

La tradición del sainete andaluz en el teatro cómico del siglo XIX

Alberto Romero Ferrer
Universidad de Cádiz

El descubrimiento romántico del Sur

La labor emprendida a partir de 1862 por el barón Charles Daviller y su amigo Gustavo Doré, recogida en su *Viaje por España*, en el capítulo XX¹ daba escrupulosa noticia, a través del texto y del dibujo, de la extraordinaria variedad de las danzas españolas, muy especialmente las afincadas en Andalucía.

En este variopinto mundo destacaban los bailes de gitanos, las danzas de taberna, las academias de baile, dentro de un largo repertorio (el baile de candil, el olé de la Curra, el jaleo de Jerez, la bolera robada, el fandango, la seguidilla) que formaba parte importante de aquel “asombrado descubrimiento” que la mirada romántica haría de la cultura popular andaluza. Los testigos y los testimonios podían multiplicarse, lo que viene a incidir aún más si cabe —como subrayara Julio Caro Baroja²—, por un lado, en la admiración —en algunos casos, perplejidad— que produce el baile y el cante dentro y fuera de Andalucía, y, por otro lado, en la importancia y en el arraigo de estas manifestaciones en la vida del país. A modo de contraste, en permeable simbiosis, tampoco había que desestimar la labor, nada ingenua, de nuestros costumbristas, artífices en cierto sentido de

¹ He utilizado la siguiente edición: G. Doré y Ch. Daviller, *Danzas Españolas*, Sevilla, Bial de Arte Flamenco y Fundación Machado, 1988.

² Fundamentalmente en *Ensayo sobre la literatura de cordel*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1988. También *El mito del carácter nacional. Meditaciones a contrapelo*, Madrid, Seminarios y Ediciones, S.A., 1970; *Temas castizos*, Madrid, Istmo, 1980; *De etnología andaluza*, Málaga, Diputación de Málaga, 1993; y *Romances de ciego*, Madrid, Taurus, 1996.

aquella imagen tan predeterminada que se proyectaría de los usos y costumbres populares, muy significativamente las de corte andalucista³. En este último caso, no se trataba sino de un muy consciente proyecto de divulgación cultural de tono reactivo⁴ que, en cierto sentido, venía a traicionar la aparente ingenuidad, el primitivismo autóctono, la virginidad —si así se quiere decir— de ciertas formas y maneras que se vinculaban estéticamente con la parte más exótica, más oriental de la Península, y también menos contaminada culturalmente.

En este sentido, el teatro⁵ junto a otras significativas tradiciones como el pliego de cordel —con el que, por cierto, guarda unas curiosas correspondencias⁶— tendría mucha responsabilidad, consciente o no de su alcance, en este proyecto de consolidación y afirmación de una imagen cultural, de la que el baile y la danza⁷,

³ Cfr. a este respecto el volumen *Costumbrismo Andaluz*, eds. Joaquín Álvarez Barrientos y Alberto Romero Ferrer, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1998.

⁴ Cfr. Joaquín Marco, “El costumbrismo como reacción”, en *La imagen de Andalucía en los viajeros románticos y homenaje a Gerald Brenan*, ed. Alberto González Troyano, Málaga, Diputación de Málaga, 1987, pp. 125-139; y José Escobar, “El artículo de costumbres en España a finales de la ominosa década (1828-1833)”, en *Actas del Quinto Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Burdeos, P.U. de Bordeaux, 1977, pp. 377-383; “El sombrero y la mantilla: moda e ideología en el costumbrismo romántico español”, en *Revisión de Larra. Annales littéraires de l'Université de Besançon*, Paris, Les Belles Lettres, 1983, pp. 161-165; “La mimesis costumbrista”, *Romance Quarterly*, 35 (1988), pp. 261-270; “Narración, descripción y mimesis en el cuadro de costumbres: Mesonero Romanos y G. Gómez de Avellaneda”, *Romanticismo*, 3-4 (Atti del IV Congreso sul Romanticismo Spagnolo e Ispanoamericano), Génova, Università di Genova, 1988, pp. 53-60; y “Literatura de «lo que pasa entre nosotros». La modernidad del costumbrismo”, en *Sin fronteras. Homenaje a María Josefa Canellada*, Madrid, Editorial Complutense, 1994, pp. 193-206.

⁵ Como bibliografía general sobre el teatro del siglo XIX, y en relación a los géneros breves, remito a los siguientes trabajos: David T. Gies, *The Theatre in Nineteenth Century Spain*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994 (hay versión española de Juan Seco *El teatro en la España del siglo XIX*, 1996, en la misma editorial); así como el volumen colectivo *El Siglo XIX... y la burguesía también se divierte. Actas del I Congreso de Historia y Crítica del Teatro de Comedias* (26-29 de agosto de 1994), El Puerto de Santa María, Fundación «Pedro Muñoz Seca», 1995. Cfr. también Leonardo Romero Tobar, “El teatro romántico”, en su *Panorama crítico del romanticismo español*, Madrid, Editorial Castalia, 1994, pp. 243-327; y los epígrafes dedicados al teatro en la reciente *Historia de la Literatura Española* de Víctor García de la Concha, núm. 8: *Siglo XIX (I)*, Guillermo Carnero (coord.), Madrid, Espasa Calpe, 1997.

⁶ Así lo ha estudiado Joaquín Marco en *Literatura popular en España en los siglos XVIII y XIX (Una aproximación a los pliegos del cordel)*, Madrid, Madrid, 1977, 2 vols. Para el tema que analizamos resultan muy esclarecedores los epígrafes “El pliego suelto y el teatro” (II, pp. 345-387) y “Pliegos de aventuras: la realidad y la invención” (II, pp. 431-500).

⁷ No hay que olvidar tampoco la fuerza de los sedimentos barrocos en estas manifestaciones teatrales, plenamente integradas en la escena de los siglos XVII y XVIII. A este respecto cfr. Gaspar Merino Quijano, *Los bailes dramáticos del siglo XVII*, Madrid, Editorial de la Universidad Complutense, 1981, 2 vols.

junto con otros factores, se confirmarían como uno de sus exponentes más emblemáticos incluso más allá de nuestras fronteras: ahí quedaba, por ejemplo, el *bolero* ejecutado por Mme. Tallien en París durante los años del Directorio, según el testimonio de la baronesa de Viel-Castel⁸.

Parte, pues, de la culpabilidad de la pervivencia de todo ese caudal descubierto, entre otros muchos por Doré y Davillier, se encontraba en la escena —Madrid y Cádiz de forma preferente⁹— en la que a partir de los años treinta haría su irrupción el andalucismo teatral, de la mano de figuras tan peculiares como admiradas como Pepita Oliva, Lola Montes, “La Nena”, la gaditana Josefa Vargas, Petra Cámara¹⁰, que darían cuerpo y forma al baile escénico durante el siglo XIX¹¹, tomando el relevo y el testigo de las célebres tonadilleras del siglo anterior: María Antonia “La Caramba”, María del Rosario Fernández “La Tirana”...

Los géneros dramáticos breves y la danza (1841-1896)

En plena simbiosis con este tipo de actuaciones más individuales, también encontrábamos una serie de géneros dramáticos —primero el «género andaluz», después la zarzuela y el género chico— que mantendrían, de forma más que latente, la fuerte y arraigada tradición de la escuela bolera y sus sucedáneos parientes estéticos, musicales y coreográficos, entre ellos el sainete dieciechesco de corte andaluz¹² y la tonadilla escénica¹³.

⁸ Cfr. Leon-François Hoffmann, *Romantique Espagne. L'Image de l'Espagne en France entre 1800 et 1850*, París, P.U.F., 1961, pp. 112-113.

⁹ De ello ya se ha ocupado Leonardo Romero Tobar en “Teatralidad y andalucismo en el Madrid de mediados del siglo XIX: El Género Andaluz”, en *Costumbrismo Andaluz*, ed. cit., pp. 149 y 168. Para el caso gaditano resulta muy revelador el estudio de la cartelera teatral de 1813, siguiendo las noticias teatrales publicadas en *El Redactor General*, que realiza Francisco Bravo en “Un aspecto de la fisonomía sociocultural de la ciudad de Cádiz reflejado en la prensa ilustrada: su inclinación teatral”, *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, 3 (1993), pp. 7-41.

¹⁰ Estas noticias las hemos extraído de Emilio Cotarelo y Mori, *Historia de la zarzuela o sea el drama lírico en España, desde sus orígenes hasta finales del siglo XIX*, Madrid, Tipografía de Archivos Olózaga, 1934.

¹¹ Cfr. Lucio Izquierdo, “Los bailes en las representaciones dramáticas de Valencia (1800-1850)”, en *Homenaje a José Esteve Forriol*, Valencia, Departament de Filologia Clàssica, Universitat de València, 1989, pp. 103-109.

¹² Cfr. Josep Maria Sala Valldaura, *El sainete en la segunda mitad del siglo XVIII. La Mueca de Talía*, Lérida, Edicions de la Universitat de Lleida, 1994; también su edición de *Sainetes* de Ramón de la Cruz, con estudio preliminar de Mireille Coulon, Barcelona, Crítica, 1996. Para el caso andaluz resulta muy útil su monografía sobre *Los sainetes de González del Castillo en el Cádiz de finales del siglo XVIII*, Cádiz, Cátedra “Adolfo de Castro”, 1996.

¹³ Cfr. César Real Ramos y Luis Alcalde Cuevas, “La tonadilla: un capítulo de la historia del espectáculo del siglo XVIII”, en Rainer Kleinertz (ed.), *Teatro y música en España (siglo XVIII)*, Kassel-Berlín, Edition Reichenberger, 1996, pp. 125-144.

Con todo, como puede observarse, era el teatro, tal vez, uno de los promotores y estilistas más determinantes en la evolución de este tipo de fenómenos, a los que contribuirían considerablemente libretistas, comediógrafos, compositores o escenógrafos: firmas tan prestigiosas como Barbieri, Gaztambide, Chueca, Sorozábal, Moreno Torroba o Manuel de Falla —ahí quedaban *La vida breve* y *El sombrero de tres picos*— en el terreno musical; Ramón de la Cruz, García Gutiérrez, Zorrilla, Valera, Benavente, Cipriano de Rivas Cherif, en los escurridizos terrenos del libreto; Giorgio Busato, Amalio Fernández (impulsor en Hollywood de la escenografía a la italiana) o los Cortezo y Burman, en el mundo de la escenografía y la pintura teatrales, dentro de un controvertido sistema de motivaciones estéticas e ideológicas que desataría la fuerte polémica en torno al carácter autóctono que debía presidir la creación de una ópera nacional.

Con todo, la polémica —al igual que había ocurrido con el sainete y la tonadilla en el siglo de la Ilustración¹⁴— estaba servida y, en cierto sentido, tampoco podía desvincularse, desprenderse, sin que ello supusiera un cierto menoscabo de la propia historia de estos géneros, como han documentado exhaustivamente Cotarelo¹⁵ y Subirá¹⁶. Sin ella, sin esas descalificaciones, sin aquel debate en torno a su legitimidad y filiación estética, muy posiblemente, su evolución también hubiera sido muy otra o, tal vez, ni siquiera se hubieran fraguado aquellas líneas folclóricas o casticistas reclamadas por Barbieri, por las que había optado el teatro musical en España, y que encontraban en aquella moda andaluza (sus cantes, sus bailes, sus tipos) el mejor referente.

Se trataba de un certero tópico —*la España de pandereta*—, provisto de una profunda superficialidad, no por ello, menos significativa de ciertas *rarezas* o *exotismos*, de los que las piezas de género andaluz, primero, y después la zarzuela y género chico —el teatro al que nos referimos— daban algo más que convincentes muestras de solidaridad y coherencia plástica.

Pero es que, además, una cierta culpa, bien del conflicto, bien de las opciones estéticas que había cultivado dicho teatro, se encontraba mediatizada por la ascendencia meridional de muchos de los aspectos, rasgos o circunstancias —el

¹⁴ Cfr. René Andioc, *Sur la querelle du théâtre au temps de Leandro Fernández de Moratín*, Tarbes, Impr. Saint-Joseph, 1970; y Alberto Romero Ferrer, “Un ataque a la estética de la razón. La crítica ilustrada frente a la tonadilla escénica”, *Cuadernos de Ilustración y Romancismo*, 1 (1991), pp. 105-128. También Luciano García Lorenzo, “Actitud neoclásica ante la parodia”, en *Coloquio Internacional sobre el teatro español del siglo XVIII*, Bolonia, Abano Terme, 1988, pp. 203-211.

¹⁵ *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, edición facsímil (Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, 1904), estudio preliminar e índices de José Luis Suárez García, Granada, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada, 1997.

¹⁶ *Historia de la música teatral en España*, Madrid, Labor, 1945.

baile entre ellos— que habrían de barajarse desde la propia práctica de los libretos y sus respectivas partituras. En otras palabras, el escenario andaluz era bastante responsable, demasiado cómplice de aquellos rasgos que diferenciaban el modelo español, frente a otras formas que, como la ópera cómica francesa o los absorbentes esquemas italianizantes, también se habían dejado sentir en los orígenes y el posterior desarrollo del teatro musical en España.

Efectivamente, cuando nos sumergimos en el mundo de la zarzuela y el género chico surgen, de modo casi inconsciente, una serie de imágenes preconcebidas en torno a lo que debieran considerarse sus espacios o escenarios más esenciales o, al menos, más habituales. De modo simultáneo siempre nos adentramos en cierto madrileñismo —pensamos en las populares *La verbena de la Paloma*, *La Revoltosa* o *Agua, azucarillos y aguardiente*—; también puede darse el caso de otras referencias como el ambiente marinero —*Marina*—, o las socorridas huertas levantinas —*La alegría de la huerta*—; todo ello siempre dentro de un cierto tono “verista” subrayado por Yxart¹⁷. En otro orden, se trataba de obras en las que, por cierto, también solía incluirse alguna que otra canción flamenca o andaluza (pensemos, por ejemplo, en la popular soleá «*En Chiclana me crié*», que Bretón escribe para *La verbena de la Paloma*, y que sería ampliamente imitada en zarzuelas y sainetes).

Sin embargo, frente a este elenco de posibilidades, más o menos fijas, surgen también, con un más que denso protagonismo y brillantez, las ubicaciones y los ambientes meridionales, como si de un apartado primogénito se tratara dentro de las claves del género. En otras palabras, parecía como si la fuerza del escenario andaluz reclamara para sí la exclusividad de un tipo de teatro que, bien por razones históricas —pensamos en la Guerra de la Independencia—, bien por motivos de ascendencia estética —la pintura y el grabado románticos¹⁸—, había permanecido más o menos fiel —como había ocurrido con Madrid— a una *escenografía geográfica*, preferentemente meridional. Era ahí, por tanto, donde había que contextualizar aquellas responsabilidades aludidas, cuya presencia se evidenciaría, a veces incluso de modo muy conflictivo, y no sólo en los escurridizos terrenos de la literatura o el teatro, durante todo el siglo XIX.

¹⁷ En *El arte escénico en España*, Barcelona, Alta Fulla, 1987 (ed. facsímil de los textos publicados en 1894 y 1896, por *La Vanguardia*).

¹⁸ Cfr. Luis Quesada, *La vida cotidiana en la pintura andaluza*, Sevilla, Focus, Fundación Fondo de Cultura de Sevilla, 1992; y Antonio Reina Palazón, *La pintura costumbrista en Sevilla (1830-1870)*, Sevilla, Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1979.

Una primera ojeada a los repertorios¹⁹, o al origen de libretistas y compositores, ya venía a testimoniarnos, con una solvencia más que convincente, esta predilección de la zarzuela, que adquiriría un cierto prestigio institucional al amparo de la labor desempeñada por Barbieri²⁰. Y todo ello, sin olvidar aquella otra efervescencia costumbrista que, en el terreno de la literatura, la pintura o la ilustración gráfica, había fraguado una imagen de Andalucía muy próxima a las propias expectativas pintoresquistas, coloristas o folclóricas de este tipo de piezas²¹.

***El contrabandista* (1841) de Tomás Rodríguez Rubí y Basilio Basili**

Tal vez, un ejemplo ciertamente temprano (1841), y muy representativo de todo aquello²², pudiera ser la zarzuela —también titulada “ópera andaluza”— *El contrabandista* del malagueño Tomás Rodríguez Rubí, sobre una partitura llena de canciones andaluzas del músico italiano —curioso— Basilio Basili²³, donde ya se estaban depositando ciertas claves y resortes de un paisaje literario provisto de bandoleros y gitanas, con sus canciones, sus danzas y sus bailes, y cuyo carácter meridional, por sí solo, ya otorgaba aquella siempre necesaria —y no por ello menos marcada por su carácter de ficción— verosimilitud teatral.

¹⁹ Las referencias que utilizo, la mayor parte, se encuentran en la Biblioteca Nacional, Biblioteca de Temas Gaditanos, Biblioteca Pública Provincial de Cádiz y Biblioteca del Casino Gaditano. También remito a las siguientes bibliografías: Tomás Rodríguez Sánchez, *Catálogo de dramaturgos españoles del siglo XIX*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1994; Luis Iglesias de Souza, *Teatro lírico español*, La Coruña, Excma. Diputación de La Coruña, 3 vols., 1992, 1993 y 1994; *Catálogo de Obras de Teatro Español del siglo XIX*, Madrid, Biblioteca de Teatro Español Contemporáneo, Fundación Juan March, 1986; *Catálogo de libretos españoles siglos XIX y XX*, Biblioteca de Teatro Español Contemporáneo, Madrid, Fundación Juan March, 1993; y el *Catálogo del Teatro Lírico Español en la Biblioteca Nacional. Libretos*, Madrid, Ministerio de Cultura, 3 tomos, 1986 primer tomo, 1991 los otros dos.

²⁰ Cfr. Emilio Casares Rodicio, *Francisco Asenjo Barbieri*, Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 1994, 2 vols.

²¹ Cfr. José-Carlos Mainer, “Costumbrismo, regionalismo, provincianismo en las letras europeas y españolas del siglo XIX”, en *Hacia la literatura vasca*, Madrid, Castalia, pp. 193-210; y “La invención estética de las periferias”, en *Centro y periferia en la modernización de la pintura española (1880-1918)*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1993, pp. 26-33.

²² No obstante, no hay que perder de vista los sedimentos del sainete y la tonadilla dieciochesca, así como la labor emprendida por Ramón de la Cruz en torno a la recuperación de la zarzuela con obras como *Las segadoras de Vallecas* (1768), *Las labradoras de Murcia* (1769) o *Las foncarraleras* (1772).

²³ Los datos los tomamos de Emilio Cotarelo, “Ensayo histórico sobre la zarzuela, o sea el drama lírico español desde su origen a fines del siglo XIX”, *Boletín de la Academia Española*, XX (1933), pp. 280-315.

Con esta obra se daba cuerpo, forma y música a la moda del andalucismo teatral que caracterizaría el teatro español, fundamentalmente entre 1830 y 1860²⁴, dentro de un contexto más generalizado y en el que tendrían un papel tutelar los modelos estéticos establecidos en las *Escenas andaluzas* de Estébanez Calderón y en el costumbrismo gráfico y periodístico. El propio Montesinos ya había subrayado esta presencia —preferencia— andaluza al referirse a *Los españoles pintados por sí mismos*²⁵.

Continuación, en cierto sentido, de *El contrabandista* de Rodríguez Rubí sería la zarzuelita *El ventorrillo de Crespo*, donde se incluiría la canción de Manuel García «Yo, que soy contrabandista» y «El charrán», a la que pondría voz el tenor Manuel Ojeda. La descendencia teatral y musical del motivo del bandido²⁶ será larga: *La venta de El Puerto o Juanillo en Contrabandista* (1847) de Mariano Fernández con música del maestro Cristóbal Oudrid, *Diego Corrientes o el bandido generoso* —primero drama y después zarzuela— de Gutiérrez de Alba, de 1850, 1856, 1860, 1865, 1872, así hasta un total de dieciséis ediciones localizadas en nuestro rastreo, o *El rayo de Andalucía y guapo Francisco Esteban* (1848) de Sánchez del Arco²⁷.

En relación con todo ello, convenía recordar cómo el éxito de algunas de estas obras haría que sus temas centrales se incorporaran rápidamente a los repertorios de las compañías españolas que triunfaban fundamentalmente en Francia. Canciones como «*Que vivan los cuerpos güenos/que viva la gente crúa*», incluida

²⁴ Así lo hemos estudiado en nuestros trabajos: “La proyección teatral y romántica de Andalucía: el Género Andaluz”, *Romanticismo*, 6 (1996), pp. 241-250; “En torno al costumbrismo del género andaluz (1839-1861): cuadros de costumbres, tipos y escenas”, en *Costumbrismo Andaluz*, ed. cit., pp. 125-148; y “Del costumbrismo al regionalismo andaluz en el teatro español del siglo XIX”, *Gades*, 22 (1997), pp. 533-549.

²⁵ En *Costumbrismo y novela. Ensayo sobre el redescubrimiento de la realidad española*, Madrid, Castalia, 1969, pp. 120-121. A este respecto también resultan muy útiles sus estudios *Fernán Caballero. Ensayo de justificación*, México, El Colegio de México, 1961; y *Pedro Antonio de Alarcón*, Madrid, Castalia, 1977.

²⁶ Cfr. Joaquín Álvarez Barrientos y Pilar García Moutón, “Bandolero y bandido: ensayo de interpretación”, *Revista de Dialectología y tradiciones populares*, XLI (1986), pp. 7-58; y M^a Cruz García de Enterría, “El bandido generoso y sus orígenes en la literatura de cordel: Aproximación”, *Auftrag der Internationalen Arbeitsgemeinschaft für Forschung zur romansichen Volksbusch*, Seekirichen, 1977, pp. 15-44.

²⁷ Cfr. Joaquín Marco, “Pliegos de aventuras: la realidad y la invención”, *Literatura popular en España en los siglos XVIII y XIX (Una aproximación a los pliegos del cordel)*, op. cit. II, pp. 431-500. También Julio Caro Baroja, “Sobre la formación y uso de arquetipos en Historia, Literatura y Folklore”, en *Ensayos sobre la cultura popular española*, Madrid, Editorial Dosbe, 1979, pp. 89-168.

en el estreno de *La zarzuela interrumpida o lo que fuere sonará* (1841), van a sonar con mucha fuerza en los escenarios de París.

Entre la nutrida galería de autores que, junto al malagueño Rodríguez Rubí, cultivaron este tipo de pieza teatral en principio de carácter ligero, podemos destacar a autores tan mal atendidos en la actualidad como populares en su época como José Sánchez Albarrán —*La fábrica de tabacos de Sevilla* (1850), ópera cómica con música de Mariano Soriano Fuertes; *El calesero y la maja* (1855), música de Luis María Arche—, José María Gutiérrez de Alba —*Diego Corrientes* (1856), zarzuela con música de Ramón de Sousa; *La flor de la serranía* (1856), zarzuela con música de Cristóbal de Oudrid; *Un jaleo en Triana* (1861), cuadro cómico-lírico, música de Isidoro García Rossetti—, José Sanz Pérez —*El tío Caniyitas o el mundo nuevo de Cádiz* (1849), ópera cómica— o los incansables hermanos Sánchez del Arco —*Lola la gaditana* (1875), zarzuela andaluza, música de Soriano Fuertes—²⁸. A este respecto también convenía destacar la descendencia paródica —otra vía estética en este tipo de obras²⁹— de *El Trovador*, *Los hijos del tío Tronera* (1847)³⁰ del propio Antonio García Gutiérrez, o la incursión del mismo Hertenbusch con su “zarzuela andaluza” *La alcaldesa de Zamarramala* —de ecos calderonianos—, estrenada con escaso éxito en 1846³¹.

²⁸ Cfr. Alberto Romero Ferrer, “En torno al costumbrismo del Género Andaluz: cuadros de costumbres, tipos y escenas”, en *Costumbrismo Andaluz*, ed. cit., pp. 123-148.

²⁹ Cfr. Salvador Crespo Matellán, *La parodia dramática en la literatura española*, Salamanca, Universidad, 1979; Valentina Valverde Rodao, “Lo que son tragedias o la parodia dramática entre 1830 a 1850”, en *Teatro romantico spagnolo*, Bolonia, Quaderni della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Bologna, 4 (1984), pp. 135-161; Francisca Iñiguez Barrena, *La parodia dramática. Naturaleza y técnicas*, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1995; el antológico estudio de Nancy Membrez, *The «teatro por horas»: History, Dynamics and Comprehensive Bibliography of a Madrid Industry, 1867-1922 (género chico, género ínfimo and Early Cinema)*, Tesis Doctoral, University of California, 1987. Desde el punto de vista teórico resultan indispensables los trabajos de Julia Kristeva “Problemes de la structuration du texte”, en *Theorie d'ensemble*, 1968 y *Semeiotiké. Recherches pour une sémalyse*, 1969; o los de Gérard Genette, *Figures I, II y III*, 1966, 1969 y 1972, y *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, 1989; de Sandra Golopentia “Grammaire de la parodie”, *Cahiers de Linguistique théorique et appliquée*, VI (1969), pp. 167-181; de Linda Hutcheon, *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, Londres, Methuen, 1985. También, de María del Carmen Bobes Naves, su útil *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Taurus, 1991, 2ª ed.

³⁰ Ed. de Jean-Louis Picoche y colaboradores, Madrid, Alhambra, 1979, pp. 285-319. Para su estudio cfr. el trabajo de Piero Menarini, “García Gutiérrez e l'autoparodia del *Trovador*”, *Spicilegio Moderno*, VIII (1977), pp. 115-123.

³¹ Cfr. Mª Encina Cortizo, “Orígenes de la zarzuela romántica”, en Ramón Barce (coord.), *Actualidad y futuro de la zarzuela*, Madrid, Editorial Alpuerto, 1994, pp. 125-133.

Todo este resumido *corpus* de obras se caracteriza, entre otros factores, por la utilización precisa de elementos extraídos del lenguaje musical de la canción vocal europea y de la tonadilla escénica, además de otros más populares —de ascendencia folclórica— como eran las Tiranas, las Cachuchas, las Seguidillas, las Boleras o la más genérica Canción andaluza. A partir de aquí, la labor de Barbieri haría lo demás.

El baile de Luis Alonso (1896) de Javier de Burgos y Gerónimo Giménez

Dentro de esta misma tradición, pero cronológicamente distanciada, dentro de los novedosos cauces del denominado *Teatro por Horas*³², otra muestra, bastante asequible, del alcance del problema expuesto, la podíamos encontrar en la popular, y socorrida, minisaga de Luis Alonso: *El baile de Luis Alonso* de 1890 y *La boda de Luis Alonso* de 1897, libretos cómicos del gaditano Javier de Burgos³³ acompañados musicalmente de la fresca partitura del maestro, también gaditano, Gerónimo Giménez (dos G por expreso deseo del compositor)³⁴.

El primero de estos sainetes se va a estrenar, sin música, como un simple fin de fiesta, después de la función principal: *Lo sublime en lo vulgar*, un dramón de Echegaray. E inmediatamente, como nos cuenta Deleito y Piñuela, la crítica reaccionará resaltando “lo clásico de su factura, la maestría de aquel cuadro, que, según frase de *El Imparcial*, está *rebosando color, exactitud y movimiento, dibujado, con cuatro rasgos, como Goya*”³⁵. Años después el compositor Gerónimo Giménez le pondrá música; y la obra se estrenará, tal y como la conocemos en la actualidad, en el teatro de la Zarzuela el 27 de febrero de 1896 con la denominación definitiva de sainete lírico.

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

³³ Todo lo relacionado con Javier de Burgos en nuestro estudio, *El Género Chico. Introducción al estudio del teatro corto fin de siglo*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1993. También el “Estudio introductorio” a Javier de Burgos, *Cádiz y El baile de Luis Alonso*, edición, introducción y notas de Alberto Romero Ferrer, Cádiz, Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1997, pp. 7-49; y Alberto Romero Ferrer, “El sainete *La boda de Luis Alonso o La noche del encierro* (1897) de Javier de Burgos: estudio y edición”, *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, 4-5 (1997), pp. 173-232.

³⁴ Para el contexto teatral de estos sainetes remito a mis trabajos: “Pervivencia y recursos del casticismo en la dramaturgia corta finisecular: el Género Chico”, en *Casticismo y Literatura en España*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1992, pp. 61-95; e “Historia y casticismo en el teatro español hacia 1895”, en «*En torno al casticismo*» de Unamuno y la literatura en 1895, eds. Serge Salaün y Ricardo de la Fuente, *Anejos de Siglo diecinueve (Literatura hispánica)*, monografías 1, Valladolid, Universitas Castellae, 1997, pp. 151-172.

³⁵ *Origen y apogeo del Género Chico*, Madrid, Revista de Occidente, 1949, p. 369.

El éxito y la trascendencia de la obra fueron tales que animaron a los autores, libretista y músico, a dar una nueva ocasión a los mismos personajes y a aquel seductor ambiente gaditano, con un nuevo sainete lírico: *La boda de Luis Alonso*, donde se repiten las mismas claves cómicas y costumbristas que llevaron al éxito la primera de estas piezas³⁶.

Del estudio de estos dos textos, se comprueban una serie de aspectos y circunstancias que podríamos considerar como normas, y que, en consecuencia, vendrían a señalar los resortes y los mecanismos que operan en la construcción de este tipo de pieza teatral, en la que el baile, la música y la literatura conformaban la esencia del espectáculo.

Uno de ellos, tal vez el más llamativo, es la apenas inexistente acción dramática —el tiempo así lo exigía—. En contraste con esta ausencia nos encontrábamos con una galería de tipologías, de cierta ascendencia cómica, y, solidariamente con ella, con otro repertorio, no menos intenso, de espacios marcadamente reiterativos. Se trataba, en todo caso, de personajes y escenarios cuyas referencias últimas serían siempre, de un lado, el pretexto para la burla y la risa y, de otro, el testimonio o el exponente más o menos consensuado de un costumbrismo andaluz que hacía bastante tiempo se había amparado, refugiado, en las claves dramáticas del “Teatro por Horas”, en la zarzuela y en el sainete.

En esta línea, de todos los elementos que habían operado en la construcción del sainete, era la vertiente costumbrista subrayada por la música y los conocidos bailes —el bolero entre ellos—, tal vez, el aspecto estético más logrado. Así pues, en solidaridad con tal inclinación estética, convenía destacar cómo se reutilizaban en los textos los dos procedimientos técnicos del artículo de costumbres: la descripción de la escena y la fisiología, aunque ahora dichos formulismos quedaban inscritos dentro del sincretismo formal e ideológico del casticismo³⁷ fin de siglo.

Desde esta óptica crítica, el estudio de los personajes, sus conductas, o el acercamiento a los escenarios de los sainetes nos confirmarían las sospechas iniciales, así como su carácter ciertamente modélico dentro del género³⁸.

³⁶ Para *El baile ...*, seguimos la segunda edición de 1898; para *La boda...*, la de 1897. Ambas en las Galerías «Biblioteca lírico-dramática y Teatro cómico» de los Sres. Arregui y Aruej.

³⁷ Cfr. Pilar Espín Templado, “El casticismo del Género Chico”, *Casticismo y Literatura en España*, *op. cit.*, pp. 25-58.

³⁸ Si centramos nuestra atención, por ejemplo, en los espacios, nos encontraremos con una “*Habitación muy modesta. Puertas laterales y al fondo: ésta con cortinas de lana. Dos mesas de pino*” (*El baile...*, cuadro 1º), espacio que nos remite a unos interiores modestos, que contrastan con los exteriores siempre ubicados en las afueras de la ciudad: “*Telón corto de campo y marina, que representa el arrecife y carretera de Cádiz a San Fernando*” (*La boda...*, cuadro 2º).

Así, por ejemplo, convenía destacar cómo el escenario más significativo de este tipo de pieza, era un espacio mitad privado y mitad público en el que se iría a desarrollar la mayor parte de la acción dramática; se trataba de lugares que actuaban como hábitats a los que tan sólo tenían acceso determinados grupos sociales. Y es aquí donde encontrábamos el “*Salón de baile en casa de Luis Alonso*” (*El baile...*, cuadro 3º), el “*Patio alegre de una casa muy modesta*” (*La boda de...*, cuadro 1º), o el “*Corral de la casa de Chano, limitado al fondo por vallas de troncos y tablones*” (*La boda...*, cuadro 3º) .

Era precisamente, ahí, en esos patios, corrales y salones (la academia de baile del maestro Luis Alonso era un convincente ejemplo de estas ubicaciones), donde se irían a desarrollar las escenas más movidas del sainete: en el caso de *La boda de Luis Alonso*, podemos recordar las boleras del “Preludio”, o el número dedicado expresamente al maestro de baile Luis Alonso, en el que se interpreta una versión completa de las boleras anteriores. Para *El baile de Luis Alonso* destacamos, por ejemplo, la «Canción de la gitana» con vocalizaciones flamencas, o los ritmos de bolero de las escenas de baile.

Otro aspecto interesante de destacar, en relación con estas piezas, era cómo Javier de Burgos había creado el personaje de Luis Alonso pensando en el cómico Julián Romea, que ya había interpretado el papel de un gitano viejo en su otra zarzuela *Trafalgar*. Poco después, en 1896, Gerónimo Giménez añade la música al sainete original —estrenado sin música en 1890— pensando, precisamente, en la posibilidades que le ofrecía el texto y, muy particularmente, el tipo recreado por el actor; todo ello, con la intención de poder incluir la obra en el repertorio del teatro de La Zarzuela, dedicado, por aquellos años, al género musical. El éxito que acompaña este nuevo estreno anima a libretista y compositor a escribir una nueva pieza con aquellos mismos personajes y ambientes gaditanos, dando así una “nueva ocasión a Romea para lucir la extraordinaria creación que había hecho del que fue célebre gitano profesor de baile en Cádiz”. En este sentido también Ramón Solís había comentado la existencia en la ciudad de una escuela de baile, dirigida por un joven llamado Luis Alonso:

En aquellos días —dice el autor— hace las delicias de los gaditanos en los fines de fiesta del Teatro un joven bailarín que dirige un cuadro flamenco. *El Diario Mercantil* reseña sus éxitos y da constancia de sus actuaciones. Se trata de Luis Alonso, que por aquel entonces, muy posiblemente con el favor real, abre su escuela de baile en Cádiz. Este Luis Alonso que mantendrá abierta su academia en los Callejones Cardoso hasta

casi finales del siglo XIX es el que popularizará más tarde Javier de Burgos con música de Giménez en tiempos del Género Chico y el Teatro Apolo³⁹.

Como puede desprenderse de todo lo expuesto, eran muchas las interrelaciones, muchos los intercambios que, desde diversas perspectivas, operaban en este tipo de teatro “popular”, parte de cuyas raíces se encontraban en el propio entorno geográfico y cultural del que, al parecer, se nutrían con una saciedad devastadora. La música y el baile popular habían encontrado en obras como *El Contrabandista* primero, y después en piezas como la minisaga de *Luis Alonso*, unos buenos exponentes de su alcance y su fortuna teatral⁴⁰, dentro —también fuera— de nuestras fronteras.

La “garra” teatral del Sur —que dirían Amadeo Vives y Luis Cernuda— había dejado, una vez más, constancia de su fuerza⁴¹.

³⁹ Cit. en *Cádiz, adelantada del siglo XIX*, Cádiz, Aula Militar de Cultura, 1965, pp. 121-122.

⁴⁰ Cfr. Carlos Gómez Amat, “Función social de un teatro musical popular”, *Actualidad y futuro de la zarzuela*, ed. cit., pp. 89-97.

⁴¹ Cfr. Alberto Romero Ferrer, “Del costumbrismo al ruralismo andaluz en el teatro español del siglo XIX”, *Gades. Homenaje al Profesor José Luis Millán Chivite*, 22 (1998), pp. 533-549.