

Alarcón y la zarzuela

Ana María Freire López
U.N.E.D. Madrid

Los artículos periodísticos de Pedro Antonio de Alarcón, dispersos por la prensa de su tiempo, nunca han sido reunidos en un volumen, ni se encuentran en su totalidad en las *Obras Completas*, cuya edición revisó personalmente el escritor. La obra novelística relegó a un segundo plano la tarea que como crítico ejerció de manera más continuada entre 1855 y 1859¹. Este puede ser uno de los motivos por los que nunca se haya estudiado su obra crítica, pero existe también una razón de respeto a los deseos de Alarcón, que dejó escrito:

De los muchos *artículos de costumbres* y de las muchísimas *Revistas de Madrid* que di a luz durante mi primera época literaria, sólo he juzgado *coleccionables* diez y seis, que son los contenidos en este volumen. Excluí y arrumbé los restantes, porque eran de transitorias circunstancias e interés pasajero; y, fundado en la misma razón, ordeno y mando en esta disposición testamentaria que nunca jamás se resuciten por mis causahabientes².

Sin resucitarlos, hoy por hoy, hemos pasado buenos ratos —en el doble sentido de largos y de agradables— buscando y leyendo esos artículos de Alarcón, y lo que resulta curioso es que, entre los pocos de esos artículos que considera dignos de pasar a la posteridad, se encuentran precisamente los fragmentos de bastantes dedicados a atacar a la zarzuela, en pleno apogeo en aquellos años. Es la época de los grandes éxitos de Barbieri, Gaztambi-

¹ Esta etapa la enmarcan dos hechos importantes en la vida de Alarcón: el duelo con Heriberto García de Quevedo y su marcha como corresponsal a la guerra de África.

² *Historia de mis libros: Cosas que fueron*, en *Obras Completas*. Edit. Fax, 1943, p. 11.

de, Arrieta, Oudrid, entre los músicos, y de Ventura de la Vega, Rodríguez Rubí, Olona, López de Ayala, entre los literatos autores de los libretos. Continuamente se estrenan piezas nuevas, y los autores que en 1851 habían fundado una sociedad artística para el fomento del género, llevan a cabo el proyecto de crear un teatro dedicado exclusivamente a representaciones de zarzuela. El Teatro de la Zarzuela se inauguró el 10 de octubre de 1856, y con ello se confirmaban para muchos las esperanzas de ver nacer entonces la verdadera ópera española. «Contra pretensiones y aspiraciones tan insensatas era contra lo que me revolvió yo en mis escritos, no contra la zarzuela en sí», decía Alarcón³. Pero no es exacto. A Alarcón le gustaba la ópera italiana⁴, era asiduo asistente a las funciones del Teatro Real, y en sus apreciaciones está condicionado por la estima del género que llenaba la escena española desde el advenimiento de los Borbones. No obstante, el éxito de la ópera italiana se veía, cada vez más, compartido con el auge que iba adquiriendo la zarzuela, y esto no era admisible para los que se consideraban amantes de la buena música. Peña y Goñi lo cuenta:

«Yo mismo, ¿a qué ocultarlo?, participaba de tal manera de las opiniones de Alarcón que al leer en su volumen *Cosas que fueron* los tremendos ataques que en 1857 dirigió a la zarzuela, hube de escribir una carta felicitándole con el mayor entusiasmo (...) Mi situación era, pues, muy parecida a la de Alarcón en aquellos momentos, y es muy

³ «Contra las zarzuelas», en O. C., p. 1817.

⁴ Curiosamente su primera novela, *El final de Norma*, se desarrolla en ese mundo, aunque cuando la escribió Alarcón «a la edad de diez y siete a diez y ocho años [...] solo conocía del mundo y de los hombres lo que me habían enseñado mapas y libros». Escrita, pues, muchos años antes, la primera edición de esta novela es de 1855.

probable que en la actualidad hubiese seguido en perfecta conformidad con las ideas del novelista a no haberme obligado los deberes de la crítica musical a estudiar a fondo lo que no conocía»⁵.

Esto último es importante, porque ahí tiene su origen la divergente evolución de Peña y Goñi y de Alarcón. Éste nunca puso el menor empeño en conocer lo que no comprendía y así su crítica de la zarzuela resulta siempre fruto de un prejuicio. Verdaderamente se cree que no le gustaba la zarzuela a quien no asistía a ella más de cuatro veces al año, y algunas no se quedaba siquiera hasta el final de la función⁶.

Alarcón acudió, obligado por la fuerza del éxito y por su labor de crítico, a la representación de algunas de las más aplaudidas, como *Los Magiares*. Con letra de Olona y música de Gaztambide, se estrenó esta zarzuela el 12 de abril de 1857, y el éxito fue tan grande que, según Cotarelo, a primeros de junio llevaba ya cuarenta representaciones. Cuando Alarcón decide asistir, su crítica rebosa ironía:

—¡Oh Dios! —dijimos— ¡que nos gusten *Los Magiares*! ¡Que el público tenga razón! ¡Que suceda un milagro! ¡Que haya una zarzuela buena! ¡Oh!... Si *Los Magiares* no nos gustan estamos perdidos! En efecto: ¿quién lucha contra las turbas de los barrios, que dicen que la zarzuela nueva es mejor que *La Cola del Diablo*? ¿Quién lucha contra toda la prensa, que ha consignado en una y otra gacetilla que la tal obra es admirable? ¿Quién lucha con la realidad de las cosas; con ese público que acude en masa; con la empresa satisfecha de

sí misma; con una función, en fin, en que se ha gastado *mucho dinero*?⁷.

Los mismos comentarios de Alarcón son testimonio de la buena acogida de la zarzuela y, sin embargo, no cesa en su opinión, prefiriendo pensar que el éxito es ficticio y que la gran mayoría, incluso los que la alaban, piensa como él:

Mal que le pese a la paz de nuestra vida, cogemos la pluma con el valor de quien cumple con su conciencia, no para oponernos a la opinión general, pues sabemos que la opinión general está de nuestra parte, sino para consignar en letras de molde lo que la opinión general murmura por lo bajo y no se atreve a repetir a la luz del día (...); lo que dice el *claqueur* en su casa; lo que asienta el *flateur* en el café; lo que publica oralmente en las tertulias el mismo periodista que batió palmas en su diario; lo que está, en fin, en el pecho de todos y en boca de ninguno⁸.

¿Y qué era exactamente lo que Alarcón pensaba de la zarzuela, lo que llevó a atacarla tan duramente? De todas sus críticas podemos deducir algunos puntos concretos.

La única justificación que Alarcón podría tolerar para que la zarzuela existiera era creer, como tantos, que de ella había de nacer la verdadera ópera nacional, una música que pudiera considerarse propiamente española. Este lugar común entre los defensores de la zarzuela en aquellos momentos se convierte en blanco frecuente de los mordaces comentarios del novelista. Él no admite que de ella vaya a surgir una verdadera música nacional —en

⁵ Antonio Peña y Goñi, *España desde la ópera a la zarzuela*. Madrid, 1967, p. 117.

⁶ Cfr. «De las zarzuelas en general y de *La Sirena* en particular», en *La Época*, 27 de julio de 1858.

⁷ O. C., p. 1820.

⁸ O. C., p. 1821.

todo caso, dirá años después, la zarzuela sólo ha engendrado los bufos madrileños—, y se irrita al considerar que el panorama musical español está prácticamente reducido a la zarzuela. Que exista, sí, pero siempre que se cultiven simultáneamente otros géneros de mayor categoría. Coincide en esta opinión con Valera que, aunque menos ácido en sus observaciones, tampoco veía con buenos ojos el monopolio de este género, considerado menor:

No se piense —diría Valera en 1861— que somos enemigos de la zarzuela, y que la juzgamos causadora de tantos males. Lo único que censuramos es la desenfrenada afición a la zarzuela que muestra el público de Madrid, y el mal gusto literario que va prevaleciendo. Zarzuelas hay bonitas, y aún las habrá mejores si Dios quiere; pero el teatro clásico español no debiera olvidarse por estos juguetes modernos. Nuestra rica, elegante e inspirada poesía dramática, la primera del mundo, no debiera reducirse a un remedo de la ópera cómica francesa⁹.

Es interesante observar que, así como Alarcón hace más hincapié en la degradación de la música, Valera pone el acento en el aspecto literario: quien pierde es el teatro español, nuestra literatura dramática.

Valera se lamenta en sus críticas de que «dos cosas, en otros tiempos enteramente diversas, se van haciendo ya una misma cosa: la popularidad y la vulgaridad»¹⁰. También se queja de ello Alarcón, llamándole género «híbrido», «espurio», que contribuye a degradar el gusto, y que por lo tanto

tiene una función social negativa. El público que acude en masa al teatro de la calle Jovellanos no tiene formación cultural, y tampoco la adquiere con este tipo de representaciones. Y ahí encuentra él precisamente la razón del éxito de la zarzuela, porque

esos hombres (...) se encuentran con un músico a quien pueden criticar, con un cantante que necesita de su indulgencia, con un poeta que se contenta con hacerles reír, con un espectáculo, en fin, que no les dice ¡admira!, sino ¡tolera! (...) La turbamulta, y en especial los ricos estúpidos, siente satisfecha su vanidad y a salvo su natural amor propio en este teatro, que habla en su mismo idioma y que nunca se permite darse con ellos aires de superioridad¹¹.

Pero donde, para Alarcón, reside el mayor mal de las zarzuelas, es en que, siendo sus principales elementos la música y el libreto, ambos componentes carecen de calidad. El valor literario de las piezas es nulo, ya sea porque se trata de malas traducciones de malos originales, o porque, aun estando escritos por literatos prestigiosos, se venden éstos al éxito fácil, en vez de emplear su talento en obras de más calidad. Y así se detiene en enumerar los fracasos de Bretón, Rodríguez Rubí, García Gutiérrez, Ayala, Eguílaz, Suárez Bravo, Larra, Doncel, Cisneros, Navarro Villoslada, etc., en el terreno de la zarzuela, contraponiéndolos a los éxitos que estos mismos autores han obtenido en su producción dramática no lírica. En la relación no incluye a Ventura de la Vega, pero se mete con él en otro momento:

⁹ J. Valera, *Obras Completas*, Madrid, Edit. Aguilar, tomo II, p. 245.

¹⁰ J. Valera, *Obras Completas*, ibidem.

¹¹ O. C., p. 1823.

Así es que el Sr. D. Ventura de la Vega escribe hoy una zarzuela de magia. ¡Después vendrá otra con fuegos artificiales. Luego una en que se regalen naranjas al público, y Dios sabe si llegará el caso de que se permita a los abonados a anfiteatro tomar parte en los coros o besar a las coristas!¹².

La música no vale más que la letra. La de la zarzuela nunca podrá resistir la comparación con la de la ópera italiana, a la que imita sin querer, y con poca fortuna. En la ópera manda la música y en la zarzuela el libreto; la música se supedita, convirtiéndose en esclava del texto, y el músico que pretende otra cosa fracasa. Además, opina, la escasa calidad de la música no se debe a que falten en España talentos para hacerla mejor, sino a que esos talentos se rebajan al nivel mediocre de la zarzuela. De algunos que, como Saldoni o Arrieta, comenzaron escribiendo óperas, para componer después zarzuelas, comenta irónicamente: «¡Esto es progresar!».

Aún ve Alarcón otros problemas en el género:

Tiene la zarzuela otro inconveniente que no le permite crecer, y es la dificultad, casi la imposibilidad, de encontrar cantantes que declamen o actores que canten... como se debe cantar y declamar¹³.

Comentario éste que difiere mucho del juicio de Cotarelo cuando hace un resumen del año cómico 1856-1857, que es la fecha precisa de la crítica de Alarcón:

En lo que ha habido aumento es en la aparición de nuevos y excelentes cantantes. La Mora, la

Murillo, Obregón, Carbonell, Iruela, Cortabitarte hacen concebir buenas esperanzas para el porvenir de nuestra escena lírica¹⁴.

En definitiva, Alarcón ve en la zarzuela un negocio, un espectáculo que da dinero y al que se venden los talentos literarios y musicales con que cuenta España. El secreto está en la puesta en escena y en unos cuantos recursos tácticos que siempre cuentan con el asentimiento y el favor del público. En este sentido los ataques más duros de Alarcón son los dirigidos a Olona por sus libretos, y al cómico Caltañazor. Además está claro que no entiende la zarzuela como *espectáculo* total y, si unas veces el objeto de su crítica son los decorados o el vestuario (excelentes, pero no debe radicar ahí la fortuna de una pieza), otras es el papel de los coros. La zarzuela es, para él, un espectáculo falto de calidad, pero que da dinero:

El *negocio* es que la tiple salga con pantalón y levitín, o el bufo con miriñaque; que haya vistosos uniformes y sables *de verdad*; que se digan equívocos tan decentes como los de *El Lancero*; que la acción estribe en que una mujer vestida de hombre esté encerrada con otra en una habitación y en la natural alarma de cuantos ignoran el cambio de traje; que se oigan redobles de tambores, o repiques de campanas, o coros de bostezos y estornudos, si no se prefiriesen de relinchos; algo, en fin, que profane el arte y la literatura, y ya tiene usted al público *inteligente* loco de júbilo y con sus tres reales dispuestos a correr todas las noches¹⁵.

¹⁴ E. Cotarelo y Mori, *Ensayo histórico sobre la zarzuela*. Madrid, 1934, p. 609. Téngase en cuenta que estas palabras de Cotarelo, aunque expresadas en forma de pronóstico, están escritas muchos años después, teniendo a la vista datos que confirman que así sucedió.

¹⁵ O. C., p. 1.823.

¹² O. C., p. 1.823.

¹³ O. C., p. 1.819.

Esto no podrá mantenerse mucho tiempo, piensa Alarcón. Tendrá una vida efímera, como la tuvieron otras modas; morirá, como murió el género andaluz. «La zarzuela morirá antes que nosotros creíamos. Démonos la enhorabuena. Muerta la zarzuela, nacerá la ópera nacional».

Pero la zarzuela no murió entonces. Antes que ella murió Alarcón y quién iba a decirle que, sólo diecisiete años después, Joaquín Dicenta y Manuel Paso convertirían en una zarzuela el argumento de su novela *El Niño de la Bola*. Para la pieza, titulada *Curro Vargas*, compuso la música Ruperto Chapí, y se estrenó en el teatro del Circo Parish la noche del diez de diciembre de 1898. La función obtuvo un éxito merecido, pues de un argumento con posibilidades supieron sacar los libretistas y el músico una buena zarzuela. Pero no acabó ahí la cosa. Al día siguiente aparecía una nota en la prensa, diciendo que los herederos del novelista habían formulado una denuncia con el fin de que se suspendieran las representaciones de *Curro Vargas* por tratarse de un plagio.

La noticia levantó la consiguiente polémica, de modo que los editores de *La Ilustración Española y Americana* consideraron interesante para sus lectores recabar opiniones autorizadas sobre el caso. En el número XLVII de la revista se reproducen dos cartas, firmadas por Juan Valera y Francisco Silvela respectivamente, fechadas ambas el dieciocho de diciembre, exponiendo sus opiniones, el uno desde el punto de vista literario y desde el jurídico el otro¹⁶.

¹⁶ «Pleito literario. *El Niño de la Bola*, y *Curro Vargas*. Apreciaciones de D. Juan Valera y D. Francisco Silvela», en *La Ilustración Española y Americana*, 1898, pp. 364-365.

Valera condena en su carta en un primer momento el hecho de plagiar, sobre todo cuando se trata de traducciones de obras extranjeras, y no se dice que lo son ni se menciona al verdadero autor, pero luego va deteniéndose en casos concretos de supuestos plagios: de la literatura universal (la fábula de La Lechera, estudiada por Max Müller); de autores tan conocidos como Shakespeare o Corneille, y de la propia literatura española. Pone como ejemplos elocuentes *El mágico prodigioso*, *El burlador de Sevilla*, *Margarita la Tornera*, *El Capitán Montoya* o *El Estudiante de Salamanca*. Llega así hasta el propio Alarcón, que en *El Sombrero de Tres Picos* también podría ser acusado de plagio, y sin embargo la obra es, en opinión de Valera «uno de los pocos libros que han de vivir siempre y que siempre han de ser leídos y celebrados». Sería absurdo poner un pleito a los descendientes del novelista para prohibirles que la reimprimieran en adelante.

También es favorable a *Curro Vargas* la argumentación de Francisco Silvela, fundada en la ley de 1879 sobre propiedad intelectual, entonces vigente. Ésta sólo prohíbe la apropiación de la forma dada a una idea ajena, pero no una diferente recreación artística de una idea que no es propia, viene a decir. Luego los herederos de Alarcón no tienen razón en su demanda.

Las autoridades correspondientes debieron de fallar en el mismo sentido, ya que *Curro Vargas* siguió representándose y reimprimiéndose por aquellas fechas y posteriormente, de manera más o menos regular. Todavía en 1984 pudo verse en el Teatro de la Zarzuela de Madrid. Nieva decía en aquella ocasión que «Chapí dio en *Curro Vargas* toda la intención y la feliz intuición de lo que podía haber sido la ópera nacional». De hecho H.

Wolf comenzó una ópera basada también en *El Niño de la Bola*¹⁷.

Pero aún dio más de sí el argumento de Alarcón, a través de *Curro Vargas*. Pocos meses después, el 1 de febrero de 1899, Enrique García Álvarez y Antonio Paso, estrenaban en el teatro *Apolo* una parodia de la zarzuela, con música de Estellés, titulada *Churro Bragas*, nombre que ya da a entender lo que se

puede esperar del contenido de tal pieza. La de las parodias fue una moda de esos años, y aunque sea un honor muy discutible, hay que reconocer que sólo las zarzuelas de gran éxito merecían ser parodiadas. Afortunadamente para él, Alarcón no vivió para verlo, aunque le parecería que esto mismo no hacía sino corroborar su pensamiento acerca de la zarzuela.

¹⁷ Cfr. J. Fradejas Lebrero, *Pedro Antonio de Alarcón. Cuatro historias*. Tetuán, 1958, p. 11.