

EL IDEAL DE LA MÚSICA ESPAÑOLA EN LA ZARZUELA DE LA ILUSTRACIÓN*

The ideal of «Spanish Music» in Enlightenment Zarzuelas

Germán LABRADOR LÓPEZ DE AZCONA
Universidad Autónoma de Madrid
german.labrador@uam.es

Fecha de recepción: 30/06/2015

Fecha de aceptación definitiva: 10/11/2015

RESUMEN: Pese a la novedad e incluso el ímpetu reformador en el nacimiento de la zarzuela nueva a mediados de la década de 1760, tanto la música como, principalmente, el libreto del nuevo género resultaban ajenos a la «tradición nacional»; sencillamente, se adaptó a las referencias del público un género novedoso y atractivo, la ópera bufa, prescindiendo de las partes recitadas y acortando su duración.

Considerando con perspectiva la evolución de la zarzuela «nueva» o «jocosa», no parece que existieran motivos para promocionar las zarzuelas verdaderamente costumbristas o con música «auténticamente española», sino más bien al contrario. Sin duda el momento de la música «castiza» o «nacional» no había llegado para la zarzuela de la Ilustración, e incluso a las pocas obras basadas en música inspirada en ritmos y bailes propios de la tradición nacional se les añadirán posteriormente arias, recitativos y bailes de moda de origen foráneo, aunque también se da el fenómeno contrario, insertando jácaras o seguidillas en obras con música de Piccini o Pergolesi. De este modo, la zarzuela nueva se configura como un género híbrido, en el que se integran elementos propios de la ópera bufa con otros que representan la tradición nacional.

Palabras clave: Zarzuela nueva; Ilustración; música; ópera bufa; hibridación; música nacional.

* El presente texto es resultado del proyecto de investigación *De la música colonial a la música nacional. Estrategias de construcción de una identidad en los movimientos iberoamericanos de Independencia*. Ref. HAR2010-16154 (Ministerio de Ciencia e Innovación).

ABSTRACT: Despite the novelty and even the reformist drive in the birth of *zarzuela nueva* in the mid 1760s, both the music and libretti of the new genre were alien to the «national tradition». In fact, the origins of the «zarzuela nueva» do not lie here, but rather in the *opera bufa*, a new and attractive genre for the Spanish public, although these operas were shortened and some parts were omitted (for instance, the *recitativos*).

Considering the development of the zarzuela «nueva» or «jocosa», there seem to have been no reasons to promote truly popular works, or with truly national music, but rather the contrary. The zarzuela of the Enlightenment time did not favour «castiza» or «national» music, and even in the few works which included rhythms and dances based on the national tradition these would later be replaced by arias, *recitativos* and fashionable dances of foreign origin. The contrary also happened, and *jácaras* or *seguidillas* were inserted in zarzuelas with music by Piccinni or Pergolesi. Thus, the «zarzuela nueva» is shaped as a hybrid genre, where *opera bufa* elements are integrated with others from Spanish national tradition.

Key words: Zarzuela nueva; Enlightenment; Music; Opera bufa; Hybridization; National music.

Existe un período en la Historia del teatro musical español relativamente poco estudiado y, en parte, sorprendente: la segunda mitad del siglo XVIII, período de singular florecimiento en la música teatral y de compositores dedicados exclusivamente a la escena, como Pablo Esteve o Blas de Laserna, cuya amplia producción les confirma como los más prolíficos del siglo.

En este contexto resulta de singular interés un género tan español como la zarzuela, cuyas producciones de finales del s. XIX y de principio del XX han permanecido en el repertorio y resultan tan familiares al aficionado; pero, ¿cómo sería la zarzuela en la Ilustración española? Cabe preguntarse si esa cercanía a lo castizo que se advierte desde el siglo XIX estaba ya presente en estas obras, o si existirían ya entonces melodías pegadizas, de fácil recordación e inmediata popularidad, como las que después escribieron Barbieri, Arrieta, Sorozábal o Guerrero. Como suele ocurrir en la Historia de la música, algo hay de todo ello; en la segunda mitad del siglo XVIII ya se entrevé algo de la zarzuela *moderna*, aunque presentado de un modo diferente, que en su momento fue novedoso y que en poco tiempo fue asimilado por el público español. En las líneas que siguen se traza, a grandes rasgos, el itinerario del género en la España Ilustrada, y se propone una visión sobre su adaptabilidad y supervivencia en los siglos posteriores.

Hasta entonces, hay un largo camino desde las primeras fiestas de zarzuela de la segunda mitad del siglo XVII, en la Corte de Felipe IV; porque de teatro de Corte se trataba, en un principio, con argumentos mitológicos o históricos. Este será el modelo que se sigue representando en el siglo XVIII, aunque ya no limitado a Palacio. Un breve repaso por la cartelera teatral de la época confirma la

presencia del género en los teatros públicos¹, aunque los grandes compositores de principios de siglo (muchos de ellos ligados a la Real Capilla) escriben zarzuelas siguiendo la tradición, como género de teatro musical culto, a medio camino entre la ópera y el teatro declamado; este tipo de zarzuela se asemejaba a la ópera seria italiana, y normalmente sobre libretos de asunto histórico o mitológico. De la pujanza del género dan fe los estrenos que se suceden durante el siglo XVIII, hasta llegar a obras como *Jasón*, de Gaetano Brunetti (1768) o *Escipión en Cartagena*, de Antonio Rodríguez de Hita (1770), que puede considerarse como el canto del cisne de esta tradición.

En efecto, en la segunda mitad de la década de 1760 no parece ya que el público distinguiera con su favor estas producciones, que paulatinamente van dejando paso a un nuevo género de zarzuela o, por mejor decir, de teatro musical. Para seguir el itinerario de esta «nueva» zarzuela nos centraremos en las producidas en la segunda mitad del siglo XVIII en los teatros de Madrid, cuya música y documentación administrativa se conserva, en gran parte, y en cuyos teatros se adaptaron y estrenaron la mayor parte de las zarzuelas documentadas en este período. Al efecto, se debe tener en cuenta que el estudio de las partituras, en el que nos centramos en el presente trabajo, es de capital importancia para comprender este fenómeno; no solo porque completa el estudio de los libretos, sino porque alguna de las intervenciones en el texto literario que se comentan seguidamente solo se encuentran en los materiales de música, posiblemente porque se realizaron después de elaborar el libreto que se ha conservado². El estudio que sigue

1. ANDIOC, René y COULON, Mireille. *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII, (1708-1808)*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 1996, 2 vols; nueva edición Madrid: Fundación Universitaria Española, 2008.

2. Los estudios del texto musical de zarzuelas «nuevas», sin ser abundantes, dan muestra de la importancia que va cobrando este aspecto del teatro musical en los últimos años. Así, existen estudios de *La buona figliuola* (1765), *Los Cazadores* (1764), *El loco vano y valiente* (1771), *Los jardineros de Aranjuez*, *La isla de la Pescadora* (1778), *La fingida enferma por amor* (1797) y *La dama voluble* (1799). Véanse, respectivamente, CORTÈS, Francesc. «Le versioni variate dei libretti operistici». En *Problemi di critica goldoniana*, vol. 14, 2009, pp. 135-154; LEZA, José Máximo. «El mestizaje ilustrado: influencias francesas e italianas en el teatro musical madrileño (1760-1780)». *Revista de Musicología*, 2009, vol. 32, n.º 2, pp. 503-546; PRESAS, Adela. «El loco vano y valiente (1771), de ópera italiana a zarzuela española». *Revista de Musicología*, 2009, vol. 32, n.º 2, pp. 547-562; FERNÁNDEZ-CORTÉS, Pablo (ed.). *Los Jardineros de Aranjuez (1768): Zarzuela en dos actos*. Granada: Universidad de Granada/Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2005; las tres últimas obras en ANGULO EGEEA, María y LABRADOR, Germán. «De la ópera a la zarzuela: los dramas jocosos de Carlo Goldoni adaptados a la escena española por Luciano Comella». En *Estudios en torno a Goldoni*. Madrid: Fundamentos, 2010, pp. 165-184. Finalmente, *Clementina* (1786), es claramente la zarzuela más estudiada de todas, ya que cuenta con dos ediciones GALLEGO, Antonio y TORRES, Jacinto. *Clementina, zarzuela en dos actos de Ramón de la Cruz*. Madrid: Consorcio para la organización de Madrid capital europea de la cultura 1992, 1992, y MARIN, Miguel Ángel. *Clementina*. Bologna: Ut Orpheus, 2013. Asimismo, existen diversos estudios sobre la obra: GALLEGO, Antonio. «La Clementina de Boccherini». *Revista de Musicología*, 1987, X, 2, pp. 633-639; GALLEGO, Antonio. «La Clementina y Le nozze di Figaro: un asedio comparativo a dos obras teatrales de 1786». En *Luigi Boccherini en el segundo aniversario de su muerte*. Madrid: Real Academia

se basa, en gran parte, en el examen de los materiales de orquesta (particellas) de estas obras, conservados en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid. Al no haber edición moderna, salvo las expresadas en la nota anterior, el recurso a las fuentes manuscritas es inexcusable en este caso.

La zarzuela, entendida como espectáculo de teatro representado con frecuente participación musical, era del agrado del público madrileño y contaba con una larga tradición, aunque los libretos heroicos y el tipo de música que se escribía para ellos resultaban cada vez menos rentables. Era precisa una renovación del género, que se logró con la intervención fundamental de Ramón de la Cruz (1731-1794) quien, como dramaturgo afamado, tuvo un indiscutible protagonismo en la transformación de la zarzuela. O, por mejor decir, en la transformación de la ópera bufa italiana, reconvertida en un nuevo tipo de obra que, con matices locales, daría en llamarse «zarzuela nueva» o, incluso, «costumbrista»; porque, como ya se estableciera hace más de un siglo³, la renovación de la zarzuela vino de la mano de este tipo de espectáculo, y las primeras zarzuelas «modernas» no son sino óperas italianas, con las lógicas adaptaciones que se precisan para convertir un espectáculo enteramente cantado, como era en origen, en uno declamado, con intervenciones musicales. Este proceso se puede denominar «zarzuelización», o adaptación de obras extranjeras a la entonces larga tradición de la zarzuela⁴, y aunque ciertamente no todo fue invención o nuevos hallazgos, no es arriesgado afirmar que la «nueva» música italiana que conformaría un estilo auténticamente internacional en las décadas siguientes entra en España de la mano de la ópera bufa, renovando decisivamente el teatro musical del reinado de Carlos III.

de Bellas Artes de San Fernando, 2007, pp. 55-72. Asimismo, LABRADOR, Germán. «La comedia con música «Clementina», de Ramón de la Cruz. Un camino inexplorado en la historia de la zarzuela». En *Studi Ispanici*, vol. 37, 2012, pp. 103-118. El hecho de que se haya publicado más sobre esta última zarzuela que sobre el resto del repertorio muestra hasta qué punto se pueden desarrollar estos estudios.

3. GÓMEZ, Julio. *Don Blas de Laserna*. Tesis doctoral. Madrid, Universidad Central, 1913. Posteriormente publicado varias veces; citamos por la edición de Antonio Iglesias, *Don Blas de Laserna. Un capítulo de la historia del teatro lírico español visto en la vida del último tonadillero*. Madrid: Alpuerto, 1986, pp. 69-179. Posteriormente, BUSSEY, William M. *French and Italian influence on the zarzuela: 1700-1770*. Tesis doctoral, universidad de Michigan, 1980, desarrolla su estudio a partir de esta tesis, seguida por Recasens y Fernández Cortés en las obras citadas, y LE GUIN, Elisabeth. *The tonadilla in performance. Lyric comedy in Enlightenment Spain*. Berkeley: University of California Press, 2014. Solo disiente la opinión de LAMAS, Rafael. *Música e identidad. El teatro musical español y los intelectuales en la Edad Moderna*. Madrid: Alianza, 2008, pp. 79 ss., ya que afirma que la renovación de la zarzuela vino de la combinación de elementos populares con la ópera seria italiana, si bien no aporta ejemplos concretos que sustenten esta afirmación.

4. Aunque extraño, el neologismo resulta útil y alude claramente al proceso que se operaba sobre las óperas italianas. Al respecto vease HUERTAS, Eduardo. *Teatro musical popular en el Madrid ilustrado*. Madrid: La Librería, 2005, pp. 59-64. Sobre este proceso de conversión de óperas en zarzuelas, véase también SUBIRÁ, José: «Variadas versiones de libretos operísticos». *Anejos de la Revista Segismundo*, 1973, n.º 4. Madrid, CSIC, pp. 26-48.

1. LA ZARZUELA NUEVA Y SUS TRANSFORMACIONES MUSICALES

La adaptación de estas obras requería de la participación, principalmente, de un buen libretista; primeramente, había que reducir la obra de tres a dos actos, ya que la menor duración de las zarzuelas era una importante diferencia respecto de las óperas italianas. Asimismo se suprimían los recitativos, fragmentos en los que los intérpretes recurrían a una suerte de «recitar cantando» con un sencillo acompañamiento musical, de modo que en la ópera siempre había música (o, dicho de otro modo, se excluía el lenguaje hablado); en las versiones españolas, el recitado se convierte en texto declamado, que alternará con los números musicales. Como concesión al origen operístico de la zarzuela «nueva» se mantuvo durante varias décadas la presencia del recitativo, que solía limitarse a uno solo, en el segundo acto. Finalmente, se debía replantear la trama, ya que era preciso mantener lo esencial distribuyéndolo en dos actos y la obra resultante debía tener menor duración, al eliminarse números musicales e incluso personajes. Como se puede apreciar, era necesaria la colaboración de un dramaturgo experimentado que redujera la ópera a zarzuela, pero también la de un compositor que identificara los mejores números musicales, para conservarlos (en ocasiones, cambiando el personaje que los interpreta) y que escribiera otros números alternativos, mejor adaptados a la situación.

Lo cierto es que en pocos años la zarzuela nueva sustituyó a la que se venía representando durante el siglo XVIII, tanto en su música como en sus argumentos, y lo hizo con pujanza y no sin apoyos importantes, entre ellos el de la taquilla. Pese a la renuencia con que la crítica literaria consideraba la participación musical en el teatro, y la incoherencia (según la preceptiva) que resultaba del teatro musical, nada menos que Leandro Fernández de Moratín escribiría el libreto de una zarzuela, *El Barón*, para la duquesa de Benavente, aunque posteriormente abjurara de esta obra. La zarzuela tenía música de José Lidón, primer organista de la Real Capilla, al parecer añadida sin la aprobación del dramaturgo⁵. Moratín escribió su libreto prácticamente forzado por la duquesa, que apoyó este nuevo tipo de zarzuela con otras dos producciones, esta vez con texto de Ramón de la Cruz: *El Extranjero* y *Clementina*. Años antes, en la década de 1760, el Conde de Aranda también propició la puesta en escena de este tipo de obras e incluso la producción propia (por ingenios españoles), pudiendo afirmarse que el poder político no fue ajeno a la eclosión del nuevo género de teatro musical, claramente inspirado en modelos foráneos⁶.

5. Sobre esta zarzuela, véase ANDIOC, René. «Une «zarzuela» retrouvée: *El Barón*, de Moratín». *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 1965, vol. 1, pp. 289-321.

6. Al respecto del papel del Conde de Aranda en el establecimiento de la zarzuela nueva, véase RECASENS, Albert. «Le comte d'Aranda et la zarzuela burlesca: stratégie culturelle éclairée et répertoire lyrique en Espagne vers 1770». *Revue belge de Musicologie/Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*, 2004, vol. 58, pp. 45-66.

Existe en la adopción de la zarzuela «nueva» un primer período, entre 1764 y 1769, en el que la mayor parte de las óperas que se traducen son de Carlo Goldoni, que inevitablemente serán el modelo en estos primeros años⁷. En 1768, precisamente al autorizar el Conde de Aranda las representaciones de zarzuelas en verano, empieza a existir una producción propia de zarzuelas, tanto de música como de libretos, la mayor parte de los cuales se debe a Ramón de la Cruz; no obstante, pese al buen resultado que tienen estas obras, en las décadas siguientes no volverá a haber éxitos como los de Goldoni, aunque la zarzuela (traducida o de producción propia) se mantendrá como espectáculo, normalmente en dos actos, y con muy escasos recitativos. Así pues, la cronología de este fenómeno de adaptación de óperas bufas abarca desde 1764 hasta prácticamente el siglo XIX, con las traducciones de Luciano Francisco Comella de *La finta ammalata*, de M. Ronzi (1797) y de *La donna di genio volubile*, de M. A. Portogallo (1799). En los primeros años del nuevo siglo continuará el fenómeno, aunque a partir de obras francesas que se presentarán como «operetas» (diminutivo de ópera), dando testimonio del nuevo influjo cultural que experimentará España⁸.

Durante estas cuatro décadas el modo de proceder fue siempre el mismo que se ha apuntado: primero se eliminaba el recitativo, para convertir una obra totalmente cantada en otra en la que la mayor parte del texto literario estaba destinado a la declamación. Asimismo, los tres actos en que normalmente estaban escritas estas óperas quedaban reducidos a dos, lo que planteaba problemas de coherencia interna, ya que se eliminaban escenas enteras, que debían ser resueltas por el adaptador⁹. Consecuencia de ello es el desequilibrio en la importancia de los personajes desde el punto de vista musical, ya que el número de arias que canta cada uno se ve alterado, tanto por la reducción en las dimensiones del libreto como por la reasignación de números musicales que conlleva la supresión de algún personaje. En el proceso, algún número puede pasar a ser cantado por un personaje diferente, y no es raro que cambie su orden al transformarse las óperas en zarzuelas. Como se ve, el proceso de adaptación era muy libre, y no terminaba con la primera representación de la obra, sino que continuaba con cada puesta en escena. Cabe mencionar que tanto Ramón de la Cruz como Luciano Francisco

7. Sobre las primeras zarzuelas adaptadas en este período y la presencia de Goldoni, véase LABRADOR, Germán. «El dramma giocoso per musica' Arreglado al teatro español. Carlo Goldoni y las primeras zarzuelas jocosas». *Rivista di Letteratura Teatrale*, 2012, vol. 5, pp. 28-39.

8. La primera referencia a este fenómeno, que supone un cambio de modelo al imitar el teatro musical francés, se encuentra en COTARELO Y MORI, Emilio. *Isidoro Máiquez y el teatro de su tiempo*. Madrid: Imp. de José Perales y Martínez, 1902.

9. Sobre estas primeras adaptaciones y la presencia de Goldoni en el repertorio, véase LABRADOR, Germán. «Carlo Goldoni e la zarzuela spagnola della seconda metà del secolo XVIII: il dramma giocoso per musica adattato agli scenari madrileni». *Problemi di critica goldoniana*, 2009, vol. 14, pp. 173-184.

Comella demostraron su buen oficio en estas lides, como adaptadores de obras teatrales de todo tipo.

Tan importante como lo anterior era la adaptación de nombres, términos y situaciones a las costumbres españolas, algo que ya se venía haciendo con resultados verdaderamente notables en el teatro del momento; valgan como muestra algunos títulos de comedias, que a veces parecen verdaderos refranes, como *Propio es de hombres sin honor pensar mal y hablar peor*, cuyo origen es, en realidad, *La bottega del caffè*. El matiz local es notorio en *Il mercato de Malmantile*, que se conoció como *La Feria de Monfregoso* (en otra versión, *de Valdemoro*); *Le bourru fienfaisant* pasará a ser *El tío don Pedro*, e incluso *Georges Dandin*, de Molière, se convierte en *Gutibambas y Mucibarrenas*. En *El Peregrino en su Patria*, Ramón de la Cruz sitúa muy adecuadamente la acción en España con referencias como las siguientes: «(...) los muros asaltaré / con el coraje y furor / de otro Cid Campeador», y resonancias de la propia geografía, costumbres e incluso al propio teatro no dejan de estar presentes en estos otros versos, de la misma obra: «(...) de cumplir unas promesas / venimos peregrinando / del Cristo de Zalamea»¹⁰. Traducción lingüística y cultural, por tanto, que recrea un universo simbólico reconocible, pese a que se trata de un libreto original de Goldoni, *Buovo d'Antona*, cuya acción se desarrolla en Italia, y cuyo argumento era desconocido para el público español. Al publicar sus obras, al final de su vida, el mismo Ramón de la Cruz reconoce que no se limitó a traducir las obras de diversos autores, sino que adaptaba lo que creía necesario¹¹:

De otros poetas franceses e italianos he tomado los argumentos, escenas y pensamientos que me han agradado, y los he adaptado al teatro español como me ha parecido

De ahí que la figura del adaptador, al acortar y reescribir los textos, traducir de modo convincente el libreto y distribuir la música resultante, fuera fundamental para el éxito de estas obras; y ese es, en gran parte, el papel de Ramón de la Cruz en el nacimiento de la nueva zarzuela. Ciertamente, no todas sus producciones tienen, en palabras del dramaturgo, «el pensamiento tomado de otras», pero la revisión de sus zarzuelas revela que un buen número no tiene origen en su numen, sino que procede de autores italianos y franceses¹². Ello no empaña la gloria del único literato español a quien aún se antepone el tratamiento de «don», sino que termina de situar el importante papel que tuvo en el teatro de la época

10. SCAMUZZI, Iole. «Buovo d'Antona: la legenda europea si fa zarzuela». *Rivista di Letteratura Teatrale*, 2012, vol. 5, pp. 89-10, esp. p. 103.

11. CRUZ, Ramón de la. «Prólogo», en *Teatro, o colección de los sainetes y demás obras dramáticas*. vol. 1. Madrid, 1786.

12. SEMPERE Y GUARINOS, Juan. *Ensayo de una biblioteca de los mejores escritores del reinado de Carlos III*. Madrid: Imprenta Real, 1785-1789. Ya entonces Ramón de la Cruz reconoce como adaptaciones 14 de sus 29 zarzuelas.

y explica su ingente y variada producción, muy posiblemente propiciada por un factor que resultó fundamental: y es que las traducciones se pagaban, entonces, como si fueran obras originales¹³. Tratándose de don Ramón no son ociosas estas disquisiciones, por cuanto el poeta llegó a pasar urgencias económicas, pese a los notables beneficios que le reportaba su dedicación al teatro. Teniendo en cuenta que además debía compatibilizar esta actividad con su empleo como oficial en la Contaduría de penas de cámara y gastos de Justicia, no resulta tan llamativo que buscara inspiración en otros autores.

La Historia de la música teatral en las cuatro últimas décadas del siglo XVIII va ligada al teatro comercial y ya no tanto al de Corte, como en los reinados anteriores, singularmente el de Fernando VI. Por tanto, cada nueva producción debía ser rentable para las compañías, ya que su remuneración estaba en gran parte vinculada a la taquilla, lo que explica, por una parte, la pervivencia en la cartelera de obras del Siglo de Oro, así como la opción por una programación «popular» y poco arriesgada. En este contexto, no puede extrañar que se optara por poner en escena obras cuyo éxito ya había sido comprobado en otros países o que venían avaladas por el nombre de un autor cuya efectividad sobre las tablas no dejara lugar a dudas. Tal es el caso de Carlo Goldoni (1707-1793), ya entonces reconocido dramaturgo de carrera internacional, y principal libretista de ópera bufa a mediados de siglo. Y, paradójicamente, el autor de gran parte de las «zarzuelas» que se realizaron en la segunda mitad del siglo XVIII, aunque fuese de modo indirecto.

Porque, pese a su origen operístico, así se conocieron en su momento estas óperas, «trasladadas» a nuestro idioma, y convenientemente redimensionadas; no resultaba extraño encontrar anunciada la *Zarzuela de la bella fillola*, la celebrísima ópera de Piccinni, cuyo texto, como ocurre con frecuencia en estas obras, sigue fielmente (a veces, servilmente) el original. Como ejemplo de la transformación de esta ópera en zarzuela, citaremos los primeros versos de la conocida aria de Cecchina, en el primer acto de *La Buona Figliuola* que se representó en Madrid en 1765, en un castellano algo «italianizado»¹⁴:

Una mísera doncella
que sin padre y madre está
se maltrata, se atropella;
esta es mucha crueldad.
Sí señora, sí señor;
que con vuestra permisión
yo de aquí me he de ausentar.

*Una povera ragazza
padre e madre che non ha,
si maltratta, si strapazza...
questa è troppa crudeltà.
Sì, signora, sì, padrone
che con vostra permissione
Voglio andarmene di qua.*

13. HERRERA Y NAVARRO, Jerónimo. «Derechos del traductor de obras dramáticas en el siglo XVIII». En LAFARGA, Francisco (ed.). *La traducción en España (1750-1830): lengua, literatura, cultura*. Universitat de Lleida, 1999, pp. 397-406.

14. Biblioteca Histórica Municipal de Madrid (en lo sucesivo, BHM), Mus 52-2.

De forma directa o por medio de un tercero (como Bertati o Petrosellini), Goldoni creó un tipo de teatro que se prestaba bien al nuevo género, en no poca medida debido al empleo de localismos y al tipo de situaciones y personajes, que Ramón de la Cruz y después otros, como Luis Moncín, no tuvieron dificultad en adaptar. Y es que el presunto «casticismo», tanto en los nombres como en el lenguaje o las tramas, aunque con un tinte italiano, ya estaba presente en la obra de Goldoni, a quien su dramaturgia le valió el éxito en la ópera bufa; un género en el que, con la colaboración de Galuppi, verdaderamente hizo época.

Ello nos lleva a la parte musical de estas producciones. Porque resulta de gran trascendencia que, a diferencia del texto literario, no se juzgara necesario «adaptar» de modo significativo el texto musical; lógicamente, al no estar sujeta a los problemas de comprensión del libreto, la partitura sufría pocas modificaciones y la música original podía ser utilizada en estas «zarzuelas» prácticamente en su estado original. De este modo, las adaptaciones de las óperas bufas se limitaron a proveer un nuevo libreto que recogiera lo fundamental de la acción, pero basado en el mismo argumento. En cuanto a la música, lo cierto es que se conservó en su mayor parte, tal y como era en principio, aunque con las lógicas supresiones de números que imponían la transformación de tres a dos actos.

Así pues, la «zarzuela nueva», género de indudable éxito desde mediados de la década de 1760, resulta un trasunto de la ópera bufa, cuya presencia en los teatros de Francia, Italia o Alemania conocía un éxito no menor. Pese a su origen foráneo, existió una creciente participación de los compositores de los teatros de Madrid en la adaptación musical de estas obras; no porque se precisara introducir el gusto nacional en ellas, sino porque el normal funcionamiento de los teatros implicaba intervenir sobre su texto, tanto literario como musical, de suerte que difícilmente había dos versiones iguales de una ópera o una zarzuela, incluso entre producciones del mismo teatro, distantes pocos años.

2. LAS ADAPTACIONES DE ÓPERAS BUFAS

Por principio, tal y como siguió sucediendo durante todo el siglo XIX, las óperas se adaptaban en mayor o menor medida a las condiciones de cada representación. Sin ir más lejos, es el notorio caso de las sustituciones de oberturas de Rossini (por citar un conocido ejemplo, la del *Barbero de Sevilla* que escribió con gran éxito Carnicer), o el de las arias más o menos «descontextualizadas» que aparecen en el catálogo de un compositor (caso de Mozart, que escribió sus KV. 418 y 419 para su cuñada Aloysia Lange, precisamente con ocasión de una representación en Viena de *Il curioso indiscreto* de Anfossi, en 1783). En Madrid se daba también el mismo fenómeno que en otros teatros europeos: el de las arias de sustitución de nueva composición, o procedentes de otras óperas (aunque, en este caso, se tradujeran), por ser más adecuadas para el lucimiento de determinado cantante. Así, en *La Dama Voluble*, se encuentra un aria procedente de *El crédulo*

desengañado, de Cimarosa, e incluso otra de origen francés, procedente de *El Desertor*¹⁵. El mismo caso se da en *La Mesonerilla*, con música de Laserna, en la que se encuentra una aria de Borghi, «Il ruscello qui mormora».

Del mismo modo, en las zarzuelas «adaptadas» que se ponen en escena en Madrid se encuentran arias de sustitución tan italianas como la original, aunque creadas por un compositor local. Por ejemplo, Fabián García Pacheco escribe un aria para José Espejo, «soy viejo y honrado», que se incluye en el segundo acto de *El Filósofo Natural* (1766)¹⁶, traducción de *Il Filosofo di Campagna*, y en *Los villanos en la corte* (1767)¹⁷, traducción de *La contadina in corte* de G. Rust, existen aportaciones de hasta tres compositores, ya que Pablo Esteve, Blas de Laserna y José Castel contribuyeron en mayor o menor medida con arias que reemplazan a algunas de las existentes en la partitura original.

Este proceso de adaptación de las óperas bufas resulta de gran interés, ya que en él no solo intervienen los traductores, como se ha visto, sino también los compositores, que introducen prácticas e incluso música propias de la tradición nacional. Como resultado, se consiguen curiosas variantes que razonablemente podrían hacer pensar que se «españoliza» el género; con el tiempo, se llegan a crear zarzuelas con música y libreto originales, aunque el proceso de adaptación y readaptación nunca cesó, dando lugar a continuas versiones de las zarzuelas que se representaban, que terminaban siendo interesantes ejemplos de hibridación cultural entre la tradición teatral propia y la foránea.

Un caso notable es el de *El maestro de la niña* (atribuida a Pergolesi y estrenada en 1778 en el Teatro del Príncipe); las sucesivas supresiones y sustituciones que sufre dan lugar a una singular zarzuela en dos actos en los que son frecuentes las seguidillas, con las que incluso termina la obra, en la mejor tradición de la tonadilla escénica. La existencia de alguna otra supresión queda también sugerida por el desusado final del primer acto, con un recitado y aria a cargo de un solo personaje, don Roque, algo extremadamente infrecuente en el género. Con ser evidentes los añadidos «locales», *El maestro de la niña* presenta además otros elementos «extraños» a la idea original del compositor, ya que existen otras dos arias alternativas que en su día sustituyeron a sendos números de esta zarzuela para mayor gloria de su intérprete, María Pulpillo¹⁸: «La alabanza es un espejo», de Mysliveček; y «Oh bien haya el grato instante», de Guglielmi. Obviamente, se trata de arias traducidas, pero pertenecientes a otras óperas, que terminan de mostrar

15. Respectivamente, BHM, Mus 298-I, 298-II y 299-I; y BHM, Mus 44-1. Aunque *El Filósofo natural* se estrenó en 1766, el aria lleva la fecha de 1767. Para todas las obras citadas en el texto y su correspondencia con la ópera de la que proceden, véase KLEINERTZ, Rainer. *Grundzüge des spanischen Musiktheaters im 18 Jarhundert. Opera-Comedia-Zarzuela*. Kassel: Reichenberg, 2003, 2 vols., especialmente el volumen 2.

16. BHM, Mus 49-2.

17. BHM, Mus 60-12.

18. BHM, Mus 46-1.

hasta qué punto era libre la adaptación de las obras de teatro lírico, siempre sujeta a las circunstancias de la puesta en escena.

Además de sustituirse números en estas zarzuelas, algunos se reescriben, práctica infrecuente pero ciertamente real; así ocurre, por ejemplo, con *La fingida enferma por amor*¹⁹, en cuyo primer acto se encuentra una cavatina («Yo no puedo, ay Dios, la causa») alternativa a la original, escrita en Madrid para Lorenza Correa con música nueva, pero reutilizando el texto de la antigua. Esto es, en lugar de escribir una nueva cavatina o sustituirla por cualquier otra pieza, se buscó una «solución» adecuada a la intérprete, pero respetando en la medida de lo posible la coherencia del libreto.

Y, finalmente, no solo se sustituirán arias o cavatinas; Blas de Laserna, por ejemplo, escribe una *scena* completa, con su recitativo *accompagnato* y el aria consiguiente, al final del segundo acto de la zarzuela *El barón de Torrefuerte*²⁰ (estrenada en 1767, original de Piccini), destinada a Sebastián Briñoli. La necesidad de poner en música un texto nuevo o la de sustituir un número por otro más adecuado a las posibilidades de determinado cantante, cuando no de adaptar de algún modo la música o el texto existente, propician que las intervenciones musicales que se encuentran en este repertorio sean numerosas y continuas, además de variadas.

La relación de casos sería inacabable, aunque lo que interesa aquí es presentar estas prácticas y, sobre todo, la constatación de que los compositores de los teatros del Madrid de la época no solo eran capaces de imitar el folklore musical, como demuestran en comedias, tonadillas, sainetes o entremeses; también conocen y practican el «estilo» italiano, escribiendo arias y recitados que entroncan perfectamente en la tradición operística a la que se asocian sus contribuciones. Los múltiples ejemplos que se encuentran en las «nuevas zarzuelas» dan fe de su familiaridad con el lenguaje de la ópera bufa, y la frecuente opción por este estilo musical (y no por el propiamente «nacional») al sustituir números sueltos o al crear pequeñas escenas alternativas muestra que se seguía el modelo sin hacer grandes esfuerzos por innovar.

3. LA MÚSICA NACIONAL

No obstante, ya se ha visto cómo, ocasionalmente, la música de raigambre española halla su camino en estas producciones, en las que se pueden encontrar seguidillas combinadas con recitativos, cavatinas o arias, de modo que no siempre un número *italiano* era sustituido por otro de similar factura; sin duda, en un género destinado al teatro comercial este tipo de licencia era perfectamente

19. BHM, Mus 249-II, 250-I.

20. BHM, Mus 44-2.

aceptable, dado que la diversión y el espectáculo primaban sobre aspectos que no eran muy tenidos en cuenta en la época, como la integridad de la obra o su coherencia estilística. Acaso buscando una mejor acogida por parte del público, poco a poco surgen aportaciones inspiradas en la música «nacional» por parte de los compositores de los teatros de Madrid. En esta línea, se llegan a escribir zarzuelas no ya costumbristas (camino que Ramón de la Cruz emprende en 1768, con sus *Segadoras de Vallecas*), sino «diferentes» en lo musical²¹.

De esta manera, gradualmente se introdujo en estas óperas la música del país, siempre bien recibida por un público ávido de diversión y novedades. Y novedad notable fue el estreno de *La Mesonerilla* (1769), zarzuela por completo original (esto es, no traducida), debida a Ramón de la Cruz y Antonio Palomino. Lo mismo se intentó años después, en 1776, con *El licenciado Farfulla*, debida a la colaboración de Ramón de la Cruz y Antonio Rosales. Ciertamente, el acercamiento «costumbrista» ya se halla en las adaptaciones de libretos de Goldoni de Ramón de la Cruz, pero no había sucedido lo mismo en el aspecto musical. En cuanto a los libretos «originales» de corte costumbrista, los primeros son también de Ramón de la Cruz, con sus *Segadoras de Vallecas* y *Las Labradoras de Murcia*, pero estos intentos no fueron acompañados en la misma medida por la partitura correspondiente. Sin embargo, en *El Licenciado Farfulla* y en *La Mesonerilla* los compositores buscan su inspiración en ritmos y melodías de tradición popular, llegando a conseguir una zarzuela que ya no es la ópera con texto adaptado, sino algo cuya intención va mucho más allá: la de crear un nuevo tipo de teatro lírico, en el que tanto texto como música se inspiran en la realidad cotidiana, que queda reflejada con verosimilitud en el mismo lenguaje del público para el que está destinada.

Sobre la música nacional y el interesante fenómeno de hibridación que se da con la italiana, valga citar algunos casos que se encuentran en las primeras zarzuelas traducidas, todas ellas a partir de libretos de Goldoni. Así, en *Los Cazadores*²² se identifica como «polo» al tercer número del primer acto, «no callar». Asimismo, existen unas seguidillas al final de la zarzuela²³, y lo mismo sucede al final del *Filósofo aldeano*, tradición inveterada que ya se puede rastrear en la segunda mitad del siglo XVII en obras como *Celos aun del aire matan* o *Salir el amor al mundo*,

21. COTARELO Y MORI, Emilio. *Historia de la Zarzuela, o sea el drama lírico en España desde su origen a fines del siglo XIX*. Madrid: Tipografía de archivos, 1934 (ICMMU, 2000), p. 140: «Don Ramón de la Cruz es el primero que introdujo entre nosotros el elemento popular en la zarzuela, en el sentido de que a él se debe el primer libreto original, todo de costumbres españolas» (se refiere a *Las segadoras de Vallecas*, de 1768).

22. BHM, Mus 56-2.

23. Dichas seguidillas bien pudieran haberse bailado después de la zarzuela, sin ser parte de la representación de la misma. Agradezco a Adela PRESAS haberme facilitado la lectura de su trabajo, en coautoría con Iole SCAMUZZI. «De *Gli Uccellatori* a *Los cazadores*. Texto, música y dramaturgia», en prensa. Por otra parte, resulta interesante que el polo, «No, callar no quiero ya» procediera de la partitura original, de F. Gassman; de este modo, se estaría «interpretando» como polo un aria italiana, que no sería tal.

que concluyen también con este baile de origen popular²⁴. En *La Isla de la Pescadora* hay dos cuatros, tanto al principio como al final de la obra, en la mejor tradición del teatro español. La adición de un coro sencillo, al final o al principio de un acto, aparece también en *Buovo de Antona*²⁵, y es práctica que se prolonga en el tiempo, ya que lo mismo sucede en *La Isla de la Pescadora* (1799)²⁶, adaptada por Luciano Francisco Comella a partir de *Le Pescatrici*, de Goldoni.

Andando el tiempo se crean, o recrean, zarzuelas a partir de otras obras, como sucede en *El loco vano y valiente*, estrenada como zarzuela en 1771²⁷; en esta obra se añadieron una jácaras, escritas para dos violines y Bajo, que contrastan con la orquestación del resto de la zarzuela y que no formaban parte de la partitura original. Paralelamente, se muestra en esta obra cómo una práctica tan extendida en la ópera italiana como el *pasticcio* (crear una obra nueva a partir de otra, u otras, preexistentes) se da también en la zarzuela nueva pocos años después de su aparición.

Estas adiciones o sustituciones respondían antes a una estrategia comercial que a una reivindicación de la música *nacional*; al fin y al cabo, ya se ha visto que la mayor parte de la música de las zarzuelas era la misma que la de las óperas, aunque con el libreto traducido y adaptado, y que cuando se sustituye una pieza por otra, incluso aunque fuera de autor español, se imitaba el estilo italiano. Del mismo modo que se añadían aires españoles o música propia del teatro nacional, como el *cuatro de empezar* o el *de acabar*, con el tiempo se añadirán también ritmos de moda, como la polaca o la contradanza, como sucede en *La Dama Voluble* (1801, Portogallo)²⁸. Esta zarzuela es interesante porque se añade además una alemanda, posteriormente sustituida por un *pas de deux*, que requeriría de intérpretes especializados en la danza. Claramente, la obra se adapta a las necesidades de la representación en cada momento y al cambiante gusto del público, incorporando números que aseguren una buena recepción, al margen de la fidelidad al texto original. Así cabe entender también la música añadida al principio de *Pescar sin caña ni red*²⁹, donde se encuentra una música que debe sonar «mientras Nicolás acaba de representar», introduciendo la pantomima en la zarzuela; por su parte, en la primera jornada de *El Peregrino en su patria*³⁰ existe una marcha y un dúo de trompas que no parecen formar parte de la partitura original.

24. Al respecto véase *Celos aun del aire matan*; Juan Hidalgo; texto de Pedro Calderón de la Barca, ed. Francesc BONASTRE. Madrid, ICCMU, 2000. Asimismo, MARTÍN MORENO, Antonio. *Sebastián Durón, José de Cañizares: Salir el Amor del Mundo, zarzuela en dos jornadas del siglo XVII*. Málaga: Sociedad Española de Musicología, 1979.

25. BHM, Mus 50-2.

26. BHM, Mus 43-2.

27. BHM, Mus 48-1.

28. BHM, Mus 298-I, 298-II y 299-I.

29. BHM, Mus 49-1.

30. BHM, Mus 50-2.

De este modo, ya no serán arias o cavatinas las únicas formas elegidas para expresarse musicalmente aunque, a la postre, las pocas obras con música de corte costumbrista no podrán sustraerse al poderoso influjo del género del que proceden originalmente: *La Mesonerilla* tiene dos recitados y un aria y el *Licenciado Farfulla*, una de las obras de mayor éxito entonces (con diecisiete reposiciones en unos veinte años), incluye además de varias seguidillas y un fandango, entre otros números de clara inspiración popular, un recitado seguido de su aria. Y ello pese a la declarada intención de don Ramón de crear «una operilla bufa, que en vez de arias se adornara con música de todos los aires españoles»³¹.

Parecidos intentos del compositor y poeta Pablo Esteve en otros géneros, como *El Puerto de Flandes* (1781) o *El reconocimiento del tío y la sobrina* (1793), «tonadilla por mal nombre y por bueno intermedio de música y representado», plantean la necesidad de encontrar un modo de expresión «propio», alejándose del influjo extranjero... lo que, pese a todo, no se traduce en la composición de un tipo de música esencialmente «nacional». Contrasta este proceder con el que se sigue en las comedias, en las que sí se encuentran frecuentemente números de música «popular» o cercana a lo folklórico para caracterizar personajes o situaciones, lo que indica que este repertorio tenía su vigencia y su lugar, y cuando era necesario los compositores escribían música de este tipo. Según parece, la zarzuela no era el espectáculo idóneo para introducirla.

4. LA ADOPCIÓN DE LA MÚSICA ITALIANA

En realidad, tan familiarizados estaban los compositores con la ópera bufa, y tan grande era la deuda con este género, que incluso en las zarzuelas de nueva factura y pensadas originalmente para los escenarios madrileños pronto se introdujeron «adaptaciones» del tipo ya expuesto; así, no resulta extraño encontrar en la castiza *Mesonerilla* un «aria de Briñoli» (para Sebastián Briñoli), original de J. B. Borghi, añadida tras la composición de la obra. Siguiendo la práctica teatral del momento, los mismos compositores de Madrid escriben números alternativos para las zarzuelas de sus propios compañeros. Así, *El tío y la tía*, de Ramón de la Cruz y Antonio Rosales (1767), recibió una cavatina de Laserna³². Lo mismo cabe decir de *Los Jardineros de Aranjuez*, de Pablo Esteve (1768)³³, para la que se escribieron dos arias alternativas: «Ven dueño mío, no tardes», de José Nave, y «Es el novio un petimetre», de Juan Marcolini.

Este tipo de adaptación es, en ocasiones, muy amplio; en *El loco vano y valiente*, al menos tres compositores tomaron parte, añadiendo arias propias a las de Gioacchino Cocchi: Antonio Rodríguez de Hita, Antonio Rosales y Juan Marcolini,

31. CRUZ, Ramón de la. «Prólogo» a su *Teatro*, *Op. cit.*

32. BHM, Mus 55-1.

33. BHM, Mus 58-10.

a quienes hay que sumar la participación de Jacinto Valledor, con una marcha (instrumental), posiblemente añadida en un momento posterior, al juzgarse necesaria para ambientar la situación. En *Los Villanos en la Corte* consta la participación de Pablo Esteve, Blas de Laserna y José Castel, que añaden al menos cuatro arias a la partitura. Como se ve, a la continua adaptación de las zarzuelas no escapaban ni siquiera las concebidas y escritas en la Villa y Corte, lo que es lógico; pero lo que resulta revelador es que, siendo españoles estos compositores, la música de nueva factura que añaden en sus adaptaciones es italiana. Este proceder queda perfectamente explicado por Pablo Esteve, que pudiendo conservar parte de la música original de *La bella fillola*, opta por sustituirla, pero imitando la música de Piccinni³⁴:

[...] porque habiendo sido forzoso ajustar las voces y facultades de la música del autor originario por haberla éste compuesto para sujetos determinados, mejor que echar a perder lo bueno, he querido aventurarme a imitarlo según mi corta ingeniatura, para con su buen estilo y erudita composición ejercitar el documento y aprovechar la ocasión del estudio que ofrece tan grande armonía.

El propio Esteve declara, en su prólogo a *Los Jardineros de Aranjuez*, que escribe él mismo el libreto de su zarzuela «porque ha llegado el tiempo de ofrecerte una obra puramente castellana y producida sin las angarillas de la traducción intrusa y puerilidad afectada de los ingenios vaciadores»³⁵, aunque no parece que la música «puramente castellana» sea un valor o algo que persiga ofrecer al público; el compositor reconoce con toda naturalidad su deuda con el modelo italiano, ya que la partitura es descrita como «arias, cavatinas y cantinelas».

Y efectivamente, la creación nacional no se encaminaba hacia la reivindicación de la música propia en el teatro lírico, como tampoco sucede en la música instrumental. Desde que, en 1767, Ramón de la Cruz crea su primer texto enteramente original (no traducido) que llama zarzuela, la ya citada *El tío y la tía*, a la que seguirían otras como *Las segadoras de Vallecas* (1768), *Las labradoras de Murcia* (1769), *El buen marido* (1770) o *Las foncarraleras* (1772), la música que se encuentra en ellas no es estrictamente «española», en el sentido de «castiza» o «de tradición nacional». Lo mismo cabe decir de obras como *Cada cual a su negocio*, de Jerónimo de Cuéllar y Antonio Palomino (1770), o de las incursiones de Pablo Esteve o Blas de Laserna en el género. De este último, *La Gitanilla por*

34. ESTEVE, Pablo. «Prólogo», en *Letra de la música contenida en la zarzuela, intitulada en idioma italiano la Bella Figliola y en castellano la buena muchacha, la cual se representa por la compañía de María Hidalgo en el Coliseo de la Cruz, compuesta por el insigne Nicolao Piccini, a excepción de la que se nota con unas ***; que lo es por D. Pablo Esteve y Grimau*. Madrid, 1765.

35. ESTEVE, Pablo. «Prólogo, al que le coja», en el libreto de *Los Jardineros de Aranjuez*. Madrid, 1768. Transcripción en FERNÁNDEZ CORTÉS, Juan Pablo. *Op. cit.*, p. XL.

amor tiene números de ambiente popular, aunque la música italiana se deja sentir claramente³⁶.

Tan es así que incluso en zarzuelas tenidas por «costumbristas», como *Las segadoras de Vallecas* o *Las labradoras de Murcia* de Ramón de la Cruz, escritas ambas en colaboración con Antonio Rodríguez de Hita, e incluso en *Las foncarraleras*, la música está inspirada en la italiana, siendo pocas o inexistentes las referencias sonoras a la música que se identificaba como popular o, como sugeriría el adjetivo, «costumbrista». De aquí la necesidad de considerar el aspecto sonoro de estas producciones, ya que el costumbrismo en la zarzuela nueva, en cuanto que teatro musical, afecta a un aspecto importante, pero acaso la música tenga tanta o más importancia en la percepción de la obra y su consideración. Ciertamente, en *Las Labradoras* existe una jota en el *finale* del primer acto, de claro ambiente popular, como también lo son las gaitas que debían sonar en *Las segadoras de Vallecas* y su correspondiente música, o las dos seguidillas que aparecen en *Las foncarraleras*; pero, al margen de estas referencias y de la ambientación y el lenguaje de intenso sabor local, la filiación musical de estas zarzuelas es muy otra. Posiblemente el texto literario, más fácil de adaptar a los usos y costumbres nacionales, deje en evidencia el aspecto sonoro de estas producciones; de hecho, como sexto número del segundo acto de *Las foncarraleras*, Ventura Galván dispone un recitativo sobre un texto curioso y de particular originalidad: nada menos que una receta³⁷:

Récipe, culantrillo y alcornoque;
polvos de Juanes y cebollas macho,
salprunela y limón, todo en gazpacho

Curiosa mezcla, en verdad, de lo autóctono y castizo en el texto y lo italiano en la música, que da como resultado que tanto libretistas como compositores se apliquen a crear «zarzuelas nuevas», a la postre no tan diferentes de sus modelos. Es el conocido caso de Ramón de la Cruz con *Clementina*, cuyo texto es, en principio, una comedia sentimental con algunas referencias a usos y costumbres españoles. Lo que resulta notable en *Clementina* es que fue puesta en música por Luigi Boccherini, con un resultado también italiano, si no italianizante; y ello resulta doblemente curioso, ya que no se trataba de una traducción adaptada, sino de una partitura realizada en su totalidad por uno de los compositores más «castizos» del momento (pese a su origen), de entre los no dedicados al teatro, cuya música instrumental abunda en ejemplos extraídos del folklore, e incluso del «paisaje sonoro» del Madrid de la época. Como en los casos anteriores, tampoco

36. Julio Gómez ya resalta esta dualidad en la obra de Laserna, destacando que la música que no es propiamente *española* «es imitación italiana, aunque interesante por su facilidad melódica y carácter cómico». Véase GÓMEZ, Julio. *Op. cit.*, p. 117.

37. BHM, Mus 45-1.

existía aquí la intención de crear una obra «propia», sino la de seguir un modelo bien establecido: el de la ópera bufa³⁸.

Porque más allá de la ocasional adición de un recitativo o un aria, o incluso de la composición de un conjunto de ellas para intercalarlas entre los versos declamados de una zarzuela, mucho más significativa es la presencia en estas obras de la principal innovación de la ópera bufa: el *concertante* con el que finaliza cada acto, reuniendo a los intérpretes en un solo número desarrollado, con varias secciones e incluso tonalidades, que reflejan la acción dramática, y que desde mediados de siglo quedan establecidos como modelo. Y, a pesar de las incursiones de la música de tradición popular, los *finales* propios de la ópera bufa aparecen en numerosas producciones autóctonas, en un estilo perfectamente asimilado; así, en obras emblemáticas como *El tío y la tía*, *El buen marido*, *Las foncarraleras* o *Clementina*, por citar solo algunas, finaliza el primer acto e incluso ambos con el típico *concertante* desarrollado, muestra inequívoca de la asimilación de un procedimiento novedoso y propio de la llamada «zarzuela burlesca», denominación que equivalía al género entonces en boga, la «opera bufa».

Aunque no hay gran diferencia entre las primeras adaptaciones de zarzuelas con libreto de Goldoni y las primeras imitaciones propiamente «españolas», existe otro importante indicio que revela la deuda con el *dramma giocoso* de Goldoni: normalmente traducido como «drama jocoso», «drama jocoso en música» e, indistintamente, como «zarzuela», «zarzuela jocosa» o «zarzuela joco-seria», la misma denominación de estas producciones revela su origen, no obstante no ser «jocoso» ni cómico el argumento ni los personajes³⁹. Las primeras zarzuelas de Ramón de la Cruz se presentaron como «zarzuela burlesca» y el libreto de *Las foncarraleras* se imprimió como «zarzuela bufo-cómica», mientras que el intento de Pablo Esteve como libretista y compositor, *Los jardineros de Aranjuez*, recibe la denominación de «ópera cómico-bufo-dramática». Otras creaciones autóctonas fueron consideradas como «zarzuela jocosa» (*En casa de nadie no se meta nadie, o el buen marido*) o drama joco-serio (*La Ysabela*), dando idea del tipo de música que se imita, y hasta llegará a utilizarse la denominación de «ópera jocosa» (*La fingida enferma por amor*). No se trata, pues, de que lo ridículo o lo cómico caractericen este repertorio, sino de la adopción de determinado tipo de espectáculo, la ópera bufa, con sus convenciones musicales, para el que no se encuentra mejor nombre.

Tras considerar la naturaleza de las zarzuelas y su fuente de inspiración, seguramente cobran nuevo sentido las palabras de Ramón de la Cruz en su prólogo a *Las segadoras de Vallecas*, donde explica a su público que el argumento elegido

38. Al respecto, véase la bibliografía citada en la nota 2.

39. Véase CALDERONE, Antonietta y PAGÁN, Víctor. «Traducciones de comedias italianas». En LAFARGA MADUELL, Francisco (coord.). *El teatro europeo en la España del siglo XVIII*. Universitat de Lleida, 1997, pp. 365-402. Por ejemplo, *La buena hija* (*La buona figliuola*) se presenta, según la ciudad en la que se representa, como «dramma jocoso en música», «zarzuela famosa» y «drama joco-serio».

es «de los más adaptables a la música jocosa, *imitando las demás piezas de esta clase* que conocemos y se han representado con vuestra aceptación»⁴⁰. No pretendía el literato, por tanto, emprender una nueva vía en la zarzuela ni apartarse del nuevo modelo ya establecido, que él mismo cita («música jocosa»). Tampoco carece de interés la observación respecto del argumento (y personajes), perfectamente «adaptable» a este tipo de música y por tanto propio de la ópera bufa. Confirmando esta visión años después y la transformación de la ópera en zarzuela (o viceversa), su principal colaborador, Rodríguez de Hita, en su *Noticia del gusto español* (1777), prácticamente llega a identificar ambos géneros:

[...] no hay teatro de música en España. Suele ejecutarse alguna vez en los teatros un género de drama que llaman zarzuela, el cual es hablado y cantado; y este es ya de argumento serio, ya de burlesco. De cualquier modo que sean procuran imitar el poeta y el compositor de música el gusto y el método de las óperas italianas, para excusar el trabajo de hacerlas originales, traducirlas y acomodarlas a los ejecutores, que es lo más regular⁴¹

Así pues, «zarzuela burlesca» o «zarzuela jocosa» son títulos recurrentes para denominar estas producciones; se imita «el gusto y el método» de la ópera italiana, y no hay música, al decir de Rodríguez de Hita, auténticamente nacional en el teatro, dado que siempre que es posible se recurre a la traducción y a la adaptación para ofrecer al público una zarzuela. Pasadas un par de décadas desde la irrupción del fenómeno, Ramón de la Cruz presentará como «comedias con música» sus dos últimas zarzuelas: *Clementina* y *El Extranjero*. Ambas con música de un compositor italiano, el dramaturgo juzgó procedente asimilarlas al resto de su producción, eliminando alusiones al influjo de la ópera. Casi veinte años antes, el autor pretendía hacer una «operilla bufa», con su *Mesonerilla*; pero a mediados de la década de 1780 el proceso de asimilación del nuevo tipo de música y dramaturgia ya se había verificado, y aunque estas zarzuelas fueran consideradas «comedias», nada había que añadir al respecto del origen de su música o de un modelo que ya no se imitaba, sino que se reproducía.

5. LA ZARZUELA BURLESCA COMO GÉNERO HÍBRIDO

Hablando en términos musicales, no parece que existiera interés por plantear un costumbrismo como el que se aprecia en otras manifestaciones teatrales de la época. Posiblemente porque la música que triunfaba en Europa en la segunda mitad del siglo era el estilo galante, ejemplificado en el nuevo tipo de ópera, no

40. CRUZ, Ramón de la. «Prólogo» a *Las Segadoras, zarzuela burlesca en dos actos*. Madrid: Antonio Muñoz del Valle, 1768. Añado la cursiva. Biblioteca nacional, T/22297

41. RODRÍGUEZ DE HITA, Antonio. *Noticia del gusto español en la música según está en el día*. Madrid, BNE, Ms. 21393 (7).

se juzgó necesario adaptar la partitura de las zarzuelas u óperas *zarzuelizadas*; y cuando se hizo, los compositores de los teatros de Madrid optaron por hacerlo en el estilo italiano, y no en el nacional. Por otra parte, el costumbrismo de los libretos adaptados por Ramón de la Cruz situaba eficazmente la acción dramática en un universo simbólico reconocible, dando continuidad así a la tradición híbrida de la zarzuela.

En efecto, ya desde el siglo XVII la zarzuela incorpora elementos ajenos a la tradición cultural española, lo que no deja de suceder durante el siglo XVIII. No cabe entender, por tanto, como un fenómeno de «italianización» del género la aparición de la zarzuela burlesca, ya que más bien es parte de la asimilación de los procedimientos del nuevo tipo de ópera italiana, proceso que en mayor o menor medida se dio en el resto de Europa en la misma época. De hecho, una característica del género y una posible causa de su pervivencia hasta entrado el siglo XX bien pudiera ser esta capacidad de integrar elementos musicales o tendencias propias de cada época, sin renunciar a la tradición teatral (ya que no siempre musical) autóctona. Entendida así, la condición de género híbrido de la zarzuela burlesca, reconocida de uno u otro modo por la historiografía⁴², no es una singularidad del reinado de Carlos III, sino que puede aplicarse al género durante su larga andadura.

Los elementos musicales o teatrales propios de la tradición nacional, los añadidos y adaptaciones o la inclusión de números «de moda» y, lógicamente, efímeros, bien pueden entenderse como la pervivencia de una convención o unas prácticas propias del género. Pero, como teatro comercial (ajeno al ámbito de la corte) que era la zarzuela de la Ilustración, también cabe entender su presencia –o exclusión– como parte de la dinámica propia del espectáculo, que debía atender a criterios de rentabilidad económica y ofrecer, por tanto, obras que contentaran al público. La poca presencia de música «nacional» y, llegado el caso, su sustitución por música hecha a la manera italiana, o directamente italiana, es muestra elocuente de que había un público receptivo a estas novedades, cuyo gusto no

42. Distintos términos se han utilizado para describir esta realidad: «cross-fertilization» para la zarzuela del siglo XVII, BUSSEY. *Op. cit.*, p. 47; CARRERAS, Juan José, trata la convivencia entre las dos tradiciones musicales, italiana y española, en la zarzuela de la primera mitad del siglo XVIII, en «De Literes a Nebra: la música dramática entre tradición y modernidad», en *La música en España en el siglo XVIII*. Madrid: Cambridge University Press, 2000 (Londres, 1998), pp. 19-28. KLEINERTZ. *Op. cit.*, p. 202 y RECASENS. *Op. cit.*, p. 66, hablan de «asimilación», en el contexto de internacionalización de la ópera italiana. Del mismo modo, Le GUIN. *Op. cit.*, p. 105, habla de «cosmopolitismo musical». Finalmente FERNÁNDEZ-CORTÉS. *Op. cit.*, habla de «sincretismo», mientras que LEZA. *Op. cit.*, utiliza el término «mezclaje». Finalmente, LAMAS, *Op. cit.*, y ANGULO, María. *Luciano Francisco Comella (1751-1812). Otra cara del teatro de la Ilustración*. Universidad de Alicante, 2006, p. 318, se refieren directamente a «hibridación». Resulta también significativo que Ramón de la Cruz o Antonio Rodríguez de Hita, iniciadores de la tradición nacional de zarzuela «burlesca», hablan de «imitación», aunque la llevarán a cabo con las lógicas adaptaciones al público madrileño.

se mantenía anclado en las referencias a lo folklórico o en los aires propiamente nacionales.

No obstante, tampoco cabe descartar el ímpetu reformador en el nacimiento de la zarzuela *nueva* a mediados de la década de 1760; se puede decir que en la zarzuela nueva se concretó, musicalmente, el programa reformador del Conde de Aranda en el teatro musical, y que tanto la música como, principalmente, el libreto del nuevo género resultaban ajenos a la tradición nacional. Indudablemente, la corriente de literatura sentimental tuvo una clara presencia en el teatro musical de la Ilustración precisamente gracias a estas zarzuelas nuevas, tanto traducidas como creadas *ex novo* en España, del mismo modo que se extiende por los teatros de Europa gracias a la ópera bufa. Pese a ello, la adopción de este repertorio y su transformación parecen responder más a los gustos del momento, de los que tanto depende el teatro comercial y, consecuentemente, a los elevados ingresos que proporcionaba la taquilla, verdadero motor de las programaciones teatrales. Sencillamente, se adaptó a las referencias del público un género novedoso y atractivo, la ópera bufa, prescindiendo de las partes recitadas y acortando su duración. El casticismo de algunos de los libretos viene a ser el reflejo de un lenguaje y unos personajes que ya existían en los sainetes de la época, con cierta frecuencia traducidos del francés o el italiano y adaptados al lenguaje, la geografía urbana y las costumbres de Madrid. Y, finalmente, incluso cuando se trata de obras con libreto y partitura completamente nuevos, la música seguirá las convenciones operísticas, claramente aceptadas y dominantes en el panorama escénico de estas décadas⁴³.

En realidad, ni los dramaturgos ni los empresarios (o *autores*) tuvieron en mente crear un tipo de teatro musical «nacional», siendo patente que las obras que se adaptaban, o las que se hacían a imitación de la ópera bufa, funcionaban perfectamente como inversión y como espectáculo; además, los escasos intentos de innovar o de crear una zarzuela «propia» conviven con la continua presencia de la ópera, a la que no lograrán desbancar pese a la novedad que supuso la creación de este tipo de obras. De hecho, hasta tal punto arraigó el nuevo tipo de ópera en Madrid, que en 1787 empezó a funcionar un tercer teatro dedicado a este género, el de los Caños del Peral, muestra de que las preferencias del público podían hacer viable la existencia de un teatro dedicado este género de teatro lírico. Diez

43. Aún no reivindicada la «españolidad» de la música italianizante que se hacía en los teatros españoles en esta época, probablemente por motivos ideológicos que buscan la esencia de lo nacional en determinadas música, cabe reconocer la reivindicación de este punto de vista «integrador» en LE GUIN, Elisabeth. «Hacia una revalorización de la tonadilla tardía». En ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín y LOLO, Begoña (eds.). *Teatro y música en España: los géneros breves en la segunda mitad del siglo XVIII*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid/Centro Superior de Investigaciones Científicas, 2008, pp. 183-225. Asimismo, de forma más completa, LE GUIN, Elisabeth. *The tonadilla in performance*. *Op. cit.*

años después, Luigi Boccherini, residente en la corte desde el anterior reinado, se refiere al teatro de los Caños como «la ópera italiana»⁴⁴.

Considerando la situación con perspectiva, no parece que existieran motivos para promocionar las zarzuelas verdaderamente costumbristas o con música «auténticamente española», sino más bien al contrario. Acaso los motivos económicos primaran sobre otras consideraciones, ya que resultaba menos oneroso pagar la copia de una partitura ya existente y la adaptación de su texto que la creación de un drama *ex novo*, con el consiguiente pago a libretista y compositor. Y, sobre todo, resultaba menos aventurado para el teatro, ya que producir una obra enteramente nueva resultaba más arriesgado que poner en escena una que ya había tenido éxito allende nuestras fronteras.

Ciertamente, en el nacimiento de la zarzuela, además de la novedad del género, la existencia de un público receptivo y el posible apoyo del Conde de Aranda, hubo una circunstancia de fundamental importancia: el sorprendente éxito de taquilla que tuvo desde el principio. En efecto, *Los Cazadores* (1764) se representó en 60 ocasiones en seis temporadas, con unos ingresos de 113.703 reales, mientras que *Las Pescadoras*, con 70 representaciones entre 1765 y 1774, reportó unos ingresos de 272.577 reales; considerando que una comedia de éxito generaba unos ingresos de unos 2.000 reales, se puede comprender que estas zarzuelas con libreto original de Goldoni fueron todo un acontecimiento, muy bien recibido por los aficionados al teatro⁴⁵. Con estos prometedores comienzos, no resulta extraño que los autores de las compañías madrileñas optaran por poner en escena más producciones, y que en los primeros años se limitaran exclusivamente a traducciones de óperas bufas.

Fuera cual fuese la razón, el caso es que este tipo de zarzuela «nacional» no prosperó, sino que, muy al contrario, fue el lenguaje de la ópera italiana el que se impuso con rotundidad, tanto en esta como en otras manifestaciones coetáneas de teatro musical. Tal sucede en las últimas décadas del siglo XVIII con la tonadilla escénica, tradicionalmente considerada como «depósito sonoro» de las esencias populares, y que también cedió al poderoso influjo de la ópera bufa, cuyo lenguaje llega a prevalecer incluso en la música puramente instrumental.

Con el Siglo Ilustrado sucumbirá la zarzuela heroica, al tiempo que decae también la zarzuela «nueva» o costumbrista. Nuevos géneros de influjo francés, como la opereta o el melólogo, harán su aparición década de 1790. Tampoco entonces cristalizará la idea (ya expresada por los tonadilleros e incluso apuntada

44. Carta a Ignaz Pleyel, de 22 de junio de 1797. Véase BOCCHERINI, Luigi. *Epistolario*, ed. de Marco Mangani. Madrid-San Cugat, Arpegio, 2011, p. 71.

45. *Cf.* ANDIOC, René y COULON, Mireille. *Op. cit.* La información sobre los ingresos está extraída de la que ofrecen los autores a lo largo de las temporadas 1764-1769. Para un análisis de las vicisitudes del establecimiento de las zarzuelas nuevas en Madrid y su éxito comercial, véase LABRADOR, Germán: «El dramma giocoso per musica» "Arreglado al teatro español". Carlo Goldoni y las primeras zarzuelas jocosas». *Op. cit.*

en alguna de las zarzuelas de la época) de crear un teatro lírico nacional, pese a la Real Orden de 28 de diciembre de 1799, que prohibía toda obra «que no sea en idioma castellano, y actuada por actores y actrices nacionales, o naturalizados en estos Reinos». La medida no excluía la traducción, que siguió teniendo un lugar fundamental en la creación de nuevo repertorio, y parecía motivada por una preocupación de índole económica antes que ideológica, pero sí marca un punto de inflexión respecto del poderoso influjo de la música italiana, el principal en las décadas anteriores.

Sin duda el momento de la «música española», en el sentido de «castiza» o «nacional», no había llegado para la zarzuela de la Ilustración. A este tipo de zarzuela, ciertamente poco conocida, le sustituirá en el siglo siguiente la zarzuela grande, la bufa, e incluso el género chico, andando el tiempo; y curiosamente el influjo de la ópera italiana, cuando no de otras músicas, no dejará de estar presente en estas producciones, hasta entrado el siglo XX. Aunque, como suele suceder, no se edificaba sobre terreno inexplorado, ni cabe afirmar que la música italianizante hecha por compositores españoles no fuera también música «española».