono* es denunciado y detenido por publicar un cuento político titulado "El rey niño", que haría alusión supuestamente a Alfonso XIII. Véase *La Época*, Madrid, nº 14.261, año XLIV, 21-V-1892, p. 3.

³⁴ José Yxart: *El arte escénico*, Barcelona, Imp. de La Vanguardia, vol. I, 1894 y vol. II, 1896 (reed. facs. Barcelona, Alta Fulla, 1987).

Esta amalgama de características que se aglutinan en *El gorro frigio* beneficia la posterior adaptación del sainete a las nuevas tendencias que se incorporan en las primeras décadas del siglo XX; la reforma que en 1907 los autores de esta obra llevaron a cabo, sigue esta dirección. Es una estrategia comercial muy arraigada en el repertorio del género chico para modernizar sus títulos que, a partir de un primer patrón exitoso, incorpora acontecimientos de mayor actualidad con el fin de prolongar lo máximo posible la rentabilidad de la composición inicial. En el siguiente cuadro se indican las modificaciones que se llevaron a cabo en la versión de 1907 a partir de la versión original.

Cuadro 1. Comparación de la estructura dramática de las dos versiones de *El gorro frigio*³⁵

<i>El gorro frigio</i> . Teatro Eslava (1888)	<i>El gorro frigio</i> . Teatro Eslava (1907)
Preludio	Preludio
<i>Escena I.</i> Antúñez y Martínez	<i>Escena I.</i> Antúñez, Martínez, Rodríguez, Pérez y García*
<i>Escena II.</i> Dichos y García	-Nº 1. García. “Buenas tardes caballeros...”*
<i>Escena III.</i> García solo	<i>Escena II.</i> García*
<i>Escena IV.</i> García y un Conspirador	<i>Escena III.</i> García y Bailarina*
<i>Escena V.</i> García y después la Bailarina	-Nº 2. García y Lollini. “Vaya una copita...”
-Nº 1. García y bailarina. “Vaya una copita...”	-Nº 3. Lollini “Paseando una mañana...”
-Nº 2. Bailarina. “Paseando una mañana...”	<i>Escena IV.</i> García y Padrinos 1º y 2º*
<i>Escena VI.</i> García y Amigos 1º y 2º	<i>Escena V.</i> García y Nadadoras 1ª y 2ª*
<i>Escena VII.</i> García y Autor	-Nº 4. Terceto. “No le extrañe a usted...”*
<i>Escena VIII.</i> García y Corneta	<i>Escena VI.</i> García y estudiantes 1º, 2º y 3º*
-Nº 3. Corneta. “Soy el mejor trompeta...”	<i>Escena VII.</i> Dichos y 6 postulantes*
<i>Escena IX.</i> García, Mamá y la Niña	-Nº 5. Pasacalle. “La marcial y alegre estudiantina...”*
<i>Escena X.</i> García, Pura, Manitas y Orejas	<i>Escena VIII.</i> García y estudiantes 1º, 2º y 3º*
-Nº 4. Cuarteto. “Soy Pura la buñolera...”	-Nº 6. Corneta. “Soy el mejor trompeta...”
<i>Escena XI.</i> García, Manitas, Orejas	<i>Escena IX.</i> García, Mamá, y la Niña*
<i>Escena XII.</i> Dichos, Amigos 1º y 2º	<i>Escena X.</i> García, Pura, Manitas, y Orejas
<i>Escena XIII.</i> Manitas, Orejas, Amigos 1º y 2º	-Nº 7. Cuarteto. “Soy Pura la buñolera...”
<i>Escena XIV.</i> Dichos, García, Delegado, y dos Guardias de orden público	<i>Escena XI.</i> García, Manitas, Orejas, Padrinos 1º y 2º
<i>Escena XV.</i> Dichos, Antúñez y Martínez	<i>Escena XII.</i> Manitas, Orejas, Padrinos 1º y 2º
<i>Escena XVI.</i> Dichos y Pura	<i>Escena XIII.</i> Manitas, Orejas y García
-Nº 5. Concertante final. “Ustedes dirán...”	<i>Escena XIV.</i> Dichos, Antúñez, Martínez, Rodríguez y Pérez*
	<i>Escena XV.</i> Dichos y Pura
	-Nº 8. Concertante final. “Ustedes dirán...”

³⁵ (*) Hace referencia a los números que han sufrido modificaciones. La relación de los números musicales para la primera edición sigue la publicada por Unión Musical Española (UME), que no coincide con la distribución de las partes manuscritas conservadas en el Centro de Documentación y Archivo (CEDOA) de la SGAE. Véase Manuel Nieto: *El gorro frigio*, Madrid, UME, [s. f.].

El gorro frigio: algunos aspectos sobre la acción dramática y los recursos compositivos

Si se contrastan las fuentes localizadas³⁶ y las críticas de la época, puede observarse que el éxito de *El gorro frigio* se debe a la reiteración exitosa de tópicos comunes instalados en el repertorio. Por ello, el papel de la música se limita a canciones traídas al uso, sin apenas relación con el desarrollo dramático. Además, es constante la utilización de un lenguaje armónico sobrio, así como el empleo de materiales donde la variación o el desarrollo no tienen cabida, y los temas se yuxtaponen continuamente a través de sencillos enlaces. El preludio es ejemplo de ello y utiliza, como solía ser frecuente, materiales que después aparecerán en el transcurso de la obra ligeramente modificados, adelantando aquí melodías extraídas de la introducción (Ejemplo 1) y del interludio (Ejemplo 2) que aparecen en el número protagonizado por el Corneta (nº 3), esta vez en la tonalidad plagal del IV grado.



Ejemplo 1. Tema común utilizado en la introducción del preludio y en la “Canción del Corneta”, cc. 1-5³⁷

The image shows two systems of musical notation for Piano. The first system is a piano introduction in 2/4 time, featuring a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The second system continues the piano introduction with similar melodic and bass lines.

Ejemplo 2. Tema principal del preludio, reutilizado en el interludio del nº 3, cc. 14-21

³⁶ Los materiales consultados han sido Félix Limendoux, Celso Lucio: *El gorro frigio*, Sainete cómico-lírico en un acto, Madrid, R. Velasco, 1ª ed., 1888 (4ª ed., 1888; 5ª ed. 1889; 6ª ed., 1889; 7ª ed., 1889); Felix Limedoux, Celso Lucio: *El gorro frigio*, Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 9ª ed., 1901 (10ª ed., 1917); Manuel Nieto: *El gorro frigio*, Madrid, Zozaya, 1888; Manuel Nieto: *El gorro frigio*, partitura manuscrita, Biblioteca Nacional de España, Sig. M 3899-15; Manuel Nieto: *El gorro frigio*, partes de apuntar, CEDOA (SGAE), MMO-1886; Manuel Nieto: *El gorro frigio*, UME.

³⁷ A no ser que se especifique lo contrario, todos los ejemplos musicales están tomados de la edición de *El gorro frigio*, Madrid, UME. Los extractos procedentes de los números reformados pertenecen a las partes manuscritas antes mencionadas.

A pesar de ello, Nieto no pretende en este preludio –ni es habitual tampoco en su corpus dramático– elaborar una *suite* a partir de los temas que habrían de convertirse en los más representativos de la obra, y aboga por mantener la unidad tonal, sin alternancia alguna de compás. El número se desarrolla sobre un ritmo de pasacalle de carácter marcial, con un diseño formal en el que Nieto recurre a motivos extraídos de las posteriores secciones instrumentales. Una fórmula que se vuelve constante en su obra lírica y constituye una característica distintiva. El preludio de *El gorro frigio* se adscribe al formato de *obertura Medley* (construida mediante la combinación de temas presentes en los diversos números de la obra), cuya popularidad se disparó principalmente en la escena frívola del siglo XIX por la frecuencia con que recurrían a ella autores de opereta como Offenbach o Sullivan³⁸; constata el influjo de dicho repertorio en el teatro español. Sin embargo, el tratamiento de estos es aquí bastante primario, porque no alcanza un dominio pleno de las posibilidades para hilvanar gran número de temas, tal como aparece en títulos contemporáneos.

Cuadro 2. Esquema de la estructura formal del preludio de *El gorro frigio*

Introducción	2/4	Mi M	cc. 1-5
A			5-13
A'			13-22
Coda			22-32

La acción comienza en medio del caos que supone para la redacción del diario *El gorro frigio* la ausencia del director. Antúñez y Benítez, dos periodistas, reclutan a García para que ejerza como tal. Así, este último es el protagonista que actúa como ilación de la obra; no es más que el habitual individuo sin oficio y vividor de clase media-baja que deambula por el Madrid decimonónico. La concepción de este personaje para ser interpretado por un actor y no por un cantante propiamente dicho, se manifiesta en el protagonismo dramático que posee en el libreto, y contrasta, a su vez, con la sencillez técnica de sus intervenciones musicales, limitadas a breves diálogos en estilo mayormente declamatorio y sin contemplar la escritura solística. Sigue el planteamiento que Ramón Barce propone para Don Hilarión, porque también en el caso de García se le puede considerar una

³⁸ Véase Stephen C. Fisher: “Medley overture”, *The New Grove Dictionary of Opera*, Stanley Sadie (ed.), *Grove Music Online. Oxford Music Online*, Oxford University Press. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/O903062> (última consulta: junio de 2015).

herencia del figurón del siglo XVII, pero sin el tono *kitsch* consustancial al primero³⁹.

Comienza a continuación el desfile de tipos encabezado por un conspirador, cuyas intenciones son aliarse con el verdadero director del periódico por su afinidad en cuestiones políticas y perpetrar un alzamiento militar. A pesar de ello, y de la mención de Louise Michel, los autores se encargan de diluir esta atmósfera intercalando las intervenciones cómicas de García; una retahíla de chistes banales, sin mucha sagacidad, pero bien acogidos tanto por el público como por la crítica. Toda referencia política desaparece tras la llegada de la bailarina que, amparándose en el rol tipificado de artista española con apellido italianizado dedicada al teatro, propicia la incorporación del “italiano macarrónico” en la obra y los diálogos con doble sentido. No pervive aquí la reivindicación nacionalista que puede localizarse en títulos de la zarzuela romántica como en *Gloria y peluca* (1850), sino que tiene una función meramente lúdica. En esta escena V se localizan los números 2 y 3 que se suceden ininterrumpidamente durante la representación.

Cuadro 3. Estructura formal del n° 1. “Escena, romanza y duo de García y bailarina”

Escena “Vaya una copita...”	2/4	Mi M	cc. 1-21	García y Bailarina
Romanza “Là Venezia un gondotiero”	6/8	La m	21-44	Bailarina
Introducción			21-26	
A			27-34	
B			35-44	
Dúo (coda desde el c. 56)		La M	44-67	García y Bailarina
	2/4	Mi M	60-67	

Desde el punto de vista musical, pueden tratarse como una alternancia de momentos estáticos y dinámicos con intervenciones secundarias, no muy alejados de los procedimientos de la ópera romántica italiana, que Nieto conocía perfectamente por su faceta de director, pero aplica aquí un

³⁹ Véase Tomás Bretón, Ricardo de la Vega: *La Verbena de la Paloma o El boticario y las chulapas y celos mal reprimido*, sainete lírico en 1 acto, ed. crítica Ramón Barce, Madrid, ICCMU, 1994.

tratamiento bastante libre. En el n° 1, la sección denominada romanza, “Là Venezia un gondottiero” –de breve extensión y forma biseccional–, se desarrolla sobre un *tempo* de barcarola. Un esquema sin mucha aceptación dentro del género chico, aunque en el repertorio europeo⁴⁰ sí adquiere una elevada transcendencia durante los años ochenta, y Nieto recurre a él con frecuencia. Armónicamente, emplea la tonalidad de La menor con abundante uso del acorde de 6ª napolitana, para acentuar el carácter melancólico que expresa el texto sobre las pasadas experiencias venecianas que la bailarina relata.

Cuadro 4. Esquema de la habanera de *La morena Trinidad*

Introducción	2/4	Mi M	cc. 1-12
A			13-28
B		Do # menor Mi M (a partir del c. 34)	29-40
C			42-57
Coda			57-65

El tango-habanera “Paseando una mañana” (n° 2), vuelve a repetir el tópico de lo caribeño, que tan buena aceptación había tenido en títulos de Nieto estrenados con anterioridad. La estructura formal dista del acostumbrado modelo biseccional y es más bien una sucesión de coplas, aunque la segunda sección hace las veces de estribillo. Arremete con todos los recursos asociados a esta danza: su temática antillana, la mención a La Habana, el seseo en el habla y, por supuesto, la sensualidad femenina. Es el exotismo el elemento que, suscrito al mito de la mujer nativa, constituye un factor recurrente a la hora de asegurar el éxito comercial de la obra (Ejemplo 3). En términos muy similares, el “Tango del Caracolillo” de *Certamen Nacional*, estrenado pocos meses antes, le había dado a Nieto enormes beneficios y reconocimiento, por lo que parece lógico que retomase nuevamente ese mismo patrón.

⁴⁰ Véase Maurice J. E. Brown, Kenneth L. Hamilton: “Barcarolle”, *Grove Music Online*, Oxford University Press, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/02021?q=barcarolle&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit (última consulta: diciembre de 2014).

Tiempo de Habanera

Pa-se - an-do u-na ma - ña - na por las ca - lles de La Ha-ba - na, la mo - re - na Tri - ni - dad

Ejemplo 3. Comienzo de la primera sección del “Tango de La morena Trinidad”, cc. 13-19⁴¹

Irrumpen a continuación los dos personajes contratados por el diputado Zapato para salvaguardar su honor ultrajado en el periódico. Los papeles de Evaristo Florete y Cándido Sable están caricaturizados como *sietemesinos*, perpetuando así este personaje característico de la literatura dramática decimonónica. La nota cómica de esta escena viene dada por la sátira a los modales trasnochados y un tanto anticuados sobre la honra de la que hacen gala estos personajes, más cercana al Antiguo Régimen que a la sociedad contemporánea.

Le sigue el Corneta, personaje paródico de la milicia enviado por un superior para subsanar un malentendido lingüístico. A pesar de su carácter marcial, el n° 3 “Soy el mejor trompeta que hay en la banda de mi escuadrón” está escrito en una tesitura de tiple, siendo una mujer quien lo interpreta. El hecho de relacionar la simbología militar con la representación femenina es un recurso muy utilizado en el género chico que desmitifica el sentido castrense, proyecta una sensualidad velada y le confiere un halo frívolo, que Barce vincula con lo sicalíptico y la sugestión visual⁴². A su vez, Versteeg aplica el término *cross-gender acting* para estas situaciones de cambio de roles entre ambos géneros, y apunta que dentro de este teatro breve actúan como elemento carnavalesco y de transgresión⁴³, no obstante cabe añadir también el sentido de la comicidad. Este personaje representa el soldado ebrio de procedencia andaluza, cuya caricatura sirve aquí para satirizar, de forma grotesca, la ineptitud de los estamentos militares, mofándose así de uno de los pilares fundamentales del régimen restaurado. Por otro lado, el *tempo* de marcha posee la misma función colorística que anteriormente tuvo la barcarola; vuelve a repetirse aquí para enfatizar el carácter

⁴¹ Este ejemplo ha sido extraído de la partitura manuscrita de *El gorro frigio* conservada en la Biblioteca Nacional, Sig. MC/3899/15, porque el diseño del acompañamiento es más ilustrativo que en la publicación comercial de UME, donde el piano dobla continuamente la línea vocal.

⁴² Ramón Barce: “La revista. Aproximación a una definición formal”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vols. 2-3, 1996-97, pp. 119-147.

⁴³ Margot Versteeg: *De fusiladores y morcilleros: El discurso cómico del género chico (1870-1910)*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, Portada hispánica, 2000.

militar mistificado del Corneta⁴⁴, e introduce para ello tresillos y figuraciones redobladas en un marcado guiño a esta música.



Ejemplo 4. Tema A del n° 3 sobre el acorde de tónica con giros melódico-rítmicos propios de la música militar, cc. 6-9

El patrón que utiliza Nieto es un aire marcial, con un tratamiento orquestal muy brillante en el que destaca especialmente el viento metal. Presenta una forma con dos secciones diferenciadas, una primera parte cantada y otra contrastante, solo para la orquesta, a las que se suma una pequeña coda. Todas recogidas en el siguiente esquema:

Cuadro 5. Estructura formal del n° 3, “Soy el mejor trompeta que hay en la banda de mi escuadrón”

Introducción	2/4	Mi M	cc. 1-5	Corneta
A			6-13	
B			13-25	
C			25-33	
Interludio		Mi M	33-59	Instrumental
Coda	La M (desde el compás 43).	61-71	Corneta	

El interludio actúa como música incidental en el transcurso de la acción escénica coreografiada. A partir del c. 43 comienza con el mismo diseño melódico expuesto en el preludio. El desfile de personajes tipificados concluye con la aparición de Pura y sus dos acompañantes camorristas, El Manitas y El Orejas, que con actitud amenazante acuden al periódico por el altercado callejero en que se han visto involucrados.

El cuarteto de Pura la buñolera (n° 4), es el momento más castizo del sainete por la aparición de estos tres tipos que encarnan la chulería madrileña, empleando el característico lenguaje arrabalero, colmado de vocablos atribuidos a la jerga del hampa. Un lenguaje de difícil comprensión, de corta vida, y con un efecto directo en el espectador debido a la retroalimentación

⁴⁴ Existe cierta confusión entre las distintas fuentes sobre el nombre del personaje. Mientras el libreto –Félix Limendoux, Celso Lucio: *El gorro frigio...* 1917– lo denomina “Corneta”, la reducción para canto y piano manuscrita –procedente del Registro de la Propiedad Intelectual– y las ediciones publicadas por Zozaya y Unión Musical Española se refieren a él como “Trompeta”.

existente entre la escena y la calle⁴⁵. El planteamiento formal de este número resulta cercano –siempre salvando las distancias– a los modelos operísticos, con una primera parte construida sobre versos sueltos en la que los personajes se presentan en un estilo vocal dialógico, y casi declamado. Le sigue la romanza de Pura “En la calle de la Primavera” con el mismo patrón bipartito y contrastante ya utilizado, y finalmente el número concluye con el cuarteto propiamente dicho entre los tres chulapos y García.

Cuadro 6. Disposición seccional del nº 4. Escena, romanza y cuarteto

Escena		Si m	cc. 1-16	Pura, Manitas, Orejas, García
Romanza “En la calle de la Primavera”	3/4	Re Mayor (a partir del c. 13)	17-40	Pura
A		Re M	17-24	
B		Si m	25-33	
Pertichini		La M	33-40	Pura, Manitas, Orejas, García
Cuarteto	Re M	41-64		

Todo él se construye sobre un ritmo de seguidilla, con sonoridades hispanas, y elaborado sobre combinaciones de los mismos motivos rítmicos. La sección de *pertichini* hace las veces de transición dinámica, y su función es enlazar las partes más estáticas de la romanza y el cuarteto, para lo que utiliza una semicadencia. Es en esta última parte donde realmente se desarrolla el número de conjunto y comienza la verdadera interacción dialógica de todos los personajes.

En las tres últimas escenas la acción es muy rápida. García queda en evidencia ante los demás personajes al declararse ajeno a *El gorro frigio*, y ante la presencia de los agentes de orden público, que irrumpen en la redacción al ser informados de las actividades ilícitas del periódico. El número recogido en esta última escena está escrito en compás de 4/4 pero sin utilizar ninguno de los ritmos codificados que conforman el folclore urbano. Implica a todos los personajes aunque no está musicalmente planteado como un final al uso de tipo concertante, pues Pura tiene una participación solista en la que aprovecha para interpelar al público, acción que se prolonga al incorporarse el resto de personajes en una textura de coro homofónico.

⁴⁵ En el estudio literario sobre *La Gran Vía* realizado por Ramón Barce incide en esta idea, que es perfectamente extrapolable a *El gorro frigio*, entre otras muchas obras. Véase Federico Chueca, Joaquín Valverde, Felipe Pérez: *La Gran Vía*, revista cómica lírica, fantástico-callejera en 1 acto, ed. crítica María Encina Cortizo, Ramón Sobrino, Madrid, ICCMU, 1996.

Las reformas de 1907: de sainete lírico a revista sicalíptica

Con posterioridad, *El Diario Oficial de Avisos de Madrid*⁴⁶ apunta en 1907 las nuevas reformas hechas al sainete y la incorporación de tres números de música nuevos. Se publica una refundición de *El gorro frigio*⁴⁷, cuyo estreno tiene lugar de nuevo en el Teatro Eslava el 30 de enero de ese mismo año⁴⁸, ajustándose a la corriente frívola conocida como la “ola verde”, que se había impuesto en la escena madrileña —con mayor énfasis todavía en la programación del Eslava—, y a la que muchos acusaron de provocar la crisis del género chico⁴⁹.

A pesar de la discreta acogida que tuvo la nueva versión de este título —las posteriores reediciones del libreto y sucesivas reposiciones teatrales obviarían estos nuevos cambios y continuarían explotándolo tal como se estrenó en 1888—, cabe apuntar su conversión en una obra que destaca ahora por su carácter sicalíptico, y la adopción de estereotipos más afines con esta “ola verde” que con el sainete del último tercio del siglo XIX. Esto respalda las hipótesis que defienden el proceso de transición progresiva entre el género chico y el género ínfimo⁵⁰, favorecido en este caso por la ambigüedad de las características formales que presentaba la primera versión, y que enfatiza ahora aspectos como la laxitud moral o la espectacularidad visual, más propios del subgénero de la revista.

Restan de *El gorro frigio* de 1888 solo elementos puntuales, relativos a los momentos de mayor éxito y comicidad, como el de la bailarina (escena III), o la intervención de Pura (escena X) que, aunque permanecen casi inalterados, sí introducen pequeñas modificaciones para actualizar la obra. En el primer caso, cambia ahora Lollini —la bailarina— el escenario del Real y el ballet clásico por las plumas y la sicalipsis de los espectáculos de variedades y los cuplés programados en la nueva sala Central Kursaal, inaugurada en Madrid en 1906 siguiendo el modelo de los Music-Hall que se estaban imponiendo en el panorama europeo⁵¹. Es todo un síntoma de la necesidad e ingenio que tienen los autores del género chico para actualizar el repertorio ante las nuevas circunstancias del cosmopolitismo experimentado en la capital durante estos primeros años

⁴⁶ *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, Madrid, año CL, n° 26, 30-I-1907, p. 3.

⁴⁷ Los documentos consultados para las reformas son Félix Limendoux, Celso Lucio: *El gorro frigio*, Sainete lírico en 1 acto, Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 1907; Manuel Nieto: *El gorro frigio*, CEDOA, MMO-1886.

⁴⁸ Félix Limendoux, Celso Lucio: *El gorro frigio*, Madrid, Sociedad de Autores españoles, 1907.

⁴⁹ Ramón Sobrino: “La crisis del género lírico español en la primera década del siglo XX: una revisión de las fuentes hemerográficas”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vols. 2-3, 1997, pp. 213-234.

⁵⁰ Véase Christopher Webber: “The alcalde, the negro and La bribona: género ínfimo zarzuela, 1900-1910”, *De la zarzuela al cine*, Max Doppelbauer, Katrin Sartingen (eds.), München, Martin Meidenbauer, 2010, pp. 63-76.

⁵¹ *El Liberal*, Madrid, año XXVIII, n° 9.576, 3-I-1906, p. 2.

del siglo⁵² que, en el panorama lírico madrileño, repercute principalmente en la temática de las obras y sobre los circuitos comerciales desarrollados en torno al género ínfimo⁵³.

La misma situación se mantiene para los demás personajes, quienes aparecen ahora más deshumanizados y aumentan su número. Perduran en el nuevo libreto aquellos que poseen mayor entidad dramática, mientras que son objeto de sustitución las escenas y personajes más triviales adscritos al desfile de tipos. Cabe apuntar brevemente el perfil de algunos de estos personajes por su adaptación a los nuevos estereotipos dramáticos, bien delimitados, que explota el género ínfimo. Es el caso de García, quien desarrolla ahora un interés por la conquista amorosa indiscriminada, muy alejado del planteamiento inicial de este personaje. Asimismo, los papeles femeninos presentan ahora una moral dudosa mientras insinúan la forma tan poco honorable que tienen de ganarse la vida⁵⁴.

Esta edición reformada no parece querer desvincularse de la primera versión, pues interpela al público reiteradamente sobre ella. Por esta razón, el nuevo número de música (nº 1. reformado) presenta a García como un viejo amigo, cuya ambición en la vida sigue siendo la de llegar a convertirse en el director de *El gorro frigio*, al que añade ahora el subtítulo de *periódico radical*.

Allegro animato

García

Bue - nas_ tar - des ca - ba - lle - ros, o - tra_ vez es - toy a -
quí, he_ co - rri - do en me - día ho - ra to - do_ el_ ra - dio_ de_ Ma - drid.

Ejemplo 5. Entrada de García en el nº 1 de la reforma (1907) de *El gorro frigio*, cc. 10-18

Formalmente, consta de una sucesión de coplas yuxtapuestas en *tempo* binario a modo de *couplet*, pero carece de su estribillo característico. Este número ofrece buena muestra del modo en que estas canciones estróficas se impusieron en las composiciones durante los años de vigencia del género ínfimo⁵⁵,

⁵² Sobre el proceso de europeización que experimentó Madrid en los primeros años del siglo XX, puede consultarse Luis Enrique Otero: "La irrupción de la Modernidad. Madrid de capital a metrópoli", *Ruperto Chapí. Nuevas perspectivas*, Víctor Sánchez et al. (eds.), Valencia, Institut Valencià de la Música, 2012, vol. II, pp. 53-79.

⁵³ Serge Salaün: "El género ínfimo: mini-culture et culture des masses", *Bulletin Hispanique*, 91, 1, 1989, pp. 147-168.

⁵⁴ Véase Ignacio Jassa Haro, Enrique Mejías García: "El género ínfimo, un arte de ser 'bribones'", *Las bribonas / La revoltosa*, notas al programa, Madrid, Teatro de la Zarzuela, 2007.

⁵⁵ Serge Salaün: "El género ínfimo: Mini-culture et culture des masses...".

con la particularidad de que en este caso está interpretado por un personaje masculino, y en consecuencia rehúye el tono sicalíptico para centrarse en “pasar revista” a los asuntos de actualidad.

La escena V también está modificada, e incorpora un trío elaborado a partir de un esquema de escena y vals, protagonizado nuevamente por García junto a las dos nadadoras (n° 3r). Utiliza un estilo vocal dialogado y cercano al *parlato* para la primera parte, que se transforma con el inicio del vals, de factura sencilla y sonoridad popular. Ambas artistas se presentan en la redacción del periódico con intención de posar ante el dibujante del diario –ausente y sustituido por el primero–, con quien habían concertado una entrevista para promocionar el espectáculo acuático que realizan en el circo. Todo ello genera un pretexto idóneo para elaborar un cuadro plástico de contenido sicalíptico que gira en torno a los trajes de baño de las dos nadadoras, acompañado por diálogos y comentarios incisivos, muy alejados de los chascarrillos de 1888.

El último de los números musicales añadidos en 1907 (n° 5r) se localiza en la escena VII, y es un pasacalle para coro de tiples, que son las encargadas de personificar a los integrantes de la estudiantina. Cabría apuntar el contraste que existe a la hora de representar escénicamente el coro de estudiantes desde los años finales del periodo en que sigue todavía vigente el modelo de zarzuela grande y se representaba con un coro masculino, como aparece interpretado, por ejemplo, en *El barberillo de Lavapiés* (1874); hasta esta primera década del siglo XX en la que predominan en escena las agrupaciones de mujeres vestidas con trajes de capricho, reforzando esa vertiente provocativa, cínica y asociada a las prácticas ya citadas del *cross-gender acting*.

La forma de este pasacalle se ajusta a la estructura codificada que suele encontrarse habitualmente en esta danza porque persiste en el empleo de la habitual frase introductoria de ocho compases sobre la dominante, de manera similar a como había aparecido en la “Canción del Corneta”, y mantiene la estructura biseccional codificada para esta danza⁵⁶. Sin embargo, la primera sección se construye sobre la tonalidad de La mayor, y el trío sobre Mi mayor en vez de modular al IV grado como cabría esperar. Además presenta la peculiaridad de que el motivo principal de la primera sección termina recapitulándose libremente en la coda (cc. 129-154). Ambas presentan bloques temáticos bien diferenciados, pero el tratamiento es análogo, al desarrollar un patrón melódico-rítmico que se repite continuamente a lo largo de cada sección incorporando modificaciones.

⁵⁶ Véase R. Sobrino: “Pasodoble”, *Diccionario de la zarzuela...*, vol. 2, pp. 492-493.

Marcial ♩ = 120

pp Ti qui ti qui ton la ra la ra la ra la ra. *ff* La mar - cial ya - le - gre - es - tu - dian - ti - na

Ejemplo 6. Extracto de los motivos sobre las dos secciones del n° 5 reformado, cc. 9-12 y 49-52

Tras considerar las reformas efectuadas en el sainete, puede concluirse este apartado afirmando que en el plano compositivo no hay innovación en lo que al empleo de nuevos ritmos se refiere, pues Nieto continúa siendo fiel a aquellas danzas más arraigadas dentro del repertorio del género chico, tales como el pasacalle. Por ello, y aunque el texto sí refleja las novedades musicales que terminarían incorporándose al teatro lírico, como ocurre con el *cakewalk*, Nieto no las asimila ni las incluye en sus composiciones. Razón por la que el maestro no ha sabido adaptarse a las nuevas corrientes quedándose anquilosado en los moldes del teatro por horas más conservador.

El proceso de recepción

Ni la insistencia de los autores en perpetuar la tipología habitual de personajes, ni la acción estática de la trama supusieron inconveniente alguno para el triunfo de este sainete, que vería cómo su comicidad maravillaba diariamente al público, cuyo interés por esta obra permitió que alcanzase más de doscientas representaciones, como sostiene Emilio Casares⁵⁷.

El éxito de *El gorro frigio* comenzó durante la primera representación, en un teatro con fama de bullicioso como era entonces el Eslava⁵⁸. Entre las crónicas del momento, puede leerse en *El País*⁵⁹ cómo la obra era de lo mejor que allí se había estrenado. Cabe añadir también la extensa crítica publicada en *La Época*, donde se cuestiona la clasificación del sainete⁶⁰, su inspiración en un diario del mismo nombre y la tipología manida de sus situaciones y personajes que, en ningún caso, desvalorizan la obra.

Tiene gracia..., mucha gracia, ingenio... pero mucho ingenio el diálogo de la obra estrenada anoche en Eslava con el título de *El gorro frigio*. Sainete lo denominan sus autores. No riñamos por esto, aunque no nos parece que entra en esta categoría [...]. Llama la atención desde las primeras escenas, deslumbra al espectador con su continuado centelleo de frases chispeantes y le mantiene en una

⁵⁷ Véase E. Casares: "Gorro frigio, El", *Diccionario de la zarzuela...*, vol. 1, pp. 916-917.

⁵⁸ J. Deleito y Piñuela: *Origen y apogeo del género chico...*

⁵⁹ Periódico del que precisamente Limendoux era asiduo colaborador. Véase *El País*, Madrid, año II, n° 482, 18-X-1888, p. 3.

⁶⁰ Es interesante citar esta apreciación de la prensa por lo discutido anteriormente sobre los subgéneros del teatro por horas y porque evidencia la clara diferenciación de las tipologías dramáticas comprendidas en este teatro breve. *La Época*, Madrid, año XL, n° 13.002, 18-X-1888.

incesante carcajada. ¿Es que la trama de *El gorro frigio* revela gran originalidad en sus autores y lleva al público de sorpresa en sorpresa a través de verdaderos incidentes dramáticos? Nada de esto: la acción no puede ser más sencilla. Todo se reduce a la pintura de algunos tipos que suelen presentarse en las redacciones de los periódicos⁶¹.

Tras reseñar la coherencia y claridad con la que se perfilan escénicamente los personajes, destina un apartado a comentar la partitura, de la que alaba su “música alegre y retozona, con un tango de esos que son especialidad suya [de Nieto], y un cuarteto que constituye la parte más saliente de la obra”⁶². Todo ello provocó el agrado del público asistente, formado en su mayoría por el sector masculino de mediana edad⁶³, dato interesante sobre el tipo de consumidor modélico a quien iban dirigidas en general estas obras breves, y la programación del Teatro Eslava en particular.

La interpretación resulta trascendental para la buena aceptación del género chico. Destaca el acierto con que Emilio Carreras caracterizaba a El Manitas, personaje que le encumbró en su carrera de actor cómico⁶⁴. También la triple interpretación de Cándida Folgado –bailarina, Corneta y Pura– atrajo la atención de la crítica, aunque destaca especialmente en el que fue “el número bomba” de todo el sainete, el tango de la bailarina –“Paseando una mañana por las calles de La Habana”– al que se le atribuyó ya por entonces cierto contenido sicaléptico, muy del gusto del Teatro Eslava⁶⁵. Igualmente, tanto Matilde Muñoz⁶⁶ como Marciano Zurita⁶⁷, señalaban con especial énfasis la celeberrima habanera que tuvo un éxito inmediato y que aún treinta años después de su estreno continuaba vigente en el repertorio y la programación radiofónica.

La repercusión de *El gorro frigio* se prolongó en el tiempo representándose a diario, y pasó a engrosar posteriormente la cartelera teatral de diversos locales de Madrid. En este sentido, destaca la apuesta del Teatro de la Zarzuela por programar esta obra en la función inaugural de la temporada 1889-90⁶⁸, y anecdóticamente puede citarse la representación extraordinaria celebrada el 6 de marzo en el Teatro Apolo para redimir a Félix Limendoux del servicio militar. En ella tomaron parte numerosos autores

⁶¹ *Ibid.*, p. 3.

⁶² *Ibid.*

⁶³ *El Día*, Madrid, n° 3041, 18-X-1888, p. 3.

⁶⁴ E. Casares: “*Gorro frigio*, El”, *Diccionario de la Zarzuela...*, vol. 1, p. 917.

⁶⁵ La relación completa de intérpretes y personajes participantes en los estrenos de las dos versiones de 1888 y 1907, aparece recogida en la tabla 1 del anexo.

⁶⁶ M. Muñoz: *Historia de la zarzuela y del género chico...*

⁶⁷ Mariano Zurita: *Historia del género chico*, Madrid, Prensa Popular, 1920.

⁶⁸ *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, Madrid, año CXXXI, n° 276, 3-X-1889, p. 3.

dramáticos del momento⁶⁹ y supuso todo un acontecimiento en la vida teatral madrileña. En el caso de Barcelona se da una situación análoga y, tras el estreno en el Teatro de Cataluña en diciembre de 1888⁷⁰, se representa nuevamente en otros lugares a lo largo del año 1889. La difusión geográfica de esta obra incluye distintas provincias durante la década siguiente, principalmente a través de compañías itinerantes⁷¹.

Posteriormente, ya tras la instauración de la II República, el maestro Jacinto Guerrero lidera la compañía que reestrena *El gorro frigio* en el Teatro Chueca⁷² de Madrid, de nuevo con enorme éxito. Así lo expresan las críticas en las que se lee: “para nosotros era estreno este sainete, y a fe que nos pareció mucho más nuevo que ciertos libretos que ahora se estrenan [...]. El público celebró constantemente la gracia del diálogo y aplaudió los bonitos números de música”⁷³. Merece la pena destacar el interés de Guerrero por esta obra, que debía ofrecerle garantías de calidad suficientes para llevarla nuevamente a escena, bien por una cuestión de convicción artística o ideológica, o motivado por intereses económicos. En los años treinta, Guerrero era sobradamente distinguido como compositor de zarzuela y revista, y se hallaba embarcado en la empresa del Teatro Coliseum, con la que utópicamente pretendía renovar la actividad cultural madrileña tras el cierre de Apolo y Novedades⁷⁴.

Versatilidad y transculturación en torno al personaje de La morena Trinidad en la cultura hispana

Merece una mención especial la buena aceptación que, independientemente de la recepción del sainete, adquirió por sí sola la habanera “Paseando una mañana por las calles de La Habana”. De igual modo que ocurrió con infinidad de cantables extraídos de títulos pertenecientes al género chico, también este rebasó los circuitos del teatro breve, y de la propia música española hasta convertirse en un personaje en el imaginario de la tradición popular hispana⁷⁵.

⁶⁹ Ricardo Monasterio encarnó al Conspirador y “estuvo verdaderamente revolucionario, y él mismo y Manzano hicieron de padrinos de *Zapato* con mucho ajuste. Manitas y su colega [Orejas], fueron interpretados por los propios padres que lo engendraron, Lucio y el beneficiado; el maestro Brull y Navarro Gonzalvo vistieron los Guardias, y Calixto Navarro parecía que acababa de salir de la prevención, en clase de Inspector de policía”. *El Imparcial*, año XXIV, nº 8.191, 7-III-1890, p. 4.

⁷⁰ *La Esquella de la Torratxa*, Barcelona, año X, nº 517, diciembre 1888, p. 10.

⁷¹ El cuadro 2 del anexo muestra las reposiciones en provincias de *El gorro frigio*, en la que se recoge una relación de las fechas y el lugar de las funciones.

⁷² *Blanco y Negro*, Madrid, año 41, nº 2.042, 28-VI-1931, p. 66.

⁷³ *La Libertad*, Madrid, año XIII, nº 3.514, 25-VI-1931, p. 2.

⁷⁴ *El Heraldo de Madrid*, año XLI, nº 14.115, 28-IV-1931, p. 5.

⁷⁵ Ante la enorme cantidad de referencias encontradas sobre el personaje de Trinidad y las dificultades para su datación, este estudio no pretende agotar el tema, sino estimular con ello una investigación más exhaustiva que pueda hacerse extensible a otros cantables del género, y precisar los circuitos al margen del teatro donde son difundidos.

Apunta Salaün la frecuencia con la que circulaban estas coplas al margen del soporte teatral para el que fueron concebidas⁷⁶. En el caso de la habanera de *El gorro frigio*, el carácter atrevido que la crítica le confirió no supuso inconveniente alguno para su inserción en el cancionero popular infantil⁷⁷ y el repertorio cancionístico finisecular. Así, Ramón de Solano rememora el interés que durante su adolescencia tenía por “las canciones en boga entonces, como el ‘Pobre chica’, o el ‘Caballero de Gracia’ o la jota de ‘Los Ratas’, de *La Gran Vía*, o ya el ‘Paseando una mañana’ de *El gorro frigio*, o el coro de ‘Los vinos’, o la habanera de *Certamen Nacional*”⁷⁸.

La poesía ha recurrido al personaje de Trinidad generalmente con la intención nostálgica de evocar épocas pasadas. Así, en relación a su infancia gaditana y al Puerto de Santa María, Rafael Alberti en *Cuba dentro de un piano* (1900) rememora a la bella Trinidad en su poemario *13 bandas y 48 estrellas* –al que Montsalvatge pondría música en sus *Cinco canciones negras* (1945–46)–, impregnándose de la estética antillana del cambio de siglo. Es probable que, por su declaración en el diario *El País*, dicha mención provenga precisamente de esta habanera de *El gorro frigio*⁷⁹. Aurora de Albornoz comenta, a raíz de las conversaciones tenidas con el propio Alberti, la relación de este con la popular habanera, quien reconoce habérsela escuchado a Eugenio D’Ors al piano⁸⁰.

Federico García Lorca recurre de nuevo a este personaje para expresar la impresión que Cuba le produjo y su encuentro ficticio en el puerto con “la morena Trinidad de mi niñez, aquella que se paseaba por el muelle de La Habana, por el muelle de La Habana se paseaba una mañana”⁸¹. Contextualizado en la moda negroide de los años veinte y treinta⁸², Lorca también evoca, con cierta candidez y nostalgia, su Andalucía natal, de la que atesora en su memoria la danza y los “ritmos típicos del gran pueblo andaluz”⁸³. Queda así

⁷⁶ Señala además que el género chico “representa un formidable aparato sociocultural que la canción aprovecha inmediatamente”. Serge Salaün: *El Cuplé*, Madrid, Espasa-Calpe, 1990, p. 24.

⁷⁷ Pedro Cerrillo: *Presencia del cancionero popular infantil en la lírica hispánica*, César Sánchez Ortiz (ed.), Cuenca, Universidad de Castilla La Mancha, 2013.

⁷⁸ Ramón de Solano: “El ayer santanderino”, *Revista de Santander*, n° 1, tomo 5, 1932, p. 18.

⁷⁹ El propio autor menciona en una columna publicada en sus últimos años de vida, que escribió este poema a modo de *collage*, tomando como referencia los textos de habaneras bien conocidas por el público. Rafael Alberti: “Cuba dentro de un piano”, *El País*, Madrid, año XVII, n° 5.427, 21-IX-1992. http://elpais.com/diario/1992/09/21/opinion/717026411_850215.html (última consulta: enero de 2015).

⁸⁰ En sus anotaciones sobre *Cuba dentro de un piano*, la autora apunta que en su conversación con el poeta aún recordaba los versos iniciales, aunque presenta ligeras modificaciones respecto al texto publicado en el sainete: “Paseando una mañana / por las calles de La Habana / de improviso me encontré / con la bella Trinidad”. Rafael Alberti: *13 bandas y 48 estrellas*, ed. anotada Aurora de Albornoz, Madrid, Colección Austral, Espasa-Calpe, 1985, p. 23.

⁸¹ Arturo del Hoyo: *García Lorca. Obras completas*, Madrid, 1978, vol. 1, p. 1.134.

⁸² Miguel García-Posada: *Lorca: interpretación de Poeta en Nueva York*, Madrid, Akal, 1981.

⁸³ Sus palabras aparecen citadas en infinidad de estudios sobre *Poeta en Nueva York*. Véase Ian Gibson: *Federico García Lorca*, Barcelona, Grijalbo, 1987, vol. 2, p. 84.

manifiesto el estrecho vínculo entre Cuba y Andalucía, y la connotación de esta dualidad para el literato granadino.

La morena Trinidad continuó dispersándose en la canción popular de los países latinoamericanos. Parece que toda esta corriente debió tener, al menos en un principio, un mismo sustrato común desde el que partieron las distintas versiones que posteriormente fueron desarrollándose con un sentido más localista, a través de un proceso de transculturación. Para que este sincretismo musical se pueda poner en movimiento, Waterman⁸⁴ señala que es preciso que exista cierto grado de similitud entre ambas culturas, algo más que palmario en las postrimerías del colonialismo español de fin de siglo. No obstante, la fuente documental más antigua que ha podido documentarse hasta ahora es *El gorro frigio*, pero es más que probable que el mito de la morena Trinidad formase, ya por entonces, parte del imaginario popular de la época en que se estrenaba el sainete. Esto es posible –también en sentido contrario– debido al historial que presentan los autores del teatro por horas a la hora de escenificar costumbres, expresiones y sucesos extraídos de la realidad más inmediata, de hecho Julio Cejador sintetiza esta retroalimentación diciendo que “ha influido no menos el teatro en las costumbres, que las costumbres en el teatro”⁸⁵.

La recepción de *El gorro frigio* permite documentar la circulación de esta habanera fuera de las fronteras españolas. No debe tomarse como algo exhaustivo, sino como una vía de investigación que es preciso continuar. Un caso paradigmático es el de Chile, donde la implantación del *sistema de tandas* –por horas– estimuló la recepción del repertorio español, la incorporación en él de rasgos locales chilenos y la circulación de sus cantables de forma autónoma⁸⁶. Existe constancia de la publicación de un arreglo para voz y guitarra (op. 26) realizado por Antonio Alba, en una fecha tan temprana como 1896⁸⁷. Pero llama aún más la atención que, en clara sintonía con el movimiento de recuperación de la música tradicional que en la década de 1950 se estaba llevando a cabo, el folclorista Diómedes Valenzuela puso nuevamente en circulación esta obra bajo la forma de polca (sic) chilena⁸⁸,

⁸⁴ Margaret Kartomi: “Procesos y resultados del contacto entre culturas musicales: una discusión de terminología y conceptos”, *Las culturas musicales: lecturas de etnomusicología*, Francisco Cruces (ed.), Madrid, Trotta, 2001, pp. 357-382.

⁸⁵ Julio Cejador: “Segundo periodo de la época realista: 1870-1887”, *Historia de la lengua y literatura castellana*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, vol. 9, 1918, citado por Lucy D. Harney: “Género chico and a Crisis of perspective in Nineteenth-Century Spanish Popular Culture”, *Journal of Interdisciplinary Literary Studies*, 9, 1-2, 2003, pp. 41-57.

⁸⁶ Véase Víctor Sánchez: “Zarzuela. Chile”, *Diccionario de la música española e hispanoamericana...*

⁸⁷ Véase *Bibliografía musical. Composiciones impresas en Chile y composiciones de autores chilenos publicadas en el extranjero*, Santiago de Chile, Establecimiento tipográfico Roma, 1898.

⁸⁸ Esta danza, importada en el siglo XIX, utiliza recursos propios de la polca [sic.] europea y del pasodoble, a los que se sumaron, en las décadas de 1910 y 1920 el *fox-trot*, el *one-step*, la ranchera y el corrido mexicano. Véase Javier León: “Música tradicional y popular en la costa peruana”, *A tres bandas: Mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano*, Albert Recasens Barberà (ed.), Colombia, Akal, 2010, pp. 197-204.

en el entorno de la región de Ñuble, aunque sin demasiada trascendencia. Herederos de su trabajo, el Conjunto Cuncumen⁸⁹, ha realizado un nuevo arreglo sobre “La morena Trinidad”⁹⁰ que deja entrever la estrecha relación mantenida con la habanera firmada por Nieto, pero sus rasgos musicales presentan mayor afinidad con el folclore chileno. En comparación con el tango de *El gorro frigio*, se modifican los parámetros modales, rítmicos y los planteamientos vocales e instrumentales distan mucho del teatro lírico; mientras, a pesar de la distancia geográfica y temporal, el diseño melódico y la estructura formal son similares a los localizados en el sainete.

Cuadro 7. Relación entre la versión contenida en El gorro frigio y el arreglo realizado por el Conjunto Cuncumen

Habanera de <i>El gorro frigio</i> (1888)	Polca chilena <i>La morena Trinidad</i> (ca. 1950)
<p>Paseando una mañana por las calles de La Habana, la morena Trinidad entre dos la sujetaron y presa se la llevaron de orden de la autoridad. La mulata lloraba y decía: “esto sí que es la gran picardía; <i>señó</i> juez, no me trate tan duro que yo le aseguro que no he <i>jecho ná</i>”.</p> <p>Pero el juez que la escuchaba y en sus ojos se miraba sin poderlo remediar, la decía a la morena no te levanta la pena ni la paz y <i>caridá</i> porque sé que a robar corazones se dedican tus ojos <i>gachones</i>, y ellos son los que aquí te delatan, que al verlos me matan y es mucha <i>verdá</i>. Y ella dijo <i>salamera</i>: “si me saca <i>su mercé</i>, cuando pase por su vera mis ojitos cerraré”.</p> <p>Y ya no sé más, que <i>er</i> cuento acabó; lo <i>sierto</i> ello fue que <i>er</i> juez la sacó... perdonándole en <i>faltas</i> y costas, que él se las pagó.</p>	<p>Se paseaba una mañana por la playa de Ventana la morena Trinidad, entre dos la sujetaron de orden de la autoridad. La morena lloraba y decía: “esto sí que es una gran picardía; señor juez no me trate tan duro que yo le aseguro que no he hecho <i>ná</i>”.</p> <p>Y el juez que la miraba y en sus ojos se extasiaba le decía a la morena: «no te conmuta la pena, no habrá paz ni caridad, porque sé que a robar corazones, se dedican tus ojos <i>gachones</i> ellos son los que a mí me dilatan y los que me matan a decir verdad».</p> <p>Ella dijo <i>zalamera</i>: “si me suelta su <i>mercé</i> cuando pase por mi vera mis ojitos cerraré”.</p> <p>La morena lloraba y decía: «señor juez usted no me embarca, si me echa de aquí de Ventana yo aparezco <i>voldá</i> en esta barca».</p> <p>Y el juez que la miraba y en sus ojos se extasiaba, le decía a la morena: “no te conmuta la pena, no habrá paz ni caridad”.</p> <p>Ya no sé más que el cuento acabó lo cierto ello es que el juez la sacó, perdonándole en faltas y gastos que el se las pagó.</p>

⁸⁹ Queremos agradecer a Ana María Báez Sáez, integrante del grupo y representante del mismo, la ayuda prestada sobre esta cuestión.

⁹⁰ Véase Conjunto Cuncumen: *Cosechando en el tiempo* [grabación sonora], Santiago de Chile, Alerce Producciones Fonográficas, 1996.

Aunque con menos elementos comunes, también en Perú se ha localizado otra versión adscrita a la música criolla⁹¹, y más concretamente a los llamados géneros afroperuanos⁹², recuperados en los años treinta cuando algunos intelectuales se interesaron por reivindicar “los viejos cantos negros” en franca decadencia. Se atribuye a Pepe Villalobos Cavero (1930) la autoría de un festejo que responde al título de “La morena Trinidad”⁹³. Temáticamente, también alude a una mujer de mala vida y perseguida por las autoridades, pero en el terreno musical no presenta similitud alguna; los parámetros rítmicos, melódicos, al igual que la letra, son apenas reconocibles en comparación con las dos versiones anteriores.

A pesar de las referencias a este personaje, la versión más reciente para el colectivo español es la que Marujita Díaz (1932-2015) interpreta en la película *La corista* (1960). Una comedia musical dirigida por José María Elorrieta, cuya banda sonora compagina música inédita con números extrapolados del repertorio zarzuelístico⁹⁴, en consonancia con el tirón comercial que el cine de cuplé alcanzó a finales de la década de los cincuenta. Recupera el modelo obsoleto de canción de comienzos de siglo, centrado en la figura de la cupletista⁹⁵. En esta adaptación, solo perdura de *El gorro frigio* la línea melódica, mientras el ritmo primario de habanera se actualiza convirtiéndose en un danzón cubano⁹⁶ y la orquestación queda reducida al conjunto instrumental de la charanga⁹⁷, pero sin renunciar nunca al exotismo colonial del momento en que se estrenó el sainete.

⁹¹ Con este término se designa una expresión de música típicamente peruana, cuyo discurso está referido a la exaltación patriótica, sirviendo asimismo como medio para la identificación nacional. Sus ejes temáticos giran en torno a las festividades y la diversión. Véase Diego Ponce de León: “Sentido estético y conjunción alegórica: alcances sobre la constitución de la música criolla peruana”, <http://www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2012/01/DiegoPonedelLeon.pdf> (última consulta: febrero de 2015).

⁹² Destacan los trabajos de recuperación de Porfolio Vásquez y José Durán; especial trascendencia ha tenido el de Nicómedes Santa Cruz. Véase Javier León: “Música tradicional y popular en la costa peruana”, *Mestizaje, sincretismo e hibridación...*

⁹³ Ponce de León expone la estrecha afinidad entre los géneros comprendidos por la música criolla –vals criollo, polca, la marinera, el tondero–, así como otros géneros pertenecientes a la cultura afroperuana como la zamacueca, el landó y el festejo. Para estos dos últimos propone, como periodo cronológico para su desarrollo, la segunda mitad del siglo XX. *Ibid.*

⁹⁴ La lista completa de música no original que aparece en la película es: “Yes Sir, that’s my baby’s”, Charleston, G. Dasca-Walter Donaldson; “La Tarántula”, *La Tempranica*, Romea y Giménez; “La mulata Trinidad”, *El gorro frigio*, Limendoux, Lucio y Nieto. Marujita Díaz; Greg Segura: *Canciones originales de la película “La Corista”* (grabación sonora), Madrid, Hispavox, 1960, Vol. 1, HH 17-112.

⁹⁵ Vicente J. Benet: “Retorno de las cupletistas: fantasías del pasado sublimado en el cine español de los años cincuenta”, *Lectures du genre*, 11. *Gerne et cabaret: les loisirs nocturnes du corps*, 2013, pp. 66-74. http://www.lecturesdugene.fr/Lectures_du_genre_numero_11/Contenus_files/6.BENET.pdf (última consulta: junio de 2015).

⁹⁶ Erigido como baile nacional en Cuba, es esta otra de las danzas heredadas –al igual que la habanera– de la contradanza en 2/4. Además, es habitual en el danzón la intertextualidad, principalmente a través de melodías conocidas, que pueden ser incluso extraídas de números operísticos, y el teatro lírico, en general. Véase Alejandro L. Madrid, Robin D. Moore: *Danzón: Circum-Caribbean dialogues in music and dance*, Nueva York, Oxford University Press, 2013.

⁹⁷ La formación instrumental, de procedencia francesa, que comenzó a imponerse en el danzón a partir de 1900.

En último término, cabe apuntar la disparidad de aspectos tratados hasta aquí, que ejemplifican la versatilidad y permeabilidad del *corpus* lírico del género chico. Este merece una ampliación del repertorio y el redescubrimiento de títulos olvidados a través de la realización de estudios científicos. El análisis de las partituras de *El gorro frigio*, revela la importancia que la tradición lírica ejerce sobre este título; es perceptible tanto en la articulación de escenas y números musicales, como por la estructura de las romanzas, al seguir pautas italianas propias de la primera mitad del XIX. Existe asimismo relación con el teatro lírico coetáneo, ya que el esquema formal del preludio acusa un modelo previamente consolidado por la opereta. No obstante, el tratamiento de estos recursos se aplica en ambas situaciones con enorme libertad. Finalmente, el proceso de recepción resulta aquí muy ilustrativo por la cuestión de las reformas, no siempre recogidas en los estudios, que sin embargo datan perfectamente los cambios sufridos por este teatro breve. Asimismo, el itinerario sobre la Morena Trinidad sienta un precedente para estudiar los circuitos que acogieron aquellos cantables más famosos, como lo fue este, y cuál ha sido su implicación en la cultura hispana.

Apéndice

Cuadro 1. Índice de personajes e intérpretes participantes en los estrenos de las dos versiones conservadas de El gorro frigio

Primera versión (1888)	Refundición (1907)
Bailarina, Corneta y Pura: Sra. Cándida Folgado García: Sr. Larra Conspirador, Manitas: Emilio Carreras La mamá: Concepción Baeza La hija: Milagros García El Orejas: Sr. Galán Amigo 1º: Sr. Antonio Riquelme Amigo 2º: Sr. Enrique Lacasa El autor: Sr. Jesús Navarro Antúñez: Sr. Olona El delegado: Sr. Zanzibar Martínez: Sr. Campos Dos guardias de orden público	Lolini, La Pura, Nadadora 1ª: Srta. Carmen Calvo Nadadora 2ª: Srta. Labrador Postulante 1º: Srta. Aliaga Postulante 2º: Srta. Zárraga Postulante 3º: Srta. Mendieta Postulante 4º: Srta. Blanco Postulante 5º: Srta. Raso La mamá: Srta. García La niña: Srta. Navarro García: Sr. Pablo Arana Padrino 1º: Sr. Perdiguero Padrino 2º: Sr. Guillén Manitas: Sr. Miró Orejas: Sr. Díaz Estudiante 1º: Sr. Rodríguez (M.) Ídem 2º: Sr. Mendizábal Ídem 3º: Sr. Trujillo Ídem 4º: Sr. Escrich Antúñez: Sr. Casaseca Martínez: Sr. Miranda Rodríguez: Sr. Moraleda Pérez: Sr. Bool

Cuadro 2. Referencias sobre reposiciones en Madrid y provincias

Teatro	Fecha	Lugar
Catalunya	1888	Barcelona
Teatro del Circo	1888	Zaragoza
Zarzuela	1889	Madrid
Felipe	1889	Madrid
Príncipe Alfonso	1889	Madrid
Apolo	1889	Madrid
Lara	1889	Madrid
Principal de Gracia	1889	Barcelona
Calvo-Vico	1889	Barcelona
-	1889	Segovia
-	1889	León*
-	1889	Ferrol* (Coruña)
Maravillas	1890	Madrid
Price	1890	Madrid
Variedades	1890	Madrid
-	1890	Ávila*
-	1890	Albacete*
	1890	Pontevedra*
Alhambra	1891	Madrid
Novedades	1891	Madrid
Cómico	1891	Madrid
Romea	1891	Madrid
ElDorado	1891	Barcelona
Tivoli	1891	Barcelona
-	1891	Las Palmas*
Teatro de Cataluña	1892	Barcelona
Romea	1892	Barcelona
Teatro obrero español	1893	Madrid
Eden Concert	1893	Barcelona
Recoletos	1894	Madrid
Parish	1894	Madrid
Gran Vía	1894	Barcelona
Circo ecuestre barcelonés	1895	Barcelona
Teatro-Circo	1895	Águilas (Murcia)
Salón Zorrilla	1896	Madrid
Salón Cervantes	1896	Madrid
Jardín español	1896	Barcelona
Teatro de la Ciudad Lineal	1906	Madrid
Ateneo-casino obrero	1907	Gijón (Asturias)
Teatro Chueca	1931	Madrid

* Estos registros se han extraído de Dolores Romero López: *Base de datos de representaciones teatrales en algunos lugares de España (1850-1900)*, 2005. <http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/basedatosdoloresromero.pdf> (última consulta: junio de 2015).

Recibido: 17.03.2015

Aceptado: 27.05.2015