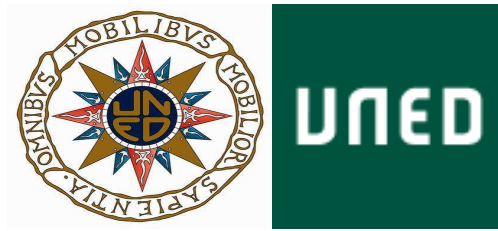


TESIS DOCTORAL

2017



***HASTA MORIR O VENCER: LA GUERRA
DE LA INDEPENDENCIA
EN LA ZARZUELA (1847-1964)***

Francisco José Rosal Nadales

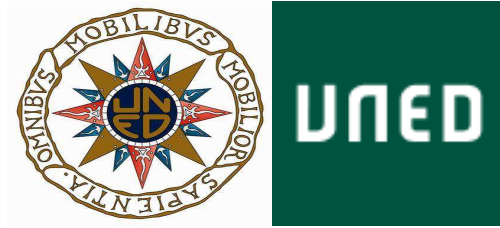
PROGRAMA DE DOCTORADO EN HISTORIA E HISTORIA DEL
ARTE Y TERRITORIO

ESCUELA DE DOCTORADO. UNIVERSIDAD NACIONAL DE
EDUCACIÓN A DISTANCIA

DIRECTORA: DRA. D^a. JOSEFINA MARTÍNEZ ÁLVAREZ

TESIS DOCTORAL

2017



***HASTA MORIR O VENCER: LA GUERRA
DE LA INDEPENDENCIA
EN LA ZARZUELA (1847-1964)***

Francisco José Rosal Nadales

PROGRAMA DE DOCTORADO EN HISTORIA E HISTORIA DEL
ARTE Y TERRITORIO

ESCUELA DE DOCTORADO. UNIVERSIDAD NACIONAL DE
EDUCACIÓN A DISTANCIA

DIRECTORA: DRA. D^a. JOSEFINA MARTÍNEZ ÁLVAREZ

AGRADECIMIENTOS

En un trabajo de investigación de esta índole, las personas y organismos que han contribuido a su culminación, como agentes o como pacientes, son muchos. Para todos ellos quisiera tener una muestra de agradecimiento. A Teresa del Pozo, quien me proporcionó las partituras contenidas en el Archivo del Museo del Teatro en Almagro, y a Ignacio Hassa, quien hizo lo propio en el Centro de Documentación y Archivo de la SGAE. También fue magnífica la atención que recibí en las salas Cervantes y Barbieri de la Biblioteca Nacional, así como en las visitas que realicé al Conservatorio Superior de Música de Madrid, la Biblioteca Musical “Víctor Espinós” y a la Biblioteca General de la Universidad de Castilla-La Mancha. Igualmente agradezco a los profesionales de la Biblioteca Pública de Zaragoza el hacerme llegar un ejemplar de *Aurora*.

Quiero agradecer aquí a la Banda de Música del “Círculo Cultural Calíope” (Fernán Núñez) y a su director, Pedro Yuste Reyes, el haberme permitido exponer en un magnífico concierto algunas de mis investigaciones y arreglos de partituras sobre obras tratadas en esta investigación. Del mismo modo, debo reconocer a las revistas y editoriales que han acogido publicaciones emanadas de este trabajo (*Espacio, Tiempo y Forma; Música y Prensa, Crítica, Polémica y Propaganda; Ausencias*), así como a las jornadas y congresos en los que he podido exponer algunos avances del mismo.

En el ámbito donde se unen lo académico y lo personal, el primer agradecimiento debe ser para mi directora, Josefina Martínez Álvarez, por el enorme esfuerzo que ha realizado para hacerme comprender qué sentido debía tener esta investigación, por sus orientaciones para llenar las lagunas que mis conocimientos previos presentaban, así como por sus ánimos en los momentos de decaimiento que se han producido en este largo proceso. Debo reconocer a mi amigo Ángel Pozuelo Reina el haber leído con atención la tesis y los consejos que me ofreció antes de culminarla. Del mismo modo, es obligado agradecer a mi hermana María las continuas orientaciones que me ha dado en base a su experiencia. Por último, debo agradecer muy especialmente a Maribel, María Isabel y Francisco José que hayan estado siempre detrás –en ocasiones, incluso delante, abriendo sendero–, mostrándome su apoyo y dándome ánimos, soportando los viajes de investigación y las ausencias; no hay duda de que su actitud ha facilitado mucho mi trabajo.

**HASTA MORIR O VENCER: LA GUERRA DE LA INDEPENDENCIA
EN LA ZARZUELA (1847-1964)**

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

Tema de investigación y justificación de su relevancia	II
Ámbito geográfico y cronológico de la investigación	VII
Las fuentes documentales y materiales	IX
Metodología	XII
Estado de la cuestión	XVI

Capítulo 1. LOS TEMAS Y LOS AUTORES

1.1. El teatro	2
1.2. La música española y la zarzuela	4
1.3. Los temas de inspiración	7
1.4. Los autores de la letra	15
1.5. Los autores de la música	30

Capítulo 2. LA MÚSICA AL SERVICIO DE LAS IDEAS

2.1. Música nacionalista en la zarzuela	40
2.1.1. <i>El Nacionalismo musical en Europa y España</i>	40
2.1.2. <i>Zarzuela versus ópera nacional</i>	42
2.2. Los números musicales	46
2.2.1. <i>Presencia y distribución de los números musicales</i>	46
2.2.2. <i>Los intérpretes y sus particularidades</i>	52
2.3. Las canciones y romanzas a solo	56
2.3.1. <i>Solos femeninos y masculinos</i>	57
2.3.2. <i>Solos y coro</i>	63
2.4. Piezas para varios intérpretes y concertantes	73
2.5. Los coros	87
2.6. Las jotas patrióticas	97
2.7. Números instrumentales	110

Capítulo 3. LA EXPRESIÓN DEL NACIONALISMO Y DEL PATRIOTISMO

3.1. Ideas nacionalistas reflejadas en las zarzuelas	127
3.1.1. “Patria”	133
3.1.2. “Nación”	136
3.1.3. “Pueblo”	141
3.2. La defensa de la patria por encima de cualquier otra consideración	143
3.2.1. <i>Los patriotas</i>	145
3.2.2. <i>Una guerra total</i>	153
3.2.3. <i>La (buena) vida del militar</i>	157
3.3. Las imágenes de los antagonistas: franceses y afrancesados	159
3.3.1. <i>De aliados a enemigos</i>	161
3.3.2. <i>Las burlas hacia José y Napoleón Bonaparte</i>	166
3.3.3. <i>El amor no distingue banderas</i>	178
3.3.4. <i>Afrancesados e intrusos malvados</i>	180
3.3.5. <i>La reconciliación con los enemigos</i>	187

Capítulo 4. LOS PRINCIPALES ACONTECIMIENTOS DE LA GUERRA DE LA INDEPENDENCIA Y SU REFLEJO EN LA ZARZUELA

4.1. Aranjuez, marzo de 1808	193
4.1.1. <i>Las circunstancias previas al motín y el “Tío Pedro”</i>	194
4.1.2. <i>El tumulto</i>	200
4.2. El Dos de Mayo y sus repercusiones	208
4.2.1. <i>La situación se torna preocupante en Madrid</i>	210
4.2.2. <i>¡Que nos lo llevan!</i>	220
4.2.3. <i>Monteleón</i>	227
4.2.4. <i>Consecuencias del 2 de mayo. Primeros combates</i>	234
4.2.5. <i>Rememoración y significado del Dos de Mayo</i>	238
4.3. Bailén o la victoria repetida	243
4.3.1. <i>Andalucía, verano de 1808. Concentración de fuerzas</i>	245
4.3.2. <i>La batalla</i>	254
4.3.3. <i>Ecos de Bailén</i>	260
4.4. Zaragoza mitificada	266
4.4.1. <i>Zaragoza no se rinde: el primer sitio</i>	271

4.4.2. <i>Zaragoza fue rendida: el segundo sitio</i>	283
4.4.3. <i>Comienzan los mitos</i>	290
4.5. La resistencia en las ciudades	310
4.5.1. <i>Gerona</i>	310
4.5.2. <i>Valencia</i>	317
4.5.3. <i>El infructuoso asedio a Cádiz</i>	320
4.5.4. <i>Sevilla es liberada</i>	327
4.6. La Constitución de 1812	330
4.6.1. <i>La Constitución de 1812 en la zarzuela Cádiz</i>	332
4.6.2. <i>Breves referencias a la Constitución en otras zarzuelas</i>	336
4.7. El final de la contienda	338
4.7.1. <i>La entrada en Madrid</i>	340
4.7.2. <i>La huida del Rey intruso</i>	342

Capítulo 5. OTRAS TIPOLOGÍAS DE COMBATIENTES

5.1. El clero tomó las armas	348
5.1.1. <i>Religiosos en combate</i>	349
5.1.2. <i>Matar a un francés dejó de ser pecado</i>	353
5.2. Las omnipresentes guerrillas	357
5.2.1. <i>La misión de un guerrillero: combatir a los franceses hasta morir... o vencer</i>	361
5.2.2. <i>El Empecinado y Porlier</i>	365
5.2.3. <i>Guerrilleros en Andalucía</i>	369
5.2.4. <i>Por tierras de Galicia, Uclés y Aragón</i>	371
5.3. Mujeres en lucha	374
5.3.1. <i>Señoras y patriotas</i>	376
5.3.2. <i>Mujeres de las clases populares</i>	379
5.3.3. <i>Las dificultades de las afrancesadas</i>	385
5.3.4. <i>Las heroínas mitificadas</i>	388
5.4. Los aliados	394
5.4.1. <i>Ingleses en lucha e ingleses en retaguardia</i>	395
5.4.2. <i>El inglés como personaje malvado</i>	399

CONCLUSIONES	404
---------------------	-----

ANEXOS

1. Tabla de estrenos	411
2. Galería de imágenes	416

FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA

1. Libretos y partituras	429
2. Fuentes impresas	450
3. Publicaciones periódicas	451
4. Bibliografía consultada y citada sobre la Guerra de la Independencia y su transmisión en la sociedad y cultura posteriores	455
5. Bibliografía consultada y citada sobre teatro y música	459

ABREVIATURAS

AMNTA	Archivo del Museo Nacional del Teatro (Almagro)
BDCM	Biblioteca Digital de la Comunidad de Madrid
BDCYL	Biblioteca Digital de Castilla y León
BMVE	Biblioteca Musical “Víctor Espinós” (Madrid)
BNE	Biblioteca Nacional de España
BPZ	Biblioteca Pública de Zaragoza
BVA	Biblioteca Virtual de Andalucía
BVPH	Biblioteca Virtual de Prensa Histórica
CFS-MARCH	Fundación Juan March. Archivo de Carlos Fernández Shaw
HEM-ABC	Diario <i>ABC</i>
INT-ARCH	Internet Archive
RCSMM	Real Conservatorio Superior de Música (Madrid)
SGAE	Archivo de la Sociedad General de Autores y Editores
UCLM-CR	Univ. de Castilla-La Mancha. Biblioteca General (Ciudad Real)
UCM-CDC	Univ. Complutense. Colección Digital Complutense
<i>ca.</i>	<i>circa</i>
fl.	floreció
m.	muerte
n.	nacimiento

INTRODUCCIÓN

INTRODUCCIÓN

Tema de investigación y justificación de su relevancia

Las obras artísticas nacen a partir del pensamiento de sus autores y de la mentalidad imperante en su tiempo. En ellas se transmiten ideas e imágenes que parten de los gobernantes y de las élites intelectuales hasta llegar a las clases populares, al tiempo que estas se forjan una identidad con tales propuestas. Por tanto, los productos culturales son permeables y permiten recoger, modelar y transmitir una determinada ideología que, aunque surge en alguien ajeno a la sociedad, acaba siendo asumida como propia por las gentes. Al igual que la literatura, la pintura o el ceremonial conmemorativo, la zarzuela, el género lírico nacional con mayor presencia en la sociedad española del siglo XIX y comienzos del XX, utilizó como inspiración determinados acontecimientos de la historia de España, tanto los de un pasado que se creía glorioso como los contemporáneos al estreno. Entre los hechos históricos que sirvieron como argumento ocuparon un lugar destacado los referidos a la Guerra de la Independencia. La importancia del conflicto contra los franceses, como tema de inspiración, viene dada por la consideración que tuvo este acontecimiento, a lo largo del siglo XIX, como origen de la España contemporánea. Se transmitió la idea de que la lucha del pueblo contra los franceses, para mantener su independencia, había sido el final del Antiguo Régimen y el comienzo de la soberanía de la Nación.

En los libretos y partituras de las zarzuelas se reflejaron los sucesos de principios del siglo XIX, sus mitos, héroes y heroínas, de manera que estas obras sirvieron como vehículo de transmisión de una particular manera de ser de los españoles. Entre 1847 y 1964 se representaron obras donde se conjugaba el entretenimiento del público con una particular visión de lo que había sido y debía ser España. Estas zarzuelas ofrecieron imágenes de lo que fueron los acontecimientos y sus protagonistas. Se trató de imágenes múltiples por la cantidad y variedad de hechos recogidos, pero también repetidas, casi idénticas, una y otra vez, como resultado de la mitificación posterior del conflicto acaecido entre 1808 y 1814. Algunas obras se decantaron abiertamente por el patriotismo y la defensa del heroísmo de los españoles;

otras fueron entretenidas e, incluso, abusaron de la fantasía. Muchas, a pesar de su comicidad, utilizaron los hechos históricos sin tergiversarlos a favor del espectáculo, y los situaron como fondo de relatos amorosos o jocosos, pero con respeto a lo acontecido durante la guerra. Dirigidas a un público de clase media, al que se unieron paulatinamente elementos de las clases populares y adineradas, las zarzuelas de ambientación histórica vinieron también a ofrecer un servicio que podría considerarse educativo y social, al mostrar retazos de la vida y de las glorias pasadas a personas no siempre instruidas en la historia de un país que comenzaba una andadura nueva, o sobre las que convenía influir. Algo similar, salvando las distancias, a lo que el arte escultórico ofreció en las catedrales góticas o *La Pasión según san Mateo* bachiana supuso para los alemanes del siglo XVIII.

Esta investigación intentará dar respuesta a la hipótesis sobre la manera en que se utilizó la zarzuela para transmitir mitos e ideas nacionalistas a partir de argumentos inspirados en la Guerra de la Independencia. Al mismo tiempo se pretende indagar en la formación de imaginarios colectivos, significados e identidades a partir de estos productos culturales. Con ellos se fortaleció un imaginario donde la lucha por la independencia se había hecho en nombre de España, de la nación y de la patria, así como en defensa de la religión y en contra de un invasor extranjero, mostrado como pérfido e infiel. A la vanguardia de esa defensa de lo propio se situó al pueblo, quien actuaba por espontánea iniciativa o bajo la dirección de unos líderes. De esta forma se daba expresión a una determinada identidad nacional, donde las diferentes clases diluían sus contornos, dejaban a un lado sus diferencias y participaban unidas en una tarea unificadora que se consideraba más alta y primordial. Esta labor comunitaria resultaba ser la continuación de los esfuerzos y glorias del pasado (Numancia, Sagunto o Pavía), actualizadas en 1808-1814 y revividas y asumidas por la sociedad que asistía a los estrenos. Del mismo modo, cualquier interés regionalista debía someterse al beneficio de la nación.

A diferencia de los estudios historiográficos sobre el tema, las zarzuelas inspiradas en este asunto, como obras literarias unidas a la música –tan apreciadas por diferentes públicos, lo que facilitaba la extensión del mensaje contenido en ellas–, ofrecieron visiones sobre el conflicto que incidieron en los sentimientos de los oyentes, provocándoles reacciones que, en muchos casos, respondieron a intereses ajenos y no

propios. Así pues, una determinada historia de lo que era España se difundió gracias a las zarzuelas y estas contribuyeron a forjar un imaginario colectivo de la nación.

Además de lo ya indicado, se pretende con esta investigación añadir al conocimiento sobre la transmisión de la Guerra de la Independencia –realizado principalmente por la Historiografía y por la Literatura en el caso de los productos culturales del teatro lírico– nuevas aportaciones desde la óptica musicológica. Al mismo tiempo, se busca realizar un análisis pormenorizado de los contenidos allí ofrecidos, siempre en relación con el momento sociocultural que los vio nacer y con el modo de pensar del público y críticos que los contemplaron en un escenario. Para ello, y en primer lugar, se establecerá un corpus¹ de obras líricas que, reunidas dentro de la denominación genérica de zarzuela, utilizaron como argumento acontecimientos, personajes, mitos o recuerdos de la Guerra de la Independencia. Esto llevará a considerar como obras de investigación no solo las que se ambientaron totalmente durante aquellos años, sino también algunas que los citaban puntualmente pero con intención y aquellas que podían mostrar cómo había evolucionado un mito concreto con el paso del tiempo. La siguiente fase consistirá en comprobar qué temas y argumentos predominaron en los diferentes momentos sociopolíticos entre 1847 y 1964, para proceder a su análisis y entender cómo se recogieron y transmitieron los hechos y las ideas. Con el fin de completar el trabajo, se añadirá la recepción que tuvieron estas obras por parte de crítica y público, así como la oportunidad o inoportunidad de reverdecer antiguos conflictos con Francia.

Con ello, la presente investigación se situaría en una línea que ya planteara Andrés Amorós, quien indicó qué debería contener un estudio de la zarzuela:

- 1.- Ante todo, un estudio textual.
- 2.- Los géneros escénicos y las denominaciones con que se presentan las obras.
- 3.- Los temas: regional, histórico, de actualidad, mitológico...
- 4.- Las adaptaciones de obras clásicas, cotejándolas con el modelo.
- 5.- La conexión con la circunstancia histórica concreta (...) muchas zarzuelas recogen, a su modo, unas costumbres concretas, el latido de un momento histórico y social irrepetible.²

¹ La relación completa de las zarzuelas que forman el corpus de esta investigación se encuentra en el apartado “Fuentes y bibliografía”, epígrafe 1, “Libretos y partituras”. Sobre ellas se intentará, además, conocer y fijar qué documentos se conservan, su estado, características y localización.

² AMORÓS, Andrés: *La zarzuela de cerca*. Madrid. Espasa-Calpe, 1987, p. 17.

En cuanto al título elegido, “¡Hasta morir o vencer!” fue el grito que lanzaron, en múltiples ocasiones y en diferentes zarzuelas, los patriotas que se encaraban con los invasores, así como el deseo de quienes partían a la pelea. Con él se daba continuidad a un carácter atribuido a los españoles de todo tiempo, pero que tenía algunos puntos álgidos en las gestas de Numancia o Zaragoza, referido a que preferían morir antes que rendirse. En esta transmisión mítica la lógica no se imponía. Efectivamente, al tratarse de una lucha, lo más razonable sería ver los términos invertidos. “Vencer”, que es el objetivo de un combate, debería aparecer en primer lugar. Si esa victoria no era posible por la contundencia del enemigo, entonces se trataría de “morir” con honra y no huir o faltar a la lucha que todo patriota debía encarar. Sin embargo, no se transmitió así en las zarzuelas sobre la Guerra de la Independencia. Adelantando en varios años la célebre frase de Unamuno, en ellas se escucharía, hablado y cantado, el “grito necrófilo” por delante del “grito victorioso”, lo cual puede considerarse como la manifestación, en tiempos diferentes, de una misma manera de pensar en gran parte de la sociedad española: la ya apuntada necesidad de resistir a ultranza, unida a un marcado carácter belicista. En las zarzuelas, pues, se transmitió al público un mensaje categórico, sin términos medios; o se moría, con lo cual la honra quedaba a salvo porque significaba que se había luchado hasta el final y se había entregado la vida por la patria, o se vencía, lo que también significaba que el esfuerzo había redundado en gloria por la patria.

La unión de los términos “morir” y “vencer” también se empleó en el periodo que sirvió de inspiración a las obras analizadas. Así se recogió, sin querer hacer muy extensa la muestra, en algunas proclamas de las Juntas que surgieron tras el levantamiento madrileño del 2 de mayo y el conocimiento de las abdicaciones de Bayona: “Al arma, al arma... Vencer o morir... ¿Se hallará uno entre todos nosotros que prefiera la muerte vil e ignominiosa de la esclavitud a morir en el campo del honor con las armas en la mano, defendiendo nuestro infeliz Monarca, nuestros hogares, nuestros hijos y esposas?”³. Del mismo modo, Jean-René Aymes citó la presencia de una imagen, en la colección de 1808 *Demostración de la lealtad española*, donde se veían varios símbolos del poder de Fernando VII y dos lemas: “Por la Nación, por el Rey y

³ Recogido en FRASER, Ronald: *La maldita guerra de España: historia social de la Guerra de la Independencia, 1808-1814*. Barcelona. Crítica, 2006, p. 192.

por la Religión” y “Morir o vencer”⁴. Por tanto, aunque España estaba en una situación de postración en 1808, el comienzo de las hostilidades pareció reanimarla, gracias a “los diversos valores subyacentes en la respuesta adoptada por los españoles, concretada en el grito de guerra al francés, y que concluyeron en el desafío esencial ‘vencer o morir’”⁵.

Este cambio en el orden de los términos en las zarzuelas vendría, por tanto, a producir un mayor efecto enervante sobre el público. Igualmente se puede confirmar la presencia de esta expresión en otras zarzuelas de corte patriótico, no necesariamente ligadas a la Guerra de la Independencia. Así ocurría en el siguiente fragmento de la zarzuela *A Cuba y ¡¡Viva España!!* (1895): CANTINERA: Por tu inmenso amor y por la Patria / a quien voy a servir, / verás en lo horroroso de la lucha / no abandonar tu lado hasta morir. (...) A morir o a vencer voy a mi puesto, / y mi puesto de honor está a tu lado”⁶. Estas palabras, que pronunciaba la cantinera de un batallón que partía hacia las Antillas, se enmarcaban dentro de un tipo de zarzuela de corte patriótico que buscaba justificar la guerra en Cuba, exaltar y mantener vivo el espíritu de lucha entre los reclutas —¿acaso era una forma encubierta para acostumbrar a los posibles espectadores/soldados de que allí se iban a encontrar con más muertes que victorias?—. En el mismo año decisivo del conflicto con los Estados Unidos y tras las derrotas navales, se volvía a encontrar esta expresión y se la relacionaba con cuestiones de patriotismo e identidad católica: “[Debemos] unirnos en un solo sentimiento, como un solo hombre, siervos y señores, magnates y plebeyos, gobernantes y gobernados, para defender la Religión y la Patria, hasta morir o triunfar (...) y solo de ese modo la España de hoy volverá a ser la España de Covadonga, de las Navas y del Dos de Mayo”⁷.

⁴Recogido en AYMES, Jean-René: *La Guerra de la Independencia: héroes, villanos y víctimas (1808-1814)*. Lleida. Editorial Milenio, 2008, p. 33.

⁵ DIEGO, Emilio de: *España, el infierno de Napoleón*. Madrid. La esfera de los libros, 2008, p. 66

⁶ CORTÉS, Rufino, CABAS, Rafael y DAMAS, Francisco: *A Cuba y ¡¡Viva España!!* Sevilla. Establecimiento Tipográfico C. del Valle, 1895, p. 10.

⁷ Teófilo Nitram [seud. de Martín Scheroff]: “Religión y Patria”, en *La Lectura Dominical*, 10-7-1898, p. 446.

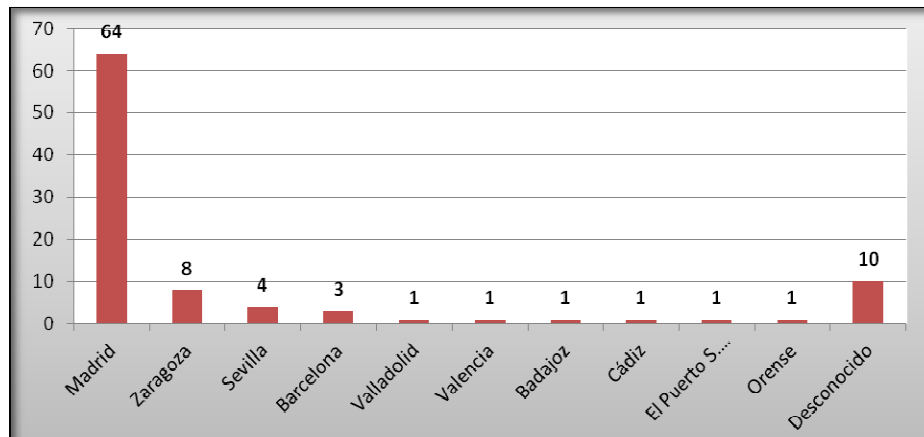
Ámbito geográfico y cronológico de la investigación

Las zarzuelas analizadas describieron acontecimientos ocurridos en toda la geografía de España. Sin embargo, las zonas más representadas por libretistas y compositores fueron Zaragoza, Bailén y, sobre todo, Madrid. La abundante presencia de la capital en los argumentos se debió a que fue escenario de hechos clave durante el conflicto, mitificados con posterioridad; también por ser el lugar donde más estrenos se realizaban y más público conocedor del asunto podía contemplar las obras. Por tanto, Madrid acogió la primera representación de 64 obras de las 94 localizadas⁸. En esta circunstancia influyeron el hecho de ser la capital del país, poseer una red de teatros que ninguna otra ciudad ofrecía⁹, así como ocupar un lugar central en cuanto a la toma de decisiones políticas y culturales –si un autor pretendía influir sobre la opinión pública, Madrid era el lugar adecuado–. Un éxito en Madrid era también la catapulta a posteriores encargos y para la veraniega gira por provincias. Le siguió en número de estrenos Zaragoza, con los de *Aurora* (1854), *Al compás de la jota* (1897), *Agustina de Aragón* (1907), *El segundo sitio de Zaragoza* (1908), *La juerga del Centenario* (1908) o *La tarde del combate* (1912). En ellas, el componente de resistencia maña al invasor fue importantísimo, además de contener varios fragmentos de exaltación del carácter baturro. Otros estrenos puntuales se localizaron en Sevilla (*¡Guerra al extranjero!*, en 1873, o *Duendes y frailes*, en 1894), Badajoz (*Albuera*, en 1906) y Barcelona (*El timbaler del Bruc*, en 1964). En estas obras la ambientación local o regional de la guerra tuvo una destacada presencia, sobre todo en las dos últimas, lo que justificaba su estreno allí. No obstante, a esta consideración escaparon *La fama del tartanero* (1931), estrenada en Valladolid y repuesta más tarde en Madrid, cuya acción transcurría en tierras de Vejer de la Frontera, y *Aragón* (1892), estrenada en la capital gaditana pero ambientada en tierras mañas.

⁸ Se indica la cifra de los estrenos cuya sede y fecha está documentada.

⁹ Como ejemplo privilegiado, al consultar la cartelera de un diario del día 2 de mayo de 1908 se muestra que, de trece locales destinados al ocio en la capital, ocho ofrecían en ese momento zarzuelas. Y más concretamente, el Teatro Apolo presentaba *El Maño* y *Los garrochistas*, el Teatro de la Zarzuela ofrecía *Pepe Botellas* y *Episodios Nacionales*, mientras que en Novedades representaban, en varias sesiones, *El grito de independencia*; todas sobre acontecimientos de 1808-1814. En *ABC*, 2-5-1908, p. 15.

Gráfico 1. Distribución de los estrenos por ciudades (elaboración propia)



Por lo que respecta al ámbito cronológico, los acontecimientos históricos recogidos en las zarzuelas analizadas comprendieron todo el arco temporal de la Guerra de la Independencia, desde el Motín de Aranjuez (17 a 19 de marzo de 1808) hasta la vuelta de Fernando VII de Francia en marzo de 1814, pasando por el levantamiento –y efecto posterior– del día 2 de mayo de 1808, la batalla de Bailén, la acción de las guerrillas, los sitios de Zaragoza y Cádiz o la cuestión del sometimiento al “rey intruso” hasta su definitiva huida.

También dentro del ámbito cronológico, los estrenos tuvieron lugar durante algo más de un siglo, desde 1847 hasta 1964, en el que se sucedieron cambios políticos, sociales y culturales que se han contemplado para entender cómo se recibió la obra, por qué siguieron vigentes los temas de la Guerra de la Independencia a lo largo del periodo y con qué intención se utilizaron dependiendo del momento del estreno. Los años límite de esta cronología se deben considerar como fechas extremas en el mundo de la zarzuela, por lo que es posible adelantar que los acontecimientos históricos de la Guerra de la Independencia fueron utilizados por los autores desde el comienzo de la zarzuela decimonónica, allá por la década de 1840, y fueron bien aceptadas por la mayoría de los públicos que se sucedieron en el tiempo, salvo puntuales reticencias a la glorificación del pasado tras el Desastre en Cuba o, ya en el siglo XX, a continuar representando desavenencias pretéritas con una nación que se consideraba hermana. La paulatina decadencia de la zarzuela en los escenarios españoles conllevó la desaparición de esta temática como inspiradora de obras, con la única excepción de *El timbaler del Bruc*, estrenada en la fecha tardía de 1964.

En términos generales, muchas de las zarzuelas de corte histórico se hicieron con ocasión de algún acontecimiento significativo que vivía España, como guerra de África de 1859-60 o guerra de Cuba de 1895-98. En el caso de las zarzuelas sobre la Guerra de la Independencia, esto era cronológicamente imposible pues el conflicto había finalizado casi cuarenta años antes de las primeras zarzuelas que lo trataron. No obstante, sí se pudieron considerar un “apropósito” –como se calificó a muchas obras oportunistas– las que se escribieron con ocasión del primer Centenario: los hechos no eran contemporáneos del estreno pero sí el ambiente y el recordatorio encomiástico.

Las fuentes documentales y materiales

Una de las quejas más extendidas entre los musicólogos ha sido la paulatina desaparición de la zarzuela de las carteleras de los teatros, especialmente tras el fin de la Guerra Civil. Hoy día, los espectáculos solo se representan en unos pocos escenarios, principalmente de Madrid, y las grabaciones, en su mayoría, ya cuentan con décadas cumplidas a sus espaldas; incluso las obras objeto de tales grabaciones no suelen superar el centenar. Por estos motivos, al iniciar el trabajo sobre las zarzuelas que se inspiraron en la guerra de 1808-1814, se creyó poder acotar su número en una cifra fácilmente abarcable, pues pocas eran las más conocidas y mantenidas en el repertorio: *El tambor de granaderos*, *Cádiz* o *La fama del tartanero*. Afortunadamente, tras la tarea de búsqueda de fuentes, sumada a la consulta de otras investigaciones anteriores, el número de obras que tomaron su argumento de la historia española de principios del siglo XIX fue creciendo de manera notable. Afloraron títulos no conocidos en los ambientes de la interpretación de zarzuelas por llevar muchos años guardados en un archivo. Surgieron compositores cuyos apellidos pervivían en los libros, pero su música no se escuchaba desde hacía un siglo o incluso más. Aparecieron libretistas aficionados que ni en los libros y crónicas de zarzuela eran recogidos. Hay que tener en cuenta que todas estas obras, como muchas otras de música, se hicieron para satisfacer una demanda más o menos urgente y, al mismo tiempo, pasajera. Una vez escuchadas, si tenían éxito se daban a conocer los nombres de los autores y algunos subían al escenario. Si no lo tenían, era posible que ni se llegasen a imprimir los libretos y mucho

menos la partitura¹⁰. Una vez pasado el estreno y eliminadas a los pocos días de la cartelera, la inmensa mayoría se quedaban en los archivos. No era costumbre volver a escucharlas, salvo en los casos ahora más conocidos.

El cómputo final de zarzuelas incluidas en el presente trabajo muestra la cifra de noventa y cuatro obras, la inmensa mayoría condenadas a permanecer ocultas en los archivos una vez estrenadas, como ya se ha indicado. Con ello resultan patentes dos cosas. La primera, la necesidad de investigar en las miles de zarzuelas y otras piezas incluidas bajo esta calificación generalista que se escribieron durante su siglo aproximado de vigencia, persiguiendo hallar las más interesantes y relacionadas con el tema de estudio, y no conformarse con las que habían pervivido en la tradición tras la habitual labor reduccionista del tiempo. La segunda –valga la insistencia–, que la Guerra de la Independencia fue un tema que interesó a libretistas, compositores y público de zarzuela, desde la segunda mitad del siglo XIX hasta su decadencia mediado el siglo XX.

Hay que dejar constancia de un grupo de obras de las que solamente se han obtenido datos sueltos; todo esfuerzo para localizar los libretos y/o partituras ha resultado infructuoso. Por el título –y con las pertinentes precauciones, pues no siempre el contenido y el título coincidían en su inspiración en la historia – se ha considerado que la acción dramática tenía lugar en un determinado momento de la Guerra de la Independencia. Son las siguientes: *La batalla de Bailén*, de Rafael Hernando (ca. 1849); *La Virgen del Pilar*, de Ricardo Caballero y Joaquín Vehils (1880); *El tío Jorge*, de Marcos Zapata, Pedro Miguel Marqués y Manuel Fernández Caballero (escrita en 1888); *Escenas sueltas*, cuyo primer título fue *Escenas de 1808*, de Francisco Sicilia y Ángel Rubio (1890); *La corte del rey José*, de José Torres Reina (ca. 1890); *Agustina de Aragón*, de Benito Mas y Prat y Luis Mariani (1891); *Bailén*, de José Millán Astray y Fco. Javier Caballero Mardoqui (1891); *Daoiz*, de Manuel Chaves Rey, Emilio López del Toro y Eduardo Fuentes (1908); *La brecha*, de Jorge Roqués y Ramón Sanjuán (1908); *El tres de mayo*, de Francisco de Torres, José Luis Montoto y Manuel Castillo Pelayo (ca. 1910-1920); *Daoiz y Velarde*, de José Silva Aramburu, Antonio Paso y

¹⁰ El ejemplo más claro lo ofrece *La batalla de Bailén* (1849), de Francisco de Paula Montemar. El crítico Emilio Cotarelo afirmó que, “como la obra fue mal recibida, el libreto no se ha impreso y, por tanto, el autor quedó ignorado”. Véase COTARELO, Emilio: *Historia de la zarzuela, o sea el drama lírico en España, desde su origen hasta el siglo XIX*. Madrid. Tipografía de Archivos, 1934, p. 235. Sin embargo, el libreto sí se publicó en la colección “Biblioteca Dramática” del año 1850. El nombre del autor figura con las iniciales D. F. M., esto es, Don Francisco de Montemar. El ejemplar se conserva en la BNE.

Celestino Roig (ca. 1920-1930); *El guerrillero*, de José Llimona, Juan López y Felipe Caparrós (ca. 1930); *La guerrillera*, de Leopoldo López de Saa, Manuel Soriano y J. Ruiz de Azagra (ca. 1930).

Al iniciar la investigación, la atención se dirigió a las partituras por ser la zarzuela, hoy día, más escuchada en grabaciones y conciertos que representada. Sin embargo, pronto surgió el inconveniente de que, para un trabajo sobre el contenido de carácter histórico en la zarzuela, las partituras no aportaban toda la información necesaria. En primer lugar, porque los compositores se limitaban a poner música a algunos números del libreto, lo que reducía mucho el contenido a analizar y la información que proporcionaban las partituras resultaba insuficiente. En segundo lugar, porque musicaban aquellos fragmentos de previsible éxito entre el público y los más cómicos, no necesariamente los de mayor referencia a la historia pasada. En conclusión, el esfuerzo investigador debía dirigirse hacia los libretos y completarse con las aportaciones de las partituras.

Para conocer si una obra entraba dentro del objeto de investigación, era necesario localizar la época y lugar donde transcurría la acción. Esto, en ciertos casos, fue cómodo al incorporar algunos libretos, junto al elenco del estreno, tal información (no siempre exacta en cuanto a lugares ni fechas, pero decisiva para poder considerarla objeto de estudio). En otros casos hubo que recurrir a la crítica periodística sobre la obra para conocer su contenido. La bibliografía (Cotarelo o Peña y Goñi, por ejemplo) sobre la zarzuela también ayudó en tal tarea. Finalmente, lo más difícil fue localizar fragmentos significativos dedicados a personajes o acontecimientos de la Guerra de la Independencia insertos en obras inspiradas en otros momentos históricos. Así ocurrió con las referencias al Dos de Mayo contenidas en la primera de las zarzuelas analizadas, *La pradera del canal*, la cita de Palafox y Agustina como ejemplo del carácter aragonés contenida en *Temple baturro*, o descubrir la desviación del tema original que supuso la obra cómica *Daoiz y Velarde*, de Daniel Poveda, en la década de 1920.

Los principales archivos y bibliotecas, físicos y digitales, que han servido a la investigación son:

a) Biblioteca Nacional de España: contiene la mayoría de los libretos y muchas partituras, conservados, respectivamente, en las Salas Cervantes y Barbieri. También se

puede acceder a las fuentes que se encuentran digitalizadas en la Biblioteca Digital Hispánica.

b) Archivo de la SGAE: contiene la mayoría de los libretos y partituras. Junto con la BNE, es el centro más completo y con mayor número de piezas conservadas que sirven a esta investigación.

c) Archivo del Museo Nacional del Teatro, en Almagro: se han consultado partituras, la mayoría manuscritas, sobre todo las compuestas por Manuel Fernández Caballero y Gerónimo Giménez.

d) Biblioteca de la Universidad de Castilla-La Mancha: en su sede de Ciudad Real se pueden localizar bastantes libretos, incluidos en colecciones como “La novela teatral”, forma barata de hacer llegar el teatro –leído– a un público numeroso.

e) Archivos digitales: en el *Internet Archive* se hallan muchos ejemplares de libretos que se guardan en bibliotecas norteamericanas y que se han digitalizado. Se ha procurado que la mayoría fuesen de las mismas ediciones que se pueden localizar en la BNE y en la SGAE, pero con la ventaja de un rápido acceso. En España, algunas comunidades autónomas (Andalucía, Madrid o Castilla y León) tienen portales con libretos y partituras digitalizados, de ediciones primeras o muy cercanas en el tiempo a la fecha de estreno.

f) Fundación Juan March: contiene un fondo de teatro muy completo, así como el archivo del escritor y libretista Carlos Fernández Shaw (1865-1911), con originales manuscritos de sus obras y con mucha información hemerográfica sobre su vida y creaciones.

g) Archivo del Real Conservatorio de Música de Madrid: se conservan libretos, partituras y ediciones actualizadas de las mismas.

h) Biblioteca Musical Víctor Espinós, en Madrid: contiene abundante documentación de partituras en versiones actuales y bibliografía sobre el teatro lírico.

Metodología

La complejidad del tema de investigación en este trabajo ha obligado a tratar con artefactos culturales en los que se mezclaban diferentes componentes, lo que ha hecho necesario un enfoque desde la Historia, la Literatura, las Artes Escénicas y la

Musicología histórica. Al mismo tiempo, se ha intentado trazar las relaciones entre la historia, la cultura, la sociedad y la política utilizando como vehículo un corpus de obras escénicas desarrolladas en algo más de un siglo y descubrir la relación entre sus contenidos literario y musical con el momento histórico, así como los trasvases entre unos y otro. Por tanto, se ha tomado la cultura como “marco de comprensión de una sociedad compleja y cambiante que construye símbolos y representaciones”¹¹. Una dificultad añadida se ha encontrado en el hecho de que en ellos se recogían acontecimientos y personajes de 1808 a 1814, pero escenificadas en un periodo que abarcaba entre 1847 y 1964, por lo que había que tener en cuenta tanto lo que fueron como lo que representaban en el momento del estreno, con los lógicos cambios en la mentalidad y el contexto. Hubo, pues, que utilizar un abordaje multidisciplinar que tomara como base el producto músico-teatral y su contenido, para entender cómo se representaba un pasado en el presente de quienes lo recibieron gracias a la escena y qué significado le otorgaban. Pese a estos inconvenientes, debe destacarse que, a través del estudio de las obras musicales, fue posible conocer y entender aspectos de la historia no siempre considerados por los historiadores.

El proceso seguido para la elaboración de esta investigación comenzó con la obtención de información de las zarzuelas que, desde 1840 aproximadamente, habían tomado como argumento algún hecho de la Guerra de la Independencia, la rememoraban o la utilizaban como fondo histórico para desarrollar una historia de carácter amoroso, por ejemplo. El trabajo de búsqueda se centró en las bases de datos de los archivos y bibliotecas antes citados. Una ayuda decisiva en esta labor la constituyó el hecho de que la mayoría de las obras publicadas indican, en sus primeras páginas, dónde y cuándo tiene lugar la acción. Igual de importantes resultaron el catálogo de zarzuelas conservadas en el archivo del Museo Nacional del Teatro¹² y el catálogo del teatro lírico publicado por la Biblioteca Nacional¹³. Con las piezas encontradas se elaboró un corpus y se diseñó una base de datos en la que se incluyeron el nombre de los autores, título de la obra, edición, lugar y fecha de estreno, así como el momento

¹¹ MARTÍNEZ MARTÍN, Jesús: “Historia socio-cultural. El tiempo de la historia de la cultura”, en *Jerónimo Zurita*, 82 (2007), pp. 239.

¹² GUTIÉRREZ, Pilar y GÓMEZ DEL PULGAR, Eugenio: *Catálogo de los fondos musicales del Museo Nacional del Teatro: Música española*. Madrid. Centro de Documentación de Música y Danza, INAEM, 1998.

¹³ VV.AA: *Catálogo del teatro lírico español en la Biblioteca Nacional. Libretos*. Madrid. Biblioteca Nacional, Servicio de Partituras, Registros Sonoros y Audiovisuales, 3 vol. 1986.

concreto de la Historia en que se inspiraban y dónde transcurrían¹⁴. Teniendo en cuenta que muchos de los autores tratados no fueron de primera línea, especialmente en el caso de los libretistas, el trabajo de información sobre sus ideas políticas, sociales o estéticas que pudiesen influir en las obras, se convirtió en una tarea muy complicada.

El siguiente paso fue la lectura y análisis de las partituras y, con mayor detenimiento, de los libretos conseguidos¹⁵. De ellos se extrajeron las citas y fragmentos más interesantes y representativos para el trabajo. La aparente extensión de algunas de ellas viene justificada por tratarse de textos dramatizados, cuya escritura dialogada es más vertical que en cualquier otra narración. La fase siguiente consistió en interrogar en profundidad e interpretar el posible sentido de las fuentes para buscar conexiones temáticas entre esas citas, conocer qué momentos de la Guerra de la Independencia habían sido reflejados y en qué cantidad, así como las posibles relaciones con la situación histórica, social y cultural del estreno para tratar de entender por qué se escribió esa obra, qué mensaje pudo transmitir, cómo se recibió o qué vigencia tuvo. Hay que indicar que, salvo ligeras correcciones y actualizaciones, se ha respetado la grafía original de la época en que fueron editados el libreto o la partitura (algunas son manuscritas), así como las jergas y hablas propias de los protagonistas. Al mismo tiempo, se consultó la bibliografía disponible con el fin de ir estableciendo un estado de la cuestión y obtener información complementaria para contrastar con las citas tomadas de los originales zarzuelísticos, comprobando si primaba el rigor histórico sobre la invención o viceversa, qué visión de un hecho quería darse, si existía un posible interés político o social por parte de los autores o si la sociedad del estreno permitía e incentivaba esta temática.

Para un mejor conocimiento de lo que supuso la representación de estas obras en su tiempo, se ha buscado la recepción que tuvieron en la prensa de la época, donde también se dejaron entrever la aceptación o el rechazo del público. Ahora bien, esto último se ha tomado con precaución, pues existen críticas de una misma zarzuela muy contradictorias en cuanto a la manifestación de aplausos y abucheos por parte de los asistentes. Además, la pertenencia de muchos libretistas a la profesión periodística obliga igualmente a esta prevención: los medios afines insistirán en el triunfo, mientras que los opuestos señalarán un estrepitoso fracaso. Por otro lado, varias obras en las que

¹⁴ Una tabla similar, aunque más resumida, se incluye en el Anexo “Tabla de estrenos”.

¹⁵ En el caso de los obtenidos en Internet, se descargaron para utilizarlos como fuente escrita tradicional, de ahí que no se hayan indicado las fechas de su consulta como en otros documentos digitalizados.

no se especificaba con exactitud la época y lugar donde transcurrían, han podido ser ubicadas gracias a las informaciones periodísticas. Algunas reseñas incluían fotografías o grabados, lo que ha ayudado a comprender mejor cómo se ponían en escena estas obras de ambiente histórico y, cómo, por tanto, las contemplaba el público de su tiempo. No hay que olvidar que la zarzuela pertenece a las artes escénicas y el componente visual, del que desgraciadamente no ha quedado mucha huella, es fundamental para entender la obra y su recepción. Por tal motivo, y para un mejor conocimiento de lo que significaron estas obras en el momento de su estreno, se han buscado en ellas, en fuentes hemerográficas y en bibliografía sobre los siglos XIX y XX, el sentido de términos como “patria”, “nación”, “pueblo”, o la conexión de los coros patrióticos con el estado de España en ese tiempo.

El trabajo se estructura en cinco capítulos. En el primero se ofrece una visión general y cronológica de las obras estrenadas, puestas en relación con el momento histórico en que nacieron. Se pretende, así, averiguar qué temática predominó en cada momento de la historia contemporánea de España, qué años fueron más ricos en estrenos de obras sobre la Guerra de la Independencia y si esta abundancia estuvo motivada o no por el propio momento histórico: Desastre del 98, guerras de África, primer Centenario o dictaduras. A continuación se detallan algunas circunstancias vitales, creativas e ideológicas de los autores, sobre todo en lo que se refiere a su predilección por los argumentos de inspiración histórica.

El segundo capítulo centra su mirada en las partituras y en las indicaciones puramente musicales de los libretos. Se pretende con ello conocer cómo se reflejaron en acordes y melodías los asuntos patrióticos, las arengas, las plegarias o los enfrentamientos con los franceses. El análisis de las partituras permite discernir mejor si los recursos musicales utilizados por los compositores se destinaron, simplemente, a ilustrar un contenido con sonidos, o si los utilizaron para extender un ideario político de corte nacionalista, por ejemplo. Una atención especial se pone en el análisis de las jotas patrióticas contenidas en las zarzuelas, como reflejo del carácter indómito de aragoneses y españoles. También se tienen muy en cuenta los fragmentos instrumentales que recogen momentos de lucha, los desfiles al son de una marcha, así como otras piezas descriptivas, sin perder de vista el contexto del Nacionalismo musical en España y Europa.

El tercer capítulo recoge la transmisión de ideas nacionalistas en los contenidos de las zarzuelas. También incide en la idea de que se ofreció una imagen doliente de la patria, donde se hacía necesario anteponer su defensa a cualquier otra consideración de índole personal o política. Al mismo tiempo se desvela qué visión de los enemigos, en contraposición con la de los patriotas, se ofreció al público con el fin de consolidar una determinada identidad española.

En el capítulo cuarto se analizan los principales asuntos de la Guerra de la Independencia que tomaron cuerpo en las zarzuelas (Dos de Mayo, Bailén, Zaragoza, Constitución de 1812 o la retirada francesa). Se tratan en detalle y se comparan con la versión que ha ofrecido de ellos la historiografía, con el fin de descubrir su coincidencia o posible tergiversación, bien por motivos teatrales, bien por intereses ideológicos.

Se completa el trabajo con un capítulo, el quinto, donde se ofrecen diversas tipologías de combatientes que poblaron las páginas de la zarzuela: guerrilleros (representantes del pueblo en lucha), miembros del clero (defensores de la religión y de la independencia como una misma entidad), aliados (no siempre desinteresados) y mujeres en lucha. En este último caso se tratan algunas tipologías femeninas presentes en las obras del corpus, introduciendo en el trabajo una visión de género. El papel de las mujeres fue de capital importancia en los hechos recogidos y en las obras analizadas. Por ello la perspectiva de género es conveniente y necesaria al tratar este asunto.

Estado de la cuestión

La propia naturaleza de esta de investigación y su carácter interdisciplinar ha hecho necesario tener en cuenta múltiples y variadas aportaciones anteriores. Entre ellas, cabe distinguir las siguientes: investigaciones sobre los acontecimientos históricos de la Guerra de la Independencia¹⁶; trabajos sobre la evolución del teatro español en el siglo XIX y principios del XX, en relación con la ideología y la política; varios análisis de la música y los compositores de estas zarzuelas; por último, investigaciones sobre la presencia de la Guerra de la Independencia en la sociedad y en la cultura española, así como la transmisión de los mitos a través de los productos culturales.

¹⁶ Por su abundancia solo se indicarán las más relacionadas con el tema de investigación y que, al mismo tiempo, permitan comparar los argumentos de las zarzuelas con el momento histórico que recrean.

Entre las primeras se deben destacar dos obras, escritas en el propio siglo XIX, que han sido referencia durante mucho tiempo y todavía tienen validez por su aporte de datos y detalles, así como por su relativa cercanía cronológica a los hechos narrados: *Historia del levantamiento, guerra y revolución de España*, del Conde de Toreno¹⁷, y *Guerra de la Independencia: historia militar de España de 1808 a 1814*, de José Gómez de Arce¹⁸. En ellas se recogió todo el ámbito cronológico en el que se ubicaban los argumentos de las obras del corpus. Se les debe agregar, por su importancia, vigencia durante el periodo de estreno de la mayoría de las zarzuelas y posible inspiración de los libretistas, la *Historia General de España*, de Modesto Lafuente¹⁹.

A esas obras se deben unir investigaciones más recientes, reseñadas en orden cronológico. Así, en 2003 Charles Esdaile intentó ofrecer una visión de conjunto, actualizada, que recogiese las últimas visiones del conflicto²⁰; incorporó documentos de archivos españoles e ingleses, a la vez que testimonios de diplomáticos y militares. Por su parte Ronald Fraser, con la idea de hacer una historia “social” del conflicto contra los franceses, dio a la luz *La maldita guerra de España*²¹; el autor utilizó testimonios de grandes personajes junto con vivencias de testigos del pueblo, no siempre tenidos en cuenta por la historiografía tradicional, para entender por qué se levantaron los españoles contra los invasores. Ricardo García Cárcel, en *El sueño de la nación indomable. Los mitos de la Guerra de la Independencia*²², estructuró la narración a partir de los relatos que se generaron sobre Godoy, José I, Fernando VII, los sitios de Zaragoza o el poder de las guerrillas ante el invasor; de esta forma intentó mostrar la conexión entre aquellos mitos y los posteriores discursos nacionalistas.

En el año 2008, Emilio de Diego publicó *España, el infierno de Napoleón*²³, donde elaboraba una “historia”, como él afirmaba, de la Guerra de la Independencia. En la primera parte estudió aspectos concretos, como la evolución política a lo largo de esos seis años, la propaganda a través de varios medios, incluidos el teatro y la música, o las guerrillas; en la segunda parte del libro realizó un repaso por las fases del conflicto

¹⁷ TORENO, Conde de: *Historia del levantamiento, guerra y revolución de España*. Tomo I. Madrid. Imprenta de don Tomás Jordán, 1835.

¹⁸ GÓMEZ DE ARTECHE, José: *Guerra de la Independencia: historia militar de España de 1808 a 1814*. Tomo I. Madrid. Imprenta del Crédito Comercial, 1868.

¹⁹ LAFUENTE, Modesto: *Historia General de España*. Tomos 23 a 25. Madrid. Establecimiento Tip. de Mellado, 1860.

²⁰ ESDAILE, Charles: *La Guerra de la Independencia. Una nueva historia*. Barcelona. Crítica, 2003.

²¹ FRASER, Ronald: *Op. cit.*

²² GARCÍA CÁRCEL, Ricardo: *El sueño de la nación indomable*. Madrid. Temas de Hoy, 2007.

²³ DIEGO, Emilio de: *Op. cit.*

desde la óptica militar. Ofreció algunas claves para entender lo que fue aquella contienda, como los errores de cálculo de Napoleón, las necesidades económicas para afrontarla, así como la importancia de la ayuda británica, especialmente con su dominio del mar.

El profesor Emilio La Parra, en su artículo “En vísperas de la guerra. El triunfo de Fernando VII en El Escorial y en Aranjuez”²⁴, consideró que el motín de Aranjuez había sido el inicio de las operaciones para lograr un cambio en la orientación de la monarquía; sin el motín no se podía entender el posterior Dos de Mayo. Sobre la batalla de Bailén trató el libro del mismo título de Manuel Moreno Alonso²⁵; tras realizar un recorrido por la llegada de las tropas contendientes y el desarrollo de la batalla, consideró que aquel día surgió la “nación española”, cuando gentes de toda clase comprobaron que unidos y en armas podían afrontar los problemas que se presentaran. Por otra parte, el mismo investigador²⁶ desmenuzó los meses de asedio francés sobre la ciudad de Cádiz y sus alrededores, destacando que aquella lucha contribuyó a la supervivencia de la nación y el alumbramiento de un nuevo sistema político. En cuanto a la Constitución de Cádiz, suficientemente estudiada por la historiografía reciente, cuenta con una síntesis elaborada por Juan Sisinio Pérez Garzón²⁷, quien explicó por qué fuerzas políticas divergentes consiguieron elaborar un texto que podía alejar a España del Antiguo Régimen. Por su parte, Alberto Romero Ferrer estableció de qué manera se trasladó el asunto de la Constitución a las obras literarias, desde los mismos momentos de su discusión hasta fechas recientes²⁸.

El rey José I ha recibido varios estudios, como el de Manuel Moreno²⁹, donde se desglosa su reinado en España. Sobre la participación del clero en el conflicto, el trabajo de Enrique Martínez y Margarita Gil³⁰ mostró que hubo división entre los mismos niveles del clero español, con un colaboracionismo más presente en las jerarquías, frente a la participación activa del clero regular en contra de los franceses, incluso como jefes

²⁴ LA PARRA, Emilio: “En vísperas de la guerra. El triunfo de Fernando VII en El Escorial y en Aranjuez”, en *Revista General de Marina*, 255 (2008), pp. 201-214.

²⁵ MORENO ALONSO, Manuel: *La batalla de Bailén. El surgimiento de una nación*. Madrid. Sílex, 2008.

²⁶ MORENO ALONSO, Manuel: *La verdadera historia del asedio napoleónico de Cádiz (1810-1812)*. Madrid. Sílex, 2001.

²⁷ PÉREZ GARZÓN, Juan Sisinio: *Las Cortes de Cádiz*. Madrid. Síntesis, 2008.

²⁸ ROMERO FERRER, Alberto: *Escribir 1812. Memoria histórica y literatura: de Jovellanos a Pérez Reverte*. Sevilla. Fundación Juan Manuel Lara, 2012.

²⁹ MORENO ALONSO, Manuel: *José Bonaparte*. Madrid. La esfera de los libros, 2008.

³⁰ MARTÍNEZ, Enrique y GIL, Margarita: *La iglesia española contra Napoleón. La guerra ideológica*. Madrid. Actas, 2010.

de partida. Antonio Moliner Prada investigó la presencia e importancia de la guerrilla³¹ en el conflicto de 1808-1814, estableciendo que cada partida tuvo un modelo organizativo diferente según la zona donde había surgido; por último, señaló que las guerrillas forjaron la idea de la “nación en armas”.

Por lo que respecta a la participación de las mujeres en la guerra, los esfuerzos investigadores de varias autoras se recogieron en *Heroínas y patriotas. Mujeres de 1808*; allí se presentaron situaciones protagonizadas por mujeres –así como su elevación al rango de mito– en toda la geografía peninsular³². En cuanto a los seguidores de José I, Miguel Artola, en *Los afrancesados*³³, ofreció una imagen de estos “malos españoles” no tan negativa; bastantes lo fueron por convicción, pero otros muchos lo fueron por necesidad y obligación.

Sobre las repercusiones de aquella contienda y su transmisión posterior en la sociedad y cultura españolas, se han publicado obras que han suscitado una interesante discusión sobre sus tesis. José Álvarez Junco³⁴ analizó en varias ocasiones el nacionalismo español durante el siglo XIX, indicando su nacimiento, al menos en cuanto a mitología nacionalista, en la Guerra de la Independencia. Lo que variaba era la concepción de la misma si las élites que gobernaban España eran liberales o conservadoras. La cultura, la educación y el estudio de la historia contribuyeron a fundamentar ese nacionalismo. Esta importancia de los productos culturales a la hora de crear una identidad nacional fue también señalada por Ferrán Archilés³⁵. La necesidad de dejar atrás las glorias muertas del pasado para no perder el futuro la indicó Javier Moreno Luzón³⁶ en un artículo del año 2004. También trató sobre la creación de un

³¹ MOLINER PRADA, Antonio: *La guerrilla en la Guerra de la Independencia*. Madrid. Ministerio de Defensa, 2004.

³² CASTELL, Irene, ESPIGADO, Gloria y ROMEO, María Cruz: *Heroínas y patriotas. Mujeres de 1808*, Madrid. Cátedra, 2009.

³³ ARTOLA, Miguel: *Los afrancesados*. Madrid. Alianza Editorial, 2008 (2ª edición).

³⁴ ÁLVAREZ JUNCO, José: “La invención de la Guerra de la Independencia”, *Studia Historica-Historia Contemporánea*, 12 (1994), pp. 75-99; “Élites y nacionalismo español”, *Política y Sociedad*, 18 (1995), Facultad de CC. Políticas y Sociología, Universidad Complutense, pp. 93-105; *Mater Dolorosa. La idea de España en el siglo XIX*. Madrid. Taurus, 2001.

³⁵ ARCHILÉS, Ferrán: “Vivir la comunidad imaginada. Nacionalismo español e identidades en la España de la Restauración”, en *Historia Educación*, nº 27 (2008), pp. 57-85.

³⁶ MORENO LUZÓN, Javier: “Entre el progreso y la Virgen del Pilar. La pugna por la memoria en el centenario de la Guerra de la Independencia”, en *Historia y Política*, 12 (2004), pp. 41-78.

sentimiento nacionalista en los españoles el libro de Alejandro Quiroga³⁷. Si bien puso el acento en el periodo de la Dictadura de Primo de Rivera, introducía cuestiones generales sobre los procesos nacionalizadores que fueron de gran ayuda para entender cómo se utilizó el ejército, la educación o la religión para conseguir un determinado tipo de ciudadanos. Dos años antes, Enrique Encabo³⁸ ya había elaborado su tesis doctoral sobre la presencia de la música en la creación de una identidad nacional.

En el año 2004 se publicó el libro de Christian Demange³⁹ sobre el Dos de Mayo, donde se puso de manifiesto la importancia de esta fecha y sus acontecimientos para el nacimiento de la nación moderna. Mientras los políticos moderados preferían destacar la lucha por la patria, el rey y la religión, los progresistas –y más tarde los demócratas y republicanos– pusieron el acento en la acción del pueblo, abandonado por sus autoridades, que luchaba por convertirse en nación y en sujeto de la historia. Bajo la coordinación de Joaquín Álvarez Barrientos⁴⁰, algunos especialistas dieron sus visiones de temas de la Guerra de la Independencia que se mantuvieron en los años posteriores, como los mitos, los héroes, los generales o el pueblo en lucha. Jorge Uría⁴¹, por su parte, ofreció un panorama de la vida española en los años donde se estrenó la mayor parte de las obras del corpus, al tiempo que mostró la importancia de los productos culturales en el desarrollo de aquella sociedad. La transmisión de ideas nacionalizadoras, no necesariamente desde una élite hacia el resto de la sociedad, a través de productos culturales como la música, ha sido investigada en fechas recientes, entre otros, por Sandie Holguín⁴². Del mismo modo que la zarzuela mantuvo viva la presencia de la Guerra de la Independencia, el cine contribuyó a su difusión entre el pueblo desde comienzos del siglo XX, aumentando su valor como mito fundador de la nación española; así lo destacó Josefina Martínez en un artículo⁴³ del año 2010. Al igual

³⁷ QUIROGA FERNÁNDEZ DE SOTO, Alejandro: *Haciendo españoles. La nacionalización de las masas en la Dictadura de Primo de Rivera (1923-1930)*. Madrid. Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2008.

³⁸ ENCABO FERNÁNDEZ, Enrique: *Las músicas del 98: (Re)construyendo la identidad nacional*. Tesis doctoral. Universidad de Barcelona. 2006.

³⁹ DEMANGE, Christian: *El Dos de Mayo. Mito y fiesta nacional (1808-1958)*. Madrid. Marcial Pons, 2004.

⁴⁰ ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín (coord.): *La Guerra de la Independencia en la cultura española*. Madrid. Siglo XXI Editores, 2008.

⁴¹ URÍA, Jorge: *La España liberal (1868-1917). Cultura y vida cotidiana*. Madrid. Síntesis, 2008.

⁴² HOLGUÍN, Sandie: “Música y nacionalismo”, en NÚÑEZ SEIXAS, Xosé M. y MORENO LUZÓN, Javier: *Ser españoles*. Madrid. RBA, 2013, pp. 497-529.

⁴³ MARTÍNEZ ÁLVAREZ, Josefina: “La pervivencia de los mitos: la Guerra de la Independencia en el cine”, en *Cuadernos de Historia Moderna. Anejos*, IX (2010), pp. 191-213.

que la zarzuela, el cine presenta unidas en una obra la palabra, la imagen y el sonido, con lo que su mensaje de recreación del pasado puede llegar directamente a las clases populares. Finalmente, el profesor Tomás Pérez Vejo, a través del estudio de la pintura de historia, demostró que esta sirvió para dar una imagen del devenir histórico de España en general y de la Guerra de la Independencia en particular, más como debió de ser que como realmente fue; también demostró que las escenas pintadas pasaron a ser una especie de imagen real de la contienda a pesar de sus anacronismos y errores.

En cuanto al elemento literario de los documentos del corpus, hay que señalar la extensa labor investigadora que está llevando a cabo Ana María Freire. En “La Guerra de la Independencia en la literatura española (1814-1914)”⁴⁴, indicó que el conflicto fue una fuente habitual de inspiración para escritores posteriores; en la mayoría de los escritos, se transmitió la idea de que fue la unión de españoles de toda condición la que contribuyó a derrotar a un ejército muy superior. Sus investigaciones sobre las zarzuelas inspiradas en la guerra tomaron cuerpo en el artículo “La Guerra de la Independencia en el teatro lírico español (1814-1914)”⁴⁵; en él hizo un recorrido cronológico de estrenos, desgranó los principales tipos, tanto históricos como de ficción que aparecen (guerrilleros, frailes, afrancesados, aliados, etc.), y destacó la presencia de elementos costumbristas de lugares tan cercanos a la guerra como fueron Madrid, Andalucía o Zaragoza. Por último, en el artículo “Chapí, Galdós y los *Episodios nacionales* en la zarzuela (a propósito de *El equipaje del rey José*)”⁴⁶, la autora concentró aún más su mirada y estudió el paso desde la novela a la obra lírica.

En *La historia imaginada: La Guerra de la Independencia en la literatura española*, Raquel Sánchez García⁴⁷ indicó que la literatura contribuye a mantener los mitos y a propagar el imaginario de cualquier acontecimiento histórico. David T. Gies,

⁴⁴ FREIRE, Ana María: “La Guerra de la Independencia en la literatura española (1814-1914)”, en *Cuadernos dieciochistas*, 8 (2007), pp. 267-278.

⁴⁵ FREIRE, Ana María: “La Guerra de la Independencia en el teatro lírico español (1814-1914)”, en MIRANDA, Francisco: *Guerra, sociedad y política (1808-1814)*. Pamplona. Universidad Pública de Navarra-Gobierno de Navarra, 2008, vol. 1, pp. 283-304.

⁴⁶ FREIRE, Ana María: “Chapí, Galdós y los *Episodios nacionales* en la zarzuela (a propósito de *El equipaje del rey José*)”, en *Ruperto Chapí. Nuevas perspectivas*, Valencia, Institut Valencià de la Música-Generalitat Valenciana, 2012, tomo I, pp. 357-370.

⁴⁷ SÁNCHEZ GARCÍA, Raquel: *La historia imaginada: La Guerra de la Independencia en la literatura española*. Madrid. CSIC, 2008.

en el estudio “Historia patria: el teatro histórico-patriótico en España (1890-1910)”⁴⁸, recogió las múltiples formas en que un dramaturgo puede utilizar el pasado en sus obras, al tiempo que llamó la atención sobre la falsificación de la historia presentada en el teatro, donde, para favorecer a una burguesía en auge y sin pasado glorioso, se ofrecían los hechos más como interesaban que fuesen que como realmente habían sido.

Del Género Chico trató con amplitud María Pilar Espín en *El teatro por horas en Madrid (1870-1910)*⁴⁹. Igualmente centró en este género su mirada Margot Versteeg, quien señaló en su tesis doctoral⁵⁰ la unión de los componentes cómico e histórico en las obras de este género, así como su utilización como vehículo de transmisión de mitos patrióticos y regionales. Un año antes, Carlos Serrano⁵¹ había estudiado cómo la zarzuela y otros espectáculos líricos podían servir para transmitir los mitos de toda una nación a lo largo del siglo XIX. Sobre la construcción de España y de un nacionalismo español trató una monografía, realizada por varios investigadores y bajo la coordinación de Celsa Alonso⁵², donde se indicó que la zarzuela ayudó a forjar una identidad cultural española.

Por lo que se refiere a la zarzuela como género donde la música tiene una participación crucial, los diversos artículos y libros de Emilio Casares establecieron una visión de conjunto de su evolución histórica, así como de los compositores, libretistas y obras más destacadas. Especialmente el *Diccionario de la Zarzuela*⁵³ contiene gran información sobre otras menos usuales en el repertorio, lo que permite acceder a un mejor conocimiento de las numerosas piezas inspiradas en momentos históricos. Anterior a este *Diccionario* y a cualquier otra obra general, se publicó el texto de Emilio Cotarelo *Historia de la zarzuela, o sea el drama lírico en España, desde su origen hasta el siglo XIX*⁵⁴, reeditado en 2001 por el Instituto Complutense de Ciencias Musicales en

⁴⁸ En SALAÜN, Serge, RICCI, Evelyne y SALGUES, Marie: *La escena española en la encrucijada (1890-1910)*. Madrid. Editorial Fundamentos, 2005, pp. 57-76.

⁴⁹ ESPÍN, María Pilar: *El teatro por horas en Madrid (1870-1910)*. Madrid. Instituto de Estudios Madrileños-Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero, 1995.

⁵⁰ VERSTEEG, Margot: *De fusiladores y morcilleros. El discurso cómico en el género chico*. Ámsterdam. Rodopi, 2000.

⁵¹ SERRANO, Carlos: “Cantando patria: (zarzuela, canción y tópicos nacionales)”, en *El nacimiento de Carmen. Símbolos, mitos, nación*. Madrid. Taurus, 1999, pp. 131-159.

⁵² ALONSO, Celsa et alii: *Creación musical, cultura popular y construcción nacional en la España contemporánea*. Madrid. ICCMU, 2010.

⁵³ CASARES, Emilio: *Diccionario de la zarzuela española e hispanoamericana*. Madrid. ICCMU, 2006 (2ª ed.).

⁵⁴ COTARELO, Emilio: *Op. cit.*

versión facsímil. A pesar de los años transcurridos, sigue siendo una obra de referencia por el volumen de información que aporta y por la cercanía al momento de los estrenos. Antonio Peña y Goñi, otro de los autores en los que se basan muchos musicólogos, dejó en su obra de 1881 *La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX*⁵⁵ numerosos datos sobre los compositores, libretistas y ejecutantes que pusieron en escena las obras de la música dramática. Además, su cercanía cronológica a las piezas otorga más valor a sus comentarios y datos. Por desgracia, a la zarzuela restaurada⁵⁶ solo pudo dedicar unas pocas páginas, pero tan concluyentes que, precisamente, afirmó localizar el origen de la zarzuela moderna en una obra perteneciente al corpus: *Colegialas y soldados* (1849)⁵⁷.

Bajo el título de *El género chico*, Antonio Valencia⁵⁸ editó en 1962 una monografía sobre obras de este subgénero; seleccionó algunos ejemplos punteros de la zarzuela, como *Cádiz*, *La viejecita* o *El tambor de granaderos*, lo que le permitió afirmar que el Género Chico no solo buscó su inspiración en las estampas madrileñas, sino que también supo nutrirse de argumentos históricos. También Carmen del Moral y Manuel García, en el libro *El género chico*⁵⁹, investigaron este tipo de zarzuela como una nueva forma de organización y producción teatral emanada de los cambios sociales ocurridos en Madrid a partir de la Revolución de 1868. Por su parte, el profesor Alberto Romero Ferrer, en su *Antología del Género Chico*⁶⁰, realizó un estudio de las obras adscritas a este género y las relacionó con su contexto.

A pesar de los años y de tener un objetivo más divulgativo que científico, la *Historia de la Zarzuela* que publicaron Juan Arnau y Carlos Gómez⁶¹ en 1979 sigue siendo un libro de referencia al no existir en el mercado muchas obras de este tipo, donde se desenvuelva la narración de forma cronológica y hasta fechas recientes. Igual

⁵⁵ PEÑA Y GOÑI, Antonio: *La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX*. Madrid. Imprenta de "El Liberal", 1881.

⁵⁶ Con tal nombre se denominan las zarzuelas compuestas a partir de la década de 1830 y asentadas en la de 1840. Véase CORTIZO, María Encina: *La restauración de la zarzuela en el Madrid del XIX (1830-1856)*, tesis doctoral. Madrid. Universidad Complutense, 1993.

⁵⁷ El libreto se adaptó al portugués y en ese idioma se cantó en el Teatro de Don Fernando, en Lisboa, siete años después del estreno. El título se trocó en *Gloria é amore*. Véase "Crónica de teatros", en *El Clamor Público*, 7-11-1856, p. 3.

⁵⁸ VALENCIA, Antonio: *El género chico. (Antología de textos completos)*. Madrid. Taurus, 1962.

⁵⁹ MORAL RUIZ, Carmen del y GARCÍA FRANCO, Manuel: *El género chico*. Madrid. Alianza Editorial, 2004.

⁶⁰ ROMERO FERRER, Alberto (ed.): *Antología del Género Chico*. Madrid. Cátedra, 2005.

⁶¹ ARNAU, Juan y GÓMEZ, Carlos: *Historia de la zarzuela*. Madrid. Zacos, 1979.

carácter general tuvo *El libro de la zarzuela*, de Roger Alier⁶², del que se ha presentado una reedición; facilita un conocimiento general del género y, concretamente, de los principales compositores y obras.

Al no ser muchos los estudios sobre la música del siglo XIX en España, la monografía editada por Celsa Alonso y Emilio Casares⁶³ vino a rellenar esta laguna. Debe destacarse sus apreciaciones sobre la zarzuela, con una división en periodos y la descripción de las características musicales e ideológicas predominantes en cada uno de ellos. Los autores destacaron que la zarzuela fue un excelente vehículo para mostrar los valores tradicionales como nacionalismo, patriotismo, sacrificio, propio de la naciente burguesía decimonónica, al tiempo de que era capaz de embarcar en este mismo ideario a las clases populares. Por otra parte, el profesor Serge Salaün⁶⁴ constató cómo la zarzuela se convirtió en un producto lírico netamente español, pero en su configuración participaron –y se asumieron como propios– elementos castizos y préstamos de otras culturas, principalmente la francesa y la alemana. Sobre esos componentes castizos, junto con los populares en la zarzuela, incidió Ramón Barce⁶⁵ en varios artículos.

En cuanto a la pervivencia del tema de la guerra en la música española, debe señalarse el libro de Ricardo Fernández de Latorre⁶⁶ dedicado a la música militar; gracias a él y a su exhaustiva búsqueda de fuentes, se han podido localizar algunas zarzuelas del corpus. Por lo que respecta a la vida y obra de los principales compositores, las más completas son la escrita sobre Ruperto Chapí por Luis G. Iberní⁶⁷, y la que elaboró Emilio Casares sobre el maestro Barbieri⁶⁸.

En definitiva, existe un amplio catálogo de investigaciones sobre la Guerra de la Independencia y sus consecuencias, sobre los personajes, el teatro y la música de la

⁶² ALIER, Roger (Dir): *El libro de la Zarzuela*. Barcelona. Ediciones Daimon, 1982. Existe versión más actualizada: *La zarzuela*. Barcelona. Ma non troppo, 2011.

⁶³ CASARES, Emilio y ALONSO, Celsa: *La música española en el siglo XIX*. Oviedo. Universidad de Oviedo, 1995.

⁶⁴ SALAÜN, Serge: “La zarzuela, híbrida y castiza”, en *Cuadernos de música iberoamericana*, 2-3 (1996), pp. 235-255.

⁶⁵ BARCE, Ramón: “El sainete lírico (1880-1915)”, en CASARES, Emilio y ALONSO, Celsa: *La música española en el siglo XIX*. Oviedo. Universidad de Oviedo, 1995, pp. 195-244. También “La revista: aproximación a una definición formal”, en *Cuadernos de música iberoamericana*, 2-3 (1996), pp. 119-147.

⁶⁶ FERNÁNDEZ DE LATORRE, Ricardo: *Historia de la música militar en España*. Madrid. Ministerio de Defensa, 1999.

⁶⁷ IBERNÍ, Luis G.: *Ruperto Chapí*. Oviedo. ICCMU, 1995.

⁶⁸ CASARES, Emilio: *Francisco Asenjo Barbieri. El hombre y el creador*. Madrid. Editorial Complutense, 1994.

zarzuela. Algunos ilustraron sobre las obras líricas que se inspiraron en el periodo 1808-1814 de la historia reciente de España, pero sin profundizar más allá de una relación de autores, títulos y fechas; otras utilizaron solo una pequeña parte de ese corpus. Falta, por tanto, ahondar en las obras, contemplar su interior y extraer los ejemplos de libretistas y compositores sobre el conflicto con la Francia imperial. También es necesario un acercamiento al contenido musical de las zarzuelas para desentrañar su sentido y la posible función patriótica que pudieron tener en tiempos del estreno. La recepción de aquellas obras, especialmente a través de la opinión de los críticos y la prensa, debe ser tenida muy en cuenta. Finalmente, es importante reflejar el mantenimiento de los mitos emanados de la Guerra de la Independencia en las obras del corpus, especialmente en cuestiones como la patria, la nación y la religión. Todo ello deberá hacerse en una obra unitaria que haga corresponder la Historia, la Literatura y la Música, con el fin de demostrar que la zarzuela sirvió como vehículo de expresión de una determinada imagen de España y de los españoles, y lo hizo utilizando como argumento la Guerra de la Independencia.

Capítulo 1. LOS TEMAS Y LOS AUTORES

Capítulo 1. LOS TEMAS Y LOS AUTORES

Los espectáculos teatrales, con o sin música, ocuparon un lugar destacado entre las diversiones de los españoles, de cualquier grupo social, durante el siglo XIX y la primera mitad del XX. Por la gran afluencia de público se convirtieron en un lugar privilegiado para la expresión y transmisión de ideales, mitos e imágenes sobre la nación, así como sobre la naturaleza de esta y su persistencia en el tiempo. Los creadores centraron sus esfuerzos en dos objetivos principales. El primero, más obvio, conseguir el sustento diario y, a poder ser, beneficios, pues el mundo de la zarzuela daba frutos económicos al necesitar obras de manera constante. El segundo, aprovechar alguna efeméride o acontecimiento histórico para ofrecer una versión de lo acontecido o de lo que significaba en el momento del estreno. Las dos intenciones no se excluían; en el primer Centenario, por ejemplo, escribieron para obtener dinero y fama aprovechando el momento que vivía la nación. No obstante, es muy complicado saber si los autores trazaron una obra como manifestación de un ideario personal o colectivo, o si lo hicieron para intentar explicar el presente a partir del pasado. Con los datos que actualmente se tienen de su vida y pensamiento es difícil discernirlo. Antes de adentrarse en los contenidos sobre los autores, y al ser objeto de esta investigación un producto cultural que aúna la acción dramática y la música, se hace necesaria una breve presentación del contexto teatral y musical donde se desarrolló.

1.1. El teatro

Durante la Guerra de la Independencia el teatro se utilizó no solo como diversión, sino también como medio de propaganda; así ocurrió, por ejemplo, con *El Día Dos de Mayo de 1808 en Madrid* y *muerte heroica de Daoiz y Velarde* (1813), de Francisco de Paula Martí. El gusto por los argumentos históricos, muchas veces tergiversados a favor del espectáculo, se fortaleció según avanzaba el siglo y daban a la escena sus obras autores como el Duque de Rivas o Antonio García Gutiérrez¹. Pero el

¹ Ambos fueron, además, libretistas de óperas y zarzuelas.

teatro fijó su mirada también en la sociedad que le rodeaba, dando lugar a dramas realistas y piezas donde se recreaba el mundo obrero, las cuales servían, al mismo tiempo, de denuncia. Daniel Dicenta o Benito Pérez Galdós abanderaron esta tendencia.

Junto al teatro declamado, los espectadores pudieron asistir a sus versiones con música: la ópera y la zarzuela. En ellas convivieron la inspiración en asuntos históricos –especialmente en la primera– y en temas cotidianos. Dentro de la denominación de zarzuela se incluyó el denominado Género Chico, el cual, sin embargo, nació como teatro recitado: “Consistía dicha modalidad en fraccionar el espectáculo de ‘función completa’, según la denominación de la época, que ofrecía una sola obra de larga duración (2, 3 y más actos), en varias funciones breves de un acto, cuya representación no podía exceder una hora de duración cada uno”². Su irrupción, en los años posteriores a la Gloriosa, significó el abaratamiento de los espectáculos y un aumento de público en los coliseos, sobre todo de las capas menos pudientes. Para los autores del Género Chico –en cuyo interior se acogieron formas tan diferentes como el sainete, el juguete cómico, el episodio histórico, la parodia o la revista–, la fama y el dinero paliaron las adversas críticas recibidas por la ausencia de calidad en la mayoría de sus obras. En lo que respecta a los empresarios, muchos adscribieron sus coliseos al nuevo tipo de teatro, destacando el Eslava y, sobre todo, el Apolo. Por sus butacas y las de los otros locales consagrados al “teatro por secciones” pasaron sobre todo miembros de la burguesía y del pueblo, aunque se añadirán paulatinamente representantes de la aristocracia del dinero y de la sangre.

Iniciado el siglo XX, se ofrecieron nuevas vías para renovar el arte escénico, aunque todavía Jacinto Benavente obtuvo éxitos con el realismo y la crítica de la burguesía en sus obras. Por otro lado, el teatro cómico triunfó entre amplios sectores del público, tanto en su versión dialogada como musical. Los hermanos Álvarez Quintero o Carlos Arniches vieron crecer su estima como autores de obras donde se buscaba, en primer lugar, el entretenimiento y la risa. La nómina de verdaderos renovadores del teatro español fue, por desgracia, bastante corta y se centró en las figuras de Ramón M^a. del Valle-Inclán y Federico García Lorca.

² ESPÍN, María Pilar: *El teatro por horas en Madrid (1870-1910)*. Madrid. Instituto de Estudios Madrileños - Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero, 1995, p. 37.

1.2. La música española y la zarzuela

La enorme fuerza del teatro musical en España oscureció otras aportaciones significativas en el terreno vocal. Efectivamente, la música española también ofreció una ingente producción de canciones para su interpretación en los salones de la burguesía, en los cafés y, más tarde, en los teatros, ya con la forma de cuplé o canción comercial. En los primeros tiempos el componente folclórico y nacional (seguidillas, boleras o tiranas) resultó muy acentuado en estas obritas, pero, según avanzaban los años, las influencias extranjeras se dejaron sentir en ritmos (cake-walk o fox-trot), letras y escenografías. Por lo que respecta a la música coral, recibió un fuerte empuje en su vertiente profana, con la fundación de coros y orfeones, algunos entre las clases obreras; a ellos se unió la creación coral religiosa, a imitación de los oratorios y las misas europeas.

En cuanto a la música sinfónica española, fue deficitaria si se compara con la teatral. Pocos sinfonistas y compositores de música de cámara se atrevieron a escribir obras para los salones y las grandes salas de conciertos, pues el público no era receptivo. Gracias a los esfuerzos de Francisco Asenjo Barbieri (1823-1894) y la Sociedad de Conciertos, se conocieron en España los grandes sinfonistas europeos. Tras su labor, algunos compositores se adentraron en este terreno, como Pedro Miguel Marqués, Ruperto Chapí o Tomás Bretón (1850-1923), autores incluidos en el corpus. En cuanto a los pianistas, su labor se centró, con preferencia, en la música de salón, destacando Martín Sánchez Allú o Marcial del Adalid. Habrá que esperar a que se inicie el siglo XX para que la música instrumental española, en sus ramas orquestal y camerística, comience a despegar. Se crearon sociedades filarmónicas y orquestas bien preparadas en Madrid y Barcelona, al tiempo que autores de talla internacional (Albéniz, Granados, Falla, Turina, Bacarisse, Mompou o Rodrigo) difundieron un tipo de música pianística y orquestal, en esencia española, pero con influencias de las modernas técnicas europeas.

En el campo del teatro lírico, la presencia e influencia de la ópera italiana en España fue enorme durante la primera mitad del siglo XIX. Los propios compositores españoles escribían en un estilo cercano al transalpino y eran muy pocos los que se

atrevían a componer ópera en español aunque sonase como la italiana. En la búsqueda de la tan ansiada “ópera española” han de resaltarse los esfuerzos de Tomás Bretón, Ruperto Chapí o Emilio Serrano. Por otro lado, Felipe Pedrell y Barbieri están considerados como los padres del movimiento nacionalista español. Sus estudios y consejos abrieron la puerta a posteriores músicos que, al tiempo que se inspiraban en el folclore nacional y en la música histórica española, conseguían validar ésta en el resto de Europa. Tras ellos, siguieron la senda nacionalista Enrique Granados y Manuel de Falla.

Como contrapunto a esa agobiante influencia italiana en la ópera, algunos autores y empresarios comenzaron a desarrollar, cuando agotaba el siglo XIX su primera mitad, un género lírico en español en un acto, donde se alternaban partes cantadas y habladas, se ponía música solo a unos cuantos números no muy complicados de cantar, que necesitaba poco gasto en orquesta y era más asequible en contenido a los públicos de clase media. Estas obras en uno o dos actos se denominaron óperas cómicas españolas y también zarzuelas, nombre que terminará por imponerse. Así se la describía en sus incipientes comienzos, a mediados del siglo XIX:

La zarzuela es un género de espectáculo que en todos tiempos ha agradado en España, sobre todo a la clase popular, ya sea por la sencillez y originalidad de su música, ya porque para que agrade un chiste o conmueva una idea, es preciso comprenderla; circunstancia que no se encuentra en las óperas, principalmente cuando se hallan escritas con palabras extranjeras, que es lo que viene sucediendo en nuestros días. Por esta razón, aquel género de espectáculo ha echado profundas y extensas raíces en nuestro país.³

Las dimensiones de estas primeras obras crecerán hasta los dos y tres actos, en lo que se llamará “zarzuela grande”. Los compositores que posibilitaron el establecimiento y mantenimiento de este género fueron Rafael Hernando, Emilio Arrieta, Cristóbal Oudrid y Francisco Asenjo Barbieri, por no hacer muy extensa la nómina. Muchos de sus temas se basaron en asuntos históricos, tanto patrios como extranjeros, lo mismo serios que cómicos. Otro gran cambio se produjo en el mundo de la zarzuela a partir de 1880, cuando se utilizaron los esquemas del llamado Género Chico –surgido, como se

³ VÉLAZ DE MEDRANO, Eduardo: *Álbum de la zarzuela*. Madrid. Impr. de Antonio Aoiz, 1857, p. 6.

ha indicado, del “teatro por horas”– para producir obritas en un acto, de inspiración madrileña o regional en su mayor parte, donde la música era ligera y fácilmente asumible por grupos sociales variados. En este género los nombres más destacados fueron los de Ruperto Chapí, Federico Chueca, Gerónimo Giménez o Manuel Fernández Caballero, aunque se consideró como la obra maestra del género *La verbena de la Paloma* (1894), de Tomás Bretón.

Según declinaba el siglo XIX, la zarzuela comenzó a dar muestras de decadencia. Se incluyeron dentro del género obras que pertenecían, en realidad, a la opereta y a la revista, al tiempo que los asuntos picantes se enseñorearon de letras y escenografías. Iniciado el siglo XX, la zarzuela debió competir con los atractivos espectáculos de variedades, deportivos y, sobre todo, con el incipiente cinematógrafo. Jugó sus bazas pero, en lugar de buscar la calidad en libretos y partituras, trató de recuperar al público mediante la “sicalipsis”, esto es, los espectáculos donde el erotismo se sobreponía al resto de componentes artísticos. Otros autores buscaron recobrar el éxito acercándose a modelos extranjeros, como la opereta vienesa. Surgieron, así, algunas obras de Pablo Luna y Amadeo Vives, también escritas a principios del siglo XX. Este último compositor logró triunfar con un tipo de zarzuela, en tres actos, que volvía a los cánones de la zarzuela grande y cuyo mejor ejemplo fue *Doña Francisquita* (1923). La inspiración de libretistas y compositores se basó en temas de la historia pasada (*El huésped del Sevillano*, 1926, de Jacinto Guerrero), en asuntos madrileños (*La del manojo de rosas*, 1934, de Pablo Sorozábal), melodramas (*Katiuska*, 1931, también de Sorozábal) y en cuestiones regionales (*Los de Aragón*, 1927, de José Serrano). Tras la Guerra Civil, el cultivo de la zarzuela decayó de manera paulatina hasta casi desaparecer. La creación de obras nuevas fue puntual y, como mucho, se recurrió a la reposición de piezas ya estrenadas y, al menos, a su grabación para mantenerlas vivas entre una parte del público. Al escucharlas, sobre todo las de Género Chico, se percibe una determinada imagen de España, “de una España satisfecha consigo misma (...) que alcanzaba igualmente a la vida y a la historia. No es que alcanzase ésta a Recaredo, pero sí puntuaba con énfasis lo hechos de la independencia o el liberalismo gaditano”⁴.

⁴ VALENCIA, Antonio: *El género chico. (Antología de textos completos)*. Madrid. Taurus, 1962, p. 15. Para facilitar la tarea al lector, cada capítulo recogerá completos los datos bibliográficos de las obras que ya se citaron.

1.3. Los temas de inspiración

Las primeras obras que trataron los hechos y mitos de la Guerra de la Independencia se estrenaron durante el reinado de Isabel II. En 1847 subió al escenario *La pradera del canal*, con letra de Agustín Azcona (m. 1860) y música del consorcio artístico formado por Sebastián de Iradier (1809-1865), Cristóbal Oudrid (1825-1877) y Luis [Rodríguez] Cepeda (ca. 1819-1889); allí aparecía un pequeño fragmento en el que se rememoraba un momento de la Guerra de la Independencia, concretamente la actuación valiente del pueblo madrileño el 2 de mayo de 1808. Esta circunstancia no fue casual, ya que, precisamente, en la década de los años cuarenta del siglo XIX se inició “un proceso de recuperación de los acontecimientos [del Dos de Mayo] y de sus héroes, siempre de manera intermitente y dependiente de los intereses políticos de los dirigentes del momento”⁵. Era el tiempo en que el estado liberal buscaba su forma y donde los políticos moderados, con el beneplácito de Isabel II, gobernaban a su arbitrio el país, sin que los progresistas encontrasen otra manera de acceder al poder que no fuese por la fuerza. Sin embargo, el primer acercamiento serio a la temática indicada tuvo lugar en *Colegialas y soldados* (1849), música de Rafael Hernando (1822-1888) y letra de Mariano Pina Bohigas (1820-1883) y Francisco Lumbreras (n. ca. 1825), primera zarzuela localizada cuyo fondo histórico se ambientó en los hechos de 1808-1814. Poco después, en 1851, se estrenó la zarzuela⁶ *El campamento*, de José Inzenga (1828-1891) y Luis Olona y Gaeta (1823-1863), obra donde el término “independencia” aparecía por vez primera: “SOLDADO 1º: ¡Esta guerra es contra Napoleón, contra los invasores! ¡Es la guerra de la independencia!”⁷. En el mismo periodo isabelino también deben destacarse el estreno de zarzuelas sobre la victoria en Bailén –como *La batalla de Bailén* (1849), letra de Francisco de Paula Montemar (1825-1829) y música de varios compositores– y sobre el carácter indómito del guerrillero español. Este último caso, reflejado en *La guerrilla del Sil* –fechada en 1861, del escritor aficionado Juan de la

⁵ MARTÍN POZUELO, Luis: “Muchos relatos que contar, muchas maneras de contarlos. Mitos y héroes de la Guerra de la Independencia”, en ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín (ed.): *La Guerra de la Independencia en la cultura española*. Madrid. Siglo XXI Editores, 2008, pp. 11-12.

⁶ Los autores y críticos no coincidieron en la denominación de estas primeras obras del género lírico. Por ello, la calificación “zarzuela” no apareció en *El Correo de los teatros* (11-5-1851, p. 1), donde se calificó de “ópera-cómica española” a *El campamento*. En 1896, Antonio Peña y Goñi todavía llamó “zarzuela” y “ópera cómica española” a *El cortejo de la Irene*. Véase *La Época*, 7-2-1896, p. 1.

⁷ OLONA, Luis e INZENGA, José: *El campamento*. Madrid. Imp. a cargo de C. González, 1852, p. 6.

Coba (¿?)–, coincidió con la etapa de gobiernos moderados en la que se llevó a cabo la campaña de prestigio en el exterior (1858-64), por lo que la obra vendría a estar imbuida del espíritu de enaltecimiento hacia los valores combativos de los españoles que envolvía al país.

El interés por la gesta contra el francés fue escaso durante los años de la guerra de África de 1859-1860, pues solo hubo un estreno (*Cegar para ver*, de 1859) y carente de sustancia patriótica. Los autores encontraron más cercanos al público y, por tanto, más influyentes, los acontecimientos del momento y no los de 50 años antes. No hacía falta recurrir a héroes del pasado cuando se tenía constancia de combates y hechos de armas del presente y cuyo desenlace era afortunado para los ejércitos españoles, de ahí la enorme nómina de obras inspiradas en África que surgieron en estos meses. Esto puede explicar también por qué, en el caso de la Guerra de Cuba de finales de siglo, al desarrollarse los acontecimientos bélicos de manera adversa, hubiera que recurrir a héroes de otro tiempo. También es destacable la enorme laguna de estrenos entre 1863 y 1870, coincidiendo con la crisis de los últimos años del reinado de Isabel II y los primeros del denominado Sexenio Democrático⁸. La sequía de estrenos se solventó durante el reinado de Amadeo I y la Primera República, con la puesta en escena de *Jorge el guerrillero* (1871) y *¡Guerra al extranjero!* (1873), ambas con una fuerte carga patriótica y de rechazo a los enemigos del exterior –¿incluido el propio rey Amadeo?–.

Un momento fructífero de estrenos tuvo lugar durante los primeros años (1885-1894) de la Regencia de María Cristina –por el contrario, solo cuatro obras habían visto la luz en el reinado de Alfonso XII–. Su abundancia se explica por dos motivos. El primero, porque coincidió con la etapa de éxito del Género Chico y, por tanto, se escribieron muchas obras breves para satisfacer la demanda que antes cubría una zarzuela en varios actos. El segundo, porque también fueron momentos en los que la situación política y económica favoreció la creación, con “libertad temática, supresión de la censura, libre representación de obras, libertad de imprenta, prensa, crítica, etc., conseguidas a raíz de la Revolución de 1868”⁹, así como una mayor presencia de las clases populares en los teatros por su precio más asequible. Aunque sus argumentos

⁸ Ana María Freire señala cómo la producción de zarzuelas se redujo casi a la mitad, mientras tomaba auge el género de los Bufos del empresario Arderús. Véase: FREIRE, Ana María: “La Guerra de la Independencia en el teatro lírico español (1814-1914)”, en MIRANDA, Francisco: *Guerra, sociedad y política (1808-1814)*. Pamplona. Universidad Pública de Navarra-Gobierno de Navarra, 2008, vol. 1, p. 286.

⁹ Véase AMORÓS, Andrés: *La zarzuela de cerca*. Madrid. Espasa-Calpe, 1987, p. 31.

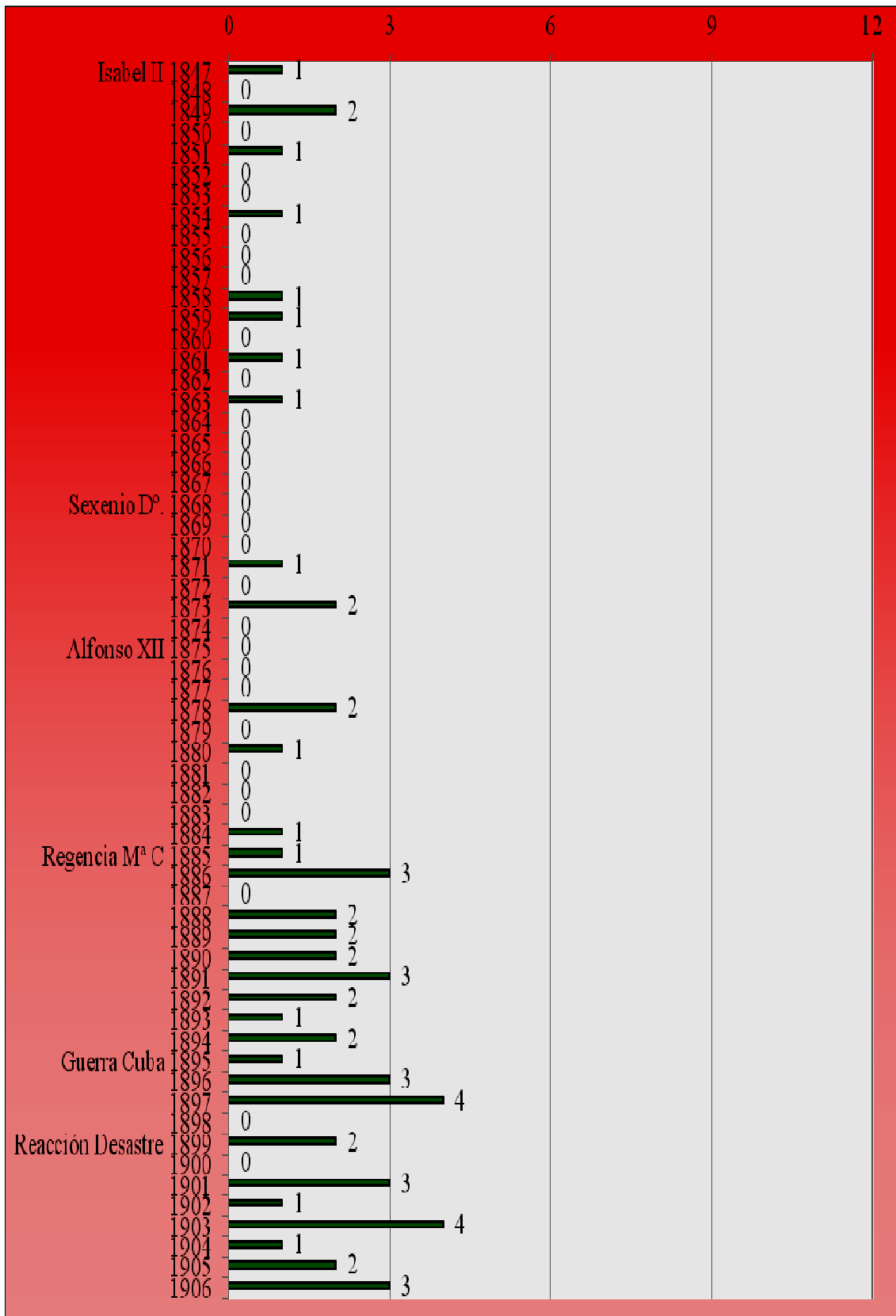
fueron variados y se inspiraron en momentos distintos de la Guerra de la Independencia, puede afirmarse que predominó la expresión de la resistencia del pueblo español en las ciudades o la toma de las riendas de su destino; así ocurrió en *Cádiz* (1886), *¡Zaragoza!* (1888), *El motín de Aranjuez* (1889), *Los Empecinados* (1890), *Gerona* (1892) o *El tambor de granaderos* (1894).

Dentro del mismo periodo de la Regencia de María Cristina, y más en concreto durante los años que llevaron al desastre en Cuba y Filipinas (1895 a 1898), se estrenaron ocho zarzuelas inspiradas en la Guerra de la Independencia. La primera fue *Tabardillo* (1895), del compositor Tomás López Torregrosa (1868-1913) y los libretistas Carlos Arniches (1866-1943) y Celso Lucio (1865-1915); la última fue *Los rancheros* (1897), donde la música pertenecía Ángel Rubio (1846-1906) y Gerardo Estellés (1896-1967), mientras que la letra era de Enrique García Álvarez (1873-1931) y Antonio Paso (1870-1958). Curiosamente, las dos combinaban elementos patrióticos y cómicos, lo que podría servir de bálsamo para el alicaído ánimo de los españoles en aquellos años. Más combativo fue el carácter de la pieza de Agustín Pérez Soriano (1846-1907) y el escritor Calixto Navarro (1847-1900) titulada *Al compás de la jota* (1897), donde la resistencia a no entregar Zaragoza podría compararse a la de no perder Cuba. No obstante, al consumarse el Desastre, los autores dramáticos prefirieron no volver de manera insistente a asuntos patrióticos y de exaltación nacional, no fuera a recordarse al público –que soportaba en sus carnes y en sus hijos la guerra colonial– la incapacidad de los políticos por solventar los problemas de la nación¹⁰. Sin embargo, en el mundo de la zarzuela el desinterés fue más atenuado que en otras ramas de la literatura, pues se continuó la creación de obras inspiradas en la Guerra de la Independencia y, salvo en 1900, cuando no se presentó ninguna, siempre hubo un estreno¹¹ como mínimo hasta llegar al momento culminante del primer Centenario. Por tanto, esta celebración se convirtió en un polo de atracción para los creadores que evitó el decrecimiento de la producción observado en otras artes.

¹⁰ Véase SÁNCHEZ GARCÍA, Raquel: *La historia imaginada: La Guerra de la Independencia en la literatura española*. Madrid. C.S.I.C., 2008, p. 78.

¹¹ *Los garrochistas* en 1899, *Chispita o El barrio de Maravillas* en 1901, *Mi Niño* en 1902 o *Albuera* en 1906, fueron algunas de esas obras.

Gráfico 2. Estrenos entre 1847 y 1906 (elaboración propia)



Centrando la atención en dicho Centenario, hubo una eclosión enorme de zarzuelas inspiradas en la Guerra de la Independencia. Los temas elegidos fueron muy diferentes, pero primaron los basados en el Dos de Mayo y en la resistencia de Zaragoza; también se incluyeron algunas ideas referentes a la reconciliación entre las dos naciones, ahora hermanas. Aunque estrenada en junio de 1907, *Agustina de Aragón* (puesta en escena en Zaragoza), de Sebastián Alonso (m. 1915), Francisco de Torres (1880-1958) y el compositor Luis Mariani (1864-1925), puede considerarse la primera de este grupo conmemorativo, ya que la otra pieza de 1907, *Bailén* (de los libretistas Juan de Mena Rodríguez (fl. 1901) y Clodoaldo Guerrero (fl. 1904), no encontró compositor que musicase los números que con tal fin se indicaron en el libreto. Diez fueron las obras escritas para 1908, de las que se citarán a continuación las de mayor éxito de público y crítica.

Como un anticipo de la efeméride, en los meses de marzo y abril de 1908 vieron la luz, respectivamente, *Pepe Botellas*, de los hermanos Camilo y Amadeo Vives (1871-1932) y letra de Miguel Ramos Carrión (1848-1915), y *Episodios Nacionales*, con Maximiliano Thous (1875-1947) y Elías Cerdá (1874-1933) como autores del libreto, además de Vicente Lleó (1870-1922) y Amadeo Vives en la creación de la partitura. Especialmente completa en cuanto al recuerdo de lo acontecido fue esta última, pues en ella se daba repaso a los Sitios, a los héroes, a la necesidad de no olvidar las glorias pretéritas, al tiempo que miraba hacia el futuro y resaltaba el hermanamiento con Francia. El gran día tuvo lugar el 1º de mayo de 1908, con tres obras estrenada a la vez y en Madrid. En la primera, los maestros Gregorio Mateos (1859-1910) y Antonio Porras (fl. 1907) pusieron música a un libreto de Carlos Servert (fl. 1903) titulado *El pueblo del dos de mayo*, donde se trataba el tema de la posterior reconciliación entre españoles y franceses a pesar de los desmanes cometidos por estos en 1808. En la segunda, *El grito de Independencia*, Gerónimo Giménez (1852-1923), Gerardo Farfán de los Godos (fl. 1907) y Javier de Burgos Rizzoli (1885-1971) expusieron el asunto de la lucha contra los franceses sin tregua y sin reconciliación¹². Por último, *Las tres*

¹² Mientras se estrenaba esta obra, se repuso, en el mismo teatro y en otra función, *El húsar de la guardia* (Perrín, Palacios, Giménez y Vives), cuyo argumento giraba sobre el regreso de Napoleón del exilio en Elba. Por tanto, era una muestra de que el empresario lo mismo ganaba dinero con obras patrióticas que con obras de anterior éxito. El público debía cambiar, en una misma tarde, su percepción sobre Napoleón; si en la primera era considerado el héroe del que se ansiaba el regreso, en la segunda era el tirano que esclavizaba a un pueblo amigo con mentiras.

viejas, con música de José María Carbonell (fl. 1903) y Juan R. Molina (¿?), y libreto de Eduardo Monreal (¿?), Vicente Ganzo (¿?) y Luis Fuertes (¿?), donde la acción se situó en los últimos momentos de José I como rey de España. Unos días después se produjo el estreno de *El reducto del Pilar*, del maestro Agustín Pérez Soriano y el libretista Diógenes Ferrand (1877-1829), sobre la heroica defensa de Zaragoza. La última obra de 1908, *Luz y tinieblas*, se estrenó en el mes de octubre, cuando ya comenzaba la nueva temporada; la música la compuso Teodoro San José (1866-1930), mientras que Enrique Prieto (m. 1914) y Federico Riera (fl. 1906) escribieron el libreto. La ciudad de Zaragoza, en conmemoración del primer Centenario, se destacó como lugar de estrenos, con *El segundo sitio de Zaragoza*, de José Lambert (¿?) y el compositor José Beltrán (¿?), y *La juerga del Centenario*, de los escritores Tomás Aznar (1880-1930) y Juan José Lorente (1880-1931) y el compositor Luis Aula (1876-1945), ambas de 1908; esta última utilizó la rememoración del pasado glorioso para efectuar una crítica de los gobernantes del presente. Todas las zarzuelas citadas formaron parte de un programa de espectáculos y ceremonias que recordaron lo acontecido en 1808. A ellas deben añadirse multitud de ceremonias religiosas y militares en las que se exaltaba el patriotismo a partir de la actualización de los Sitios de Zaragoza y el levantamiento del Dos de Mayo, principalmente.

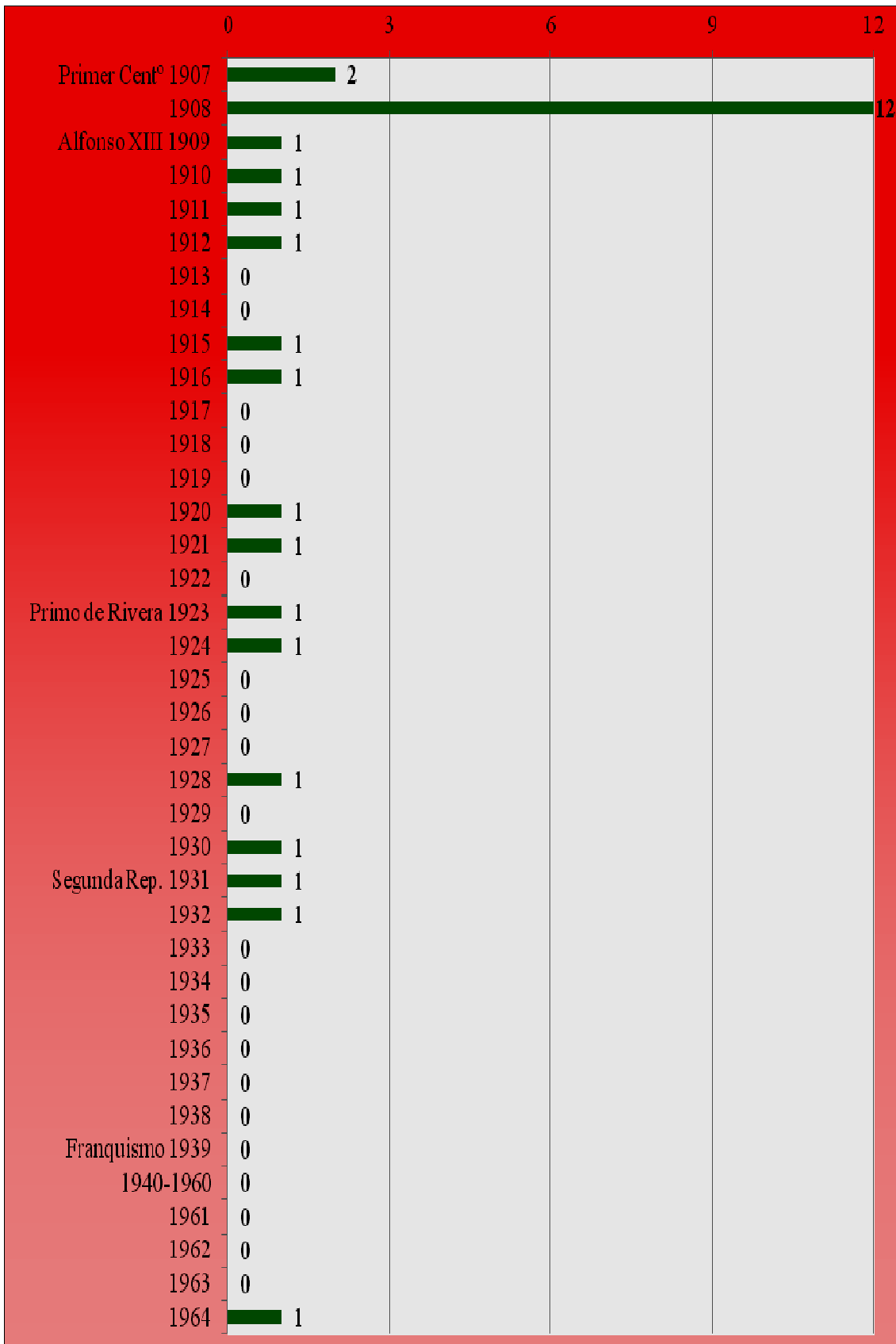
Sin embargo, después de esta auténtica avalancha conmemorativa, la producción decreció. Las explicaciones son varias y no excluyentes entre sí. Es posible que el público y los autores quedaran ahitos de tanta zarzuela inspirada en 1808 y que, una vez pasada la efervescencia del momento, las ganancias con estos temas no estuviesen aseguradas. Pero también se puede argumentar que aquellos acontecimientos recordaban glorias pasadas que impedían el progreso de la nación o que la relación con la antigua enemiga era buena en 1908 y, por tanto, era mejor no remover viejos desencuentros. Tuvo que acontecer la Guerra de Melilla y el descalabro en el Barranco del Lobo (1909), para que el patriotismo que buscaba enardecer a los jóvenes combatientes españoles surgiera de nuevo, aunque con brevedad, enlazando Melilla con Zaragoza y sus personajes, como ocurrió en *Todo por España* (1909), con letra y música de Manuel de L'Hotellerie (1865-1923). Por cierto, la Constitución de Cádiz fue un tema que no atrajo a los autores en la misma proporción que el Dos de Mayo o Zaragoza, y no figuró, siquiera como leve referencia por la efeméride, en la única obra del corpus estrenada en 1912, *La tarde del combate*, libreto de Miguel Sancho Izquierdo (1890-

1988) y música del maestro José María Olaiz (¿?), tremendo alegato patriótico, estrenado en Zaragoza y de ambientación aragonesa.

Nadie volvió a acordarse de la Guerra de la Independencia hasta 1915, con una breve evocación a los héroes de Zaragoza para identificarlos con un esencial carácter aragonés; fue en *Temple baturro*, de Armando Oliveros (m. 1962), José María Castellví (1887-1961) y Bernardino Bautista Monterde (1880-1959). Un año después, Vicente Lleó puso música al libreto de *La reina gitana*, de Xavier Cabello (n. 1866), donde la maldad de los franceses quedaba expuesta en tiempos de la batalla de Bailén. Durante la dictadura de Primo de Rivera (1923-1930), el recuerdo de 1808 se ofreció con tintes cómicos y comparativos en *Lo que va de ayer a hoy* (1924), con despreocupación y libertad en el tratamiento de los hechos históricos en *La manola del Portillo* (1928) o como exaltación del combatiente español en *Fiereza* (1930). Durante la Segunda República se dio a conocer *La fama del tartanero* (1931), zarzuela debida a la inventiva del maestro Jacinto Guerrero (1895-1951) y los escritores Manuel de Góngora (1889-1953) y Luis Manzano (m. 1965) y *El provecto* –de Vicente Feliu (¿?) y Miquel Ripoll (¿?)–, estrenada en el Patronato de la Juventud Obrera de Valencia en 1932. La última obra, muy alejada en el tiempo de las anteriores, subió a un escenario barcelonés en 1964, durante la dictadura de Franco; fue *El timbaler del Bruc* –Pedro Gili (n. 1921) y Agustí Cohí (1914-1974)– y su contenido “defiende sin tapujos la causa y el espíritu catalán”¹³.

¹³ GILI CANET, Pedro y COHÍ GRAU, Agustín: *El timbaler del Bruc*. Madrid. ICCMU, 2009. Introducción de Joan Casas, p. IX.

Gráfico 3. Estrenos entre 1907 y 1964 (elaboración propia)



1.4. Los autores de la letra

El trabajo de libretistas y compositores para crear una zarzuela no siempre fue conocido en todas sus fases. En líneas generales, el sistema de producción teatral decimonónico funcionaba de manera que los libretistas concebían una obra y, más tarde, se la ofrecían a un músico, a poder ser acreditado y encumbrado. En estos casos el compositor se limitaba a poner en música los momentos que el literato había pensado y podía tener más o menos acierto, incluso aunque no coincidiese el sentido de la partitura con el del libro. En otras ocasiones, era el empresario quien ofrecía un libreto, del que poseía los derechos, a un compositor. También se dio la situación de colaborar estrechamente el músico y el literato, así como el caso de imponer el primero su opinión sobre el segundo, a la manera de Verdi, Puccini y, en España, Federico Chueca. El maestro madrileño “lo hacía sistemáticamente: en muchas de sus obras, esos textos son el resultado de una colaboración con el libretista (colaboración generalmente forzada por el músico), y en otras son exclusivamente suyos”¹⁴. Esta forma de trabajar nació de la necesidad de adaptar la letra a unos tipos de danza (chotís, polka, vals, mazurca, jota...) que ya poseían sus propias estructuras. El resultado fue un grupo de frases o palabras, carentes de sentido (incluso se les llamó “monstruos”¹⁵), pero que acabaron siendo cantados por las calles de Madrid.

Se han localizado ciento nueve escritores que optaron por ofrecer al público libretos inspirados, total o parcialmente, en la Guerra de la Independencia. En muchas ocasiones (treinta y dos obras) trabajaron en colaboración dos o más libretistas¹⁶, bien repartiéndose el trabajo de forma equitativa, bien elaborando uno el desarrollo del argumento a base de diálogos y el otro los versos de los cantables. Por desgracia, es muy poca la información que existe para conocer la vida, la obra y el pensamiento de la mayoría de estos escritores. Solo cinco autores presentaron, al menos, dos obras en solitario; el resto escribió una nada más o estrenó en colaboración. Este tipo de trabajo

¹⁴ BARCE, Ramón: “El sainete lírico (1880-1915)”, en CASARES, Emilio y ALONSO, Celsa: *La música española en el siglo XIX*. Oviedo. Universidad de Oviedo, 1995, p. 229.

¹⁵ “Se llama ‘monstruo’ en el argot teatral a unas palabras, más o menos absurdas, pero que siguen una rítmica y que sirven para componer la música. Luego, con esa misma medida, se hace la letra definitiva. Pero los ‘monstruos’ de Chueca tenían tanto salero que muchas veces quedaron como texto en sus obras”. ARNAU, Juan y GÓMEZ, Carlos: *Historia de la zarzuela*. Madrid. Zacos, 1979, p. 124.

¹⁶ Esta colaboración no fue *rara avis* en el mundo de la lírica, destacando el caso más conocido de Giuseppe Giacosa y Luigi Illica, autores de varios libretos decisivos de Puccini (*La Bohème*, *Tosca* y *Madama Butterfly*), en los que el primero elaboraba la poesía cantable a partir de la estructura dramática que construía el segundo.

entre dos o más escritores proliferó a partir de 1890, cuando el Género Chico vivió su apogeo.

Los libretistas no fueron considerados, salvo honrosas excepciones, grandes literatos. Y cuando alguien bien situado en el escalafón teatral¹⁷ se decidía a ganar un dinero en el mundo de la escena, su contribución tampoco solía ser aceptada por la crítica como lo mejor de su catálogo. En los primeros años de despegue del género, la copia y la imitación de lo francés¹⁸ estuvieron a la orden del día. Así lo destacó Serge Salaün al afirmar que “los libretistas, entre 1850 y 1900, se entregan a un pillaje sereno del repertorio francés”¹⁹. Más tarde, cuando el Género Chico triunfe, las reprobaciones hacia los autores del libro serán todavía mayores y si algunos alcanzaban la fama la debían, casi siempre, a la efectividad del compositor para lograr unos números pegadizos. Lo más llamativo es que los ataques en la prensa solían ir dirigidos principalmente contra los colegas de profesión, esto es, los libretistas. Los compositores quedaban en mejor situación, bien por carecer los críticos de formación musical, bien por querer eliminar a un posible competidor en la tarea de crear libretos, muy demandados por los empresarios –lo que también significaba dinero para el autor– con el fin de satisfacer las necesidades de ocio de su público.

Autores y empresarios, desde el primer momento, buscaron que los libretos se conocieran no solo en los escenarios, sino también a través de su venta en el propio teatro y en ediciones posteriores, para que el público pudiera conocer y seguir el argumento²⁰. También era costumbre el leerlos en las casas más acomodadas. Incluso se crearon colecciones con ellos, como la Biblioteca Dramática (allí se publicó *La batalla de Bailén* de Montemar); la Biblioteca Lírico-Dramática y Teatro Cómico, de los

¹⁷ José Deleito salvó a Ricardo de la Vega y a Javier de Burgos Larragoiti. Véase DELEITO Y PIÑUELA, José: *Origen y apogeo del género chico*. Madrid. Revista de Occidente, 1949, p. 395.

¹⁸ *El sargento Bailén, La gala del Ebro o La cabaña*, por citar solo tres ejemplos del corpus. La costumbre de imitar lo francés estaba muy extendida, pero llama la atención el que se inspirasen los libretistas en obras galas justamente para convertirlas en piezas donde los enemigos eran, precisamente, los franceses. ¿No se daban cuenta los escritores de esta contradicción? Usaban obras originales de descendientes de quienes habían invadido el país en 1808. Hasta Jacinto Benavente, en *El marido de la Téllez*, ofreció una respuesta a esta supuesta paradoja, y lo hizo con mordaz sentido del humor:

DIÉGUEZ: Pero la comedia de esta noche es otra cosa. ¡Es mi primera obra grande!... ¡Es original!...

PEPE: Tu pecado original. ¡Porque vaya si has fusilado del francés!

DIÉGUEZ: Patriotismo puro. La revancha del Parque de Monteleón.

En BENAVENTE, Jacinto: *Teatro*, vol I. Madrid. Librería de Fernando Fé [sic], 1904, p. 239.

¹⁹ SALAÜN, Serge: “La zarzuela, híbrida y castiza”, en *Cuadernos de música iberoamericana*, 2-3 (1996), pp. 235-255.

²⁰ Véase TEMES, José Luis: *El siglo de la zarzuela (1850-1950)*. Madrid. Siruela, 2014, p. 117.

empresarios del Apolo, Arregui y Aruej (donde se publicó *Cádiz*); o La Novela Teatral, de José de Urquía, que contenía *La viejecita*. Con estos métodos de difusión, el dinero llegó en superior cantidad a los editores y el mensaje que expresaba la obra alcanzó a un mayor número de público.

¿Por qué utilizaron los libretistas argumentos históricos en sus zarzuelas? Algunas veces por oportunidad y como “apropósito”, al celebrarse alguna efeméride. En otras ocasiones, porque les permitían crear un trasfondo para desarrollar una aventura con seres inventados²¹. Finalmente, para explicar el tiempo presente por medio de un pasado más o menos interesante a quienes veían y oían la obra, pues “existen ciertos momentos en la historia de una nación que exigen estas conexiones, que serán los momentos de trauma, de crisis o de angustia”²². Como la historia de España desde 1808 hasta 1964 estuvo llena de estos momentos, es posible pensar que los autores y espectadores prefirieron revivir un pasado heroico como evasión ante un presente que no proporcionaba más que disgustos. Marie Salgues afirmó que, además del dramaturgo de éxito que conseguía llenar el salón con el único anuncio de su nombre, y del escritor que debía pelear por hacerse un hueco, se encontraba un tipo de dramaturgo que realizaba zarzuelas como las basadas en la Guerra de la Independencia, al que ella denominó el “militar”²³:

Entre un extremo y otro oscila el estatus del dramaturgo que se dedica al teatro militar de actualidad: mientras se trata de un autor desconocido, viene a ser la voz anónima que lleva el relato de unas hazañas nacionales que le trascienden; cuando ha llegado a ser una gloria teatral nacional, carga su mensaje de un valor añadido, positivo,

²¹ Al tratar sobre Meyerbeer, Gabriel Menéndez señaló una estructura que bien pudiera aplicarse a las obras de esta investigación: “La estructura de sus óperas históricas es siempre doble, pues combina una trama inventada de carácter privado, la ‘fábula’, con la representación fidedigna de una época histórica, la ‘historia’, un principio constructivo utilizado en numerosas novelas y obras de teatro decimonónicas, donde la idea de la ‘historia’ se eleva a categoría poetológica”. MENÉNDEZ TORRELLAS, Gabriel: *Historia de la ópera*. Madrid. Akal, 2013, p. 227.

²² GIES, David T.: “Historia patria: el teatro histórico-patriótico en España (1890-1910)”, en SALAÜN, Serge, RICCI, Evelyne y SALGUES, Marie: *La escena española en la encrucijada (1890-1910)*. Madrid. Editorial Fundamentos, 2005, p. 60.

²³ También podría llamársele “militante” si comulgaba con las ideas en el poder y las expandía, o aprovechado, literalmente, pues se valía de una situación social o política para lanzar un mensaje, del que podía participar o no, actuando como simple altavoz, y, cómo no, para conseguir éxito y dinero.

e induce a la recepción de un discurso que a veces linda con la mera propaganda estatal.²⁴

En cuanto a los libros sobre la historia de España que pudieron servirles como lectura e inspiración, debe señalarse, con toda probabilidad, la *Historia General de España* de Modesto Lafuente (1850-1866), por su amplia difusión y aceptación en los ámbitos culturales y políticos. Es posible que, también se documentaran en la *Historia de España y de la civilización española* (1900-1911), de Rafael Altamira. En cuanto a la Guerra de la Independencia, dispusieron de las obras de Toreno (1835), de Miguel Agustín Príncipe (*La Guerra de la Independencia*, 1844-1847) y de Gómez de Arteche (1868). Solo el libretista Javier de Burgos Larragoiti afirmó haberse inspirado en la obra *Cádiz en la Guerra de la Independencia* (1862), de Adolfo de Castro, y en otros relatos de Alcalá Galiano y Flores Arenas. Al tratarse de asuntos históricos, lo lógico era que los escritores se documentasen de manera conveniente sobre los hechos, las vestimentas, los ejércitos o las costumbres. Ahora bien, no era necesario exponer al público acontecimientos totalmente avalados por la historiografía para contar una aventura amorosa con un trasfondo histórico. Por otra parte, si las historias se habían transmitido de forma mitificada y no se era consciente de tal hecho, muchos autores las darían por válidas sin necesidad de contrastarlas con otras fuentes. Además, el público era quien pagaba y quería ver a Agustina disparando el cañón y con una imagen de la Virgen del Pilar a su lado, por ejemplo; cualquier otra historia, por muy verídica que fuese, le hubiera interesado menos y no hubiese continuado yendo al teatro. Los anacronismos que, consciente o inconscientemente, intercalaron los autores se les perdonaron, bien por ignorancia de quienes recibieron el mensaje contenido en las zarzuelas, bien porque ese era el mensaje que anidaba en las mentes de los receptores, en forma de mito, y no encontraban falla alguna. De manera acertada lo resumió David T. Gies cuando indicó que “el teatro en general llegó a ser un ámbito que frecuentemente falsificaba la historia, un sitio para la proyección de una historia, no como *fue* sino *debería ser*, como esperaba la gente que fuera”²⁵. A la misma conclusión

²⁴ SALGUES, Marie: *Teatro patriótico y nacionalismo en España: 1859-1900*. Zaragoza. Prensas Universitarias de Zaragoza, 2010, p. 22.

²⁵ GIES, David T.: “Historia patria: el teatro histórico-patriótico en España (1890-1910)”, en SALAÜN, Serge, RICCI, Evelyne y SALGUES, Marie: *La escena española en la encrucijada (1890-1910)*. Madrid. Editorial Fundamentos, 2005, p. 71.

llegó Tomás Pérez Vejo al afirmar, a lo largo de su estudio sobre la pintura de historia²⁶, que la mayoría de las obras sobre la Guerra de la Independencia dieron una imagen del conflicto que no necesariamente tuvo que ser la auténtica y, a pesar de ello, se asumió como la verdadera sobre aquellos acontecimientos.

Por todo ello, salvo el caso señalado de Javier de Burgos en *Cádiz*, no se ha localizado ningún otro libreto que incorpore sus fuentes de inspiración. Por lo que respecta a las escenas denominadas “cuadros plásticos”²⁷, no hay tampoco constancia de la obra pictórica en la que se basaron, salvo un recuerdo al cuadro de Sorolla sobre la defensa del Parque de Artillería (en *El grito de independencia*) y a Casado del Alisal en la rendición francesa en Bailén (en *Los garrochistas*).

Junto a los títulos era costumbre de los libretistas incorporar una serie de calificativos que servían para definir, de alguna manera, el contenido de su obra o el propósito con que se había escrito. En las zarzuelas del corpus esos calificativos fueron variados, indicando una mayor o menor implicación en el asunto histórico: desde el más genérico de “zarzuela” en uno, dos y tres actos, o “zarzuela cómica” (*Las guerrillas*), hasta “revista histórica” (*Episodios Nacionales*) o “boceto episodio-histórico” (*Mi Niño*), pasando por “episodio nacional” (*El estudiante de Maravillas*), “episodio histórico-popular” (*El Motín de Aranjuez*) o “apropósito lírico-dramático” (*El pueblo del Dos de Mayo*, de 1908, y ahí radica su “propósito”). No obstante, la prensa ya ofreció críticas a la elección de un determinado asunto histórico como inspiración, sobre todo cuando se tomaba con libertades y como simple trasfondo para ubicar una historia cómica, amorosa o de enredo: “*La afrancesada* (...) está inspirada, como todas las de su género, en un asunto de pura fantasía, en el que no hace falta verosimilitud ni rigor histórico, pues que en tales producciones lo principal es ofrecer escenas chistosas y animadas”²⁸.

Entre los libretistas, una constante fue ocupar cargos públicos o pertenecer a partidos políticos. Esta circunstancia les permitía estar al tanto de los intereses de sus respectivas formaciones para transmitir un determinado mensaje a los espectadores, lo

²⁶ PÉREZ VEJO, Tomás: *España imaginada. Historia de la invención de una nación*. Barcelona. Galaxia Gutenberg, 2015.

²⁷ En ellos aparecían en escena los protagonistas, muchas veces sin cantar y sin moverse, representando, cual cuadros pictóricos, algunos hechos destacados (asalto al Parque de Monteleón o rendición de Dupont en Bailén, por ejemplo).

²⁸ “Bibliografía”, en *Bellas Artes*, 9-3-1899, p. 14.

que pudo influir en la elección de sus temas sobre la Guerra de la Independencia. El abogado Francisco de Paula Montemar y Moraleda, miembro de la nobleza, tuvo que exiliarse a causa de sus ideas políticas y revolucionarias, aunque más tarde fue diputado a Cortes constituyentes entre 1854 y 1856 y senador. De ideología progresista, la revolución de 1868 le permitió ser embajador en Italia y trabajar para la posterior entronización de Amadeo de Saboya en España. Por ello, el rey Víctor Manuel II “le premió con el título de Marqués de Montemar”²⁹. Emilio Cotarelo afirmó que, tras la Restauración borbónica, “siguió el partido de Ruiz Zorrilla y murió oscuramente [sic] en Madrid el 6 de diciembre de 1889”³⁰. Además de la zarzuela *La batalla de Bailén*, fue autor de la obra dramática *El Dos de Mayo* (1868), escrito en colaboración con Manuel Santana y Ceferino Suárez Bravo³¹, donde el mito del levantamiento madrileño resurgía con fuerza. La elección de estos temas no fue casual. Si en *El Dos de Mayo* el pueblo se lanzaba a la conquista de su libertad, en *La batalla de Bailén* (septiembre de 1849), ese pueblo había compartido la gloria con el generalato español. Se insistió en que el pueblo unido era capaz de arrostrar los mayores peligros y enfrentarse con cualquier tiranía, siempre que estuviera bien dirigido. Además, fue la primera zarzuela donde los hechos de la guerra ocuparon un lugar destacado en su argumento y no fueron un mero trasfondo para otra línea argumental. El gusto de Montemar por los temas históricos tuvo su correlato en las críticas periodísticas que realizó sobre otras obras de igual inspiración. De hecho, “dedicaba largos espacios en muchas de ellas a comparar los sucesos y los personajes tal y como aparecían en la pieza concreta frente a los mismos tal y como en el momento eran conocidos por la historiografía”³².

Julián Castellanos Velasco (ca. 1829-ca. 1891) compaginó su actividad política con la de periodista y novelista. Aprovechando la ocasión de la Guerra de África, dio a la luz, en contribución con otros compañeros toledanos, la obra teatral *España y África* (1859). Ese interés por lo histórico le hizo escribir *El fantasma de la aldea* (1878) y *El estudiante de Maravillas* (1889), para los maestros Rafael Taboada (1837-1914) y Geronimo Giménez, respectivamente. En su labor pública, hay que destacar que

²⁹ BALLESTEROS DORADO, Ana Isabel: “Francisco de Paula Montemar”, en *Doscientos críticos literarios en la España del siglo XIX*. Madrid. CSIC, 2007, p. 575.

³⁰ COTARELO, Emilio: *Historia de la zarzuela, o sea el drama lírico en España, desde su origen hasta el siglo XIX*. Madrid. Tipografía de Archivos, 1934, p. 233.

³¹ Véase DEMANGE, Christian: *El Dos de Mayo. Mito y fiesta nacional (1808-1958)*. Madrid. Marcial Pons, 2004, p. 81.

³² BALLESTEROS DORADO, Ana Isabel: *Op. cit.*, p. 576.

Castellanos, siendo secretario del Gobernador Civil de Madrid, se enfrentó a quienes atentaron contra Amadeo de Saboya³³, estuvo afiliado al partido de Cristino Martos y llegó a ser Cronista de la Villa y Corte. Este conocimiento de la historia de Madrid pudo haberlo usado en su segunda zarzuela, ambientada en el Dos de Mayo, en la que Daoiz y Velarde participaban en el levantamiento junto al pueblo, el cual tenía un protagonismo decisivo.

En los años finales del siglo XIX y los primeros del XX, dio a conocer Miguel Echegaray (1848-1927) sus obras inspiradas en la Guerra de la Independencia: la primera, *La viejecita* (1897), con música de Manuel Fernández Caballero³⁴ (1835-1906); la segunda, *Agua de noria* (1911), junto al compositor Amadeo Vives. Miguel Echegaray fue hombre de leyes, diputado por el Partido Radical en 1873 –por las mismas fechas en las que Julián Castellanos era miembro de ese partido– y funcionario de la Administración, aunque pudo más en él la faceta de dramaturgo. Hermano de José Echegaray, Miguel se mostró en *La viejecita* como hombre de teatro y no hombre de historia, pues los acontecimientos del pasado fueron en él una simple excusa para desarrollar una trama vistosa con trasfondo en la Guerra de la Independencia, pero sin mayor implicación en los hechos. Por el contrario, *Agua de noria*, si bien tenía por argumento principal una trama de enredo, presentó más situaciones y personajes inspirados en el tema de investigación, desde el Dos de Mayo hasta la batalla de Bailén, pasando por la presencia de alegres pero combativos guerrilleros. Por tanto, Miguel Echegaray supo mezclar con dosificación tres de sus cualidades: humor, sentimentalismo y trasfondo histórico de cierto peso. Aunque se le ha criticado el “nulo rigor puesto al versificar”³⁵, también se le ha aplaudido saber “plantear un argumento con gracia, dosificar situaciones, desarrollar escenas (...) [y] saber brindar situaciones capaces de estimular la inspiración musical”³⁶.

José Jackson Veyán (1852-1935) nació en Cádiz, pero su carrera como oficial de Telégrafos le llevó por toda la geografía española. En Madrid colaboró durante un tiempo en periódicos y revistas (*La Ilustración Española y Americana*, por ejemplo),

³³ *El Imparcial*, 19-7-1872, p. 1.

³⁴ La colaboración con Fernández Caballero fue muy fructífera. Un año después, en noviembre de 1898, ambos darían al teatro esa maravilla que fue *Gigantes y cabezudos*, donde la “patria chica” y la “patria grande” se unían para formar la música de la Salve a la Virgen del Pilar y el Coro de Repatriados, cuyos sonos se alternaban y superponían hasta emocionar.

³⁵ FERNÁNDEZ-CID, Antonio: *Cien años de teatro musical en España (1875-1975)*. Madrid. Ediciones Real Musical, 1975, p. 116.

³⁶ *Ibidem*.

aunque su verdadera pasión fue la creación dramática, con especial dedicación al género “por horas” que triunfaba en aquellos tiempos. Compositores de la talla de Chueca y Chapí tuvieron a bien poner música a esas obras. Su gusto por los temas históricos, a los que dotaba de un carácter reivindicativo, se mostró en la pieza teatral *Corona y gorro frigio* (1873), donde ensalzó la república y atacó la institución monárquica. En esta obra hizo un recorrido por la historia de España para mostrar a los franceses ocupando Madrid en 1808 y al rey Fernando VII como encarnación de todos los males propios de la monarquía. Por tanto, los asuntos de la Guerra de la Independencia no le eran desconocidos cuando, en 1888, trabajó con el maestro Ángel Rubio en *¡Zaragoza!*, una zarzuela sobre la resistencia de la capital aragonesa –remarcando su valor ya en el propio título y nombre de la ciudad– durante el primer sitio de 1808.

En 1901 Jackson Veyán colaboró con el madrileño José Francos Rodríguez (1862-1931) en *Chispita o el Barrio de Maravillas*. Este último fue médico y periodista (dirigió *El Globo* y el *Heraldo de Madrid*), político (Alcalde de Madrid en dos ocasiones) y miembro de la Real Academia Española de la Lengua. En la obra citada se mezclaron elementos patrióticos y momentos cómicos, pues, cuando se estrenó la obra, casi un siglo después de los hechos que narraba, ya resultaba posible para los autores acercarse a dichos acontecimientos con humor, pues muchos de los asistentes, de los políticos del momento y de los creadores culturales habían tomado distancias³⁷. Al decidir estos autores auparse a un primer plano a las gentes de los barrios populares de la capital, como el de Maravillas, no hacen sino repetir el discurso elaborado de que fue el pueblo –aunque de manera cómica en esta ocasión– quien ocupó los primeros lugares en la lucha por su libertad.

Maximiliano Thous y Elías Cerdá colaboraron en varias zarzuelas, como *Moros y Cristianos* (de 1905, música de José Serrano) o *Episodios Nacionales* (de 1908, música de Vicente Lleó y Amadeo Vives), donde se recogían algunos de los hechos más memorables de la Guerra de la Independencia a la manera de Pérez Galdós, sin olvidar la utilización del poema de Bernardo López García: “¡Guerra! —clamó ante el altar / el sacerdote con ira. / ¡Guerra! —repitió la lira / con indómito cantar”³⁸. Thous trabajó en el periodismo de la región valenciana y militó en el Partido Valencianista. Con Serrano dio a la luz el *Himno Regional de Valencia*, cuyos derechos le fueron negados tras la

³⁷ Véase DEMANGE, Christian: *Op. Cit.* p. 98.

³⁸ LLEÓ, Vicente, VIVES, Amadeo Vives, THOUS, Maximiliano y CERDÁ, Elías: *Episodios Nacionales*. Madrid. R. Velasco, imp., 1908. Cuadro primero, p. 14.

Guerra Civil; fue también uno de los pioneros en el cine español, dirigiendo *La Dolores* o *La alegría del batallón*, a partir de las respectivas obras líricas³⁹. Cerdá fue periodista y sus ideas fueron cercanas al republicanismo, en cuyo partido militó.

Por el contrario, Miguel Sancho Izquierdo (1890-1988), hombre de profundas creencias católicas, se afilió a la CEDA y ocupó el puesto de diputado por esta coalición en las elecciones de 1933; durante el franquismo fue a rector de la Universidad de Zaragoza. Las alusiones al patriotismo y a la gloria pasada de España fueron habituales en sus creaciones, según se puede comprobar en el libreto de *La tarde del combate*.

Otra constante entre los libretistas, que ya ha podido evidenciarse, fue trabajar en redacciones de periódicos, lo cual simbolizaba que en el periodismo y en la creación dramática se ubicaban las dos principales salidas profesionales para los literatos. También significaba que los autores podían estar al tanto de los gustos del público, por su contacto con el mundo social y cultural, y elegir con acierto la temática de sus obras. Sin embargo, cuando llegaba el momento de las críticas teatrales después de un estreno, pertenecer a una redacción era un arma de doble filo. Por un lado, aseguraba las opiniones positivas por parte de los amigos y medios afines, mientras que, por otro, les hacía blanco de los ataques de la competencia.

El poeta Carlos Fernández Shaw fue uno de los pilares de la zarzuela, incluso de la ópera española, al escribir los libretos de *Margarita la tornera* (estrenada en 1909) para Chapí y *La vida breve* (escrita en 1905 y estrenada en 1913) para Manuel de Falla. Como otros escritores, prefirió la colaboración en periódicos antes que ejercer la abogacía, destacando su participación en el conservador *La Época*. Tras ser diputado provincial por Madrid desde 1891 a 1896, en las filas del partido liberal-conservador de Cánovas⁴⁰ –renunció por incompatibilidades personales–, el éxito de *La revoltosa* en 1897 le llevó a dedicarse a estos menesteres, en muchas ocasiones en asociación con otros libretistas⁴¹. No obstante, a su única pluma se debieron *El cortejo de la Irene*

³⁹ Véase MERINO, Azucena: *Diccionario de directores del cine español*. Madrid. Ediciones JC, 1994, p. 147.

⁴⁰ FERNÁNDEZ SHAW, Carlos: *Cuaderno 2 (1887-1896). Poesías, correspondencia, artículos, traducciones y documentos varias de y sobre Carlos Fernández Shaw*. En: FERNÁNDEZ SHAW, Carlos: *Archivo de Carlos Fernández Shaw*. Madrid. Fundación Juan March, 2011. Disponible en Web: <http://www.march.es/bibliotecas/legados/cfs/>. [Consultado el 19-3-2016].

⁴¹ Carlos Arniches, Eusebio Blasco, José López Silva o Francisco Toro Luna, entre otros.

(1896) y *La guerrilla de El Fraile* (1903), inspiradas en el Motín de Aranjuez y en la acción de las partidas, respectivamente. Este interés de Carlos Fernández Shaw por la Guerra de la Independencia se evidenció también en varios poemas, donde cantó a la resistencia del pueblo español en situaciones muy adversas; fueron *El defensor de Gerona* (1884) y *La Torre Nueva*, de 1908, con el que ganó un certamen en Zaragoza para crear un “cancionero de los Sitios”.

En los primeros años del siglo XX debe incluirse el trabajo como libretista de Sinesio Delgado (1859-1928). Maestro de periodistas, puso su irónica y fina escritura al servicio de rotativas como *Madrid Cómico*, *ABC* o *El Liberal*. La temática histórica, aunque envuelta en lienzos de fantasía y comicidad, tuvo buen ejemplo en su obra de 1900, *El galope de los siglos* (música de Chapí); en ella se hacía un recorrido por varios momentos de la historia de España que iban desde la Edad Media hasta el nacimiento del siglo XX. Similar recorrido, pero esta vez solo por la centuria decimonona, presentó la revista así titulada, *El Siglo XIX* (febrero de 1901); el libreto lo escribió en colaboración con Carlos Arniches y José López Silva (1861-1925). Esta obra se enmarcó en la lucha⁴² que mantuvieron los tres libretistas anteriores y Ruperto Chapí contra Florencio Fiscowich, propietario de los derechos de copia de la mayoría de las partituras de zarzuela, quienes llegaron a utilizar a los compositores Tomás Barrera (1870-1938) y Manuel Quislant (1871-1949) como firmantes, bajo seudónimo –los maestros Montero y Montesinos, respectivamente–, de obras que serían gestionadas por la naciente Sociedad de Autores y no por Fiscowich. La intención de Sinesio Delgado al volver su mirada a épocas anteriores de la historia de España, fue claramente nacionalista, con el fin de mostrar que la derrota en Cuba no debía significar el olvido de la grandeza del país. Por ello, en *El Siglo XIX* figuraron guerrilleros, manolos y majas que luchaban contra los mamelucos, además de voluntarios de Zumalacárregui, milicianos nacionales y voluntarios de la Guerra de África, así como frailes reaccionarios; todos desfilaban al son de la marcha de *Cádiz* y la música del *Trágala*. En 1903, de nuevo con Chapí, estrenó *La leyenda dorada*, antítesis de la “leyenda negra” que ahogaba a España desde tiempos de Felipe II y que se había acentuado tras el Desastre de 1898, y en la que intentó mostrar cómo la fortaleza de otros tiempos

⁴² El capítulo XI de *Mi teatro*, donde Sinesio Delgado daba cuenta de esta batalla por la libertad de los autores, recibió precisamente el nombre de “Guerra de la independencia”. DELGADO, Sinesio: *Mi teatro*. Madrid. Imprenta de los hijos de M. G. Hernández, 1905, p. 103.

debía recuperarse en el presente⁴³. Con tal motivo, en esta revista utilizaba, entre otros elementos nacionalistas, la colaboración de majas y “usías”⁴⁴ en la defensa de un Madrid traicionado por los franceses en 1808.

Un carácter muy diferente tuvo el acercamiento de Carlos Arniches y Celso Lucio al tema de esta investigación. El alicantino Arniches ha sido presentado hasta la saciedad como el revitalizador del sainete, mientras que el burgalés Lucio se dedicó al periodismo y a la política, siendo diputado provincial por Madrid. Aunque hicieron incursiones en la temática historicista⁴⁵, solo *Tabardillo* (1895) utilizó como fondo argumental la Guerra de la Independencia. El humor, desbordante en estos autores, afloraba en la pieza, llena de equívocos y momentos hilarantes, en un intento de desmitificar los hechos de 1808. No en vano avisaron de que se trataba de una “zarzuela cómica”, alejada, por tanto, de los episodios históricos y los cuadros patrióticos, lo cual no significaba que los tomasen con irreverencia: los españoles aparecían como cariñosos, valientes y patriotas, aunque también algo brutos, y entendían esa valentía y patriotismo a su manera; los jóvenes, por su parte, podían madurar gracias a las oportunidades que les ofrecía la guerra.

Por último, Emilio Carrere (1881-1947) y Francisco G. Pacheco colaboraron en la zarzuela *La manola del Portillo* (1928). Carrere fue un poeta modernista, periodista y bohemio. Participó de las ideas republicanas en su juventud; durante la Segunda República colaboró en la publicación derechista *Informaciones* y, tras la guerra, estuvo bien situado dentro del régimen de Franco. Como autor, le gustaban los ambientes fantásticos⁴⁶ y con esta libertad trató el asunto histórico en *La manola del Portillo*. Cuando escribió esta obra, Carrere todavía no había girado su pensamiento político hacia la derecha, de ahí que le resultara más fácil mostrar como protagonistas a las clases populares y criticar a los nobles que se afrancesan y fingen ser lo que no son para conquistar a las mujeres del pueblo –léase “al pueblo”–. El libreto no indicaba con claridad en qué momento de la Guerra de la Independencia se habían inspirado los

⁴³ “Durante la pérdida de las últimas colonias españolas en ultramar, Cuba y Filipinas, Sinesio Delgado tomó la pluma dando muestras de patriotismo que no abandonaría nunca y defendió la integridad de su país en vibrantes versos y artículos publicados en revistas”, en GONZÁLEZ FREIRE, José Manuel: *Bio-Bibliografía de don Sinesio Delgado*. Tesis doctoral. Madrid. Universidad Complutense, 2001, p. 58.

⁴⁴ CHAPÍ, Ruperto y DELGADO, Sinesio: *La leyenda dorada*. Madrid. R. Velasco, imp., 1903, pp. 26-27.

⁴⁵ Ya habían trabajado juntos en 1889, al escribir el libreto de *Panorama Nacional* (comparación del Madrid de Felipe IV con el Madrid de su tiempo) para el compositor Brull, y volverían a hacerlo en 1897 con *El plan de ataque*, inspirada en acontecimientos de Cataluña durante la Guerra de Sucesión.

⁴⁶ Suya fue la novela *La torre de los siete jorobados*, llevada al cine por Edgar Neville (1944).

autores; incluso se intercalaban acciones de aquel tiempo con un romance que el propio Carrere había dado a la prensa en ese mismo mes⁴⁷. Solo por algunos detalles que se citan, como la procesión del Carmen o que José I ya ha sido elegido como rey, permiten aventurar que acontece en el mes de julio de 1808. En esta zarzuela, lo curioso fue que el libreto se creó después de la música y se adaptó a otra partitura –*Las musas del Triánón*– del maestro Luna, muy bella pero arrastrada al fracaso por el mal libreto original. Emilio Carrere propuso⁴⁸ a Luna escribir un nuevo libro para su partitura. La utilización del material histórico y de su ambientación fueron meros pretextos, según el libretista, para ofrecer diversión y lirismo al público, sin pretender obtener un cuadro histórico verosímil⁴⁹. Por tanto, a la altura de 1928, la verdad histórica se consideraba secundaria y no prevalecía sobre la espectacularidad de las escenas de corte amoroso y la vistosidad de la escenografía de época; espectáculo antes que rigor histórico, sería la consigna. Por su parte, Francisco G. Pacheco destacó en obras insustanciales de enredo y cómicas, donde se hacían guiños a determinados momentos históricos pero sin tratarlos. Así ocurrió en *La derrota de Aníbal* (1917), donde un antiguo militar carlista sucumbía ante las canciones de moda que interpretaba su sobrina, o en *El sitio de Gerona* (1918), donde éste era el apellido del protagonista que iba a casarse con una millonaria estadounidense.

Otra circunstancia en la que coincidieron los libretistas incluidos en este trabajo fue su interés por la historia pasada. Ya se ha podido comprobar en algunos de los citados más arriba y, ahora, se explicitará en otros nombres destacados de la dramaturgia. Durante el reinado de Isabel II, el malagueño Luis Olona y Gaeta contribuyó al éxito de la zarzuela restaurada. Aunque se inspiró con frecuencia en la historia de España⁵⁰, solo hizo una incursión en la Guerra de la Independencia, *El campamento*, donde una fallida historia de amor entre una española y un francés se desenvolvía al tiempo de la definitiva retirada gala hacia su país. En el mismo periodo trabajó Emilio de Miró (m. 1861). Aunque nació en Reus, vivió y murió en Zaragoza,

⁴⁷ “Letrilla del marqués conquistador”, en *La Esfera*. Madrid. 7-1-1928, p. 68. Años más tarde, con el nombre de “Romance del marquesito burlador”, pasó a diversos poemarios de Carrere.

⁴⁸ Véase CARRERE, Emilio: “El maestro Luna y *La manola del Portillo*”, en *El Heraldo de Madrid*, 23-1-1928, p. 5.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ *Los circasianos* (revueltas en el Cáucaso en el siglo XIV), *Reinar sin conocer* (reinado de Carlos IV de España), *Mis dos mujeres* (tiempos de Carlos III) o *El sargento Federico* (sobre Federico de Prusia), por citar solo unos ejemplos.

donde conoció al compositor Tomás Genovés⁵¹ (1805-1861). De su colaboración surgió la zarzuela *Aurora*, estrenada en la capital aragonesa en 1854. Miró ya tenía experiencia en este tipo de escritura, pues era autor de romances históricos y había trabajado en periódicos de tinte político; sin embargo, los personajes de *Aurora* se movían más por cuestiones románticas y orígenes ocultos que por responder a la situación de guerra en que se ambientaba la obra.

Durante la Restauración desarrolló su trabajo Luis Mariano de Larra y Wetoret (1830-1901), hijo del famoso “Fígaro”; también ocupó cargos en la Administración y colaboró en la prensa de su tiempo. Bajo el seudónimo de Federico Muñoz estrenó en 1885 *El guerrillero*⁵² y, un año después, con música del maestro Guillermo Cereceda (1844-1919), dio a la escena *La gala del Ebro*. Predominaba en ella más lo sentimental que lo histórico, tal y como era costumbre en su autor⁵³, quien utilizaba la inspiración en la historia más como fondo que como objetivo. No obstante, tuvo aprecio por este tipo de obras, como se puede comprobar en la siguiente relación: *El barberillo de Lavapiés*, de 1874 y su gran éxito (Madrid en tiempos de Carlos III), o *El Corpus de sangre*, de 1879 (revuelta de los segadores catalanes en 1640).

Francisco Javier de Burgos y Larragoiti nació en el Puerto de Santa María en 1842. Muy apreciado entre sus colegas, supo escribir obras de acierto para maestros de estilos diferentes⁵⁴. El periodismo y la política ocuparon sus primeros años, pero trasladado desde Cádiz a Madrid después de la Gloriosa, el mundo del Género Chico se rindió a sus obras llenas de gracia y muchas veces inspiradas en la historia pasada de España. Con música de Federico Chueca (1846-1908) y Joaquín Valverde Durán (1846-1910), en 1886 estrenó *Cádiz*, una de las cumbres del Género Chico y de la zarzuela de argumento histórico. La misma seriedad en el tratamiento de los hechos históricos mostraría en *Trafalgar* (1890), con música de Gerónimo Giménez, la cual recibió calurosas críticas por su recreación de la batalla, así como los momentos que la

⁵¹ Tomás Genovés trabajó en Roma, Milán o Nápoles. Fue también autor de varias obras de inspiración histórica, como las óperas *Bianca di Belmonte* o *Luisa della Valliere*, que coincidieron en tiempo y lugares con los primeros estrenos de Verdi, precisamente aquéllos que contenían los coros considerados más patrióticos. Asimismo escribió la pieza instrumental *Numancia destruida* y otra dedicada al sitio de Zaragoza. Véase COTARELO, Emilio: *Op. cit.*, p. 177, (nota 1).

⁵² La prensa de la época sospechó de su autoría: “Declaróse por autor de ella, según anunció el señor Soler, un D. Federico Muñoz, que se halla en Barcelona; pero nadie creyó en la existencia del tal Muñoz, y la opinión general era de que no se halla en Barcelona, sino en Valdemoro, y no se llama Federico, sino Luis...”. LUIS ALFONSO: “Los estrenos”, en *La Época*, 10-1-1885, p. 2.

⁵³ A este respecto, véase la entrada sobre el libretista en CASARES, Emilio: *Diccionario de la Zarzuela Española e hispanoamericana*. Madrid. ICCMU, 2006.

⁵⁴ *El baile de Luis Alonso* y *La boda de Luis Alonso*, para Giménez, fueron las más conocidas.

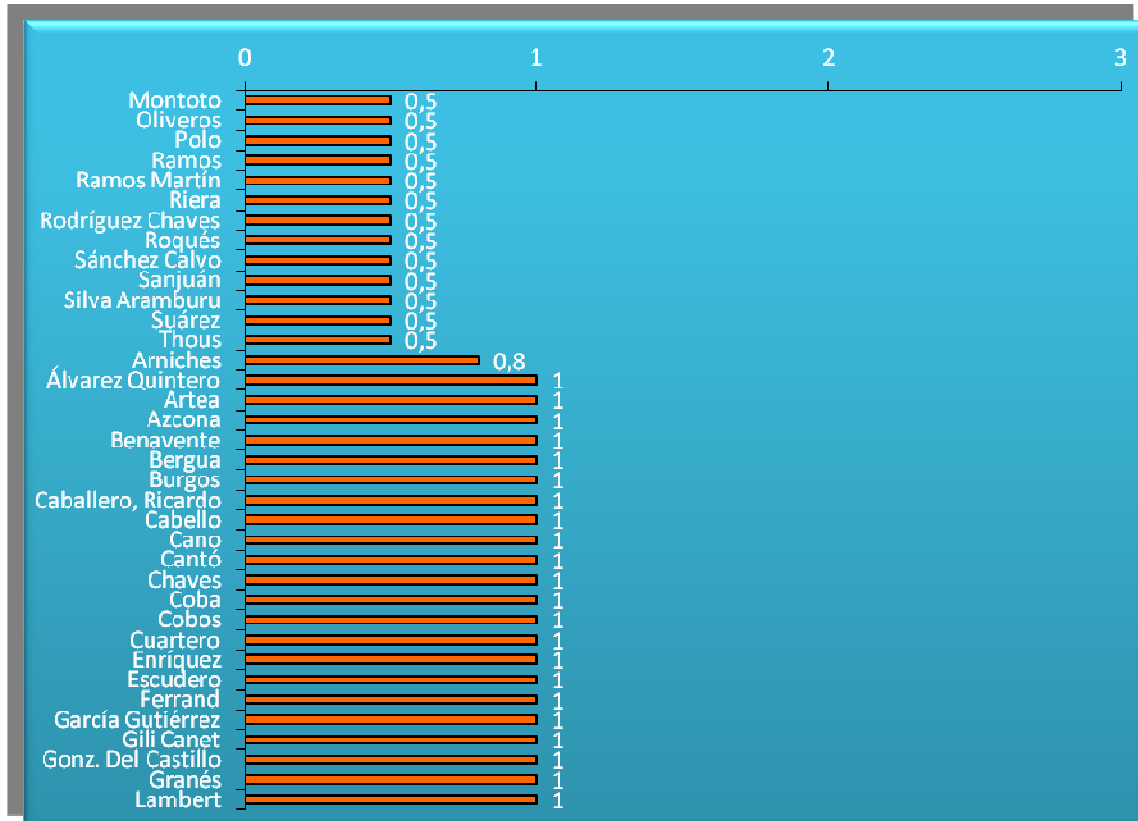
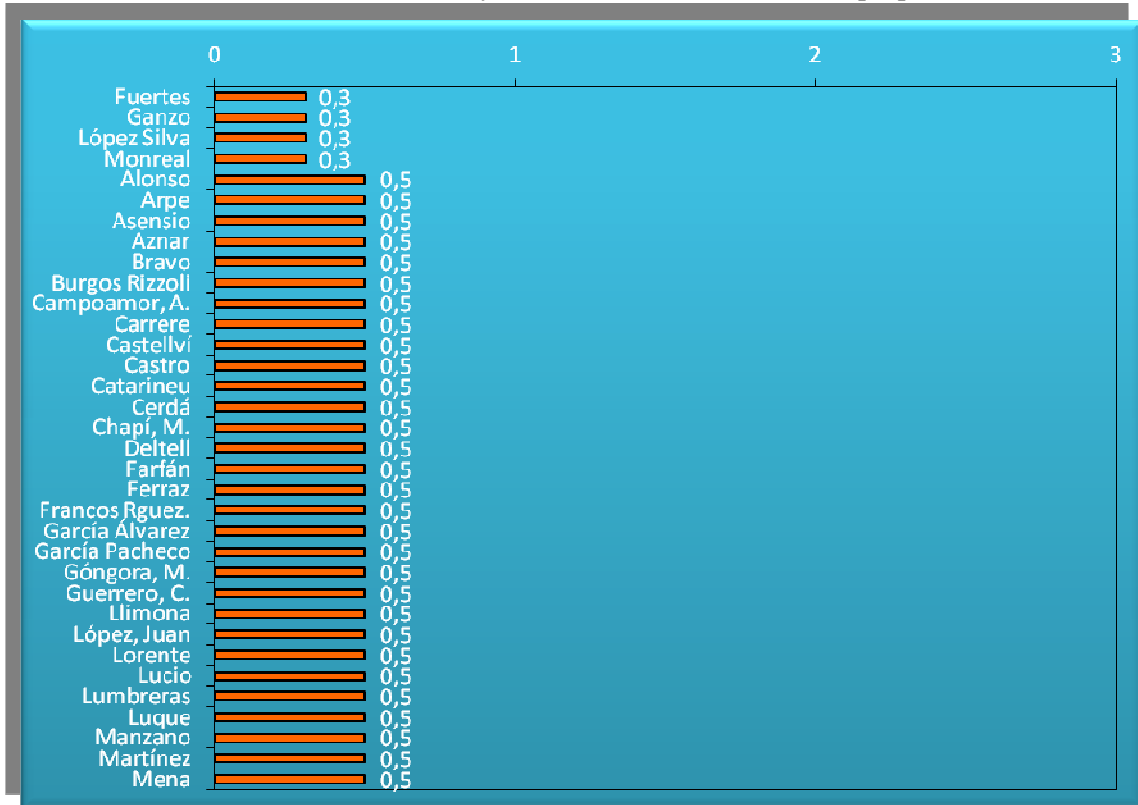
precedieron y la sucedieron. Si *Cádiz* fue calificada de “episodio nacional, cómico-lírico-dramático”, en una clara alusión a la obra de Galdós, en la que, sin embargo, no se inspira, *Trafalgar* se quedó atrás por una sola palabra: el término “cómico” desapareció, pues no había sitio en las cubiertas de los barcos, reventadas por la puntería y mejor táctica de los ingleses, para las bromas que luego se harán sobre la ineficacia de las bombas francesas disparadas sobre Cádiz.

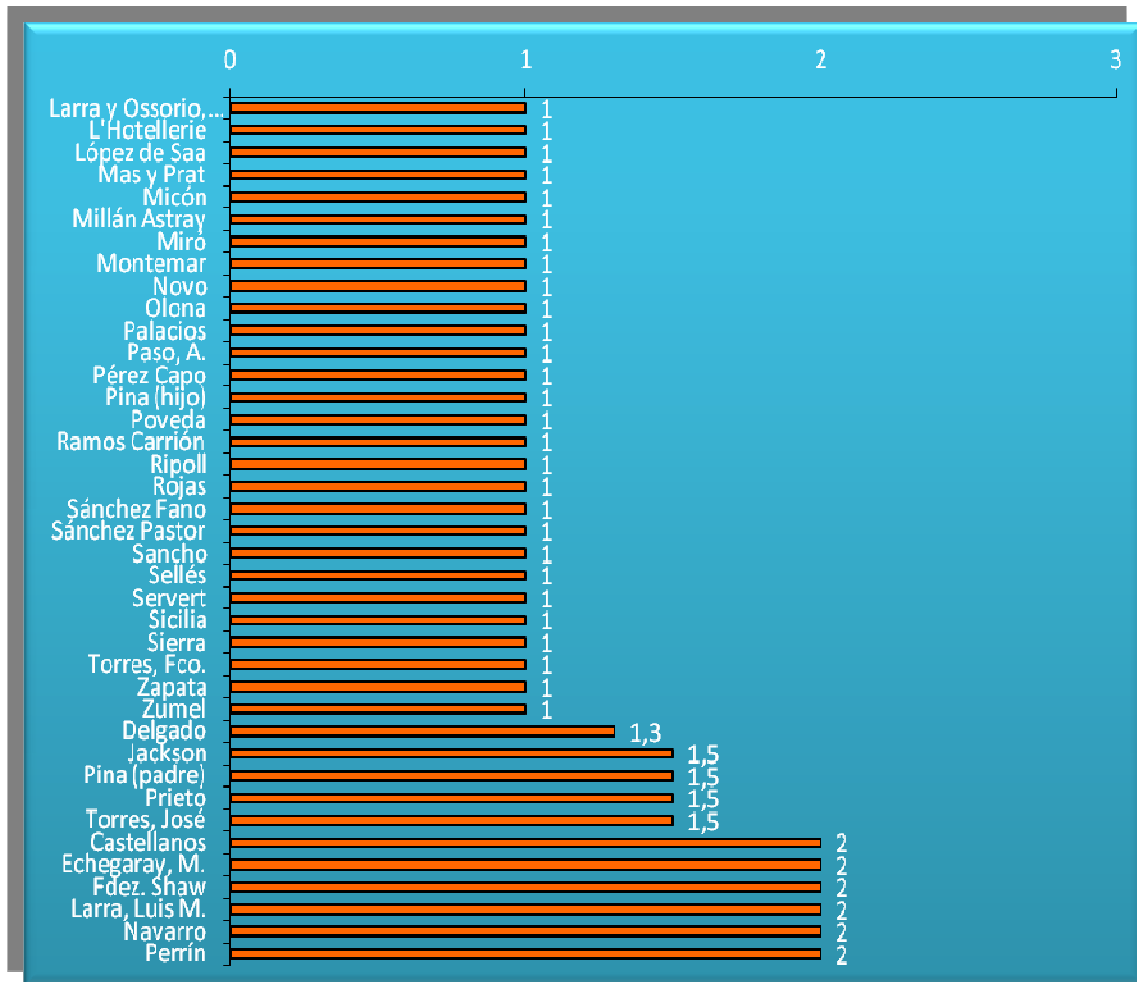
También gaditano, Pedro Novo y Colson (1846-1931) sirvió en la guerra de Cuba y formó parte de las academias Española y de la Historia. Colaboró con la prensa y fue director del *Diario de la Marina*. Fue conocido en su tiempo por ser autor de un drama de ambientación histórica titulado *Vasco Núñez de Balboa* o la zarzuela *Todo por ella* (1890, música de Chapí), ambientada en tiempos del rey Felipe V. En *Los garrochistas* (1899, música de Salvador Viniegra) describió varios momentos de los combates en Bailén, endulzados con una historia de amor, celos, compasión y traiciones.

A continuación, se insertan varios gráficos donde se cuantifica la creación dramática de los libretistas incorporados a la investigación⁵⁵.

⁵⁵ Al trabajar muchas veces en colaboración, se ha indicado con 0,5 su participación en una obra de dos autores, y con 0,3 en una zarzuela de tres libretistas. El resultado es la suma de todas las participaciones de un escritor.

Gráfico 4. Libretistas y número de obras (elaboración propia)





1.5. Los autores de la música

En la zarzuela podían obtener los compositores más dinero y aceptación que en otros géneros musicales, sobre todo en los de carácter instrumental. Por ello, es posible afirmar que “en la España del XIX un músico triunfaba plenamente sólo cuando lo hacía en el teatro”⁵⁶. Sin embargo, esos mismos compositores tuvieron que hacer frente a unas necesidades de producción agobiantes en su tiempo, de ahí la baja calidad de algunas partituras y el tener que echar mano de lo que se denominó “oficio” para salvar situaciones complicadas. Esto llevó a muchos de ellos a disponer de piezas ya preparadas e independientes del libreto, de tal manera que “podían ser insertadas

⁵⁶ CASARES, Emilio y ALONSO, Celsa: *Op. cit.*, p. 73.

fácilmente en el texto, siempre elástico para estas interpolaciones”⁵⁷. Si la producción de zarzuelas daba frutos económicos a muchos compositores, al mismo tiempo incidía en la consideración de este género más como un bien de consumo rápido que como arte innovador, moderno y enriquecedor. Por ello, iniciado el siglo XX, al tener los compositores españoles más libertad para inspirarse en los modelos europeos de corte sinfónico y camerístico, se producirá un abandono y desprecio del género lírico por parte de muchos autores y de los críticos que les apoyan. Las consecuencias fueron negativas para la zarzuela, pues “los mayores talentos compositivos se alejan de la zarzuela con el consiguiente empobrecimiento del género”⁵⁸.

Ochenta y un compositores diferentes figuran en esta investigación. Sus principales cometidos fueron crear solos y coros de carácter patriótico, así como marchas y pasodobles militares en los que intervenían cornetas de ordenanza y redobles de tambor, al tiempo que ofrecían la oportunidad para el desfile de tipos de la época. También ambientaron los citados “cuadros plásticos” e incluyeron en sus partituras piezas de clara raigambre popular, como jotas, en las que el pueblo español aparecía en su aspecto nacionalista, a la vez que guerrero, pues no en vano muchas zarzuelas mostraron a los combatientes animándose para la lucha contra el extranjero con una jota o una malagueña. ¿Cómo recibió el público esta tipología musical? Según indicó Carlos Gómez Amat, con naturalidad, pues “la zarzuela recibe la contribución del canto y la danza populares, y luego hace retornar al pueblo todo un tesoro de melodías y de ritmos, que éste acepta como suyos y asimila sin dificultad”⁵⁹. A partir de esta reflexión, hay que señalar que el pueblo admitió todo este caudal de música porque la consideraba suya, al igual que suyos fueron los argumentos –de su historia, de sus costumbres, de sus bromas, incluso– sobre los que se explanaba dicha música.

A diferencia de los libretistas, en el caso de los compositores es más difícil localizar características comunes extramusicales que los unan, salvo el gusto por la representación de temas históricos y el hecho de trabajar algunas veces en colaboración.

⁵⁷ BARCE, Ramón: *Op. cit.*, p. 231.

⁵⁸ MARCO, Tomás: “El maestro Guerrero y la creación zarzuelística de su tiempo”, en *Cuadernos de música iberoamericana*, 2-3 (1996), p. 260.

⁵⁹ GÓMEZ AMAT, Carlos: *Historia de la música española. El siglo XIX*. Madrid. Alianza Música, 1988, p. 132.

Aunque también compartió números con otros compositores⁶⁰, Ruperto Chapí (1851-1909) fue el autor más prolífico en cuanto a zarzuelas inspiradas en la contienda contra los franceses. Siete obras vieron la luz con su única firma, lo cual no debe extrañar pues Chapí trazó treinta y siete zarzuelas de ambientación histórica⁶¹. Fueron escritas entre 1885 (*El guerrillero*) y 1908 (*Los madrileños*), el periodo en que más zarzuelas sobre esta temática se estrenaron y a lo que, debe señalarse, la creatividad de Chapí contribuyó en gran manera. En cuanto al contenido, Chapí partió de los orígenes del tema de investigación, con el motín de Aranjuez en *El cortejo de la Irene* y la glorificación del Dos de Mayo en *La leyenda dorada* y *Los madrileños*; continuó con el dilema del sometimiento o no a José Bonaparte en *El tambor de granaderos* y *La sobresaliente* –estrenada en 1905 a partir de un libreto de Jacinto Benavente (1866-1954)–, se explayó en la cuestión de las partidas en *El guerrillero* y *Los guerrilleros*, y cerró el periplo de la Guerra de la Independencia casi al final de la misma, con *El equipaje del rey José*, inspirada en la obra homónima de Galdós, quien ayudó en su preparación. Un ejemplo muy claro de la maestría de Chapí para aportar al libreto un suplemento, se mostró en *La leyenda dorada*. En el cuadro cuarto de esta obra, justo cuando se va a iniciar el levantamiento del 2 de mayo de 1808, una gavota que bailan los personajes de clase acomodada sirve como ejemplo musical de un mundo dieciochesco que termina, y un nuevo tiempo que comienza, pues la danza se interrumpirá de manera abrupta y las manos que antes tocaban el clavicordio ahora empuñarán armas contra Murat. Y, cuando la zarzuela culmina, una marcha de exaltación patriótica pondrá el broche de oro, justamente en un año, 1903, donde el decaimiento nacional y la leyenda negra de España amenazaban con encubrir todas las glorias pasadas.

Tras Chapí, el compositor más interesado en el tema fue Manuel Fernández Caballero, con tres obras propias y una cuarta en colaboración (precisamente *El guerrillero*). Fueron escritas en momentos intermitentes de su creación musical, donde se han localizado, curiosamente, el mismo número de obras de ambientación histórica que el compositor anterior: treinta y siete. A las ya citadas *El guerrillero*, *La viejecita* y *La guerrilla de El Fraile*, hay que añadir *El sargento Bailén* (1873), con libreto de

⁶⁰ En *El guerrillero*, por ejemplo, donde participaron Emilio Arrieta y Manuel Fernández Caballero, además de breves colaboraciones de los maestros Llanos y Brull.

⁶¹ *La bruja* (fin del reinado de Carlos II), *La czarina* (reinado de Catalina II de Rusia) o *El rey que rabió* (finales del s. XVIII) fueron las más conocidas.

Joaquín Artea (¿?). En cambio, *Los mamelucos* –1901, libreto de los escritores Sánchez Calvo (¿?) y Luque (¿?) –, que en el catálogo de obras líricas del Archivo del Museo Nacional del Teatro de Almagro figura como obra suya, fue escrita, en realidad, por su hijo Mario⁶² en colaboración con Joaquín Taboada Steger (1870-1923).

Otro compositor muy prolífico en el terreno de la zarzuela fue el madrileño Ángel Rubio Laínez (1846-1906). En la década de 1880 a 1890 compuso gran número de obras que, en su catálogo, pueden llegar a la cifra enorme de trescientas⁶³. Entre ellas, su interés por la historia pasada de España se reflejó en *El corregidor de Almagro* (estreno en 1880, ambientada en tiempos de Felipe V), *El grito de guerra* (1883, con luchas en Venecia contra los franceses postrevolucionarios de 1797) o *La tuna de Alcalá* (1903, donde se retrata Alcalá de Henares a finales del siglo XVIII). Su acierto para componer música de carácter desenfadado le granjeó buenos triunfos en las piezas cómicas, como en *Los rancheros* (1897), perteneciente al corpus, al igual que las más serias *¡Zaragoza!* y *Escenas sueltas* (estrenada en 1890).

Tomás Bretón, aunque conocido como autor del sainete *La verbena de la Paloma*, siempre luchó por instaurar una ópera española. En su nómina figuran *Guzmán el Bueno* (1877), *Los amantes de Teruel* (1889) o *Garín* (1892), todas de ambientación histórica. Para la zarzuela escribió *El campanero de Begoña* (1878) y *Botín de guerra*, pertenecientes al corpus; de carácter histórico fueron, también, *Corona contra corona* (1879) y *Covadonga* (1900). Por lo que respecta a *El campanero de Begoña*, el libreto influyó en el rechazo de la obra más que la música. Esta “importancia excesiva de los textos fue una de las principales razones que llevó a Bretón a calificar la zarzuela como género imperfecto, incapaz de producir un auténtico teatro lírico nacional”⁶⁴.

Ubicado en los últimos años del siglo XIX y los primeros del XX, Teodoro San José figura en el corpus como autor de tres obras: *Gerona* (1892), *Mi Niño* (1902) y *Luz y Tinieblas* (1908). Fue músico militar en varios regimientos y ciudades españolas, donde también dirigió compañías de zarzuela. Esta circunstancia debió de influir para que los libretistas eligiesen a San José para poner en música sus obras de inspiración bélica. La gran labor que realizó como instrumentador le supuso ser considerado por una parte de la crítica a la misma altura que Chapí o Bretón. La temática política y

⁶² Véase *La Correspondencia de España*, 26-1-1901, p. 3.

⁶³ Véase CASARES, Emilio: *Diccionario de la zarzuela...*, voz “Rubio Laínez, Ángel”.

⁶⁴ SÁNCHEZ, Víctor: “La crisis de la zarzuela grande en la obra de Tomás Bretón”, en *Cuadernos de música iberoamericana*, 2-3 (1996), p. 209.

guerrera se presentó en varias de sus obras, pues San José reflejó en ellas los diferentes momentos que vivió; así, *El guirigay* (1894) recogió la guerra de Melilla de 1893, mientras que *Patria y bandera* (1909) ofreció claras alusiones en contra de los partidos catalanistas. Si en *Gerona* se mostró la imagen de la unión entre catalanes y españoles en la defensa común, diecisiete años después, en un ambiente más crispado, Teodoro San José reaccionaba contra los que él consideraba causantes de la ruptura de aquella unión.

En cuanto a otros compositores que también mostraron un acentuado interés por la historia para inspirarse, conviene recoger las aportaciones de Cristóbal Oudrid, Federico Chueca, Gerónimo Giménez, Amadeo Vives y Jacinto Guerrero. A pesar de la fama que alcanzó con *El sitio de Zaragoza* y su gusto por la temática histórica, Cristóbal Oudrid⁶⁵ solo aparece en el corpus compartiendo números con otros compositores en las zarzuelas *La pradera del canal* y, especialmente, *La batalla de Bailén*. Uno de esos maestros fue Hipólito Gondois, compañero de Fernando Gardín (el otro compositor de *La batalla de Bailén*) en la Capilla Real. En su catálogo se encuentran unos curiosos bailes de carácter histórico, como *Pizarro o La conquista del Perú* y *La encantadora o El triunfo de la cruz*, así como la zarzuela titulada *La batelera* (1853).

Más interesado en los asuntos madrileños contemporáneos, Federico Chueca no destacó por obras inspiradas en la historia pasada. Ahora bien, gracias a su inventiva y a la colaboración de Joaquín Valverde surgió, en 1886, una de las cumbres del género: *Cádiz*. En ella destacaba el pasodoble-marcha con que recibían en Cádiz a las fuerzas del Duque de Albuquerque, y que llegó a convertirse en una especie de himno nacional oficioso; omnipresente antes del Desastre del 98, verá recaer sobre su inspirada música el estigma de la derrota. La importancia de esta pieza en su tiempo dio lugar a una obra, llamada precisamente *La marcha de Cádiz* (1896), de los compositores Quinito Valverde (1875-1918, hijo del anterior) y Ramón Estellés, donde no se hacía referencia a la guerra de 1808-1814 y sí a los malos gobernantes de tiempos del estreno. En el corpus, Quinito Valverde figura junto a Manuel Fernández Caballero en *La guerrilla de El Fraile*, con Rafael Calleja (1870-1938) en *Biblioteca popular* (1905) y con el prolífico aunque menos conocido hoy día Tomás López Torregrosa, dando a la escena la

⁶⁵ Al menos catorce zarzuelas de esta tipología están firmadas por Oudrid, destacando *El postillón de La Rioja* (ambientada en aquella tierra y en Navarra durante el reinado de Felipe V) y *El molinero de Subiza* (Navarra en el siglo XII).

obra ya nombrada *Chispita o El barrio de Maravillas*. También fue autor de la música de una zarzuela inspirada en el levantamiento de Riego en 1820, cuya letra pertenecía a Eugenio Sellés (1842-1926): *El corneta de la partida* (1903). En ella se puede localizar una de las pocas referencias a la Constitución de 1812, aunque fuese de manera secundaria al tratarse de un argumento que la comprende.

Gerónimo Giménez, con veintitrés zarzuelas de corte historicista dentro de un catálogo que supera el centenar de obras, solo musicó dos sobre la Guerra de la Independencia, *El estudiante de Maravillas* y *El grito de independencia*, ambas con referencia al Dos de Mayo⁶⁶. Con un trabajo plenamente inserto en el siglo XX, Amadeo Vives puso en escena quince zarzuelas basadas en hechos históricos, pero nada más que una sobre el tema de investigación la firmó en solitario (*Agua de noria*, sobre la batalla de Bailén), mientras que otras dos surgieron en colaboración: *Pepe Botellas* (con su hermano Camilo, sacerdote y erudito de las matemáticas) y *Episodios Nacionales* (con Vicente Lleó), escrita solo mes y medio después de la anterior, lo que daba muestra de las prisas con las que se ponían en escena obra tras obra para satisfacer una demanda insaciable y la necesidad de los autores para aprovechar la oportunidad del Centenario. Jacinto Guerrero, por su parte, tuvo en su haber diez obras sobre historia y dos sobre el asunto de esta investigación: *Lo que va de ayer a hoy* y *La fama del tartanero*.

De todos los compositores nombrados hasta aquí, solo Federico Chueca era madrileño de nacimiento⁶⁷. Los demás se afincaron en la capital y trabajaron en ella, pues solo con dificultad se podía vivir dedicándose al teatro lírico –e incluso a la música que dependiese de empresarios, críticos y público– en provincias⁶⁸. Por ello, es

⁶⁶ Esta última fue calificada por sus autores como “Episodio lírico-dramático”. Llama la atención que, precisamente ahora, falte el calificativo de “nacional”, máxime cuando el Dos de Mayo es uno de los mitos en los que se funda la nación española del XIX, la obra se estrena durante su centenario y el principal protagonismo lo adquieren las gentes del pueblo, sobre todo de los barrios populares.

⁶⁷ Chueca nació en la misma Plaza de la Villa, concretamente en la Torre de los Lujanes; Joaquín Valverde y Oudrid eran pacenses; alicantinos, Chapí y López Torregrosa; Fernández Caballero vio la luz en Murcia; manchego fue Tomás Barrera; gaditano era Giménez; Vives nació en Collbato, cerca de Montserrat; y Jacinto Guerrero era de Ajofrín, Toledo.

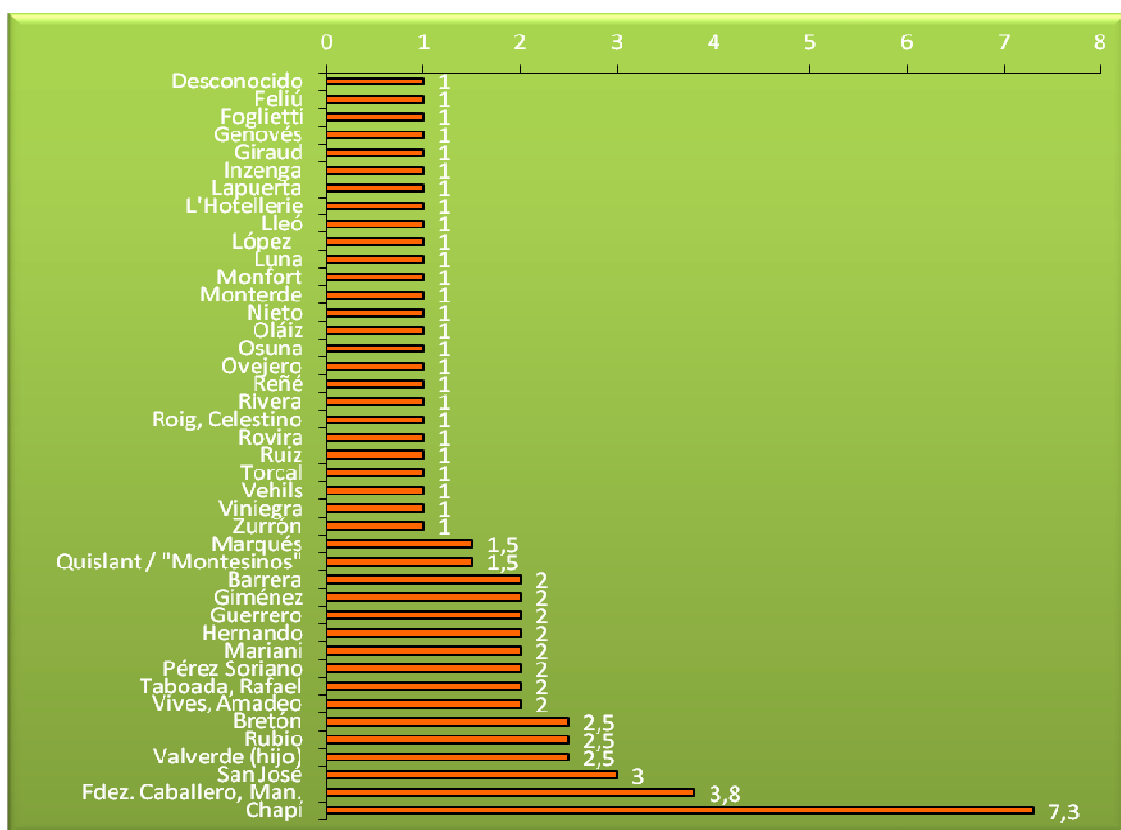
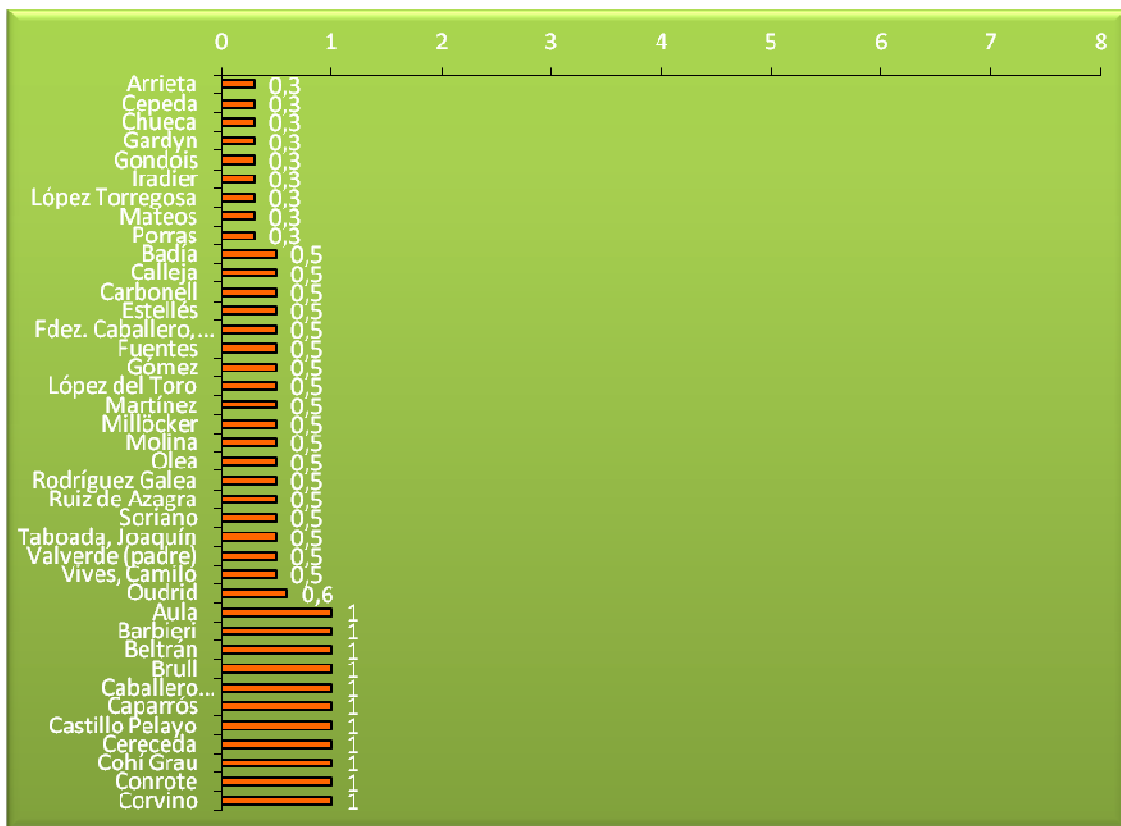
⁶⁸ También era difícil ganar dinero en la capital dedicándose a la escritura. Juan Valera señaló que, si un escritor quería aumentar sus rentas, solo en el mundo de la zarzuela podía conseguirlo. Así lo recogió en una carta dirigida a Francisco Asenjo Barbieri cuando lo propuso escribir la música de un libreto que había pergeñado: “En cuanto a la zarzuela, diré a Vd. que yo no la escribí con el propósito de lucirme, ni mucho menos, sino con el fin práctico de ver si ganaba algunos ochavos, que siempre me hacen falta”. VALERA, Juan: *Correspondencia*, vol. III (1876–1883). Edición de Leonardo Romero, M^a. Ángeles Ezama y Enrique Serrano. Madrid. Editorial Castalia, 2004, carta de 25-7-1877.

importante resaltar que todos utilizaron el tema de la Guerra de la Independencia sin atender a sus orígenes, sin primarlos, considerándolo un asunto nacional en el que no era necesario hacer distinciones ni precisiones localistas. Madrid, por ser la capital y por el carácter centralista de la España de aquellos tiempos, acogió compositores de todas las partes del país y los unificó en una misma idea a la hora de ofrecer temas históricos a la escena. Y cuando estos se decidían, por ofrecimiento de los libretistas o por decisión propia, a poner música a un asunto geográficamente periférico, lo hacían sobre temas que ya estaban asumidos por el ideario de toda la nación, como fue el caso de *Cádiz*, donde un madrileño genuino (Chueca) ponía música a la resistencia en el sur. Mientras tanto, el gaditano Giménez cantaba al estallido de la capital del país en *El grito de independencia*. Caso diferente fue el de Agustín Pérez Soriano (1846-1907), quien también tiene en su nómina el haber escrito dos zarzuelas inspiradas en la Guerra de la Independencia. Aunque navarro de nacimiento y madrileño de formación, se instaló y trabajó en Zaragoza, de ahí que su principal dedicación fuese componer inspirándose en el folclore y la historia más cercana a Aragón. De su pluma salieron dos cantos a la resistencia zaragozana, *Al compás de la jota* (libreto de Calixto Navarro) y *El reducto del Pilar* (de Diógenes Ferrand), estrenadas respectivamente en Zaragoza y Madrid, la última durante el primer Centenario.

Del resto de compositores, el paso del tiempo se encargó de sepultar sus nombres en archivos y en algunos libros. Para no hacer muy extensa esta relación, solo se mencionará, como conclusión, a Salvador Viniegra y Lasso de la Vega (1862-1915), más conocido como pintor de cuadros de corte historicista⁶⁹ que como compositor, si bien fue un excelente violonchelista y en su nómina hay que apuntar el apoyo que prestó a su paisano Manuel de Falla. Ese interés por las cuestiones relacionadas con la Guerra de la Independencia en Andalucía se vio reflejado en la zarzuela *Los garrochistas*, ambientada en tiempos de la batalla de Bailén y escrita al poco de dejar su cargo de Subdirector y Conservador en el Museo del Prado (1898), lo que le permitía mayor tiempo libre para dedicarse a la composición.

⁶⁹ Como el tan reproducido con ocasión del Bicentenario, *La promulgación de la Constitución de 1812*.

Gráfico 5. Compositores y número de obras (elaboración propia)⁷⁰



⁷⁰ Se han seguido los mismos criterios para su elaboración que en el caso de los libretistas.

Capítulo 2. LA MÚSICA AL SERVICIO DE LAS IDEAS

Capítulo 2. LA MÚSICA AL SERVICIO DE LAS IDEAS

Al ser la zarzuela un género híbrido donde el teatro y la música se fusionan, es necesario analizar qué elementos contienen las partituras del corpus, así como establecer su relación con los hechos de la Guerra de la Independencia allí representados. Antes de tal tarea, y aunque sea a modo de pincelada introductoria, hay que comentar que la música, tanto en su versión independiente de la letra como en unión con esta, ya ocupó un lugar importante durante la guerra de 1808-1814. Se la utilizó, incluso, como “arma de guerra”, pues cualquier medio para influir en los denominados patriotas españoles era bueno si conseguía exaltar sus sentimientos antifranceses. No en vano se promovió el uso de piezas folklóricas nacionales, como las seguidillas, los fandangos, las sardanas y, sobre todo, las jotas para enardecer a los combatientes *de facto* y a quienes podían estar indecisos¹. Esta música no solo animaba a los españoles sino que trataba de mofarse y empequeñecer al enemigo, en un intento de influir también sobre la psicología de los combatientes patriotas, pues más fácil resulta lanzarse al combate contra un enemigo al que se representa más débil de lo que es en realidad. En cuanto al componente nacionalista de esta música, María José Corredor afirmó:

El que se utilizase un repertorio musical típicamente español (seguidillas, boleras, tiranas, cachuchas, polos, villancicos, himnos, canciones patrióticas, etc.) para expresar el sentir de todo un pueblo prueba, de alguna manera, que era ese y no otro el producto musical nacional que le identificaba, a pesar de la gran invasión del italianismo introducido por los Borbones en el s. XVIII, y del gusto francés al que se vería sometida España a raíz de esta guerra. Creemos era ésta nuestra “música nacional”.²

¹ Sobre este asunto, véase DIEGO, Emilio de: *España, el infierno de Napoleón*. Madrid. La esfera de los libros, 2008, p. 78.

² CORREDOR, María José: “Aportaciones musicales de la Guerra de la Independencia a un nuevo género nacional: la zarzuela”, en *Cuadernos de música iberoamericana*, 2-3 (1997), p. 51.

2.1. Música nacionalista en la zarzuela

La consideración de nacionalista a la música de la zarzuela fue una cuestión controvertida en su tiempo, pues hubo quien le negó tal cualidad y la consideró como simple música de consumo. Esto no impide que se aborde la cuestión y se trate de comprender cómo se desarrolló el llamado Nacionalismo en la música europea y española, a la vez que se muestre la polémica generada entre autores y críticos por la posible existencia de una zarzuela con música nacionalista que podía ser catapulta o freno para conseguir la ópera española que muchos buscaban.

2.1.1. El Nacionalismo musical en Europa y España

El Nacionalismo musical se desarrolló en Europa a partir de la segunda mitad del siglo XIX. Tuvo su origen en el despertar de algunos pueblos que se consideraban inferiores en cuanto a la creación musical, sometidos a las directrices de italianos, franceses y germanos. La mayoría de estos pueblos, algunos con Estado y país independiente pero sometidos culturalmente, pertenecieron a la periferia de Europa (Rusia, Escandinavia o España), aunque también tuvieron una poderosa música nacionalista en Bohemia y Hungría. Esto es, a grandes rasgos, lo que se ha venido considerando como Nacionalismo musical y que tiene su arranque en Rusia, alrededor de 1836. Efectivamente, por aquellos años “los soberanos posteriores [a Catalina II de Rusia] vieron en la ópera rusa un medio interesante para representar la comunión ideal entre el pueblo y la autoridad. (...) El primer compositor de ópera importante, Mihail Glinka, se vio obligado a poner a la primera ópera nacionalista rusa el título legitimista de *Una vida por el zar*”³. En España se aceptó que el Nacionalismo tuvo su origen en los escritos de Felipe Pedrell y Francisco Asenjo Barbieri, así como en sus orientaciones a los compositores más jóvenes para que buscasen la inspiración en la música histórica española y en el folclore autóctono. El atraso musical de que venía haciendo deshonrosa gala la música en España se manifestó en otro atraso a la hora de compartir las ideas musicales nacionalistas que llegaban de Europa. Así pues, no fue hasta los últimos años

³ MENÉNDEZ TORRELLAS, Gabriel: *Historia de la ópera*. Madrid. Akal, 2013, p. 349.

del siglo XIX y el primer tercio del XX cuando los trabajos de Isaac Albéniz, Enrique Granados o Manuel de Falla lograron situar a España en la órbita de la mejor música nacionalista.

No obstante, ideas nacionalistas y recursos musicales a su servicio se utilizaron en la música en general –y en la ópera en particular– antes de esa fecha. Ya en la primera mitad del siglo XIX se pueden localizar algunos ejemplos en las óperas italianas, de sobra conocidas en España. De esta manera, se puede afirmar que “la ópera romántica era también en Italia una ópera política [y] las marchas y los coros tenían una connotación política”⁴. De manera parecida, los coros patrióticos y los cuadros plásticos de las zarzuelas del corpus tuvieron en las óperas francesas de Auber y Meyerbeer dos posibles referentes. En el caso concreto de *La muette de Portici* (1828), de Auber, se comprobó la fuerza que podía llegar a tener una obra musical si el terreno sociopolítico estaba abonado. Al igual que muchas de las zarzuelas objeto de esta investigación clamaban por la independencia y exaltaban un tipo de patriotismo que buscaba enardecer a los públicos, *La muette de Portici* consiguió algo parecido al estrenarse en Bruselas en agosto de 1830, en pleno proceso de independencia frente a Holanda. Aquí se llegó al punto de que “el público belga creyó identificar en la muda protagonista un símbolo de la nación oprimida, el dúo de la libertad del Acto II entre Masiniello y Pietro provocó tal excitación entre el auditorio que éste abandonó la sala, atacó la comisaría central de la policía y causó estragos en la sede del periódico gubernamental”⁵.

En la mente de los públicos italianos⁶, siempre en clave nacionalista, quedaron los coros que Verdi escribió para *Nabucco* (1842), *I lombardi alla prima crociata* (1843) y *Ernani* (1844). Pero solo el segundo título ponía en escena a los antepasados de los lombardos que aplaudían su estreno en la Scala de Milán, pues *Nabucco* contenía un coro cantado por esclavos hebreos (“Va, pensiero”)⁷ y *Ernani* un coro de conspiradores contra el rey Carlos I de España (“Si ridesti il leon di Castiglia”). En este caso, la correspondencia era mayor que en *Nabucco*, pues debe tenerse en cuenta que el personaje de Carlos –de ascendencia austriaca– se convertía en Emperador en el transcurso de la obra y quienes asistían a la ópera demandaban la independencia de

⁴ *Ídem*, 256.

⁵ *Ibidem*.

⁶ En el público y la crítica españoles, por el contrario, el coro de esclavos no produjo el mismo impacto. Véase SÁNCHEZ, Víctor: *Verdi y España*. Madrid. Akal, 2014, pp. 19-20.

⁷ El carácter nacionalista de esta pieza, con el paso de los años, ha mutado a universal. Buen ejemplo fue el realizado en Francia, para recordar a las víctimas de los atentados de París en noviembre de 2015, cuando la interpretaron en los Inválidos. Esclavos hebreos, música nacionalista italiana y deseo de libertad francesa, todo unido en una obra que ya era universal.

Lombardía precisamente a Austria. Así pues, los italianos que escucharon estos coros decidieron, de manera interesada, que tanto los hebreos como los castellanos eran ellos mismos que luchaban por su libertad frente a los austriacos. Incluso el león de Castilla que se nombra en la última de estas óperas fue reconvertido en el veneciano león de San Marcos. Hay que concluir, por tanto, que para que se considerase una música y una historia como patrióticas, no era estrictamente necesario que contuviese ninguna melodía original de un país o de su música culta anterior, ni siquiera que se tratasen asuntos sobre la independencia de ese mismo país, sino que el público las identificase como suyas, como propias de su carácter y su pasado, y las enarbolase como bandera en un momento histórico donde su libertad estaba en peligro o no disponía de ella.

En el terreno de la música instrumental, tan nacionalistas fueron los poemas sinfónicos de Borodin y Smetana como las piezas para piano, con el nombre de polonesas, que escribió Chopin para recordar el sometimiento de su Polonia natal a los ejércitos del zar. También se consideró la narración sobre las aventuras de Peer Gynt, en la obra homónima de Grieg, como la manifestación del ansia de libertad del pueblo noruego. El mismo carácter se otorgó al poema sinfónico *Finlandia* (1899), de Jan Sibelius, surgido a partir de la lucha de los finlandeses por la independencia contra el imperio ruso; incluso el compositor introdujo un himno que llegó a ser considerado como himno nacional del país, del cual carecía.

2.1.2. Zarzuela versus ópera nacional

A partir del Trienio liberal, los cantos patrióticos vieron crecer su popularidad, “convirtiéndose en un símbolo político de gran trascendencia, actuando de elemento cohesionador de distintas clases sociales [y como] instrumento eficaz para involucrar al pueblo”⁸. Los dirigentes políticos, las élites culturales y los compositores comprendieron que estos cantos podían ser un medio acertado a la hora de transmitir ideas de corte patriótico y nacionalista, de ahí la necesidad de incluirlos lo antes posible en el género lírico que comenzaba a despegar a mediados del siglo XIX. Como la zarzuela iba dirigida a un grupo de espectadores amplio y heterogéneo, el utilizarla como vehículo de expansión de estos cantos patrióticos fue tarea prioritaria. Emplear

⁸ ALONSO, Celsa: *La canción lírica española en el siglo XIX*. Madrid. ICCMU, 1997, p. 76.

argumentos históricos y bélicos, en especial los de la Guerra de la Independencia, sumó interés a los propios aspectos musicales de dichos cantos. Muchas de esas melodías salieron del teatro y se propagaron por calles, plazas y puertos gracias a la labor de organillos y bandas de música. De esta forma el mensaje nacionalista y patriótico llegó todavía a más gentes. Sin embargo, no es posible saber si en muchas de estas piezas el público captó el mensaje nacionalista o se quedó en la simple aceptación y repetición de unas melodías de corte castizo y muy pegadizas. Sobre el carácter nacional de esas melodías, los críticos aplaudieron su uso:

El señor Inzenga, joven de genio e inteligencia, ha sabido conservar en esta producción [*El campamento*] el gracioso tipo característico de la música nacional española. (...)Vemos con gusto que la ópera cómica española va colocándose de día en día en un terreno más decoroso y noble, cual conviene a nuestra actual civilización y modificadas costumbres.⁹

Ahora, más que nunca, el popularísimo artista ha escrito música española, pura, castiza, tan “nuestra” y tan brillante, tan delicada y tan hermosa, que dan ganas de gritar al escucharla: ¡Viva España! y con el impulso de aclamación tan simpática, el éxito ha sido un éxito español neto, también, y como tal cariñoso y delirante.¹⁰

No lo consideró así Peña y Goñi, quien escribió que el temperamento afrancesado –en lo musical– de Inzenga casaba mal con el carácter folclórico-nacional que iba tomando la zarzuela: “Inzenga fue un metodista claro, fácil y elegante y un armonista discretísimo, sino original, pero (...) no pudo adaptar su manera francesa de sentir el arte, a la vehemente nacionalidad que nuestros cantos populares imprimieron, entonces, sobre todo, a la zarzuela”¹¹. Esta supuesta influencia francesa sobre los compositores que iniciaban el camino de la zarzuela fue un caso, podría decirse, excepcional. Lo más habitual era observar un poderoso influjo de la ópera y el lirismo italiano sobre ellos, sobre todo en los primeros autores que aparecieron en la zarzuela y en la relación de obras del corpus. Esta influencia italiana suscitó más de un rechazo

⁹ *Correo de los Teatros*, 11-5-1851, p. 1.

¹⁰ “Actualidades. Chapí en *El cortejo de la Irene*”, en *La Correspondencia de España*, 18-2-1896, p. 1.

¹¹ PEÑA Y GOÑI, Antonio: *La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX*. Madrid. Imprenta de “El Liberal”, 1881, p. 485.

entre quienes propugnaban un arte lírico español, ya que era complicado afirmar que la zarzuela era “española” si sus autores bebían de las fuentes extranjeras.

Por otra parte, los mismos críticos y los compositores no siempre estuvieron de acuerdo en qué debía considerarse música española y nacional. Barbieri sí defendió que la zarzuela debía basarse “en el estudio histórico y filosófico de nuestro carácter nacional (...), en la historia patria, su idioma, su teatro antiguo, sus tradiciones y costumbres, los cantos y bailes populares, los himnos y marchas nacionales”¹². Por tanto, para un grupo de creadores y críticos, la zarzuela debía contener piezas de origen popular y regional, por lo que es posible encontrar muchas obras donde el aspecto folclórico predomina. En el corpus ya se ha señalado la presencia de seguidillas, jotas, pasodobles o tiranas que permiten conectar con una tradición musical a la que el público no era ajena, lo que facilitaba su aceptación como música y la asimilación posterior del mensaje contenido en ella¹³.

Por otro lado, “el hecho de que algunos movimientos culturales contasen con muchos admiradores no significaba que fueran considerados auténticamente nacionales”¹⁴, como le ocurrió a la zarzuela. Así pues, ¿fue español todo lo que el gran público aplaudía en esas obras? La respuesta debe ser rotunda: no, pero se asumió y españolizó. Ya se ha comprobado cómo las influencias italianas, francesas e, incluso alemanas se podían rastrear en las zarzuelas decimonónicas. Por ello, Serge Salaün afirmó que el renacimiento de la zarzuela se realizó “a partir de ingredientes musicales y dramáticos principalmente extranjeros, empezando con la ópera italiana”¹⁵. El investigador francés indicó la lógica de esta supuesta contaminación, pues la preparación de los músicos españoles se realizaba según cánones italianos, muchos de los autores viajaban a Italia y la música que podían escuchar en los teatros provenía, en su mayoría, de autores transalpinos. Tras Italia, “Francia es la que proporciona más ingredientes musicales y, sobre todo, sociológicos, que no llegarán a tener el carácter mecánico y escolar de la referencia italiana”¹⁶. Según avanza el siglo XX, la influencia

¹² CASARES, Emilio: “Teatro musical: zarzuela, tonadilla, ópera, revista...”, en AMORÓS, Andrés y DÍEZ BORQUE, José María (coords.): *Historia de los espectáculos en España*. Madrid. Editorial Castalia, 1999, p. 158.

¹³ Véase BARCE, Ramón: “El sainete lírico (1880-1915)”, en CASARES, Emilio y ALONSO, Celsa: *La música española en el siglo XIX*. Oviedo. Universidad de Oviedo, 1995, p. 229.

¹⁴ HOLGUÍN, Sandie: “Música y nacionalismo”, en NÚÑEZ SEIXAS, Xosé M. y MORENO LUZÓN, Javier: *Ser españoles*. Madrid. RBA, 2013, p. 498.

¹⁵ SALAÜN, Serge: “La zarzuela, híbrida y castiza”, en *Cuadernos de música iberoamericana*, 2-3 (1996), p. 236.

¹⁶ *Ídem*, p. 240.

de la música europea y americana es más fuerte todavía, de tal manera que, “paralelamente al patrimonio musical regional y folklórico se añaden y se injertan los ritmos nuevos, con un grado de aceptabilidad máxima”¹⁷. Incluso la inspiración en el folclore se envolverá en los ropajes de la moderna música europea, especialmente la proveniente de Francia¹⁸.

La cuestión de la ópera nacional española, a semejanza de la que ya poseían italianos, franceses y alemanes, y buscaban rusos o checos, por ejemplo, movió muchos pensamientos y llenó muchas cuartillas en revistas musicales y periódicos. Hubo quien determinó que la zarzuela ya podía considerarse como la ópera nacional; hubo quien pensó, como se ha indicado en el párrafo anterior, que la zarzuela solo era un estadio preparatorio hacia un nivel superior que era la ópera; y hubo quien arguyó que la zarzuela no tenía entidad artística suficiente para considerarse equivalente a la ópera. Muchos compositores y críticos españoles tenían como máximo afán el conseguir un teatro lírico nacional, que ellos veían, con obcecación, manifestado en la ópera. No podía ser la zarzuela –por mucho que se cantase en español, se inspirase en la historia de España, intentase alejarse progresivamente del italianismo imperante o utilizase música popular española– porque consideraban que había ido degenerando hacia espectáculos de menor calidad y más lucrativos, como lo bufos de Arderius y, más tarde, el Género Chico. Por tanto, se empeñaban en que solo la ópera podía considerarse como un espectáculo lírico nacional de altura. De la controversia no se saldrá en muchos años; en realidad, nunca se llegó al establecimiento definitivo de qué se consideraba ópera española. Mientras tanto, los compositores y los libretistas tenían que atender a sus necesidades vitales y centraban sus esfuerzos en la zarzuela, aceptada por una masa de público que no siempre se preocupaba de las académicas cuestiones de musicología nacionalista. El tema de la ópera nacional se aparcará o soslayará, como mucho producirá algunas obras que interesarán a una minoría, mientras que la zarzuela tomará mucho auge, sobre todo a partir de 1880 cuando irrumpa con fuerza el Género Chico.

¹⁷ *Ídem*, p. 244.

¹⁸ A este respecto se pueden consultar algunas de las críticas que recibió Manuel de Falla al estrenar la primera versión de *El amor brujo*, en 1915, donde se le negó la posibilidad de escribir música “española” si utilizaba técnicas europeas. Véase ROSAL NADALES, Francisco José: “Múltiple recibimiento a *El amor brujo* en la prensa de su tiempo”, en *Congreso Internacional El amor brujo, metáfora de la modernidad (1915-2015)* [en prensa].

2.2. Los números musicales

2.2.1. Presencia y distribución de los números musicales

Ya se ha indicado que, en una investigación de esta índole, los libretos aportan más información que la partitura. Ahora bien, se necesita conocer, para una mayor eficacia en el estudio, qué momentos se cantaron o tocaron, con qué intención fueron elegidos por los autores, qué recursos musicales utilizaron, si respondieron a una motivación política o cultural y cómo fueron recibidos por el público y la crítica. Se han localizado 74 libretos y 46 partituras; de este cómputo, solo 37 obras se conservan completas, con letra y música. Este inconveniente, que impide conocer con exactitud cómo se expresaban musicalmente las ideas y los hechos de la Guerra de la Independencia en la zarzuela, ha sido paliado en parte gracias a las indicaciones que ofrecen esos libretos, algunas muy enriquecedoras y expresivas¹⁹. Los libretistas señalaban cuándo intervenía la música, quiénes cantaban y cómo debían hacerlo, se incluían pautas para los directores de escena para recrear, por ejemplo, un desfile militar, o se daban claras referencias de cómo se debían colocar los personajes y objetos en los cuadros plásticos mientras la música los acompañaba. Hay que tener en cuenta que tales explicaciones servían para el montaje de la obra en sesiones posteriores al estreno, no siempre controladas por los autores, o en otros teatros de la capital y de provincias; eran una manera de garantizar la uniformidad en la representación y en la ejecución de las partituras. En las obras del corpus abundan los momentos que Gabriel Menéndez, al estudiar la música operística de Rossini, calificó como “música escénica”. Son las plegarias, los cantos acompañados de guitarra o los desfiles con acompañamiento de banda de música en escena, donde se “crea una ilusión de ‘realidad ficticia’ que nos ubica de súbito en el entorno acústico o existencias de los protagonistas”²⁰. También se podría calificar como música dentro de la música, situación que más tarde recogerán las bandas sonoras del cine cuando ofrezcan música diegética, con fuentes sonoras en escena.

¹⁹ Se ofrecerán ejemplos en los lugares correspondientes.

²⁰ MENÉNDEZ TORRELLAS, Gabriel: *Op. cit.*, p. 206.

En un arte temporal como el de la música, la escucha de grabaciones sobre las obras investigadas es fundamental, pues no siempre se puede captar todo el contenido de la obra musical mediante la lectura de las partituras, especialmente en el caso de las manuscritas, con correcciones posteriores y con la escritura de los instrumentos transpositores²¹ cada uno en su tono. Pero esas grabaciones son muy escasas y no siempre tienen la calidad aconsejable. Solo cuatro zarzuelas del corpus disponen de grabaciones de calidad: *Cádiz*, *El tambor de granaderos*, *La viejecita* y *La fama del tartanero*. Se les pueden unir algunos fragmentos sueltos –extraídos de alguna de las nombradas, como el pasodoble de *Cádiz* o el preludio/obertura de *El tambor de granaderos*– que se han grabado en directo y difundido a través de Internet²².

De las partituras, no todos los números convienen al objeto de esta investigación. Por ello, antes de continuar, es necesario aclarar que se ha considerado como número musical “histórico” o de ambientación histórica a todo fragmento musical, vocal o instrumental, que tiene relación con los hechos de la Guerra de la Independencia, en los que se llama al combate, se canta a la patria, se ambienta un ataque o un asedio, o aquél donde unos enamorados están dispuestos a sacrificarse por su independencia y la de la nación. En otros casos, los fragmentos se considerarán cómicos, amorosos o de puro espectáculo de zarzuela, e intrascendentes para su estudio, salvo que contengan alguna referencia a los hechos bélicos.

Por lo que respecta a las opiniones de los cronistas y críticos sobre esta presencia de la música –especialmente la de contenido inspirado en la historia de 1808 a 1814– en la zarzuela, se encuentra el investigador con que en los primeros estudios, artículos o recopilaciones sobre lo que fuera la zarzuela que apenas había nacido en el siglo XIX, la parte musical estaba ausente u ocupaba un lugar secundario. Esta ausencia se podía justificar en que los autores (Antonio Peña y Goñi o Emilio Cotarelo y Mori) solían escribir las sensaciones que las obras les habían provocado, pues se trataba de autores/espectadores –algo que, salvando lo propio y subjetivo de cada uno, permite tener un valioso documento de primera mano– y, por desgracia, no tenían en consideración “parámetros técnicos como melodía, armonía, orquestación, etc.; no

²¹ Son los instrumentos afinados en un tono diferente a Do y que emiten una nota distinta a la que tienen escrita en su *particella*. Por ejemplo, el clarinete actual, afinado en Sib, es transpositor y siempre suena un tono por debajo de la nota escrita.

²² Como fruto de este trabajo de investigación y la recuperación de algunas partituras olvidadas, el 9 de mayo de 2015 se presentó en Fernán Núñez (Córdoba) un concierto-conferencia con varias obras inspiradas en la Guerra de la Independencia, incluidos fragmentos pertenecientes al corpus. Se puede seguir en la siguiente dirección: <https://www.facebook.com/caliopebanda>.

definen el tipo de números musicales utilizados, si predominan los números de conjunto o los solistas; (...) no explican el tipo de trabajo vocal que desarrolla el compositor, etc.”²³.

En un primer periodo creativo de la zarzuela, que puede abarcar desde 1847 hasta la fecha emblemática de 1880, cuando el Género Chico arranca su andadura en la forma de teatro con música –ese año se estrenó *La camisa de la Lola*, de Ricardo de la Vega, Federico Chueca y Joaquín Valverde–, la mayoría de las obras del corpus presentan una distribución en dos y tres actos, aunque también las hay en uno. Esta mayor dimensión posibilitó a los compositores la inclusión de más números musicales, con una presencia casi fija de piezas de conjunto para varios solistas con diferentes voces, concertantes al final de los actos, así como la inclusión de números y ritmos hispánicos de seguidilla, jota o fandango, y europeos (valeses y mazurcas). Para entender la distribución de números musicales en una obra, se analizarán solo dos zarzuelas de este periodo inicial. La primera, *Colegialas y soldados* (1849), presentó la siguiente estructura:

Acto 1º: Preludio por la orquesta; Coro y plegaria (para que remita una tempestad); Solo masculino, histórico y báquico; Tercetino; Canción femenina; Dúo; Canción báquica, patriótica y cómica; Diana, concertante final e himno histórico con ritmo de marcha.

Acto 2º: Preludio y coro de soldados, histórico; Arieta masculina, cómica; Arieta femenina; Dúo amoroso; Coro femenino y canción masculina, cómica y patriótica; Final, Coro no histórico.

Como se puede comprobar, cada acto acogió un preludio inicial por la orquesta y seis o siete números cantados. Estos últimos, variados, permitían en las zarzuelas decimonónicas el lucimiento de los principales protagonistas masculinos y femeninos²⁴, así como puntuales intervenciones del coro, sobre todo en el inicio y final de los actos.

²³ CORTIZO, María Encina: “La zarzuela del siglo XIX. Estado de la cuestión (1832-1856)”, en CASARES, Emilio y ALONSO, Celsa: *La música española en el siglo XIX*. Oviedo. Universidad de Oviedo, 1995, p. 180.

²⁴ A pesar de estas peticiones por parte de los intérpretes para no cantar menos que otros competidores, no siempre estaban en condiciones de cumplir las exigencias del compositor en lo que a dificultad vocal se refiere. El propio Rafael Hernando lo recogió en la partitura reducida para voces y piano, justamente debajo de la relación de cantantes: “NOTA: Con excepción del Sr. Alverá, que cantó el papel de Asistente, todos los demás carecían de la extensión, carácter y determinada tesitura que las voces adquieren con el estudio del canto”. HERNANDO, Rafael: *Colegialas y soldados*. Partitura para voces y acompañamiento. Madrid. Antonio Romero, [entre 1863 y 1883], s/p.

Sin embargo, también se puede comprobar que el carácter de esos números musicales no siempre fue marcial, bélico o histórico. La explicación se encuentra en el hecho de que *Colegialas y soldados* utilizó el acontecimiento histórico de la Guerra de la Independencia como fondo para elaborar una aventura amorosa plena de comicidad.

Caso diferente fue el de *La batalla de Bailén*, estrenada el mismo año aunque seis meses más tarde. Aquí la sustancia histórica fue mayor desde el mismo título, por lo que los números musicales de carácter histórico abundaban y se apoyaban en el argumento:

Acto 1º: Introducción y Coro, histórico; Baile; Dúo, amoroso e histórico; Dúo masculino, histórico; Himno final de acto por el coro, histórico.

Acto 2º: Introducción; Plegaria por el coro femenino y Aria de soprano; Terceto, histórico y amoroso; Cuarteto masculino, histórico; Rondalla aragonesa del *Sitio de Zaragoza* [de Oudrid, que contiene una jota], patriótica; Coro final, histórico.

En el periodo central del género zarzuelístico, entre 1880 y 1910, donde predominó el Género Chico, la mayoría de las obras del corpus se estructuraron en un acto, dividido en varios cuadros que permitían renovar situaciones, decorados e ideas musicales. No obstante, las primeras conservadas dentro de este segmento temporal todavía ofrecían una estructuración en tres actos, como ocurrió en *Los fusileros* (1884), donde los números cómicos alternaban con los de ambientación histórica, o en *El guerrillero* (1885), donde sus catorce números resaltaban por inspirarse en momentos de la historia, con leves concesiones a la expresión amorosa. Como ejemplo de obra perteneciente al Género Chico, la estructura musical de *¡Zaragoza!* (1888) ofrecía fragmentos que recreaban hechos del conflicto, convenientemente alternados con momentos cómicos; una solución ideal a la cuestión de todo espectáculo de zarzuela: entretener y divertir, junto con educar y ensalzar la historia patria. Tenía seis números musicales, algo habitual en estas obras de un solo acto, y su carácter era el siguiente:

Acto único: Canción, cómica con fragmentos históricos; Jota, histórica; Coro y solista masculino, cómico e histórico; Música para desfile de tres grupos (mujeres, viejos y niños), cómico e histórico; Rondalla, marcha de procesión y salve coral; históricos; de nuevo la rondalla mientras se exhibe un cuadro plástico, histórico.

Diferente estructura tuvo *El tambor de granaderos* (1894), pues los números musicales de ambientación cómica se sazonaron con momentos de gran efecto patriótico, como fue el caso del número de la jura de obediencia a José I y la negativa

del protagonista a ser desleal a Fernando VII. Con más carga patriótica se presentaron los números de *Episodios Nacionales*, en 1908. La temática y el ambiente conmemorativo que rodeó el estreno permitieron al libretista ofrecer a los compositores siete cuadros con gran diversidad de oportunidades para lucir su música. Diferentes intenciones (historicista, patriótica, conmemorativa e, incluso, de hermandad y perdón entre Francia y España), recorrían esos siete cuadros y los diez números musicales, cifra realmente alta.

Dentro del Género Chico también se incluyeron algunas zarzuelas escritas en dos actos, como *Cádiz*, en el límite de lo que se permitía dentro de dicho género. Esta mayor extensión posibilitó el trabajo de Federico Chueca, quien ofreció, con la colaboración de Joaquín Valverde, nada menos que quince piezas musicales. Allí se pudo comprobar la vasta inspiración del compositor, no necesariamente acotada al Madrid que conoció, pues “Chueca puso a *Cádiz* una de sus más bellas partituras, rebosante de inspiración, de color local, de ambiente de época. (...) Su música se adapta al momento histórico y al rincón andaluz, expresando maravillosamente las situaciones más variadas”²⁵. Entre esas quince piezas descollaba la marcha que se haría famosa, así como dos piezas musicales dedicadas a la Constitución de 1812. Salvo los números del tango de dos negritos y una canción de ciego, el resto de la partitura ilustraba momentos del asedio a Cádiz, algunos muy cómicos, y casi siempre impregnados de una gracia gaditana que llegaba, incluso, a hacer chanza de los atacantes franceses. Tanto en la partitura como en el libreto, el auténtico protagonista fue el pueblo, de ahí que los números cantados más importantes estuviesen escritos para el coro: “Casi todos los números de *Cádiz* fueron repetidos entre aplausos estrepitosos. La música, sin pretensiones de docta ni profunda, tiene el mérito que más conviene a esta clase de producciones; el de ser inspirada, melódica y de carácter popular”²⁶. La relación de números por acto fue la siguiente:

Acto 1º: Preludio; Introducción y diana, histórico; Dúo, sevillanas y caleseras, amoroso e histórico; Final de cuadro en la orquesta; Coro y pasacalle, histórico; Barcarola por el coro, histórica; Marcha-pasodoble, histórico.

Acto 2º: 4 / Preludio, tango, panaderos y canción femenina, históricas; Polka de los ingleses, histórica; Coro, histórico; Coro de la Constitución, histórico; Tango del

²⁵ DELEITO Y PIÑUELA, José: *Origen y apogeo del género chico*. Madrid. Revista de Occidente, 1949, p. 154.

²⁶ “Los Teatros”, en *El Correo Militar*, 21-11-1886, p. 4.

negro y la negra; Canción del ciego; Marcha de la Constitución, histórica; Preludio y música de fondo; Jota para el coro y solista masculino, histórica.

Por último, ya en un tercer periodo, a partir de 1911, las zarzuelas sobre la Guerra de la Independencia se estructurarán indistintamente en uno, dos y tres actos. Solo un acto tuvo *La tarde del combate*, estrenada en 1912, pero la música ilustraba nada menos que nueve números, incluida toda una sinfonía que ejercía de preludio. El ambiente de exaltación patriótica del libreto se correspondía con la partitura, en la que José María Oláiz empleó los sonos de la jota aragonesa como símbolo de los españoles en lucha, mientras que la *Marsellesa* fue la representación de los invasores, un procedimiento ya empleado por Beethoven o Tchaikovsky, en *La batalla de Vitoria* (de 1813) y la *Obertura 1812* (de 1882), respectivamente²⁷. Remató la intención exaltada de la obra un coro triunfal y la nueva presencia de la jota de tema histórico y patriótico.

Dos actos tenía *La fama del tartanero*, que Jacinto Guerrero estrenó en 1931. Al tratarse de una obra más costumbrista y de lucha amorosa que de representación de la historia pasada, la partitura no ofrecía grandes coros patrióticos ni llamadas al combate contra los franceses. En los trece números que componían la zarzuela, solamente los dos coros iniciales incluyeron alguna referencia a la cuestión bélica y sin entrar en expresiones musicales de exaltación. Ahora bien, la ubicación andaluza de la historia permitió al maestro Guerrero utilizar “formas características del sur de la Península, en concreto a la marcha-tanguillo o los tanguillos de Cádiz, formas identificadas durante los años de la contienda contra Napoleón, con lo nacional, lo hispánico”²⁸.

Muy diferente fue *Fiereza*, cuya partitura escribió Arturo Lapuerta en 1930, no solo por estructurarse en tres actos sino por la clara ambientación en los hechos históricos del libreto y la música. Contenía ocho números musicales, pocos si se tienen en cuenta esos tres actos, pero ofrecían diferentes agrupaciones vocales que se expresaban musicalmente en contra de los afrancesados, o coros que cantaban a favor de la patria. El día posterior a su estreno, *La Época* consideró que “más que zarzuela, pudiera calificarse a *Fiereza* de melodrama con música. (...) la música viene a ser como

²⁷ Beethoven empleó dos melodías enfrentadas: el himno inglés y la canción popular sobre el duque de Marlborough que se hizo famosa en Francia y, en España, dio lugar a “Es un muchacho excelente”. Tchaikovsky, por su parte, enfrentó melodías religiosas rusas y el himno del zar (no contemporáneo a los hechos que recrea la obra) a los sonos enemigos de la *Marsellesa*.

²⁸ CASARES, Emilio (dir.): *Diccionario de la zarzuela española e hispanoamericana*. Madrid. ICCMU, 2ª edición, 2006, voz “La fama del tartanero”.

el complemento subrayador que tiene a veces algo del sentido del coro de la tragedia griega”²⁹. Los números y su carácter fueron los siguientes:

Acto 1º: Terceto, histórico; Canción femenina, histórica; Brindis del caporal francés, histórico; Canción femenina contra los afrancesados, histórica.

Acto 2º: Toque de diana y Coro mixto que entona una plegaria, históricos; Coro de piqueros, histórico; Concertante final de acto, histórico.

Acto 3º: Dúo, histórico.

Por último, *El timbaler del Bruc*, estrenada en 1964 y obra que cierra cronológicamente el corpus, también presentaba una estructura en tres actos, en los que tenían gran presencia los números de conjunto y los coros, así como las piezas instrumentales que recogían el ritmo de la sardana y, como en el preludio del acto III, describían los combates en las montañas y la intervención mítica del *timbaler*.

2.2.2. Los intérpretes y sus particularidades

Para entender mejor el contenido musical de las zarzuelas sobre la Guerra de la Independencia, es necesario presentar algunas líneas generales sobre el tipo de intérpretes dedicados a la zarzuela en general, así como la manera en que se solía poner en escena dicho espectáculo. Mientras los cantantes de la primera época de la zarzuela fueron auténticos profesionales, capaces de enfrentarse a partituras amplias y complicadas, muchas veces con una concepción melódica que imitaba la de la ópera italiana, los intérpretes del Género Chico fueron, en gran número, actores a los que se les pedía cantar, de ahí que los compositores debieran adaptar su pensamiento y esfuerzo musical a las auténticas cualidades de quienes iban a estrenar sus obras. Conseguían aprender sus papeles a base de repeticiones y ensayos, pero, como no siempre se ensayaba una obra las veces necesarias, su producían muchos errores en la interpretación, más tarde criticados con dureza en la prensa.

Para las solistas femeninas se escogió un tipo de voz de soprano y, más tarde, de tiple, cuya tesitura vocal era centrada. En la distribución de papeles, a la soprano o tiple solía darle la réplica un tenor, encargado del papel de protagonista. Los principales tenores se dedicaron con preferencia a la ópera, mientras que para la zarzuela se utilizó

²⁹ FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos: “Veladas teatrales”, en *La Época*, 3-5-1930, p. 1.

un tipo de tenor con menores aptitudes, y que “al tratarse más de actores-cantantes, para ellos se destinaban los celebérrimos cuplés, intercambiables y que permitían desarrollar las aptitudes del intérprete”³⁰. Al igual que en la ópera, los papeles destinados a personas de cierta edad o que ocupaban cargos de importancia (general, rey, alcalde o padre) estaban escritos para barítonos y bajos, por lo común con la voz centrada³¹. Para los coros, no siempre bien nutridos ni preparados, las siguientes indicaciones ofrecen un panorama de su concepción por parte de los compositores: “La escritura coral en la zarzuela no suele presentar líneas complicadas, ni afinaciones arriesgadas, ni *fugatos*³² elaborados, pues suele ser muy homofónica³³ (...) en el repertorio menos complejo, o cantos de origen popular, la escritura suele reducirse a tres, o incluso a solo dos voces”³⁴. En cuanto a las orquestas que ocupaban los fosos en los teatros líricos, el panorama era similar al de sus colegas vocales. Aunque sus miembros solían estar mejor preparados musicalmente, sin embargo eran pequeñas y carecían de los ensayos necesarios para una ejecución correcta de la obra, así como su acoplamiento con los cantantes y el movimiento escénico. Muchos compositores tuvieron que adaptar su inventiva y capacidades a la realidad, es decir, al número y variedad de instrumentistas con que contarían el día del estreno. Tampoco todos los públicos estaban preparados para comprender algunas partituras, especialmente las más exigentes en cuestiones armónicas y tímbricas. Esta fue otra cuestión que constriñó la creación sinfónica e instrumental de los compositores de zarzuela³⁵. La orquesta utilizada era la típica de la ópera y la música sinfónica; en ocasiones, si el argumento lo demandaba, se añadían instrumentos determinados (cornetas y tambores, por ejemplo) o una agrupación completa de refuerzo: una banda o una rondalla. La presencia de la banda se justificaba, en las obras del corpus, por la necesidad de ejecutar toques militares y acompañar desfiles, ambos demandados por la recreación de unos hechos históricos plenos de momentos bélicos y marciales. Para completar los profesores de una banda se podía recurrir a músicos de procedencia civil y militar, o bien se contrataban al principio de la

³⁰ IBERNI, Luis G.: *Ruperto Chapí*. Oviedo. ICCMU, 1995, p. 107.

³¹ *Ídem*, p. 189.

³² Fragmento imitativo donde la melodía comienza en una de las voces y el resto la van reproduciendo sucesivamente.

³³ Fragmento donde todas las voces ejecutan, a la vez, parecidos diseños melódicos, formando acordes. Visualmente se asemejan a columnas.

³⁴ TEMES, José Luis: *El siglo de la zarzuela (1850-1950)*. Madrid. Siruela, 2014, p. 122.

³⁵ A este respecto, conviene recordar la famosa anécdota del maestro Barbieri cuando regañó a Ricardo de la Vega por haber entregado el libreto de *La verbena de la Paloma* a Tomás Bretón. Este, según Barbieri, era más operista que compositor de Género Chico y su música era demasiado sabia para esa obra y para el público al que iba destinada. Su frase “Bretón no tié ropa”, por suerte, fue un error en esa ocasión.

temporada porque se sabía que su empleo iba a ser necesario a lo largo de la misma. La presencia de bandas de música, en el escenario o detrás de él, daba mucha vistosidad al espectáculo. También se utilizaban agrupaciones bandísticas para amenizar los entreactos. Este gusto por la música de viento se mantuvo durante mucho tiempo, de ahí que los compositores recurriesen a ellas y las introdujeran, aprovechando las exigencias del guión, en sus zarzuelas. En cuanto a la rondalla, el gran número de obras inspiradas en Aragón motivaba su presencia en el las zarzuelas del corpus, por ser esta agrupación un símbolo de la propia región.

En las obras analizadas, la intervención de la banda solía acontecer en los momentos de mayor fervor patriótico. A ello se unía el efecto sonoro de una agrupación pensada para actuar al aire libre, con mucha sonoridad, de tal manera que su aparición dentro de un teatro conseguía un efecto “atronador” y un “poder enervante”³⁶ para el público, lo cual redundaba en beneficio de autores y empresarios. Al mismo tiempo servía para transmitir una idea de patriotismo contenida en la obra a través de la música y de los militares –actores de un espectáculo al tiempo que militares auténticos, muchas veces– que evolucionaban uniformados. Si en el caso de los músicos de orquesta era difícil completar las plantillas en muchas ocasiones, en el caso de las bandas de música ocurría lo contrario, ya que había excedentes. Los mismos regimientos de guarnición en las ciudades prestaban sus efectivos para contribuir al espectáculo, lo cual era un doble beneficio: para los militares, pues se enraizaban en la sociedad y se mostraban en actitudes marciales aunque estas fueran muchas veces, permítase la expresión, “de opereta”; y para los espectadores, autores y empresarios, quienes veían mejorar sus expectativas de entretenimiento y ganancias. A todo ello, como afirmó José Luis Temes, se debe añadir un beneficio para el propio gobierno de turno, pues “la zarzuela tenía para el Estado un cierto valor de patrimonio y causa nacionales, por lo que esas aportaciones de recursos públicos –aunque fuera para teatros privados– eran muy bien vistas y aplaudidas por los ciudadanos”³⁷.

El éxito de las zarzuelas estrenadas se podía medir por la aceptación del público la noche del estreno –muchas veces mediatizada o incluso pagada–, las críticas posteriores en la prensa –igualmente interesadas o no–, las sesiones de permanencia en cartel y, lo que en este capítulo más importa, las ediciones para voces y piano, piano

³⁶ TEMES, José Luis: *Op. cit.*, p. 124.

³⁷ *Ibidem.*

solo, acordeón o agrupaciones de cámara. Estas permiten suponer que la obra tuvo éxito, pues un editor no se hubiera arriesgado a publicar una cara edición de partituras sin asegurarse una clientela. También permiten pensar que el mensaje contenido en la obra (patriótico, cómico, nacionalista o amoroso) llegaba a un público mayor que el que asistía a las representaciones. Estas ediciones servían para la ejecución posterior de la obra completa o de algunos fragmentos destacados en los salones de la burguesía, en las calles y plazas populares a través de las pianolas y organillos, así como en los cafés gracias a las agrupaciones de cámara que allí se ganaban un pequeño sueldo. No se puede asegurar, con estos datos, si las obras se volvieron conocidas y pegadizas solamente por el acierto del compositor a la hora de inventarlas o porque también se entendió el mensaje histórico o patriótico allí reflejado.

Sin querer realizar un recuento exhaustivo, sí es interesante ofrecer algunas versiones diferentes a las originales que se hicieron de varias de las obras analizadas. De la obra de Cristóbal Oudrid, *El sitio de Zaragoza*, se presentaron, solo por la editorial Unión Musical, ocho versiones diferentes: para piano, para acordeón, para guitarra, para rondalla, para banda y para otras agrupaciones menores, posiblemente para su interpretación en salones y bailes. Esto indica la fama que alcanzó la obra y que todavía la mantiene en los repertorios. De la zarzuela de Federico Chueca y Joaquín Valverde, *Cádiz*, se publicaron versiones para voces y piano, para cuarteto de cuerda y piano, selecciones de las piezas más famosas para banda, varias versiones de la jota final y de la polka de los ingleses para cuerda pulsada y piano; además, bajo el título de *¡Viva España!*, se editó una versión del pasodoble para piano solo. Del maestro Chapí se publicaron para piano varios fragmentos de *El cortejo de la Irene* o *El tambor de granaderos*; el preludio de esta última apareció en versiones para banda y otras agrupaciones; de *La leyenda dorada* se publicó la gavota en versión de piano y de *La sobresaliente*, la partitura completa para voces y piano.

En los epígrafes que siguen se tratarán, de manera detenida, los principales números musicales contenidos en las zarzuelas del corpus y se comentará lo más destacado sobre sus elementos y significado en relación al contexto histórico, tanto el de 1808-1814 como el de la época del estreno. Aunque algunos ejemplos parecerán redundantes, su presencia viene justificada por haber elegido aquí, como líneas de investigación, no los acontecimientos históricos sino los elementos musicales de las obras.

2.3. Las canciones y romanzas a solo.

La presencia de piezas solísticas vocales respondía a una exigencia natural en el mundo del teatro lírico: la manifestación canora de los sentimientos, anhelos, ideales o amores de cada uno de los personajes principales. En esto podía coincidir la zarzuela con la ópera. Sin embargo, la menor preparación de los cantantes y al ser un espectáculo dirigido a grupos sociales menos entendidos en música, motivó que se eligieran estructuras vocales poco desarrolladas, menos exigentes, más pegadizas y más cortas, como la romanza y la canción; en las romanzas “se rebaja el nivel de virtuosismo y se incrementa el de popularización”³⁸. En las obras analizadas, esa sencillez, unida a un componente bélico/patriótico, posibilitó que el público aprendiese sus melodías, participase de su contenido y reviviera ese contenido –y su significado– cada vez que las recordaba en su imaginación. Ahora bien, no todas las canciones a solo poseyeron carácter histórico, que es el que interesa para la investigación presente, por lo que se utilizarán estas y se ofrecerá qué relación guardaban con los hechos de la Guerra de la Independencia.

Las zarzuelas, especialmente las de mediados del siglo XIX, distribuyeron los roles en protagonistas y antagonistas y siguieron una “ideología tradicional, manteniéndose el maniqueísmo que había aparecido ya en las obras de los años anteriores del siglo XIX”³⁹. A partir de aquí, la mayoría de los personajes “españoles” o “heroicos” pertenecían a los tipos vocales de soprano/tiple y tenor, mientras que los “afrancesados”, “franceses” o “viejos tutores” pertenecían a la cuerda de los barítonos o bajos. En las obras del corpus, el reparto de papeles en héroes y malvados venía ya delimitado por el momento histórico en que se inspiraban, donde los personajes abyectos casi siempre pertenecían a las filas enemigas o eran afrancesados. Probablemente por esto, es importantísimo señalar que sus intervenciones cantadas no solían ser abundantes, para impedir al enemigo el lucimiento de su figura y de sus ideas ante la audiencia. Aunque parezca broma pues así fue escrito, el siguiente párrafo, contenido en una crítica sobre *El fantasma de la aldea*, ofrece luz sobre este tema: “Dos quieren a una moza andaluza; uno es tenor (en la partitura); otro es barítono; aquél es

³⁸ CASARES, Emilio: *Francisco Asenjo Barbieri. El hombre y el creador*. Madrid. Editorial Complutense, 1994, p. 440.

³⁹ CORTIZO, María Encina: *Op. cit.*, p. 187.

bueno (en el asunto), este es malo (también en la obra). Ella quiere a Jaime (tenor, andaluz y guerrillero); El Rojo (barítono, muy traidor, que hasta suelta gallos cuando canta y coge al público desprevenido), adora a Catalina (no al actor⁴⁰, a la joven andaluza)⁴¹. Algo similar podía ocurrir con las mujeres: soprano o tiple para la protagonista joven, contralto para la mayor y antagonista.

2.3.1. Solos femeninos y masculinos

Los números dedicados a voces solistas femeninas, por regla general, poseyeron un carácter sensiblero, mientras que las intervenciones masculinas tenían características más bélicas, patrióticas y de referencia en la historia, aunque también figuraron en las partituras los cobardes y los cómicos. Estas dos diferencias se debieron, en primer lugar, al mismo empleo de los hechos de 1808 a 1814, donde el papel que se adjudicó a unos y a otras fue diferente. En segundo lugar, a la propia consideración de la mujer en el tiempo de la Guerra de la Independencia y en el de los estrenos, tenida por débil, asustadiza y limitada a esperar en la retaguardia el regreso del combatiente masculino. De ahí que abundasen las plegarias en los cantos femeninos, los cantos de espera con promesa de felicidad al esposo o novio que partió o la resistencia honrada a unos enemigos, que querían atentan contra su virtud de mujer y contra su condición de española. Cuando la mujer se dirigía a pelear o incitaba a la lucha, el personaje se virilizaba, tal y como se indica en las obras correspondientes, o se asemejaba o era una heroína, como Agustina de Aragón.

Las romanzas y otros cantos para voz femenina resultaron muy apropiados para expresar los sentimientos religiosos de aquellas mujeres que habían permanecido en sus casas, pidiendo a las respectivas Vírgenes de cada región el regreso de los hombres que combatían. Dos de esas plegarias se incluyeron, por ejemplo, en *El Empecinado* (1893) –música de Rafael Taboada– y en *Duendes y frailes* (1894) –partitura de José Osuna (fl. 1890)–. En el primer caso se trató de una melopea⁴² donde la protagonista, madre de Juan Martín, rezaba por su hijo aunque estridencias patrióticas⁴³. El segundo caso fue diferente, pues los autores de *Duendes y frailes* unieron en la plegaria los términos

⁴⁰ Manuel Catalina y Rodríguez, quien actuó, entre otros lugares, en la Zarzuela y en Apolo.

⁴¹ “Novedades teatrales”, en *El Globo*, 27-3-1878, p. 4.

⁴² En este tipo de canciones la melodía debía ser sencilla y monótona.

⁴³ CUARTERO, Manuel y TABOADA, Rafael: *El Empecinado*. Libreto manuscrito, ca. 1859, p. 9r.

“Patria” y “Libertad”, señalaron que no era posible la una sin la otra y manifestaron que la intercesión divina era necesaria para lograr ambas: “CAROLINA: Reina de los ángeles / Madre celestial, / devuelve a tus hijos / Patria y Libertad. / De altares y templos / que yacen por tierra / despojos de guerra / hizo el invasor... / ¡Abajo el tirano! / Resuene por fin / el grito de guerra / ¡vencer o morir!”⁴⁴. Años más tarde, en 1908, la zarzuela *El reducto del Pilar* acogió otra plegaria femenina. En esta ocasión, el canto de los términos “patria” y “Virgen” unidos, reforzaba la relación que se estableció entre ambos, pues indicaba que la lucha por la patria debía ser motivo de mayor peso a la hora de que la divinidad decidiera intervenir a favor de un bando que se consideraba en esencia católico: “PILARA: Virgen amada, / que desde el cielo / mandas consuelo / al pecador, mira a tu hija / que hoy te llama, / y que reclama / le des valor. / Mi amante idolatrado, / luchando por la patria, / expone a cada hora / su vida y libertad”⁴⁵.

Menos trascendentales fueron las intervenciones femeninas donde se utilizaban los hechos de la guerra de 1808 a 1814 de manera cómica. Un destacado ejemplo lo ofreció la canción escrita para el personaje de la “Exposición Hispano-Francesa” en *La juerga del Centenario*, estrenada en 1908 en Zaragoza. La hermandad entre españoles y franceses, repetida en algunas zarzuelas, figuraba de manera paródica en esta obra. Efectivamente, el maestro Luis Aula puso música a un cuplé de crítica político-social y a un baile de matchicha, ritmo que causaba auténtico furor en los escenarios de aquellos tiempos. Describían cómo la rivalidad de 1808 se había transformado en la hermandad de 1908, algo contemplado como bueno por todos los personajes que intervenían en el número, a pesar de que la Exposición se presentase como una señora francesa que trataba, en cierta manera, de imponer tal hermandad. Por tanto, era intención de los autores mostrar que aquella fraternidad no era sentida como tal por el pueblo y que fue buscada por los políticos y casi impuesta por Francia. En otro orden de cosas, también se criticó en este breve fragmento lo desagradecidos que podían llegar a ser los españoles: mientras Antonio Fleta, alcalde de Zaragoza, y Basilio Paraíso, promotor de la Exposición de 1908, recibían sendos reconocimientos, Florencio Jardiel, sacerdote y otro de los principales impulsores de dicha exposición, se quedaba sin un reconocimiento acorde a sus méritos: “EXPOSICIÓN: Nos han hecho oficial a Fleta, / gran collar al gobernador, / y a Basilio Paraíso / le han hecho comendador. / A mí, en

⁴⁴ ESCUDERO, Luis y OSUNA, José: *Duendes y frailes*. Sevilla. Administración Lírico-Dramática (Imp. de Gironés y Orduña), 1895. Acto I, pp. 17-18.

⁴⁵ SOLER, Antonio, FERRAND, Diógenes y PÉREZ SORIANO, Agustín: *El reducto del Pilar*. Madrid. R. Velasco, imp., 1908. Cuadro segundo, p. 24.

verdad, no me sorprende; / lo que sí me pasma, es / que a Don Florencio no le hagan / ni aun cosquillas en los pies”⁴⁶.

Por lo que respecta a las romanzas y canciones para voz masculina, también figuraron cantos sentimentales donde algunos hombres se despedían de las mujeres de la familia, al partir ellos hacia el combate. En la ya citada *El Empecinado*, el canto del protagonista unificaba un doble adiós: a su madre y a su tierra. Llevado el mensaje a la época del estreno –última década del siglo XIX–, el trabajo del compositor consistía en reflejar la tristeza, la melancolía y el sufrimiento por esa doble pérdida, al tiempo que debía conferir a la pieza un carácter motivador para los que se encontrasen, alguna vez, en tal situación. La defensa de la patria, cual madre más amplia, debía dotar de energía al soldado para superar sus abandonos: “JUAN MARTÍN: ¡Patria mía! Triste dejo / una madre infortunada, / la mansión dulce, adorada / do pasé grata niñez. / Madre querida / llegó el momento. / ¡Oh! cruel momento / debo partir. / Halla la Patria / en mi un soldado / que denodado / sepa morir”⁴⁷. Sin embargo, no siempre el amor hacia un personaje femenino figuró como motivador en las zarzuelas del corpus ni las plegarias fueron asunto exclusivo de las mujeres. Así, en *La tarde del combate* (1912), Miguel Sancho y José María Oláiz incluyeron dos fragmentos musicales de este tipo. En el primero, el protagonista contaba cómo su hijo antepuso la atención al padre enfermo a la lucha por la patria –“que por servir a la Patria / tuvo que dejar al padre. / Mi hijo se hallaba muy lejos / y yo estaba agonizante”⁴⁸–. En el segundo fragmento, el mismo protagonista masculino rogaba por la salud de su hijo en una plegaria: “PASCUAL: ¡Oh Virgen de las vírgenes! / Madre dichosa / del Redentor (...) / Por el hijo de mi alma; por él te pido / (...) Sálvalo tú que puedes más que el más fuerte; / salva al hijo de mi alma que va a la muerte”⁴⁹. El hecho de que esta zarzuela contenga elementos religiosos y patrióticos en alto grado, y no cuente con protagonistas femeninas⁵⁰, posibilitó estos dos casos distintivos: el abandono del padre en lugar de la madre y el canto de la plegaria, habitualmente femenina, por parte de un hombre.

⁴⁶ AZNAR, Tomás, LORENTE, Juan José y AULA, Luis: *La juerga del Centenario y sí que nos divertimos*. Zaragoza. Tipografía Casañal, 1908. Cuadro segundo, p. 24.

⁴⁷ CUARTERO, Manuel y TABOADA, Rafael: *Op. cit.* Cuadro primero, p. 12r.

⁴⁸ SANCHO, Miguel y OLÁIZ, José María: *La tarde del combate*. Zaragoza. Imprenta del Hospicio Provincial, 1917. Acto único, p. 19.

⁴⁹ *Ídem*, p. 35.

⁵⁰ Hay que tener en cuenta que se estrenó -y posiblemente se escribió para ella- en la Academia de la Real Congregación de San Luis Gonzaga, en Zaragoza (1912).

En los cantos masculinos predominaron las referencias a las ventajas de la vida militar. En plena etapa isabelina, la zarzuela *Colegialas y soldados*⁵¹ ofreció una relación de esas supuestas ventajas: buen vino, canciones y mujeres a las que abandonar tras la conquista. Nada se decía de las batallas, de las heridas invalidantes ni del comportamiento respetuoso hacia la mujer. Hay que entender esta canción dentro de un pensamiento hedonista y de soberbia machista, pero también dentro de un contexto en el que se sucedían los conflictos armados dentro y fuera de España y había que pintar con tintes agradables e incitantes lo que significaba ser soldado. El compás de 2/4, la disposición del acompañamiento, las rítmicas y breves intervenciones del coro de soldados y la imitación del sonido del tambor mediante onomatopeyas (el recurso al *rataplán*, que no será privativo de esta obra), confirieron el carácter militar a la pieza, de marcha, aunque el contenido no fuese muy marcial⁵².

Las críticas hacia Napoleón figuraron igualmente en algunos números musicales solísticos. En *Albuera* (1906), por ejemplo, se ofreció el rechazo de las pretensiones del Emperador de subyugar a todo el continente y cómo fue frenado en España. El compositor, Damián López (n. 1859), escribió para tal ocasión una romanza masculina con ritmo de malagueña: “Napoleón se creía / que iba Europa a ser su esclava / y olvidó que de esa Europa / formaba parte España”⁵³. El carácter español de la pieza sirvió para mostrar al público cómo se enfrentaba lo nacional con lo extranjero, al tiempo que su tipo de estructura musical folclórica llegaba a la masa de espectadores de manera más fácil. Estas críticas hacia lo que venía de fuera se deben unir a la poca frecuencia con que se permitió a los invasores franceses emitir su canto guerrero, amoroso o de alabanza al Emperador. Un ejemplo de intervención cantada de un personaje francés se encuentra en *Fiereza*. Arturo Lapuerta escribió una romanza para un cabo francés donde el vino y la autodestrucción se ponían al servicio de su Emperador: “CAPORAL: Por Napoleón / bebamos. / Por ti, Emperador. / Yo amo la batalla / y la amo con todo su horror / y amo la bomba que estalla / en pedazos mil / con grande fragor”⁵⁴.

⁵¹ Aunque la edición del libreto señalaba que era una obra “original” de Mariano Pina Bohigas, en la partitura sí se indicó que se trataba de un “arreglo”. Isabelle Porto San Martín recogió en su tesis que la obra se inspira en la ópera cómica de François Devienne *Les Visitandines* (1792) y, más posiblemente, en su versión moderna titulada *Le Pensionnat de jeunes filles* (1825). PORTO SAN MARTÍN, Isabelle: *De l'Opéra-comique à la Zarzuela. Modalités et enjeux d'un transfert sur la scène madrilène (1849-1856)*. Tesis doctoral inédita. Universidades de Tours y Complutense de Madrid, 2013, p. 54.

⁵² HERNANDO, Rafael: *Op. cit.* Acto Iº, nº 3, pp. 1-3.

⁵³ RAMOS, Fernando, BRAVO, Marcelino y LÓPEZ, Damián: *Albuera*. Badajoz. Tip. La Económica, 1906. Cuadro primero, libreto, p. 11.

⁵⁴ BERGUA, Juan y LAPUERTA, Arturo: *Fiereza*. Ejemplar mecanografiado, Acto Iº, p. 38.

Muy diferentes fueron los cantos de carácter cómico destinados a solistas masculinos. Algunos ofrecieron la imagen de los religiosos que combatían con astucia al invasor, como el del personaje llamado El Galgo en la zarzuela *¡Zaragoza!* En plena Regencia de María Cristina, Ángel Rubio compuso la siguiente canción, poco rigurosa en términos vocales y muy exigente en cuanto a la vis cómica del actor/cantante, donde mostraba la intervención del clero en la lucha, bien directamente, bien en funciones de espionaje o correo: “GALGO: Las campanas del convento / he dejado de tocar, / pues bastante campaneó / la Torre Nueva nos da. / El fuego enemigo / no me hace temblar, / pero el hambre impía / matándome está. (...) Y ya mi apetito / tan inmenso es, / que me comería / asado un francés”⁵⁵. También fue cómico el canto de “Natillas”, personaje de *El cortejo de la Irene* (1896), aunque se aderezaba con fragmentos de historia referidos al Motín de Aranjuez y a la suerte que esperaba a Godoy si la conspiración triunfaba. En el número 2 de la partitura, Chapí utilizó las semicorcheas para expresar el canto rapidísimo del tenor, a quien se le exigía que representase los papeles de pinche de cocina, galán de señoras mayores o conspirador: “NATILLAS: Vengan los fusiles, / vengan los tambores; / los necesitamos / los conspiradores. / Yo no sé qué cosas / voy a hacer si empiezo. / A Godoy por pillo / le corto el pescuezo”⁵⁶. La idea de carácter serio que se ocultaba tras la exposición cómica era que la gente del pueblo podía convertirse en conspiradora si llegaba el momento o si se la convencía para ello, como ocurrió en el auténtico motín de marzo de 1808.

Pero los personajes cómicos, en otras ocasiones, aparecieron rodeados de un halo de cobardía. Los libretistas y compositores utilizaron con profusión este tipo de personajes cobardes; algunos, al final, se volvían valientes por necesidad, por casualidad o por conseguir el amor de una mujer. Perico, en *La afrancesada* (1899) podría ser un ejemplo de ellos. La vida militar, tan maravillosamente pintada en otras obras, carecía para este personaje de atractivo y prefería conservar “su vida”; solo en su imaginación se veía como aguerrido batallador: “No tengo alientos / para luchar, / odio la vida / del militar... / Y al estampido del cañón / siento una horrible convulsión. ¡Ay! / (En un arranque) / Si me siento de pronto valiente / soy capaz de agarrar un fusil / y salir a luchar frente a frente / y matar cien franceses o mil”⁵⁷.

⁵⁵ JACKSON VEYÁN, José y RUBIO, Ángel: *¡Zaragoza!* Madrid. Biblioteca Lírico-Dramática, Enrique Arregui, editor, 1888. Cuadro primero, p. 12.

⁵⁶ CHAPÍ, Ruperto: *El cortejo de la Irene*, partitura manuscrita, 1896, nº 2, pp. 8-9.

⁵⁷ CHAPÍ, Miguel, ASENSIO MAS, Ramón y ZURRÓN, Vicente: *La afrancesada*. Madrid. R. Velasco, imp., 1899. Acto único, pp. 10-11.

Por lo que respecta a los personajes masculinos, sobre todo jóvenes, encarnados por mujeres, se ofrecieron en las obras del corpus bastantes ejemplos. Esta circunstancia estuvo muy presente en el mundo del teatro y de la ópera⁵⁸ y la zarzuela no iba a ser una isla aparte. Desde el punto de vista escénico, algunos acercamientos entre actores eran más aceptados por las normas morales de aquellos tiempos si ambos eran mujeres. Desde el punto de vista musical, esta utilización de voces femeninas podía suplir la ya indicada carencia de tenores, de manera que los compositores recurrían “a este tipo de argucias, salvando artísticamente lo que escénicamente resultaba inverosímil”⁵⁹. Sin embargo, tal recurso no siempre fue del agrado de todos los públicos y críticos. Aunque se refería al caso concreto de *El barquillero*, José Deleito describió uno de estos tipos de manera muy acertada, incluso coincidente con varios ejemplos del corpus:

El protagonista es ya un personaje ‘de teatro’: el consabido chicuelo de barrio bajo, más o menos golfo (aquí ‘menos’), andariego y audaz, que vence a los bravos, enamora a las hembras, y acaba llevándolas honestamente al altar (...)

Dentro de las pautas del tipo –o arquetipo– está el que su intérprete sea la tiple cómica. El que una mujer se vista de hombre fue siempre un gran recurso escénico. Facilita el ‘componer’ un personaje aniñado, da ocasión a las ‘monadas’ de una actriz desenvuelta, y permitía entonces que el novio pudiera besar y abrazar en escena a la novia.⁶⁰

En las obras analizadas para este trabajo, el travestismo apareció en zarzuelas escritas en diferentes momentos: *El motín de Aranjuez*, *La viejecita*, *Chispita o El barrio de Maravillas*, *Mi Niño*, *El tambor granaderos*, *Episodios Nacionales* (cuadro 5) y *Fiereza*. Como ejemplos de números amorosos entre un “hombre” y una mujer, deben señalarse piezas pertenecientes a *Mi Niño* y a *La viejecita*. La primera se iniciaba con palabras y melodías amorosas. Poco a poco, el número se volvía más inmerso en los hechos de la guerra, si bien presentaba la dualidad ya contemplada en otros momentos: la mujer quedaba en retaguardia, rezando, mientras el hombre marchaba al combate con

⁵⁸ Algunos ejemplos, no siempre circunscritos a la ópera italiana, fueron: Cherubino, paje del Conde de Almamiva, en *Las bodas de Fígaro*; Jemmy, hijo de Guillermo Tell en la ópera homónima de Rossini; Romeo, enamorado de Julieta en *Capuletos y Montescos* de Bellini; Adriano, hijo de Rienzi en la ópera de Wagner; el príncipe Orlofsky de *El murciélago*, de Johann Strauss.

⁵⁹ IBERNI, Luis G: *Op. cit.*, p. 189.

⁶⁰ DELEITO Y PIÑUELA, José: *Op. cit.*, p. 136.

su imagen en la mente y en el corazón. En el caso de *La viejecita*, el papel protagonista era cantado por una mujer, pero como también se convertirá en mujer/vieja un poco más adelantada la trama, la situación se compensaba. La prensa aplaudió la interpretación de Lucrecia Arana, una de las principales sopranos de su tiempo, en el estreno y acogió con agrado este doble travestismo⁶¹.

2.3.2. Solos y coro

Además de los solos propiamente dichos, los compositores ofrecieron la participación de los cantantes solistas en unión con el coro. Para explicar esta particularidad son pertinentes dos hipótesis, no excluyentes entre sí. La primera, la propia circunstancia histórica que se reflejaba en la obra, con grupos de soldados, guerrilleros o aldeanos que combatían y se animaban a la voz de un solista y al que coreaban, lo cual producía un mayor efecto sobre el público. La segunda, la menor preparación de los cantantes de zarzuela, de tal manera que se encontraban más arropados por el coro. Sobre la primera hipótesis hay que reconocer que algunos coros se limitaban a comentar lo que el solista cantaba. Sin embargo, en otros, ese comentario tenía una mayor implicación en la trama histórica o patriótica, hasta el punto de que, cuando un solista cantaba sobre la libertad de la patria o la defensa de la tierra ocupada, las siguientes palabras del coro, muchas veces iguales a las cantadas por el solista, vendrían a ser el refrendo de lo que este había dicho. De forma paralela, en algunos casos el solista sería un líder al que el coro/pueblo seguía en su determinación a la lucha.

Sendos ejemplos de lo anterior se pueden localizar en *La batalla de Bailén* y en *El campamento*, escritas en la etapa isabelina. Por lo que respecta a la primera obra, en el final del primer acto y después de una arenga recitada en la que se llamaba a la lucha por España y su independencia, el coro y otro personaje confirmaban la intención de luchar por el mismo motivo y la imposibilidad de someter a todo un pueblo por muy poderosa que fuese la maquinaria militar invasora:

CORO: Despertemos al grito de guerra, / ya escuchamos el bélico son, / ¡al combate nos llama la España! / ¡Al combate nos llama el honor!

⁶¹ Véase BLASCO, R.: “Teatro de la Zarzuela”, en *La Correspondencia de España*, 2-5-1897, p. 2.

JACINTO: No humillemos nuestra frente / al yugo extranjero; / no se humilla a un pueblo entero; / vuestro aliento recobrad. / A las armas sin reposo; / combatamos sin clemencia, / ¡a la voz de independencia, / al grito de libertad! (se repite el coro y cae el telón).⁶²

En cuanto a la segunda obra, un solista masculino lanzaba una arenga al grupo de soldados/coro con la idea de que la lucha debía realizarse por la patria, por España y por la libertad; el coro cerraba el número con la afirmación de la identidad entre estos tres términos: “GASPAR y CORO: Marchemos, compañeros, / la patria a vindicar. / Al arma y suene el grito / de España y libertad”⁶³.

“Hasta morir o vencer” fue el grito que se escuchó en la canción masculina y coro del primer acto de *Jorge el guerrillero* –de Calixto Navarro y Antonio Campoamor (1858) y música del maestro Antonio Rovira (fl. 1852)–, representada nada más iniciarse el reinado de Amadeo I, en 1871. La estructura musical estaba ideada de tal manera que las palabras de exaltación patriótica del solista eran refrendadas, con los debidos cambios gramaticales, por el coro. Esta doble escucha de la misma música posibilitaba su aprendizaje por parte del público para una posterior repetición en otros ámbitos; y si la música se repetía, el mensaje contenido en la letra asociada también quedaba refrendado. Simbólicamente fue la aceptación, por parte de las gentes del pueblo, de aquello que un dirigente, el personaje de Fray Miguel en este caso, les pedía con vehemencia:

FRAY MIGUEL: Nuestros fueros amigos peligran / en las manos del vil opresor, / hoy la España sus hijos reclama / y los llama la voz del cañón.

CORO: Hoy la España sus hijos reclama / y los llama la voz del cañón / aquí todos tan solo anhelamos / responder con la nuestra a su voz.

FRAY MIGUEL: La patria nos grita / las armas coged / pues todos debemos / morir o vencer.

CORO: La patria nos grita, / las armas coged / que todos queremos / morir o vencer.⁶⁴

⁶² MONTEMAR, Francisco, GARDYN, Fernando, GONDOIS, Hipólito, OUDRID, Cristóbal: *La batalla de Bailén*. Madrid, Biblioteca Dramática (Imprenta de Vicente Lalama), 1850. Acto Iº, p. 7.

⁶³ *Ídem*, p. 36.

⁶⁴ NAVARRO, Calixto, CAMPOAMOR, Antonio y ROVIRA, Antonio: *Jorge el guerrillero*. Madrid. Imprenta Española, 1871. Acto Iº, p. 21.

Parecida estructura tenía el coro con solista con el que se cerraba la obra. En esta ocasión era el mismo protagonista, Jorge, quien animaba a la lucha ondeando una bandera española. Las indicaciones para los directores resultan muy significativas y permiten conocer mejor cómo se planteaba la puesta en escena de la obra:

(Óyese música militar que se acerca; todos suben a la montaña (...)) Los franceses van apareciendo formando a los lados; colocados así, desciende Jorge con la bandera desplegada en la mano. Cuadro final de gran animación).

JORGE: De España la bandera / triunfante tremolar [sic; “tremolad”]; / que tras la paz, más fiera / la lucha ha de empezar. (...)

(Empieza a pasar por el desfiladero el ejército francés, compuesto de banda de música, de tambores y soldados. Grito general de entusiasmo, todos agitan sus armas y cae el telón).⁶⁵

Escrito dos años después, en 1873, e igualmente durante el reinado de Amadeo de Saboya, el primer número cantado de *El sargento Bailén* resaltó la necesidad de combatir por la patria y el carácter sagrado que tal lucha poseía. En cuanto a la partitura que acompañaba al texto, el maestro Fernández Caballero utilizó un recurso armónico de amplia presencia en la música: comenzó en el modo menor y moduló al mayor según iba avanzando la pieza y su contenido pasaba de angustioso a eufórico por la posibilidad de enfrentarse a los invasores. De esta simple manera, la música recogió y expresó el sentir de la letra patriótica y transmitió al público el paso desde la indecisión a la determinación de luchar:

CORO HOMBRES: La patria está en peligro, / nos llama con afán / y es santo por la patria / los riesgos afrontar.

CORO MUJERES: Mal haya tanta guerra / se acerca la hora ya / de que por fin conozca su suerte cada cual. (...)

CARLOS: Pues quieren los franceses / domar nuestra altivez, / sepamos valerosos / luchar hasta vencer. / Ya brindo por que España / resista la invasión / o solo escombros pise / los pies del vencedor. (...)

CARLOS Y CORO: ¡Vamos allá, / independencia y libertad!⁶⁶

⁶⁵ *Ídem*, Acto IIIº, p. 61.

⁶⁶ ARTEA, Joaquín y FERNÁNDEZ CABALLERO, Manuel: *El sargento Bailén*. [1873]. Partitura manuscrita, nº 1. *La Cruz de Oro* fue el título que aparecía en el manuscrito de esta partitura conservada en Almagro. Se mantenía en la pieza cantada nº 1, pero, a partir de la nº 2, tal título se tachó y se

El carácter patriótico también impregnó el primer número cantado de *Aragón* (estrenada en Cádiz en 1892), del maestro Olea. Las contestaciones del coro a la arenga del protagonista identificaban la patria chica con la patria grande, unidas ambas por la noción de Dios, en el sentido de que luchar por uno de esos tres componentes significaba combatir por los otros dos, que no podían considerarse de manera separada: “CORO: (Dentro). ¡Aragón, Dios y Patria! (...) MARIJUÁN: Luchemos por España, / salvemos a Aragón; / nos llama la victoria, / corramos a su voz”⁶⁷.

Ya durante el primer Centenario, la zarzuela *Las tres viejas* (1908) ofreció un coro con solista donde la distribución de los textos se correspondía con la idea de que el pueblo debía seguir a un líder que lo guiara. El maestro Carbonell otorgó a la pieza un claro sabor guerrero; mientras el solista masculino se encargaba de inflamar la acción, el coro le secundaba y asentía en todas sus consideraciones:

PEDRO: Amigos, españoles, / seguidme sin tardanza, / nuestros hermanos piden / venganza ya, venganza.

CORO: A defender los nuestros / corramos presurosos, / hagamos que el ejemplo / anime a los miedosos. / Guerra, guerra, más guerra; / libertad, libertad, / de sangre de opresores / Madrid sediento está.⁶⁸

En las zarzuelas sobre la Guerra de la Independencia también se recogieron y transmitieron alusiones a cierto carácter imbatible de los españoles. Así se pudo contemplar en *La afrancesada*, donde el coro de guerrilleros repetía algunas de las frases del solista para corroborar el acierto de su jefe en la arenga:

transformó en el definitivo de *El sargento Bailén*. Es muy posible que se tratara del primer arreglo que tuvo esta obra a partir de un original francés (Rodríguez Solís: “Folletín. Revista de teatros”, en *La Discusión*, 9-11-1873, p. 1). La obra que sirvió de inspiración a los autores españoles fue *La cruz de oro*, traducida del francés, supuestamente, por Juan de la Cruz Tirado. También se supone que la obra perteneció a Katherin Melville (véanse los apuntes manuscritos en *La cruz de Oro*, Madrid, Imprenta de José María Repullés, 1837). El argumento se situaba en Bretaña, durante la campaña de Rusia; el protagonista se llamaba aquí “Sargento Austerlitz”.

⁶⁷ SUÁREZ, José, MARTÍNEZ, Bernardo, OLEA, Segundo y MARTÍNEZ, Manuel: *Aragón*. Madrid. R. Velasco, imp., 1892. Cuadro primero, pp. 5-6.

⁶⁸ MONREAL, Eduardo, GANZO, Vicente, FUERTES, Luis, CARBONELL, José María y MOLINA, Juan R.: *Las tres viejas*. Madrid. Sociedad de Autores Españoles, 1908. Cuadro segundo, p. 29.

ERNESTO: Aunque estalle la metralla / y arda el mundo por doquier, / nuestros pechos son muralla / muy difícil de barrer. / Cuando, al fin de la victoria / puro y limpio brille el sol, / quedaremos como ejemplo / del carácter español.

CORO: El vino es nuestro amor, / porque él nos ha de dar / fuerzas y valor / para pelear.⁶⁹

Aquella fuerza de los guerrilleros españoles, cantada por sí mismos en las zarzuelas, tuvo un apropiado momento de expresión en *Los garrochistas* (estrenada en 1899, como la anterior). Salvador Viniegra escribió un coro agitado –los aldeanos creen que se acercan tropas francesas al pueblo– para el primer número y preparó la entrada en escena de uno de los protagonistas, a la manera de la ópera. Pues bien, Paquiro (tenor), el garrochista, se presentaba como lo que era, un personaje fuera de la ley⁷⁰ reconvertido en patriota por la necesidad del momento: “Yo soy Paquiro el valiente, / y esta mi brava partida, / y en toda Sierra Morena / rey de los contrabandistas”. Su melodía, en Fa menor, se repetía en el coro/pueblo, lo que servía como reafirmación de su persona y valor⁷¹. El carácter andaluz del personaje lo resolvió el compositor con una sucesión de tresillos en la melodía de la orquesta.

Por su parte, *El pueblo del dos de mayo* situó la acción en 1908, cuando se celebraba lo acontecido un siglo antes. Debe destacarse un coro con solista, pues ofrecía un canto patriótico de alabanza a lo allí ocurrido y la indicación de que lo que aquellos héroes hicieron todavía perduraba en la memoria de los españoles de un siglo después. Animado por el vino de la fiesta que se conmemora, un personaje entonaba el siguiente himno: “Brindemos por los héroes / que conquistaron tanta gloria, / que aún viven en la página / más imborrable de nuestra Historia. / Bebamos por las víctimas / que en pro de España la vida dieron / haciendo un día célebre / del triste día que sucumbieron”⁷².

Que aquella resistencia contra los franceses también se podía ejercer en momentos de peligro, fue el mensaje contenido en *Agua de noria*, zarzuela que subió al

⁶⁹ CHAPÍ, Miguel, ASENSIO MAS, Ramón y ZURRÓN, Vicente: *Op. cit.*, p. 6.

⁷⁰ Para que un fuera de la ley entrase en la guerrilla, debieron de existir, obviamente, motivaciones patrióticas, pues “un contrabandista que quisiera seguir siéndolo, podía continuar con su “oficio” sin necesidad de jugarse la vida en la guerrilla, aunque seguramente se dieron casos para cualquier variante imaginada”. En MARTÍNEZ LAÍNEZ, Fernando: *Como lobos hambrientos. Los guerrilleros en la Guerra de la Independencia*. Madrid. Algaba Ediciones, 2007, p. 84. En las zarzuelas, por ejemplo, abundaron las motivaciones patrióticas y amorosas.

⁷¹ NOVO, Pedro y VINIEGRA, Salvador: *Los garrochistas*. Ediciones Zozaya, [¿1899?]. Partitura para voces y piano, nº 1Bis, p. 2.

⁷² SERVET, Carlos, MATEOS, Gregorio y PORRAS, Antonio: *El pueblo del dos de mayo*. Madrid. Establecimiento Tip. de Marzo, 1908. Cuadro segundo, p. 36.

escenario en 1911, durante el reinado de Alfonso XIII. En lugar de seguir mostrándose como una niña malcriada, la protagonista se enfrentaba a los franceses, que la habían capturado y pretendían divertirse a su costa, con determinación y madurez. Ella cantaba en francés, pero aprovechaba para atacar a Napoleón; los borrachos enemigos no solo no se daban cuenta de la crítica a su Emperador sino que coreaban sus palabras. Sin duda, este tipo de heroísmo debió de ser muy apreciado por el público:

MARÍA: Plus-fort qu'un fort lion / le grand Napoleón.

TODOS: Le grand Napoleón.

MARÍA: L'Empereur de monde será, / mais je ne le crois pas.

TODOS: Mais je ne le crois pas.⁷³

Los invasores franceses, como antagonistas, dispusieron de pocos números cantados en las zarzuelas del corpus para defender sus ideas y enseñas nacionales. Uno de ellos se localizó en *Los Empecinados* (1890). En el tercer cuadro se acababa de cantar un coro de exaltación patriótica con defensa de la bandera española y de la religión. Pues bien, nada más terminar este cuadro, que debió de enardecer a los espectadores del teatro, se iniciaba el cuadro cuarto que venía a confirmar la imagen proyectada en el anterior: los franceses destruían y profanaban los símbolos religiosos y los templos, por lo que había que combatirlos. Efectivamente, el coro de españoles de antes tenía ahora su contrapunto en un coro de los soldados franceses, los cuales habían ocupado un templo. En escena se veían “altares a derecha e izquierda destrozados por las balas (...) Tambores, bandera francesa y cornetas en diferentes sitios. En el centro una gran mesa: sobre ella los restos de una orgía, botellas, vasos, etc., etc.”⁷⁴. La canción de este coro de soldados depravados, tal y como se les quería mostrar, decía: “Después de las batallas / y el rudo pelear, / busquemos en la orgía / la dicha que nos da. (...) ¡Hurra, por la Francia / de Napoleón! / ¡Hurra! los soldados / del Emperador”⁷⁵. La posterior intervención del solista masculino podría estar refrendada por cualquier militar español, ya que afirmaba que “la bandera es del soldado / el honor immaculado, / y la patria y la familia, / y la fe y la religión”⁷⁶; sin embargo, el remate del coro no deja lugar

⁷³ ECHEGARAY, Miguel y VIVES, Amadeo: *Agua de noria*. Madrid. R. Velasco, imp., 1911. Cuadro primero, p. 39.

⁷⁴ *Ídem*. Cuadro cuarto, p. 40.

⁷⁵ *Ibidem*.

⁷⁶ *Ibidem*.

a dudas a los espectadores sobre la necesidad de rechazar aquella defensa de la bandera, pues no se trataba de la propia: “Mata, hieres, / vence o muere / en la lucha con valor, / defendiendo de la Francia / la bandera tricolor”⁷⁷. El efecto sobre el público quedaba asegurado: por un lado, el contenido de la primera letra enervaba, ya que los espectadores recibían un mensaje sobre el valor patriótico que tenía una bandera, y ahí se volvían cómplices del cantante; por otro lado, el público, aunque admiraba lo anterior, era capaz de distinguir que se estaba cantando sobre otra patria y otra bandera distintas a la española, y ahí se volvía enemigo del intérprete/personaje francés. De una forma amistosa o belicosa, el público se insertaba en la acción y la vivía, lo cual significaba un acierto del compositor y del libretista.

No solo Napoleón sufrió el ataque cantado de los patriotas; también José I recibió cantos de burla hacia su persona y en mayor número. Su huida hacia Francia, en 1813, fue el tema del coro con solista que daba inicio al segundo acto de *El guerrillero*, zarzuela estrenada el mismo año de la muerte de Alfonso XII. El coro de guerrilleros, dispuestos a emular a los galos a las órdenes de Norma⁷⁸ en la ópera belliniana, cantaba a la necesidad de multiplicar personas y esfuerzos para combatir a un enemigo poderoso: “Y cuando el nuevo día / apunte en el Oriente, / y quiera el enemigo / el valle atravesar, / cada árbol, cada mata, / despida ocultamente / el fuego que consiga / su número diezmar”⁷⁹. El solista era el encargado de informar al resto de las intenciones del rey intruso, así como de los pillajes que había realizado y del famoso “equipaje” que le acompañaba:

CUERVO: Dicen que José primero / ha salido de Madrid, / y con ejército entero / debe estar mañana aquí! (...) Dicen que Pepe Botella, / el grandísimo bribón, / no ha dejado una custodia / ni un sagrario, ni un copón. / Dicen que lleva en cien carros / media España para allá, / y nos deja en cueros vivos... / ¡o en camisa, que es igual!

CORO: Si el caso es cierto, (Unos a otros.) / si no se engaña, / al solo grito / de ¡viva España!, / mañana mismo / aquí caerá, / o la frontera / traspasará.⁸⁰

⁷⁷ *Ídem*, p. 41.

⁷⁸ “Guerra, guerra! Le galliche selve / quante han querce producon guerrier. / Qual sul gregge fameliche belve / Sui Romani van essi a cader” (“¡Guerra, guerra! Que de los bosques galos / cada encina produzca un guerrero. / Igual que las bestias voraces atacan los rebaños / sobre los romanos van a caer”).

⁷⁹ MUÑOZ, Federico (seudónimo de Luis Mariano de Larra), ARRIETA, Emilio, CHAPÍ, Ruperto, FERNÁNDEZ CABALLERO, Manuel, LLANOS, Antonio y BRULL, Apolinar: *El guerrillero*. Madrid. Florencio Fiscowich, editor, 1885. Acto IIº, p. 42.

⁸⁰ *Ídem*, pp. 42-43.

De *Los mamelucos*, del maestro Mario Fernández Caballero, solo se han conservado dos números musicales en la partitura manuscrita hallada en Almagro⁸¹. En el segundo de ellos, un coro de beatas intentaba obtener noticias sobre la situación del rey José I, sin que se especificase a qué momento de su reinado en España se referían. La burla hacia el rey se escenificaba al hacer tal pregunta a un español disfrazado de soldado francés; no obstante, otra pregunta sobre la necesidad de que España alcanzara un monarca que la hiciera feliz sonaba a premonitoria:

BEATAS: No os extrañe que curiosas pequemos de indiscreción, / pero amamos al monarca Don José, nuestro señor. / ¿Si este se marcha quien va a venir / que a España entera haga feliz?

SERAPIO: Ya que tanto empeño y tanto interés mostráis / por don Pepe, oíd y sabréis. / Antes de venir á España preguntó José primero / cual es la clase de fruto que mejor da nuestro suelo, / a lo cual contestaron con muchísima intención, / “siempre fueron calabazas, cuando llegue *usté* el melón. / Ustedes verán si soy mameluco / que tomo rapé y nunca estornudo. / Y si una vez estornudé... ¡Achss!⁸²

No todos los números para solista y coro respondieron a un contenido heroico o patriótico. Los hubo igualmente de carácter cómico aunque con referencias a los hechos de 1808-1814. De los males de la guerra y del peligro de los militares, si bien envueltos en ropajes que los dulcificaban, trataba el coro con solista de la ya citada *Colegialas y soldados* donde un supuesto fraile que debía enseñar a las educandas de un convento qué cosa era la guerra. La música era rápida y alternaba la supuesta inocencia de las muchachas con la “sabiduría” del asistente militar (un fraile falso, en realidad, con voz de barítono cómico), para conseguir una acción risible. El cantante desarrollaba su labor sobre notas rápidas y con poca variación interválica, lo que mostraba el interés del compositor en narrar un cuento más que en cantarlo y por favorecer el aspecto cómico de la pieza. También se dejaban ver algunas cuestiones de misoginia y a favor de la vida militar, aunque contadas con doble sentido: “Hijas mías, es la guerra / la mayor calamidad / que entre los hombres existe / y entre las mujeres más, / pues si aquellos hacen daño / con el fuego y alquitrán, / ellas talan y destruyen / con su eterno murmurar.

⁸¹ La obra fue retirada por los autores después de la mala acogida del público en la segunda noche en que se presentó. Véase “Teatros”, en *El Heraldillo Militar*, 5-6-1901, p. 2.

⁸² SÁNCHEZ CALVO, LUQUE, Enrique y FERNÁNDEZ CABALLERO [DE LA PUENTE], Mario: *Los mamelucos*. Partitura manuscrita para voces y piano, nº 6.

(...) El soldado es un diablillo, / un cabo ya es algo más, / el sargento es ya demonio / de más superioridad, / y el oficial, hijas mías / es el mismo Satanás”⁸³.

Los números cómicos sirvieron especialmente para el descrédito y la burla hacia los franceses. En *El estudiante de Maravillas* (1889), la protagonista, jaleada por el coro, rechazaba en amores, lo mismo que después rechazará en combate, a quien pretendía invadir su cuerpo. A pesar de su comicidad, Gerónimo Giménez y Julián Castellanos crearon este número para destacar la garra de las madrileñas ante las acometidas francesas:

DOLORES: De pronto se me acerca / un francesote / más largo y más escuálido / que don Quijote (...) / Cogirme la cintura / quiso el bergante, / y le di un soplamocos / al muy tunante. / Tan bien *pegao*, / que se quedó sin muelas / el *arrastrao*.

CORO: Tan bien *pegao*, etc.

DOLORES: ¡*Miste* qué Dios! / decirme a mí / el tío franchute: / *se tre jolí*.

CORO: Decirla el tío, etc.⁸⁴

Cinco años después, la zarzuela *Duendes y frailes* ofreció un número cómico donde la primacía de lo risible envolvía algunas ideas importantes de carácter histórico, como eran la presencia de nombres de personajes reales, de símbolos como el león hispano que se enfrentaba a los franceses, así como un sentimiento de superioridad de los españoles que servía, al mismo tiempo, para enardecer y crear falsas expectativas en el público que se vendrían abajo solo un año después del estreno, al estallar una nueva guerra en Cuba (1895):

BARTOLO: Pues hacedme el coro que voy a empezar. / “El león de España duerme”, / dijo entre sí Bonaparte, / a que le hicieran cosquillas / envió sus generales.

VOZ Y CORO: Despertó el león, / y se esperezó / y, abriendo la boca, / se tragó a Dupont. / ¡Viva *Welinton*!

BARTOLO: Lloro tanto el rey de Roma / del tío Pepe los percances, / que para acallarlos, tienen este modo de arrullarlos:

VOZ Y CORO: A la ro, ro, ro, / te bou mon garçon, / que vienen Mina, Sanchiz / y el lord *Welinton*. / ¡Viva la nación!⁸⁵

⁸³ HERNANDO, Rafael: *Op. cit.*, partitura para canto y piano, Acto II, nº 5, pp. 1-8.

⁸⁴ CASTELLANOS, Julián y GIMÉNEZ, Gerónimo: *El estudiante de Maravillas*. Madrid. Biblioteca Lírico-Dramática, 1889. Cuadro segundo, pp. 22-23.

En esta misma obra se presentó un recurso muy utilizado en el mundo de la música: el empleo de melodías o canciones propias de un país para identificar a sus soldados. Aquí se cantaba a la ayuda de los aliados portugueses, de ahí que el compositor decidiera emplear un *landum* portugués⁸⁶. Por desgracia no se ha conservado la partitura para conocer sus características melódicas y rítmicas. En este caso, además, las intervenciones del solista masculino y del coro de hombres estaban plagadas de alusiones cómicas al poder de la música y de la danza para derrotar a los enemigos, mientras se escuchaban lejanos clarines que anunciaban precisamente lo que la letra indicaba, esto es, la retirada de los franceses de Sevilla:

BARTOLO: Los ingleses en España, / juntos con los portugueses, / tocan unos instrumentos / que hacen bailar los franceses.

VOZ Y CORO: ¡Venid, españoles, / veréis que *landúm*, / bailan los gabachos / a nuestra salud! (...)

BARTOLO: La tocata es tan alegre / que al son del bronce y del hierro / bailan los pobres gabachos / la pavana y el bolero.⁸⁷

La idea de que todos los combatientes eran necesarios se expresó, si bien con carácter cómico, en el número 2A de la partitura de *Chispita o El barrio de Maravillas*, estrenada en el primer año del siglo XX. Tomás López Torregrosa escribió un pasodoble para que unos jovencitos, comandados por Chispita (voces de tiple, pues los interpretan varias mujeres), evolucionen cual militares, pero con escobas en lugar de fusiles. El compás, obviamente, era binario; la melodía, alegre, recogía la valentía del pueblo de Madrid en sus capas más bajas: “Para bravos guerrilleros / las manolas y chisperos / y las majas de Madrid”⁸⁸. A continuación del pasodoble (fragmento 2B de la partitura), mientras cantaba una serenata a la joven que amaba, Chispita escuchaba varias llamadas de un clarín, con un motivo en arpeggio: amanecía y la patria llamaba al

⁸⁵ ESCUDERO, Luis y OSUNA, José: *Op. cit.* Acto primero, p. 10.

⁸⁶ Del *landum* solo se conoce que era un ritmo de danza portugués. Al llegar a Brasil se mezcló con los cantos africanos y dio lugar al *lundum* o *lundum*, un baile que destacaba por sus movimientos lascivos. Juan Valera, quien vivió un tiempo en Brasil, se refirió al baile de los brasileños con estas palabras: “Sus *modinhas* y sus *lundums* merecen la fama de que gozan, por lo inspirados y graciosos, prestándoles singular carácter el elemento o fondo que en ellos se nota de la música de los negros”. VALERA, Juan: *Genio y figura*. Madrid. Cátedra, 1975, pg. 71.

⁸⁷ ESCUDERO, Luis y OSUNA, José: *Op. cit.* Acto primero, p. 32.

⁸⁸ JACKSON VEYÁN, José, FRANCOS RODRÍGUEZ, José, LÓPEZ TORREGROSA, Tomás y VALVERDE, Quinto: *Chispita o El barrio de Maravillas*. Rosso y Montero, 1902. Partitura, nº 2A, p. 2.

combate. La serenata amorosa se transformaba en marcha militar. El coro de chicuelos se sumaba a Chispita y desfilaban al compás de una música de marcha-pasodoble en el modo mayor, alegre: “Somos gatos madrileños, / que lo mismo van risueños / a vencer que a sucumbir”⁸⁹. Visualmente debió ser un número muy agradecido para el público, con aquellos aprendices de militar comandados por la actriz Loreto Prado. La comicidad se aumentó con la imitación en onomatopeyas de las llamadas del clarín y el redoble de la caja⁹⁰.

Para no hacer muy extensa esta relación de números cómicos para solista y coro, se cerrará el epígrafe con el perteneciente a *La fama del tartanero* (1931) donde un soldado español contaba cómo, según su opinión, se distinguió en la batalla de Bailén. Fue un número contrario a los que narraban aventuras patrióticas, pues aquí el miedo se antepone al deber, por mucho que el protagonista asegurase a sus compañeras del coro que el propio Castaños le distinguió después del combate⁹¹.

2.4. Piezas para varios intérpretes y concertantes

Los concertantes, como era habitual en el teatro lírico europeo, tenían lugar generalmente en los finales de acto o cuadro y, por su espectacularidad, solían recibir el beneplácito del público. En muchos de ellos se introdujeron intervenciones solistas y de coro de contenido patriótico, lo cual, al tratarse justamente de lo último que los espectadores recogían en su memoria de la obra, hacía que los concertantes fuesen números afortunados para la expresión de circunstancias históricas y el aplauso consiguiente. María Encina Cortizo ya indicó, al señalar algunas características de las zarzuelas en general, que el concertante su utilizó con profusión para cerrar de manera pomposa la obra⁹². En el caso de los dúos, muchos de ellos fueron de carácter amoroso —no se recogen aquí porque se alejan del asunto de investigación, pero sí hay que reconocer que se insertaron dentro de un ambiente histórico e, incluso, bélico—. No trataban directamente un tema histórico, pero sí formaban parte de un conjunto de inspiración en la historia.

⁸⁹ *Ídem*, nº 2, p. 6.

⁹⁰ *Ídem*, p. 7.

⁹¹ GÓNGORA, Manuel, MANZANO, Luis y GUERRERO, Jacinto: *La fama del tartanero*. Madrid. Sociedad de Autores Españoles, 1932. Acto Iº, p. 16.

⁹² CORTIZO, María Encina: *Op. cit.*, p. 190.

El primer ejemplo en las obras del corpus se localizó en *Colegialas y soldados* (número 8 de la partitura). Los solistas y el coro representaban la partida, a ritmo de marcha, de los patriotas al combate contra el enemigo francés, nada más escuchar el toque de diana. Las colegialas, por su parte, entonaban una plegaria de carácter homofónico y a tres voces para solicitar ayuda divina, con lo que cada rol estaba marcado: los hombres combatían y las mujeres rezaban. Según afirmó Cotarelo, “esta pieza, de grande efecto, nueva como género en nuestra música dramática, es la más importante de la obra, y fue muy celebrada y aplaudida e imitada luego en otras zarzuelas”⁹³. El coro representaba a los soldados; todos entonaban la misma melodía, lo que significaba que todos marchaban unidos por el bien de la patria. El final era de gran sonoridad, muy similar al de la ópera italiana, con todos los personajes y los dos coros distribuidos en sus respectivas melodías y con la palabra “honor” mantenida en boca de los soldados. Para esta investigación, lo más destacado es el carácter español que se confirió al número, donde los que combatían o rezaban se referían a “España”, a través de sus nombres míticos, y al “pueblo español”:

COLEGIALAS: (Dentro.) Libradnos, ¡oh Virgen! / de extranjera saña, / y de nuestra España / tened compasión. (...)

CORO SOLDADOS: (...) La victoria nos tiende lo brazos, / ya de Gades al Alto Pirene / solo un grito, españoles, resuene: / libertad, venganza y honor.

JUL: Sí, valientes, la patria nos llama, / olvidemos la dicha y amor; / que buscar la victoria o la muerte, / es la gloria del pueblo español.⁹⁴

En 1854, el primer acto de *Aurora* también concluyó con un concertante de ambientación histórica, donde cada personaje tenía diseñado su papel. Así, la solista femenina se quedaba rezando, el solista masculino partía al combate, “que es lo primero”⁹⁵, el personaje cómico daba muestras de cobardía para la risa del público y, por último, el general lanzaba una arenga a sus soldados, que conformaban el coro: “GENERAL: Viva la guerra, / tiemble la tierra, / muerte o vencer”⁹⁶. Carácter más patriótico tuvo el número de conjunto con que se daba inicio al acto segundo. En un

⁹³ COTARELO, Emilio: *Historia de la zarzuela, o sea el drama lírico en España, desde su origen hasta el siglo XIX*. Madrid. Tipografía de Archivos, 1934, p. 223.

⁹⁴ HERNANDO, Rafael: *Op. cit.* Partitura, Acto Iº, nº 8.

⁹⁵ MIRÓ, Emilio de y GENOVÉS, Tomás: *Aurora*. Zaragoza. Imprenta y librería de Antonio Gallifa, 1854. Acto Iº, p. 25.

⁹⁶ *Ídem*, p. 26.

salón donde los españoles brindaban por el triunfo en la guerra y en el amor, se cantaba a la patria y a su independencia:

GENERAL: En pechos españoles / jamás el miedo entró. / Si algún día la suerte / le hiciese vencedor [al invasor], / será viéndonos muertos, / pero vencidos, no.

CORO: Guerra al francés sin tregua, / guerra sin compasión. / La patria de los bravos / es el suelo español.

CARLOS: De nuestra independencia / salvemos el pendón; veréis cuál las hermosas / os dan luego su amor.⁹⁷

La partida de los patriotas hacia el combate propició bastantes números de conjunto en las zarzuelas del corpus. Algunos se recogieron en la ya citada *El sargento Bailén*. El primero de ellos ocupó el número 2 de la partitura, donde el compositor indicó su carácter con los siguientes términos musicales: *Allegro marcial*, en 2/4 y tonalidad de Sib mayor. En él quiso conferir el maestro Fernández Caballero una fuerza belicosa, una especie de marcha hacia el combate y hacia la gloria por defender la patria, de ahí que terminase con la participación de manera apoteósica de todos los cantantes. En la misma obra se introdujo un cuarteto (número 3 de la partitura), donde se glosaban las supuestas ventajas de la vida militar y donde el compositor utilizaba llamadas de corneta y de caja⁹⁸, intercaladas entre las voces de los cantantes, para reforzar el carácter marcial de cuanto se pregona. También se valió Fernández Caballero de un cuarteto (nº 10 de la partitura, acto segundo) para relatar lo acontecido durante una batalla; ahora, el compositor utiliza figuraciones de notas rapidísimas y escalas cromáticas en la orquesta, todo con el fin de describir el fragor de la batalla.

Nuevas llamadas a la lucha en defensa de la patria se recogieron en las zarzuelas *El fantasma de la aldea*, *Al compás de la jota*, *Los garrochistas* y *El siglo XIX*. En *El fantasma de la aldea* (1878), estrenada a los tres años de iniciarse el reinado de Alfonso XII, el concertante que cerraba el primer acto ofreció la imagen de un grupo de mozos dispuestos “a lidiar por la patria querida”⁹⁹. Unos a otros se contagiaban su ansia de combatir y el número musical aumentaba de intensidad –sonora y emocional–, según intervenían los personajes, culminando con un coro general que reafirmaba la decisión

⁹⁷ *Ídem*, p. 30.

⁹⁸ Se trata del tambor de sonido claro y penetrante, con bordón, muy usual en las bandas de música.

⁹⁹ CASTELLANOS, Julián y TABOADA, Rafael: *El fantasma de la aldea*. Madrid. Administración Lírico-Dramática, 1878. Acto Iº, p. 22.

que todo buen patriota debía tomar sin vacilar, so pena de verse condenado: “A lidiar por la patria oprimida / lancémonos todos con bélico ardor, / quien desoiga su voz dolorida / ¡maldígale Dios!”¹⁰⁰. Por su parte, *Al compás de la jota* (1897) contenía un dúo amoroso donde se expresaba el reencuentro de un combatiente en las murallas de Zaragoza con su amada. Las consideraciones de índole patriótica del hombre eran refrendadas y sostenidas por la mujer. Esta situación debía entenderse en el contexto en que se estrenó la obra, en plena guerra de Cuba, cuando no era aceptable ningún titubeo en la retaguardia, por parte de las familias, hacia la partida hacia América de los combatientes:

PILAR: Que hacéis una salida / me acaban de decir.

ANTONIO: Es cierto; mas no temas, / tu amor vela por mí. / Yo voy contento a pelear, / y nuestra virgen / me ha de amparar.

PILAR: Corre, mi Antonio a la lucha, / y en la lucha sé tenaz, / que nuestra santa patrona / la victoria nos dará.

ANTONIO: El amor que me profesas, / noble aliento me dará, / y después de la victoria / a tu lado me tendrás. (...) Paloma candorosa / del alma mía, / que el nido abandonaste / despavorida, / detén el vuelo / y denme tus arrullos / dulce consuelo.¹⁰¹

En cuanto a la revista *El Siglo XIX* (1901), a la que puso música el maestro Quisilant –bajo el seudónimo de Montesinos¹⁰²–, su cuadro cuarto se ambientaba en el barrio de Maravillas el 2 de mayo de 1808, con los manolos y las majas luchando en las calles. La primera indecisión de los hombres era contrarrestada por la arenga de Primorosa, una maja, quien ponía en movimiento otra vez a los madrileños. Esta llamada a la lucha recibió el esclarecedor nombre de “Himno del 2 de Mayo” (número 3) en la partitura:

PRIMOROSA: Tenemos los corazones / y dientes para comernos / el hierro de los cañones. / Mientras haya manolas / que luchen solas / en el Barquillo / y en el Portillo / de Gilimón, / díles a los soldados / del mundo entero / que yo no quiero / que nos escupa / ningún ladrón.

¹⁰⁰ *Ídem*, p. 23.

¹⁰¹ NAVARRO, Calixto y PÉREZ SORIANO, Agustín: *Al compás de la jota*. Madrid. R. Velasco, imp., 1897, p. 13.

¹⁰² “La partitura que el misterioso Montesinos ha hecho, se distingue por lo nada da particular que tiene: es un *chin chin* acreditado”. ZERÁUS: “Los estrenos. Apolo”, en *El Heraldo Militar*, 9-2-1901, p. 3.

ALFONSO: Carguemos los trabucos / y de las fajas, / salgan ya los aceros / de las navajas, / que los manolos / para salvar a España / se bastan solos.

TODOS: Vienen a echarse encima / los batallones / con la muerte en las bocas / de los cañones; / pero no importa nada / si somos menos, / que los pocos son muchos / cuando son buenos.¹⁰³

Los concertantes, con su aglomeración de personajes, sirvieron igualmente para la representación de las ciudades en lucha. Uno de ellos, donde se unían las voces de mujeres, hombres y niños para mostrar la resistencia de toda una ciudad, se ofreció en el cuadro segundo de la zarzuela *¡Zaragoza!*, del maestro Rubio. El número se estructuraba en tres secciones con la intervención de cada uno de esos tres grupos, comandado por un miembro de la familia protagonista. Primero, los hombres y el tío Garras: “Temblando de ira / inermes ancianos / no tienen las manos / seguro vigor, / pero el santo fuego / de patria querida, / aún late con vida / en el corazón”. Le seguían los niños, bajo el mando del nieto del anterior: “Soldados bisoños, / somos los retoños / de los que sucumben / al pie del cañón”¹⁰⁴. Cerraban el desfile las mujeres, las cuales cantaban sobre su determinación en la lucha y la transmisión a los hijos del odio a quienes les atacaban: “Marchemos, compañeras, / con heroísmo ciego, / sembrando muerte y fuego / y espanto y confusión. / Y que los tiernos hijos / que nuestros brazos llevan, / en nuestros pechos beban / el odio al invasor”¹⁰⁵.

La otra ciudad cuyo sitio se convirtió en mito, Gerona, recibió una cumplida atención en la obra homónima de Mariano de Rojas y el maestro San José. Estrenada en 1892, el compositor encadenó un concertante con ritmo de pasodoble y final en marcha para el desfile, un dúo amoroso e histórico y, por último, un concertante final del acto, de carácter marcial e histórico, donde se cantaba a la bandera roja y gualda. En el concertante (nº 3 de la partitura) intervenían un coro completo, un coro de niños y varios personajes, entre ellos, La Capitana, uno de los pocos casos de mujeres con cargos militares que aparecerá en las zarzuelas del corpus¹⁰⁶. Comenzaba el número con la afirmación de que el hombre debía pelear y dar su vida por la patria, mientras que un

¹⁰³ ARNICHEs, Carlos, DELGADO, Sinesio, LÓPEZ SILVA, José y MONTESINOS (seudónimo de Manuel Quislant): *El Siglo XIX*. Madrid. Imprenta de los Hijos de Hernández, 1901. Cuadro cuarto, p. 24.

¹⁰⁴ JACKSON, José y RUBIO, Ángel: *Op. cit.* Cuadro segundo, p. 31 (las dos citas).

¹⁰⁵ *Ídem*, p. 32.

¹⁰⁶ Durante los asedios de Gerona, algunas mujeres formaron la Compañía de Santa Bárbara con el fin de auxiliar a los heridos y colaborar en la lucha. Véase CASTELLS, Irene, ESPIGADO, Gloria y ROMEO, María Cruz: *Heroínas y patriotas. Mujeres de 1808*, Madrid, Cátedra, 2009, p. 26.

coro de niños, a ritmo de pasodoble, cantaba una letra poco adecuada a su edad –pues ofrecía la imagen de niños-soldados– pero asimilable al momento de asedio que vivía la ciudad: “NIÑOS: Sangre corre en nuestras venas / de Roger de Flor / de bravura y rabia llenas / laten con furor. / Sin temor a los reveses / vamos a luchar / seis, siete mil franceses / pienso despachar. / (...) Yo soy pequeñito / pero mi valor / dejará chiquito / a Roger de Flor”¹⁰⁷. La llegada de un batallón de mujeres soldados, con su capitana al frente, propiciaba la conversión del pasodoble en marcha para el desfile, algo muy habitual en estas zarzuelas por su espectacularidad. Terminaba con todos los personajes afirmando que marchaban “a luchar o a morir”, al tiempo que se incluían vivas a Cataluña y a Gerona, como patrias chicas, en un final apoteósico para levantar al público¹⁰⁸. También en esta zarzuela, una banda militar se introducía en mitad del número que cerraba el primer acto, dotando de ambiente marcial a la pieza. A continuación se iniciaba un canto a la bandera como protectora de la lucha de los españoles y como objeto que inflamaba la cólera de los traidores a su patria, como el personaje de don Diego:

DON DIEGO: Bandera roja y gualda / que ondeas sin cesar / mi rabia loca enciendes / si llegas a triunfar.

(Se escucha una banda militar en el interior)

CAPITANA: ¡A las armas! La victoria hay que lograr. / Aunque piedra no quede sobre piedra / en toda la ciudad. (...) Coronemos la muralla / que el francés viniendo está / la mortífera metralla / mi valor respetará. / El señor lucha conmigo / Él me quiere proteger, / voy de frente al enemigo, / ¡Viva España! y a vencer.¹⁰⁹

Los cantos a la bandera ocuparon más páginas en las zarzuelas del corpus. Famosa ya en su tiempo, 1894, fue la escena de *El tambor de granaderos* donde el protagonista se negaba a jurar obediencia al rey José y a besar una bandera que no consideraba la suya. La música adquirió un papel determinante en la configuración de la acción y así lo reconoció la prensa: “Como obra musical y de orquestación, nada es comparable al número de la jura de la bandera. Es la obra de un músico bien y legítimamente reputado, la entrada del toque de fagina [sic; debe referirse al toque de “tropa”] en la armonía general de un pasodoble con acompañamiento de tambores, que

¹⁰⁷ ROJAS, Mariano de y SAN JOSÉ, Teodoro: *Gerona*. Libreto manuscrito, Acto Iº, p. 13v-14r.

¹⁰⁸ *Ídem*, pp. 14v-15r.

¹⁰⁹ *Ídem*, pp. 27r-28r.

no es posible concebirle más militar”¹¹⁰. Comenzaba, efectivamente, con un toque de corneta de “tropa”¹¹¹, con la misma alternancia de compases binarios y ternarios que se empleó en *El sitio de Zaragoza*, lo cual dotaba al pasaje de realismo¹¹². Una banda de música se incorporaba a la orquesta para interpretar un pasodoble, a cuyo ritmo desfilaba un grupo de tambores, la propia banda y soldados del batallón; las evoluciones eran comentadas por el coro. Una vez terminado el desfile, comenzaba la intervención de los personajes. En primer lugar, el coronel legalista, quien solo piensa en cumplir las órdenes y en que juren lealtad los soldados al nuevo rey Bonaparte. Terminadas sus órdenes, se escuchaba la música auténtica de la *Marcha Real*, otro detalle realista que incorporó Chapí¹¹³. El coro de curiosos entonaba, al unísono, la misma melodía de la *Marcha Real*, aunque su letra no era muy patriótica, motivada en que el juramento que iban a realizar esos soldados era hacia un rey intruso: “pobres soldados que juran sin fe”¹¹⁴. Gaspar se niega a jurar y la melodía se vuelve enérgica, como una confirmación de la decisión que ha tomado:

GASPAR: Yo ni beso, ni juro esa infamia, / de la patria ignominia y baldón.

CORONEL: ¡Que no jura! Prendedle al momento, / pagará con su vida esta acción.

GASPAR: ¡Que me importa la vida sin honra!, / ¡es mejor por la patria morir!¹¹⁵

En el segundo cuadro de *Pepe Botellas*, estrenada durante el primer Centenario, se ofreció un nuevo canto a la bandera, aunque se trataba de la navarra, zona donde se situaba la acción de esta zarzuela, y no de la española. La alternancia de personajes y el coro permitió un número de conjunto donde un alto miembro del clero incitaba a los guerrilleros (coro) a la defensa de la bandera; ellos, por su parte, estarían dispuestos a entregar la vida por la bandera y por lo que esta representaba:

PRIOR: ¡Mirad en esta hermosa / bandera de Navarra, / el símbolo sagrado, / la enseña noble y santa! (...) ¡Yo os bendigo y a vuestra bandera / en el nombre de Dios!

¹¹⁰ EL ABATE PIRRACAS: “El tambor de granaderos”, en *La Correspondencia de España*, 17-11-1894, p. 3.

¹¹¹ Aunque el libreto indica que se trata del toque de “llamada y tropa”, el primero no aparece en la partitura.

¹¹² SÁNCHEZ PASTOR, Emilio y CHAPÍ, Ruperto: *El tambor de granaderos*. Partitura manuscrita, 1894, nº 4, p. 1.

¹¹³ *Ídem*, p. 12.

¹¹⁴ *Ídem*, p. 13.

¹¹⁵ *Ídem*, pp. 16-17.

GUERRILLEROS: Yo miro en esa hermosa / bandera desplegada, / el símbolo sagrado,
/ la enseña noble y santa. / Por ella mi existencia / ofrezco aquí a mi Patria, / y juro
defenderla / y juro respetarla.¹¹⁶

Ese mismo año, en la zarzuela *El pueblo del dos de mayo*, un prólogo daba cuenta de los acontecimientos ocurridos en Madrid un siglo antes; de aquellos hechos arrancaba el odio que la protagonista sentía, ya en 1908, hacia los franceses y sus descendientes. En ese prólogo situó el maestro Mateos un concertante patriótico, donde se ofrecían, en perfecta sintonía bélica, los paisanos y los militares, dispuestos a desobedecer las ordenanzas de los mismos jefes españoles si llegara el caso de un conflicto abierto con los antiguos aliados. El compositor dispuso un canto de seguidilla, con su ritmo ternario acelerado, para simbolizar lo español:

PAISANO: Pues juremos como hermanos / defender nuestros hogares. (Levantando el vaso)

SARGENTO: Lo juran los militares. (Ídem)

PAISANO: Y lo juran los paisanos. (Chocan las copas y siguen hablando y bebiendo.)
(...)

CORO DE HOMBRES: Si entraron los franceses / en son de guerra, / sabrán que para
sones / los de mi tierra. / ¡Venga la jarra / y vengan a quitarnos / esta guitarra!

CORO DE MUJERES: A tiros de franchutes / con seguidillas / responderán las majas /
de Maravillas.¹¹⁷

Otros motivos de lucha, como la defensa de la religión pisoteada por los franceses, se cantaron en la zarzuela *Juan Blas* (1863), estrenada durante el reinado de Isabel II. El número 8 de su partitura era un dúo mixto y lo interpretaban el alcalde y una protagonista femenina. En él se conectaba la defensa de la religión con la lucha por la independencia de España, algo que debería transmitirse, según el mensaje implícito y ya citado en otras obras, de las madres españolas a sus descendientes: “Mi madre, al mismo tiempo / que me enseñó a rezar, también supo enseñarme / la Patria a venerar. /

¹¹⁶ RAMOS CARRIÓN, Miguel, VIVES, Amadeo y Camilo: *Pepe Botellas*. Madrid. Sociedad de Autores Españoles, 1908. Cuadro segundo, p. 23.

¹¹⁷ SERVERT, Carlos, MATEOS, Gregorio y PORRAS, Antonio: *Op. cit.* Cuadro primero, p. 6.

Y así en un solo lazo / uniéronse los dos / fervores de mi vida: / mi amada Patria y Dios”¹¹⁸.

En otro orden de cosas, y debido al carácter de espectáculo de la zarzuela, los finales de acto donde hacían su entrada las tropas españolas fueron muy apreciados por autores y público. Se conjugaba en ellos el mensaje patriótico y el número espectacular para deleite de los espectadores. El maestro Tomás Bretón incluyó varios concertantes en *El campanero de Begoña* (1878), los cuales figuraron entre los números más desarrollados del libreto, precisamente porque Mariano Pina Bohígas conocía la capacidad de Bretón para disponer una música efectiva y de calidad en pasajes de tanta dificultad por la acumulación de personajes¹¹⁹. Uno de esos números cerraba el primer acto (número 9). El mismo inicio de la partitura ya indicaba el carácter “marcial” del fragmento, con tambores y banda representando la llegada de las tropas españolas después de derrotar a los franceses. El *crescendo* de la música coincidía con la aparición de la bandera, símbolo que solo debía entenderse como la representación de la identificación de España con sus soldados, y el canto del coro hacia la enseña: “Lauro eterno a la insignia de España / y a su hueste valiente y marcial”¹²⁰. Más adelante, en el mismo número, otro momento de exaltación se producía cuando, al referirse de nuevo a la bandera, el coro cantaba al unísono para indicar la unión del pueblo con la enseña que le representaba, por la que debía luchar. Las indicaciones para la orquesta eran de fuerte intensidad y con rápidas figuraciones, culminando el número con un tiempo de marcha donde el coro-pueblo acompañaba a sus soldados y transmitía al público la identificación entre unos y otro. Por tanto, se ofreció en esta obra la unión del pueblo con sus militares y, de ambos, con la bandera de España.

También recogió la llegada de refuerzos españoles, esta vez a Valencia, el compositor Francisco Asenjo Barbieri en el número 6 de *Los fusileros*. Unos redobles de tambor anunciaban la llegada de los patriotas desde los pueblos cercanos a la capital valenciana. Se iniciaba de esta manera un *Allegro moderato marcial* en ritmo binario de marcha para celebrar esa ayuda. A continuación, de manera declamada sobre el soporte de la orquesta, otro personaje enarbolaba una bandera y cantaba la defensa de la patria, la bandera y el rey. El coro repetía estas palabras de manera grandilocuente, cada vez a

¹¹⁸ MICÓN, Sabino y RIVERA, José: *Juan Blas*. Ejemplar mecanografiado. Acto Iº, p. 10.

¹¹⁹ Véase SÁNCHEZ, Víctor: “La crisis de la zarzuela grande en la obra de Tomás Bretón”, en *Cuadernos de música iberoamericana*, 2-3 (1996), pp. 207.

¹²⁰ PINA BOHÍGAS, Mariano y BRETÓN, Tomás: *El campanero de Begoña*. Madrid. Casa Zozaya, 1882. n.º 9, p. 139.

mayor *tempo*, como era habitual en la zarzuela y en los finales de acto; la palabra “¡¡guerra!!” se mantenía mientras la orquesta realizaba cromatismos y caía el telón. El final, por tanto, era apoteósico y patriótico en alto grado, con el objetivo de exaltar al público y, cómo no, obtener su aplauso. Aún más patriótico fue el concertante final de esta obra de Barbieri (número 16 de la partitura), en esa tendencia que se apreciaba en la mayoría de las zarzuelas, fuesen de carácter histórico-bélico o no, de cerrar con momentos brillantes. El canto de uno de los personajes –Vicentillo, joven interpretado por una tiple– sobre la sagrada lucha para expulsar a los extranjeros de la patria era retomado y amplificado por el resto de personajes y el coro, de manera que se cerraba la obra de manera apoteósica sobre la frase “A Valencia toda entera / le consagro el corazón”, continuamente cantada. El público recibió con grandes aplausos este final¹²¹, en una muestra más del dominio que Barbieri tenía sobre los elementos corales e instrumentales.

Además de escenificar la llegada de tropas españolas para socorrer a las ciudades sitiadas, el número de conjunto se utilizó también para presentar la ayuda de los aliados, aunque fuese en situaciones más cómicas que bélicas. Muy famosa se hizo la pieza conocida como “Polka de los ingleses” (número 7 de la partitura de Chueca), perteneciente a la zarzuela *Cádiz* (1886). La utilización de los soldados ingleses como *partenaires* dos jóvenes españolas y su mamá, formando un quinteto musical, no fue casual y obedecía a dos razones principales. La primera, la posibilidad de construir una escena cómica con la mala pronunciación de las palabras españolas por parte de los aliados y de las palabras inglesas por parte de las mujeres gaditanas. La segunda, ofrecer –posiblemente con intención– una imagen poco bélica de quienes vinieron a luchar como aliados pero se encontraban más cómodos haciendo la corte a las españolas que la guerra a los franceses. No en vano cantaban los despreocupados ingleses que “Cádiz *ser* / el *territorio* del placer, / *mí* pensar / en *casamiente*, sin tardar”¹²². Otros de los felices momentos de esta pieza fueron las respuestas de la madre, quien, ante los poderes de la manzanilla gaditana, no acertaba sino a decir tonterías, mientras su borrachera se imitaba en la melodía con notas agudas a contratiempo que inmediatamente caían en notas graves, a la manera del hipo: “Miss lord. Miss lord. / *Me paece* a mí / que he bebido mucho *arcol*”. La respuesta de las damiselas a su madre,

¹²¹ Véase CASARES, Emilio: *Francisco Asenjo Barbieri...*, p. 375.

¹²² BURGOS LARRAGOITI, Javier de, CHUECA, Federico y VALVERDE, Joaquín: *Cádiz*. Partitura para canto y piano, número 7, p. 3.

como si de una melodía cantada por chulos y majas madrileños se tratase –en las que Chueca era maestro indiscutible–, quedó en la memoria del pueblo: “¡Mamá qué palabrotas! / ¿Qué dirán los lores / luego de nosotras?”¹²³. José Deleito recordaba que “la frase ‘¿qué dirán los lores’ se incorporó a la conversación corriente, como expresión de un aspaviento amanerado y cursi”¹²⁴.

Parecida situación se presentó en 1897, cuando el compositor Manuel Fernández Caballero escribió un coro para el segundo acto de *La viejecita*, donde los dragones ingleses eran interpretados por tiples. Los aspectos patrióticos del número eran escasos, salvo por algunas alusiones a su propia marcialidad; interesaba más ofrecer a esas cantantes-bailarinas en un desfile para su lucimiento ante el público. La misma partitura indicaba que debían elegirse doce coristas que tuvieran buena figura, buena voz y cantasen muy bien. La música, supuestamente guerrera, acompañaba los movimientos pseudomilitares y las evoluciones de estos/as soldados por la escena. En realidad, se trataba de un *schotis*, en compás binario, con lo que el compositor jugaba a mezclar varios elementos: personajes ingleses que estaban en España, por un lado, y música españolizada (madrileñizada, mejor dicho) que tenía referencias británicas (aunque se hubiera creado en Centroeuropa). La broma a costa del acento inglés también aparecía, pues hablaban en infinitivo, como en otras zarzuelas en las que se introducía y parodiaba a los aliados ingleses: “Como en correcta formación / nos presentamos, hoy aquí, / ante los fuegos del cañón. / Dragón avanza siempre así. / Mi ser esclavo siempre del deber”¹²⁵.

Por lo que respecta a los enemigos, algunos números se diseñaron para contar su retirada o para mofarse del rey José Bonaparte. En *El guerrillero* se insertó un dúo para voces masculinas donde se mezclaban las dos ideas anteriores. Interpretado por ancianos con la voz cascada y que debían realizar gestos histriónicos, la intención del compositor fue ofrecer una visión burlesca de quienes compartían las ideas del enemigo: “BARÓN: Por José primero / contra el mundo entero / pelear yo quiero / con ardiente fe; / y si Francia gana / gritaré mañana, / ¡vivan los franceses! / ¡viva el rey

¹²³ *Ídem*, p. 1.

¹²⁴ DELEITO, José: *Op. cit.*, p. 155.

¹²⁵ ECHEGARAY, Miguel y FERNÁNDEZ CABALLERO, Manuel: *La viejecita*. Partitura manuscrita para piano y voces, 1897, nº 3.

José! CONDE: Por José primero... / etc., etc.”¹²⁶. El número terminaba con un “¡muera la Nación!”¹²⁷ que, por el mismo motivo anterior, debía entenderse en sentido contrario al ser cantado por dos seres que colaboraban con el enemigo y los autores los presentaban de manera grotesca. Este acto segundo culminaba también con un concertante, donde, una vez aparecían los guerrilleros españoles, el conde anterior proclamaba su “constante” fe en la causa de Fernando VII, el barón era detenido por afrancesado y el resto de personajes mezclaba sus pensamientos en una intervención musical conjunta. El carácter patriótico, dentro de la comicidad, se reflejó en las últimas frases del coro: “Mañana a los franceses / sabremos derrotar / al grito sacrosanto / de ¡España y libertad!”¹²⁸. En la música, atribuida al maestro Apolinar Brull, la crítica del estreno creyó escuchar “marcadas reminiscencias wagnerianas”¹²⁹.

La huida de los franceses, a cuya cabeza partía el rey Bonaparte, se incluyó igualmente en el concertante final de *El equipaje del rey José* (número 4 de la partitura de Chapí). El compositor prestó más atención al drama que vivían los personajes de Genara, Monsalud y Navarro que a la huida “a uña de caballo”¹³⁰ del rey intruso. Como ambientación localista final, la obra terminaba con un nuevo ritmo de zortzico. En *El Heraldo de Madrid* no recibieron con aplauso esta presentación reduccionista de los libretistas a los acontecimientos narrados por Galdós. Las críticas fueron constantes en este medio y se consideró que “de la famosa batalla de Vitoria solo da idea el poco afortunado desfile de los vencidos por la cresta de un monte”¹³¹. Por el contrario, en un medio castrense como *La Correspondencia Militar*, con redactores más entendidos en tácticas militares, alabaron el no haber puesto en escena la famosa batalla en forma de cuadro plástico, como se hacía en otras ocasiones, pues “las batallas en escena son siempre bufas, porque aún estando muy bien ensayadas no puede dárseles todo el aspecto de verdad que necesitan”¹³².

En 1928, *La manola del Portillo* incluyó una “canción española” –el maestro Pablo Luna era un auténtico especialista en este tipo de piezas– dentro de una escena de conjunto; en ella se daba cuenta de las bendiciones de esta tierra. La interpretaba un afrancesado, de ahí que sea posible imaginar el estupor del público al escuchar cantar

¹²⁶ MUÑOZ, Federico, ARRIETA, Emilio, CHAPÍ, Ruperto, FERNÁNDEZ CABALLERO, Manuel, LLANOS, Antonio y BRULL, Apolinar: *Op. cit.* Acto IIº, p. 65.

¹²⁷ *Ídem*, p. 66.

¹²⁸ *Ídem*, p. 71.

¹²⁹ LUIS ALFONSO: *Op. cit.*, p. 2.

¹³⁰ CHAPÍ, Ruperto: *El equipaje del rey José*. Partitura manuscrita, 1903, p. 7v.

¹³¹ S[aint]. A[ubin].: “Los teatros”, en *El Heraldo de Madrid*, 15-7-1903, p. 1.

¹³² DO DE LARRA: “Cómicos y artistas”, en *La Correspondencia Militar*, 15-7-1903, p. 2.

las maravillas del país a un “mal español”, como se les definía a los afrancesados en las zarzuelas; lógicamente, el contenido de la canción era solo un subterfugio del personaje para escapar de las iras de los españoles. Comenzaba con tópicos referencias al amor y a sus bellezas naturales, aunque también contenía alusiones a momentos de la historia que, en otro personaje más sincero, serían auténticos alegatos nacionalistas:

Cantar yo quiero a España, / la tierra de mi amor; / la hermosa patria mía / del arte, del amor. / Solar de los poetas / y los conquistadores, / la tierra de las flores / y los amores, / que el mundo conquistó. / La heroína de los fueros / que escribieron los leales, / los valientes comuneros, / con sus gestas inmortales. (...) Insigne Zaragoza, tierra bravía, / que pone en sus quererres la vida entera; la jota trovadora de sus amores / también suena brava / cual clarín de guerra.¹³³

Al basarse este capítulo principalmente en la música y su significado como medio de expresión de hechos históricos, deben resaltarse algunos momentos cantados y danzados en los que las armas fueron la música, el baile y los instrumentos. Este curioso combate lo ofreció la zarzuela *Juan sin Nombre* (1910) en su cuadro tercero. Allí se escenificaba la relación entre los ocupantes franceses y la población española. Ansiosos por bailar con las majas, los enemigos elegían el tipo de música: una pavana. Los autores, Emilio González del Castillo (1882-1940) y Enrique Reñé (m. 1924), dispusieron que los extranjeros bailasen de manera ridícula a pesar de que en el libreto se indicaba que debían ejecutar sus pasos “como la baila el emperador”¹³⁴. El contraste se obtenía al bailar los majos con las españolas un bolero de manera acertada. Sin embargo, los franceses no se resignaban a esta incruenta –pero sí dolorosa en la moral– derrota y comenzaban un can-can, al que se sumaban los españoles y las majas, pero con frases que volvían a situarles por encima de los galos: “Alza la pierna, resbala en el suelo, / hasta que des en la cara del sol, / quiero que sepa que es gloria del cielo / un puntapié cuando el pie es español”¹³⁵. Tras esta doble victoria de las músicas y danzas españolas sobre las francesas, el mensaje quedaba al descubierto: la música nacional debía anteponerse a la que trataban de introducir los extranjeros. También significaba, en 1910, la necesidad de preservar a la zarzuela de la ingente cantidad de música

¹³³ CARRERE, Emilio, GARCÍA, Francisco y LUNA, Pablo: *La manola del Portillo*. Madrid. Colección “La farsa”, febrero de 1928. Cuadro segundo, p. 54.

¹³⁴ GONZÁLEZ DEL CASTILLO, Emilio y REÑÉ, Enrique: *Juan sin Nombre*. Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 1910, p. 33.

¹³⁵ *Ídem*, p. 34.

extranjera que se incorporaba paulatinamente a sus partituras. Un poco más adelantado este cuadro tercero de la misma zarzuela, aparecía otro fragmento coral en donde la música servía para transmitir mensajes –aunque fuesen amorosos– entre los patriotas evitando que los franceses pudieran interceptarlos. Pues bien, con el acompañamiento de una guitarra, la protagonista cantaba sus anhelos al hombre que amaba, guerrillero camuflado entre los majos para atacar a los franceses. La música, por tanto, servía para engañar al enemigo y la guitarra era utilizada como un instrumento bélico, puesto al servicio de la inteligencia militar.

Nuevamente se utilizó la guitarra, esta vez como elemento nacionalista, en la zarzuela *Lo que va de ayer a hoy* (1924), de los libretistas Antonio Ramos Martín (n. 1885) y Emilio Ferraz Revenga (n. 1890) y el compositor Jacinto Guerrero. Estrenada durante la dictadura de Primo de Rivera, *Lo que va de ayer a hoy* “presenta con una cierta sátira a la sociedad española, cegada por la envidia de la riqueza extranjera”¹³⁶. En su primera parte, ambientada en Madrid durante el verano de 1808, un personaje del pueblo tañía esa guitarra mientras unas majas bailaban las seguidillas¹³⁷ y se cantaba una tirana. Al mismo tiempo tenía lugar un enfrentamiento verbal e ideológico con los franceses. La elección no pudo ser más acertada, pues según José Subirá, “lo más característico de la tirana era su intención maliciosa, carácter satírico, picaresco y mordaz”¹³⁸. También debe añadirse que la música y la danza, llámese tirana, seguidilla o jota, se convirtieron en este fragmento en propiedad inmaterial de los españoles, por eso nunca debían ser aprovechadas por los enemigos:

RECOSÍA: ¡Ay, qué gracia tenemos / los españoles.

MAJOS: Toda esa gracia, / todo ese garbo, / no lo disfruta / ningún gabacho.

TÍO MANDINGA: No necesito fusil / para vencer al francés; / basta con tener a mano / la *lesna* y el tirapié. (...)

CURRO: Para esa canalla / muda es mi vihuela, / y si quieren baile / que toque su agüela. / Que estos mandamientos / me los ha *dao* Dios, / *pa* que al tocar baile / quien sea español.¹³⁹

¹³⁶ HUERTA, Javier: “Los libretistas del género chico”, en HUERTA, Javier (dir.): *Historia del teatro breve en España*. Madrid. Iberoamericana, 2008, p. 1031.

¹³⁷ En el segundo sainete, ambientado en 1924, las seguidillas han dejado su lugar al cuplé, en muestra de lo que han cambiado las ideas en ese tiempo.

¹³⁸ En ALONSO, Celsa: *La canción...*, p. 64.

¹³⁹ RAMOS MARTÍN, Antonio, FERRAZ, Emilio y GUERRERO, Jacinto: *Lo que va de ayer a hoy*. Madrid. Imprenta de L. Rubio, 1924. Primer sainete, pp. 9-10.

Por lo que respecta a números de conjunto pero sin la intervención del coro, merecen destacarse tres, incluidos en *El tambor de granaderos*, *Episodios Nacionales* y *Las tres viejas*. En el primero, el maestro Chapí dispuso un terceto en el cuadro primero para representar una escena muy atractiva para el público. Mientras dos enamorados se decían cosas tiernas, el tío de la muchacha, un viejo afrancesado, leía la *Gaceta* las últimas noticias sobre la llegada de José I a Madrid en julio de 1808. En cuanto a *Episodios Nacionales* (1908), en el cuadro segundo se ofrecía en escena un grupo de ancianos que pretendía luchar contra las tropas de Murat en mayo de 1808. La pieza, obviamente, era cómica, pero también patriótica, pues representaba la necesidad de unión de todos los habitantes para hacer frente a un enemigo que había llegado del extranjero. Aunque el público riese las ocurrencias de aquel curioso pelotón militar y sus variopintas armas, no cabe duda de que debió de acogerlos con cariño, derivado del objetivo que buscaban: “Yo he vencido en mil batallas / yo sabré humillar aquí / a los héroes de Marengo, / de Frieland y de Austerlitz”¹⁴⁰. En cuanto a *Las tres viejas*, también de 1908, los compositores Carbonell y Molina crearon un cuarteto donde tres mujeres disfrazadas de ancianas se unían a un torero, perseguido por sus mofas hacia el rey José. La música ilustraba algunas coplas que ya tuvieron su preeminencia en tiempos de la guerra y así se indicaba en el libreto: “PEPE LUIS: Ya viene por la ronda / José primero, / con un ojo postizo / y el otro huer”¹⁴¹. Más adelante, el torero se presentaba a la manera de Escamillo en *Carmen*; incluso establecía una relación entre los toreros y los militares, salvo que ahora estos últimos eran los enemigos del diestro y no sus similares, como ocurría en la ópera de Bizet: “PEPE LUIS: Estando en la Plaza / no tengo rival, / luchando en las calles / sucédeme igual; / franceses y toros / conmigo a luchar, / mi estoque y navaja / cuenta de ellos dan”¹⁴².

2.5. Los coros

En este apartado, más por cuestiones metodológicas que musicales, se expondrán los números interpretados exclusivamente por el coro. Se localizaban,

¹⁴⁰ THOUS, Maximiliano, CERDÁ, Elías, LLEÓ, Vicente y VIVES, Amadeo: *Episodios Nacionales*. Madrid. R. Velasco, imp., 1908. Cuadro segundo, p. 21.

¹⁴¹ MONREAL, Eduardo, GANZO, Vicente, FUERTES, Luis, CARBONELL, José María y MOLINA, Juan R.: *Op. cit.* Cuadro primero, p. 15.

¹⁴² *Ídem*, p. 17

principalmente, en el comienzo de los diferentes actos y cuadros, una característica que compartía la zarzuela con otros géneros líricos, especialmente con la ópera seria¹⁴³. Los coros de cualquier zarzuela, como grupo humano solían encarnar “a un colectivo con un eje común: coro de doctores, coro de organilleros, coro de soldados, coro de peregrinos...”¹⁴⁴. En las obras objeto de análisis, las tipologías encontradas se corresponderán, a causa de los argumentos, con coros de guerrilleros, de aldeanos y aldeanas, de militares, de cantineras, de frailes o de niños-soldados.

En los coros contenidos en las obras del corpus se trataron cuestiones como las victorias españolas en los campos de combate, el recurso al patriotismo o la cuestión del pueblo en armas, tanto en las ciudades sitiadas como en las zonas de actuación de las guerrillas. El primer coro con referencias a la guerra apareció en 1849, dentro de la zarzuela *La batalla de Bailén*. Se trataba de un breve fragmento en el que se celebraba la victoria obtenida en 1808: “Del coloso que el mundo admiraba / el orgullo en España se hundió; / celebremos tan grata victoria / celebrando de España el valor”¹⁴⁵. En 1878, un nuevo coro, cómico en esta ocasión, retomó la alegría por la victoria en tierras jiennenses. Se insertó en el comienzo de *El fantasma de la aldea*. Una parte del contenido mostraba la inspiración del autor en la música popular: “Váyanse los franceses / en hora mala, / váyanse y que no vuelva / más por España. / Ayer Pepe Botella / tomó una mona; / siempre está a medios pelos / esa persona”¹⁴⁶. No obstante, el fragmento más interesante hacía referencia, como se ha indicado, a la victoria obtenida en Bailén: “De Bailén en la lucha reñida / la hueste extranjera deshecha quedó, / ya corona el laurel de la gloria / la frente serena del pueblo español”¹⁴⁷.

Algunas de las frases anteriores –“Váyanse los franceses / en hora mala”–, las volvió a utilizar Javier de Burgos Larragoiti, ocho años después, en *Cádiz*. La gran presencia de números corales en esta obra se debió a que el pueblo –“que quiere pelear”¹⁴⁸–, aparecía allí como protagonista colectivo. El primero de ellos, en el cuadro segundo, ofrecía la imagen de gentes de toda condición (hombres, mujeres y niños, incluso frailes) que luchaban por su libertad frente a las ansias anexionistas de Napoleón; la inquietud del momento, con los franceses cerca de la ciudad, se traducía

¹⁴³ CORTIZO, M^a. Encina: *Op. cit.*, p. 190.

¹⁴⁴ TEMES, José Luis: *Op. cit.*, p. 110.

¹⁴⁵ MONTEMAR, Francisco, GARDYN, Fernando, GONDOIS, Hipólito, OUDRID, Cristóbal: *Op. cit.* Acto II^o, p. 10.

¹⁴⁶ CASTELLANOS, Julián y TABOADA, Rafael: *Op. cit.* Acto II^o, p. 25.

¹⁴⁷ *Ídem.* Acto II^o, p. 48.

¹⁴⁸ BURGOS LARRAGOITI, Javier de, CHUECA, Federico y VALVERDE, Joaquín: *Op. cit.* Cuadro tercero, p. 49,

en una melodía en Re menor y en los curiosos ayes que lanzaban los niños. Más alegre era el número 3, un pasacalle belicoso que el compositor indicó mediante las palabras *Allegro marcial*; sin embargo, el número también jugaba con la utilización del cuerpo femenino como arma de guerra. La música, con su desenfado, transmitió la valentía, incluso algazara –probablemente por ignorancia hacia la cruda realidad– con que el pueblo gaditano acogía la llegada del enemigo.

Con ritmo de barcarola se expresaba el siguiente coro, número 4 de la partitura, formado por individuos de diferentes grupos sociales y que ayudaban a formar una defensa en la playa de la Cortadura. La cercanía del mar y el vaivén de las olas incitaron, probablemente, al compositor para elegir este ritmo de barcarola, típico de las canciones venecianas. El contenido histórico era muy destacable, ya que señalaba que no debía ningún buen español convertirse en afrancesado; también se afirmaba, con otras palabras, que no había más opciones que vencer o morir: “El que sea patriota, / y a los extranjeros / no quiera servir, / antes que una derrota / entregar la vida / debe preferir”¹⁴⁹. El empleo de canciones de la época del asedio volvía a repetirse en el coro de cuadro quinto, cuando las gaditanas y los gaditanos se mofaban de la mala puntería de los franceses y notificaban el uso estético que darían a los restos de las fallidas bombas¹⁵⁰. El ritmo de tango flamenco, con su parsimonia y el compás de 6/8, reforzaba el carácter de mofa hacia el enemigo. Incluso se recogían momentos reales, como la batalla del Cerro del Puerco, en Chiclana, acontecida el 5 de marzo de 1811: “Murieron tres mil franceses / en la batalla del Cerro, / pero han logrado, en desquite, que una bomba mate un perro”¹⁵¹. En cuanto al siguiente número –no recogido en la versión de canto y piano–, volvía a ser un coro donde el pueblo gaditano celebraba que ese mismo día se iba a proclamar la Constitución de 1812: “A reír y a cantar, gaditanos, / hoy es día de grata emoción, / hoy en Cádiz, con gran entusiasmo, / se proclama la Constitución”¹⁵².

Sobre la abundante presencia de canciones populares en *Cádiz*, Ricardo Fernández de Latorre ofreció algunas claves que permiten conocer cuáles ya existían y qué sentido les daban en tiempos del asedio:

¹⁴⁹ *Ídem*, partitura voces y piano, nº 4, p. 2.

¹⁵⁰ Una versión de esta copla la ofreció Joaquín Díaz: “Con las bombas que tira / el mariscal Soult, / se hacen las gaditanas / mantillas de tul. / Con las bombas que tiran / los valentones / se hacen los gaditanos / tirabuzones”. DÍAZ, Joaquín: “De una tradición subterránea: 1808 en la cultura popular entre siglos”, en ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín (ed.): *La Guerra de la Independencia en la cultura española*. Madrid. Siglo XXI Editores, 2008, p. 228.

¹⁵¹ BURGOS LARRAGOITI, Javier de, CHUECA, Federico y VALVERDE, Joaquín: *Op. cit.*, nº 6, p. 4.

¹⁵² *Ídem*. Cuadro sexto del libreto, p. 71.

Uno de los regimientos que la guarnecían [a Cádiz], el de Zaragoza, interpretaba con frecuencia jotas aragonesas, con el fin de elevar, con sus coloristas y jubilosas melodías, el espíritu combativo de los defensores. Pues bien, de estas manifestaciones folklóricas aragonesas, interpretadas por una banda militar, nacieron las jotas gaditanas (...) Dice una de ellas: “¡Váyanse los franceses / enhoramala / que Cádiz no se rinde / ni sus murallas”.

Otro texto alusivo al desprecio de las mujeres de Cádiz por el riesgo bélico llegará a las gargantas de los cantaores actuales: “Con las bombas que tiran / los fanfarrones / se hacen las gaditanas / tirabuzones”. Se cuenta que el 1 de diciembre de 1810 cayó una granada de gran tamaño en el centro de la ciudad. No estalló, pero quedó abierta, saliendo de su interior unas tiras de plomo de las que las mujeres, pasada la primera impresión, se apoderaron para convertirlas en moldeadores del cabello. (...)

Otro canto, a vueltas con el mismo tema, se refería a la muerte de un perro vagabundo causada por uno de los proyectiles: “Murieron tres mil franceses / en la batalla del Cerro / pero han logrado, en desquite / que una bomba mate a un perro”.¹⁵³

La anécdota de la fallida granada del día primero de diciembre de 1810, fue recogida por Adolfo de Castro: “Conviértese el bombardeo en objeto de los cantares festivos de un pueblo, por naturaleza alegre, invencionero y burlón”¹⁵⁴. Además, Alcalá Galiano indicó la presencia en Cádiz de un actor, de apellido Navarro, quien destacó en la invención de canciones de mofa hacia los franceses, muchas de las cuales pasaron posteriormente al acervo popular¹⁵⁵. De esta forma, al utilizar piezas de la época, libretista y compositores estarían dotando de verosimilitud histórica a su obra.

Por lo que respecta a *Los guerrilleros* (1896), terminaba con un coro patriótico compuesto por el maestro Chapí (número Final de la partitura). Conviene detenerse un poco en su estructura militar para entender cómo encaraba Chapí este tipo de piezas de exaltación. Se iniciaba con música militar, dos bandas en esta ocasión, que celebraban la llegada de soldados que venían a libertar el pueblo desde otra localidad cercana. El coro entonaba, seguidamente, un breve canto patriótico de carácter homofónico y en ritmo binario de marcha: “Ante los invasores ya no hay que temblar / que al fin nuestros

¹⁵³ FERNÁNDEZ DE LATORRE, Ricardo: *Historia de la música militar en España*. Madrid. Ministerio de Defensa, 1999, pp. 144-145.

¹⁵⁴ CASTRO, Adolfo de: *Cádiz en la Guerra de la Independencia*. Cádiz. Revista Médica, 1862, p. 28.

¹⁵⁵ Véase MORENO ALONSO, Manuel: *La verdadera historia del asedio napoleónico de Cádiz (1810-1812)*. Madrid. Sílex, 2001, p. 658.

hermanos nos vienen a ayudar. / Honor a los valientes que acuden a librar / de viles enemigos la Patria y el hogar”¹⁵⁶. Sobre el contenido patriótico de la parte musical producida por Chapí, en la prensa pudo leerse: “Ha aprovechado en *Los guerrilleros* el ambiente bélico, las pinceladas patrióticas (todo lo que, bien manejado por el libretista, hubiera podido hacer de su zarzuela, en estos momentos, una obra de circunstancias), para resucitar los esplendores de *El tambor de granaderos* y escribir otra partitura enérgica, valiente, española, de tonos vigorosos, en la que se destacan un primoroso coro y una marcha”¹⁵⁷. Chapí, como otros muchos españoles, artistas y no artistas, colaboró en el esfuerzo bélico en Cuba con la entrega de 250 pesetas y de los derechos dobles de las tres primeras representaciones de esta zarzuela y de otra que estrenó al mismo tiempo; el libretista, por su parte, cedió sus derechos de dos representaciones¹⁵⁸.

La ayuda y solidaridad entre los españoles de diversas ciudades durante la Guerra de la Independencia, se escenificó igualmente en el coro final del cuadro primero de *Agustina de Aragón*, estrenada un año antes del primer Centenario. Desde el punto de vista musical, la intención del maestro Mariani, al igual que otros coros semejantes, fue lograr un clímax escénico que coadyuvase al éxito de la obra. Para conseguirlo, además de una marcha para la banda, el compositor dispuso un coro mixto más un grupo de niños. Cada uno refería un tipo de letra que los autores consideraban como propia de su sexo en aquellos tiempos, aunque llama la atención la cercanía de una frase con otra muy famosa de la zarzuela *Cádiz*: “¡Que vivan los valientes...”. Al no haber localizado la partitura, no se puede saber si la melodía se parecía a la original de 1886; en caso afirmativo, podría interpretarse como un recuerdo a aquella música de Federico Chueca que había representado la gloria de España:

MOZAS: ¡Qué bellos son! / Ya llegan, miradlos... / ¡Oh, qué emoción! / (Comienzan a pasar los soldados en formación de izquierda a derecha.) / ¡Ya están aquí, / miradlos ya! / Con ellos quién pudiera / marcharse allá. / ¡Que vivan los valientes / que van a pelear! / Cuando volváis aquí / de haber vencido allí / será un gran día / de alegría / y loco frenesí. (...)

¹⁵⁶ PRIETO, Enrique y CHAPÍ, Ruperto: *Los guerrilleros*, 1896. Partitura manuscrita, nº Final, pp. 1-2.

¹⁵⁷ SEPÚLVEDA, Enrique: “Actualidades. De teatros”, en *La Correspondencia de España*, 26-11-1896, p. 1.

¹⁵⁸ Véase “Patriotismo en acción”, en *La Época*, 20-11-1896, p. 4.

NIÑOS: (Pasan formados. El Lego, a la cabeza, con los hábitos remangados). A la guerra impávidos / marcha este alegre batallón, / que hoy hasta los párvulos / héroes serán de Aragón. (...)

CORO: La gloria ya os espera / allá en Villamayor, / si a vuestro empuje fiero / huye el opresor, / valientes españoles / id allí a vencer, / y quede allí de España / con gloria el pavés. / ¡Que viva España! / Hay que vencer. / Guerra, guerra sin descanso, / no haya tregua ni cuartel.¹⁵⁹

Del mismo modo marchaban al combate contra los invasores las manolas y chisperos del cuadro segundo de *El grito de independencia*. El maestro Gerónimo Giménez ideó una melodía belicosa para mostrar la determinación del pueblo madrileño para frenar la arrogancia de los extranjeros el 2 de mayo de 1808. El momento del estreno (1908) y la animosidad de la letra en contra de los mamelucos, bien podían indicar que los autores utilizaron aquí una metáfora sobre los problemas del ejército en el norte de África: “CHISPEROS: Al fin los mamelucos / van a aprender / cómo los españoles / se saben defender. MANOLAS: Y si Murat venciera, / que nunca ha de vencer, / dispuestas a vengaros / a todas nos tenéis”¹⁶⁰.

Los coros también mostraron a los españoles defendiéndose a sí mismos, a la patria y a los símbolos que la representaban, especialmente los de carácter religioso, en una visión conservadora de la esencia de la nación. Un ejemplo de esto se incluyó en el tercer cuadro de *Los Empecinados*, pues aparecían en escena la bandera española y el estandarte con la patrona del pueblo. Los habitantes, por su parte, afirmaban estar dispuestos a “¡defender con las armas la religión y el altar, y la bandera y la patria!”¹⁶¹, tal y como exclamaba uno de los personajes antes del canto coral. La música se estructuró en copla primera (donde se pedía luchar por la patria), copla segunda (donde se indicaba que la lucha sería por la religión y la patria unidas) y un estribillo (en el que se expresaba su intención de morir o vencer).

Para finalizar este análisis de los coros de intención patriótica, solo resta tratar el coro de piqueros incluido en el segundo acto de *Fiereza*. Hay que destacar que, en esta ocasión, la victoria se antepuso a la posibilidad de la muerte. Los piqueros lucharán por

¹⁵⁹ ALONSO, Sebastián, TORRES, Francisco y MARIANI, Luis: *Agustina de Aragón*. Madrid. Sociedad de Autores Españoles, 1907. Cuadro primero, p. 17-18.

¹⁶⁰ *Ídem*. Cuadro segundo, p. 28.

¹⁶¹ PERRÍN, Guillermo y BRULL, Apolinar: *Los Empecinados*. Madrid. Florencio Fiscowich, 1890. Cuadro tercero, p. 36.

la patria y el rey y contra el intruso, el extraño que trocó la amistad en infamia, el “otro”, podría decirse en términos nacionalistas, personificado en Napoleón:

PIQUEROS: A luchar venimos aquí / sin tardar, queremos triunfar, no importa morir/
A arrojar, la canalla ruin / la patria nos lo exige así. / A la patria hay que vengar / de los
ultrajes que sufrió / vengada será. / ¡A luchar, a luchar! / con energía, hay que arrojar al
intruso / que a traición nos arrebató el pan, / mujer, hijos, libertad. (...)

TODOS. Vedlos allí, ya se les ve aparecer, / hay que vencer, van a morir / van a morir,
¡guerra! ¡sí! / Guerra al traidor, Napoleón / y a su ambición y a su maldad / nuestra
amistad, falso vendió. / ¡Guerra hasta el fin! / ¡A triunfar o a morir! / ¡A morir por el
rey, por Bailén!¹⁶²

De la misma manera que otros fragmentos cantados, los coros también se utilizaron para lanzar burlas sobre los franceses y sus costumbres. Algunas ya se indicaron cuando se analizó *Cádiz*, pero, dos años antes, figuraron en un coro femenino del acto tercero de *Los fusileros*. En esta ocasión, para deleite del público, se confrontaron el tipismo valenciano y la comida francesa en una especie de combate gastronómico donde triunfaba la paella, todo en el ritmo ternario movido del baile denominado jaleo: “¡Fuera los *rótis* y los *poisones*, / los *omeletes* y los *foiegras*. / Eso es comida de *fraimasones* / que no supieren comer jamás”¹⁶³. Por el contrario, en *Duendes y frailes* (1894) la burla se lanzó contra unos conspiradores afrancesados. El coro, además de su carácter cómico, incluía algunas referencias a la historia de 1812. La más destacable tenía lugar cuando varios de esos afrancesados relataban, tras escuchar una detonación, su convicción de que “se alzaba el pueblo en rebelión / al grito de Fernando / y la Constitución”¹⁶⁴. Esta cita de la constitución doceañista fue posible porque la trama se ambientó, como ya se ha dicho, en 1812. Sin embargo, llama la atención que figurasen unidos los nombres de Fernando VII y la constitución que él mismo abolió. El juego de los autores –y el guiño para el público– parece estar en que los personajes afirmaban que, todo esto, fue un “sueño” que ellos tuvieron inspirado por el miedo a ser descubiertos por los patriotas. Como los que asistían a la representación ya conocían la historia sobre Fernando y la Constitución de 1812, podían reírse tranquilamente de ese

¹⁶² BERGUA, Juan y LAPUERTA, Arturo: *Op. cit.* Acto IIº, pp. 5-6.

¹⁶³ *Ídem*, nº 12.

¹⁶⁴ ESCUDERO, Luis y OSUNA, José: *Op. cit.* Acto IIº, p. 38.

miedo de los francesados a que se levantasen los españoles bajo esta increíble doble inspiración.

Pocos meses después, ya en 1895, los espectadores madrileños pudieron asistir a otro coro donde se aunaban lo cómico y lo patriótico. Fue en el cuadro tercero de *Tabardillo*. La ambientación musical y la decoración de la escena corrían parejas. Así, se pedía a los directores de escena que se viese bien “una bandera francesa, rota el asta”, colgando de un balcón “y erguida en el mismo una bandera española”. El efecto sonoro debía corresponder a este decorado con “aclamaciones lejanas que se acercan, los sonos alegres de cornetas y tambores, campanas al vuelo; alaridos de entusiasmo”. Los aldeanos, los soldados, las cornetas y tambores ocuparán paulatinamente el escenario y, al ritmo de marcha, entonarán un canto de victoria que tiene como protagonistas a España y al pueblo español: “El triunfo ha sido nuestro, / España al fin venció / y huyendo a nuestras iras / se aleja el invasor. / ¡Que viva la patria! / ¡Atrás el traidor! / ¡Viva la nobleza / del pueblo español!”¹⁶⁵.

Iniciado el siglo XX, el primer número cantado de *El equipaje del Rey José* fue un coro general, con intervención de otro coro infantil, ambos insertos en una pieza de gran carga descriptiva. Tras unos redobles del tambor fuera de escena, se iniciaba el coro de mofa hacia José I, al que llaman “farfulla” –una nueva muestra de los ataques al considerado rey intruso, basado en otro supuesto defecto de José Bonaparte, en este caso unos problemas de pronunciación del castellano– y del que afirman que se marcha lejos porque “lleva mucho equipaje”¹⁶⁶. Se escuchaban nuevos redobles de tambor y toques de clarín con diferente intensidad, lo que representaba la partida de los franceses. Su alejamiento propiciaba una nueva copla de mofa hacia “Farfulla primero”, Napoleón, y “Farfulla segundo”, José, alternándose las voces graves y agudas en la burla de manera muy viva, en compás de 3/8. Algunos personajes que representaban al pueblo habían ido apareciendo en escena paulatinamente, mientras se escuchaba, detrás, el toque de las castañuelas y varios “olés” que indicaban el típico baile de alegría. La seguidilla que se escuchaba a continuación era símbolo de ese júbilo por la partida de los enemigos: “Ayer Pepe Botellas destinos daba. / Hoy, como no dé tumbos, no da ya nada”¹⁶⁷. Se callaba el coro y se escuchan varios toques de “atención” en los cornetines,

¹⁶⁵ ARNICHEs, Carlos, LUCIO, Celso y LÓPEZ TORREGROSA, Tomás: *Tabardillo*. Madrid. Administración Lírico-Dramática, 1895. Cuadro tercero, p. 42.

¹⁶⁶ CATARINEU, Ricardo, CASTRO, Cristóbal de y CHAPÍ, Ruperto: *Op. cit.* Partitura manuscrita, nº 1, pp. 1-3.

¹⁶⁷ *Ídem*, p. 12.

acompañados por redobles de tambor; eran nuevas tropas francesas que partían al compás de una marcha de los cornetines, mientras el coro de españoles les dirigía palabras de mofa. El número continuaba con los sonos de una banda de música de los franceses tras el escenario y la aparición de los españoles que les despedían de Madrid con guitarras, castañuelas y sartenes, al tiempo que cantaban unas seguidillas. Era el pueblo que celebraba su liberación y su independencia y lo hacía sirviéndose de música netamente española.

Dos años después, en *La sobresaliente*¹⁶⁸ (1905), un coro entre cómico e histórico rememoraba la figura de Napoleón Bonaparte. El compás de 3/8 en *tempo* rápido confería mucha vivacidad a la pieza, la cual comenzaba con un baile. Lo llamativo de este número musical (tercero en la partitura) era que estaba interpretado por españoles y por soldados franceses, los cuales trataban de confraternizar con los madrileños y, especialmente, con las majas. También era curioso que la letra no se utilizara en esta ocasión para servir de escarnio a los enemigos por su pronunciación: “SOLDADOS FRANCESES: ¡Ole por las manolas! / ¡Ole salero! / No las hay más graciosas / al mundo entero. / En sus conquistas por todo el mundo / Napoleón, / como estas majas, otras mujeres / jamás él vio”¹⁶⁹. La respuesta de los majos y majas era categórica: ellos no darán vivas a Napoleón sino al rey Fernando. Cuando se alejaban los enemigos, comenzaban su canto en *piano* y lo mantenían mientras se referían al “Deseado”, para no ser escuchados por los franceses; se obtenía, así, un número cómico y patriótico al mismo tiempo que culminaba con la repetición del baile castizo en 3/8¹⁷⁰.

En 1906, el cuadro tercero de *El Maño* presentó un coro de húsares franceses (número 3b de la partitura para voces y piano), aunque interpretados por mujeres. La curiosa situación presentaba el cuerpo femenino como doble objeto de atención: de los militares extranjeros que cantaban las virtudes de las mujeres españolas, y de las mujeres disfrazadas de militares que hablaban sobre personas del mismo sexo. Debe suponerse, por el contexto, que la música era una marcha o pasodoble, para permitir las evoluciones de estos falsos húsares en escena y para que el público observase bien a sus componentes, objetivo principal de la pieza por encima de cualquier otra consideración de respeto a la historia; sería, por tanto, un falso desfile militar puramente efectista. A esto debe unirse el canto de las maravillas que encerraba España, la tierra que ellos,

¹⁶⁸ Chapí utilizó algunos temas y ritmos de la época para dar ambientación, como en la tirana del nº 2.

¹⁶⁹ BENAVENTE, Jacinto y CHAPÍ, Ruperto: *La sobresaliente*. Partitura manuscrita, nº 3, p. 3.

¹⁷⁰ *Ídem*, pp. 4v-6r.

supuestamente, habían conquistado, lo cual ayudaba a introducir aún más el número en el ánimo del público de la sala, quien no identificaba en las cantantes a aquellos bravucones invasores y solo escuchaba cantar lindezas de su país. Finalmente, hay que señalar que este canto a las excelencias de España entronca en una tradición de canciones, con una leve y edulcorada carga patriótica, donde se intenta convencer a los públicos de que este es el mejor país del mundo, regado por amenos ríos, objetivo predilecto del sol, productor de un vino excelente y poblado de mujeres hermosas¹⁷¹:

HÚSARES FRANCESES: ¡Por España y sus mujeres, / por su cielo y espléndido sol, / por los vinos y placeres / y alegría del suelo español! / ¡Si morir aquí me espera, / sin temor ni rencor brindaré / por la espada que me hiera, / por la bala que muerte me dé! / ¡Rápidos / marchan los húsares, / bélicos / todos al son, / y ánimo / tienen de fiera, / por la bandera / de su nación! (...) / ¡Cógete, / linda española, / déjame / bailar al son, / quiéreme, / que el extranjero / te ha dado entero / su corazón!¹⁷²

Por último, en las zarzuelas analizadas también se pueden localizar coros donde la crítica no se realiza contra los enemigos, sino contra los propios españoles. El ejemplo más destacado se localizó en *La juerga del Centenario*, donde los personajes históricos que defendieron Zaragoza en 1808 se enfrentaban a la misma ciudad, pero en 1908, molestos por lo poco que les había tenido en cuenta sus acciones gloriosas. El lenguaje, poco académico en ocasiones, envolvía ese reproche y buscaba provocar la risa en los espectadores:

CORO: Mozuela insensata [se refieren a la personificación de Zaragoza] / no metas la pata / ni te des postín, / porque, hablando en plata / eres una ingrata / al cabo y al fin. / Ingrata que olvidas / los cientos de vidas / que abatió el cañón, / cuando a tus queridas / afueras floridas / llegó Napoleón (...) / Tus héroes somos / los que clamamos;

¹⁷¹ Las canciones sobre la excelencia de España tendrán su ejemplo más famoso -y seguido con posterioridad- en la pieza “De España vengo”, perteneciente a *El niño judío* (1918), del maestro Pablo Luna. También de este compositor, y en la nómina de obras objeto aquí de análisis, *La manola del Portillo* contenía otra canción española, ya señalada. En fechas más recientes, la unión de vino, mujeres, sol y España formó el núcleo de una famosa canción de Manolo Escobar, donde también se presentaban el escudo y la bandera española, algo que los franceses no pueden hacer en la zarzuela porque son emblemas del enemigo.

¹⁷² CANTÓ, Gonzalo y BARRERA, Tomás: *El Maño*. Madrid. Sociedad de Autores Españoles, 1906. Cuadro tercero, pp. 30-31.

/ los preteridos, / los olvidados; / oye un instante / nuestras querellas / y no nos tomes / más las guedejas.¹⁷³

2.6. Las jotas patrióticas

La canción y baile con mayor presencia en las zarzuelas del corpus fue la jota aragonesa. Las veintitrés piezas de este tipo localizadas –solo se han tenido en cuenta las de carácter patriótico–, incluida una jota navarra, se distribuyeron en diecinueve obras diferentes, pues *La tarde del combate* disponía de cuatro y *Al compás de la jota* tenía dos. La mayor producción, con nueve obras, tuvo lugar en los primeros doce años del siglo XX, motivada por la necesidad de unión de todos los españoles después de la guerra de Cuba, junto con el aliciente que supuso la celebración del primer Centenario y el lugar central –nacional, debería decirse– que ocupó la resistencia de Zaragoza en ella. Tal abundancia se fundamentaba también en tres cuestiones: el gran número de obras que se basaron en los sitios de Zaragoza, la presencia de personajes aragoneses en otras regiones que recordaban a su patria chica mientras combatían y, finalmente, el carácter de símbolo representativo de Aragón y de España que tomará la jota. Por eso las palabras de Ramón Barce vienen a confirmar estas tres hipótesis:

La jota (...) se introdujo tempranamente en la zarzuela (ya aparece con todos sus rasgos típicos en *El molinero de Subiza*, 1870), como clímax épico, multitudinario y específicamente aragonés o navarro (...), pero que pasó luego a simbolizar lo español heroico en general, quizá respondiendo a un proceso psicológico que arranca sin duda de los sitios de Zaragoza durante la Guerra de la Independencia.¹⁷⁴

A lo largo de este epígrafe se verá la importancia que alcanzaron lo aragonés y la jota dentro de las obras objeto de investigación, especialmente las de corte más nacionalista y en aquéllas donde los españoles se lanzaban al combate arrojados en los sonos de esta música, pues “lo mismo que Aragón simboliza el patriotismo por antonomasia, su música tradicional está estrechamente vinculada a la empresa

¹⁷³ AZNAR, Tomás, LORENTE, Juan José y AULA, Luis: *Op. cit.* Cuadro primero, pp. 10-11.

¹⁷⁴ BARCE, Ramón: “El sainete lírico...”, pp. 225-226.

guerrera”¹⁷⁵. Hay que manifestar la insistencia de los autores en presentar jotas, no solo en las zarzuelas que transcurrían en Aragón, sino también en aquellas donde los maños se habían desplazado a otras zonas de España, o por puro placer de introducir una jota como símbolo de la música española. En otras ocasiones, la jota era el referente español, nacional, que se escuchaba enfrentado a melodías de los franceses, de tal manera que estos últimos aparecían derrotados en el campo de batalla y en el mundo sonoro. La insistencia en la presencia de jotas en estas zarzuelas respondía también a la necesidad de realizar “un llamamiento identitario a la esencia del pueblo español, capaz de reconocerse en la tradición de la más viva pintura costumbrista”¹⁷⁶. Finalmente, el canto baturro figuró junto al canto de otras formas folclóricas del resto de España, cada una con sus particularidades pero todas en la misión común de hacer patria, unidas, sin intereses regionales que pusieran en peligro la unidad de la nación. Así ocurrió, por ejemplo, en el cuadro sexto de *Episodios Nacionales*, donde los maestros Vives y Lleó escribieron música de sardana, andaluza y una jota para representar cómo la resistencia de Gerona, Cádiz y Zaragoza contribuyó a mantener unida la patria frente a los ataques extranjeros.

Religión, historia, geografía y psicología se ofrecieron en las letras de estas jotas. Así, junto a la Virgen del Pilar, desfilaron Agustina, Palafox, el Ebro, la nobleza y la cabezonería combatiente de los maños, o la equivalencia entre Aragón y España. Pero no fueron privativas de las zarzuelas este tipo de consideraciones. En un libro escrito en 1912, Sixto Celorrio y Alberto Casañal crearon todo un repertorio de coplas para jotas, de las que se recogen aquí dos de ellas por su significación para refrendar la idea de que Aragón y España debían considerarse, según una mentalidad imperante en la época, como una misma cosa: “El canto que cual la Jota / se cultiva en toda España, / no es un canto regional; es, el himno de la patria”¹⁷⁷; “Para los aragoneses / la patria es, España entera; / y el que no piense lo mismo / que no pise nuestra tierra”¹⁷⁸. También se presentaba otra copla donde se llamaba a la hermandad entre franceses y españoles con motivo del primer Centenario, una idea que se reflejará en varias de las zarzuelas analizadas: “Hace un siglo, frente a frente, / para morir o matar / Hoy, junticos

¹⁷⁵ SALGUES, Marie: *Teatro patriótico y nacionalismo en España: 1859-1900*. Zaragoza. Prensas Universitarias de Zaragoza, 2010, p. 3.

¹⁷⁶ ENCABO, Enrique: *Las músicas del 98: (Re)construyendo la identidad nacional*. Tesis doctoral. Universidad de Barcelona, 2006, p. 259.

¹⁷⁷ CELORRIO, Sixto y CASAÑAL, Alberto: *Jotas. Cantares aragoneses*. Zaragoza: Talleres Editoriales del *Heraldo de Aragón*, 1912, p. 12.

¹⁷⁸ *Ídem*, p. 49.

trabajando / para una fiesta de paz”¹⁷⁹. Sin embargo, hubo otras jotas en las zarzuelas de esta investigación que no tuvieron ambientación histórica ni glosaban la gallardía aragonesa. A pesar de su ubicación y argumento, ni en *El Maño*, cuya jota del final de obra era cómica y misógina, ni en *Agustina de Aragón*, donde la jota que se escuchaba en el primer cuadro era un baile de celebración por la boda de la protagonista, se compuso una jota de argumento histórico.

En cuanto a la forma de las jotas localizadas, la mayoría se ciñó a la estructura de dos coplas y un estribillo; en ocasiones, se presentaba una introducción instrumental que servía de lucimiento a la orquesta. Las coplas solían tener un *tempo* más pausado que el estribillo y las interpretaba un solista –femenino o masculino, dependiendo del argumento–; el estribillo ofrecía gran velocidad y solía conducir a un final apoteósico interpretado por el coro y la orquesta unidos, lo cual servía para levantar –literalmente– al público de sus asientos¹⁸⁰.

Por lo que respecta a las obras del corpus, cronológicamente, la primera jota que debe tratarse es la que Cristóbal Oudrid incluyó en su rondalla *El sitio de Zaragoza*, y que también permanece en el repertorio actual, especialmente en el de las bandas de música. El compositor pacense la escribió como música incidental para el drama de Juan Lombía *El sitio de Zaragoza en 1808* (1848)¹⁸¹. La pieza gustó tanto que volvió a tocarse, un año después, dentro de la zarzuela *La batalla de Bailén*, de Francisco de Montemar. Tal uso no estuvo exento de dificultades, pues se comentó que Oudrid escribió la música de un acto de esta obra y la retiró enfadado, “por haber parecido a la empresa de dicho teatro [Comedia] excesiva la módica retribución exigida por el artista”¹⁸². Finalmente, la zarzuela se puso en escena con música que escribieron Fernando Gardyn (primer acto) e Hipólito Gondois (segundo acto). A última hora, Oudrid consintió en ceder su rondalla de los Sitios para interpretarla dentro de *La batalla de Bailén*, lo que resultó un acierto para las dos obras y para el propio Oudrid:

¹⁷⁹ *Ídem*, p. 46.

¹⁸⁰ En los conciertos actuales donde se interpretan varias piezas de zarzuelas diferentes, una opción muy habitual, por su seguro efecto sobre el público, es programar una jota como final de actuación. Como ejemplos de jotas contenidas en zarzuelas que han permanecido en el repertorio, incluso en su versión puramente instrumental, deben señalarse: *La bruja* (Chapí), *La Dolores* (Bretón) o *Gigantes y Cabezudos* (Fernández Caballero).

¹⁸¹ Según indicó Cotarelo, parece ser que la primera vez que se interpretó la rondalla de Oudrid en forma de concierto, fue en el teatro del Instituto, el 24 de diciembre de 1848, justamente antes de representarse la zarzuela *El ensayo de una ópera*. COTARELO, Emilio: *Op. cit.*, pp. 214-215.

¹⁸² *El Heraldo*, 5-9-1849, p. 3.

La rondalla del señor Oudrid, que se había ya oído con tanto agrado en el teatro de la Cruz [se refiere a la representación de la obra de Lombía], y que su autor había condescendido en prestar últimamente a la empresa del teatro de la Comedia, a fin de que se intercalase en el segundo acto de la zarzuela, produjo un verdadero alboroto en el teatro, pues no solamente se pidió su repetición por todo el público entusiasmado, sino que además, un grito general llamó al autor a la escena. El señor Oudrid se hallaba en aquel momento sentado entre los espectadores, y como su modestia no le permitiera acceder a los deseos del público, quiso ocultarse de la vista de todos; pero bien pronto fue descubierto, obligándosele a que se presentase en el escenario donde fue colmado de aplausos.¹⁸³

De Gardyn y Gondois no se ha guardado memoria¹⁸⁴, pero de la rondalla de se han realizado multitud de versiones. Junto con la *Jota de los Sitios*, la obra de Oudrid es la que más ha mantenido en la memoria de los españoles los hechos de 1808-1809. La pieza presentaba una estructura inspirada por un argumento a desarrollar –sería una obra programática, por tanto–, en el que la música del baile aragonés representaba a los defensores de la ciudad y, por extensión, a cualquier español que no quisiera someterse a los invasores. La melodía de la jota se alternaba con otros breves pasajes donde se imitaban los cañonazos y las descargas de fusilería, pues Oudrid intentó que su obra fuese lo más realista posible. La imagen que se quería expresar era clara: los aragoneses lucharán y mostrarán su heroísmo en cualquier situación, especialmente en medio de la adversidad y la metralla.

En las zarzuelas y en el imaginario popular posterior a la Guerra de la Independencia, tuvo mucha presencia la citada *Jota de los Sitios*. Aunque se creyó escrita durante 1808-1809, no existe prueba documental de tal cosa. Por tanto, se transmitió posteriormente, dentro del proceso de mitificación que recibió la resistencia zaragozana. Como afirmó Carolina Ibor, “deben de ser resultado de ese proceso posterior casi todas las coplas sobre la Guerra y Los Sitios que hoy conocemos a través

¹⁸³ “Gacetilla”, en *La España*, 12-9-1949, p. 4.

¹⁸⁴ Refiriéndose a *La batalla de Bailén*, Cotarelo dijo: “Tuvo mal éxito esta obra, excepto la rondalla de Oudrid, que fue aplaudidísima; pero se representó algunas veces más en esta temporada”. COTARELO, Emilio: *Op. cit.*, p. 235. Según este crítico, la ya famosa rondalla aragonesa de Oudrid se interpretó también en la función donde se dio a conocer la primera zarzuela de Barbieri, *Gloria y peluca*, el 9 de marzo de 1850; allí la bailaron cuatro parejas. *Ídem*, p. 260.

de la tradición oral y escrita”¹⁸⁵. En las obras del corpus apareció citada por primera vez¹⁸⁶ en *La gala del Ebro*, estrenada en 1886. Según el argumento, la jota¹⁸⁷ debía tocarse al clavicémbalo, aunque lo más seguro es que se interpretara al piano por encontrarse aquel instrumento en claro retroceso en la época del estreno:

TODOS: ¡La Virgen del Pilar dicen / que no quiere ser francesa, / que quiere ser capitana / de la tropa aragonesa! (repite la misma estrofa, bajando con gran animación a la batería todos.)

CONDE: ¡Hermanos somos!

JUAN: ¡Vamos allá!

TODOS: ¡Independencia / y libertad!¹⁸⁸

El último número musical de la zarzuela *Cádiz* fue también una jota. En esa ocasión, los encargados de entonarla fueron dos novios andaluces. El propio libreto dejaba libertad para elegir al cantante, dependiendo de las capacidades vocales de quienes interpretasen esos papeles: “Jota aragonesa que cantarán Curra o el Rubio, o ambos a dúo, según convenga o indique el director de escena. Parejas de muchachas bailan a derecha e izquierda”¹⁸⁹. En la partitura, en cambio, aparecía como intérprete el Rubio y la letra difería en algunos aspectos de la del libreto. Un curioso efecto provocó el compositor cuando pidió que las primeras onomatopeyas pronunciadas por el coro fuesen la imitación del sonido de la rondalla, acompañamiento típico de la jota¹⁹⁰. El libretista Javier de Burgos volvió a utilizar coplas de la época, señaladas en cursiva al igual que en el original. El canto final era una glorificación al pueblo, no a un general o dirigente político, ni siquiera a quienes formularon la primera constitución. La estructura era parecida a la de otras jotas inscritas en obras escénicas, con una

¹⁸⁵ Sobre el origen y transmisión de las coplas de *Jota sobre los Sitios*, véase IBOR MONESMA, Carolina: “«Que no quiere ser francesa»: estrofillas sobre la Guerra del Francés en los repertorios folklóricos de Aragón”, en *Boletín de Literatura Oral*, nº 5 (2015), p. 124.

¹⁸⁶ En 1880 se estrenó *La Virgen del Pilar*, de Ricardo Caballero y Joaquín Vehils. De ella no se ha localizado ni la letra ni la música, por lo que no se puede confirmar si la *Jota de los Sitios* apareció allí.

¹⁸⁷ Se criticó esta presencia -omnipresencia, mejor dicho- de la jota en la partitura: “La música del maestro Cereceda, aparte de que consiste toda ella en variaciones sobre la jota aragonesa, concertantes de jota y arias y dúos de jota, es bastante regular y está bien instrumentada”. “Espectáculos”, en *El Liberal*, 22-8-1886, p. 3.

¹⁸⁸ LARRA, Luis Mariano y CERECEDA, Guillermo: *La gala del Ebro*. Madrid. Imprenta de José Rodríguez, 1886. Acto Iº, p. 36.

¹⁸⁹ BURGOS LARRAGOITI, Javier de, CHUECA, Federico y VALVERDE, Joaquín: *Op. cit.* Cuadro noveno, p. 93.

¹⁹⁰ *Ídem*, partitura, nº 11, p. 1.

introducción, dos coplas que se alternaban con un estribillo, todos cantados por el solista, un final muy rápido por el coro y el cierre por la orquesta:

SOLISTA: [Primera copla, en tempo tranquilo y muy expresiva; compás de 3/4 a tres tiempos.] *Ya habrán visto los franceses / cómo lucha el español; / a traición podrán vencerle, / pero cara a cara, no.* / [Estribillo ejecutado a un tiempo, más vivo.] *Ea, muchachas, reíd, / y en Cádiz reine el placer, / que a los franceses aún / los estoy viendo correr. / Y cuando cuenten allá / cómo salieron de aquí, / tengo la seguridad / de que los echan de allí.*

[Segunda copla, lenta] (Señalando a Cádiz) *Al pie de aquellas murallas / dicen que está Napoleón / sin pluma y cacareando, / como el gallo de Morón.*

[Apoteosis coral e instrumental; el compás de tres tiempos de la orquesta es roto por una distribución binaria en el coro, lo que confiere mucha brillantez al final, justamente donde se habla del valor del pueblo] CORO: ¡Viva la alegría, / viva el buen humor, / viva el heroísmo / del pueblo español!¹⁹¹

Sí era un aragonés el encargado de interpretar una breve jota incluida en *¡Zaragoza!*, donde se recordaba a los franceses que la música podía ser un arma psicológica¹⁹²: “VOZ DENTRO: Cuando cantamos la jota, / se figura la canalla / que están tocando a degüello / la notas de la Rondalla”¹⁹³. Por otra parte, en la revista musical de 1888, *Certamen Nacional*, los libretistas Guillermo Perrín y Miguel de Palacios proporcionaron al maestro Manuel Nieto una jota que sirviese de muestra de la importancia de permanecer unidos en la España de aquellos tiempos, sin que unas provincias tuvieran preeminencia sobre otras. De su estructura musical, Ramón Barce consideró que era relativamente clásica, “aunque en un 3/4 no muy oportuno y con una disposición tonal un tanto extraña; pero conserva, en el primer compás, lo que podría ser un cuatrillo, y el leve floreo antes de cada cadencia”¹⁹⁴. La letra, por su parte, no carecía de elementos patrióticos, tal y como era costumbre en este tipo de obras: patria, Aragón, España, nación, madre o Virgen del Pilar. Las notas más agudas eran,

¹⁹¹ *Ídem*, partitura, nº 11 completo.

¹⁹² El “toque a degüello” formaba parte del repertorio de la caballería española; más tarde se exportó a México, donde se sabe que lo utilizó como “arma psicológica” el general Santa Anna durante el asedio de El Álamo en 1836. Posteriormente se hizo famoso al ser recogido en el cine, como en varias versiones de *El Álamo*. Sin embargo, ya había aparecido en *Río Bravo*, en 1959, con una situación similar de asedio. En este caso, al igual que en la versión de *El Álamo* de 1960, el compositor fue Dimitri Tiomkin.

¹⁹³ JACKSON, José y RUBIO, Ángel: *Op. cit.* Cuadro segundo, p. 25.

¹⁹⁴ BARCE, Ramón: “La revista: aproximación a una definición formal”, en *Cuadernos de música iberoamericana*, 2-3 (1996), p. 124.

precisamente, las que cantaban las sílabas que formaban la palabra “Nación”, un Fa y un Sol 3¹⁹⁵:

AGUSTINA: No hay patria como mi patria, / ni tierra como Aragón, / ni corazón tan valiente / como nuestro corazón. / A la jota, jota / de los españoles / que somos muy ricos / aunque somos pobres. / A la jota, jota, / ¡viva la nación! / y la Pilarica / que tiene Aragón. / No hay madre como mi madre / ni fe como nuestra fe, / ni amor como el de la patria / si en peligro se la ve. / A la jota, a la jota, etc.¹⁹⁶

Sobre esta jota, Deleito opinó que “era uno de los mejores números de la zarzuela”. Sin embargo, el abundamiento en lo aragonés lo consideraba como un privilegio, no siempre bienvenido, que habían tenido los maños: “Los aragoneses han tenido suerte en el teatro, presentándoseles como ‘arrendatarios’ del valor, del patriotismo, de la lealtad y de todas las virtudes, en contraste con la zumba de que las demás regiones y provincia, Madrid inclusive, fueron objeto mil veces”¹⁹⁷. No fue esta la única crítica del cronista a la omnipresencia de lo aragonés en la zarzuela: “Después de Madrid, el Madrid popular y de barrio bajo, monopolizado en los sainetes (...), y después de Andalucía, ninguna comarca ha sido más teatralizada que Aragón. Ni más adulada en la escena tampoco”¹⁹⁸.

En el cuadro cuarto de *El estudiante de Maravillas*, cuya acción transcurría en Zaragoza (hay que recordar que los tres primeros se ubicaron en Madrid, durante el Dos de Mayo), la salida de Agustina a escena estaba acompañada por maños que portaban guitarras¹⁹⁹, a la manera en que Benlliure la immortalizará después en su estatua de la capital aragonesa (1908) y, más tarde, lo recogerá el cine. En la zarzuela, Agustina comenzaba la primera copla con la *Jota de los Sitios*, a la que respondía el coro²⁰⁰. La

¹⁹⁵ PERRÍN, Guillermo, PALACIOS, Miguel de y NIETO, Miguel: *Certamen Nacional*. Partitura manuscrita, nº 3.

¹⁹⁶ *Ídem*, libreto. Cuadro segundo, pp. 25-26.

¹⁹⁷ DELEITO, José: *Op. cit.*, p 102 (las dos citas).

¹⁹⁸ *Ídem*, p. 434.

¹⁹⁹ En las propias zarzuelas se justificó esa abundancia de pasajes donde los españoles preludiaban sus enfrentamientos con sonos musicales: “PADRE. CIRILO: Esa es la gente española; / ¡que canta y luego se bate!”. PERRÍN, Guillermo y BRULL, Apolinar: *Op. cit.* Cuadro segundo, p. 34. También tañían las guitarras y cantaban la jota en *Zaragoza*, el episodio nacional de Galdós: “Poco después llegaron algunas mujeres también con cestas de provisiones (...) No sé de dónde sacaron la guitarra: (...) uno de los presentes empezó a rasguear primorosamente los compases de la incomparable, de la divina, de la inmortal jota, y en un momento se armó gran jaleo de baile”. PÉREZ GALDÓS, Benito: *Zaragoza*. Madrid. Imprenta de J. Noguera, 1874, pp. 73-74.

²⁰⁰ Este número tuvo que ser repetido el día del estreno: “La señorita Segovia cantó la jota con verdadero

segunda copla hacía referencia, de manera hiperbólica, a la imposibilidad de que se rindiesen los zaragozanos –amparados en otros baluartes además de las murallas: la Virgen del Pilar y el Ebro–, a la que nuevamente respondía el coro con un estribillo donde se daban vivas a Aragón. Esta imagen del inconmensurable poder de la Virgen del Pilar, unida a la del carácter casi sagrado del Ebro, pervivirá durante decenios en las mentes de los españoles y se propagará, como en esta zarzuela, a través de la literatura y la música²⁰¹:

AGUSTINA: La Virgen del Pilar dice / que no quiere ser francesa; / que quiere ser capitana / de la gente aragonesa. (...) Cuando no haya Pilarica / y el Ebro hermoso no corra, / los batallones *franchutes* / entrarán en Zaragoza.

CORO: Que venga metralla, / que zumbe el cañón, / siga la rondalla / y viva Aragón.²⁰²

En la jota del cuadro sexto de *Los Empecinados*, el maestro Brull encontró casi todos los componentes necesarios para agitar su inspiración y que esta, a su vez, moviese hacia el patriotismo a los asistentes; bandera, patria, pueblo y nación aparecían unidos en el mismo número. Cuando se estrenó esta zarzuela, en 1890, el ritmo de jota era símbolo del carácter de los españoles en general y por ello se podía ofrecer, en esta ocasión, bailado en La Alcarria y no necesariamente en Aragón: “ESTUDIANTE: La bandera de la patria / es de color de oro y sangre: / lo rojo dice vergüenza, / el oro lo que ella vale. CORO: A la jota, jota, / dame un beso niña, / que a matar franceses / voy con la partida. / A la jota, jota, / del pueblo español, / que siempre su sangre / da por la nación”²⁰³.

Igualmente hay que destacar la jota que cantaba el personaje de Fray Tranquilo en *Gerona*, representada en 1892. Este fraile, amante del buen vino, interpretaba una pieza donde se decía que el hombre tenía dos madres, la que le dio el ser y la patria chica donde vive. Por tanto, se ofreció una identificación entre la madre natural y la madre Gerona. También debe señalarse otro aspecto, como es el de la diferenciación entre ser catalán y ser español, si bien no se presentaba de manera excluyente, más bien

sabor aragonés, repitiéndola tres veces a instancias del público” (“Los teatros”, en *La Monarquía*, 21-5-1889, p. 3).

²⁰¹ Véase RAMÓN SOLÁNS, Francisco Javier: *La Virgen del Pilar dice... Usos políticos y nacionales de un culto mariano en la España contemporánea*. Universidad de Zaragoza, 2014, p. 212.

²⁰² CASTELLANOS, Julián y GIMÉNEZ, Gerónimo: *Op. cit.* Cuadro cuarto, pp. 41-42.

²⁰³ PERRÍN, Guillermo y BRULL, Apolinar: *Op. cit.* Cuadro sexto, p. 62.

al contrario: considerarse gerundense, catalán y español eran tres orgullos para este personaje²⁰⁴.

En *Tabardillo*, una escena cómico-amorosa era interrumpida por el canto de una jota que se escuchaba en el interior del teatro. Era la música la que servía de arenga a los que iban a combatir, en este caso acompañándose, según el libreto, de guitarras; no en vano comentaba uno de los personajes que “que al son de la jota / da gusto luchar”²⁰⁵. La letra de esta jota decía: “CORO: Adiós, puente de Tudela, / por debajo pasa el Ebro, / va a decirle a mi niña / que de penita me muero”²⁰⁶. Eran los mismos versos con que comenzaba una jota de los tiempos de la Independencia: “Adiós, puente de Tudela / por debajo pasa el Ebro, / por encima los franceses / que van al degolladero”²⁰⁷.

Estrenada durante la guerra de Cuba, *Al compás de la jota* (1897) merece una atención particular, pues incorporaba ya en su mismo título la forma musical que se está tratando. Aún así, la expresión no podía ser más afortunada: en sus escenas, los maños luchaban, resistían, morían o vencían al compás de su propia música, que les infundía valor y les transmitía los deseos de la Virgen del Pilar cuando afirmaban que “no quiere ser francesa”. No obstante, esta zarzuela era, en realidad, una nueva versión de otra obra anterior del propio Calixto Navarro, justamente llamada *La jota aragonesa* (1879). La pieza, según se indicaba en la dedicatoria del ejemplar impreso, fue ofrecida al maestro Fernández Caballero, pero este la estrenó bajo el título de *Un francés en Zaragoza o La jota aragonesa*, posiblemente con adaptación de otro libretista del que no hay constancia. Navarro se quejó de que la obra de Caballero era un plagio de la suya, al tiempo que se guardaba la oportunidad de ejercer acciones legales contra los plagiadores. La primera escena de *Al compás de la jota*, situada en las murallas de Zaragoza, permitía justificar el título al escucharse la *Jota de los Sitios*, rematada el coro con estas palabras: “Viva la independencia / del pueblo de Aragón, / abajo los franceses / y muera Napoleón”²⁰⁸. La importancia de la pieza era tal que se volvió a utilizar al final de la zarzuela, como canto y baile de homenaje a los que murieron en las murallas de Zaragoza en aquellos días. Calixto Navarro, consciente del efecto que debía de provocar entre el público un cuadro plástico del ataque, donde la jota servía

²⁰⁴ Véase ROJAS, Mariano de y SAN JOSÉ, Teodoro: *Op. cit.* Acto Iº, pp. 4 -5.

²⁰⁵ ARNICHES, Carlos, LUCIO, Celso y LÓPEZ TORREGROSA, Tomás: *Op. cit.* Cuadro primero, p. 15.

²⁰⁶ *Ibidem.*

²⁰⁷ Entre otros, la recoge IBOR MONESMA, Carolina: *Op. cit.*, p. 121.

²⁰⁸ NAVARRO, Calixto y PÉREZ SORIANO, Agustín: *Op. cit.*, p. 8.

prácticamente de sudario musical junto con la bandera, lo indicó de esta manera a los directores de escena:

(Mientras unos hacen fuego desde la muralla otros bailan en el centro de la escena: algunas mujeres cargan las armas: gran animación y cuadro. Blas dispara y figura ser herido por una bala enemiga, cayendo desde el practicable en brazos de Anselmo, que le cubre con la bandera que tremola, formando un cuadro en el centro, mientras a los lados se baila y se canta la típica copla de: “La Virgen del Pilar dice, etc., etc.”).²⁰⁹

El segundo cuadro de *La guerrilla de El Fraile* contenía otra jota de ambientación histórica y exaltado patriotismo. Los compositores Manuel Fernández Caballero y Quinito Valverde homenajearon en su música a estos patriotas que cruzaban las sierras y eran un paradigma del pueblo español que partía a combatir a los franceses con las escasas armas disponibles. La frase cantada “al compás de la jota / que es el himno de España”, era decisiva para el triunfo de la música, por lo que los compositores reforzaron el canto de la solista con la intervención del coro, justamente aquí²¹⁰, lo cual significaba la unión del pueblo al canto de la, en este caso, líder femenina. El final, apoteósico, se remachaba con las escalas cromáticas de los instrumentos de cuerda frotada y el aumento paulatino de la sonoridad en toda la orquesta:

PENDENCIERA: Allá van los guerrilleros (bis), / hombres de corazón / que tienen sólo en la lucha / un alma y una canción (bis). / Allá van los guerrilleros / al compás de una jota / que es el himno de España / van de valles en valles / de montaña en montaña / sin temer a la muerte / sin que tiemblen jamás, / sin volver ninguno las miradas atrás.²¹¹

La identificación entre la jota, Aragón y España en el mundo de la zarzuela fue clara, como se ha podido comprobar ya en varios ejemplos. A partir de 1898 esa identificación llegó a tener la misma importancia para algunos intelectuales que el lugar

²⁰⁹ *Ídem*, p. 26. La música de esta zarzuela se adaptó, en 1908, a un nuevo libreto que firmaron Antonio Soler y Diógenes Ferrán. Por ello coincidían los números musicales, aunque la letra fuese diferente; se tituló *El reducto del Pilar*.

²¹⁰ *Ídem*, nº 3, p. 24r.

²¹¹ FERNÁNDEZ SHAW, Carlos, FERNÁNDEZ CABALLERO, Manuel y VALVERDE, Quinito: *Op. cit.* Partitura manuscrita, nº 3, p. 19r.

central dado a Castilla en su ideario; por eso, “el sitio de Zaragoza, la virgen del Pilar y, en el estricto campo musical, la jota, vuelven a las alturas del 98 con mayor fuerza para llamar a la unidad de los pueblos de España y al verdadero espíritu de los españoles, ‘gigantes y cabezudos’ a pesar de los avatares de la historia”²¹². Con estas premisas no debe extrañar que los maestros Quinito Valverde y Rafael Calleja, en 1905, utilizaran una jota para representar a Agustina de Aragón quien, a su vez, cantaba a la virgen del Pilar; fue en *Biblioteca Popular*. La zarzuela recogía varias obras literarias de reconocido prestigio, entre las que se encontraban los *Episodios Nacionales* de Galdós. Muchos de sus personajes se asomaban a esta revista simbólica y era Agustina la encargada de pedir la gloria para Galdós. Sin embargo, lo más importante para esta investigación es la presencia de la *Jota de los Sitios*, aunque con la letra adaptada a la nueva situación de hermandad entre España y Francia:

AGUSTINA: La Virgen del Pilar dice / acaben ya los rencores; / ya quiero ser capitana / de franceses y españoles. / Óyense descargas / de fusilería, / grita el pueblo entero, / pero de alegría. / Zumban las campanas, / baten los tambores, / vibran las cornetas, / rugen los cañones. / Todo da señales / de felicidad, / ¡todo por el triunfo / de la libertad!²¹³

En 1908, el cuadro sexto de la revista histórica *Episodios Nacionales* ofreció una jota como homenaje a los cercados en Zaragoza. La encargada de cantarla, como no podía ser de otra forma en una obra de exaltación y recuerdo, fue la heroína por antonomasia de aquellos hechos: Agustina de Aragón. A su persona y símbolo se unió otro mito, el de la *Jota de los Sitios*, que ella cantaba al tiempo que enumeraba algunos de los nombres que habían pasado a la historia:

AGUSTINA: Nada queda entre murallas / que agotaron su valor / la condesa de Bureta / Tío Jorge y Palafox. / Pero nunca en Zaragoza / los franceses reinarán / que, entre escombros y pavesas / aun resuena este cantar: (La jota de los ‘Sitios’ en toda su amplitud.) / ‘La Virgen del Pilar dice / que no quiere ser francesa / que quiere ser capitana / de la tropa aragonesa’.

²¹² ENCABO, Enrique: *Las músicas del 98: (Re)construyendo la identidad nacional...*, p. 47.

²¹³ LARRA Y OSSORIO, Luis de, VALVERDE, Joaquín (hijo) y CALLEJA, Rafael: *Biblioteca popular*. Madrid. Sociedad de Autores Españoles, 1908. Cuadro primero, p. 16-17.

CORO: Aun no han muerto todos / los de Zaragoza. / Mientras uno quede / cantará la copla, / y una ciudad nueva / se ha de levantar / donde esté la jota / donde esté el Pilar. (Una pareja baila la jota).²¹⁴

Aunque en *La Correspondencia de España* no aceptaron la descripción de los sitios de Zaragoza que hicieron los autores, pues su cuadro “no tiene nada que a sitios huelga, como no sea la jota, cantada y bailada, por aquello de que Aragón es la patria de los sitios”²¹⁵, en el rotativo *El Globo* se recogió una anécdota del estreno que puede ser indicativa del ambiente patriótico que se quería conseguir con este tipo de música al exponerla en fecha tan señalada. Los mismos calificativos del comentarista ya sirven de ejemplo de cómo el mito de Zaragoza (“inmortal ciudad”) se mantenían cien años después y se reforzaban:

La jota clásica de los Sitios, cantada hermosamente por Joaquina Pino y coreada por lejanos estampidos recordatorios de los cañonazos de la defensa de la inmortal ciudad, fue repetida. El baile que la sirve de epílogo, desluce el efecto.

Al oír la jota, un señor que estaba a mi lado se emocionó, y dijo:

–Esa jota se oye en pie; es la oración de la Patria.

Lo dijo tan bajito que nadie se levantó. Él, en cambio, aunque seguía sentado, me pareció que oía la jota de rodillas.²¹⁶

Un caso muy distinto fue el de *El pueblo del dos de mayo*, estrenada también en 1908. La protagonista era una niña “mixta”, esto es, hija de española y francés. En la obra se describía cómo preparaba Madrid los fastos con ocasión del primer Centenario; esta efervescencia, unida a los discursos patrióticos que la joven escuchaba en contra de los invasores de antaño, le provocará una crisis de identidad. Hasta ese momento había llevado muy bien esta circunstancia, pues, incluso, había aprendido a bailar el cancan y la jota. Esta unión de dos bailes representaba la hermandad que debiera reinar entre los dos países a la altura de 1908. El cancan no llegaba a escucharse en escena, pero la idea era clara: las músicas podían unir lo mismo que separar. Si en otras zarzuelas se habían empleado melodías que representaban a los contendientes con el objetivo de marcar su

²¹⁴ THOUS, Maximiliano, CERDÁ, Elías, LLEÓ, Vicente y VIVES, Amadeo: *Op. cit.* Cuadro sexto, p. 50.

²¹⁵ J. A. A.: “Los teatros. Zarzuela”, 1-5-1908, p. 1.

²¹⁶ XX: “Los estrenos”, en *El Globo*, 1-5-1908, p. 1.

enfrentamiento, en este caso se utilizaban para simbolizar la unión que debiera existir. Finalmente, en la obra analizada, la jota se cantaba y se bailaba en escena, pues una compañera de colegio conocía de memoria la dedicada a la Virgen del Pilar –“¿Qué español no la sabrá”, comentaba el inspector del colegio²¹⁷– y a la Virgen de la Paloma, pues “De las Vírgenes de España / son dos las que quiero más: / la Virgen de la Paloma / y la Virgen del Pilar”²¹⁸.

Cuatro años más tarde se estrenó *La tarde del combate*, zarzuela de exaltación de los valores patrios y de Aragón. En ella la música de la jota –“canto regional”, como se le llama²¹⁹– volvía a ser símbolo de lo español y de la resistencia para defender la patria; por eso se la contraponía a la música de *La Marsellesa*, que representaba al enemigo: “Ya escucho aunque lejanos / los agrios sonos de la *Marsellesa* / queriendo ahogar la jota aragonesa. / (Suenan dentro la jota) / Suenan, canto valiente / de Aragón, suena jota, suena ardiente, / que te oigan las naciones”²²⁰. El final de la zarzuela volvía a utilizar ese canto regional como símbolo inmortal de Aragón, la tierra “del honor”²²¹.

Ese carácter de los aragoneses volvió a ponerse manifiesto en 1915, en la zarzuela *Temple baturro*. Si bien su acción no tenía lugar durante la Guerra de la Independencia, sí recurría a personajes históricos de aquella para mostrar cómo eran los hijos de Aragón. La música elegida, no podía ser de otro modo, fue una jota: CANTADOR: La victoria, Palafox. / Lanuza nos dio los fueros, / la victoria, Palafox / y el temple de nuestras almas / Agustina de Aragón”²²². El coro repetía las mismas palabras que el solista, para recalcar el sentido de las mismas.

Por último, en *La del Dos de Mayo* (1920), los hermanos Álvarez Quintero fantasearon al unir los tiempos del estreno con otros tiempos ya pasados. La breve copla de jota que entonaba un ciego servía para mostrar al público lo que habían cambiado los tiempos: “CIEGO: Una jota es una gota / de sangre de un corazón, / y el corazón de que brota / tiene sangre de león. APOLINAR: Esa jota no es de estos tiempos”²²³. Es obvio que se refería a los tiempos de la Guerra de la Independencia, pues los autores realizaban una crítica velada a la falta de coraje y de pulso en un país que, solo un siglo

²¹⁷ SERVERT, Carlos, MATEOS, Gregorio y PORRAS, Antonio: *Op. cit.* Cuadro primero, p. 26.

²¹⁸ *Ídem*, p. 27,

²¹⁹ SANCHO, Miguel y OLÁIZ, José María: *Op. cit.*, p. 11.

²²⁰ *Ídem*, p. 27.

²²¹ *Ídem*, p. 44.

²²² OLIVEROS, Armando, CASTELLVÍ, José M^º. y MONTERDE, Bernardino: *Temple baturro*. Barcelona. Imprenta Hijos de D. Casanovas, 1915. Cuadro primero, p. 11.

²²³ ÁLVAREZ QUINTERO, Serafín y Joaquín, y BARRERA, Tomás: *La del Dos de Mayo*. Madrid. Imprenta Clásica Española, 1920, p. 14.

antes, supo enfrentarse como un león (símbolo de España) a las águilas francesas.

2.7. Números instrumentales

Antes de iniciar el análisis de los números puramente instrumentales, hay que indicar que la falta de muchas partituras impide realizar un trabajo exhaustivo sobre este tipo de piezas y su carencia resulta más empobrecedora que en el caso de los números cantados, donde, al menos, se podía recurrir al libreto. Solo cuando se trate alguna pieza de la que exista la correspondiente partitura, el análisis será más pormenorizado en los detalles melódicos, armónicos y tímbricos de la misma, y se intentará relacionarlos con el mensaje histórico-nacionalista contenido en ella. En este apartado se deben incluir, en primer lugar, los preludios y oberturas de las zarzuelas, aunque no siempre se podía conocer su existencia, por la carencia anteriormente indicada. Compuestos como pórtico y preparación al desarrollo escénico posterior, se servían de melodías y motivos musicales que más tarde se cantaban –Chapí fue un gran referente en este aspecto–. Por tanto, el preludio era lo último que se componía en la mayoría de los casos. Era una forma de anteponer al espectador con lo que habría de venir y, obviamente, una manera de ahorrar esfuerzo compositivo, máxime si se tiene en cuenta la premura con la que se trabajaba en el mundo de la zarzuela. El empleo de motivos militares o de exaltación patriótica en esos preludios dependía, pues, de la mayor implicación del compositor en mostrar el ambiente de la obra.

Otro tipo frecuente pieza instrumental en las zarzuelas del corpus fue el de la música para los cuadros plásticos. La utilización como argumento de fragmentos de lucha, aunque fuese simulada en estos cuadros plásticos, perseguía influir en el público, no solo en su carácter de espectáculo puro, sino también con el mensaje militar o patriótico que se pretendía representar. En este sentido, la labor de los compositores fue fundamental. Una música de corte glorificador contribuía a inflamar el espíritu combativo y el patriotismo de los presentes, que rápidamente se identificaban con lo que acontecía en escena. Por lo general, su duración solía ser breve y la música buscaba la mayor descripción posible, todo con el fin de impactar en el público. También fueron abundantes las piezas de baile, pues, al tratarse la zarzuela de un espectáculo visual con gran incidencia en la música folclórica, recurría a la utilización de seguidillas, chotís y,

sobre todo, jotas de ambientación histórica que se danzaban frente al público. Igualmente se recurrió a los ritmos de marcha y pasodoble de carácter militar, pues estos posibilitaban la composición de números muy llamativos y aplaudidos por los asistentes y permitían el lucimiento de grupos militares en escena, incluso cuando estaban formados por mujeres vestidas con trajes pseudomilitares para deleite visual de la concurrencia, de mayoría masculina.

La utilización de músicas militares acompañando la aparición en escena de generales y héroes, no siempre fue del agrado de la crítica, pues vio que detrás de la exaltación patriótica podía esconderse un grave perjuicio para una mayoría de españoles. Así, al comentar el éxito de *Los voluntarios*, escrita cuando la guerra de Melilla de 1893, Deleito y Piñuela criticó este tipo de zarzuelas de “patrioterismo de charanga”, como él las llamaba, “que después llevó al matadero de Cuba y Filipinas a lo más florido de nuestra juventud”²²⁴:

Pero, sobre todo, culminaba el pasodoble brillantísimo, a cuyos acordes desfilaban los voluntarios por la escena (...) El cuadro último, a todo foro, mímico y musical solamente, representaba el campamento del ejército marroquí en el instante de penetrar en él el general Prim a caballo, tremolando la bandera española, y seguido por los voluntarios catalanes, que daban una briosa carga a la bayoneta. La música acompañaba el simulacro. La decoración, la colocación y las evoluciones de las figuras nada dejaban que desear, y el público rompía en ovaciones ruidosas. Como en *La espada de honor*, era el efecto final el que justificaba toda la obrilla.²²⁵

La plantilla orquestal para estos números se veía ampliada con instrumentos de viento madera, viento metal y percusión que se integraban en bandas, las cuales incluso desfilaban a lo largo del escenario. Esto debió ser un problema económico añadido para los empresarios, pues las plantillas siempre eran muy ajustadas cuando no escasas, y contratar nuevos músicos era un desembolso arriesgado. El empleo de bandas de música como refuerzo y en casos especialmente indicados en el argumento, no fue un recurso exclusivo de la zarzuela. Ya Verdi utilizó una banda en el acto IV de *Nabucco* (1842) para interpretar una marcha fúnebre; también Errico Petrella, en su *Jone*, incluyó otra marcha fúnebre que ahora se interpreta por toda la geografía española. Por último,

²²⁴ DELEITO, José; *Op.cit*, p. 121.

²²⁵ *Ídem*, p. 120.

deben añadirse los toques de cornetas (de llamada, diana o ataque) que, en la mayoría de los casos, completaban la intervención instrumental en las zarzuelas sobre la Guerra de la Independencia.

En orden cronológico, la primera pieza puramente instrumental que gozó –y goza todavía– de renombre se incluyó en *La batalla de Bailén* (1849). Era la ya citada *El sitio de Zaragoza*, de Cristóbal Oudrid. Junto con la jota que se ha tratado un poco más arriba, la pieza incluía elementos descriptivos y melodías que simbolizaban los dos bandos contendientes. En esta caso, los enemigos estaban representados por los sones de una canción de los granaderos franceses en la que se glosaba su resistencia, dureza y frugalidad: *Le chant de l'oignon (El canto de la cebolla)*. Los españoles, por su parte, estaban representados por el canto de la jota. Los dos temas se alternaban en la primera parte de la pieza; sin embargo, el remate final lo daba la jota, lo cual representaba el triunfo de los zaragozanos sobre los invasores. Este triunfo no era un anacronismo, pues el compositor recogió el primer sitio de la ciudad, no el segundo. En la segunda parte se escuchaban varios toques de ordenanza (“atención” o “llamada y tropa”) junto con golpes de bombo y caja que representaban el combate que se desarrollaba. La obra terminaba con un ritmo de marcha triunfal. Su repercusión posterior fue grande; incluso se transcribió para diversas agrupaciones instrumentales y se ofreció como espectáculo de danza. Durante el segundo Centenario se han programado conciertos conmemorativos que han contado entre sus obras con la pieza de Oudrid. Aunque podría pensarse que debió ocurrir lo mismo un siglo antes, durante el primer Centenario, una búsqueda en las fuentes hemerográficas ofrece escasos resultados.

El sargento Bailén (1873) comenzaba con un breve Preludio en compás binario, adecuado para mostrar el ambiente militar que recorría gran parte de la zarzuela. Los tresillos que se escuchaban en algunos instrumentos también contribuían a dotar a la pieza de ese carácter y fueron un recurso presente en muchas obras marciales. El final del primer acto era una marcha para un desfile militar que interpretaban la orquesta, el coro y los solistas. Aunque no se trataba de un número eminentemente instrumental, el maestro Fernández Caballero supo distribuir de manera conveniente las intervenciones de la orquesta para conferir al cierre del acto un aspecto marcial, iniciado con un

premonitorio solo de tambor, con el fin de que influyese en los espectadores y les mantuviese pendientes durante los actos siguientes²²⁶.

El acto tercero de *El guerrillero* contenía con una diana que debe destacarse. Luis G. Iberní reprodujo las palabras del crítico de *El Imparcial*, quien, tras el estreno de *El guerrillero*, afirmó que la pieza central de la obra era esa pieza²²⁷ que se escuchaba en el tercer acto, debida a la pluma de Chapí²²⁸. Se iniciaba con redobles en la caja y llamadas en los instrumentos de viento metal. Una melodía se desenvolvía entre la cuerda frotada y el oboe para transmitir la soledad del convento quemado donde se escondían los guerrilleros. Más adelante se escuchaba un toque en la corneta definido en el libreto como de diana; en la partitura se indicaba que debía tocarse detrás de la escena. El final de la pieza intentaba ser impactante, con un personaje que narraba las evoluciones de las tropas francesas en retirada tras la derrota de Vitoria mientras la música sostenía la acción. Según el libreto, la banda que había permanecido en el foro evolucionaba hasta situarse ahora en el escenario. En la partitura no se recogía la presencia de ninguna banda –como sí ocurrió en otras partituras– y la música que acompañaba la escena la interpretaba la propia orquesta, en una especie de acompañamiento al solo que ejecutaba la corneta. Es posible, por tanto, que se correspondiese con una situación en la que varios comparsas –en la terminología teatral– actuasen de músicos. Aún quedaba una tercera audición de la diana, cuando los guerrilleros marchan al combate; en esta ocasión, el compositor no repitió la melodía anterior y recurrió a la música de diana que en estos tiempos sigue vigente como toque de ordenanza. Chapí rodeó esta conocida melodía de un acompañamiento orquestal que convirtió la diana en una marcha para el desfile; su acostumbrado ritmo de marcha, con la presencia de corchea-semicorcheas y dos corcheas en cada uno de los tiempos, apareció como en otras marchas pertenecientes al corpus, como *La leyenda dorada* o *Los guerrilleros*. El desenlace de la obra, de carácter patriótico, se vio, por tanto, reforzado por la música, que había ido aumentando de intensidad según se narraba la victoria española, al tiempo que recogía algunos de los temas expuestos con anterioridad en la zarzuela.

²²⁶ No se puede soslayar que, durante los entreactos, el público hablaba de diversos temas, se movía de sitio y olvidaba en cierta manera lo que había escuchado, de ahí la necesidad de dejar en su cerebro unos sonos y unas imágenes que les incitasen a escuchar lo que habría de venir.

²²⁷ Aunque no se ha analizado, también se localiza una diana abriendo la zarzuela *Aurora*, de 1854.

²²⁸ IBERNÍ, Luis G.: *Op. cit.*, p.141.

En cuanto a *Cádiz*, uno de sus fragmentos instrumentales destacados fue el Preludio de inicio, donde se escuchaba un tema inquietante que rápidamente era sustituido por otro más alegre, muy en la línea del maestro Chueca, y tomado de la jota que cerraba la zarzuela. No obstante, la pieza más famosa fue, sin duda, el pasodoble-marcha que acompañaba la entrada en la ciudad de las tropas del Duque de Alburquerque. Los autores lo prepararon de manera que resultase un estallido patriótico. Pero la marcha no se había escrito originalmente para *Cádiz*, sino como homenaje a Prim; incluso había sido representada en 1885 dentro del melodrama *El soldado de San Marcial*²²⁹. El efecto escénico fue mayor sobre el público por la disposición del número, con inicio de la “marcha guerrera”²³⁰ fuera del escenario y su paulatina aparición con un *crescendo* de la música. No obstante, la melodía sonaba alegre, tranquila, en el modo mayor; era la manera de transmitir la seguridad que ofrecía a los gaditanos la llegada de aquellos soldados: “¡Ya no hay miedo, no hay temor / lucharemos con valor! / ¡Viva España!”²³¹. El único momento de mayor tensión armónica y melódica se producía justamente cuando el coro cantaba la frase “Pobrecitos militares, / cuántas fatigas y pesares / pasa el ejército español”²³², pues los soldados de Alburquerque llegaban en muy malas condiciones a Cádiz. En la prensa del estreno se recogió así el efecto escénico y musical que aquel número ofreció a los espectadores. Hay que tener en cuenta que la escena recogía momentos ocurridos hacía más de setenta años, pero el efecto patriótico se transmitió desde la obra hacia el público con gran intensidad:

Se aproximan las tropas del Duque de Alburquerque, y todo es alegría para recibirlas. La música toca un precioso paso doble combinado con el coro, y empieza el desfile, del que forman parte los valientes aragoneses con sus pañuelos a la cabeza y sus alpargatas, los zapadores con sus gorras de pelo, los *guacamayos* y la infantería de línea con sus enormes morriones y sus descomunales tambores. Entre ellos viene el Duque de Alburquerque, en un caballo de carne y hueso, que llevan del diestro dos graciosos frailes. Esta escena agita de tal modo los sentimientos patrióticos, que muchos espectadores a duras penas podían ocultar las lágrimas que se agolpaban a sus ojos.²³³

²²⁹ Véase ENCABO, Enrique: “¡Que vivan los valientes!” en RAMOS, Alberto y ROMERO, Alberto: *1808-1812: Los emblemas de la libertad*. Cádiz. Universidad de Cádiz, 2009, p. 251.

²³⁰ BURGOS LARRAGOITI, Javier de, CHUECA, Federico y VALVERDE, Joaquín: *Op. cit.* Cuadro tercero, p. 49.

²³¹ *Ibidem.*

²³² *Ídem*, partitura para canto y piano, nº 5, p. 3.

²³³ “Los estrenos”, en *La Época*, 21-11-1886, p. 1.

Diez años después de su estreno, la música de este pasodoble acompañaba a las tropas españolas mientras embarcaban hacia Cuba. No se utilizó en tal momento solo por su popularidad. También las autoridades vieron la oportunidad de “alimentar el espíritu patriótico con una pieza que sirviera de estímulo para el apoyo a la causa de ultramar, [por lo que] asistimos, de ese modo, no tanto a la configuración de un teatro político sino a un proceso de politización del teatro”²³⁴. Pero la de 1895-1898 no era una guerra representada en un teatro, sino auténtica, imposible de ganar desde el punto de vista militar por más que se diese una visión triunfalista de ella en España. Con las siguientes palabras describió José Deleito el estigma que cayó sobre la obra de Chueca:

La “marcha” de *Cádiz*, que acompañó y alentó, entre charangas, los vítores esperanzados y los trágicos episodios de nuestra *débâcle* colonial, pareció después responso fúnebre. Se la maldijo como exaltadora de la loca aventura; se hizo de ella un símbolo de la patriotería populachera. Y, en la reacción que siguió a la catástrofe, se la proscribió, se la arrinconó, cesó de oírse en parte alguna. Hasta se formó contra ella la calumniosa y ridícula especie de que no era sino un vals austriaco, “fusilado” por Chueca y puesto en tiempo de marcha.

Pasaron treinta años, y, al conjuro de la guerra de Marruecos, resucitada por Primo de Rivera, y que puso nuevamente de moda al patriotismo “lírico”, resucitó la ya histórica marcha, y con ella la zarzuela que la dio origen.²³⁵

Pero el componente instrumental de *Cádiz* no se agotó en esta pieza. Además de un prelude para el acto segundo, Chueca dispuso una marcha de la Constitución, fragmento musical que actuaba de ambientación al acto de promulgación de la Constitución de 1812. Era un cuadro plástico donde Cayetano Valdés, Gobernador de Cádiz, daba vivas a la Constitución mientras el secretario hacía ademán de leerla al pueblo congregado en la Plaza de San Antonio. De nuevo la banda de música se ubicaba en el escenario para dar mayor esplendor a la escena. La disposición del acompañamiento en acordes de negra, sosteniendo la melodía superior, confería al número solemnidad, especialmente en la modulación al modo menor que efectuaba en la zona central²³⁶. Otro prelude figuraba en el inicio del cuadro octavo, cuando los gaditanos se daban cuenta de la huida sigilosa de los franceses y el fin del asedio. Este

²³⁴ ENCABO, Enrique: “¡Que vivan los valientes”..., pp. 252-253.

²³⁵ *Ídem*, pp. 156-157.

²³⁶ BURGOS LARRAGOITI, Javier de, CHUECA, Federico y VALVERDE, Joaquín: *Op. cit.* Partitura, nº 10, pp. 2-3.

fragmento no se recogió en la partitura editada para voces y piano, aunque sí lo indicaba el libreto.

Sobre la posible recuperación de la marcha de *Cádiz* como gloria nacional, es interesante analizar un pasaje correspondiente a la zarzuela *El pueblo del dos de mayo*, estrenada en tiempos del primer Centenario. Mientras los personajes de 1908 todavía sufren las secuelas psicológicas de lo acontecido un siglo antes, comienzan a escucharse los sones de un pasodoble militar. La hija, Pilar, cree reconocer en ellos la marcha de Federico Chueca, pero su madre, llena de odio hacia todo lo que tenga que ver con los franceses –su propio marido es galo–, prefiere que no sea tal música, pues le recordaría el conflicto con quienes invadieron España:

CARMEN: Son militares que vienen...

PILAR: Y lo que suena una marcha. (Escuchando) / A ver... No... No es la de *Cádiz*.

CARM: ¡No es la de *Cádiz*!

PIL: ¡Qué lástima!

CARM: ¿Por qué? ¡Mejor que no vibre / esa música que inflama / la sangre en los corazones / y el patriotismo en las almas!²³⁷

Al no conservarse la partitura no se puede saber cómo sonaba aquella marcha que sustituyó en la obra a la de Chueca o si contenía algún motivo similar a la del maestro madrileño. Sin embargo, lo importante ahora es resaltar la intención de los autores, pues ofrecer otra marcha diferente a la de *Cádiz* significaba dos cosas; por un lado, insistir en que ésta había caído en desgracia a partir de 1898, tras el Desastre, y por otro, que debía ser rehabilitada con rapidez pues representaba la exaltación del patriotismo. Por tanto, se hicieron algunos tímidos intentos de recuperar esta música²³⁸ antes de la dictadura de Primo de Rivera, cuando se la rehabilite definitivamente. Al final de la zarzuela se volverá a escuchar este pasodoble, escrito a propósito por el maestro Mateos, justamente cuando Francia y España aparecían ya como hermanas y los odios entre los habitantes de una y otra nación debían relegarse. Por tanto, una

²³⁷ SERVERT, Carlos, MATEOS, Gregorio y PORRAS, Antonio: *Op. cit.* Cuadro segundo, p. 43.

²³⁸ En fecha no determinada, pero ca. 1910, Eduardo Luis del Palacio escribió una nueva letra que debía sustituir a la de Javier de Burgos. La denominó “canto patriótico” y la dedicó a S. M. Alfonso XIII. En ella se hacían nuevos recuerdos a un pasado glorioso de España, con Sagunto, don Pelayo, el Cid y Zaragoza como referentes, así como a la necesidad de superar la postración que vive la nación en aquellos tiempos. Las frases “políticamente incorrectas” del texto original, donde se glosaban las fatigas del ejército español, se redactaban ahora de manera más desenfadada: “Qué alegres son / los soldados castellanos / con la guitarra en las manos / y entre los labios la canción”. PALACIO, Eduardo Luis del y VALVERDE, Joaquín: *¡Viva España!* Letra y música manuscritas. Madrid, ca. 1910.

marcha nueva podía servir para simbolizar la unión entre los dos pueblos. La anterior de Chueca, si bien podía recordar rencores ya superados –y desgracias más actuales–, no por ello debía olvidarse ni proscribirse, pues en ella se reflejaba el espíritu patrio.

En lo que respecta a la utilización de agrupaciones instrumentales diferentes a la orquesta, la rondalla ya participó en *El sitio de Zaragoza*. Más tarde, en 1888, otra rondalla imprimió el ambiente local a las últimas escenas de *¡Zaragoza!* Su repetición fue también el nexo de unión de las mismas hasta llegar al cuadro plástico del final, donde los autores indicaban que la música debía escucharse muy suave mientras se mostraba al público el heroísmo de la ciudad. El efecto sobre los espectadores debió de ser enorme, pues se aunaban en la escena las imágenes míticas que se transmitieron sobre el sitio de la ciudad, con sus murallas hechas añicos y con Agustina en actitud de disparar el cañón, junto a una música de rondalla, agrupación instrumental de gran raigambre en todo Aragón y elegida para interpretar las jotas, otro de los símbolos aragoneses. Sobre este fondo visual y sonoro, el remate patriótico lo ponían las palabras que recitaba uno de los personajes; en ellas se mezclaban los tópicos sobre la Virgen del Pilar, la resistencia a ultranza de los maños o el heroísmo de Agustina.

En *El motín de Aranjuez* (1889) se incluyó un toque de retreta que parece invención del compositor, ya que no se corresponde con ninguna retreta en vigor dentro del ejército español²³⁹, sobre todo la reglamentaria en tiempos de Carlos III que sería la que se interpretaría, *stricto sensu*, en el momento histórico que recogía la obra. Esas retretas se tocaban cuando un pelotón de soldados y músicos militares recorrían las ciudades por la noche indicando la necesidad de volver al acuartelamiento²⁴⁰. Tampoco se correspondía con otras retretas posteriores que el compositor, Pedro Miguel Marqués, hubiera podido escuchar, como la que se implantó en tiempos de Fernando VII y que se ha mantenido hasta ahora. Por otra parte, el final de la obra era mucho más interesante, pues la orquesta sola intentaba describir el motín, de ahí la rapidez de sus notas y lo agitado de todo el fragmento. Un cornetín anunciaba el inicio de la rebelión utilizando las notas de Do Mayor y su sonido volvía a escucharse en otros pasajes del número.

²³⁹ RODRÍGUEZ CHAVES, Ángel, TORRES REINA, José y MARQUÉS, Pedro Miguel: *Op. cit.* Partitura manuscrita, nº 4, p. 16v.

²⁴⁰ Recoger la música de la retreta en obras clásicas ha sido una constante. Bastará con citar la utilización casi literal que hizo Luigi Boccherini en su *Música nocturna de las calles de Madrid*, Op. 30, nº 6 (ca. 1780), la disyuntiva en que la llamada de la trompeta pone a don José en el acto IIº de *Carmen* (1875) o la alegría que su aparición produce entre el pueblo de París en el final del acto IIº de *La bohème* (1896) pucciniana.

Unas escalas cromáticas y en trémolo en la cuerda intentaban reflejar la rapidez de lo que ocurría en escena. Solo eran 50 compases a mucha velocidad, por lo que el número era breve y efectista; tal era la intención de este tipo de números, también presentes en otras zarzuelas. El compás era un 2/4 y la indicación de velocidad, *Allegro molto Agittato*, concordaba con la situación de saqueo que los conjurados estaban realizando en el palacio de Godoy en Aranjuez²⁴¹.

Por el contrario, la corneta que se escuchaba en el cuadro tercero de *El estudiante Maravillas* pertenecía a los franceses, dispuestos a sofocar el levantamiento madrileño el 2 de mayo. También el asalto de la caballería francesa se indicaba mediante toques de clarín y el paso de los regimientos franceses era imitado por la orquesta al final de dicho cuadro. Prácticamente de la misma forma comenzaba el cuadro siguiente, ya ambientado en Zaragoza; los instrumentos indicaban que en el campamento francés se disponían a iniciar un nuevo asalto, con el toque de diana y músicas por las bandas enemigas. Sin embargo, el final de la zarzuela debía describir el triunfo de los españoles, de ahí que la orquesta interpretase un breve pasaje donde se describía el asalto de las murallas de Zaragoza y culminaba con la ejecución de la jota vencedora; la entrada en escena de una rondalla reforzaba el efecto de la pieza sobre los espectadores.

En cuanto a los citados cuadros plásticos, varios ejemplos deben destacarse. El primero pertenece a *Los Empecinados* y presentaba la llegada, al final de la zarzuela, del propio Juan Martín al pueblo de Cifuentes. Al jefe guerrillero se le veía a caballo entre los gritos del pueblo, mientras la música de una banda militar anunciaba su llegada. Posteriormente, la orquesta acompañaba ese cuadro con intensidad para glorificar al héroe, quien, no obstante, no había aparecido en escena hasta este momento aunque ha sido evocado durante toda la obra. El segundo ejemplo se insertó en el cuadro quinto de *Aragón*. Aquí la orquesta ambientó la representación de la defensa de Zaragoza y la acción de Agustina disparando el cañón. Esta acción es la que cierra la intervención musical, pues el telón cae justamente cuando la heroína aplica la mecha y se escucha el estampido. El tercer cuadro plástico, también en *Aragón*, sirvió de glorificación al ejército español; la música permitió un desfile militar donde la escenografía jugaba un papel tan importante como la marcha que se interpretaba. Las indicaciones al director de

²⁴¹ Véase partitura manuscrita, nº 9 “Final”, pp. 57r-58r.

escena fueron de una gran precisión para mantener la perspectiva desde el patio de butacas:

Decoración de campo y se ve de frente el ejército español: primero ingenieros y detrás, en una rampa que une con el telón de foro por tamaños y edades, chicos de distinta estatura, hasta unir con los pintados en el telón de foro (...) Cuídese que los fusiles vayan disminuyendo de grueso con objeto de figurar la distancia, así como los morriones de los chicos.²⁴²

El cuarto ejemplo pertenecía a *Los garrochistas*. En realidad se trataba de una música incidental para representar (más bien sugerir)²⁴³ la batalla de Bailén y sus resultados, que aparecían en escena en un cuadro a imitación de la obra de Casado del Alisal. En el libreto los autores insistieron en que la representación de esta escena solo debía durar un minuto, para que fuese la última imagen –y significado– que guardase en su mente el público. Por tanto, Salvador Viniegra escribió un breve himno victorioso, pero intenso. Indicado con el número 6 en la partitura, el rápido ritmo de marcha (cada vez más acelerado y con mayor intensidad) se veía salpicado por intermitentes toques de corneta e, incluso, algún que otro cañonazo en la percusión²⁴⁴. Cuando llegaba el momento de representar sonoramente el campo de batalla a la manera de Casado del Alisal, con los dos comandantes en jefe frente a frente, el compás se volvía más majestuoso y lento, en 9/8. Terminaba, nuevamente, de manera agitada para la bajada del telón y el aplauso del público después de la escena patriótica que acaba de contemplar y oír²⁴⁵. En la prensa se alabó el “envidiable colorido” que Viniegra imprimió a este pasaje y la modernidad de su lenguaje y uso de la orquesta²⁴⁶.

En 1908, un nuevo cuadro plástico cerró la zarzuela *El grito de independencia*. Se trataba de una apoteosis orquestal cuando se recreaba la batalla en el Parque de Artillería de Monteleón. Indicada precisamente como “Final” en la partitura, era un buen ejemplo de las dotes de instrumentador del maestro Giménez, posiblemente uno de

²⁴² SUÁREZ, José, MARTÍNEZ, Bernardo, OLEA, Segundo y MARTÍNEZ, Manuel: *Op. cit.* Cuadro quinto, p. 36.

²⁴³ Sugerir batallas mediante la música era un procedimiento efectivo y más barato que representarlas en escena. Otro ejemplo se encuentra en *Albuera*, donde un número musical del cuadro cuarto está destinado a la banda que, oculta a ojos del espectador, simula la batalla de ese nombre; el número termina con una especie de himno de victoria.

²⁴⁴ NOVO, Pedro y VINIEGRA, Salvador: *Op. cit.* Partitura, nº 6 “Batalla y Final”, pp. 1-6.

²⁴⁵ *Ídem*, pp. 6-7.

²⁴⁶ BLASCO, R.: “Los teatros. Apolo”, en *La Correspondencia de España*, 13-10-1899, p. 3.

los mejores en este cometido junto con Chapí. Las figuras en escena debían imitar el cuadro de Sorolla sobre el mismo asunto. La partitura indicaba *Maestoso* en compás de 2/2 marcado a dos tiempos, lo que podría dar lugar a un episodio agitado, pero la música era más solemne que acelerada, intentando exaltar el momento en lugar de hacerlo trepidante. Solo ocupaba 15 compases, lo cual era una extensión muy breve; la idea del compositor debió ser el presentar un cuadro de glorificación por los participantes en el Parque y bajar el telón cuanto antes, para que el efecto ante el público fuese mayor.

Ese mismo año de 1908, en la sátira titulada *La juerga del Centenario*, la utilización de los motivos musicales de *La Marsellesa* y la *Marcha Real Española* simbolizaron el hermanamiento entre las dos naciones que antaño fueron rivales. Mientras se escuchaba la música tenía lugar ese cuadro plástico, que no era sino una imitación cómica del cuadro de Agustina disparando el cañón. En este caso, era Basilio Paraíso quien disparaba el cañón contra señores de negro y con escapularios. Francia y España, representadas por sendas matronas, se abrazaban.

En 1894, un prelude-obertura abrió *El tambor de granaderos*, “la pieza maestra de Chapí, autor de tantos, por fiel a sus impulsos de compositor con medios sinfónicos”,²⁴⁷. Fue el número más famoso de la obra y se mantiene todavía en cartel para las agrupaciones orquestales y las bandas de música²⁴⁸. Chapí utilizó en este prelude algunos de los temas musicales que luego figurarán en los números cantados, por lo que preparaba el ambiente a los espectadores. El carácter militar de la pieza se anunciaba desde los iniciales redobles de la caja. El primer tema se correspondía con la frase que cantaba el protagonista cuando se niega a jurar la enseña de José I y prestarle fidelidad²⁴⁹. El segundo tema era el que interpretaba el afrancesado don Pedro en el primer cuadro, de carácter cómico e histórico; relataba la llegada a la Península de José I mientras los novios se declaran su amor²⁵⁰. El tercer tema coincidía con el que cantaba la protagonista femenina, en el número 6 de la partitura, al reencontrarse con Gaspar, su prometido. La pieza continuaba con una habilísima combinación de estos tres temas y concluía con un final realmente brillante, para lucimiento de los intérpretes, lo que

²⁴⁷ FERNÁNDEZ-CID, Antonio: *Cien años de teatro musical en España (1875-1975)*. Madrid. Ediciones Real Musical, 1975, p. 119.

²⁴⁸ Las visitas a alguno de los vídeos sobre este prelude, subidos a Youtube, superan las doscientas mil, lo cual es una prueba de la fama que todavía posee la composición.

²⁴⁹ SÁNCHEZ PASTOR, Emilio y CHAPÍ, Ruperto: *Op. cit.* Partitura manuscrita, Prelude, p. 1r.

²⁵⁰ *Ídem*, p. 3r.

motivó que este fragmento, desgajado de la obra matriz, se interpretase en multitud de conciertos y fuese una de las piezas más conocidas del género zarzuela.

En ese recuerdo de los momentos vividos durante el siglo XIX que fue la revista del mismo nombre de Manuel Quislant, el número más importante para esta investigación es precisamente instrumental. Tras un preludio y la presentación de los personajes que harían de cicerones, surgían varios tipos de comienzos de siglo y lo hacían al compás de una nueva música (número 1 de la partitura para voces y piano); esta era la que organizaba incluso su entrada en escena. Para una mayor ambientación histórica, el compositor recurrió a melodías de clara identificación en los espectadores, como eran la marcha de *Cádiz* o el *Trágala*. Al no disponer de la partitura, no se puede conocer qué otras melodías llevaban a los actores a escena y engarzaban los piezas ya conocidas, pero sí se sabe, por el Archivo Histórico de la Unión Musical Española, que este número (1 en la partitura) se denominó “Himnos nacionales (desfile)”:

Por la puerta del globo terráqueo, van saliendo sucesivamente y a medida que el motivo musical lo vaya indicando: primero, Un grupo de guerrilleros de la independencia; después, Otro grupo de voluntarios de Zumalacárregui; luego, Otro grupo de milicianos nacionales, y por último, Otro grupo de voluntarios de la guerra de África. Cuando los cuatro grupos se encuentran en escena se oyen los acordes de la marcha de *Cádiz*²⁵¹, y en el momento en que enardecidos se adelantan á las candilejas gritando ¡Viva España! aparecen en la puerta de la garita Tres frailes, que les imponen silencio con un chist fuerte y sonoro. Abrense los grupos para dejar pasar a los religiosos y vanse lentamente formados como en procesión y detrás los frailes, que con los brazos extendidos les instan á marchar; cuando quedan éstos solos en escena óyese en la orquesta el *Trágala*, y al oírlo los frailes vanse rápidamente, como aterrorizados, y termina el número”. MUTACIÓN.²⁵²

Por lo que atañe a la utilización de piezas de danza clásica junto a piezas folclóricas, en *Vista y sentencia* (1886) se ofreció una alegoría donde el cancan francés pretendía casarse con una españolizada polka, mientras que el rigodón, también españolizado, igualmente quiere desposarla con permiso del suegro, el minué. En un remedo de juicio, la rebelión de las danzas españolas como la jota, el vito y la seguidilla

²⁵¹ Es uno de los primeros intentos de recuperar esta música tras su caída en desgracia después de 1898.

²⁵² ARNICHES, Carlos, DELGADO, Sinesio, LÓPEZ SILVA, José y MONTESINOS (seudónimo de Manuel Quislant): *Op. cit.* Cuadro primero, p. 10.

conseguía poner en fuga al cancán, por extranjero, mientras que la polka, como española, permanecía en esta tierra. En el enfrentamiento de las danzas se utilizaban argumentos basados en la guerra concluida más de setenta años antes, pero que aún continuaban vigentes en el pensamiento de muchos espectadores:

RIGODÓN: Porque en tí, / obsceno y borracho, / hoy nuestra deshonra vemos, / y en España no queremos / nada que huelga a gabacho. / Contra tus torpes cabriolas / protestan ya de una vez / la dignidad, la altivez / y la vergüenza españolas. / La voz del pueblo es voz santa / y a tu suelo te destierra: / huye de esta noble tierra, / que mancillas con tu planta.

CANCÁN: Lo dices con tan buen modo, / que te obedezco y me voy; / ¿vienes Polka?

POLKA: No, yo soy / hija humilde antes que todo. (...)

RIGODÓN: Mejor es que no haya fruto. / Y pues hoy el Cancán cesa / de profanar nuestros lares, / huya a su tierra francesa, / a los ecos populares / de la Jota aragonesa. (Música).

POLKA: Viva la tierra española / y la Virgen del Pilar, / en la patria de la Jota / no sufrimos al Cancán; / ya desde hace tiempo / saben los franceses / lo tercicos que somos / los aragoneses. / Pues cuando un baturro / dice “por aquí” / mete la cabeza / por un adoquín.

CORO: Ya desde hace tiempo / saben los franceses, etc., etc.²⁵³

De *La leyenda dorada* (1903) debe destacarse el número que escribió Ruperto Chapí para el cuadro número cuatro: una gavota²⁵⁴ que danzaban las gentes de clase acomodada, poco antes de que irrumpiesen los madrileños que luchaban contra Murat. No solo se trataba de un baile estilizado, propio de las clases altas, sino que su origen francés lo hacía adecuado para que Chapí pudiera mostrar el cambio que se había producido en un instante: los aliados se habían convertido en enemigos. Por ello, la frase de una de las protagonistas representaba esta transformación histórica simbolizada en la música: “¡Vamos a hacer bailar la gavota a los soldados de Murat!”²⁵⁵. El estilo de

²⁵³ GRANÉS, Salvador María, NAVARRO, Calixto, GÓMEZ, Tomás y BRETÓN, Tomás: *Vista y sentencia*. Madrid. R. Velasco, imp., 1886, pp. 29-30.

²⁵⁴ Barbieri ya supo mezclar en sus obras las danzas consideradas hispanas (jota, tango, pasodoble, zortzico...) con las provenientes de Europa (mazurca, gavota, pavana...). Véase CASARES, Emilio: *Francisco Asenjo Barbieri...*, p. 449.

²⁵⁵ DELGADO, Sinesio y CHAPÍ, Ruperto: *La leyenda dorada*. Revista fantástica en un acto. Madrid. R. Velasco, imp., 1903, p. 27.

la pieza era clásico²⁵⁶, elegante, con la sola participación de los instrumentos de cuerda frotada a la manera de una orquesta de cámara. No obstante, en el libreto se indicaba que la música partía de un clavicordio que tañía una de las protagonistas, precisamente la que estaba dispuesta a cambiar las teclas por los trabucos. El compás, a diferencia de lo habitual en este tipo de danza, era el 2/4 y no un 2/2 o un 4/4. Sobre la fecha de composición de esta pieza hay cierta confusión. Según consta en la partitura manuscrita conservada en la BNE, la fecha es “12-2-903”²⁵⁷; pero el cero ha quedado muy reducido –defecto muy común al escribir– y asemeja un punto²⁵⁸. Esto llevó a Luis G. Iberní a considerar que la composición debía haber estado hecha en 1893 y que Chapí la aprovechó²⁵⁹. Tal circunstancia, aunque era habitual en el mundo de la zarzuela, no parece muy factible en este caso, ya no que es fácil recuperar y acomodar una pieza tan concreta como una gavota diez años después. Lo más seguro es que Chapí la escribiera a propósito para esta obra y que la fecha correcta sea la del 12 de febrero de 1903, esto es, un día antes del estreno, verificado el 13 de febrero. Esta cercanía es solo una buena muestra de la premura con que se trabajaba en el teatro lírico de aquellos años, con obras que se terminaban de concebir y copiar por la noche y se ensayaban o estrenaban ese mismo día o al día siguiente, con la tinta casi fresca. El propio Sinesio Delgado, autor del libreto, reconoció que se ensayó la noche de antes y que nunca se pudo bailar la gavota de Chapí con todos los personajes en escena por la falta de seriedad de algunos²⁶⁰.

Muy interesante fue también la pieza final de *La leyenda dorada*: una marcha-pasodoble de exaltación patriótica²⁶¹. Esta pieza estaba fechada el 11 de febrero de 1902, pero también puede ser una errata y tratarse de 1903 –por el reciente cambio de año–, esto es, dos días antes del estreno. La pieza comenzaba en *pianísimo* e iba aumentando paulatinamente su sonoridad, hasta convertirse en una especie de “marcha

²⁵⁶ La gavota de Chapí no fue la única pieza clásica contenida en las obras del corpus. Seis meses antes, en 1902, el maestro Teodoro San José compuso dos danzas cortesanas para el último cuadro de *Mi Niño*. La elección de esta música fue acertada pues la acción se situaba en un salón nobiliario donde se hablaba y dialogaba sobre una mazurca, primero, y una pavana, después.

²⁵⁷ DELGADO, Sinesio y CHAPÍ, Ruperto: *Op. cit.* Partitura manuscrita, pavana, p. 3r.

²⁵⁸ Se recoge esta partitura en el Anexo.

²⁵⁹ IBERNÍ, Luis G.; *Op. cit.*, p. 393.

²⁶⁰ DELGADO, Sinesio: *Mi teatro*. Madrid. Imprenta de los hijos de M. G. Hernández, 1905, p. 149.

²⁶¹ Gracias a la prensa de la época se sabe que esta “apoteosis” final tenía una puesta en escena con clara referencia a la Guerra de la Independencia: “Termina la obra, en la cual hay algunos versos muy brillantes y sonoros, con una «apoteosis» en que aparecen artísticamente combinados al pie de un obelisco, copia del erigido a la memoria de las víctimas del 2 de Mayo, un episodio de esta heroica jornada, otro del combate de Trafalgar, y entre ambos grupos el general Prim con varios soldados de la guerra de África”. *Ilustración artística*, 2-3-1903, p. 2.

guerrera”²⁶² que debía acompañar las evoluciones de ciertos tipos militares de varias épocas. En el momento álgido de la partitura, hacia el final, los actores debían gritar, a un mismo tiempo, “¡Viva España!”. Sin embargo, como afirmó el propio Delgado, aquello no consiguió inflamar ningún ánimo patriótico en los presentes²⁶³, y ello a pesar de que la obra pretendía levantar los ánimos tras la derrota de hacía cinco años. En definitiva, fue una muestra de la falta de pulso que se diagnosticó a España tras el Desastre.

Por lo que respecta a la utilización de himnos históricos como partes de la composición, ya se ha indicado la presencia de la *Marcha Real* y de la *Marsellesa* en algunas obras. A ellos debe unirse el *Himno de Riego*, que en *El corneta de la partida* (1903, Eugenio Sellés y Quinito Valverde) servía de acicate musical para que el grupo que daba nombre a la obra se pusiera en marcha para restaurar la Constitución de 1812. La orquesta era la encargada de entonar sus notas y el coro, formado por miembros de la partida, las cantaba para crear un cuadro animado y de impacto en el público. Quinito Valverde volvió a utilizar la música del *Himno de Riego* dos años después, en la zarzuela *Biblioteca Popular*. Obviamente, al tratarse de una obra escrita en años posteriores al fin de la Guerra de la Independencia, los compositores estaban constreñidos y no podían incluirlo en estas zarzuelas sin incurrir en un claro anacronismo –que no siempre evitaron con otros asuntos–, salvo en aquellas piezas que tratasen el conflicto desde la perspectiva del recuerdo o conmemoración posterior. En *Biblioteca popular* la inclusión sonora del *Himno de Riego* tenía lugar al presentarse en escena varios tomos de los *Episodios Nacionales*, de Benito Pérez Galdós. A sus acordes desfilaban, entre otros, Agustina de Aragón, la hija de Malasaña o un garrochista. La letra se adaptaba a la música del himno: “TODOS ¡Adelante y viva España! / No cesemos de avanzar, / conquistando poco a poco / el aplauso general. / Nos aprecian el magnate / y el humilde menestral, / y enseñamos deleitando / la epopeya nacional”²⁶⁴. El fragmento culminaba con la repetición de las melodías del himno por parte de la orquesta mientras caía el telón.

Sobre el *Himno de Riego* y su relación con la *Marcha granadera*, más tarde *Marcha Real*, los compositores, antes de utilizarlas, debieron tener en cuenta el contexto del estreno y el contenido de la obra donde la incluían. Efectivamente, esta labor previa

²⁶² *Ídem*, p. 152.

²⁶³ *Ídem*, p. 154.

²⁶⁴ LARRA Y OSSORIO, Luis de, VALVERDE, Joaquín (hijo) y CALLEJA, Rafael: *Op. cit.* Cuadro primero, p. 16

era importante porque el *Himno de Riego* representó la imagen del pueblo que buscaba alcanzar el poder, mientras que la *Marcha Real* significaba la glorificación de la Monarquía y el Santísimo Sacramento. Solo con la llegada del liberalismo doctrinario se compatibilizaron ambas concepciones: “La monarquía y la nación eran entes históricos inseparables y ambos igualmente depositarios de la soberanía. Las dos marchas, por lo tanto, no tenían por qué ser incompatibles, como sí lo eran para los absolutistas y los republicanos”²⁶⁵.

²⁶⁵ NAGORE, María: “Historia de un fracaso: el Himno Nacional en la España del siglo XIX”, en *ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura*, vol. 187-751, septiembre-octubre (2011), p. 834.

Capítulo 3. LA EXPRESIÓN DEL NACIONALISMO Y EL PATRIOTISMO

Capítulo 3. LA EXPRESIÓN DEL NACIONALISMO Y EL PATRIOTISMO

3.1. Ideas nacionalistas reflejadas en las zarzuelas¹

Entre 1847 y 1964 las zarzuelas mostraron y revivieron la historia, los mensajes o los mitos emanados de la Guerra de la Independencia, “nuestra epopeya nacional” en palabras de Alejandro Saint-Aubin². En su actualización de aquel momento histórico se deben señalar algunos elementos que poseen claros tintes nacionalistas. Como el profesor José Álvarez Junco indicó, el nacionalismo podía entenderse de varias maneras, pero dos de ellas eran casi coincidentes con su plasmación como argumentos de zarzuela tomados de la guerra de 1808-1814. Fueron los siguientes:

- 1) Llamamos nacionalismo al sentimiento que los individuos poseen de identificación con las comunidades en que han nacido, que en los casos extremos llega a tal grado de lealtad a esas patrias o naciones que sus miembros se declaran dispuestos incluso al sacrificio de su vida –léase matar a otros– si el ente colectivo lo requiere.
- 2) Deberíamos llamar nacionalista a (...) la creencia de que los seres humanos se encuentran agrupados en unos entes colectivos, estables en el tiempo y diferenciados entre sí tanto por sus rasgos culturales como por las características psicológicas y éticas –la manera de ser– de los individuos que los componen.³

Efectivamente, en las zarzuelas del corpus⁴ se mostrará la identificación de los combatientes con una patria o nación que, casi en la totalidad de los casos⁵, coincidía

¹ Como fruto de este trabajo de investigación, algunos de los contenidos aquí tratados ya vieron la luz en forma de artículo; concretamente: ROSAL NADALE, Francisco José: «Patria» y «Nación» en la cultura española contemporánea y su presencia en las zarzuelas sobre la Guerra de la Independencia (1847-1931)”, en *Espacio, Tiempo y Forma, serie V, Historia Contemporánea*, nº 27 (2015), UNED, pp. 227-246.

² S[aint] A[ubin]: “Zarzuela. *Episodios Nacionales*”, en *El Heraldo de Madrid*, 1-5-1908, p. 1.

³ ÁLVAREZ JUNCO, José: *Mater Dolorosa. La idea de España en el siglo XIX*. Madrid. Taurus, 2001, p. 12.

⁴ Aquí se deben incluir tanto las denominadas zarzuelas “grandes”, en varios actos y con argumento basado en la historia, como las de Género Chico, muchas veces tachadas de insustanciales, pues “la crítica y gran parte de los compositores del Género Chico vieron en este la posibilidad de contribuir a esta forma de nacionalismo, previsible y patrioteramente ciertamente, pero no por ello menos intenso”. ENCABO,

con España. Por ella estaban dispuestos los personajes a arriesgar su vida, dinero o familia; todo, menos la libertad y la independencia. También se ofrecerá la idea de que esa identidad nacional a la que pertenecían pueblo, guerrilleros o soldados presentes en las zarzuelas, ha permanecido inmutable a lo largo de los siglos, de tal manera que luchar por Madrid, Zaragoza, Gerona o Cádiz no era sino revivir las gestas de Sagunto, Numancia, Covadonga o San Quintín. Así lo transmitió, por ejemplo, Modesto Lafuente en su *Historia General de España*, al tiempo que hizo coincidir el origen de la nación española y su ansia de mantenerse libre nada menos que hasta las resistencias arquetípicas de Sagunto y Numancia. Los libretistas solo tendrán que repetir esta idea y el mito de la nación inmutable –e indomable– a lo largo del tiempo pervivirá también a través de la zarzuela:

¿Que qué va a hacer Zaragoza? / ¡Lo mismo que hizo Numancia!⁶

Mal España pagaron tu nobleza. / Engañada te viste por traidores / que envidiando tu gloria y tu grandeza / quisieron apagar tus resplandores. / Mas nunca humillarás tu alta cabeza / ante esos titulados vencedores. / Que es España la España, ignora Francia, de Sagunto, Pavía y de Numancia.⁷

En otro orden de cosas, tampoco hubo inconveniente en la zarzuela en que libretistas y compositores abusaran de la vena cómica a la hora de exponer las desgracias de los españoles a comienzos del siglo XIX; como indicó Marie Salgues: “Risa y patriotismo no se excluyen, y la nobleza de los temas no destierra un tratamiento divertido de los mismos”⁸. Por tanto, era posible enviar un mensaje nacionalista a través de obras tanto serias como cómicas y que fuera recibido como tal por el público.

Así pues, las zarzuelas utilizaron el tema de la Guerra de la Independencia porque eran productos culturales que reproducían el pasado y lo adaptaban al presente,

Enrique: *Las músicas del 98: (Re)construyendo la identidad nacional*. Tesis doctoral inédita. Universidad de Barcelona. 2006, p. 22.

⁵ *El timbaler del Bruc* es el único ejemplo donde la lucha se efectúa en nombre de Cataluña y no se amplía a España.

⁶ JACKSON VEYÁN, José y RUBIO, Ángel: *¡Zaragoza!* Madrid. Biblioteca Lírico-Dramática, Enrique Arregui, editor, 1888. Cuadro primero, p. 9.

⁷ ROJAS, Mariano de y SAN JOSÉ, Teodoro: *Gerona*, 1892. Libreto manuscrito, pp. 23r-24v.

⁸ SALGUES, Marie: *Teatro patriótico y nacionalismo en España: 1859-1900*. Zaragoza. Prensas Universitarias de Zaragoza, 2010, p. 26.

en un juego de ganancias mutuo, ya que los autores, actores y empresarios podían aumentar sus emolumentos, por un lado, y las élites gobernantes podían ver cómo sus ideas se transmitían y llegaban a miles de personas sobre las que intentaban influir, por otro. A este doble beneficio se podía añadir un tercero: el de la “identidad cultural”, pues la zarzuela ayudaba a los individuos de la sociedad que recibía las obras a entender y asumir un pasado que se intentaba mostrar como único e inmutable, con una serie de características que parecían formar parte de una determinada “forma de ser” de los españoles. Así, los españoles se forjaron una imagen en la que “valor, orgullo, desprecio a la muerte, caballerosidad, religiosidad, espíritu belicoso (...) se consideran si no privativos, sí más propios de los españoles que de los hijos de otras naciones”⁹. Todavía se podrían añadir dos ventajas más de la zarzuela sobre otras formas culturales que sirvieron de vehículo de esta identidad: la visualidad y la música. La zarzuela permitió recuperar el pasado glorioso y ni siquiera hacía falta imaginárselo, pues los autores, actores y empresarios ya lo hicieron por el público, de manera que “el componente de exaltación patriótico y nacionalista se refuerza. Pero se robustece todavía más con la incorporación de la música, pues un coro patriótico o una romanza donde se llame a luchar hasta morir o vencer influye necesariamente en el ánimo del espectador, no siempre capaz de distinguir lo escenificado con la realidad que la nación puede estar viviendo en esos momentos”¹⁰. Con todas estas premisas es obligado admitir que “el teatro lírico contribuyó enormemente a la homogeneización cultural de España, aquella nacionalización de la cultura que los intelectuales del 98 perseguían”¹¹.

En el caso concreto de los compositores, estos participaron –y se aprovecharon en muchos casos– de los afanes nacionalizadores de los grupos dominantes. Las ideas contenidas en las partituras se trasladaron a un público variado, uniendo en cierta manera a las diferentes clases sociales que las escuchaban, pues “la música (...) es capaz de generar asociaciones culturales, emocionales, dramáticas y poéticas; por eso es muy eficaz para construir paisajes, sonidos e imágenes nacionales”¹². El aumento y diversificación social del público que apreciaba la zarzuela, hizo necesario educarle en música o, como dijo Francisco Asenjo Barbieri, “filarmonizar, es decir, movilizar

⁹ PÉREZ VEJO, Tomás: *Op. cit.*, p. 440.

¹⁰ ROSAL NADALES, Francisco José: “«Patria» y «Nación» en la cultura...”, pp. 229-230.

¹¹ ENCABO, Enrique: *Op. cit.*, p. 24.

¹² ALONSO, Celsa *et alii*: *Creación musical, cultura popular y construcción nacional en la España contemporánea*. Madrid. ICCMU, 2010, p. 39.

musicalmente a las masas, en completa armonía con las necesidades culturales del estado burgués emergente”¹³. Y esto debe señalarse como importantísimo, pues si la zarzuela servía para unir a diferentes grupos sociales de finales del siglo XIX y principios del XX en un ideal común –históricamente cierto o inventado¹⁴, actual o permanente a lo largo de los siglos, que eran otras cuestiones–, basarse en argumentos sobre la Guerra de la Independencia, donde gentes de todo lugar y condición lucharon por la libertad de una patria común, fue una elección acertada y de éxito posible. Los mismos grupos sociales que combatieron juntos en 1808-1814, siendo diferentes, fueron los que, años más tarde, confluyeron en un teatro a ver la obra, por lo que aprendían que si ellos también se unían y salvaban sus diferencias en aras del bien común, era factible la prosperidad de España.

En las obras del corpus la identidad nacional, salvo algún caso muy concreto, no se discutió y coincidió con la española. En la lucha contra el enemigo exterior –o los enemigos interiores vendidos al extranjero– aparecieron unidos aragoneses, catalanes, andaluces o valencianos, todos en un objetivo común que se materializaba en conseguir la independencia de España. Se dio la situación, incluso, de que combatían gentes de varias regiones en una misma zona, como pudo ser Madrid durante el levantamiento de mayo de 1808, Bailén en julio del mismo año o la capital gaditana durante su asedio. El siguiente fragmento, perteneciente a la zarzuela *Cádiz* (1886), muestra a varios personajes que brindan por su patria chica y por la patria común que es España, sin que tales acciones se consideren incompatibles:

RUBIO: (Brindando.) Señores, vaya *po* el rey / y *po* la Constitución. (Todos beben.)

SOLDADO 1º: (Aragonés dirigiéndose a otro grupo.) Tú chiquio, por Zaragoza.

SOL. 2º: (Catalán levantando el vaso.) ¡Por Gerona!

SOL. 3º: ¡Por las dos Castillas!

CURRA: (Levantándose.) ¡Por *toita* España, / si *toa* está en este rincón! ¡Viva España!

TODOS: ¡Viva!¹⁵

¹³ *Ídem*, p. 66.

¹⁴ La burguesía, carente de historia pasada como la aristocracia, tuvo que inventarla a partir de una “realidad histórica, modificada según sus deseos más que por sus experiencias”. GIES, David T.: *Op. cit.*, p. 61.

¹⁵ BURGOS LARRAGOITI, Javier de, CHUECA, Federico y VALVERDE, Joaquín: *Cádiz*. Madrid. Biblioteca Lírico-Dramática, Arregui y Aruej Editores, 1897 (séptima edición). Cuadro cuarto, pp. 53-54.

Igualmente paradigmática de esta alianza de las diversas tierras de España debe considerarse la zarzuela *Certamen Nacional*, estrenada en 1888. Su argumento presentaba a un prohombre, tenido por loco, que intentaba demostrar que era posible la unión de todos los españoles. En un parque de su invención se reunían establecimientos regionales y tipos de cada zona. Entre ellos, en un cuadro plástico, aparecía Agustina de Aragón apoyada en una bandera española¹⁶. Cada pareja regional, al terminar de cantar, bailaba una danza típica de su zona, entre ellas, un zortzico, unas seguidillas manchegas o una soleá. En la posterior lucha dialéctica para saber qué región era la mejor de España, destacaban los madrileños y su enfrentamiento con el resto de regiones en una especie de pugna entre centro y periferia. Los autores aprovecharon esta situación, real en la época del estreno, para gastar bromas y obtener aplausos con las intervenciones de individuos estereotipados. Así, el madrileño pertenecía a los barrios bajos de la capital y era capaz de afirmar, sin mucha base histórica que en Madrid “tenemos *emolumentos* / y otras obras muy notables, / (...) la Casa Grande [Palacio Real], / que está en la Plaza de Oriente / levantada por los árabes, / cuando vinieron aquí / con el señor Bonaparte. (...) El Dos de Mayo en el Prado / y en el Retiro el estanque”¹⁷. Pero el enfrentamiento más agrio se producía entre el madrileño y el catalán, quien figuraba como laborioso. La paz la imponía Agustina de Aragón, la cual insistía en la necesidad de superar rencillas entre regiones y trabajar todos juntos por la riqueza de una entidad superior, la cual había surgido el Dos de Mayo:

AGUSTINA: ¡Otra qué Dios! Eso no, / ¡aquí no hay filas! ¿Estamos? / ¡Otra!
¡Que soy de Aragón! / ¿Os *paece* bien que entre hermanos / *haiga* estas cuestiones? (...)
/ Madrid vale y *tóos* valemos, / y solo con el trabajo / logran los pueblos ser grandes
(...) / Vaya, y para hacer las paces / venga vino y un guitarra. / ¡Otra qué Dios! ¡Viva
España / y el pueblo del dos de Mayo!¹⁸

¹⁶ El uso de la bandera rojigualda simbolizaba la Monarquía y el deseo de esta de identificarse con la nación. En 1887 figuró en la portada de la edición impresa de *Cádiz*; iniciado el siglo XX, aparecerá en multitud de actos e ilustraciones, como la portada de la edición de los *Episodios Nacionales* de Galdós de 1904 o las portadas de la zarzuela *Agustina de Aragón* (1907) y el pasodoble *El Dos de Mayo* (1908), de Chueca.

¹⁷ PERRÍN, Guillermo, PALACIOS, Miguel de y NIETO, Miguel: *Certamen Nacional*. Madrid. Imprenta de José Rodríguez, 1888. Cuadro segundo, p. 22.

¹⁸ *Ídem*, p. 25.

El Dos de Mayo, Zaragoza y Bailén conformaron una trilogía de hechos míticos que poblaron con preferencia las páginas de las zarzuelas; no en vano José Álvarez Junco identificó precisamente en el Dos de Mayo el inicio “de la mitología nacionalista”¹⁹ española. En realidad, las dos grandes ramas del liberalismo español decimonónico, aunque diferían en cuestiones importantes, consideraron que la Guerra de la Independencia había sido el momento en que el pueblo español había tomado las riendas de su destino²⁰ y había luchado contra un invasor extranjero y común. También señaló Álvarez Junco varios elementos que era posible localizar en esa mitificación nacionalista que llevaron a cabo las élites a partir de la Guerra de la Independencia y que se puede comprobar cómo se actualizaron en las zarzuelas del corpus. El primero de esos elementos fue la importancia del pueblo, “que ha redimido a la patria cuando las élites ‘corrompidas’, anti-nacionales, ya la habían vendido”²¹. Así, en *El estudiante de Maravillas* (1889), era el pueblo de Madrid el que sufría la traición de los franceses y se rebelaba contra ella; los soldados españoles debían apoyar a ese “pueblo” –nótese la insistencia del autor en la palabra– que luchará por la libertad de todos y de la patria:

VELARDE: Murat, ciego de arrogancia, / regente se ha proclamado, / y a los infantes ha dado / orden de partir a Francia. / El pueblo clamó / ante tal alevosía, / y entonces la artillería / al pueblo inerte barrió... / Aquella agresión cobarde, / ansioso está por vengar... / ¡Quiere armas para luchar!

DAOIZ: ¡Yo se las daré, Velarde! (...) Vacilar, sería / un crimen este instante. (Rompe la orden.) / ¡Pueblo de Madrid, adelante! / (Abriendo las puertas. El pueblo se precipita al parque).²²

En segundo lugar, se impuso un tipo de nacionalismo que ofrecía una imagen “doliente y casi moribunda de España, heredada del Antiguo Régimen”²³. Tal idea

¹⁹ ÁLVAREZ JUNCO, José: *Mater...*, p. 32.

²⁰ Este es el motivo por el que Margot Versteeg afirmó que los autores sintieron predilección por los temas de la Guerra de la Independencia, de la cual, “mitificada como acto heroico del pueblo español, los autores sacan lo que necesitan para avivar de manera poco sutil los sentimientos patrióticos y nacionalistas de los espectadores (además de propagar los valores de la sociedad de la Restauración)”. VERSTEEG, Margot: *De fusiladores y morcilleros. El discurso cómico en el género chico*. Ámsterdam. Rodopi, 2000, p. 59.

²¹ ÁLVAREZ JUNCO, José: “La invención de la Guerra de la Independencia”, *Studia Historica-Historia Contemporánea*, 12 (1994), p. 88.

²² CASTELLANOS, Julián y GIMÉNEZ, Gerónimo: *El estudiante de Maravillas*. Madrid. Biblioteca Lírico-Dramática, 1889. Cuadro tercero, p. 32.

²³ ÁLVAREZ JUNCO, José: “La invención...”, p. 88.

encontró acomodo en las zarzuelas, donde se insistió en que España había sido atacada por enemigos que carecían de religión y solo buscaban su desolación: “ANTONIO: Dios, en sus leyes divinas, / condena la torpe saña / de esas hordas asesinas, / que hacer pretenden de España / un montón de sangre y ruinas”²⁴. En tercer lugar, a los franceses se les consideró, en general, como ateos y en sus filas lucharon incluso musulmanes. De esta manera se enlazó la lucha de los patriotas católicos españoles en el siglo XIX con la de los cristianos de la Reconquista: “Es justo que celebremos / la victoria... [lo dice en alto para que lo escuchen los soldados franceses que ocupan el pueblo]. Sí, señores, de los nuestros; / es decir, de los cristianos / que en este día tendieron / en los campos de las Navas / a treinta mil sarracenos.”²⁵

3.1.1. “Patria”

Uno de los términos más presentes en las zarzuelas sobre la Guerra de la Independencia y la causa por la cual luchaban los personajes españoles fue el de “patria”. Sobre su significado, empero, existían algunas diferencias, recogidas incluso en una misma obra:

ELENA: ¿Su patria?

CARLOS: ¡Bilbao!²⁶

MARCIAL: El aire de la patria / hoy vuelvo a respirar. / Mi infancia, amigos, / aquí pasó; / sentí aquí el dulce / primer amor. / Y hoy vuelvo a verte, / feliz región!²⁷

CARLOS: ¡Ya el venturoso día / por fin llegó, / en que la patria mía / libre se vea / de su opresor! (...) España va a ser libre.²⁸

²⁴ NAVARRO, Calixto y PÉREZ SORIANO, Agustín: *Al compás de la jota*. Madrid. R. Velasco, imp., 1897, p. 14.

²⁵ MONTEMAR, Francisco, GARDYN, Fernando, GONDOIS, Hipólito y OUDRID, Cristóbal: *La batalla de Bailén*. Madrid, Biblioteca Dramática (Imprenta de Vicente Lalama), 1850. Acto Iº, pp. 4-5.

²⁶ MUÑOZ, Federico [seudónimo de Luis Mariano de Larra], ARRIETA, Emilio, CHAPÍ, Ruperto, FERNÁNDEZ CABALLERO, Manuel, LLANOS, Antonio y BRULL, Apolinar: *El guerrillero*. Madrid. Florencio Fiscowich, editor, 1885, p. 30.

²⁷ ENRÍQUEZ, Ángel y OVEJERO, Ignacio: *La cabaña*. Madrid. Imprenta de C. González, 1858, p. 14.

²⁸ MUÑOZ, Federico [seudónimo de Luis Mariano de Larra], ARRIETA, Emilio, CHAPÍ, Ruperto, CABALLERO, Manuel Fdez., LLANOS, Antonio y BRULL, Apolinar: *Op. cit.*, p. 81.

BALTASAR: Es la patria lo primero / y por ella todo el mundo / debe dar la vida.²⁹

En el primer caso, “patria” era la ciudad o región donde se había nacido, en una especie de patria chica. Pero también era un territorio más amplio por el que se luchaba y moría llegado el caso, es decir, España. Esta cuestión enlazaba las zarzuelas con su referente histórico, pues el ataque del ejército imperial fue tan descomunal que todos tuvieron que luchar por su supervivencia y la independencia de España, todos “antepusieron el valor de la identidad española, en lucha por su independencia, a cualquier consideración, aún desde posiciones ideológicas distintas en determinados aspectos”³⁰. Todos los que tuviesen alguna relación filial con España, por consiguiente, deberían acudir en su auxilio, lo mismo en 1808-1814³¹ que en tiempos del estreno. Incluso los propios espectadores se consideraban españoles sin más, según afirmó el musicólogo Rafael Mitjana, de ahí que coincidieran el deseo de los autores de mostrar acciones y músicas españolas y la receptividad del público para aceptarlas sin discusión: “El pueblo sin educación artística (...) acogía con entusiasmo todo lo que hacía vibrar su alma netamente española”³². En conclusión, se ofreció en las obras del corpus la idea de que la patria debía anteponerse a cualquier otro objetivo, ambición o deseo, hasta el punto de entregar por ella la vida si se encuentra en peligro. Todos los españoles, sin distinción de lugar de nacimiento o clase social, deberán acudir en defensa de esa entidad superior que era España; así se recogió en *La tarde del combate* (1912):

NÚÑEZ: [se dirige a un soldado que se había calificado como “aragonés”] ¿Acaso no mostraste, tú mismo, tu egoísmo, / cuando hablaste de patrias y de regionalismo?

²⁹ PRIETO, Enrique, RIERA, Federico y SAN JOSÉ, Teodoro: *Luz y tinieblas*. Madrid. Sociedad de Autores Españoles, 1908. Cuadro primero, p. 26.

³⁰ DIEGO, Emilio de: *España, el infierno de Napoleón*. Madrid. La esfera de los libros, 2008, p. 25. En la misma página, el historiador recogió una proclama de la Junta de Gobierno de Vizcaya, a primeros de agosto de 1808, donde se pedía: “Los vascongados a los demás españoles. Españoles: somos hermanos, un mismo espíritu nos anima a todos (...) Aragoneses, valencianos, andaluces, gallegos, leoneses, castellanos (...) olvidad por un momento estos mismos nombres de eterna armonía y no os llaméis sino españoles”.

³¹ Como afirmó Álvarez Junco, “para colmo, en aquella guerra se habían distinguido catalanes y aragoneses. Zaragoza, Gerona o los Bruchs se incorporaron a la leyenda como gestas cruciales que demostraban el ‘españolismo’ de todas las ‘regiones’”. ÁLVAREZ JUNCO, José. *Mater...*, p. 144.

³² En CORTIZO, María Encina: “La zarzuela del siglo XIX. Estado de la cuestión (1832-1856)”, en CASARES, Emilio y ALONSO, Celsa: *La música española en el siglo XIX*. Oviedo. Universidad de Oviedo, 1995, p. 162.

ÁLVARO: Nunca, nunca / osara hablar mi boca / contra la integridad / de la Patria española (...) Ha llegado la hora / de defender intrépidos, / frente a extranjeras hordas / que invaden nuestro suelo / y mancillan nuestra honra, / cada uno, a su región; / todos juntos, a todas (...) ¡España! / Los del llano y la montaña / todos en paz y en unión / marchemos a la campaña.³³

En el capítulo anterior se pudo comprobar cómo las piezas de raíz popular (jotas, seguidillas, zortzicos, sardanas...) se enfrentaba a música francesa y formaban un grupo al que podría denominarse como “español”. Solo debe diferenciarse el caso de *El timbaler del Bruc* (1964), donde el canto y baile de la sardana representaba, en exclusiva, al pueblo catalán y su afán de independencia: “Ballem amb goig la sardana / que és dansa d’amor i pau, / és la dansa que simbolitza / tot el poble català”³⁴. Esta cuestión de lo propio y lo extraño estuvo igualmente muy presente en las zarzuelas, pues quien partía a defender la patria lo hacía con la intención de salvaguardar lo “nuestro”; de esta manera, el patriotismo de las zarzuelas se tiñó con un claro tinte xenófobo, el cual formaba parte de todo pensamiento nacionalista, como afirmó José Álvarez Junco³⁵. Ahora bien, a partir del Desastre del 98 se observó un cambio en los diferentes ámbitos culturales españoles de lo que debía ser la defensa hasta la muerte de la patria. En la zarzuela también ocurrió, aunque en menor medida que en otros campos de la cultura. Ahora, los autores debían tener cuidado en no caer en el “patrioterismo”, considerado una de las causas de la decadencia del país. En *Chispita o El barrio de Maravillas* (1901), ya detectó Christian Demange la no presencia de referencias patrióticas a la antigua usanza, pues intentaba más bien ser un cuadro costumbrista y una obra cómica para entretenimiento³⁶. Por tal motivo se ofrece la escena de unos jovencuelos que, con palos al hombro, quieren defender la independencia de la patria, situación que, en otras obras, se presentaba con grandilocuentes palabras. En un sentido parecido, en algunas obras se actualizó a la época del estreno la relación con los franceses, que había pasado de enemistad a hermanamiento. Se escribirán y alternarán, pues, zarzuelas que continúan mostrando la enemistad de principios de siglo, con obras

³³ SANCHO, Miguel y OLÁIZ, José María: *La tarde del combate*. Zaragoza. Imprenta del Hospicio Provincial, 1917, pp. 13-15.

³⁴ GILI CANET, Pedro y COHÍ GRAU, Agustín: *El timbaler del Bruc*. Madrid. ICCMU, 2009, p. LVII [original de 1964].

³⁵ ÁLVAREZ JUNCO, José: “La invención...”, p. 30.

³⁶ DEMANGE, Christian: *El Dos de Mayo. Mito y fiesta nacional (1808-1958)*. Madrid. Marcial Pons, 2004, p. 97.

que pregonan que aquellos fueron hechos pasados que no debían interferir en las buenas relaciones del momento.

Finalmente, es importante destacar la cuestión de la frecuencia con que se unieron los términos “patria” y “religión”. Con ello se revivía uno de los lemas del combate en tiempos del conflicto: la lucha por la Patria, la Religión y el Rey, “soportes de la construcción mítica en la encrucijada de 1808”³⁷. También significaba que España, aunque había evolucionado en el tiempo, había mantenido un carácter católico en esencia, de tal manera que cuando se luchaba por la patria se estaba defendiendo la religión y viceversa. La presencia como antagonistas en las obras de los franceses, representados casi siempre como ateos y revolucionarios, cuando no directamente musulmanes infieles, ayudó a reforzar este carácter de guerra de religión. De esta manera, algunas zarzuelas ayudaron a transmitir un mensaje que entroncaba con las tesis más conservadoras de la política española.

3.1.2. “Nación”

El término “nación” apareció en muchas ocasiones relacionado, confundido o enlazado con el de “patria”. Se intentó mostrar que esa nación, real o inventada, echaba sus raíces en un pasado que comenzaba en la época de la invasión romana, atravesaba los tiempos del Cid o Isabel la Católica, vivía momentos gloriosos durante la Guerra de la Independencia y, por último, continuaba inmutable en la época del género zarzuelístico. En el caso de la guerra de 1808-1814, las zarzuelas transmitieron el ideal de que toda la “nación española” debía ponerse en lucha para conseguir su independencia y mantener su libertad frente al ataque descomunal y pérfido de una potencia extranjera; así se recogió en *Albuera* (1906):

CORO: Con esta derrota [se refiere a la batalla de Albuera] / debieran pensar / que nunca en España / podrán dominar.

CORONEL: Hombres y mujeres, / todo en reunión / luchemos, luchemos / por nuestra Nación.

³⁷ DIEGO, Emilio de: *Op. cit.*, p. 67.

CORO: Al fin demostraremos / luchando en verdad, / que todos morimos / por la libertad.³⁸

Tras la Revolución Francesa “la nación ocupó el lugar de legitimación que antes correspondía al monarca. La soberanía de la nación sustituyó a la voluntad de los reyes y a la soberanía dinástica”³⁹. No deben extrañar, según esta premisa, las palabras que se pronunciaron en 1889, pertenecientes a *El motín de Aranjuez*: “El tío Pedro nos ha dicho / que esto ya es una nación, / y que no hay quien por capricho / nos imponga su opinión”⁴⁰. No obstante, parecían demasiado liberales y cercanas a las tesis de la Constitución de 1812 para figurar en boca de un miembro camuflado de la nobleza en 1808. Era posible que el libretista estuviese aportando algo más personal, teniendo en cuenta el año de estreno. Sí se conoce que, iniciada la lucha por la independencia, y carente España de sus tradicionales dirigentes –léase los monarcas–, se extendió la idea de que era la nación la que tomaba las armas para enfrentarse a sus enemigos y era esa misma nación la que se daba formas de gobierno que sustituyeran temporalmente a las secuestradas en Francia. Terminada la guerra, los escritores liberales continuaron con un relato de todos aquellos acontecimientos en el sentido de que era la nación entera la que se sublevaba en armas, en un momento delicado al que se había llegado como consecuencia de la mala privanza de Godoy.

Es decir, la nación española debía sobreponer su voluntad a las decisiones arbitrarias de sus gobernantes, especialmente en los momentos de crisis. Otros momentos críticos para la nación se vivieron en tiempos de los distintos estrenos, de ahí que, al representar el pasado glorioso que se suponía ésta había vivido, se ofrecía una especie de bálsamo para las cuitas de los espectadores. Nada impedía que aquella nación altiva y poderosa no superase, una vez más y a la manera de sus antepasados frente a Napoleón, los momentos de postración que se podían vivir con los reveses en Cuba o el norte de África.

La identificación que se señaló entre “patria española” y “religión católica” se reprodujo en el caso de la “nación española”. Por tanto, quienes pertenecían a una

³⁸ RAMOS, Fernando, BRAVO, Marcelino y LÓPEZ, Damián: *Albuera*. Badajoz, Tip. La Económica, 1906, p. 37.

³⁹ MORENO ALONSO, Manuel: *La batalla de Bailén. El surgimiento de una nación*. Madrid. Sílex, 2008, p. 25.

⁴⁰ RODRÍGUEZ CHAVES, Ángel, TORRES REINA, José y MARQUÉS, Pedro Miguel: *El motín de Aranjuez*. Madrid. Administración Lírico-Dramática, 1889. Cuadro primero, p. 30.

nación extranjera sufrirían todo tipo de agresiones también por la religión que profesaban o por la carencia de la misma. No debe extrañar, pues, que en las zarzuelas se atacara a los extranjeros de palabra y obra, ni que se tergiversaran los Mandamientos hasta el punto de que matar a un francés no solo no era pecado sino que era una obligación para los católicos españoles. Esto significaba que en el conflicto de 1808-1814 hubo un componente religioso de gran calado, asumible y entendible para los públicos que asistieron a las posteriores zarzuelas donde se recogió. Como ejemplo, en el siguiente párrafo se mezclan todos los elementos que se han indicado y se añade una clara amenaza contra cualquier separatismo de los que ya habían hecho aparición en la España de 1922, año de estreno de *Los chisperos de Madrid*:

ANTÓN: ¡Santiago y cierra España! / Fue el grito sacrosanto, / que al moro puso espanto / tras largo batallar. (...) Victoria, tras victoria, / la lucha fue ganada / rindiéndose en Granada / el fiero musulmán. / Y España fue formada / nación robusta y fuerte, / con lazos que la muerte / tan sólo romperán. / De España quiere Francia / por fuerte y poderosa, / cadena tan hermosa / romper por ambición. / (...) ¡Castilla vive alerta! / ¡Despierta Andalucía, / que está cercano el día / de viles la traición! / Y el réprobo podría / romper los fuertes lazos, / que anúdanse en los brazos / del ínclito Aragón. / España será España / formada como está, / si algún traidor la vende / la muerte encontrará.⁴¹

También los emblemas nacionales se confrontaron en las zarzuelas, de la misma forma que lo hicieron en la propaganda de 1808-1814. Un símbolo de la nación española fue el león, animal que, como los españoles que luchaban por su independencia, era noble pero fiero cuando se sentía agredido. Al contrario, el símbolo de Francia era el águila, la cual pasó a representar la perfidia de quienes habían atacado a traición a un antiguo aliado. En 1895, ese león todavía será utilizado como símbolo de la supuesta fuerza de España ante un enemigo, los Estados Unidos, al que se representó menos poderoso de lo que era en realidad. Pero “esto es un arma de doble filo pues (...), la sociedad comprobará cómo la nación –y mucho menos sus gobernantes– no consigue resolver sus problemas cotidianos ni estar a la altura en las grades ocasiones”⁴².

⁴¹ COBOS, Vicente y TORCAL, Julio: *Los chisperos de Madrid*. Madrid. Sociedad de Autores Españoles, 1922. Cuadro tercero, p. 27.

⁴² Véase ÁLVAREZ JUNCO, José: “La invención...”, p. 95.

Refugiarse siempre en un pasado supuestamente glorioso “no podía traer otra cosa que atraso para la nación, pues no se puso la mirada en el porvenir, sino en lo ya acabado, [de esta manera] la leyenda dorada ahogó cualquier posibilidad de futuro dorado”⁴³. Por este motivo no deben extrañar las palabras del Gobernador Militar de Badajoz al recibir la dedicatoria de la zarzuela *Albuera* (1906); solicitó que, al tiempo que se recordaban las gestas heroicas del pasado, se luchase en fomentar la industria y la riqueza del país⁴⁴. Precisamente en *Episodios Nacionales* (1908), un joven médico⁴⁵, representación de los pensadores que intentaban regenerar el país, pidió que se dejase morir en paz a la Leyenda Dorada, personaje anciano y marchito, pues ya eran otros tiempos y no se podía siempre estar a vueltas con el pasado, pues tal actitud lastraba el progreso: “DOCTOR: *Don Quijote* cayó molido a palos; / no osará levantarse. / De la *Armada Invencible* lo bajeles / se pudren en el fondo de los mares. / Las cenizas del *Cid* están guardadas / y al sepulcro le echamos siete llaves. / Resuenan como murga los acordes / de la marcha de *Cádiz*. / Quien vive de recuerdos desfallece, / el que tiene ambición marcha adelante”⁴⁶. Sin embargo, los autores no hicieron caso a su propio personaje pues, en los siguientes cuadros, se expusieron todas las consideradas glorias y mitos de la Guerra de la Independencia (Dos de Mayo, Bruch, Gerona, el Palleter o el Cura guerrillero), al tiempo que revivían a la moribunda Leyenda Dorada. Pero la obra también fue un ejemplo de oportunismo, pues, al estrenarse en 1908, se aprovechó de la efervescencia nacionalista que trajo el primer Centenario, a cuyo carro se subieron muchos personajes del momento.

En el tipo de “nación” que se ofreció en las zarzuelas analizadas, los españoles tenían un enemigo externo, claramente no-español, y un enemigo interno, los afrancesados, calificados de “malos españoles”. Esto ya ocurrió en tiempos de la guerra, por lo que se puede, con José Álvarez Junco, “partir de la hipótesis de que en 1808 existía algún tipo de identidad colectiva que respondía al nombre de española”⁴⁷ y el que no comulgaba con esa identidad no podía llamarse español aunque hubiese nacido en España. Por el contrario, todos los nacidos en ella y “buenos españoles”, tenían la

⁴³ ROSAL NADALES, Francisco José: “«Patria» y «Nación» en la cultura...”, p. 242.

⁴⁴ Véase RAMOS, Fernando, BRAVO, Marcelino y LÓPEZ, Damián: *Op. cit.*, dedicatoria.

⁴⁵ Se debe relacionar con la idea regeneracionista de Joaquín Costa sobre la necesidad de un “cirujano de hierro” que extirpase los males del país, especialmente el del caciquismo. Los libretistas, por tanto, no compartían esta idea y consideraban que el país necesitaba mantener sus mitos y su pasado vivos.

⁴⁶ THOUS, Maximiliano, CERDÁ, Elías, LLEÓ, Vicente y VIVES, Amadeo: *Episodios Nacionales*. Revista histórica, en un acto y verso. Madrid. R. Velasco, imp., 1908. Cuadro primero, p. 12.

⁴⁷ ÁLVAREZ JUNCO, José: *Mater...*, p. 34.

obligación de defender su nación y no compartir las ideas ni los actos del enemigo. Los autores, en la necesidad dramática de ofrecer protagonistas y antagonistas, encontraron en los buenos y malos españoles un filón, de manera que reprodujeron estos enfrentamientos en el escenario y los utilizaron sobre todo para avivar el sentimiento nacionalista de los espectadores.

Si bien antes se anunció la cercanía de los términos “patria” y “nación”, existía un matiz de significado que los distinguía y que también se halló en las zarzuelas del corpus. Marie Salgues, en su estudio sobre el teatro patriótico entre 1859 y 1900, ya detectó que los términos “patria” y “nación” no eran siempre sinónimos ni tenían las mismas connotaciones⁴⁸. En las obras objeto de análisis la presencia del término “patria” ha sido mayoritaria y se ha usado con un matiz sentimental que trataba de influir sobre el espectador. “Nación”, por el contrario, se usó como sinónimo de proyecto común de varias gentes, sobre todo en momentos en los que sus gobernantes no estaban a la altura que se les exigía. Ahora bien, esa utilización sentimental del término “patria” podía resultar durísima, pues la patria solía identificarse con una madre que pedía a sus hijos el máximo sacrificio por ella; en el caso de la Guerra de la Independencia, el de su vida. La solución, como apuntó Salgues, consistió en sustituir el término “patria” por el de “nación”, menos sentimental y afectivo, de tal manera que era más fácil entender que se entregara la vida por la nación que por la patria, que era una madre. Sin embargo, en las obras analizadas no se produjo tal sustitución; al contrario, se insistió en muchas zarzuelas en que la patria era una madre que obligaba a entregar la vida en su defensa. Además, muchos personajes eran madres naturales que no dudaban en ofrecer a sus hijos en sacrificio por la independencia de la patria. Del mismo modo, los gobernantes que se aprovechaban de la propaganda nacionalista de las zarzuelas también obtenían mayor rédito político si se mantenía el término “patria = madre”.

⁴⁸ SALGUES, Marie: *Op. cit.*, p. 229.

3.1.3. “Pueblo”

Durante el siglo XIX, la literatura y otros artefactos culturales utilizaron como sinónimos los conceptos de “nación” y de “pueblo”⁴⁹. Por lo que respecta a la zarzuela del mismo periodo, ya desde sus orígenes estuvo más cerca del “pueblo” que otros espectáculos cantados, pues no hay duda de que los espectáculos líricos “funcionan como escaparates atractivos de un proyecto político”⁵⁰. Incluso Emilio Cotarelo afirmó que en las obras estrenadas en 1849 aparecían “diversas clases de la sociedad española, especialmente la media, que es la que constituye el fondo y la base de la vida nacional”, y que, de continuar el auge de la renacida zarzuela, “poetas y compositores tendrán pronto escenas y pasiones variadas hasta lo infinito que llevar a sus obras, a fin de dar en ellas el cuadro casi completo de la vida sentimental de un pueblo”⁵¹. Esa íntima conexión de la zarzuela con el pueblo, primero en sus capas media y baja y, más tarde, con la incorporación de las clases altas⁵², permitirá que los autores representen a ese pueblo, considerado español aunque se ubique con preferencia en ciertas regiones (Madrid, Aragón, Andalucía o Valencia) en situaciones contemporáneas al estreno y en momentos de su historia donde cogió las riendas de su gobierno. En esta última faceta, los argumentos tomados de la Guerra de la Independencia cumplieron un doble cometido: presentaron al pueblo en lucha por la independencia de la patria, evitando cualquier connotación puramente revolucionaria⁵³, y mostraron a los diferentes “pueblos” que conformaban el “pueblo español” trabajando unidos en una causa común, sin egoísmos ni regionalismos. Esta última idea resultaría muy efectiva en tiempos de

⁴⁹ Véase SÁNCHEZ GARCÍA, Raquel: *La historia imaginada: La Guerra de la Independencia en la literatura española*. Madrid. CSIC, 2008, p. 10.

⁵⁰ SALAÚN, Serge: “La zarzuela, híbrida y castiza”, en *Cuadernos de música iberoamericana*, 2-3 (1996), p. 247.

⁵¹ COTARELO, Emilio: *Historia de la zarzuela*. Madrid. Tipografía de Archivos, 1934, p. 235.

⁵² El mismo Emilio Cotarelo recoge una crítica de *La Época* del día 16 de noviembre de 1854: “La zarzuela (...) es el espectáculo verdaderamente popular y que está en boga. Gozan en él nuestras clases elevadas; deleita a las clases medias y fascina y enloquece a las gentes de nuestro pueblo”. *Ídem*, p. 490.

⁵³ En la zarzuela no se utilizó el término “revolución” con asiduidad, seguramente por motivos de conveniencia política en el momento del estreno. Cuando aparecía, lo más habitual era calificar a quien así actuaba de “revoltoso” –como los personajes de *Los chisperos de Madrid* que piensan derribar a Godoy– en lugar de “revolucionario”, pues no dejaba de ser peligroso mostrar al pueblo en su faceta más reivindicativa y agresiva. En *Chispita o El barrio de Maravillas*, por el contrario, sí se encontraba dicho término y, además, utilizado de manera conveniente según el carácter histórico que se le pretendía dar. En los días previos al 2 de mayo de 1808, dos patriotas desean que estalle pronto la revolución para expulsar a los franceses que se enseñorean por Madrid, mientras que una anciana afrancesada teme tal revolución por su carácter subversivo. Del mismo modo se localizó un abundante uso del término “revolución” en *El corneta de la partida* (1903), pero aquí la acción se situaba en el levantamiento de 1820 y la revolución aludida pretendía devolver la vigencia a la Constitución de 1812.

los respectivos estrenos, en especial a finales del siglo XIX y principios del XX, pues se reflejó en las zarzuelas la lucha de un pueblo unido, capaz de superar los enormes problemas que causó la invasión napoleónica, abandonado por sus máximos dirigentes. Si el pueblo español pudo superar aquella tremenda prueba, solo si permanece unido será también capaz de afrontar la supuesta decadencia que se pregona por el país después de la derrota ante los acorazados norteamericanos.

No obstante, en esa triple conexión entre el pueblo-histórico, el pueblo-personaje y el pueblo-espectador no todo fueron beneplácitos. La crítica, por ejemplo, no siempre vio con buenos ojos el recurso a escenas grandilocuentes y de la gloriosa historia pasada, pues consideraba que esto era un simple subterfugio de los autores para buscar el fácil aplauso del pueblo menos entendido a la par que restaba calidad a la obra. Así, en 1897, se pudo leer: “Una cosa me disgusta de *Los rancheros*. El recuerdo de la batalla de Bailén y la mención del general Castaños. Hay cosas que no son para zarandeadas en los juguetes cómicos y memorias sagradas que conviene no sacar a colación sin las formalidades imprescindibles”⁵⁴. No contaba solo el hecho de que una parte del público fuese de manera interesada al estreno –los interesados por el argumento y los interesados por la gratificación de los autores y empresarios–, también se daba el caso de que el espectador quedaba comprometido a aplaudir una obra donde la patria estaba en peligro y no hacerlo hubiese supuesto que le tildasen de “mal español”, a la manera de los afrancesados de las zarzuelas y de 1808.

En *El fantasma de la aldea* (1878), el pueblo se convertía en protagonista de lo que hubiera de suceder en España. Esta idea entroncaba con el lugar que ya se le asignaba al pueblo desde diez años antes, en el Sexenio Democrático. Como afirmó Demange al referirse al Dos de Mayo –y que se puede extrapolar a otros momentos de la Guerra de la Independencia recogidos en las zarzuelas–, “ya nadie cuestiona el protagonismo del pueblo (...) El pueblo ocupa por fin el lugar que históricamente le corresponde”⁵⁵. Por eso se puede recitar en 1878 y en un escenario lo siguiente: “CURA: Pero si atenta [Napoleón] / en su ciego frenesí / contra nuestra patria así, / le va a salir mal la cuenta, / que aunque hoy está la nación / esclava, ignorante, oscura, / lo

⁵⁴ JUAN PALOMO, “Gacetillas teatrales”, en *El Globo*, 11-11-1897, p. 2.

⁵⁵ DEMANGE, Christian: *Op. cit.*, p. 92.

que le sobra es bravura, / es brío en el corazón. / Nuestro pueblo está cansado, / Alcalde, mas no está inerte, / y el día que se despierte / será un talud desbordado”⁵⁶.

En las zarzuelas el pueblo ocupó el vacío dejado por Carlos IV y Fernando VII en 1808. Los autores utilizaron esta circunstancia para presentar a un pueblo agigantado, capaz de tomar las riendas de su destino a diferencia de lo que había sucedido en el Antiguo Régimen, pero, hay que insistir, sin un componente revolucionario que hubiera sido inaceptable para los gobernantes en tiempos del estreno. Un magnífico ejemplo se localizó en la ya citada *El estudiante de Maravillas*, donde se acrecentaba el mensaje al ser las últimas palabras que el público escuchaba antes de bajarse el telón: “De ese francés arrogante / inútil es el empeño... / ¡que si es el rey muy pequeño, / es el pueblo muy gigante!”⁵⁷. Del mismo modo se retomó esta idea en 1897, al estrenarse *Al compás de la jota*: ANTONIO (hablado): / En vano de tu cerebro [se refiere a Napoleón] / brotó ese plan sorprendente, / que hoy se va poniendo negro, / que es muy caudaloso el Ebro / y muy tenaz su corriente. / Si un rey de tierra extranjera / quisiere imponernos su ley, / le hará ver España entera / que un pueblo siempre que quiera / se sobrepone a su rey”⁵⁸.

Ubicar al pueblo en el centro de su destino podía traer, sin embargo, problemas de falseamiento en la historia, en la cultura y, cómo no, en la zarzuela. Por eso Margot Versteeg previno de que “los autores [construyen e imponen] desde arriba, una amplia gama de mitos que parezcan creados por el mismo pueblo, o sea desde abajo. Tenemos, por ejemplo, (...) el mito del patriotismo y la idealización mítica de cierto regionalismo”⁵⁹. Ambos estuvieron muy presentes en las obras del corpus; el primero, en casi todas; el segundo, en el caso particular de Aragón que se mostró como la quintaesencia del españolismo patriota.

3.2. La defensa de la patria por encima de cualquier otra consideración

En las zarzuelas sobre la Guerra de la Independencia se ofreció, mayoritariamente, un tipo de protagonistas que no dudaban en abandonarlo todo para

⁵⁶ CASTELLANOS, Julián y TABOADA, Rafael: *El fantasma de la aldea*. Madrid. Administración Lírico-Dramática, 1878. Acto Iº, pp. 10-11.

⁵⁷ CASTELLANOS, Julián y GIMÉNEZ, Gerónimo: *Op. cit.* Cuadro cuarto, p. 45.

⁵⁸ NAVARRO, Calixto y PÉREZ SORIANO, Agustín: *Al compás de la jota*. Madrid. R. Velasco, imp., 1897, p. 12.

⁵⁹ VERSTEEG, Margot: *Op. cit.*, p. 58.

defender la patria y lograr la libertad de la nación, de sus personas y de sus familias, pues casi siempre solían ir unidas estas tres categorías. De esta forma, el abandono del hogar, posponer los actos habituales –aunque fueran tan decisivos como un matrimonio–, entregar la hacienda y ofrecer la vida en caso de que no llegase la victoria, vendrían justificados por la situación de emergencia que se vivía en toda la nación a causa de la invasión francesa. No solo los hombres, también los personajes femeninos antepondrán –igualmente de forma mayoritaria– la independencia de la patria a su propia felicidad. Así, las esposas, novias y madres aguardarán entre rezos la vuelta del hombre, o serán ellas mismas las que empujen a sus familiares al combate en una actualización del lema de las mujeres espartanas.

Por otra parte, aunque los personajes del pueblo estaban, casi siempre, prestos a ocupar una plaza en el ejército español o en cualquier grupo guerrillero de la zona, la realidad histórica mostró que no siempre fue así. Entre 1808 y 1814 los españoles lucharon por su patria con entusiasmo en muchas ocasiones, con resignación en otras tantas, y obligados y desganados en otras cuantas⁶⁰. La Guerra de la Independencia exigió grandes cantidades de dinero y de hombres para mantener la lucha; voluntarios, quintas y levassurtieron los ejércitos españoles. Cuando no se estaba de acuerdo, uno de los recursos más utilizados por los interesados fue la desertión. Fueron muchísimos los españoles que desertaron, sobre todo en los momentos en los que parecía imparable la maquinaria militar francesa. No obstante, en las zarzuelas esa categoría del desertor no se recogió abiertamente; los personajes españoles luchaban y morían, pero no se rendían ni desertaban, a no ser que existiera un motivo insuperable. Uno de tal calibre se ofreció en la zarzuela *La tarde del combate* (1912), de José María Oláiz y el escritor Miguel Sancho. El soldado protagonista debía atender a su padre, enfermo, precisamente en los momentos anteriores a una batalla. Este abandono justificado del puesto no fue admitido por sus superiores y el joven fue encarcelado por desertor. En sus lamentos se escuchaba la defensa de su acto: “No sabían / que mi amor era tan grande / que podía repartirse / entre la Patria y mi padre”⁶¹. Al final, el soldado realizará un acto de valentía que culminará con la victoria de las tropas españolas; a sus palabras acudirán a luchar los que antes huían del enemigo: “Españoles, dicen que a la gente de

⁶⁰ Véase CANALES, Esteban: “Ejército y población civil durante la Guerra de la Independencia: unas relaciones conflictivas”, en *Hispania Nova*, 3 (2003). Edición online, s/p, apartado 1. http://hispanianova.rediris.es/articulos/03_003.htm [Consultado 21-1-2016].

⁶¹ SANCHO, Miguel y OLÁIZ, José María: *Op. cit.*, p. 11.

mi tierra, nunca se vio vacilar, ni que temerosos ante el enemigo volvieran la espalda. Si el miedo os aprieta, no vengáis conmigo, yo lucharé solo por todo Aragón”⁶². De esta forma, el valor ante el enemigo dejaba a salvo la honra militar y lo que, al principio, pudo ser motivo de vergüenza y castigo ahora era causa de orgullo y recompensa gloriosa: “JEFE: No es posible traidor / ni de cobarde tachar / a un hombre que va a lavar / con sangre suya su honor”⁶³.

La situación de España en el tiempo que se ha delimitado para el trabajo (1847-1964) permitió y alentó este tipo de manifestaciones donde la patria se antepone a cualquier otra consideración. Baste citar los periodos 1859-1860, 1895-1898 y el centenario de 1908, cuando las expresiones patrióticas se sucedieron, siendo los teatros y las obras líricas un buen escaparate para expresarlas y promover el sentimiento nacionalista. En esta abundancia de temas patrióticos ofrecidos a los diferentes públicos, coincidieron los periodos de gobierno progresista y conservador, si bien cada uno lo interpretó según su ideología e intereses. La profesora Freire, que ha estudiado en profundidad la repercusión de la Guerra de la Independencia en la Literatura, consideró que en las obras literarias se transmitió “el orgullo de pertenecer a un pueblo que peleó su propia causa (...) no defendida únicamente por los ejércitos, sino por todos los habitantes de las distintas regiones de España”⁶⁴.

3.2.1. Los patriotas

La primera arenga patriótica se presentó en *Colegialas y soldados* (1849). La acción se situaba durante una tempestad; el ánimo decaído de uno de los combatientes era contrarrestado por la animosidad patriótica de otro, en un claro ejemplo de cómo se debía mostrar al público la necesidad de luchar cuando la patria estaba en peligro. La disposición, en forma de diálogo, en el que el primero expresa lo negativo y el segundo lo positivo y, por tanto, válido, recordaba a algunos catecismos no religiosos. El uso del término Castilla en lugar del de España, que podría resultar llamativo, se enmarcaba en

⁶² *Ídem*, p. 34.

⁶³ *Ídem*, p. 41.

⁶⁴ FREIRE, Ana María: “La Guerra de la Independencia en la literatura española (1814-1914)”, en *Cuadernos dieciochistas*, 8 (2007), p. 272.

una tendencia observada igualmente en otras obras, donde cada combatiente podía hablar de su patria chica pero sin excluirla de la patria grande:

PASCUAL: ¿A quién le ocurre / pasar hambres y fatigas, / ingresando voluntario / en las españolas filas, / sino a vos?

JULIÁN: Y a todo el mundo / ocurrirle debería. / ¿Quién al ver esta nación / por extraños invadida, / no corre a empuñar las armas, / gritando: ¡Viva Castilla! / (...) Así lo hacen de las propias [casas] / las desoladas familias, / en todas las poblaciones / que esos maldecidos pisan.⁶⁵

No siempre los patriotas escenificados actuaban con ese valor desmedido, heroico y suicida que se pregonaba. Los principales personajes de *Juan Blas*, zarzuela de 1863, trabajaban *pro patria* de manera encubierta, incluso sus convecinos creían que eran afrancesados. Sus cargos, alcalde y médico respectivamente, les permitían estar a bien con los franceses al tiempo que actuaban contra ellos. Obviamente, el servicio a la patria se consideraba, en esta obra, por encima de cualquier posible deslealtad hacia los invasores con los que se mostraban afectuosos. Muy diferente fue la actitud del fraile Miguel en *Jorge el guerrillero* (1871), quien, viendo en peligro la libertad de la nación, no dudaba en lanzar la siguiente proclama: “Hoy la España sus hijos reclama / y los llama la voz del cañón (...) La patria nos grita / las armas coged / pues todos debemos / morir o vencer”⁶⁶. Poco afortunados se mostraron los autores con la siguiente frase, pues olvidaban que la dinastía reinante en España cuando la invasión tuvo su origen en el país vecino: “Aquí no queremos reyes / que hayan en Francia nacido”⁶⁷.

Al tratarse la zarzuela de un género teatral que buscaba, entre otras cosas y sobre todo, entretener, era lógico que se presentaran historias de amor que confluían, participaban, se sobreponían o sufrían los acontecimientos históricos. Por este motivo se incluyeron muchos pasajes, ya desde la temprana fecha de 1849, en *Colegialas* y

⁶⁵ PINA BOHÍGAS, Mariano, LUMBRERAS, Francisco y HERNANDO, Rafael: *Colegialas y soldados*. Madrid. Círculo Literario Comercial (Imprenta de S. Omaña), 1849. Acto Iº, 6.

⁶⁶ NAVARRO, Calixto, CAMPOAMOR, Antonio y ROVIRA, Antonio: *Jorge el guerrillero*. Madrid. Imprenta Española, 1871. Introducción, p. 21.

⁶⁷ *Ibidem*.

soldados, donde el amor –tanto conyugal⁶⁸, como fraternal o filial– debía aguardar turno ante la urgencia de la salvación de la patria. Años más tarde, en *Aragón* (1892), se mostró que la situación de guerra se anteponía a la felicidad particular. El todo debía prevalecer sobre las partes en un conflicto donde la patria estaba en peligro y la dicha personal debía aplazarse hasta que reinase la paz en la comunidad: “No es ocasión oportuna de amores, cuando la patria llama a los aragoneses entre quejidos y lágrimas”⁶⁹. Ningún lazo familiar ni de sangre, por tanto, había de evitar que se entregase la propia a favor de la patria. Fue el mensaje contenido en *El sargento Bailén* –amor de esposa– o en *La guerrilla de El Fraile* (1903) –amor de novia–. En esta última, aunque la acción tenía lugar entre personajes secundarios y en un dúo cómico, el contenido patriótico se sobreponía a otra consideración: “Mientras haya enemigos que pisen el suelo español / no son hombres los hombres / que piensan solo en ternezas / y en sueños de amor. / Será amor el premio de tanto luchar”⁷⁰. Más encumbradas y patrióticas fueron las razones que el marido de la protagonista de *Agustina de Aragón* (1907) le daba para convencerla de la necesidad de ir a la lucha aunque ello significara abandonarla; como en el ejemplo anterior, la mujer, en un papel secundario al varón, acaba por admitir como propias esas razones:

ANTONIO: Ni Zaragoza me tendría por hijo ni Esta me querría por esposo.

AGUSTINA: ¡Tú no vayas, vida mía! ¡Mira que me vuelvo loca!

ANT. (Separándola suavemente.) ¿Y eso lo dice la boca que dijo que me quería? ¿Tú me aconsejas traición y abandono a mi bandera?... ¡Calla... que nadie creyera que eras hija de Aragón (...)

AGUS. (Con heroico arranque de dolor.) ¡Tienes razón; vé a matar y si es preciso a morir!⁷¹

⁶⁸ La necesidad de combatir defendiendo las armas españolas para obtener el amor de la mujer, no fue privativo de las zarzuelas sobre la Guerra de la Independencia. Estuvo presente en muchas zarzuelas de ambientación histórica, normalmente ligada a un conflicto bélico. Véase, por ejemplo, el acto primero de *La bruja* (1887), con libreto de Miguel Ramos Carrión y música de Ruperto Chapí, ambientada en los últimos años del reinado de Carlos II.

⁶⁹ SUÁREZ, José, MARTÍNEZ, Bernardo, OLEA, Segundo y MARTÍNEZ, Manuel: *Aragón*. Madrid. R. Velasco, imp., 1892. Cuadro segundo, p. 18.

⁷⁰ FERNÁNDEZ SHAW, Carlos, FERNÁNDEZ CABALLERO, Manuel y VALVERDE, Quinto: *La guerrilla de “El Fraile”*. Partitura manuscrita, nº 4.

⁷¹ ALONSO, Sebastián, TORRES, Francisco y MARIANI, Luis: *Agustina de Aragón*. Madrid. Sociedad de Autores Españoles, 1907. Cuadro primero, p. 16.

El carácter cómico de *Los fusileros* (1884) permitió al libretista Mariano Pina Domínguez (1840-1895) jugar con la posibilidad de que la renuncia del amor se hiciera en beneficio de la carrera militar y en detrimento de la propia salud. El protagonista era un simple alférez pero estaba dispuesto a jugarse la vida por la mujer que amaba si tal cosa le traía ascensos: “En la batalla venidera me he de batir sin descansar / y aun cuando un brazo en ella deje / seré teniente o algo más”. Pero la novia prefería que siguiera siendo alférez y se mantuviera sin mutilaciones. No bastándole esta demostración de amor, el hombre continuaba: “Nuevo combate se presenta y al enemigo venceré; / pierdo una pierna, no me importa, / soy capitán o coronel”⁷². Como era de esperar, el miedo de la mujer servía para la risa del público: ¿cuánto quedará de su novio cuando llegue a general?

En otras ocasiones, el amor se presentó como acicate para luchar por la patria, conseguir laureles y, solo entonces, poder ofrecerse como un buen partido a la mujer que se quiere. Para no hacer la relación muy extensa y al haber tratado algunos ejemplos (como el del joven Chispita) en otros capítulos, se fijará la mirada en *Tabardillo* (1895). Aquí, un jovenzuelo cumplía el reto de arriar y apresar la bandera francesa que ondeaba en el pueblo ocupado; de esta manera se convertía en un hombre, eliminaba a otro galán competidor que había sido mentiroso y cobarde, y podía postularse como esposo y yerno:

TOÑICO: ¡Yo, sí, señor, tío Cacharro! Yo, que cuando sentí las cornetas y los gritos de pelea, me acordé de que *usté* guardaba a Juanica *pa* un valiente. Corrí hacia el enemigo (...) Llegamos al Consistorio, subimos locos de entusiasmo, salgo al balcón y sobre el escudo del pueblo puse nuestra bandera *desgarrá* y llena de sangre, y arranqué de allí esta otra [francesa] nueva y flamante, y si era esto lo que *usté* quería, aquí la traigo *pa* que Juanica se haga unas sayas.⁷³

Igualmente debía distinguirse en el campo de batalla el personaje principal de *La viejecita* (1897), pues solo de este modo el padre de la mujer que amaba accedería a la relación. Si antes era un chiquillo quien ascendía en la escala de la vida gracias a su valor y patriotismo en un conflicto bélico, ahora era un hombre, pero calavera auténtico,

⁷² PINA DOMÍNGUEZ, Mariano y BARBIERI, Francisco: *Los fusileros*. Partitura manuscrita, N° 9.

⁷³ ARNICHES, Carlos, LUCIO, Celso y LÓPEZ TORREGROSA, Tomás: *Tabardillo*. Madrid. Administración Lírico-Dramática, 1895. Cuadro tercero, p 43.

quien debía convertirse en una persona respetable al “luchar por nuestra patria querida”⁷⁴, esto es: gracias a méritos de guerra.

Ese olvido de cualquier otra obligación para acudir a la defensa de la patria, se extendió en las obras el corpus a los familiares de los combatientes. Estos debían contener sus emociones y facilitarles ir a la lucha sin nada detrás que les impidiese comportarse como patriotas. Por este motivo, en *El fantasma de la aldea* (1878), el cura del pueblo se encargaba de consolar a las mujeres que habían visto partir a sus seres queridos, haciéndoles ver que una empresa mayor que el matrimonio les llamaba a luchar como héroes, como venían haciendo los españoles y las españolas desde tiempo inmemorial: “Si Jaime te deja, es / porque le llama la patria, / y no es español ni honrado / quien no acude a su demanda. / La patria es antes que todo (...) / Es preciso, Catalina, / a toda costa salvarla, / que la tierra donde existen / las cenizas de Numancia / y Sagunto, debe ser / siempre libre, nunca esclava”⁷⁵. En *El campanero de Begoña* (1878), por el contrario, los combatientes no pensaban en lo que se abandonaba sino en lo que había delante: la bandera de España, la cual “ondea triunfante en los elevados picos de nuestras montañas”⁷⁶. De hecho, la sordera que presentaba uno de los protagonistas era más psicológica que física y tuvo su origen en el trauma que sufrió al ver a los franceses cambiar su bandera por la española. Todo buen patriota, según el mensaje contenido en la obra, debía anteponer su defensa a cualquier otra consideración, ya que esa bandera era “la insignia de España”, la de “los hijos bravos, / que nunca esclavos / se han de humillar”⁷⁷. La emoción que había de mostrar el actor, que debía incluso llorar al abrazar la bandera, estaba pensada para influir de manera positiva en el público por su doble condición de posibles patriotas y de espectadores de pago.

Cuando una ciudad era sitiada por los enemigos, ser patriota significaba contribuir con su esfuerzo a erigir las defensas materiales de esa ciudad y, si llegaba el caso de la derrota, “entregar la vida / con valor”⁷⁸. Así se expresaban los “buenos españoles” en el cuadro tercero de *Cádiz* (1886), cuando hombres y mujeres de toda

⁷⁴ ECHEGARAY, Miguel y FERNÁNDEZ CABALLERO, Manuel: *La viejecita*. Madrid. “La Novela Teatral”, 1917. Cuadro segundo, s/p.

⁷⁵ CASTELLANOS, Julián y TABOADA, Rafael: *Op. cit.* Acto primero, pp. 20-21.

⁷⁶ PINA BOHÍGAS, Mariano y BRETÓN, Tomás: *El campanero de Begoña*. Madrid. Administración Lírico-Dramática, 1878. Acto segundo, p. 53.

⁷⁷ *Ídem*, p. 56.

⁷⁸ BURGOS LARRAGOITI, Javier de, CHUECA, Federico y VALVERDE, Joaquín: *Op. cit.* Cuadro tercero, p. 40.

condición social trabajaban en las defensas de la Cortadura. Esa era otra condición del término “patriota” que se quería hacer llegar a la colectividad: no tener en cuenta más que el bien común, de ahí la necesaria y altruista unión de todas las clases de la sociedad –según se les denominaba en su tiempo y en la zarzuela–, en la tarea primordial de mantener la independencia de Cádiz y de España. En otra ciudad sitiada, Zaragoza, se desenvolvía una desgarradora escena entre un abuelo y un chiquillo de nueve años. El segundo aprendía del abuelo cómo debe comportarse un patriota a través de su ejemplo, al luchar y quemar su propia casa para que no la ocupasen los franceses, y a través de sus palabras; cuando le preguntaba qué cosa era la patria, el viejo respondía: “*Eso* (se oye un cañonazo) / que ha contestado el cañón. / Es la luz de la existencia. / La fe que en el alma brota. / Una bandera que flota / al grito de independencia”⁷⁹. Esa unión que se citaba unas líneas más arriba, que podría elevarse incluso a la categoría de hermandad, se recogió en *Los guerrilleros* (1896), pues como hermanos se consideraba a los soldados que luchaban contra los invasores de la patria; solo a ellos cabía ofrecerles lauros: “Honor a los valientes que acuden a libre / de viles enemigos la Patria y el hogar”⁸⁰. Según recogió Richard Hocquellet, en los años 1808 a 1814 se consideró, en más ocasiones, como verdadero patriota a quien había surgido del pueblo y no de otros grupos sociales, ya que “estaba dispuesto a sacrificarse para cumplir con su deber [y] lo empujaba al heroísmo, único criterio para distinguir al verdadero patriota del impostor”⁸¹.

Si se unían los términos “militar” y “simbolismo”, surgía el personaje del “General No-Importa”. Como tal se le trató en *Episodios Nacionales* (1908) y hacía referencia a la fuerza que tiene en un conflicto el mantenerse en constante lucha a pesar de los continuos reveses. También se correspondía con cierta irresponsabilidad de muchos españoles que no quisieron ver los problemas –Cuba⁸², Estados Unidos o Melilla– o se creían por encima de ellos. El viejo que encarnaba en *Episodios Nacionales* a este curioso personaje perdió la razón, según cuenta otra protagonista,

⁷⁹ JACKSON VEYÁN, José y RUBIO, Ángel: *Op. cit.* Cuadro primero, p. 8.

⁸⁰ PRIETO, Enrique y CHAPÍ, Ruperto: *Los guerrilleros*, 1896. Partitura manuscrita, nº Final.

⁸¹ HOCQUELLET, Richard: *Resistencia y revolución durante la Guerra de la Independencia: del levantamiento patriótico a la soberanía nacional*. Zaragoza. Prensas Universitarias de Zaragoza, 2008, pp. 138-139.

⁸² En el caso de Cuba, muchos españoles no detectaron los problemas porque gran parte de la prensa se alineó con los que preconizaban una defensa a ultranza, pues era una parte de la patria y no podía ser abandonada ni entregada. Sobre esta cuestión, véase GÓMEZ DE LAS HERAS HERNÁNDEZ, Marisol: “Reflexiones sobre la crisis finisecular española”, en TORRE, Hipólito de la y JIMÉNEZ, Juan Carlos (coords.): *Portugal y España en la crisis de entresiglos (1890-1918)*. Mérida. UNED, 2000, p. 163.

después de que los franceses quemaran su casa, lo que aquí era equivalente a que invadieran España. Su patriotismo le hacía mantenerse firme ante los inconvenientes o le cegaba para no ver la magnitud del desastre. Por eso vagaba, “descalzo, con un pantalón roto, camisa con más ojales que botones, fajín y sombrero de general y una espada de caña”, gritando a todos e incapaz de concebir que “sucumba España”⁸³. Sus frases, aunque puestas en boca de alguien a quien se calificaba de loco, no dejaban de contener dos mensajes importantes para los políticos y la sociedad del momento del estreno: no se podía dejar todo al cuidado de la Providencia y era necesaria una reconstrucción del poder de España⁸⁴:

GENERAL NO-IMPORTA: Si viene un peligro / dejadle llegar / diciendo: ¡No importa! / que... Dios *proveerá*. (...) Si fiero el enemigo / nos vence en la batalla / busquemos nuevas fuerzas / para luchar después. / Si en la segunda lucha / nos diezma la metralla... / digamos que no importa, / que más serían tres.

CORO: Que estamos sin marina / que estamos sin cañones. / ¡No importa!, ya sabremos / vencer al invasor. / Nos dejan sin camisa, / nos dejan sin doblones; / pero eso nada importa. / ¡Nos queda el buen humor! / Porque este es el lema / del pueblo español: / decir que “no importa” / lo mismo que yo.⁸⁵

En el conflicto de 1808-1814, este supuesto general llegó a “comandar” más de una unidad militar y años más tarde se extendió su fama como uno de los vencedores, si no de batallas, de la guerra en su conjunto. Efectivamente, en el ejército español, los problemas de hombres, armas y comida fueron graves. Los mandos diseñaban continuas operaciones que casi siempre finalizaban en derrota. Pero volvían a rehacerse, pues si algo sobraba era moral. Por ello, se ha reconocido el valor de este tipo de pensamiento no solo desde la musa popular –como en la zarzuela *Episodios Nacionales*– sino también desde una parte de la historiografía:

Cuando ponderamos el excepcional espíritu de los soldados españoles lo hacemos en referencia a la voluntad demostrada en el conjunto de la guerra, aquellos

⁸³ THOUS, Maximiliano, CERDÁ, Elías, LLEÓ, Vicente y VIVES, Amadeo: *Op. cit.* Cuadro quinto, p. 49.

⁸⁴ Tras el estreno de la zarzuela, en la prensa se pudo leer: “Si el *¡No importa!* es un pecado nacional, Dios nos lo conserve, por si acaso le necesitamos como cien años ha”. Véase X.X.: “Los estrenos. Zarzuela”, en *El Globo*, 1-5-1908, p. 1.

⁸⁵ *Ídem*, pp. 49-50.

hombres, desbandados una y otra vez, acababan volviendo a la siguiente batalla, o a la otra, o a la que fuese, pero acudían a combatir de nuevo. (...) La respuesta, sin duda difícil, después de los continuos descalabros, resumida en un “no importa”, encierra el espíritu de resistencia a ultranza que fue el mayor y mejor activo del Ejército español.⁸⁶

Galdós también se hizo eco, en el episodio de Bailén, de esa perseverancia de los españoles, una y otra vez derrotados, una y otra vez confrontados a los enemigos: “Aquel no creer en la derrota, aquel *no importa* con que curaban el descalabro, fueron causa de la definitiva victoria en tan larga guerra, y bien puede decirse que la estrategia, y la fuerza y la táctica, que son cosas humanas, no pueden ni podrán nunca nada contra el entusiasmo, que es divino”⁸⁷. En las zarzuelas investigadas, los protagonistas no decaían nunca en su ánimo de defender la patria. Obviamente, no era permisible que los libretistas ofreciesen personajes derrotistas ni cansados a la hora de ofrecer su vida por la patria. La Patria –con mayúsculas– siempre pedía individuos dispuestos a sacrificarse por ella. La zarzuela, hija de tiempos en los que la Patria ocupó un lugar central en el pensamiento de autoridades y público, no podía dejar de lado este condicionante, de ahí que todos fuesen patriotas... o traidores y afrancesados; no se ofreció ni había término medio.

Más problemática, por sus connotaciones, se presentó la cuestión del patriotismo en *La reina gitana* (1916). Ante la recriminación de una madre patriota por su ayuda a los enemigos de España, la gitana protagonista refería el consabido carácter errante de su pueblo y la idea de que nadie podía traicionar a la patria si se carecía de ella: “*Pa nosotros los gitanos, son enemigos y extranjeros, tóos. Entoavía no hemos pisao un peazo de tierra, que pudiéramos llamar tierra nuestra*”⁸⁸. Por tanto, se desprendía de este fragmento que solo podía comportarse como un patriota quien era dueño de una tierra, de un solar, de una hacienda. El último texto a analizar en este epígrafe, recogía la situación de un noble incapaz de ser fiel a una patria que no fuese su propio interés, por lo que era representado como inmoral, donjuanesco, fatuo y, como podía esperarse en este tipo de obras, afrancesado. Así era el Marqués de Nevares en *La manola del Portillo* (1928). Cuando le acusan de mal español, realiza una defensa de su

⁸⁶ DIEGO, Emilio de: *Op. cit.*, p. 117.

⁸⁷ PÉREZ GALDÓS, Benito: *Episodios Nacionales. Bailén*. Madrid. Imprenta de José María Pérez, 1876, p. 46.

⁸⁸ CABELLO, Xavier, LLEÓ, Vicente y RODRÍGUEZ GALEA: *La reina gitana*. Madrid. Sociedad de Autores Españoles, 1916. Acto IIº, cuadro segundo, p. 38.

comportamiento plagada de mentiras, así como de tópicos que en tiempos del estreno poblaban el imaginario popular –también en el extranjero– sobre lo que era España: “Miente quien diga / que yo no quiero a mi patria. (...) Mi amor a España es el culto / fervoroso de mi alma, / sagrado amor a la madre / que me alimentó en su entraña. / ¡España, tierra del sol, / del honor y de la espada / y de las flores! ¿Quién dice / que yo no quiero a mi patria?”⁸⁹.

3.2.2. Una guerra total

La Guerra de la Independencia fue un conflicto general que implicó a militares profesionales, guerrilleros, milicianos, mujeres en funciones auxiliares y de combate, así como niños y viejos, también en esas dos funciones. Y todos sufrieron más que en otro conflicto de la época por el deseo de resistir a la páfida invasión francesa. En las zarzuelas se recogió la lucha y el sufrimiento de todas esas personas, bien por querer los autores representar hechos tenidos por ciertos, bien por ser un componente que redundaba en la vistosidad del espectáculo y en su aspecto sentimental.

Si alguno de los personajes no podía atender a sus obligaciones con la patria, a causa de impedimentos físicos, debía tomar su lugar alguien cercano. En *La batalla de Bailén* (1849) se dio a conocer tal idea, junto con la de que los padres tenían la obligación de transmitir el sentimiento patriótico a sus hijos⁹⁰. En este caso concreto, el personaje del señor Lora no podía combatir porque se lo impedían sus 85 años. Sin embargo, un hijo varón lo sustituirá en esta lucha pues el padre se había encargado de sembrar las semillas de patriotismo que germinarán en el joven: “Si el enemigo triunfante / impone la esclavitud, / no debe la juventud / descansar un solo instante. / Levántese con ardor; / que se apreste a resistir / y si debe sucumbir / que sucumba con honor”⁹¹. El padre entregará a su hijo todo lo que necesite para que el honor de la

⁸⁹ CARRERE, Emilio, GARCÍA, Francisco y LUNA, Pablo: *La manola del Portillo*. Madrid. Colección “La farsa”, febrero de 1928. Acto IIº, pp. 53-54.

⁹⁰ Ronald Fraser dio cuenta de que muchas familias lucharon codo con codo, desde el 2 de mayo hasta el fin de la guerra, lo que supuso que, no en pocas ocasiones, coincidieran varios muertos –o todos– en una misma familia. La muerte de un padre o una madre llevaba a los hijos a lanzarse a la lucha, bien como soldados, bien como guerrilleros. Véase FRASER, Ronald: *La maldita guerra de España: historia social de la Guerra de la Independencia, 1808-1814*. Barcelona. Crítica, 2006, p. 92.

⁹¹ MONTEMAR, Francisco, GARDYN, Fernando, GONDOIS, Hipólito, OUDRID, Cristóbal: *Op. cit.* Acto primero, p. 2.

familia quede a salvo en esa lucha por la independencia de la patria: “Caballos en mi dehesa. / Si necesitas dinero / también dinero tendrás / y si necesitas más / toma mi caudal entero”⁹². Con este ejemplo, la zarzuela refrendaba la máxima que recogió el profesor de Diego y que se atribuyó a Napoleón: “La guerra precisa tres cosas: dinero, dinero y dinero”⁹³. En la nómina de padres, el más estricto en el cumplimiento del patriotismo fue el señor José, personaje que Benito de Monfort y Manuel Cano y Cueto (1849-1916) diseñaron para *¡Guerra al extranjero!* (1873). En su ceguera nacionalista estaba dispuesto a sacrificar a su propio hijo en el altar de la patria: “Qué importa que en la guerra, / sucumban nuestros hijos, / si libran a su patria / de infame esclavitud. / Los que luchando mueren / por la querida España, / alcanzarán la gloria / detrás del ataúd. / (...) Hijos el Cid / corred a la lid, / morid pero matad, / gritad, gritad, / ¡venganza y guerra! / ¡Guerra al francés! / ¡España y libertad!”⁹⁴. Aunque más cómico y bruto, el Tío Cacharro, personaje de *Tabardillo*, no dudaba en arriesgar la vida de su familia si tal cosa redundaba en beneficio de la patria:

MIGUELA: Pero, oye, Nemesio, oye: ¿toavía no has reflexionao la situación en que has puesto a tu mujer y a tu hija?

CACHARRO: Miguela, te he dicho cincuenta mil veces, que la patria es la patria y chito.

MIG: Pero, ¿y si nos cortan el pescuezo?

CACH: ¡La patria está antes que el pescuezo!⁹⁵

La sensatez en los personajes, como se puede comprobar, no primaba cuando la patria estaba en peligro, lo mismo en las obras cómicas que en las serias. Este segundo caso se localizó en la situación representada en *El estudiante de Maravillas*, de 1889. Aquí, el libretista Julián Castellanos enfrenta al público a la tremenda escena de una joven que decide acompañar a su novio al Parque de Artillería de Monteleón, el 2 de mayo de 1808, mientras su madre le pide que no lo haga, por miedo a perderla. La justificación de la muchacha es doble: el cariño hacia el prometido y el recuerdo hacia su padre, quien murió en la campaña del Rosellón contra los franceses. El componente

⁹² *Ibidem*.

⁹³ DIEGO, Emilio de: *Op. cit.*, p. 153.

⁹⁴ CANO, Manuel y MONFORT, Benito de: *¡Guerra al extranjero!* Sevilla. Administración Lírico-Dramática (Establecimiento Tip. del Círculo Liberal), 1873, pp. 9 y 10.

⁹⁵ ARNICHEs, Carlos, LUCIO, Celso y LÓPEZ TORREGROSA, Tomás: *Op. cit.* Cuadro primero, p. 12.

dramático debió, sin duda, de influir en los espectadores para convencerles de que la joven había tomado la decisión correcta y, al mismo tiempo, debió de persuadir a esos mismos espectadores de que las ofensas del enemigo en otro tiempo no debían olvidarse:

MARÍA: ¡Recuerda, madre, recuerda, / que en el Rosellón existe, / a la entrada de una aldea, / una humilde sepultura / con una cruz de madera, / donde descansan los restos / del autor de mi existencia, / que lidiando por España / cayó envuelto en su bandera! / ¡Recuerda que aquella vida / cortó una bala francesa, / dejándonos desde entonces / a ti viuda y a mi huérfana, / en un mundo de dolores / y de pesares envueltas!

TOMASA: ¡No avives ese recuerdo / si no quieres que enloquezca!

MARÍA: ¡Madre, por ser ahora hombre / y lanzarme a la pelea, / y la sangre de mi padre / vengar con sangre francesa, / yo perdería gustosa / cien vidas, si cien tuviera!⁹⁶

Los sacrificios de los demás a favor de quienes han tenido que combatir a los franceses se mostró en *Cegar para ver* (1859). En realidad, podría decirse que es la única referencia de esta zarzuela al tema de la Guerra de la Independencia, pues el enredo se basaba en la treta de un antiguo combatiente que, al fingirse ciego, intenta averiguar si su prometida le quiere de verdad o por lástima. Gracias a este ardid, descubriría que ese cariño era fingido y solo por tratarse de un combatiente herido en la guerra decía quererle. Del mismo modo se sacrificará la hermana de otro personaje que marchaba al frente en *El sargento Bailén*. En este caso, la mujer había prometido ser la esposa de quien sustituyese a su hermano. Un soldado desconocido se prestaba a tal cambio y, a su regreso, exigía el cumplimiento de la promesa. Como podía esperarse, la unión de la pareja de desconocidos resultaba feliz antes de concluir la obra.

La situación de guerra impuso sacrificios para otros e impuso cambios en la propia persona. Así ocurrió, en muchas zarzuelas, con los españoles que, si bien al principio se mostraban cobardes, según transcurrían los avatares bélicos se comportaban como héroes. Un ejemplo se encuentra en la ya citada *¡Guerra el extranjero!* Un joven regresa convertido en bravo soldado a pesar del miedo con que partió a la guerra. En tal mutación el amor a la patria había sido decisivo: “Por la patria las armas tomé / de cobarde troqueme en un Cid, / por la patria mi niña olvidé / por la patria corrí yo a la

⁹⁶ CASTELLANOS, Julián y GIMÉNEZ, Gerónimo: *Op. cit.* Cuadro tercero, p. 34.

lid”⁹⁷. Muy interesante, junto con esta idea de que la defensa de la patria volvía valientes a los cobardes, era la descripción que se hacía de la batalla, por su colorido y vivacidad: “Mil caballos galopando, / corriendo cien escuadrones, / y tronando los cañones / hierro y fuego vomitando... / Uniformes blancos, rojos... / infantes y caballeros, / y el sol dando en los aceros / y al par hiriendo los ojos. / Fuego y sangre por doquiera. / Gritos de ¡muerte!, ¡venganza! (...)”⁹⁸.

Cobarde sin remedio era el personaje de Perico, criado de un marqués que se lamentaba no poder acudir personalmente al combate por su edad y problemas físicos. Así lo diseñaron Miguel Chapí y Ramón Asensio Mas para *La afrancesada* (1899). Las indirectas que recibía por parte de otros personajes no conseguían volverle valiente:

ERNESTO: No puede tenerlo [corazón] quien viendo a su patria en peligro no se apresta a defenderla.

PERICO: Yo bien quisiera...

MARQUÉS: Si yo me hallara en tu caso, antes me pegaba un tiro que sufrir tal humillación.

PER: (Aparte) ¡Bonito consejo! ¿Si no me atrevo a dárselo a un enemigo... iba a pegármelo a mí mismo? (...) Yo quisiera ser valiente, / más valiente que un león, / y encontrarme frente a frente / del mismísimo Dupont. / [pero] al estampido del cañón / siento una horrible convulsión.⁹⁹

En una situación de extrema dificultad todo era exigible. Así se mostró en *¡Zaragoza!* (1888), con un lenguaje muy recargado y ampuloso. El día del estreno debió sorprender que un niño empuñara un arma, aunque el ambiente de la obra, que intentaba permanecer lo más fiel posible a la tragedia de aquel asedio, pudo haberlo justificado en la mente de muchos de los presentes:

QUICO: Dime, abuelico, ¿quieres / enseñarme el ejercicio? (...) Toma las municiones. / Yo el sable, y tú la escopeta. / ¿Cómo se carga?

GARRAS: Primero / se echa harina negra, pues. (Va haciendo lo que dice.) / Luego la bala... eso es, / y se ataca el plomo fiero. / Se alza el fusil hasta aquí. / Se apoya en el

⁹⁷ CANO, Manuel y MONFORT, Benito de: *Op. cit.*, p. 9.

⁹⁸ *Ídem*, p. 11.

⁹⁹ CHAPÍ, Miguel, ASENSIO MAS, Ramón y ZURRÓN, Vicente: *La afrancesada*. Madrid. R. Velasco, imp., 1899, pp. 8-10.

hombro luego... / Se apunta... (Apuntando a la ventana.) / Y al decir... ¡Fuego! ¡Otra! se dispara así! (Aparece un soldado francés en la ventana, y al querer penetrar, recibe el tiro que dispara el tío Garras y cae de espaldas al corral. A poco se ven llamas por la ventana.) / La instrucción no ha sido vana. (...)

GARRAS: ¿Arden las gavillas?...

PILAR: (Con una tea en la mano y el cabello en desorden.) ¡Sí! / Como mi casa no entrego, / desde abajo las di fuego. / Ya no entrarán por ahí! (Quico y Garras, tiran las tres sillas y la mesita por la ventana.) / Caiga la casa hecha trizas / sin mezquinos intereses. / Antes que albergar franceses / que se derrumbe en cenizas!¹⁰⁰

3.2.3. La (buena) vida del militar

No siempre tuvieron que recurrir los autores a escenas tan dramáticas. Para que el mensaje patriótico que transmitían muchas de las zarzuelas del corpus surtiera un mayor y más rápido efecto sobre el público, también se hacía necesario presentar la vida de los militares con tintes desenfadados, donjuanescos, embellecedores y desprovista de los peligros que una situación de enfrentamiento bélico conllevaba. El militar que se arriesgaba a las privaciones, la invalidez y la muerte debía figurar con otras ventajas que hicieran su trabajo menos gravoso para quienes, dentro del público, pudieran imitarle llegado el momento. De esta manera, junto con las experiencias patrióticas y traumáticas de muchos personajes, se ofrecieron algunas imágenes de militares que se permitían una vida tranquila, con ciertas comodidades, o buscaban convencer a otros para que se uniesen a ellos en la defensa de la patria. De cara al espectáculo zarzuelístico, estos personajes dieron un doble resultado, pues hacían aflorar las risas del público cuando los autores los mostraban en su lado más cómico y, lo que es más importante para esta investigación, sirvieron de modelo a seguir para los espectadores, muchos de los cuales se encontraban en edad de participar en los variados conflictos en los que se vio envuelta España durante este tiempo. Fue un buen recurso, pues, en la zarzuela –aceptado y querido por las autoridades ya que le facilitan el trabajo propagandístico– mostrar a los militares en su aspecto conquistador, garrido, heroico y, por momentos, despreocupado.

¹⁰⁰ JACKSON VEYÁN, José y RUBIO, Ángel: *Op. cit.* Cuadro primero, pp. 23-24.

La unión del vino y de las mujeres, una constante en la música española hasta tiempos recientes, fue el *leitmotiv* de una canción contenida en el acto primero de *Colegialas y soldados*: “Bella es la vida del militar; / es la más grata de disfrutar. / Siempre contento beber, cantar / y a las hermosas enamorar”¹⁰¹. Cuando cinco años más tarde, en 1854, se estrene *Aurora*, el público podrá asistir a una nueva glorificación de la vida militar, donde se mezclan elementos hedonistas y calderonianos, con el omnipresente recurso a los éxitos de los militares con las mujeres: “La vida del soldado / es bella por demás; (...) Si es frío algunas noches / el fuego del vivac, / con su amor las patronas / después le abrigarán. (...) ¿Qué importa, amigos, / quede mortal / si el fiero trance / se ha de pasar? / Sueño es la vida, / sueño no más; / de sus encantos / todos gozad”¹⁰². En el acto segundo de la misma zarzuela, los inconvenientes de la guerra se transformaron en algo favorecedor para quien los padecía, pues se pintaban como atractivos para que las mujeres cayeran en brazos de los soldados conquistadores: “CARLOS: De nuestra independencia / salvemos el pendón; / veréis cual las hermosas / os dan luego su amor. / Si queman vuestra cara / la pólvora y el sol, / así seréis más bellos; / así estaréis mejor. CORO: Quién hay que se resista / al fiero campeón, / si queman su semblante / la pólvora y el sol?”¹⁰³.

En *El sargento Bailén*, era el personaje de tal nombre, militar veterano, quien dibujaba con pinceladas amables y tentadoras la vida castrense, en un intento de convencer a la familia del nuevo soldado de que le esperaban más ventajas que inconvenientes. Pero la familia no estaba dispuesta a negar la realidad y creerse una imagen distorsionada:

BAILÉN: Es la vida del soldado de las vidas mejor, / con tabaco y aguardiente y buen pan de munición. / La corneta anuncia tiros y sablazos el tambor / y entre fuego y humo y sangre se divierten como hay Dios. / Al que mate se le asciende, al que cae le dan la unción / y si un jefe nos lo manda, cartuchera en el cañón. (...) Esta es la vida del militar, ayes aquí, hurras allá (...)

MUJERES: Triste es la vida del militar, ayes aquí, muertos allá / y de cien quintos uno tal vez a sus hogares logra volver.

¹⁰¹ PINA BOHÍGAS, Mariano, LUMBRERAS, Francisco y HERNANDO, Rafael: *Op. cit.* Partitura, nº 3.

¹⁰² MIRÓ, Emilio de y GENOVÉS, Tomás: *Aurora*. Zaragoza. Imprenta y librería de Antonio Gallifa, 1854. Acto primero, p. 6.

¹⁰³ *Ídem*. Acto segundo, p. 30.

BAILÉN: Nuestro hogar es la cantina, nuestro amigo el sable es, (...) en materias de muchachas la costumbre forma ley, / y si tocan a degüello no se da jamás cuartel. (...) Esta es la vida del militar, ayes aquí, hurras allá, patria querida tuyo es mi ser, viva mi España, viva el cuartel.¹⁰⁴

Se recogía aquí la cuestión, siempre delicada y casi nunca limpia, de las quintas. Al inicio de la guerra en 1808, los voluntarios se unieron lo antes posible a sus unidades, pero no fueron todos los necesarios, por lo que se completaba el número de efectivos con varias levadas de marginados y las quintas. Además de la corrupción que escondieron, las quintas casi siempre las sufrieron las poblaciones rurales y las clases más desfavorecidas¹⁰⁵. Por tanto, la situación idílica que se pudo recoger en algunas zarzuelas, con intención política o puramente escénica, sobre la vida militar no se correspondía con la realidad.

Estrenada durante los últimos años del reinado de Alfonso XII, *Los fusileros* recreó el asedio y defensa de la ciudad de Valencia. En una de las acciones, los militares españoles que se habían batido con ardor ofrecieron al público varios motivos para considerar acertada la vida militar. Entre ellos, uno tenía carácter pícaro y algo descarado: “El soldado fusilero en la guerra es vencedor, / pero más sus triunfos brillan en las lides del amor. / Arma al brazo, si suspira, / arma al hombro al arrancar / y el fusil muy bien cargado / presto siempre a disparar”¹⁰⁶. En su segunda parte, con la misma música, la canción continuaba comparando con malicia las virtudes de los fusileros frente al enemigo y frente a las mujeres, pues ni unos ni otras conseguían “apagar sus chispas”.

3.3. Las imágenes de los antagonistas: franceses y afrancesados

Las expresiones nacionalistas no solo buscaban afirmar lo propio sino también negar lo ajeno, lo extraño; en esta misión, los personajes negativos, los “otros”, fueron con preferencia encarnados en franceses y afrancesados. Por ello, los invasores y los

¹⁰⁴ ARTEA, Joaquín y FERNÁNDEZ CABALLERO, Manuel: *Op. cit.* Partitura manuscrita, nº 3.

¹⁰⁵ Sobre este asunto, DIEGO, Emilio de: *Op. cit.*, p. 212.

¹⁰⁶ PINA DOMÍNGUEZ, Mariano y BARBIERI, Francisco: *Op. cit.* Segundo acto, partitura, nº 7.

denominados “malos” españoles¹⁰⁷, ocuparon en las zarzuelas sobre la Guerra de la Independencia muchas páginas. Esto se debió al mismo origen del argumento, un enfrentamiento armado e ideológico entre dos países, dentro del escenario de un conflicto mayor como fueron las guerras napoleónicas. También, al tratarse la zarzuela de un género teatral, surgió de la necesidad de ofrecer antagonistas que dieran la réplica a los protagonistas, en la mayoría de los casos “buenos/as” españoles/as y patriotas, lo mismo como adversarios en la lucha que en asuntos amorosos. En algunos casos se suponía que los franceses poseían buen porte físico y galantería, lo que permitió a los autores justificar su relación con españolas. No obstante, en la mayoría de las veces no se describía cómo eran esos personajes –si los actores eran agraciados, no se sabe– pues no se les representaba más allá de considerar que eran enemigos y, por tanto, se les suponía desprovistos de atractivo. Incluso, en una zarzuela cómica, se les llegó a describir con “unas barbas puntiagudas / y más feos que Luzbel”¹⁰⁸.

Los auténticos afrancesados, que ocuparon principalmente puestos en la administración josefina, gozaron de pocas simpatías entre los historiadores y pensadores españoles del siglo XIX; como ejemplo, baste citar dos frases de Bofarull y Menéndez Pelayo, respectivamente: “Cuando todos lo hijos de la nación se levantan unánimes, quien no le oiga o de ella se separa, solo el epíteto de traidor o mal patricio se merece”; “Legión de traidores, de eterno vilipendio en los anales del mundo”¹⁰⁹. Iniciado el siglo XX, se les trató con más atención y comprensión, como atestiguan los estudios de Jesús López Tabar en *Los famosos traidores* y Miguel Artola en *Los afrancesados*. Este último consideró la existencia de varios tipos de afrancesamiento, desde el de carácter intelectual e ideológico hasta el más frecuente de colaboracionismo”¹¹⁰.

¹⁰⁷ Ronald Fraser indicó que “al principio de la guerra, se les calificaba de ‘malos’ españoles, pero en 1810 incluso habían perdido el derecho a ser llamados ‘españoles’. Con este cambio, los patriotas demostraban que, a su juicio, la esencia misma de la ‘españolidad’ era antibonapartista”. FRASER, Ronald: *Op. cit.*, p. 617.

¹⁰⁸ NAVARRO, Calixto, CAMPOAMOR, Antonio y ROVIRA, Antonio: *Op. cit.* Acto Iº, p. 11.

¹⁰⁹ Recogidas en GARCÍA CÁRCEL, Ricardo: *El sueño de la nación indomable. Los mitos de la Guerra de la Independencia*. Madrid. Temas de Hoy, 2007, p. 178.

¹¹⁰ Véase ARTOLA, Miguel: *Los afrancesados*. Madrid. Alianza Editorial, 2008 (2ª edición), p. 54.

3.3.1. De aliados a enemigos

Se debe partir de la premisa de que, legalmente, los franceses entraron en España como aliados; las propias autoridades pidieron que se les recibiera como tales. Pero la altanería de quienes habían sojuzgado a otras naciones europeas y los lógicos choques con un ejército en tierra extranjera, prepararon un caldo de cultivo que desembocaría en los altercados y levantamientos de primeros de mayo de 1808. A esta situación contribuyó la propia percepción francesa de los españoles, pues consideraban España como “un país atrasado y decadente al que las tropas imperiales rescatarán de su atraso secular”¹¹¹. Al igual que ocurrió en esas fechas, es posible encontrar zarzuelas en las que los franceses, antes de que se descubran sus intenciones, son bien vistos por muchas gentes, atraídas por su gallarda estampa y lo llamativo de sus armas. Sin embargo, a partir del 2 de mayo de 1808, los franceses dejaron de ser soldados aliados y pasaron a considerarse malvados enemigos, “gabachos”, infieles y pérfidos, como su comandante en jefe, Napoleón y su representante en España, el rey José, de quien se dirán todo tipo de barbaridades también recogidas en el teatro lírico. Desde las primeras obras del corpus, en el inicio de la zarzuela decimonónica, los franceses aparecieron como seres pérfidos que habían ocupado las casas de otros protagonistas y, por extensión, la casa común que era España. Así se relató en 1849, en *La batalla de Bailén*, donde los franceses no merecían ningún respeto a los patriotas españoles “porque si hubieran venido / a combatir frente a frente, / entonces fuera distinto. / Mas vinieron por traición, / fingiéndose por amigos, / ocupando nuestras plazas. / Pero ya se ha dado el grito / y toda España responde”¹¹². En 1808-1814, la ubicación y alojamiento de las fuerzas en combate fue un continuo problema para las autoridades, especialmente para las locales, pues hubo que acomodar a tres ejércitos (español, francés y angloportugués). En las zarzuelas los principales problemas los presentaron los invasores franceses, quienes vivían a costa de los pueblos donde acampaban y cuyas tropas eran alojadas en las casas de los vecinos o en las posadas. En algunas obras se ofrecieron escenas de auténtico acoso a las españolas, respaldado por las cruentas leyes de la guerra; en otras piezas, el

¹¹¹ GUERRERO LATORRE, Ana Clara: “Visiones externas de la Guerra de la Independencia”, en ASENSIO RUBIO, Francisco y VALLE CALZADO, Ángel Ramón del: *Actas de las Jornadas. Guerra de la Independencia: Valdepeñas en la España del siglo XIX*. Valdepeñas. Centro Asociado UNED y Ayto. de Valdepeñas, 2010, p. 17.

¹¹² MONTEMAR, Francisco, GARDYN, Fernando, GONDOIS, Hipólito, OUDRID, Cristóbal: *Op. cit.* Acto primero, p. 2.

enamoramamiento de uno o dos personajes de bandos enemigos contribuyó a suavizar la dureza de la situación.

La lírica también se hizo eco de los principales motivos que ya presentaron la historiografía y la propaganda para rechazar a los antiguos aliados: la perfidia, la actuación más como enemigos que como aliados, así como el secuestro de la autoridad establecida. En *El fantasma de la aldea* (1878), el alcalde y el cura fueron los encargados de ofrecer al público esta batería de motivos para rechazar a los franceses: “Cada día / más claramente se ve / que su venida no fue / con el fin que se decía. / Nuestras plazas fuertes va / con engaños ocupando, / y de soldados cuajando / nuestro patrio suelo está. / Toda la familia real / hizo de España ir saliendo”¹¹³.

Los franceses no solo aparecieron como pérfidos enemigos, sino también como hordas invasoras que, a semejanza de Atila, no dejaban crecer la hierba por donde pasaban. Tal descripción, aunque parezca extremista, se recogió en el acto primero de *Jorge el guerrillero*, zarzuela de 1871. El anciano protagonista relataba a su hija la maldad de los invasores: “Las legiones francesas / que en nuestra patria han entrado, / sin piedad nos atormentan. Por donde pasan / van dejando tristes huellas, / destrozando nuestros campos, / quemando nuestras haciendas”¹¹⁴. La llegada de los soldados franceses permitió a los autores, Calixto Navarro y Antonio Campoamor, mostrarlos como inhumanos, solo interesados en el saqueo y en matar a quien pretendiera interponerse; así, daban muerte al protagonista, lo que les acaba por convertir en objeto de las ansias de venganza en la mente de los espectadores españoles. En un coro explicitaban los franceses qué les movía a actuar con tal saña:

(Empieza una música belicosa que se acerca a intervalos, el clarín tocando a saqueo. La música da tiempo a que los soldados escalen la tapida del foro y rompan la puerta) (...) CORO: Nuestros soldados / son tan osados / que por doquiera / saben triunfar. / En esta tierra / nos hacen guerra, / y nuestras filas / vemos diezmar. / Al saqueo / nos incita / el sonido / del clarín. / ¡Viva Francia! / compañeros, / repartamos el botín.¹¹⁵

¹¹³ CASTELLANOS, Julián y TABOADA, Rafael: *Op. cit.* Acto primero, pp. 10-11.

¹¹⁴ NAVARRO, Calixto, CAMPOAMOR, Antonio y ROVIRA, Antonio: *Op. cit.* Acto Iº, p. 8.

¹¹⁵ *Ídem*, pp. 23-24.

También en *Jorge el guerrillero* se prestó mucha atención a un general francés histórico: François Amable Ruffin¹¹⁶. Enamorado de una patriota que le rechaza, fue descrito tan inhumano como sus hombres. Con seguridad los autores pensaron trazar una línea que enlazaría el comportamiento de los soldados, el de su general y, en última instancia, el de Napoleón Bonaparte. El mismo personaje se refirió al emperador en un fragmento donde recurría a Dios para justificar la causa francesa en España. También es interesante por la poca frecuencia con que los enemigos, en las zarzuelas, aparecían como creyentes, algo que solo identificaba a los católicos españoles: “Dios nuestra causa ampara / y protege mis designios. / Las glorias de Bonaparte / que a España nos han traído, / es imposible que pierdan / ni su esplendor ni su brillo. / Es cierto que aquí se baten / con un valor nunca visto; / mas si otros pueblos cayeron, / España caerá lo mismo”¹¹⁷.

Las tropelías cometidas por los invasores para conseguir que ese pueblo cayera, se expusieron sin tapujos en *Los Empecinados* (1890). Aquí se describió de manera pormenorizada el asalto al pueblo de Algora, donde habían efectuado saqueos, asesinatos, quema de casas, etc. Esto justificaba la venganza de los españoles: “No salgan de tu pecho / ni suspiros ni congojas, / no, sino el grito de ¡muera / esa canalla invasora, / que atropella a las mujeres, / incendia, fusila y roba! / ¡Acuérdate de la patria, / que es madre también y llora!”¹¹⁸. Otro motivo que justificó en 1808 el levantamiento contra los invasores fue el de su falta de respeto hacia la religión. Por eso, el cuadro cuarto de *Los Empecinados* lo recogió y trasladó la acción al interior de un templo destruido por la guerra, donde se apreciaban los resultados de una fiesta que los enemigos habían realizado la noche anterior. Un oficial francés cantaba a su bandera, a su patria, a su familia y a la religión. Esta canción, conservadora por su contenido, debió de causar extrañeza en el público por ser un francés quien la interpretaba y por hacerlo precisamente en un templo que había sido profanado. El oficial se preciaba también de gustarle España, el vino y las mujeres, a las que solía deshonorar después de las batallas. Pero su conducta era recriminada por otro francés, el

¹¹⁶ El general Ruffin participó, entre otras acciones, en las batallas de Uclés y Medellín, ocurridas en enero y a finales de marzo de 1809, respectivamente, y en la de La Barrosa (cerca de Cádiz, marzo de 1811), donde murió.

¹¹⁷ NAVARRO, Calixto, CAMPOAMOR, Antonio y ROVIRA, Antonio: *Op. cit.*, p. 54.

¹¹⁸ PERRÍN, Guillermo y BRULL, Apolinar: *Los Empecinados*. Madrid. Florencio Fiscowich, 1890. Cuadro primero, p. 22.

sargento Roland, pues el “honor militar no gana nada en eso”¹¹⁹. Además de esta actitud noble, el libretista, Guillermo Perrín, ofreció al público más reaccionario y temeroso del poder del pueblo, varios motivos para apreciar a Roland, ya que este fue cura, tuvo que abandonar los hábitos cuando estalló el movimiento revolucionario en París y ahora renegaba de aquellos momentos: “¡Maldita revolución / que a tantos nos sorbió el seso”¹²⁰. Con esta frase y el carácter del personaje, el autor ofrecía un triple mensaje: la necesidad de mantenerse alejado de cualquier pensamiento revolucionario, la bondad de los católicos y, por último, la idea nacionalista y conservadora de que el camino de España debía discurrir por la moderación y el mantenimiento de la tradición católica.

Aunque no se le nombraba de manera directa, otro militar francés real, el general Duhesme, fue señalado en la zarzuela *Gerona* por su arrogancia: “El francés en su osadía / dijo que aquí llegaría / la tarde del veinte y cuatro / que el veinte y cinco atacaba, / y que ordenando el asalto, / el veinte y seis la arrasaba”¹²¹. Este ejemplo de soberbia también apareció en Galdós: “Ya sabes que llegó aquí el bárbaro de Duhesme a mediados de julio del año pasado [1808], cuando dijo aquellas arrogantes palabras: «El 24 llego, el 25 la ataco, el 26 la tomo y el 27 la arraso». Hombre que tales bravatas decía, igualándose a César, era forzosamente un necio”¹²². Igualmente se recogió en libros de historia del siglo XIX, como en el de Toreno y en el de Modesto Lafuente, quien en casi toda su relación sobre el sitio de Gerona se muestra subsidiario de Toreno.

Por otra parte, en *Fiereza*, de 1930, se puede localizar uno de los errores tácticos de Napoleón al invadir España: la creencia de que el pueblo lo vería como un salvador sobre el poder de la Iglesia española y que España estaba dominada por el estamento eclesiástico: “FRANCÉS 2º: ¡Pues no hemos de vencer! ¿Quién lo duda? ¡Un país de curas y de frailes!”¹²³. La respuesta a este error la presentaba otro soldado francés, quien recogía algunas de las imágenes que se extendieron por la cultura española posterior al conflicto, relacionadas con la nación en lucha:

¡No saldré con bien de este maldito país donde sin haber ejército todo es ejército; y donde sin haber enemigo es enemigo todo: el hombre que ataca, la mujer que anima, el niño que acecha, los montes que ocultan, el sol que abrasa y el aire y las aguas

¹¹⁹ *Ídem*, p. 42.

¹²⁰ *Ibidem*.

¹²¹ ROJAS, Mariano de y SAN JOSÉ, Teodoro: *Op. cit.* Acto Iº, p. 18r.

¹²² PÉREZ GALDÓS, Benito: *Gerona*. Madrid. Imprenta y Litografía de La Guirnalda, 1878, p. 34.

¹²³ BERGUA, Juan y LAPUERTA, Arturo: *Fiereza*. Ejemplar mecanografiado [1930]. Acto Iº, p. 35.

y hasta las piedras parece que se levantan contra nosotros! (...) ¿Cómo va a luchar el águila contra los mosquitos? ¿Contra esta gente... Dios me perdone, ¡pero brava, brava!, que quema las paneras y muere de hambre antes que cojamos sus cosechas; y que enturbia y envenena las fuentes y muere de sed con tal de que no bebamos nosotros? ¡Si no fuera francés... quisiera ser español!¹²⁴

Otra constante en las zarzuelas sobre la guerra –de manera análoga a como se representaron los franceses en panfletos y escritos entre 1808 y 1814– fue utilizar términos despectivos hacia ellos, así como burlas hacia su idioma, en una intervención que más que nacionalista podría considerarse descaradamente etnocéntrica, con el objetivo de descalificar a los enemigos y hacer pasar al público un rato entretenido. *El campanero de Begoña*, en 1878, mostró algunos de esos calificativos puestos en boca de un personaje español semiserio: Trifón. Él no quiere alistarse para luchar contra los “gabachos” y “franchutes”, lo cual no es sino un subterfugio para no demostrar su miedo en combate. Esta cobardía no le impide arengar a sus paisanos con bromas sobre el idioma francés: “Embestid *san compliman* / y matar con *sanfason*, / y no reste un capitán / que articule el *sacre nom*”¹²⁵. Nuevas burlas al idioma vecino se encuentran en *Orden del rey*. Un soldado español, reenganchado en las tropas adictas a Bonaparte, trata de hacerse entender con un compañero francés –su nombre ya es una indirecta a los invasores– en un fragmento hilarante:

Se trata de que hagas un rato la guardia por mí, mientras voy a apuntarme a la alcaldía. (Gestos desesperados de Musiú de que no se entera.) ¡Pero *cuidao* que eres bruto! ¡Tan grande y *entoavía* sin saber el español! ¡Cuando yo lo hablaba ya a los dos años! (Musiú sonríe estúpidamente, como manifestando que cada vez se entera menos.) (¡Tendré que decírtelo en francés!...) (Acompaña con el gesto todo lo que dice.) ¡Mira! ¡*Vú cogéz* mi *fusilé*, te doy el *morrióné* y me pongo la *gorré* esa! (Señala la gorra de cuartel de Musiú.) ¿Comprendes *vú*? Y mientras me voy a la *alcaldíé*, *vú faites la guardié*.¹²⁶

¹²⁴ *Ídem*, p. 36-37.

¹²⁵ PINA BOHÍGAS, Mariano y BRETÓN, Tomás: *Op. cit.* Acto Iº, p. 29.

¹²⁶ GRANÉS, Salvador, POLO, Ernesto y GIRAUD, Rafael: *Orden del Rey*. Madrid. Sociedad de Autores Españoles, 1906. Cuadro primero, p. 11.

En *El reducto del Pilar*, “un episodio de la titánica lucha que los moradores de la inmortal Zaragoza sostuvieron contra la tropa de Napoleón”¹²⁷, la broma hacia la lengua francesa se unió a otra característica que se achacó a los enemigos para desprestigiarlos: la afición a la bebida. Así, introducen a un soldado francés prisionero y borracho, al que no se le entiende nada, lo que facilita la risa ya que “eso les pasa a *tos* los gabachos. No hay Dios que los entienda”¹²⁸. También etnocéntricas, pero más nacionalistas, fueron algunas escenas contenidas en *Los fusileros* (1884). En sendos coros, los españoles y españolas de Valencia beben y comen, al tiempo que niegan a los enemigos cualquier posibilidad de disfrutar del vino y de la paella, pues ambos son frutos de España y nada de esta tierra han de poseer. Parecidos a turistas son los húsares franceses que el escritor Gonzalo Cantó (1859-1931) diseñó para *El Maño* (1906), solo interesados en las mujeres españolas, el clima y los alimentos; la letra debió ser un regalo para los oídos del público: “Tiene el Tajo cauce de oro, / riega flores el Guadalquivir; / bella España, yo te adoro / y en tu suelo deseo vivir. / Son tus frutos ambrosia, / son tus aires suspiros de amor, / y el Jerez de Andalucía / es el sol derretido en licor”¹²⁹.

Otros franceses, por el contrario, fueron descritos con tanta soberbia, que ni siquiera aceptaron el matrimonio con una española, pues presentarse “en París... en la corte del Emperador, llevando una mujer hermosa como único trofeo de nuestra dominación en España!”¹³⁰ les resulta insultante. Esta fue la excepción, pues los autores aprovecharon aquella enemistad entre las dos naciones para representar historias amorosas de complicado encaje, según se verá un poco más adelante.

3.3.2. Las burlas hacia José y Napoleón Bonaparte

José Bonaparte, convertido en el rey José I de España gracias al apoyo militar del emperador de Francia, no gozó de un amplio apoyo en esta tierra. El 6 de junio de 1808 se conocieron en Madrid las disposiciones y el decreto por el que José I tomaba la

¹²⁷ X.X.X.: “Los estrenos”, en *El Globo*, 8-5-1908, p. 1.

¹²⁸ SOLER, Antonio, FERRAND, Diógenes y PÉREZ SORIANO, Agustín: *El reducto del Pilar*. Madrid. R. Velasco, imp., 1908. Cuadro primero, p. 21.

¹²⁹ CANTÓ, Gonzalo y BARRERA, Tomás: *El Maño*. Madrid. Sociedad de Autores Españoles, 1906. Cuadro tercero, p. 31.

¹³⁰ ESCUDERO, Luis y OSUNA, José: *Duendes y frailes*. Sevilla. Administración Lírico-Dramática (Imp. de Gironés y Orduña), 1895. Acto primero, p. 23.

corona de España de las manos de Napoleón, quien, a su vez, la había recibido por las sucesivas renunciaciones de Fernando y Carlos de Borbón. El 20 de julio entró en Madrid, pero lo tuvo que abandonar pronto pues el ejército de Dupont había sido derrotado en Bailén un día antes. Desde el primer momento se le consideró un intruso. Como escribió Antonio Alcalá Galiano, “ya que no era posible estorbar que el usurpador se sentase en su trono, pensóse en hacerle el paso a él desabrido y amenazador, poniéndole patente la aversión con que era mirado por el pueblo que pensaba tener bajo su cetro”¹³¹. Contra el nuevo rey se lanzaron multitud de improperios y mentiras, todo con el fin de denigrar su figura y su valor como político y hacerlo desagradable para los españoles. A su nombre se unieron los apellidos burlescos de “Botella/s”, “Guapo/Tuerto” o “Rey de copas”. Todas ellas fueron falsas y respondieron a una campaña de propaganda negativa hacia su persona y lo que representaba. En el caso del vino y del juego de la baraja, el motivo parece estar en la promulgación de “dos decretos, uno el 3 de febrero de 1809 y el otro el 15 de ese mismo mes. Mediante el primero, suprimía el impuesto sobre los juegos de cartas; mediante el segundo, autorizaba la desgravación de los vinos y licores”¹³². Pérez Galdós, en *Cádiz*, recogió fragmentos de una oda que recorrió la ciudad en tiempos de la promulgación de la Constitución del año 12, atribuida por él a Arriaza, donde se daba cuenta de la supuesta adicción de “Pepillo”: “Salud, gran Rey de la rebelde gente; / salud, salud, Pepillo diligente / protector del cultivo de las uvas / y catador experto de las cubas”¹³³. En cuanto a sus posibles problemas de visión, se hizo muy famosa la copla “Ya viene por la ronda / José Primero / con un ojo postizo / y el otro huero”. Joaquín Díaz consideró que esta mentira tuvo origen en “su costumbre de ponerse un monóculo para leer y cerrar al mismo tiempo el otro”¹³⁴. Por tanto, José I no fue ni borracho, ni tuerto, ni jugador, como tantas veces la imaginación popular –movidada por la propaganda interesada– le cantó y describió. Si algún defecto tuvo, fue el de aficionarse un poco a las mujeres españolas, amparándose en que su esposa no había querido seguirle en la aventura peninsular. José I abandonó Madrid definitivamente el

¹³¹ ALCALÁ GALIANO, Antonio: *Memorias*. Madrid. Imprenta de Enrique Rubiños, 1886, p. 184. Se refiere a la vuelta de José, a finales de 1808, esta vez de mano de Napoleón en persona.

¹³² SÁNCHEZ MANTERO, Rafael: “Tres personajes en la crisis del Antiguo Régimen: Godoy, José I y Fernando VII”, en RODRÍGUEZ, Antonio y RUIZ, Rosario: *1808: Controversias historiográficas*. Madrid. Editorial Actas, 2010, p. 177.

¹³³ PÉREZ GALDÓS, Benito: *Cádiz*. Madrid. Imprenta y Litografía de La Guirnalda, 1878, p. 59.

¹³⁴ DÍAZ, Joaquín: “De una cultura subterránea: 1808 en la cultura popular entre siglos”, en ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín (ed.): *La Guerra de la Independencia en la cultura española*. Madrid. Siglo XXI Editores, 2008, p. 228.

17 de marzo de 1813. Al igual que ocurrió con Godoy, la imagen de José Bonaparte ha tenido que esperar muchos años hasta ser rehabilitada. Sobre todo tras los trabajos del profesor Mercader Riba en las décadas de los 70 y 80 y la reciente biografía del profesor Moreno Alonso. José I siempre quiso ser rey de los españoles y cambiar, para mejor, sus condiciones de vida, al tiempo que modernizaba las estructuras de una monarquía que se había anquilosado. No se lo permitieron y, salvo para una minoría, no dejó de ser un intruso.

Con el calificativo de “rey intruso” fue nombrado José Bonaparte en muchas zarzuelas, donde los patriotas se negaban a ofrecerle su juramento pues no lo consideraban el monarca legítimo de España. En *Los fusileros* (1884), los valencianos que celebran haber sobrevivido al primer asalto francés, mantean un pelele que no es otro sino José: “A las mantas valencianas tiene miedo el rey intruso / porque están debajo de ellas preparados los trabucos. / A la manta, la manta, que Pepe Botellas de verla se espanta”¹³⁵.

La mofa más frecuente que se recogió en el teatro lírico contra el rey José I Bonaparte tuvo relación con la atribuida afición a la bebida, hasta el punto de que también se hizo a su hermano, Napoleón, partícipe de tal defecto. Así, en *Cádiz* (1886), cuando los gaditanos se ríen de las intenciones de Napoleón –“dijo que iba a ser el amo de la población”–, consideran que tal idea tiene su origen en una intoxicación etílica: “Eso lo habrá discurrido / estando chispo su majestad”¹³⁶. En *La viejecita* (1897), el primer coro, entonado por soldados españoles que han conseguido volver a Madrid después de la salida de José Bonaparte en septiembre de 1812, empujado por el avance aliado tras la victoria en Los Arapiles (julio de 1812), estaba dedicado al vino y a los brindis por el triunfo. Con tales premisas, no es de extrañar que se hagan continuas referencias a la supuesta capacidad del rey para almacenar buenos caldos: “En las cuevas olvidadas, / ya cansado de beber, / se dejó Pepe Botellas, seis botellas de Jerez”¹³⁷. Estaba tan admitida en el imaginario español la afición de José a la bebida que, en *El grito de independencia* (1908), obra ambientada en los días previos al

¹³⁵ PINA DOMÍNGUEZ, Mariano y BARBIERI, Francisco: *Op. cit.* Partitura manuscrita, nº 10.

¹³⁶ BURGOS LARRAGOITI, Javier de, CHUECA, Federico y VALVERDE, Joaquín: *Op. cit.* Cuadro primero, pp. 9-10.

¹³⁷ ECHEGARAY, Miguel y FERNÁNDEZ CABALLERO, Manuel: *Op. cit.* Partitura manuscrita [1897], nº 1.

levantamiento del 2 de mayo de 1808, ya se sabe de ella sin que José haya puesto los pies en España. En una canción de mofa hacia los que van siendo molestos invitados, el protagonista aprovecha para insultar al futuro monarca: “TELARAÑA: No gritéis tanto, / por caridad, / que si por una / casualidad / el rey borracho / me oye cantar, / va a hacerme harina / su majestad”¹³⁸. También estrenada con motivo del primer Centenario, *El pueblo del dos de mayo* insistió en que ya se conocía al próximo¹³⁹ rey con el sobrenombre de Pepe Botella.

Puesta en escena en una fecha tardía, 1928, la zarzuela *La manola del Portillo* presentó una fiesta de majos y majas en el Prado. Con el fin de dotar de ambientación a la obra, los autores pidieron a los directores de escena que intentaran reflejar la imagen conocida de *El pelele*, de Goya. Las referencias a las supuestas borracheras de José I se sucedieron:

MANUELA y NARCISO: Nos traen de los *Parises* / un rey muy majo / que está todos / los días calamocano. / Dale al pelele, / dale chispera, / que es el retrato / de Pepe Botella; (...)

CORO: Ese rey francés, / tan borrachín, / *tié* iluminación / en la nariz. / Cuando aparezca el rey José / cómo nos vamos a reír; / como un tonel de peleón / paseará por Madrid / su nariz de borrachón.¹⁴⁰

La escena siguiente sacaba a relucir de nuevo este defecto, unido al de su supuesto problema de visión: “Dice el pueblo / que hoy los franceses se llevan / a los reyes prisioneros (...) Y todos están de acuerdo / con Napoleón, para darnos / un rey gabacho que es tuerto / y tan amigo del caldo / de las viñas, que ya el pueblo / le llama Pepe Botellas. / ¡Qué vergüenza, santo cielo! / ¡Tendremos un rey de copas!”¹⁴¹.

José Bonaparte no solo aceptó el trono de España para complacer a su hermano; ambos estaban convencidos de que ofrecían a los españoles un monarca de mayor peso

¹³⁸ BURGOS RIZZOLI, Javier de, FARFÁN, Gerardo y GIMÉNEZ, Gerónimo: *El grito de independencia*. Madrid. Sociedad de Autores Españoles, 1908. Cuadro primero, p. 9.

¹³⁹ En varias zarzuelas del corpus se indicó que el nombramiento de José como rey de España se conoció por el paisanaje en los días previos al 2 de mayo de 1808, es decir, antes de hacerse públicas las disposiciones tomadas en Bayona. Es posible que los autores se tomaran una licencia literaria; pero también es posible que se inspiraran en la gran obra histórica del siglo XIX, la de Lafuente, donde se dice que Napoleón tomó la decisión de eliminar del trono de España a los Borbones después de conocer el desgraciado incidente de Aranjuez. Véase LAFUENTE, Modesto: *Historia General de España*. Madrid. Establecimiento Tip. de Mellado, 1860. Tomo 3, p. 277 y ss.

¹⁴⁰ CARRERE, Emilio, GARCÍA, Francisco y LUNA, Pablo: *Op. cit.* Acto IIº, p. 34.

¹⁴¹ *Ídem*, p. 36.

y cultura que los Borbones, en especial después de las desgraciadas escenas protagonizadas por Carlos IV y Fernando VII los meses anteriores. Hubo muchos españoles que pensaron igual que los dirigentes franceses, esto es, que José I suponía un auténtico regalo y que podría sacar a España de su atraso. En *El estudiante de Maravillas* (1889) se recogió esta situación en los momentos previos al estallido de mayo de 1808. El protagonista, Antonio, contrarresta las opiniones de un afrancesado con energía patriótica y argumentos liberales, situando el origen legítimo del poder no en los reyes sino en la nación:

PEPE: Pues bien, el rey Carlos cuarto / renunciará en Bonaparte / el trono de San Fernando.

ANTONIO: ¡Cielos!

PEPE: Y el emperador, / que está del todo empeñado / en hacer feliz a España, / por rey nos dará a su hermano / José.

ANT: ¿Pero habla *usté* en serio?

PEPE: ¡Tan en serio como hablo! / ¡Ya ve usted, qué honor, qué dicha, / no pudimos ni soñarlo! / ¿Opina usted como yo?

ANT: ¡No; que opino lo contrario!

PEPE: ¡*Mon Dieu!*

ANT: ¿Quién es Bonaparte / para intentar ser el árbitro / de los destinos de España?

PEPE: La renuncia del rey Carlos...

ANT: La nación no la autoriza, / y la nación vale algo.

PEPE: ¿Opináis así?

ANT: ¡Lo mismo / que todo español honrado!

PEPE: (Le creía de los míos y me engañé... ¡Pues me callo).¹⁴²

Uno de los principales motivos de queja contra José I fue el decreto de supresión de las órdenes religiosas, heredado de las disposiciones de su propio hermano cuando se asentó en Madrid (diciembre de 1808), lo que exclaustró a multitud de frailes que se convirtieron, automáticamente, en declarados patriotas. Uno de aquéllos, fray Bartolo, personaje de *Duendes y frailes* (1894), hace y deshace en Sevilla a su gusto. Tampoco pierde oportunidad de mofarse del rey intruso. En una canción pícaro incluso se burla del hijo pequeño de Napoleón, quien viendo los desastres de su tío José en España, no

¹⁴² CASTELLANOS, Julián y GIMÉNEZ, Gerónimo: *Op. cit.* Cuadro segundo, p. 21.

para de llorar; para acallararlo, en lugar de recurrir a seres imaginarios, dice la canción que le visitarán los guerrilleros españoles y Wellington.

La sobresaliente (1905), zarzuela de Jacinto Benavente y Ruperto Chapí, refirió otro de los defectos físicos, aplicados con intención propagandística, a José I. En este caso se trataba de la pérdida de un ojo, la cual se unía a otras pérdidas en los campos de batalla. Era una forma de mostrar que la propaganda tuvo enorme fuerza en tiempos del conflicto y que se aprovechó tanto como las victorias sobre el terreno: “ACTRICES CÓMICAS: ¿Qué modas nuevas vienen de Francia? / ¿Qué otra derrota tuvo el francés? / Y si ha podido por fin saberse / ¿cuál es el ojo huero del rey José?”¹⁴³. Para más ensañamiento contra el rey Bonaparte, la protagonista no duda en llamarlo, con desplante, “Su Majestad Pepe Botella”¹⁴⁴. Incluso se afirmaba que cuando salía por las calles “lleva alrededor de una docena de desarrapados que le vitorean por dos pesetas¹⁴⁵ hasta quedarse roncós”¹⁴⁶. En el cuadro tercero, las burlas contra el rey José incidían en otra afición, esta vez a las mujeres y, al parecer, auténtica, cuando se afirmaba que las protagonistas eran amantes de José y de su primer ministro.

De nuevo se recurrió a denigrar el aspecto físico de José I en *Las tres viejas* (1908). Se utilizó, incluso, una canción de tiempos de la guerra puesta en boca de un torero patriota: “Ya viene por la ronda / José primero, / con un ojo postizo / y el otro huero”¹⁴⁷. Cuando se le recrimina esta actitud hacia el rey, el torero insiste en la burla y la justifica en cuestiones patrióticas:

PEPE LUIS: ¿Pepe el Guapo? Menudo tipito se me trae el mozo. (Ríe.) Parece a mi puntillero Tumbachichas, que lo contraté por feo, para que el toro *asustao* se muriera más pronto.

QUITERIA: Poco respeto guardáis al Rey.

P. LUIS: El que se merece un rey que ha usurpado un trono que no le corresponde.¹⁴⁸

¹⁴³ BENAVENTE, Jacinto: *Teatro*, tomo XII. Madrid. Imprenta de Fortanet, 1906. Cuadro primero, p. 35.

¹⁴⁴ *Ídem*, p. 47.

¹⁴⁵ No se refiere a las establecidas como moneda oficial en 1868, sino a las primeras piezas que circularon por Barcelona a partir de 1808.

¹⁴⁶ BENAVENTE, Jacinto: *Op. cit.*, p. 62.

¹⁴⁷ MONREAL, Eduardo, GANZO, Vicente, FUERTES, Luis, CARBONELL, José María y MOLINA, Juan R.: *Las tres viejas*. Madrid. Sociedad de autores Españoles, 1908. Cuadro primero, p. 15.

¹⁴⁸ *Ídem*, p. 18.

Un mayor y positivo protagonismo tuvo José Bonaparte en *Orden del Rey* (1906). Era precisamente una orden suya –el matrimonio obligado entre una española y un oficial francés –la que primero hará infeliz a la muchacha y, más tarde, supondrá su dicha; con seguridad, pocas órdenes de José I fueron tan bien acogidas entre los patriotas de 1808-1814. Pero la zarzuela se estrenó en 1906, cuando la amistad franco-española florecía y se había celebrado unos meses antes la Conferencia de Algeciras; por ello, el rey intruso recibió aquí un trato cortés y se presentó incluso magnánimo. Esas buenas relaciones propiciaron el trato correcto, aunque breve y cómico, en la zarzuela que tomó su apodo como nombre: *Pepe Botellas* (1908), de Miguel Ramos Carrión y los hermanos Amadeo y Camilo Vives. La acción tenía lugar en una localidad de Navarra a finales de su reinado. Un grupo de nobles afrancesados comentaba las noticias de Madrid y aprovechaban para describir físicamente al monarca. Lo llamativo es que lo hacían de manera más cercana a la realidad que los patriotas pero, como eran adeptos a los galos, parecía una vez más burla:

CORREGIDOR: En Madrid nuestro Rey, que Dios guarde... (reverencia) ha conquistado el cariño de la gente, hasta tal punto que lo reciben con vítores y aclamaciones en los paseos, en los teatros y en la plaza de toros. (...) La manolería, que le odiaba desde que llegó, ha comprendido al cabo que eran calumnias cuanto de él se propalaba. Ya han visto que aquel a quien llamaban sus enemigos Pepe el Tuerto (...) tiene dos ojos hermosísimos. (...) Y en cuanto a la fama de... aficionado al mosto, por la cual la canalla le daba el nombre de Pepe Botellas, baste decir que en las comidas no bebe más que agua.¹⁴⁹

Sin embargo, las noticias que tenían de la situación bélica no eran acertadas. No sabían que, en esos momentos, José I huía de España. Los guerrilleros de la zona, envalentonados porque “Dios no puede ser amigo de Pepe Botellas”¹⁵⁰, incluso se atrevían a lanzar gritos muy especiales: “¡Muera el rey Pepe! y ¡Viva la Pepa!”¹⁵¹. El carácter burlesco de la obra llevó a los autores a utilizar a unos cantantes cómicos italianos –Mostacini y Ferrara– como dobles involuntarios de José Bonaparte y el Duque de Verona. Estos cantantes regresaban de Madrid, donde se habían beneficiado

¹⁴⁹ RAMOS CARRIÓN, Miguel, VIVES, Amadeo y Camilo: *Pepe Botellas*. Madrid. Sociedad de Autores Españoles, 1908. Cuadro primero, p. 12.

¹⁵⁰ *Ídem*. Cuadro segundo, p. 21.

¹⁵¹ *Ídem*, p. 22.

de las disposiciones reales, “porque el rey don José I, para que haya espectáculos, paga cuantos hay en la corte y asiste a ellos casi todas las noches”¹⁵². En su camino presenciaban al accidente de la silla de postas donde huían los ilustres franceses –por primera vez en las zarzuelas sobre la Guerra de la Independencia, el rey José disponía de unos diálogos y su personaje se convertía en persona física–. Obviamente, José pedía a los dos cantantes italianos que conservaran el secreto de su partida. A lo largo de la zarzuela se mantuvo el enredo, pues propiciaba situaciones cómicas para diversión del público. Con el recurso al doble era más fácil para los autores mostrar magnanimidad en el supuesto rey José. Efectivamente, sus disposiciones eran tan favorables hacia los patriotas, en especial hacia una pareja de enamorados –él es un guerrillero que pretendía atentar contra el verdadero José–, de los que hacía de padrino de boda, que conseguía trocar sus ideas negativas previas al conocimiento del supuesto monarca. Los últimos vivas al rey José que se escuchaban en la obra, no pagados como otros anteriores, surgían del agradecimiento que las acertadas disposiciones del rey/Mostacini han generado entre los patriotas.

La obra anterior utilizó, pese a su carácter cómico, ingredientes históricos en lo referente a la música y las disposiciones de José I hacia las artes escénicas. Efectivamente, si a principios del siglo XIX los extranjeros tenían prohibido actuar en los teatros de Madrid, cuando José Bonaparte accedió al trono cambió este reglamento y los cantantes italianos –como los ficticios Mostacini y Ferrara– acudieron a la capital en gran número. Tuvieron su centro de actuación en el Teatro de los Caños del Peral¹⁵³. También se comenta en la obra que José I asiste a los espectáculos. Como recoge Antonio Peña y Goñi, claramente antifrancés, “a los Caños del Peral acudían los oficiales de Murat y la ‘exótica aristocracia que rodeaba al rey José’, añadiendo que no faltó quien ‘para su propia vergüenza’, presenciase también el espectáculo”¹⁵⁴. Los autores de la zarzuela se mostraban, pues, conocedores de la historia del teatro lírico español o habían debido documentarse para elaborar la obra, ya que acertaban con el motivo de la presencia de Mostacini y Ferrara en España. En cuanto a la sustitución del auténtico monarca por un cómico, es posible que los autores pensaran no solo en hacer reír al público con este *quid pro quo* tan querido en el teatro, sino también en comparar

¹⁵² *Ídem*, p. 27.

¹⁵³ GÓMEZ AMAT, Carlos: *Historia de la música española. El siglo XIX*. Madrid. Alianza Música, 1988, pp. 103-104.

¹⁵⁴ *Ídem*, p. 104.

el histórico reinado de José I, y su rechazo generalizado, con los reyes y príncipes de opereta que tantas páginas de zarzuela ocuparon. Solo dotando de inconsistencia monárquica a José era posible cambiarlo por un cómico sin que se produjera merma en su dignidad de cara al público.

De manera diferente a *Pepe Botellas*, cinco años antes, en *El equipaje del rey José* (1903), se representó la auténtica huida de José Bonaparte. No obstante, la presencia del rey en escena fue brevísima; podría decirse que apareció más en imagen que en persona, a galope de su caballo mientras recibía las maldiciones de los españoles y sus tropas eran derrotadas en Vitoria.

Por lo que respecta a Napoleón Bonaparte, pasó de ser el amigo, el aliado fiel, el insigne estratega y grandioso militar, a considerársele como el principal enemigo de España y del orbe entero, el más pérfido de los mortales, un usurpador y un monstruo anticristiano, solo comparable al Demonio con mayúsculas. Esto último, en la católica España, significaba que todo español estaba legitimado –una guerra santa, podría considerarse– para combatir a Napoleón y a sus infernales secuaces/generales. El punto de inflexión de este cambio tan radical se localizó, obviamente, en el mes de mayo de 1808. Galdós lo recordó con estas palabras: “Napoleón no viene acá sino con la espada en la mano –continuó doña Ambrosia–. El padre Salmón me dijo que a él no se le escapa nada, y que tendremos guerra con los franceses. Napoleón nos está engañando como a unos dominguillos”¹⁵⁵. En el *Catecismo Civil*, publicado poco después del 2 de mayo, Napoleón era “un nuevo señor infinitamente malo, codicioso, principio de todos los males (...) depósito de todos los vicios (...) [que tiene dos naturalezas] una diabólica y otra humana”¹⁵⁶. Meses después, Napoleón en persona tuvo que hacerse cargo del ejército imperial para restablecer a su hermano en el trono de Madrid y aplacar, de una vez para siempre, la euforia de los españoles tras Bailén. Atravesó la frontera a principios de noviembre de 1808 y, tras derrotar a los ejércitos españoles que podían frenar su avance, atravesó Somosierra. Incapaces de sostener el fuego de artillería y los asaltos franceses, las autoridades madrileñas pidieron, el 4 de diciembre, el cese de las hostilidades y la asunción por parte de Napoleón de algunas exigencias, que fueron aceptadas. Napoleón intentó atraerse a los españoles más ilustrados con

¹⁵⁵ PÉREZ GALDÓS, Benito: *El 19 de marzo y el 2 de mayo*. Madrid. Imp. de Noguera a cargo de M. Martínez, 1875, p. 197.

¹⁵⁶ Recogido en FRASER, Ronald: *Op. cit.*, p. 311.

medidas contra la Inquisición y las órdenes religiosas, pero solo consiguió ser considerado, todavía más, como el Anticristo. En la mentalidad popular española se extendió la idea de que “la agresión napoleónica a la España borbónica, aliada suya, excedería la perversión humana y, en consecuencia, tal maldad debería ser imputada a un ser cuya abyección fuese sobrenatural”¹⁵⁷.

En la literatura, Napoleón fue “tratado con respeto y admiración por su grandeza, que en ningún caso justifica su conducta, ni la invasión de España con malas artes”¹⁵⁸ en el drama *Napoleón en España* (1856), de Maximino Carrillo de Albornoz y Sebastián Fernández de Mobellán. En la novela no pasó de ser un mero personaje secundario. Por su parte, el cine español, a diferencia del que se hizo en otros países, no dio mucho espacio al Emperador. Significativa es su aparición “en la segunda versión de *Agustina de Aragón* (Juan de Orduña, 1950), donde el personaje muestra su perversidad y ansias de poder”¹⁵⁹.

No se ha localizado ninguna zarzuela sobre la Guerra de la Independencia en la que uno de los personajes fuera Napoleón. Se le nombra, se le insulta, se burlan de él o abominan de su deseo de conquista que choca de manera frontal con el ansia de independencia del pueblo español, pero no aparece en ninguna cantando, ni siquiera hablando. El poco tiempo que permaneció en España, a finales de 1808, debió de influir en esta circunstancia, ya que no permitió a los autores elaborar una trama adecuada. Del emperador se burlaron, por ejemplo, en *Los fusileros* (1884). Los valencianos, que habían resistido el primer ataque francés, celebraban su triunfo con fiestas y canciones. En una de ellas, el general francés Moncey era identificado con “el gran Mameluco”, uno de los personajes de enanos que se bailan como es costumbre en muchos lugares de la geografía española; el Emperador, por su parte, recibía el nombre de “Napoladrón”¹⁶⁰ y era visto como un saqueador que quería robar a un pueblo sus reyes y sus tierras. La misma opinión se recogió dos años después en *Cádiz*, aunque expresada de una manera muy andaluza; así, cuando unas muchachas pedían al calesero llamado El Rubio noticias sobre la situación, este se las ofrecía con grandes dosis de mofa y de nacionalismo, y con un poco de ignorancia geográfica:

¹⁵⁷ DIEGO, Emilio de: *Op. cit.*, p. 69.

¹⁵⁸ FREIRE, Ana María: “La Guerra de la Independencia en la literatura española...”, p. 275.

¹⁵⁹ MARTÍNEZ ÁLVAREZ, Josefina: “La pervivencia de los mitos: la Guerra de la Independencia en el cine”, en *Cuadernos de Historia Moderna. Anejos*, IX (2010), p. 196.

¹⁶⁰ PINA DOMÍNGUEZ, Mariano y BARBIERI, Francisco: *Op. cit.* Partitura manuscrita, nº 10.

RUBIO: *Paese* que Napoleón / al *pasá Despeñaperro*, / se encaramó sobre un cerro / *pa vé* bien toa la nación; / echó el antejo hacia acá, / y como no vio siquiera / ni un cachito de bandera / francesa en esta *ciudad*, / con la cara muy fruncía / fue y le preguntó a un... trompeta: «¿Por qué ha dicho la *Gaceta* / que *toa* esta tierra era mía? / A *vé*: tropas y cañones; / *too er* mundo a *Cádi*, ligero. / Vamos *pa* allá, compañero, / que allí hacen *farta* pendones».

CURRA: ¿Y así lo dijo el *chavó*? / Tiene gracia.

RUB: No, *mujé*... / *Too* eso lo dijo en *fransé*... (despreciativamente) ¡Él qué ha de *sabe* *españó*!¹⁶¹

Tal descripción de lo que ocurría en su tierra no podía quedarse sin la contestación de la novia, cuyo desconocimiento de las cuestiones políticas era tan grande como el amor que sentía por España, a lo que debía unirse el alto concepto que tenía en la diferente actitud de los españoles respecto de los europeos para resistir la invasión y que entroncaba con la idea de que la Guerra de la Independencia fue un levantamiento unánime del pueblo en defensa de su libertad. Para ella, el culpable de todo aquel sinsentido era Napoleón, concretamente su desmedido afán de posesión: “¿No habrá un rayo *pa* ese vil, / que tanto daño ha *causao*? (...) ¿Pero será fanfarrón / el *señó* Napoleón / que en *toas* partes *quié* manda? / ¿Porque va pidiendo guerra / y tiene gente y dinero, / se ha creído ese caballero / que es el amo de la tierra? / ¿Porque tiene por ahí / a los pueblos *asustao*, / se habrá el hombre *figura* / que España es lo mismo?”¹⁶². Si los gaditanos y las gaditanas no aparecían mostrando miedo al inicio del asedio, mucho menos lo tendrán según avance en la obra la descripción del sitio y se constaten las dificultades de los franceses para conquistar Cádiz. Al ansia de resistir se unían ahora las burlas contra los invasores; para ello, nada mejor que utilizar una de las canciones populares de tiempos del asedio: “Enfrente *é* la *Cortaúra* / dicen que está Napoleón, / contándose los botones / que tiene en el levitón”¹⁶³. Por el mismo motivo, el final de la zarzuela, que tenía lugar junto con la liberación de la ciudad, volvía a ser una burla –de raigambre popular– a las ansias de conquista del emperador y a los resultados

¹⁶¹ BURGOS LARRAGOITI, Javier de, CHUECA, Federico y VALVERDE, Joaquín: *Op. cit.* Cuadro primero, p. 29.

¹⁶² *Ídem*, pp. 29-30.

¹⁶³ *Ídem*. Cuadro cuarto, p. 51.

que había obtenido frente a Cádiz: “Al pie de aquellas murallas / se ha quedado Napoleón / sin pluma y cacareando / como el gallo de Morón”¹⁶⁴.

Este supuesto error táctico de Napoleón al pensar que España caería en poco tiempo, al igual que otras naciones de Europa, se representó igualmente en *Albuera* (1906). Al ritmo de malagueñas, un teniente español así lo cantaba: “Napoleón se creía / que iba Europa a ser su esclava / y olvidó que de esa Europa / formaba parte España”¹⁶⁵. Sobre la verdadera valía de Napoleón se hicieron otras burlas contenidas en las zarzuelas del corpus. Concretamente en *¡Zaragoza!* (1888) se comparó el valor de una moneda llamada “Napoleón” con las monedas españolas. Se trataba de un argumento nacionalista, donde lo autóctono sobrepasaba lo extranjero que, además, venía como arrogante invasor: “¿Qué vale un Napoleón, / na: diez y nueve riales. / Que no entra aquí te aseguro, / aunque el triunfo le alboroz. / Qué ha de entrar en Zaragoza / un rey que no llega al duro”¹⁶⁶. También en *Zaragoza*, pero en la zarzuela *Al compás de la jota* (1897), se retó a Napoleón a tomar la ciudad, a la vez que se le daba un aviso sobre su futuro: “¡Goza, Bonaparte, goza / al ver que la fortuna incierta / que con triunfos te alboroz, / pero tu tumba está abierta / enfrente de Zaragoza; / el tirano que pensó / con el rigor de la pena / rendirnos, no lo logró, / que al hombre se le encadena / pero al pensamiento no!”¹⁶⁷. El cuadro quinto de *Episodios Nacionales* (1908) lo dedicaron los autores a la “Musa popular”; por ello, es lógico que se introdujeran frases que recorrieron el tiempo en boca del pueblo sobre los supuestos defectos del rey José –a quien le van a construir “en Chinchón una casita / y un palacio en Valdepeñas”–, la lucha de las ciudades y ejércitos españoles y sus respectivos líderes militares –Álvarez, Palafox y Castaños–, o las mofas a Napoleón y sus generales: “Ton, ton, tipiripitón, / ¡que hoy hay que burlarse / de Napoleón! (...) Tin, tin, tipiripitín, / ¡a Dupont le pegan / por calabacín! (...) Ton, ton, tipiripitón, / ¡y a Murat lo calan / porque es un melón”¹⁶⁸.

Pero no todo fueron cantos en contra del emperador. Como los antagonistas de las zarzuelas sobre la Guerra de la Independencia fueron los franceses, era lógico que, en algún momento, los compositores les permitieran ensalzar las virtudes de Napoleón. En capítulos anteriores ya se han visto algunas de estas canciones; ahora solo queda

¹⁶⁴ *Ídem*. Cuadro noveno, p. 94.

¹⁶⁵ RAMOS, Fernando, BRAVO, Marcelino y LÓPEZ, Damián: *Op. cit.* Cuadro primero, p. 11.

¹⁶⁶ JACKSON VEYÁN, José y RUBIO, Ángel: *Op. cit.* Cuadro primero, p. 10.

¹⁶⁷ NAVARRO, Calixto y PÉREZ SORIANO, Agustín: *Op. cit.* Cuadro primero, p. 12.

¹⁶⁸ THOUS, Maximiliano, CERDÁ, Elías, LLEÓ, Vicente y VIVES, Amadeo: *Op. cit.* Cuadro quinto, p. 40.

recordar el brindis de un cabo francés a la grandeza de su comandante en jefe: “Por Napoleón / bebamos. / Por ti, Emperador. / Yo amo la batalla / y la amo con todo su horror / y amo la bomba que estalla / en pedazos mil / con grande fragor”¹⁶⁹.

3.3.3. *El amor no distingue banderas*

El amor entre individuos de familias, pueblos o países enfrentados posee una larga tradición en la literatura (*Romeo y Julieta*) y en la ópera (*Los hugonotes*, *Norma*). Esa terrible disyuntiva –amor o patria– pasará también al cine, aunque el dilema se resolverá con el triunfo de la segunda. La deuda del cine con las anteriores obras teatrales, incluidas las zarzuelas, se verá claramente en la película *Noche de sangre* (1911). En ella se narró la muerte de los invasores franceses que pernoctaban en un pueblo a mano de sus habitantes; solo sobrevivirá un oficial del que se ha enamorado una española.

En las zarzuelas, el personaje del oficial que ofrecía su amparo a las españolas y del que, casi instantáneamente, muchas se enamoraban, apareció en las zarzuelas del corpus ya desde sus comienzos. Hay que aclarar un detalle: los personajes de “buenos” franceses siempre tenían alguna graduación por encima de simples soldados, lo cual era una forma de distinguir entre un líder y la masa que obedecía órdenes. En 1849, en *La batalla de Bailén*, ese oficial era Arturo –también era otra constante el españolizar los nombres franceses–. Para defender a una joven andaluza se retaba a duelo con un compañero de armas. En este caso, ni se producirá el duelo, porque comenzaban los preparativos para la batalla de Bailén, ni la muchacha se enamorará de él, porque ya estaba prometida a un español. Como la obra se estrenó solo cuarenta años después de los hechos en que se inspiraba, es posible que un mayor acercamiento de dos personajes enemigos hubiese resultado arriesgado para la aceptación de la zarzuela o, sencillamente, impensable. Los autores, no obstante, para hacer más cercano a este enemigo de cara al público, recurrieron a un subterfugio teatral: Arturo se expresaba en un castellano correcto y era hijo de un emigrado a España que huyó del terror revolucionario. Por tanto, no era un francés “puro”, podría decirse, quien ayudaba a una española, sino alguien que compartía con ella idioma y cariño por la misma nación,

¹⁶⁹ BERGUA, Juan y LAPUERTA, Arturo: *Op. cit.* Acto Iº, p. 38.

aunque ahora defendiese otra bandera. La acción protectora de Arturo, así como su comportamiento en la batalla, servirá para que los españoles tengan de ese enemigo un buen concepto llegado el momento de la derrota francesa en la cercana batalla.

Ningún subterfugio utilizaron los autores en *El campanero de Begoña*, en 1878, para conseguir que la pareja mixta de española y francés pudiera ser feliz. El oficial enemigo no tenía ascendientes españoles, ni amor a España, ni renegaba de lo que era: “Militar, como me ves, / corrí de Europa gran parte, / bajo el glorioso estandarte / del ejército francés”¹⁷⁰. Solo tiene su cariño hacia la joven, pero al padre le parece poco argumento. La insistencia de la hija y el carácter del francés acabarán por convencerle, ya que, “el que combate lealmente / por deber y patriotismo, / no puede excitar el odio / de los corazones dignos”¹⁷¹. Al igual que ésta, la zarzuela *Botín de guerra* (1896) contó con música del maestro Bretón, pero la relación entre la pareja de francés y española fue muy diferente. El oficial francés intenta conseguir el amor de la muchacha mediante el chantaje, ya que la amenaza con denunciar a su padre por supuestos tratos con los ingleses. La respuesta de la española se desarrollaba con caracteres patrióticos: “Mi patria tiene / mi amor entero / y me ha ofendido / quien la ofendió; / así no extrañe / que a un extranjero / no pueda nunca / quererle yo”¹⁷².

Similares justificaciones a las ya tratadas se expusieron en *El pueblo del dos de mayo* (1908) para que el amor entre una española y un francés pudieran admitirse. Lo narraba la propia protagonista: “¡El francés! / Que si en Francia no nació / y siempre ha vivido aquí, / por los suyos es de allí, / mientras soy de España yo. / Sus padres aquí vinieron, / aquí con fe trabajaron, / un bienestar se labraron / y casi españoles fueron. (...) Y el barrio entero les llama / ‘Los franceses’. Y ese apodo (...) hiera / mi corazón de española”¹⁷³. Estas justificaciones deben entenderse en clave de la hermandad que se pregonaba en los momentos del Centenario.

Sin embargo, ocho años después, en *La reina gitana* (1916), otro oficial enemigo volvía a utilizar engaños y presiones para conseguir el amor de una española; se trataba del coronel Aubertin, jefe de las tropas francesas acantonadas en Andújar en 1808. Como su proceder no era leal, los autores decidieron, en cierta manera, castigar su

¹⁷⁰ PINA BOHÍGAS, Mariano y BRETÓN, Tomás: *Op. cit.* Acto Iº, p. 23.

¹⁷¹ *Ídem*, p. 34.

¹⁷² SIERRA, Eusebio y BRETÓN, Tomás: *Botín de guerra*. Madrid. Administración Lírico-Dramática, 1897. Cuadro primero, p. 24.

¹⁷³ SERVET, Carlos, MATEOS, Gregorio y PORRAS, Antonio: *El pueblo del dos de mayo*. Madrid. Establecimiento Tip. de Marzo, 1908. Prólogo, p. 14.

comportamiento con la muerte y el final feliz de la pareja de enamorados españoles. También moría en escena un cabo francés que, por amor, había hecho traición a sus compañeros. Pero, ni en este trance, conseguía el aprecio de la española a la que pretendía y, antes de morir, los autores le hacían escuchar unas durísimas palabras: “INÉS: Francés te hubiese querido, quizá (...) Enemigo de mi patria, / enemigo de mi grey / y aun odiado de los míos / quizá huera hallado bríos / para darte mi querer (...) / ¡Pero aumentar mi rubor / traicionando a tus hermanos, / con recursos tan... villanos / querer vencer mi despecho, / vete o muere, que en mi pecho / solo hay odio hacia el traidor!”¹⁷⁴.

3.3.4. *Afrancesados e intrusos malvados*

Dentro del discurso general que se implantó después de la guerra de que los afrancesados fueron “malos” españoles, las zarzuelas se hicieron eco de este tipo de personaje histórico y lo transformaron en personaje literario y musical. En la mayoría de los ejemplos presentados, en sus personas confluyeron el posible error de haberse dejado llevar por las ideas de los invasores y la posesión de otras taras físicas y morales, de manera que se agrandase, a ojos de los espectadores, su perversión. Sin embargo, no todos los afrancesados de 1808-1814 fueron así ni los posteriores personajes coincidieron con esta descripción. Ocurría tal cosa, por ejemplo, en el personaje del padre José en *Los Empecinados*. Se mostraba cauto ante la lucha que se avecinaba contra un enemigo poderoso: “Contra las tropas francesas / es inútil pelear. / ¡Han de vencer! A la fuerza: / son doscientos mil soldados / veteranos de la guerra, / y tienen muchos cañones (...) Vosotros sois cuatro gatos. / ¡Cuatro ilusos! Cuatro tontos / que habláis de la independencia / sin saber dónde tenéis / casi la mano derecha”¹⁷⁵. Tales frases solo conseguían granjearle la animadversión de Anselmo, declarado patriota que consideraba afrancesado a su interlocutor: “La patria es una colmena / y el pueblo que la defiende / es el enjambre de abejas”¹⁷⁶. Anselmo es el tipo de patriota exaltado que no concibe traición a la patria ni, por tanto, perdona a quien la comete; aunque sea su propio padre, llamado precisamente Lorenzo, “el afrancesado”:

¹⁷⁴ BERGUA, Juan y LAPUERTA, Arturo: *Op. cit.* Acto segundo, p. 23.

¹⁷⁵ PERRÍN, Guillermo y BRULL, Apolinar: *Op. cit.* Cuadro primero, p. 11.

¹⁷⁶ *Ídem*, p. 12.

PADRE GUARDIÁN: ¿El que es guía del ejército / francés por toda la Alcarria? / ¡Mal español!

ANSELMO: ¡Ya lo creo! / Aquel que a la patria vende / es un cobarde y un perro. / Merece... pero es mi padre, / y si él mancha el nombre nuestro / solo a mí honrarle me toca. / ¡El, a entrar a sangre y fuego / al hogar de sus hermanos; / yo, su hijo, a defenderlo! (...) Si dicen el padre es malo, / contestan: el hijo es bueno, / y tiene un odio al francés / que no le cabe en el pecho.¹⁷⁷

Afrancesado por despecho y por ideas fue don Diego, en *Gerona* (1892). Piensa facilitar la entrada de los enemigos a través de la muralla de la ciudad como venganza por un desaire amoroso: la protagonista una española prefiere a un extranjero, irlandés en este caso, pero combatiente junto a los españoles. Gerona se rendirá al fin, pero don Diego caerá prisionero antes y comprobará el desprecio que siente por él, afrancesado y traidor a la patria, la mujer a la que ama: “Yo no puedo ser la esposa / de un cobarde, de un traidor. (...) / Ya por traidor se os pregona. / Yo sé, mas no desde cuándo / que infame vais pregonando / la rendición de Gerona”¹⁷⁸.

Un ejemplo cómico de afrancesado que debía ser burlado, como tutor¹⁷⁹ de una joven y como adicto al rey intruso, se presentó en *El tambor de granaderos* (1894). La escena en que este lee en la *Gaceta* de las noticias sobre José I está pensada para hacer reír al público y como descrédito de quien afirma servir: “Su Majestad el Rey don José Primero no ha tenido novedad. (...) Ha almorzado María Luisa anteayer con Napoleón / y después han oído misa con extrema devoción. Cuanto quieren nuestros reyes al Emperador se ve / luego cumple bien las leyes el que acata al rey José”¹⁸⁰. Este afrancesado sirvió de vehículo a los autores para expresar la idea, aceptada por muchos en 1808, de que si los reyes de España, legítimos, acataban las órdenes de Napoleón, los súbditos españoles debían acatar las de José, igualmente legítimo representante de su hermano en España. A los ojos de un afrancesado los buenos españoles eran los que

¹⁷⁷ *Ídem*, p. 13.

¹⁷⁸ *Ídem*, p. 9r.

¹⁷⁹ La relación de tutores burlados en las zarzuelas sobre la Guerra de la Independencia fue extensa. No siempre eran afrancesados, pero sí era un ingrediente más para hacerlos desagradables al público. Como ejemplo, baste citar los personajes de don Severo en *Colegiales y soldados*, don Cleto en *Cádiz*, don Pedro en *El tambor de granaderos* y don Rodrigo en *Las guerrillas*. Obviamente, eran burlados para triunfo del amor joven y de la patria.

¹⁸⁰ SÁNCHEZ PASTOR, Emilio y CHAPÍ, Ruperto: *El tambor de granaderos*. Madrid. Administración Lírico-Dramática, 1894. Cuadro primero, pp. 14-15.

permanecían tranquilos y afectos al rey intruso. Se debe hacer notar esta situación típica en todos los conflictos: que, al final del mismo, sean buenos o malos españoles dependerá, como siempre, de qué bando obtenga la victoria.

Durante la Guerra de la Independencia varias unidades militares españolas estuvieron al servicio del rey José; del mismo modo, hubo soldados y oficiales españoles que aceptaron su mandato y creyeron en los ideales que traían los franceses. Uno de esos tipos apareció también en *El tambor de granaderos*. En los días previos a la batalla de Bailén, en un Madrid ocupado, el regimiento de granaderos se dispone a jurar obediencia al rey José I. Las órdenes de sumisión parten de un coronel, más bien afrancesado por conveniencia que por convicción¹⁸¹. Este tipo de “mal español” se correspondía con uno de los ejemplos que Ana Freire localizó en la literatura: el que actuaba movido por egoísmo o cobardía y por interés antes que por credo político¹⁸². A su vez, el afrancesado de tal índole encontraba su referencia en los tipos más abundantes durante el conflicto a principios del siglo XIX. Así, Ronald Fraser indicó que hubo muchos afrancesados por oportunismo o por necesidad de ganarse la vida en una zona conquistada; muchos más que afrancesados por convencimiento¹⁸³. De nuevo en la obra de análisis, uno de sus soldados, el más joven y tambor de la unidad militar por imposición, se niega a aceptar el cambio de monarca. En una escena famosa por la música que escribiera Chapí, el tambor Gaspar se resiste al juramento, lo que supone su arresto y condena a muerte. Se salva porque el resultado de la batalla de Bailén supone un drástico cambio en la autoridad que gobierna Madrid. El coronel afrancesado, que da la orden de disparar junto con vivas al rey José I, cambia rápidamente su lealtad al comunicarle quién ha vencido en Bailén. La escena explota el carácter cómico con un último detalle, pues el viejo afrancesado –del que ya se dio cuenta más arriba– es condenado a una pena cercana a la muerte, el matrimonio, según se indica en el libreto y se creía en aquellos tiempos, dentro de un pensamiento de corte patriarcal:

CORONEL: En nombre del rey te intimo para que te entregues.

GASPAR: Me entregaré muerto.

COR: ¿Sí? ¡Preparen! (a los soldados.) ¡Viva el rey José I!...

¹⁸¹ Entre 1808 y 1814, “los militares afrancesados tuvieron poco peso en la guerra”. GARCÍA CÁRCEL, Ricardo: *Op. cit.*, p. 187.

¹⁸² FREIRE, Ana María: “La Guerra de la Independencia en la literatura española...”, p. 276.

¹⁸³ Véase FRASER, Ronald: *Op. cit.*, p. 612.

SOLDADOS: ¡Viva!

OFICIAL: ¡Mi Coronel!

COR: ¿Qué ocurre?

OFIC: Vengo reventando caballos. El monarca francés ha abandonado Madrid, a consecuencia de la victoria de Bailén.

COR: ¡Ah! ¡Descansen! (a los soldados.)

OFI: El Consejo real ha proclamado a nuestro rey.

COR: ¡Me alegro! ¡Viva Carlos IV, que es el monarca de mi corazón!

TODOS: ¡Viva!

QUINTANA: No, señor; si ha sido a Fernando VII.

COR: ¡Ah! ¡Viva Fernando VII, que siempre lo he llevado yo aquí! (señalando al pecho.) (...)

COR: A este señor nos le llevamos para pasarle por las armas, por afrancesado, (señalando a don Pedro.)

GASPAR: Yo le suplico a usted que le suelte.

COR: Se le debe condenar a muerte.

GASPAR: No, señor; se le conmuta la pena por la inmediata. Cátese usted con esa (por Bibiana).¹⁸⁴

En *Duendes y frailes* (1894) el afrancesado era un marqués. Su conducta aparecía justificada en algunas frases que emitía, pues pensaba, como muchos españoles de 1808, que la superior formación intelectual de los invasores podía sacar el país de su atraso secular. En su acalorado discurso se localizaban fuertes críticas a los reinados anteriores en España, incluido el de Carlos III. Así, al calificarle de afrancesado, el marqués respondía: “¿Porque no hago alardes ridículos de patriotería? (...) Francia ha venido a sacarnos de la postración, de la barbarie, del fanatismo y de la corrupción en que hemos vivido desde el imbécil Carlos II, dominado por el jesuita Nhitard, hasta el papanatas de Carlos IV, vilipendiado por el favorito Godoy. ¡Loor eterno a Felipe V y al gran Emperador Bonaparte!”¹⁸⁵. Esta aparente sinceridad del marqués en cuanto a sus ideales, se empañaba por la amistad que mantenía con dos franceses que espiaban en la Sevilla ocupada.

En *Las guerrillas* (1897), de Felipe Sánchez-Fano y Jesús Corvino, combatieron los afrancesados y los guerrilleros; incluso lucharon entre ellos los respectivos criados

¹⁸⁴ *Ídem*. Cuadro tercero, pp. 44-45.

¹⁸⁵ ESCUDERO, Luis y OSUNA, José: *Op. cit.* Acto primero, p. 12.

de unos y otros, en una recreación del carácter total que tuvo la Guerra de 1808-1814. Ana María Freire consideró que el nombre del afrancesado en esta obra, Rodrigo, había sido elegido a propósito, pues recordaba al de don Rodrigo, con quien se perdió España en manos de los musulmanes¹⁸⁶. Por su parte, en *Chispita o El barrio de Maravillas* (1901), los afrancesados fueron una pareja de madrileños ancianos. Los autores, en una clara intención misógina, desviaron la culpa por ese afrancesamiento hacia la mujer, quien imponía sus ideas y su carácter a su marido, más apocado y que acabará por pasarse al bando patriota. La delación de los españoles que conspiran contra Murat, realizada por el señor Palomo –“¡El que ha tenido la poca / vergüenza de afrancesarse!”¹⁸⁷– pero instigado por la señora Canuta, causará males en esos patriotas y también en los afrancesados, como venganza de aquéllos. De nuevo se ofrecerá un miembro de la nobleza afrancesado en *Mi Niño* (1902). El Marqués se ha aliado con los invasores por interés económico y amoroso. Uno de los patriotas refiere una opinión sobre este afrancesado que aparece de manera constante en las zarzuelas: es preferible el enemigo que lucha lealmente que el que se pasa al otro bando siendo español, pues “a traición hiere a su pueblo”¹⁸⁸.

Al ser los afrancesados tan españoles como los patriotas, aunque se les denominara con el calificativo de “malos” españoles, el enfrentamiento entre unos y otros adquirió tintes de guerra civil. En una guerra entre vecinos, muchas rencillas afloran y viejas cuentas pueden saldarse. Esta situación se trasladó a la zarzuela *Albuera*, de 1906. Por una cuestión de celos –también presente en otros ejemplos ya tratados– Felipe, un “mal ciudadano”¹⁸⁹, guía a los franceses y delata a su paisano Pedro, un militar honrado. Para complicar aún más la trama, los franceses proponen a Pedro que se una a ellos con el grado de capitán. La negativa del patriota es la esperada y tiene que ver con cuestiones de etnocentrismo que también aparecen en otras zarzuelas: “[él] morirá español y no francés”¹⁹⁰. Efectivamente, ser español, en las zarzuelas sobre la Guerra de la Independencia, fue una especie de sello de calidad que

¹⁸⁶ FREIRE, Ana María: “La Guerra de la Independencia en el teatro lírico español (1814-1914)”, en MIRANDA, Francisco: *Guerra, sociedad y política (1808-1814)*. Pamplona. Universidad Pública de Navarra-Gobierno de Navarra, 2008, vol. 1, p. 297.

¹⁸⁷ JACKSON VEYÁN, José, FRANCOS RODRÍGUEZ, José, LÓPEZ TORREGROSA, Tomás y VALVERDE, Quinto: *Chispita o El barrio de Maravillas*. Madrid. Sociedad de Autores Españoles, 1901. Cuadro primero, p. 19

¹⁸⁸ ARPE, José de, DELTELL, Ramón y SAN JOSÉ, Teodoro: *Mi Niño*. Madrid. R. Velasco, imp., 1902. Cuadro segundo, p. 33.

¹⁸⁹ RAMOS, Fernando, BRAVO, Marcelino y LÓPEZ, Damián: *Op.cit.* Cuadro primero, p. 28

¹⁹⁰ *Ídem.* Cuadro tercero, p. 33.

diferenciaba lo propio de lo extranjero, de tal manera que el ser español aparecía reñido con ser traidor. Por ello, en *Juan sin Nombre*¹⁹¹ (1910), los propios personajes franceses se extrañan de la actitud de un español y lo desprecian aunque se sirven de él, en una actualización de la historia de Viriato:

OFICIAL FRANCÉS: En cuanto a vos, solo os até para que vuestros compañeros no advirtiesen que sois el delator. Aquí están los mil escudos prometidos. (...) La Francia os está agradecida por el servicio prestado, pero... ¡no parecéis español!... Hasta ahora no hallé ninguno capaz de ayudarnos (...) El Oficial del ejército francés agradece la delación; el caballero desprecia al hombre que hizo traición a su patria. (Arroja la bolsa y sale).¹⁹²

La obra revivió también el pasaje de otro traidor, Judas, al hacer que el vendido a los franceses se suicidase. Antes había confesado el pecado a sus dos hijos, quienes, de nuevo en clara referencia otro pasaje bíblico, asumen que los descendientes cargarán con la culpa del padre. La respuesta de cada hijo es parecida en la intención, pero diferente según la profesión. Así, Juan –“sin Nombre”, pues rechaza el apellido paterno por infamante– se hará matar luchando contra los franceses para limpiar la mancha; por su parte, Luis, sacerdote, declara: “Faltaré a mi deber inculcando en ellas [las almas], en vez del amor, el odio a lo franceses”¹⁹³. Ese recuerdo a Judas Iscariote, modelo de traidores, se presentó de manera clara en *El sansón de Alfajarín* (1891), del libretista Enrique Zumel (1822-1897) y música de Luis Conrote (fl. 1890). Quien traicionaba a los patriotas, entregando a los franceses a un guerrillero, era así calificado: “Este es un Judas / de maldición; / afrancesado / de condición. / ¡Dios le confunda / por vil traidor, / muera rabiando / de un torozón”¹⁹⁴.

En *La reina gitana*, los afrancesados aparecieron como irrespetuosos, capaces de reírse hasta del entierro de un militar español. Obviamente, los patriotas se encargaban

¹⁹¹ En una crónica periodística se observa que, pasados cien años de los hechos que se narraban, la dureza el momento no se apreciaba: “«Juan sin miedo» [sic] debió ser uno de los bravos hijos de Madrid que allá por los buenos tiempos de principios del siglo pasado, defendieron, jugándose la vida, la integridad de su territorio, invadido por las tropas de un tal «Napoleón»”. Véase “De teatros. En Madrid”, en *La Tarde*, 30-9-1910, p. 2.

¹⁹² GONZÁLEZ DEL CASTILLO, Emilio y REÑÉ, Enrique: *Juan sin Nombre*. Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 1910. Cuadro primero, p. 15.

¹⁹³ *Ídem*, p. 17.

¹⁹⁴ ZUMEL, Enrique y CONROTE, Luis: *El sansón de Alfajarín*. Madrid. Florencio Fiscowich editor, 1891, p. 18.

de obligarles por las malas a mostrar ese respeto debido a quien había dado su vida por la patria. Los autores buscaron mostrar a los afrancesados como depravados, de ahí que los incluyeran en las escenas que más dolían al orgullo y al sentimiento español: “Lo indigno es que personas como ustedes, que han nacido en España, hagan causa común con el enemigo, insultando los despojos de un viejo soldado. Ustedes no son dignos de llamarse españoles, ni son capaces de afrontar la cólera de este puñado de hombres de corazón (...) ¡Fuera esos sombreros!”¹⁹⁵. De nuevo un marqués afrancesado era el protagonista en *La manola del Portillo* (1930). El Marqués de Nevarés unía a esta condición, ya suficiente para convertirlo en antagonista en la obra, el desenvolverse como un donjuán que asaltaba a las jóvenes castizas de Madrid. Existía en la obra, por tanto, una triple crítica: a los que no respetaban a las mujeres, a quienes siendo de noble cuna se disfrazaban para engañar a personas de condición humilde y, por último, a quien tenía tratos con los enemigos de la patria. Con tal bagaje a sus espaldas, el castigo que prometían los patriotas –y, además, majos–, se presentaba como justificado ante el público.

Por lo que respecta a las imágenes de franceses depravados, un ejemplo lo ofreció el personaje poco honorable, a pesar de su nombre –puesto con intención– de Honorato en *Aragón* (1892). Este aprovechaba sus conocimientos de español para espiar en Zaragoza a favor de los sitiadores. Sus objetivos eran dos: la conquista de la ciudad y la conquista amorosa de Agustina, aunque en ambos casos los avances no fuesen positivos para él. Al intentar el asalto a la casa y honra de Agustina, sufría una doble y humillante derrota, al tiempo que tenía que escuchar los argumentos históricos que un español expresaba para mostrarle su vileza:

HONORATO: ¡Herid! ¡Aquí está mi pecho! Con eso sabré, menguados, cómo se mata en España, de hidalguía blasonando, a un hombre que está indefenso y a merced de dos villanos.

MARIJUÁN [padre de Agustina]: Solamente un miserable pronunciara tal vocablo, sin respetar la memoria de los héroes castellanos. Insultar como lo haces a la patria de Pelayo, es digno solo de ti, que eres cobarde y malvado.¹⁹⁶

¹⁹⁵ CABELLO, Xavier, LLEÓ, Vicente y RODRÍGUEZ GALEA: *Op. cit.* Acto Iº, pp. 21-22.

¹⁹⁶ SUÁREZ, José, MARTÍNEZ, Bernardo, OLEA, Segundo y MARTÍNEZ, Manuel: *Op. cit.* Cuadro segundo, p. 17.

El castigo por su actuación, si bien no se producía en ese momento, tenía lugar fuera de escena al ser detenido por los patriotas y ahorcado. La dureza de esta muerte, considerada poco honrosa, la difuminaron los autores al justificarla por lo que antes había hecho y al ponerla en boca de un chiquillo, con sus expresiones características: “¡Un *franchute!* (...) que dicen era oficial del ejército invasor, y *mus* quería *entriegar*. Andaba aquí *disfrasao*, *husicando* en la *ciudiá*, y correspondencia diaria mandaba a su general de lo que aquí *mus* pasaba”¹⁹⁷.

Como un francés malvado hasta su último aliento presentaron los autores de *Agustina de Aragón* (1907) al personaje de Belflor, antagonista que espía y combate durante el primer sitio de Zaragoza. Enmascaraba su misión al entablar relaciones con una española, María, hermanastra de Agustina. Salvado de la prisión por la propia Agustina, Belflor no cumple su promesa de alejarse de Zaragoza y regresa al frente de un pelotón de invasores. En el Portillo los espera Agustina, quien no duda en aplicar la mecha al cañón. De esta manera los autores propician que la heroína no solo dispare contra una masa de conquistadores desconocidos sino también contra alguien en concreto, vengando así la traición cometida a su patria y a su familia.

3.3.5. La reconciliación con los enemigos

Los autores no siempre diseñaron a los franceses y afrancesados como enemigos definitivos, de una sola pieza, malvados en cuerpo y alma; la redención de su pecado político era viable. Así, se escribieron obras donde los franceses eran tratados de manera honrada porque ellos se habían portado cabalmente con los españoles, en especial en los momentos críticos de las batallas. La situación de hermanamiento entre España y Francia, a partir del último cuarto del siglo XX, propició que los antagonistas tuviesen aún más momentos de nobleza en sus acciones reflejadas en las zarzuelas. Por lo que respecta a los afrancesados, algunos autores los describieron como arrepentidos de su error al acercarse ideológicamente al enemigo y les permitieron volver al seno de la patria y de la comunidad de “buenos” españoles mediante alguna acción heroica que reparase la falta primera. Esta situación encontraba un referente en 1808-1814, cuando

¹⁹⁷ *Ídem*, p. 21.

muchos personajes de la época no tuvieron clara su opción en un primer momento o cambiaron de ideales según avanzaba el conflicto. De hecho, “las fronteras del patriotismo y del afrancesamiento son menos nítidas de lo que la historiografía a posteriori ha estado interesada en delimitar”¹⁹⁸.

El primer ejemplo donde se produce un cierto reconocimiento al valor mutuo entre español y francés, se presentó en *La batalla de Bailén*. En un argumento de claros tintes románticos, el patriota Carlos salva la vida al francés Arturo al interceder ante sus propios hombres cuando el segundo es hecho prisionero. Los motivos para que personajes y público perdonen a un enemigo de la patria son el haber luchado como un caballero en el campo de batalla y el haber defendido a una española del acoso de otros franceses mientras vivían a costa del pueblo ocupado. La actitud valerosa y honrada de otro oficial francés, junto con el ideal de que el amor puede vencer cualquier contratiempo y no respeta fronteras, se mostró en la zarzuela *¡Guerra al extranjero!* (1873): “MARÍA: Yo no entiendo por qué arcanos / te adoro... ¡Si eres francés! ENRIQUE: Es que el amor, si amor es, / a todos nos hace hermanos. / ¿Qué importan luchas de hombres / por el rencor divididos...? / Los corazones unidos / se aman con distintos nombres”¹⁹⁹. Los argumentos del padre de la muchacha, patrióticos y duros al principio –“Si todos somos hermanos, / los franceses sois Caínes!”²⁰⁰–, se tornarán comprensivos al entender la naturaleza de lo que unía a los jóvenes. La condición será que, una vez casados, Enrique parta con los suyos y, cuando todo acabe, según el militar francés, “hermanos serán queridos / el francés y el español”²⁰¹ y podrá volver para vivir con su mujer.

En *La afrancesada* (1899), la protagonista, hija de un noble patriota, era acusada injustamente de afrancesamiento. Su pecado, por el que era repudiada por su padre y casi toda la familia, era haberse casado con un militar francés. El enredo de los autores se aclaraba con un subterfugio que ya se utilizó en otras ocasiones: ese militar francés había nacido en España, aunque de padres galos. Por tanto, la cuna del hombre era española y no podía considerarse que la joven hubiera traicionado a su patria. Todavía daban una vuelta de tuerca más los autores, pues convertían al militar francés en desertor y nuevo combatiente en las filas españolas. De esta manera, ya no existía

¹⁹⁸ GARCÍA CÁRCEL, Ricardo: *Op. cit.*, p. 192.

¹⁹⁹ CANO, Manuel y MONFORT, Benito de: *Op. cit.*, p. 29.

²⁰⁰ *Ídem*, p. 38.

²⁰¹ *Ídem*, p. 43.

pecado contra la patria española y la felicidad de los protagonistas podía ser total. Por amor también se cambiaba de bando un militar francés en *Fiereza*; incluso había combatido ya contra sus compañeros de nación y armas en Guarromán. Su matrimonio con una española, causa de la traición que ha cometido contra los franceses, será posible pues el padre de la novia ya no tiene argumentos en contra. Este recurso de “españolizar” a los enemigos para que el amor triunfe pasará del teatro y la zarzuela al cine. En *Lola la piconera*, *Carmen la de Ronda* o *Venta de Vargas* figuran franceses que “tienen ascendencia española, admiran España o han pasado largos años en ella”²⁰².

La redención de los afrancesados se ofreció en 1906, en *Albuera*. Allí, el general inglés Beresford ordenaba que se fusilara al afrancesado Felipe, quien había actuado como guía de los franceses. No obstante, un patriota español solicitaba que le diese la oportunidad de redimirse, conmutando la pena de muerte por la de servir en primera línea de fuego con sus hermanos españoles, pues todo afrancesado debía “comprender / que España es nuestra madre. / ¡Salvarla es un deber!”²⁰³. En 1908, cuando se estrenó *Episodios Nacionales*, los autores de zarzuela podían optar por ofrecer una imagen de enfrentamiento entre franceses y españoles, o actualizar el mensaje y adaptarlo a la nueva situación diplomática. Sin embargo, “las relaciones entre España y Francia a lo largo del siglo invitan a no cargar las tintas avivando rencores, e incluso a buscar puntos de acercamiento”²⁰⁴. Efectivamente, Francia y España, en ese y anteriores años, eran naciones hermanas, y lo seguirán siendo²⁰⁵. Incluso en 1908 tuvo lugar, en Zaragoza, una exposición combinada. Por ello, tres años después se podía leer: “Hoy, que al cabo de un siglo ha visto la heroica Zaragoza unidos en fraternal abrazo a los descendientes de los sitiados y de los sitiadores, hora es de que alcance a los *afrancesados* la clemencia que no les otorgó Fernando VII, y al Rey intruso el fallo desapasionado de la Historia”²⁰⁶. Con tal motivo, el último cuadro de *Episodios Nacionales*, titulado “Los inmortales”, llevaba al espectador hasta una situación alegórica donde las imágenes de la Torre Eiffel y la Torre Nueva de Zaragoza compartían la misma amistad que debería

²⁰² MARTÍNEZ ÁLVAREZ, Josefina: *Op. cit.*, p. 204.

²⁰³ RAMOS, Fernando, BRAVO, Marcelino y LÓPEZ, Damián: *Op. cit.* Cuadro cuarto, p. 46.

²⁰⁴ FREIRE, Ana María: “La Guerra de la Independencia en la literatura española (1814-1914)”..., p. 275.

²⁰⁵ Hay que señalar que, en 1907, se había firmado el Acuerdo de Cartagena por el que se repartían Inglaterra, Francia y España el Mediterráneo y el Atlántico Oriental frente a las pretensiones expansionistas alemanas. Los libretistas, muchos de ellos periodistas, debían tener en cuenta esta situación antes de elaborar sus obras.

²⁰⁶ VILLA-URRUTIA, Wenceslao. R., Marqués de: *Relaciones entre España e Inglaterra durante la Guerra de la Independencia*. Tomo I (1808-1809). Madrid. Librería de F. Beltrán, 1911, p. 2.

presidir entre los habitantes de los dos países. Esta representación de la hermandad hispano-gala, visualmente realizada por el escenógrafo Alós, recibió buenas críticas en la prensa²⁰⁷.

Similar mensaje contenía *El pueblo del dos de mayo*, también estrenada con motivo del Centenario. Después de una larga exposición donde se mostraban los hechos de 1808 que convirtieron a franceses y españoles en irreconciliables enemigos, la zarzuela daba un giro espectacular y permitía ofrecer una visión de paz, hermandad y amor, ejemplificada en una niña cuyos padres eran francés y española. Pero, hasta llegar a esta feliz resolución, la obra se recreaba en fuertes escenas donde el sentimiento de culpa estaba presente en los progenitores y en la hija: ¿cómo pueden quererse los enemigos?, era la pregunta que resumía sus cuitas. Las palabras que la esposa española dirigía a su marido, francés, con los motivos sobre el odio a sus antepasados, eran durísimas, de las más exaltadas que se pueden encontrar en las obras del corpus:

CARMEN: Te quise. (...) / Pero hoy resurge el pasado / al impulso del presente, / y en este solemne día / recuerdo, aunque no lo quiera / la mano que traicionera / vertió ayer la sangre mía, / la sangre de mi nación, / la sangre de mis mayores, / saturando de dolores / nuestro pobre corazón; / sangre que aún brota de mí, / sangre que no se restaña, / porque es la sangre de España, / y yo en España nací. / (...) ‘¡Francia!’ Esa palabra sola, / odio me pide, odio quiere, / porque esa palabra hiere / mi corazón de española. / Y aunque destroza mi ser, / la patria que en mi palpita / aún lucha, y ruge, y te grita: / «¡No!... ¡No te puedo querer!»

ALFREDO: ¿No puedes quererme?

CARM: ¡No! (...)

ALF: ¿Hablas por ella o por ti?

CARM: ¡Una somos ella y yo!

ALF: Pues no podrán convencerme / ni tu rencor ni tu saña. / Si yo quiero tanto a España, / ¿España no ha de quererme? / ¿Me ha de negar sus amores / quien es mi madre adoptiva? / ¡España es tan compasiva / que no vive de rencores!²⁰⁸

El amor que sentía por España el personaje de Alfredo, y la desesperación de la hija, ejemplo de respeto y unidad entre los que en otros tiempos fueron enemigos,

²⁰⁷ Véase “Cosas de teatros”, en *La Época*, 1-5-1908, p. 3.

²⁰⁸ SERVET, Carlos, MATEOS, Gregorio y PORRAS, Antonio: *Op. cit.* Cuadro segundo, p. 44-45.

terminaba por resolver la cuestión a favor del hermanamiento entre franceses y españoles: “¡Ya resuenan las campanas! / ¡Ya retumban los cañones! / Ya son nuestras dos naciones, / más que amigas, dos hermanas!”²⁰⁹.

Un olvido de lo que aconteció en 1808, movido esta vez por el interés económico, se encuentra en *¡Lo que va de ayer a hoy!* Si en el primer sainete de los dos que componen la obra, ambientado a principios del siglo XIX, “rechazaba la plebe honrada y fiera / la invasión extranjera”²¹⁰, en el segundo sainete, ubicado en 1924, se da por bueno todo lo que viene de Francia y los padres consideran un buen partido para sus hijas a cualquier extranjero con posibles.

Finalmente, ningún cambio en su actitud como afrancesado ofreció el protagonista Marqués de Nevares en *La manola del Portillo*, estrenada ya en 1930. Debía ser una maja, a la que engañó con promesas de amor, la que consiguiera salvar su vida en un Madrid que se insurreccionaba contra los franceses:

MONTES: ¡Si así lo quiere Paloma, / manolos, así ha de ser! (Tira su puñal, rumores del pueblo.) ¡Todos a callar! Señor, / proseguid vuestro camino. / ¡Os ha salvado la vida la Manola del Portillo!

MARQUÉS: Gracias.

PALOMA: Por lo que te quise / he sabido perdonarte. / Por las calles y las plazas / ya no dirán / los romances: / Por la honra de una manola, / *en la procesión del Carmen, / mataron al marquesito...* / No quiero que por vengarme / mañana diga la copla: / *¡Cómo lloraba su madre!*²¹¹

²⁰⁹ *Ídem*, p. 47.

²¹⁰ RAMOS MARTÍN, Antonio, FERRAZ, Emilio y GUERRERO, Jacinto: *Op. cit.* Intermedio.

²¹¹ CARRERE, Emilio, GARCÍA, Francisco y LUNA, Pablo: *Op. cit.* Acto tercero, p. 70.

Capítulo 4.- LOS PRINCIPALES
ACONTECIMIENTOS DE LA
GUERRA DE LA
INDEPENDENCIA Y SU REFLEJO
EN LA ZARZUELA

Capítulo 4. LOS PRINCIPALES ACONTECIMIENTOS DE LA GUERRA DE LA INDEPENDENCIA Y SU REFLEJO EN LA ZARZUELA

Las zarzuelas inspiradas en la Guerra de la Independencia utilizaron como argumento todo el recorrido del conflicto, desde el motín que eliminó políticamente a Godoy en marzo de 1808 hasta la huida de José I a Francia, en 1813. Sin embargo, no todos los acontecimientos interesaron en la misma medida. Los autores y empresarios ofrecieron un mayor repertorio de obras que trataban el Dos de Mayo, los sitios de Zaragoza y la batalla de Bailén. Esto es, abundaron las zarzuelas inspiradas en los primeros hechos de la guerra, donde se exponía a un pueblo, bien por su exaltado proceder bien bajo la dirección de un líder, que se levantaba en defensa de su libertad o para conseguir la independencia de la patria. Por el contrario, la Constitución de 1812 recibió una atención escasa. El presente epígrafe mostrará cómo se recogieron en la zarzuela los levantamientos, acciones bélicas, asedios, vivencias y protagonistas de la guerra de 1808-1814, e intentará ponerlos en relación con los discursos que presentaron la historiografía y la mitología posteriores, para entender su mayor o menor adecuación a las mismas.

4.1. Aranjuez, marzo de 1808

Entre octubre de 1807 y marzo de 1808, Manuel Godoy, Príncipe de la Paz y favorito de Carlos IV, perderá su poder en dos revueltas promovidas por los partidarios de Fernando de Borbón, futuro Fernando VI. La primera, conocida como Conspiración de El Escorial, fue descubierta y algunos de sus promotores fueron castigados, aunque Fernando resultó, en contra de lo esperado, favorecido. Sobre los graves sucesos de El Escorial y su paradójico desenlace no se ha localizado ninguna zarzuela que los

recogiese¹. El segundo intento de eliminar a Godoy, no solo como dirigente sino también como persona, tuvo lugar en Aranjuez entre los días 17 y 19 de marzo de 1808. Sobre estos eventos sí existen zarzuelas inspiradas en ellos; en concreto, se escribieron tres zarzuelas que los trataban –*El cortejo de la Irene* (1886), *El motín de Aranjuez* (1889) y *Los chisperos de Madrid* (1921)– más otra donde se recordaba la caída de Godoy –*El fantasma de la aldea* (1878)–. Si bien el Príncipe de la Paz no apareció como personaje en esas zarzuelas, su figura se recreó como antagonista y con las características de persona abyecta. El príncipe Fernando tampoco dispuso de papel protagonista en ellas. Su figura apareció dibujada, principalmente, con tintes de lástima por sufrir las maquinaciones de “El Choricero”, aunque también se señalaba que no era del todo ajeno a la trama, pues hombres a su servicio movían los hilos del motín. Sí fue protagonista, con diálogos y acción, uno de sus hombres, el denominado “Tío Pedro”, ejemplo en estas zarzuelas de conspirador por patriotismo –con lo que, debe entenderse, se pretender limpiar su actuación en contra del poder establecido– y de luchador que se enfrentaba a una maldad que se hacía emanar de Godoy.

4.1.1. Las circunstancias previas al motín y el “Tío Pedro”

El día 17 de marzo de 1808 llegaron a oídos del pueblo madrileño noticias alarmantes que hacían referencia a la posible huida de los reyes, que se encontraban en Aranjuez, hacia el sur de la Península. Con esta medida Godoy buscaba encontrar un camino libre para que los reyes escapasen hacia América, como había hecho la corte portuguesa (noviembre de 1807), en caso de conflicto con los supuestos aliados. Desde el 18 de octubre de 1807 las tropas de Jean-Andoche Junot atravesaban España camino de Portugal, sin estar rubricado el tratado de Fontainebleau que legalmente se lo hubiera permitido (27 de octubre de 1807) y con una actitud que creaba alarma entre los

¹ En la zarzuela *Los burladores* (1848), uno de los personajes pide a sus amigos que no se hable “de los Reyes padres / ni del Escorial, / ni del Principito / que sueña en reinar, / ni del Choricero / ni de su mitad [Pepita Tudó], / ni de Bonaparte, / ni de cosa tal”, pero no se hace referencia a la conspiración en sí. Véase ÁLVAREZ QUINTERO, Serafín y Joaquín y SOROZÁBAL, Pablo: *Los burladores*. Madrid. SGAE, [ca. 1848]. Acto Iº, p. 10.

españoles. Sin embargo, mientras sus majestades recalaban en Aranjuez como etapa en dicho viaje, una rebelión contra el Príncipe de la Paz se había iniciado.

En 1896, Carlos Fernández Shaw y Ruperto Chapí dieron a la escena *El cortejo de la Irene*, zarzuela perteneciente al Género Chico. En ella se trataron los sucesos de Aranjuez y se ofreció un repertorio de motivos por los que había que acabar con el favorito: era el promotor interesado del viaje de los reyes a América y quería repartirse España con Napoleón, perjudicando al príncipe Fernando. Por todo ello debían unirle el pueblo y la aristocracia para frenar sus planes:

ALIFONSO: Ya sabéis que hay en toda esta historia personajes...

CELEDONIO: ¡De la familia... real!

TORIBIO: Si hasta el último criado del Infante don Antonio... si hasta el último pinche de su cocina, y ahí está el Natillas...

ALIF: ¡Chito!

CEL: ¿Pues y el Conde del...?

ALIF: ¡Chito! Y que todos vamos a una. Y que cada día llega más gente. Y que mañana vendrá / medio Madrid, y vamos, ¡que se arma!²

Con estas palabras, la zarzuela se inspiraba en la historia y recogía que la cercana revuelta no había surgido de la nada ni por explosión popular espontánea. En su gestación aparecía nombrado el infante don Antonio de Borbón e insinuados algunos nobles, quienes pusieron a disposición de la conjura dinero y personal a su servicio. A juicio del profesor La Parra, “el motín vino a ser el último acto de una amplia operación política destinada a cambiar la orientación de la monarquía española, puesta en marcha años antes, en torno a 1802, tras el matrimonio del príncipe de Asturias, Fernando, con María Antonia de Nápoles”³.

Tres años después, la zarzuela *El Motín de Aranjuez* (1889), obra del compositor Pedro Miguel Marqués y los libretistas Ángel Chaves (1849-1909) y José Torres, se hizo también eco de esta situación previa a la rebelión. Sin embargo, una parte de la prensa criticó a los libretistas por escribir “episodios históricos sin cuidarse de la

² FERNÁNDEZ SHAW, Carlos y CHAPÍ, Ruperto: *El cortejo de la Irene*. Administración Lírico-Dramática, 1896. Cuadro primero, pp. 12-13.

³ LA PARRA, Emilio: “En vísperas de la guerra. El triunfo de Fernando VII en El Escorial y en Aranjuez”, en *Revista General de Marina*, 255 (2008), p. 201.

historia”⁴, por lo que solo estarían justificados los aplausos hacia la partitura. Más lisonjera fue la crítica contenida en *La Época*, donde se agradecía a los libretistas que volviesen sus miradas hacia aquellos hechos en lugar de seguir por la senda frecuente de los espectáculos “anti-literarios”, insulsos y atrevidos que estaban de moda, proporcionando al compositor las suficientes ocasiones para “lucir y vencer”⁵. En el cuadro primero de la obra se presentaba una taberna en los barrios bajos de Madrid donde se entretenían varias “clases de la sociedad”⁶ (manolos, toreros, currutacos, mujeres, guardias de corps y walongas) la tarde del 17 de marzo de 1808. Por los comentarios de los personajes se daba a entender que la gente del pueblo estaba al tanto del viaje de los reyes al sur, pero creían que se trataba de una argucia de Godoy, por lo que había que impedirlo. En otros comentarios que expresaban los conjurados en la taberna se daba a entender que Godoy era un malvado que pretendía alejar al bondadoso rey de Madrid, con la connivencia de la reina –de la que no se hizo en las zarzuelas ninguna alusión a sus rumoreadas relaciones con Godoy, posiblemente por pudor, aunque en los años de los respectivos estrenos era una hipótesis conocida⁷–, para repartirse España con Napoleón. En la realidad de 1808, aunque el gobierno consiguió que el monarca decretase en la *Gaceta* que no haría el proyectado viaje y que los franceses estaban en España como aliados, el pueblo no lo creyó y todo lo achacó a la nefasta influencia de “El Choricero”. En la zarzuela los libretistas no entraron en cuestiones historiográficas, pues tampoco era su misión ni el público se lo demandaba, y se limitaron a copiar lo que el imaginario popular había repetido durante años. Por ello, los personajes llegaban a insinuar que en España se impondría una República donde el “rey” sería Godoy. También uno de los militares avisaba que el Carlos IV debería separarse de “El Choricero”, por las buenas o por las malas, en una clara injerencia del

⁴ *Revista contemporánea*, 1, 1889, p. 618.

⁵ *La Época*, 3-3-1889, p. 3.

⁶ Los términos “clases de la sociedad” figuraban en muchas zarzuelas sobre la Guerra de la Independencia. Hacía referencia a individuos que compartían un mismo oficio y un mismo status social; así, en unas ocasiones se hablaba de majos, currutacos, militares, etc., mientras que en otras se citaban los estamentos del Antiguo Régimen: nobleza, clero y pueblo. Con este sentido se utilizó, por ejemplo en BURGOS LARRAGOITI, Javier de, CHUECA, Federico y VALVERDE, Joaquín: *Cádiz*. Madrid. Administración Lírico-Dramática, 1887 (séptima edición), p. 20. No debe entenderse, por tanto, en sentido marxista.

⁷ Estrenada el 20 de enero de 1931, cuando la permisividad era mayor en los acercamientos teatrales a la monarquía, la zarzuela de ambientación dieciochesca *La Castañuela* escenificó la supuesta relación entre el favorito y la reina: “Se dice que María Luisa / va siempre con don Manuel / pues no le da la real gana / de que se enamoren de él. / Carlitos lo sabe todo / y exclama con majestad: / me vais a hacer la Santísima, / la Santísima Trinidad”. GONZÁLEZ DEL CASTILLO, Emilio, MUÑOZ ROMÁN, José y ALONSO, Francisco: *La Castañuela*. Madrid. Gráfica Victoria, 1931.

estamento militar en la voluntad de los gobernantes que estuvo a la orden del día en el siglo XIX español y que los libretistas debieron conocer en primera persona:

BALA-RASA: Su majestad ya chochea. (...) No tiene voluntad propia, / es un chico de la escuela / que hace y dice lo que quieren / el choricero y la Reina. / Y como todos sabemos / que a esta Godoy la maneja, / resulta que es don Manuel / el solo rey de esta tierra. (...) Como Godoy lo que quiere / es dejar franca la puerta / a los soldados gabachos / que han *pasao* ya la frontera, / en Cádiz ya le es más fácil / decir que la cosa aprieta; / los empaqueta en un barco, / manda a los reyes a América, / y como Napoleón / no es ningún niño de teta, / proclama aquí la República / y hace a don Manuel rey de ella. (...) Hasta el príncipe Fernando / ha escrito que se le llevan.⁸

Por tanto, Godoy era presentado aquí como un peligro para la gente del pueblo y para los soldados que convivían a diario con ese pueblo, de ahí que fuera necesaria una intervención conjunta para frustrar los planes del Príncipe de la Paz. Se trataba de una idea que nació en el mismo 1808 y había pasado a la zarzuela: “Hasta el final del conflicto y en adelante, se mantendrá la ficción de que, en Aranjuez, fue el pueblo quien, a través de militares enérgicos y de ‘vecinos honrados’, auspició la entronización del rey”⁹. Por su parte, el público del estreno recibió el mensaje de que la unión entre militares y pueblo era justa si luchaba contra la iniquidad, representada en la persona de Manuel Godoy. En 1808 el favorito era detestado por varios motivos, entre ellos: “El descenso de los salarios y el aumento de los precios” o “relajación moral”¹⁰. Especialmente lo odiaban la mayoría de la nobleza y el alto clero, quienes veían en Godoy un problema para mantener sus ancestrales privilegios. En *El motín de Aranjuez* resultó muy interesante la manera como se mostraba a un grupo de privilegiados que se servían del pueblo para conseguir sus fines. Entre ellos se encontraba el propio Fernando de Borbón, heredero al trono en esos momentos, a quien el personaje del Tío

⁸ RODRÍGUEZ CHAVES, Ángel, TORRES, José y MARQUÉS, Pedro M.: *El motín de Aranjuez*. Madrid. Administración Lírico-Dramática, 1889. Cuadro primero, pp. 15-16.

⁹ AYMES, Jean-René: *La Guerra de la Independencia: héroes, villanos y víctimas (1808-1814)*. Lleida, Editorial Milenio, 2008, p. 27.

¹⁰ FRASER, Ronald: *La maldita guerra de España: historia social de la Guerra de la Independencia, 1808-1814*. Barcelona. Crítica, 2006, p. 37.

Pedro presentaba así: “Tenéis por si os hace falta, / una persona tan alta / que está tocando en el trono”¹¹.

Ya se ha indicado que Manuel Godoy no fue transformado en un personaje por los libretistas¹². Podría decirse que fue el antagonista no personificado de estas zarzuelas sobre los sucesos de Aranjuez porque así lo describieron otros personajes. Los autores no consideraron la oportunidad de rehabilitar la memoria de Godoy en sus zarzuelas ni mostraron aprecio por él, posiblemente porque no lo concebían de otra manera a como se había transmitido en el imaginario posterior. Hoy día, el denostado Duque de la Alcudia cuenta con algunos historiadores –La Parra y Seco, por ejemplo– que han reivindicado su persona y su labor política, aunque sea en parte. Incluso en su longeva vida pudo comprobar Godoy cómo se le llegó a tener como “carne de nostalgia” y motivo de “exaltación romántica”¹³, situación que todavía se mantiene. Si no fue un personaje directo, sí hubo protagonistas que lo representaron, aunque siempre desde los ropajes del infame y del secuaz rastrero, con lo que las zarzuelas ofrecieron una doble visión de don Manuel: malvado por lo que contaban otros que había hecho, malvado también por los seguidores que tenía. En la zarzuela *El motín de Aranjuez*, ese personaje vil fue don Cornelio Manso, dispuesto a secuestrar a la protagonista femenina para entregársela al Príncipe de la Paz. Tal idea en la zarzuela respondía a otro de los vicios que se achacaron a Godoy, a saber, el de cambiar favores políticos y laborales por relaciones carnales¹⁴. Pero la obra utilizaba esta situación para justificar el levantamiento en contra del favorito: quien abusaba del pueblo –en sentido literal– no merecía gobernarlo.

Otro de los personajes destacados en *El motín de Aranjuez* fue el del Tío Pedro. Pero el “Tío Pedro” existió en 1808. Tras ese nombre –llamar “tío” fue una fórmula común para dirigirse a los españoles de las clases populares, con cierta edad y ascendiente– se ocultaba el conde de Teba, un noble afín al partido fernandino, “listo

¹¹ RODRÍGUEZ CHAVES, Ángel, TORRES, José y MARQUÉS, Pedro M.: *Op. cit.* Cuadro primero, p. 18.

¹² Sí apareció como personaje protagonista en la citada zarzuela *La Castañuela*, donde se escenificaban sus aventuras y galanteos entre las majas. Como personaje de ficción se le aplaudía, pues se le dibujaba con valor y honradez para conquistar a una maja en buena ley. Incluso se representaba un pequeño motín durante la verbena de San Juan, en el que se mezclaban celos y cuestiones patrióticas, del que Godoy era salvado por la tonadillera llamada “La Castañuela”, un torero y un noble.

¹³ GARCÍA CÁRCEL, Ricardo: *El sueño de la nación indomable*. Madrid. Temas de Hoy, 2007, p. 25.

¹⁴ Véase FRASER: *Op. cit.*, p. 47, nota.

pero terriblemente turbulento”¹⁵. El día 17 de marzo de 1808 se le situó en los barrios populares de Madrid, conspirando. De su anterior actividad en contra de Godoy nada se dijo en las zarzuelas; por ejemplo, que el 16 de marzo reunió a todos los grandes de España que pudo localizar en tan poco tiempo y supo atraerlos a su idea de que los reyes no debían abandonar el país. Cuando se le mostraba en escena en la obra citada, aparecía embozado hasta los ojos y vestido de majo para no levantar sospechas¹⁶; su nombre y su aspecto servían para enmascarar el carácter nobiliario de la conspiración. Sus primeras palabras eran para recordar a la audiencia –compañeros en el escenario y público en los asientos– quién era Godoy a ojos de los conjurados, al tiempo que contenían referencias a hechos reales:

PEDRO: Señores, la situación / de nuestra España empeora, / y ha llegado ya la hora / de hacer de aquí una nación. / Un hombre de humilde esfera / pero de audacia sin par, / logró en escala trocar / una simple bandolera. / (...) llegó a duque de la Alcuía / y a Príncipe de la Paz. / Generalísimo en tierra, / en el mar gran Almirante, (...) daba al de Aranda el destierro, / la prisión a Jovellanos. (...) Pues bien, ese hombre endiosado, / ese don Manuel Godoy, / a quien ya no basta hoy / su insolente principado, / un girón del Portugal / hacer quiere independiente, / para ceñir a su frente / una corona real. / Para ello, haciendo traición / a sus propios soberanos, / atados de pies y manos / nos vende a Napoleón. / Y si este pueblo que fiero / de nadie el yugo ha sufrido / sigue en la inacción sumido / y no desnuda el acero, / humillada su arrogancia / encontrará al despertar, / que España vino a parar / en vil esclava de Francia.¹⁷

Debe señalarse también, en *El motín de Aranjuez*, que los autores ponen en boca de este personaje palabras grandilocuentes, hasta convertirlo en el más enfático de todos los “Tíos Pedros” presentes en el corpus: “Popular, nobles, soldados, / y hasta los ministros mismos, / ven con horror los abismos / en que hemos sido lanzados. / Más si esta noche se allana / de los reyes la partida; / si de Godoy la caída / se aplaza para mañana, / cuando alumbre el nuevo sol / estas campiñas amenas, / remachadas sus

¹⁵ GARCÍA CÁRCEL, Ricardo: *Op. cit.*, p. 88.

¹⁶ De condición más rústica lo describió Pérez Galdós, con “montera, garrote, chaqueta de paño pardo y polainas”. PÉREZ GALDÓS, Benito: *El 19 de marzo y el 2 de mayo*. Madrid. Imprenta de Noguera, 1875, p. 85.

¹⁷ RODRÍGUEZ CHAVES, Ángel, TORRES, José y MARQUÉS, Pedro M.: *Op. cit.* Cuadro primero, pp. 20-21.

cadenas / hallará el pueblo Español”¹⁸. Una vez arengado el pueblo, el Tío Pedro se ponía al frente de un grupo de majas y chisperos –excelente oportunidad para el compositor de escribir un pasacalle castizo– con el fin de derribar a Godoy y entronizar a Fernando. El noble camuflado avisaba de que un toque de corneta y un tiro serían la señal para el levantamiento, al tiempo de que se daba a conocer su identidad: “¡Ahí, el conde de Montijo!”¹⁹. Obsérvese que se le nombra con un título que todavía no ostenta, ya que lo obtuvo en abril de 1808, al morir su madre; en estos momentos, el respeto estricto a la realidad histórica solo hubiera permitido llamarle conde de Teba²⁰. El fragmento culminaba con vivas al conspirador y a España.

4.1.2. El tumulto

El 17 de marzo de 1808 Aranjuez era un hervidero de comentarios y suspicacias. Cualquier individuo que no residiera allí, que hubiera viajado recientemente desde Madrid, o presentase un comportamiento poco usual, era tachado con rapidez de conspirador. Así se recogió en *El cortejo de la Irene*, donde algunos vecinos comentaban las visitas nocturnas de un embozado para cortejar a la protagonista y que, en su imaginación, bien podría ser un conjurado. Esta idea particular enlazaba con la historia de 1808, pues también se daban cita en la obra muchos manolos y manolas, desplazados desde Madrid por “si arrastran a ese condenado de Godoy!”²¹. Sin embargo, el jolgorio terminaba de manera abrupta pues llegaban noticias de que Godoy dirigía una trama para deshacerse de los reyes y había que actuar con rapidez:

ALIFONSO: Todo está dispuesto / con maña y sigilo, / para que los reyes / se marchen hoy mismo. / Dicen que los pobres / en balde protestan, / ¡y que a don Fernando / también se lo llevan! (...) La gente ya bulle / por calles y plazas. / ¡El vil favorito / dirige la trama!

¹⁸ *Ídem*, p. 62.

¹⁹ *Ídem*, p. 64.

²⁰ Véase:

http://www.uned.es/dpto-hdi/museovirtualhistoriamasoneria/5historia_masoneria_espana/conde%20de%20montijo.htm [consultado el 24-3-2016]

²¹ FERNÁNDEZ SHAW, Carlos y CHAPÍ, Ruperto: *Op. cit.* Cuadro segundo, p. 33.

TODOS: ¡Muera Godoy! / ¡Hay que arrastrar / a ese traidor! / ¡Vamos allá! / Que por fin ha llegado ya el día / de saciar nuestros odios en él. (...)

MUJERES: Las manolas siguiendo / tras sus manolos, / porque no quieren nunca / dejarlos solos. / Para ver si concluyen / con el traidor, / para ver cómo salta / por el balcón. (...)

TODOS: Y en llegando la noche / tendrá que ver / el motín de los majos / en Aranjuez”.²²

También el cuadro cuarto de *El motín de Aranjuez* transcurría durante la tarde-noche del 17 al 18 de marzo. La escena presentaba la plaza de San Antonio y un edificio que simulaba ser la casa del Príncipe de la Paz. Mucha gente de Madrid se había ido reuniendo con ganas de pelea. Además, figuraban individuos de los pueblos cercanos, “paletos falsificados” principalmente de la Mancha, los cuales no estaban allí por casualidad. La participación del Príncipe de Asturias parece darse por efectiva en este diálogo, muy vivaz y acertado desde el punto de vista escénico:

BALA-RASA: El señor Pedro Collado, / el hombre de confianza / del príncipe D. Fernando, / a Aranjuez nos ha traído / de los pueblos comarcanos...

GORITO: ¿Esos paletos?

BALA: ¿Cuál?, ¿esos? / Son todos falsificados.

GOR: ¿Falsifi?...

BALA: Donde los miras, / unos de ellos son lacayos / del infante don Antonio Pascual, / otros de don Carlos; / y muchos, pero muchísimos, / servidores de Palacio.²³

Por tanto, debe insistirse en que las zarzuelas recogieron sin tapujos la existencia de una conspiración para acabar con Godoy, así como la presencia de gentes de clase alta para dirigir a los conjurados y a los comparsas que intervendrían. La historiografía así lo confirmó, pues, en 1808 “entre la multitud bullían gentes de la nobleza, aunque disfrazadas con el traje de la plebe, militares de todos los cuerpos de la guarnición (...) y numerosos agentes del embajador francés”²⁴. Según el profesor La Parra, está

²² FERNÁNDEZ SHAW, Carlos y CHAPÍ, Ruperto: *Op. cit.* Cuadro segundo, p. 43.

²³ RODRÍGUEZ CHAVES, Ángel, TORRES, José y MARQUÉS, Pedro M.: *Op. cit.* Cuadro cuarto, p. 50.

²⁴ GÓMEZ DE ARTECHE, José: *Guerra de la Independencia: historia militar de España de 1808 á 1814*. Tomo I. Madrid. Imprenta del Crédito Comercial, 1868, p. 260.

documentado que miembros de la familia real, sobre todo el infante don Antonio, hermano de Carlos IV, pagaron a paisanos de Aranjuez y de los pueblos cercanos para participar en el tumulto²⁵. La coordinación de los múltiples y heterogéneos participantes, una vez llegado el momento, debía hacerse de forma clara y comprensible por todos. Ronald Fraser recogió que el disparo de pistola pudo ser accidental, aunque “el terreno había sido previamente bien abonado”²⁶; al tiro le siguió un toque de clarín que dio la alarma. El disparo pudo haber sido de cualquiera, pero la pertenencia de clarines y cornetas solo estaba en manos del ejército, lo que mostraba la participación de este en el motín. Pero en las zarzuelas se tomó la versión más espectacular del incidente y se insistió en que se emplearían señales acústicas para poder entenderse en la noche: un disparo y una corneta. Es posible que, en este aspecto, los libretistas siguieran a Galdós, cuyo personaje, Gabriel, “confirmaba” cómo escuchó perfectamente ambos sonidos²⁷. En *El cortejo de la Irene* se representó con las siguientes palabras:

ALIFONSO: Pero, don Luis; que el motín va a estallar / de un momento a otro.

LUIS: ¡Calla y obedece! ¡No has sido mi hombre / de confianza para la conspiración?
Pues has / de serlo en todo. El motín no estallará hasta / las doce, cuando suenen un
disparo y un / toque de corneta. Nos sobra tiempo.²⁸

Finalmente, en el cuadro cuarto de *El cortejo de la Irene* se descubría quién era el individuo embozado que visitaba a la protagonista: era ella misma, que se hacía pasar por su cortejo para provocar los celos de un antiguo novio y volver a enamorarle. Es posible que este recurso al personaje embozado entroncase, una vez adaptado, con lo que transmitió Galdós cuando afirmó que “la historia dice que el tumulto empezó porque la turba se empeñó en conocer a una dama encubierta que salía en coche de la casa del Generalísimo”²⁹. Junto con el desenlace de la trama amorosa tenía lugar el

²⁵ Véase LA PARRA, Emilio: *Op. cit.*, p. 209.

²⁶ FRASER, Ronald, *Op. cit.*, p. 42.

²⁷ PÉREZ GALDÓS, Benito: *El 19 de marzo....*, p. 88.

²⁸ FERNÁNDEZ SHAW, Carlos y CHAPÍ, Ruperto: *Op. cit.* Cuadro tercero, p. 47.

²⁹ PÉREZ GALDÓS, Benito: *El 19 de marzo....*, p. 88. Escribió que esa dama no era otra que Josefina Tudó, amante de Godoy; pero, en el palacio, en ese momento, estaban la mujer y la hija del favorito, y Godoy se preparaba para acostarse cuando se inició el alboroto. Un auténtico enredo de zarzuela y ejemplo de que la realidad podía superar a la ficción. También se recogió el lance en TORENO, Conde de: *Historia del levantamiento, guerra y revolución de España*. Tomo I. Madrid. Imprenta de don Tomás Jordán, 1835, p. 58.

desenlace de la trama pseudo-histórica y, por fin, estallaba la revolución anunciada en los primeros cuadros de esta obra:

LUIS: (Suenan dentro un tiro y un toque de corneta) ¡La señal!

TODOS: ¡El motín, el motín!

ALIFONSO: (Entrando.) Don Luis, estalló el motín; cada / cual a su puesto. (...)

(MÚSICA)

ALIF: ¡Abajo el favorito! / ¡Muera Godoy!

TODOS: ¡Búscalos! ¡Síguelo! / ¡Cógelo! ¡Préndelo! / ¡Yo te aseguro / que doy con él! / ¡Y que lo arrastren / por Aranjuez!

(Griterío dentro. Pasan por la calle grupos de gente con actitud tumultuosa con teas encendidas. Vense reflejos de incendio.) TELÓN³⁰

En la partitura, esta escena se iniciaba de manera misteriosa, como correspondía a la acción, con los instrumentos en pianísimo y un solo de violín que pretendía describir la noche. Era un ejemplo del cuidado que tuvo Chapí para elaborar esta partitura, donde empleaba elementos de instrumentación que la enriquecían. A continuación se mostraba la confusión de los conjurados tras escucharse el toque de corneta y el tiro que daban inicio al motín. Es posible que ambas señales sonoras se diesen detrás del escenario, pues en la partitura no se indica ni golpe de bombo o caja para el tiro, ni toque de corneta alguna. El coro cantaba frases cortas en las que los autores los convertían casi en sabuesos que buscaban una presa, la cual no era otra sino Godoy. Así, las palabras “¡Búscalos! ¡Síguelo! ¡Cógelo! ¡Préndelo!”³¹, se correspondían con semicorcheas en la partitura; el final en la orquesta, con ritmo de pasacalle, era ideal para mostrar el tumulto y el nerviosismo de los conjurados. El golpe de estado que se estaba llevando a cabo era algo secundario, pues ahí se bajaba el telón y solo interesaba el movimiento de la escena, no su significado histórico.

Por su parte, *El motín de Aranjuez* presentó la culminación de los sucesos del 17 al 18 de marzo en un cuadro titulado precisamente “El motín”. Las indicaciones de los autores a los directores de escena fueron claras y conducentes a obtener un buen efecto sobre los espectadores. A continuación se recogen casi completas pues son buen ejemplo de cómo representar un momento histórico a públicos más modernos:

³⁰ FERNÁNDEZ SHAW, Carlos y CHAPÍ, Ruperto: *Op. cit.* Cuadro cuarto, p. 59.

³¹ *Ibidem.*

Los balcones y ventanas del palacio de Godoy están abiertos de par en par, y por dentro se ven discurrir gentes del pueblo que llevan hachones encendidos. Hombres y mujeres arrojan por los balcones y ventanas muebles y objetos de todas clases, los cuales son transportados por los que están en la calle a la hoguera, que se supone hacia el otro lado de la casa, y cuyos resplandores llegan hasta la escena. (...) En un lado de la plaza y como vigilando el motín, está el Tío Pedro con una pistola amartillada en cada mano. En la izquierda, segundo término, está Bala-rasa abrazando a Maravillas y a Caireles. Entre tanto, se oyen a lo lejos cornetas, tambores y campanas que tocan arrebato.

Todo cuanto sea ruido y movimiento favorece al buen efecto de esto cuadro, que debe ser corto y queda por completo encomendado al talento de la dirección escénica. FIN DE LA OBRA.³²

Por lo que respecta a la tercera zarzuela que se analiza por su relación con el Motín de Aranjuez, *Los chisperos de Madrid* (1921)³³, del libretista Vicente Cobos y el compositor Julio Torcal, la acción se mantuvo en Madrid y no se trasladó al Real Sitio. En el libreto se indicó que allí se había producido ya el motín, que se conocía en la capital lo que había ocurrido y que estaban buscando a Godoy. Por ello, los autores ubicaron los hechos en los días 19 y 20 de marzo de 1808, e insistieron en la teoría de la conspiración urdida por altos personajes y secundada por tipos populares. Uno de ellos, Ricardo, “está trabajando por la causa santa con tío Pedro” junto con otros personajes, “todos comprometidos a secundar el motín de Aranjuez”³⁴. Ese personaje de Ricardo aparecía convertido en corregidor suplente, pues el Tío Pedro, alma de la conspiración y al que se dotaba en esta obra de un poder omnímodo, lo había sacado de la cárcel, había depuesto al anterior corregidor –don Baltasar de Quiñones, se le nombraba–y había dado las órdenes oportunas para los conspiradores madrileños.

Su cuadro tercero transcurría durante el 19 de marzo de 1808, al iniciarse en la capital los excesos contra el favorito y sus familiares. Mostraba la plaza del Conde de Miranda, donde Godoy tenía su palacio (conocido como la casa del Almirante por uno

³² RODRÍGUEZ CHAVES, Ángel, TORRES, José y MARQUÉS, Pedro M.: *Op. cit.* Cuadro sexto, p. 71.

³³ Recurrir a temas de principios del siglo XIX no fue del agrado de todos, pues se consideró que “están ya fuera de ambiente”. *La Libertad*, 22-12-1921.

³⁴ COBOS, Vicente y TORCAL, Julio: *Los chisperos de Madrid*. Madrid. Sociedad de Autores Españoles, 1922. Cuadro primero, p. 8.

de los altísimos cargos del favorito) y ofrecía en escena sucesos paralelos a los acontecidos en el Real Sitio. El Tío Pedro, en esta ocasión, daba órdenes para evitar saqueos y desmanes, pues el pueblo, con gritos a favor de Fernando, ya había entrado en el palacio de Godoy. En la calle se escuchaba una canción patriótica en la que se compara la situación del momento con la Reconquista y la ayuda de Santiago, al tiempo que se avisaba de la necesidad de mantener España unida³⁵. El coro, por su parte, entonaba las frases mientras ondeaba una bandera morada, símbolo de Madrid. Al igual que los protagonistas reales del motín, los miembros del coro que habían asaltado el palacio de Godoy salían de él sin haberlo hallado, pero se contentaban con quemar su cuadro³⁶. A la mañana siguiente, citada como 20 de marzo en la zarzuela, los protagonistas de *Los chisperos de Madrid* continuaban rememorando lo ocurrido, al tiempo que hacían previsiones de futuro:

RICARDO: ¿Cree usted que se habrá conjurado el peligro que amenaza nuestra patria?

PEDRO: ¿Qué temes?

RICAR: Que a Napoleón le disguste lo ocurrido y no reconozca a nuestro Deseado como rey.

PEDRO: Es posible que tengas razón, y yo también lo temo; pero si el rey Fernando se uniese en matrimonio con la hermana del Emperador, tal vez este enlace pudiera darnos venturas inesperadas. En fin, allá veremos; mucho queda por hacer y no es cosa de estarse confiados. La solución está muy próxima.

RICAR: No olvide usted que Carlos IV es su gran amigo y aliado, así como Godoy, y tratarán de rehabilitarse a todo trance; al Rey Fernando no le mira bien...³⁷

Napoleón, en las palabras anteriores, empezaba a ser considerado como posible árbitro de la situación, capaz de mover la balanza hacia uno de los dos pretendientes al trono español; en esto la zarzuela no se separaba de la historia. La obra culminaba con el esperado final feliz y algunas recompensas a quienes habían trabajado a favor del ya entronizado Fernando VII: “Conde Clavijo [sic, por Montijo]: Su Majestad te ha nombrado Corregidor de Madrid. El próximo domingo hace su entrada triunfal en la

³⁵ Aparece recogida en el capítulo tercero, dedicado al nacionalismo.

³⁶ En 1808, no fue hasta “el sábado 19 de marzo (...) cuando unos soldados encontraron a Godoy en un desván de su propia casa”. FRASER, Ronald: *Op. cit.*, p. 44.

³⁷ COBOS, Vicente y TORCAL, Julio: *Op. cit.* Cuadro cuarto, p. 29.

Corte; prepárale un gran recibimiento de su pueblo”³⁸. La apoteosis final ponía en escena a todos los protagonistas y a los símbolos patrióticos que debían influir en los espectadores: las banderas española y madrileña. La orquesta, por su parte, ayudaba al aplauso con la interpretación de un himno patriótico.

Tras el motín, el principal beneficiado, Fernando de Borbón, alcanzó el trono de España. Pero su actuación había abierto un peligroso precedente, pues “el providencialismo, que había servido de apoyo al poder, dejaba paso al motín organizado como trampolín para llegar al trono. Una revolución tan profunda no podía sino afectar a la legitimidad de la institución monárquica asaltada de ese modo”³⁹. Napoleón, segundo y, a la postre, definitivo vencedor en la misma revuelta, lo utilizará como coartada para sus maniobras políticas. Fernando no hará su entrada triunfal en Madrid en domingo, como se afirmaba en *Los chisperos de Madrid*, sino el jueves 24 de marzo. Cuando llegue le estará esperando todo Madrid, pero también estarán allí Murat –entró un día antes y no se dignó ir a cumplimentar al nuevo monarca, al que no reconocía– y los soldados franceses que ya eran dueños de los principales lugares estratégicos y de la capital. La misma tarde del 19 de marzo de 1808, Carlos se había visto obligado a abdicar la corona sobre las sienes de su hijo, tan molesto para él como idolatrado por sus antiguos súbditos; un día antes había firmado la destitución del favorito. Por su parte, las tropas del Ejército español acuarteladas en Aranjuez no hicieron nada para proteger al favorito y llegaron incluso a sublevarse. Tal dejadez ante la defensa de la legalidad establecida que representaba el Príncipe de la Paz, llevó a Charles Esdaile a afirmar que se “pronunciaron” contra Godoy, pues “El Choricero”, a pesar de ser su generalísimo, no era de su aristocrático agrado⁴⁰. Los autores de las zarzuelas recogieron la idea de la participación en el motín, por acción u omisión, de las tropas al servicio de la Casa Real. Por ello, o no las presentaron en escena –significando que prefirieron dejar que derribaran a Godoy en lugar de defenderlo como era su deber–, o lo hicieron con tibieza y en connivencia con el paisanaje, como el personaje del militar que rondaba a la protagonista de *El cortejo de la Irene*.

³⁸ *Ídem*, p. 34.

³⁹ DIEGO, Emilio de: *España, el infierno de Napoleón*. Madrid. La esfera de los libros, 2008, p. 39.

⁴⁰ Véase ESDAILE, Charles: *La Guerra de la Independencia. Una nueva historia*. Barcelona. Crítica, 2003, p. 43.

¿Y Godoy? Sobre él trataba el resumen que el escritor Julián Castellanos, en su zarzuela *El fantasma de la aldea*, puso en boca de un ciego y su lazarillo, los cuales comentaban las últimas noticias en un romance popular titulado “Marica española”. Estrenada en marzo de 1878, fue la cuarta zarzuela que trataba estos acontecimientos, si bien de manera tangencial y contados por uno de los personajes. La acción de la obra se situó en un pueblecito andaluz al pie de Sierra Morena:

CIEGO: Sabes / que han preso a Godoy / y que le traen atado / me han escrito hoy.

LAZARILLO: Tráeme, Perico, tráeme, / al choricero, / que según sus hazañas / premiarle quiero.

CIE: Tener quiso en España / de rey el mando, / levantando calumnias / contra Fernando.

LAZAR: Tráele, Marica, tráele, / le llamaremos / príncipe, y de camino / le quemaremos.

CIE: Y sabes. Periquillo, / cómo acabará / el lio en que a la España / ha metido el truhán.

LAZAR: ¿Cómo, Marica, cómo?

CIE: Como el rosario / de la aurora, Perico, / a farolazos. (...) La nueva Marica de ahora (gritando.) / en donde el lector verá / las traiciones, las infamias / que Godoy nos llegó a armar”.⁴¹

En este final se anticipaban males para España y se hacía culpable de ellos a Godoy. Pero nada se confirmaba sobre la suerte del Príncipe de la Paz, salvo que, como el personaje histórico, ya había salido de su escondrijo, había sido descubierto y trasladado al cuartel de Guardias de Corps, donde el propio Príncipe de Asturias le tendría que salvar la vida. Como ya se ha indicado, Carlos IV, sin el apoyo del valido, abdicó la corona en su heredero natural, quien no tardó en darse cuenta de que el trono español dependía de la actitud de los franceses. En su busca y refrendo salió Fernando el 10 de abril, camino de Bayona; pronto comprendió que Napoleón no estaba de su parte. Poco después, el 2 de mayo, también quedaban claras las intenciones de los franceses a ese pueblo que había luchado en las calles por derribar a Godoy.

⁴¹ CASTELLANOS, Julián y TABOADA, Rafael: *El fantasma de la aldea*. Madrid. Administración Lírico-Dramática, 1878. Acto primero, p. 7.

4.2. El Dos de Mayo y sus repercusiones

Las zarzuelas ambientadas en el Dos de Mayo, bien en su totalidad bien en algún momento de los acontecimientos o la proyección futura de los mismos, conforman un grupo bastante numeroso dentro de las obras inspiradas en la Guerra de la Independencia. Sin tener en cuenta las temáticas transversales (los guerrilleros o el contacto con los franceses, por ejemplo), el asunto del Dos de Mayo fue el preferido para servir de fondo histórico en las zarzuelas, con 18 obras localizadas y otras tres cuyo título tiene relación con el asunto; serían, pues, una quinta parte del total de las zarzuelas del corpus. Tal cantidad viene a confirmar la importancia que libretistas y compositores otorgaron a aquella fecha, así como lo presente que estuvo en la cultura y sociedad españolas durante el periodo que abarca esta investigación, de 1847 a 1964. Precisamente de 1847 fue la obra con que se inicia el corpus, *La pradera del canal*, donde se recordaba la valentía del pueblo madrileño en el levantamiento contra los antiguos aliados. La recreación de aquellos momentos estuvo presente también en el mundo del teatro, con *La independencia española o El dos de mayo* (1856), de Félix Echepare y Fernando Espejo, por ejemplo, a la que se debe unir el drama de Juan Lombía *El sitio de Zaragoza en 1808*, precedido de un prólogo titulado *El Dos de Mayo*, estrenado en 1848, para el que compuso música incidental Cristóbal Oudrid que más tarde sería *El sitio de Zaragoza*. En cuanto a las novelas, en 1846 se publicó *El dos de mayo*, de Juan de Ariza, donde el autor ofrecía una visión progresista de la lucha y “plantea que la labor más dura en la defensa de Madrid correspondió al pueblo, de ahí que quienes comenzaron siendo héroes populares acaben convertidos en mártires”⁴².

Además de las obras que se analizarán, se tiene noticia de otras zarzuelas inspiradas en los hechos de mayo de 1808, pero no se han hallado documentos para conocer su contenido. Así ocurrió con la obra *Escenas sueltas* (su primer título fue *Escenas de 1808*), del libretista Francisco Sicilia y el compositor Ángel Rubio; supuestamente ambientada en el Dos de Mayo, se estrenó el 10 de mayo de 1890 en el

⁴² Véase SÁNCHEZ GARCÍA, Raquel: *La historia imaginada: La Guerra de la Independencia en la literatura española*. Madrid. C.S.I.C., 2008, p. 58.

Teatro de la Zarzuela⁴³. Igual sucedió con *Daoiz*, estrenada el 1 de mayo de 1908 en el hispalense Teatro del Duque y de la que solo se puede confirmar el nombre de sus autores: el libretista Manuel Chaves Rey junto con los maestros Emilio López del Toro y Eduardo Fuentes⁴⁴. Por las fechas del estreno, es posible suponer que tratase de los acontecimientos de un siglo antes en Madrid, pero nada más. En cuanto a la obra titulada *El tres de mayo*, de los escritores Francisco de Torres y José Luis Montoto, y que contó con música del maestro Manuel Castillo Pelayo⁴⁵, parece inspirarse en la represión francesa tras el levantamiento madrileño de 1808. No se ha localizado ni la partitura ni el libreto de la misma, de ahí que no se puedan confirmar más detalles sobre su contenido. Finalmente, tampoco se ha localizado documento alguno sobre la zarzuela *Daoiz y Velarde*⁴⁶, de los libretistas José Silva Aramburu (1896-1960) y Antonio Paso Díaz (1895-1966) y el compositor Celestino Roig (1887-1945).

El tratamiento del Dos de Mayo en la zarzuela pasó por diversos estadios: de veneración, de elogio hacia el pueblo, de exaltación de los personajes históricos, de recuerdo glorioso y detonante para la lucha e, incluso, de recuerdo cómico. Por lo que se refiere al protagonismo del pueblo, es importantísimo resaltar que ya se sabía, desde marzo de 1808 en Aranjuez, que este, “mediante su acción conjunta, podía intervenir de forma efectiva en los asuntos de estado”⁴⁷. Por tanto, si el pueblo podía cambiar gobiernos y reyes, esta intervención resultaba muy peligrosa para las clases dirigentes, pues el recuerdo de la Revolución francesa permanecía muy vivo aún. De ahí que, cuando se estrenen las zarzuelas sobre la Guerra de la Independencia, tanto autores como políticos estarán muy atentos al tipo de pueblo que se quiere –y se permite o se aconseja– representar: revolucionario *motu proprio*, dirigido por algún militar –a la manera de *Daoiz y Velarde* o, más adelante, *Palafox*–, bajo algún líder emanado del propio pueblo, etc. A continuación, los contenidos de este epígrafe se desarrollarán utilizando como hilo conductor los acontecimientos cronológicos de aquel 2 de mayo de 1808 y sus repercusiones, que lo acabarían por convertir en el Dos de Mayo.

⁴³ GARCÍA CARRETERO, Emilio: *Historia del Teatro de la Zarzuela de Madrid*. Madrid. Fundación de la Zarzuela Española, 2003-2005, p. 166.

⁴⁴ Citado en FERNÁNDEZ DE LATORRE, Ricardo: *Historia de la música militar en España*. Madrid. Ministerio de Defensa, 1999, p. 158.

⁴⁵ *Ibidem*. También figura en la relación de obras registradas en la SGAE, aunque no se conservan los materiales.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ FRASER, Ronald: *Op. cit.*, p. 80.

4.2.1. La situación se torna preocupante en Madrid

Las tropas francesas, aliadas por el tratado de Fontainebleau, tomaron posiciones en Madrid a partir del 23 de marzo. Un día antes, Murat publicó entre sus tropas un bando en el que solicitaba disciplina y buena conducta, pues iban a entrar “en la capital de una potencia amiga”⁴⁸. Algunos españoles todavía los miraban con buenos ojos, bien por su porte militar, bien por pensar que su presencia en la ciudad significaba la bendición napoleónica a Fernando. Así recogió Galdós la llegada de aquellos “buenos mozos” comandados por “Murraz” en el inicio del capítulo XVIII de su episodio correspondiente⁴⁹. El pueblo de Madrid, sobre todo el más llano, comenzaba a manifestar síntomas de cansancio hacia estos soldados que entraron como amigos y habían dado muestras continuas de ser más un ejército de ocupación que aliado, con robos, abusos a las mujeres o desplantes sacrílegos contra la religión católica. Para complicar aún más la situación, la actitud de las autoridades francesas hacia las españolas sería considerada otra afrenta más a ojos de los madrileños, que se ampliará el 21 de abril, cuando Murat, también por mandato de Napoleón, consiga la libertad de Godoy y lo envíe a Bayona; de esta manera, las iras hacia el anterior favorito real se extenderán a los franceses. Dentro de la táctica napoleónica de confusión, incluso se anunció en varias ocasiones la visita del propio Emperador a Madrid, fijándose para la última semana de marzo; tal cosa nunca ocurrió. El 10 de abril, Fernando VII salió de Madrid al encuentro del Emperador, viendo su tardanza. Dejó al control de la nación una Junta Suprema de Gobierno comandada por su tío, el infante Antonio Pascual.

Una vez ubicado el momento histórico, hay que presentar de qué forma recogieron estos hechos las posteriores zarzuelas. Estrenada en mayo de 1889, justamente en el Teatro de Maravillas⁵⁰ –no existen datos para conocer si se decidió primero el lugar de estreno o el argumento–, Julián Castellanos y Gerónimo Giménez recogieron en *El estudiante de Maravillas* todos los elementos que podían enardecer al

⁴⁸ *Minerva o El revisor general*. Madrid. Imprenta de Vega y Compañía, 1808, p. 78.

⁴⁹ PÉREZ GALDÓS, Benito: *El 19 de marzo...*, p. 163.

⁵⁰ Como afirmó Christian Demange, el barrio de Maravillas se mitificó, pues simbolizaba a un pueblo que pasaba a ocupar un lugar importante en su lucha por la libertad; su nombre aparecerá en títulos, lugares, teatros e, incluso, personajes de zarzuela. DEMANGE, Christian: *El Dos de Mayo. Mito y fiesta nacional (1808-1958)*. Madrid. Marcial Pons, 2004, p. 93.

público, hasta el punto de que la prensa la consideró propia del “género patriótico”⁵¹. Otra cosa es que se tratase del mejor asunto elegible en 1889, cuando las relaciones entre Francia y España eran buenas y París era el centro cultural mundial: “Resulta verdaderamente chusco en los tiempos que corren, y precisamente cuando Francia celebra con asombro del mundo entero su espléndida Exposición, hermosa fiesta de la paz, resucitar episodios nacionales que pertenecen a la seria y gloriosa historia del país, y ponerlos en solfa, siquiera la tarea resulte de positivos y seguros rendimientos”⁵². Efectivamente, solo 15 días antes de la presentación en público de esta obra se había inaugurado *L'Exposition Universelle de 1889 á Paris*, pero las reticencias parecen obedecer más a motivos de política exterior española que a una posible presión por parte francesa⁵³. Sin embargo, en una publicación monárquica, la oportunidad de utilizar temas de la Guerra de la Independencia a la altura de 1889 se vio de manera opuesta: no solo era correcto, sino patrióticamente correcto, el escribir zarzuelas sobre aquellos gloriosos tiempos⁵⁴. En *El estudiante de Maravillas* se relataba lo acontecido en Madrid en los días previos al levantamiento, dotándolo de elementos poco realistas pero de claro sabor popular. Los hechos los narraban dos protagonistas, quienes también rogaban por que no estallase un conflicto con los franceses, superiores en capacidad militar:

BERNARDO: Pues bien; un pobre ciego / que cantaba una *Marica* / contra Godoy, arrollado fue por la caballería / francesa. Cae el anciano, / la gente, al verlo, se irrita / y contra Murat prorrumpe / en furiosa gritería... / Un manolo, una naranja / al altivo duque tira, / que se estrelló en la cabeza / de uno de la comitiva.

ANTONIO: ¡Qué imprudencia!...

BER: Don Antonio. / ¡Si no hay ya quien los resista!

ANT: Dios quiera que no nos cueste / muy cara tal osadía. / Seguro estoy que Murat / de esa ofensa no se olvida.⁵⁵

⁵¹ “Noticias de espectáculos”, en *El Día*, 21-5-1889, p. 3.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ España participó en dicha Exposición con varios pabellones y demostraciones culturales, textiles o agrícolas.

⁵⁴ Véase “Los teatros”, en *La Monarquía*, 21-5-1889, p. 3.

⁵⁵ CASTELLANOS, Julián y GIMÉNEZ, Gerónimo: *El estudiante de Maravillas*, Madrid. Biblioteca Lírico-Dramática, 1889. Cuadro primero, pp. 11-13.

En 1901, la zarzuela *Chispita o El barrio de Maravillas* retomó aquellos acontecimientos. El diario liberal *El Globo* le dedicó su “Gacetilla teatral” del día siguiente al estreno⁵⁶, pero se limitó a contar lo bueno de la interpretación de los cantantes (Loreto Prado bordó su travestido papel del joven Chispita) y de algunos números, pero sin hacer mención del argumento o de los personajes. Solo destacó el concertante final del cuadro segundo, donde se recogía el momento justo en que las madrileñas y los madrileños de Maravillas se marchaban a luchar contra los franceses. Más interesante se presentó la opinión de *Madrid Cómico*, publicado a la semana del estreno, donde daba cuenta del acierto de los compositores y libretistas al tratar un tema de la Guerra de la Independencia, asunto que ya no estaba en primera línea del interés teatral después de los abusos en las manifestaciones patrióticas cometidos cuando el problema cubano⁵⁷. Volviendo a la obra, el inicio se ambientó en una casa pobre de los barrios bajos de Madrid, el 1 de mayo de 1808. Se ofreció la imagen de un vecindario receloso por las demostraciones de fuerza de los extranjeros y convencido de que la situación preludiaba un serio conflicto. Nada más alzarse al telón se ofrecía al público una división de los personajes en patriotas y afrancesados y se dejaba muy claro que era el pueblo quien iba a luchar por su libertad:

CORO: Dicen que el encono / es contra Murat. / Dicen que muy pronto, / de aquí le echarán. / Dicen que de Francia / viene la traición, / y que todo es obra / de Napoleón. / ¡Mal lo va a pasar / como el pueblo se lance a la lucha / por su libertad! (...) ¡Me parece que estalla esta noche / la revolución! (...)

CANUTA [afrancesada]: ¡Cuánta precaución! / ¡Que nos libre el Señor de que triunfe / la revolución!⁵⁸

Aunque la obra era de signo cómico, las alusiones al carácter indómito de los españoles –jóvenes y mayores–, que por España y por amor eran capaces de luchar y arrostrar todos los peligros, fueron constantes. Eso sí, evitando caer en un determinado tipo de patriotismo ya mal visto a comienzos del siglo XX, lo que permitió a Christian Demange afirmar que, en esta zarzuela, “el pueblo español parece dar de sí mismo la

⁵⁶ *El Globo*, 15-12-1901, p. 1.

⁵⁷ Crítica de *Rocambole* para *Madrid Cómico*, 21-12-1901, p. 6.

⁵⁸ JACKSON VEYÁN, José, FRANCOS RODRÍGUEZ, José, LÓPEZ TORREGROSA, Tomás y VALVERDE, Quinto: *Chispita o El barrio de Maravillas*. Madrid. Madrid. Sociedad de Autores Españoles, 1901. Cuadro primero, pp. 8 y 9.

imagen de un pueblo que, al tiempo que rechaza una concepción militarista de la patria (que lo condujo al desastre del 98), no renuncia al ideal patriótico que proyecta en un nuevo molde, que bien podría ser el costumbrismo populista”⁵⁹.

El tema del nerviosismo en la sociedad madrileña por el comportamiento de los soldados franceses volverá a figurar, diez años más tarde, en el prólogo de *Agua de noria*, zarzuela del año 1911 debida a la pluma de Miguel Echegaray y puesta en música por Amadeo Vives. La crítica concedió unánime aplauso para Vives y división de opiniones para Echegaray. Lo más significativo es que una parte de esa prensa insistió en “la inactualidad del asunto, porque el tiempo ha borrado las exaltaciones patrióticas de nuestra guerra de la independencia y hoy es Francia nuestra amiga”⁶⁰. En este prólogo de *Agua de noria* se preparaba el cumpleaños de una jovencita perteneciente a una familia con posibles y muy consentida por su padre. El tío de la muchacha, don Damián, recriminaba a su hermano que la maleducara de esa manera, máxime cuando se avvicinaban malos tiempos. Era el 1º de mayo y el autor, en boca de los protagonistas, mostraba a la audiencia cómo estaba la situación en la España de aquellos años, sin reyes y con los franceses ocupando territorio nacional:

DAMIÁN: ¿Dónde están los franceses?

PEDRO: En España, pero van a Portugal.

DAM: Vienen a quedarse aquí. ¿Dónde está Fernando VII? ¿Dónde Carlos IV y María Luisa?

PED: En Bayona, ¿y qué?

DAM: Mañana se llevan a los infantes.

PED: Ya volverán.

DAM: Preveo una asonada, un motín y después la guerra.

PED: Pero, ¿tan negro lo ves?

DAM: Si la guerra viniera...

PED: Pues lucharíamos todos como voluntarios; yo el primero.⁶¹

⁵⁹ DEMANGE, Christian: *El Dos de Mayo...*, p. 98.

⁶⁰ *El Imparcial*, 5-3-1911, p. 2. Eran momentos en los que el gobierno español debía estar agradecido al francés por haber dado solución al problema de Marruecos, tras la Conferencia de Algeciras de 1906. Véase MARTÍNEZ ÁLVAREZ, Josefina: “La pervivencia de los mitos: la Guerra de la Independencia en el cine”, en *Cuadernos de Historia Moderna. Anejos*, IX (2010), p. 193.

⁶¹ ECHEGARAY, Miguel y VIVES, Amadeo: *Agua de noria*. Madrid. Sociedad de Autores Españoles, 1911. Prólogo, p. 9.

Otro protagonista recogido en las zarzuelas, colectivo esta vez, fue el ejército español. Si en 1808 estaba en clara desventaja numérica, de entrenamiento y de victorias que oponer a sus adversarios, a partir de 1847 será mostrado en los escenarios como capaz de enfrentarse a los invasores, al menos en cuanto a vistosidad y marcialidad, en acciones de cara a la galería. Así ocurrió en *El grito de independencia*, de los libretistas Javier de Burgos Rizzoli⁶², Gerardo Farfán de los Godos y el compositor Gerónimo Giménez. El momento del estreno fue propicio para esta acogida, pues se dio a conocer precisamente el 1 de mayo de 1908⁶³. El toque de las cornetas, de los tambores y el desfile del Ejército español, inflaman el corazón de los personajes españoles que no soportan la arrogancia de los extranjeros, aún no tornados en enemigos:

CORO: La infantería. / Las marciales notas del clarín / mi pecho llenan de alegría; / desde aquí los vemos, / se aproximan ya, / cuánto me entusiasma / su marcialidad. (Pasa un regimiento por la puerta del foro.) (...)

MOZA 1ª: ¡Viva la arrogancia / de las tropas madrileñas!

MOZA 2ª: Y vendrán luego esos guajas / de gabachos, presumiendo / de marcialidad.⁶⁴

Volviendo a los acontecimientos de 1808, los franceses, vencedores en los principales campos de batalla de Europa y acostumbrados a desfilar como conquistadores, no tuvieron un trato correcto hacia los naturales del país, ofendieron el orgullo español y la llama del patriotismo comenzó a avivarse. El mismo orgullo que pulsaron los autores de *Chispita o El barrio de Maravillas* a los presentes en el teatro, años después, cuando recogieron tal actitud con las siguientes palabras. Hay que hacer notar la cercanía, en algunos momentos, de estas frases con las que se transmitieron

⁶² Era sobrino de Javier de Burgos Larragoiti, autor de *Cádiz*.

⁶³ Para comprobar la fiebre patriótica y conmemorativa –económicamente oportunista e interesada en muchas ocasiones– de los teatros madrileños con ocasión del primer Centenario, se indican algunas obras de zarzuela (también las hubo puramente teatrales) programadas por sus empresarios el día 2 de mayo de 1908; algunas ya se habían estrenado y ahora se reponían oportunamente: en Apolo, *El Maño* (de 1906) y *Los garrochistas* (de 1899); en Zarzuela, *Pepe Botellas* y *Episodios Nacionales*; en Novedades, *El grito de independencia* (en tres funciones alternas con otras piezas); en Barbieri, *La viejecita* (de 1897); en Latina, *Las tres viejas*. A ellas deben unirse conciertos y otras actividades musicales, así como el estreno, el 29 de abril de un pasodoble de Federico Chueca titulado *El dos de mayo*; casualmente fue su penúltima contribución al mundo de la música, ya que falleció el 20 de junio.

⁶⁴ BURGOS RIZZOLI, Javier de, FARFÁN, Gerardo y GIMÉNEZ, Gerónimo: *El grito de independencia*. Madrid. Sociedad de Autores Españoles, 1908. Cuadro primero, p. 10.

pronunciadas por Casto Méndez Núñez frente al puerto del Callao en otro 2 de mayo, aunque de 1866:

JUAN: ¡Que mueran los invasores! (...) ¿Que no nos dejan gritar?... / ¡Pues se rompe la mordaza, / y se sacuden los hierros / serviles que nos amarran, / que el pueblo que no defiende / su independencia sagrada, / y se humilla ante el tirano / y no le escope en la cara, / merece la esclavitud / y la cadena que arrastra! (...) ¡Menos bulla y más vergüenza! / ¡Más tiros y menos charla!⁶⁵

El desprecio de los franceses hacia los invadidos –cuyo primer beneficiario podría ser Murat⁶⁶–, se recogió en el cuadro primero de la zarzuela *El estudiante de Maravillas*, donde se escenificaba una actitud claramente injusta hacia los españoles que resultó muy apropiada para enardecer al público asistente. Ponía en escena un curioso cortejo conocido con el nombre de “ronda de pan y huevo”, una ronda en la que se practicaba la caridad con los pobres y se ofrecía comida a quienes conseguían una al día con dificultad. El encuentro con dos dragones franceses sirvió a los autores para mostrar la arrogancia y el desprecio de los que ya comenzaban a ser insoportables invitados:

DRAGÓN 1º: ¡Eh! sotanas, rompan filas. / A tender el vuelo, grajos, / si no pongo mano al sable / y os disperso a latigazos.

ALCALDE: Ténganse a la autoridad. / En nombre del rey Fernando / la ley represento aquí.

DRA. 1º: ¡Eh, qué graznas mamarracho! / Aquí no hay más ley que el sable, / ni más rey ni soberano / que el invicto emperador / Napoleón. (...)

ALC: ¡Favor al rey! ¡Caballeros, / como quien somos cumplamos! (Desnudan sus espadas y se disponen a luchar con los Dragones).⁶⁷

Con esta escena la obra ofreció al público un panorama maniqueo y nacionalista; al burlarse de las costumbres españolas, los franceses se convertían automáticamente en enemigos a ojos de los espectadores, quienes veían sus costumbres escarnecidas por arrogantes extranjeros. Otro detalle a tener en cuenta en el mismo texto, que igualmente

⁶⁵ JACKSON VEYÁN, José, FRANCOS RODRÍGUEZ, José, LÓPEZ TORREGROSA, Tomás y VALVERDE, Quinito: *Op. cit.* Cuadro primero, p. 30.

⁶⁶ Véase GÓMEZ DE ARTECHE, José: *Op. cit.*, p. 322.

⁶⁷ CASTELLANOS, Julián y GIMÉNEZ, Gerónimo: *Op. cit.* Cuadro primero, pp. 14 y 15.

entroncaba con la época de la Guerra de la Independencia, era el poco respeto de los franceses hacia los símbolos religiosos. Frente a esta actitud, los españoles aparecen como defensores de su tradición, de su rey Fernando y respetuosos hacia la vida de quienes les provocan.

Aunque Gómez de Arteche afirmó que la explosión del 2 de mayo fue “una sublevación espontánea, sin concierto anterior”⁶⁸, en varias zarzuelas se recogió la hipótesis de que había tropas españolas que no estaban de acuerdo con sus mandos en lo referente a dejar hacer a los franceses. En esto quedaban amparadas por la historiografía, pues, en 1808, muchos indicios apuntaban “a un movimiento preparado, en el que don Pedro Velarde había jugado un papel relevante”⁶⁹. El libretista José Jackson Veyán recogió este acuerdo entre militares y paisanos en *Chispita o El barrio de Maravillas*: “¡Es preciso sublevarse! / Están ya comprometidos / con nosotros militares / y los madrileños triunfan / en contra de Bonaparte / o no queda un hombre vivo”⁷⁰. En esta obra, cada cual contribuirá a la rebelión con los medios disponibles. El protagonista comandará un pelotón de chicuelos –similar a aquél al que se unió Alcalá Galiano y del que, a la vez, se marchó y le echaron (“Usted no sirve para nada”, le dijeron)⁷¹– que portaban palos al hombro. Las bromas del libretista tomaron forma en curiosas disposiciones de intendencia:

TODOS: Somos gatos madrileños, / que lo mismo van risueños / a vencer que a sucumbir (...)

MARAVILLAS: Y tú, ¿qué eres?...

CHISPITA: Capitán.

MAR: ¡Vamos!...

CHISP: Y además, corneta. / El Garduña, es el sargento (señalando a uno.) / Al del almacén de velas / le he hecho cabo. / A Restituto, / el muchacho de la tienda, / ranchero. Al sordo, teniente. / Abanderado al Tachuela / y a Fabián, el monaguillo, / atendiendo a su carrera, / pues le hemos *nombrao* cura / castrense de *toa* la fuerza. /

⁶⁸ GÓMEZ DE ARTECHE, José: *Op. cit.*, p. 354.

⁶⁹ DIEGO, Emilio de: *Op. cit.*, p. 204.

⁷⁰ JACKSON VEYÁN, José, FRANCOS RODRÍGUEZ, José, LÓPEZ TORREGROSA, Tomás y VALVERDE, Quinito: *Op. cit.* Cuadro primero, p. 11.

⁷¹ GALIANO, Antonio: *Memorias*. Madrid. Imprenta de Enrique Rubiños, 1886. Tomo I, p. 168.

¿Armas?... ¡No se necesitan, / pues, *pa* que movamos gresca / nos bastan estas tres cosas: / vista, labia y ligereza; / y, aquí, ni Murat se impone.⁷²

En la rebelión en la que se disponían a participar estos chavales, además de paisanos y niños había oficiales comprometidos, pues ya “se cansan de tanta vergüenza y que demos el grito solo aguardan”⁷³. En los hechos históricos, las autoridades militares de Madrid publicaron una ordenanza⁷⁴ por la que muchos soldados se vieron con las manos atadas para obrar según su conciencia, y otros la aprovecharon para dejar tranquila dicha conciencia y someterla a la disciplina del mando.

La unión de militares y pueblo también se mostró en el prólogo de *El pueblo del dos de mayo* (zarzuela de 1908 de Carlos Servert, con música de Gregorio Mateos y Antonio Porrás). La acción se situó en un ventorro desde donde se veía la silueta del Parque de Artillería de Monteleón, mientras soldados y paisanos se divierten al son de unas seguidillas. Aunque los majos dudan de la lealtad de los soldados hispanos, sujetos por la Ordenanza, estos no opinan igual: “Pero a los míos / traición no hiciera”⁷⁵. Se debe resaltar la idea de que, cuando el pueblo se levantaba amparado en la razón y la justicia, los militares tenían que apoyarlo y no sujetarlo escudándose en el cumplimiento de órdenes superiores. Esto ha de entenderse como un mensaje dirigido a la sociedad del estreno. En 1908, ni los políticos ni el Ejército español vivían su mejor momento en cuanto a popularidad. Enviado a Cuba por gobernantes ineptos y allí derrotado, era mandado por unos jefes que incluso habían intervenido en la política nacional en muchas ocasiones:

PACA: Puede que se lleven / a la Infanta.

PAISANO: ¡No! ¡A Bayona / ya no se llevan / ni más príncipes / ni más reyes... ni más cosas! (...) y si acaso / es eso lo que ambicionan / mientras tienen prisioneros / a nuestro rey y a su esposa, / que lo intenten. Prevenido / a la asechanza traidora / está ya Madrid entero, / aunque penséis que reposa.

SOLDADO: ¿Los paisanos?

⁷² JACKSON VEYÁN, José, FRANCOS RODRÍGUEZ, José, LÓPEZ TORREGROSA, Tomás y VALVERDE, Quinito: *Op. cit.* Cuadro primero, pp. 16-21.

⁷³ *Ídem.* Cuadro primero, p. 29.

⁷⁴ Véase TORENO, Conde de: *Op. cit.*, p. 148; también GÓMEZ DE ARTECHE, José: *Op. cit.*, p. 338.

⁷⁵ SERVET, Carlos, MATEOS, Gregorio y PORRAS, Antonio: *El pueblo del dos de mayo*. Madrid. Establecimiento Tip. de Marzo, 1908. Prólogo, pp. 5-6.

PAI: Los paisanos / con navajas, piedras y hondas, / los chisperos, los manolos, / y si queréis, las manolas, / desde el Rastro a Maravillas, / desde el Prado a la Moncloa.

CHISP: ¿Los militares?

SARGENTO: (Bajando la voz) También. / Ya la disciplina estorba, / y se agitan los cuarteles / y el Parque se insurrecciona, / y basta una seña... un grito... / Que si un pueblo se alborota / con razón y con justicia, / no pueden faltar las tropas.

LEGO: Ni los frailes. En secreto: / ¿sabéis lo que hay a estas horas / en la celda del guardián, / por no deciros en otras? / Pues más espadas que velas / y más que Cristos, pistolas.⁷⁶

La hipótesis de que la explosión del pueblo madrileño no fue espontánea cuando vieron cómo se llevaban a los últimos miembros de la familia real, o la participación de militares españoles en un motín previamente preparado, se recogió también en la zarzuela *El grito de independencia*. Uno de sus protagonistas, Malaentraña –bien pudiera ser la representación de Juan Malasaña–, defendía que la lucha era necesaria para quien se considerara un patriota, pues la Patria era una madre que debía ser defendida por encima de otros lazos de parentesco. Para los espectadores, el mensaje a recibir era el mismo:

TELARAÑA: Yo voy a hacerme un rosario / con cabezas de franceses.

MARI-ROSA: Padre, por favor te ruego / que desistas de esa empresa.

MALAENTRAÑA: ¿Que desista? ¡Buena es esa! / La lucha es a sangre y fuego / y, luchando de este modo, / nuestra muerte será honrosa; / ¡no te canses, Mari Rosa, / la patria es antes que todo! / ¡Antes que tu amor profundo; / antes que mi amor de padre, / es tu madre, y una madre / es lo primero del mundo! (...) aun llevo, Mari Rosa, / sangre española en las venas, / y manda esta sangre mía / que aborrezca a los franceses, / y si tú los defendieses / también te aborrecería. / No insistas no; hasta la muerte / luchar debo y lucharé.⁷⁷

⁷⁶ *Ídem*, p. 11.

⁷⁷ BURGOS RIZZOLI, Javier de, FARFÁN, Gerardo y GIMÉNEZ, Gerónimo: *Op. cit.* Cuadro primero, p. 17.

Las últimas indicaciones de este personaje transmitían la idea de que, cuando despuntase el 2 de mayo de 1808, los “hijos de San Luis”⁷⁸ comprobarían si España era un país de palurdos y si estaban adormecidos como otros pueblos europeos que se rindieron tras una batalla: “¡Que sepa Europa vencida / que nadie vencernos puede (...) que no os rindáis mientras quede / un madrileño con vida! / ¡¡Y cuando corra a torrentes / la sangre por la ciudad, / vuestro hogar abandonad, / echaos al campo, valientes, / despreciad vuestra existencia / y en tan supremos momentos / lanzad a los cuatro vientos / el grito de independencia!!”⁷⁹

En esa misma obra se recogió un fragmento muy interesante por la crítica abierta que se dirigía hacia Fernando VII. La protagonista anterior, Mari-Rosa, recriminaba a su padre que se pusiera en peligro por ayudar a un rey que no lo merecía. Desde la perspectiva actual, puede parecer lógico que se criticara a tan infausto rey. Desde la perspectiva de unos autores que escribieron esta zarzuela en 1908, también puede parecer aceptable, pues ya se conocía la mala gestión del Deseado. Lo que no tiene lógica es que los autores pusieran en boca de un personaje de 1808 la animadversión del pueblo hacia un rey que era considerado como la gran esperanza para todos y las quejas contra Fernando aún no se habían producido. Era un recurso literario, sí, pero escondía un anacronismo histórico, una defensa de la nación y del patriotismo por encima de los reyes, así como un alegato pacifista, dirigidos a la sociedad española de 1908:

MARI-ROSA: Quizá en lo que estoy diciendo / sea yo sola quien se engaña; / pero el amor por España / yo así, padre, no lo entiendo. / A un rey que es todo egoísmo / le hacéis la promesa fiel / de dar la vida por él / ¡y a eso llamáis patriotismo! / ¡De su traición convenceos! / ¡¡no llaméis “el Deseado” / a quien nunca se ha ocupado / de saber vuestros deseos!!

MALAENTRAÑA: ¡Tú no sabes, desdichada, / lo que tus labios murmuran!

MARI-ROSA: (...) Vais vuestra sangre a verter / por quien no tiene valor / para volver por su honor / y por su trono volver; / vais en balde a herir, y a herir / sin que sepáis explicar, / ni qué ganáis con matar / ni qué ganáis con morir (...) pues si eso es querer a

⁷⁸ *Ídem*, p. 26. Se trata de un anacronismo, tomado del nombre de la fuerza expedicionaria que restauró el absolutismo de Fernando VII en 1823.

⁷⁹ *Íbidem*.

España / y tener sangre en las venas, / si el que valiente nació / matando se satisface, /
¡que Dios bendiga a quien nace / tan cobarde como yo!⁸⁰

4.2.2. ¡Que nos lo llevan!

De nuevo en la zarzuela *El grito de independencia*, el cuadro segundo fijó su atención en la madrugada del 2 de mayo de 1808. En la entrada a la ermita de San Antonio de la Florida se agolpan chisperos y majas, envalentonándose mutuamente. Los chisperos reniegan de Napoleón y de su afán por quitarles lo que era suyo, como la tierra que pisaban y, en especial, a los últimos miembros de la familia real que no habían salido hacia Bayona⁸¹. Algunas de las frases deben entenderse en otra dimensión actualizada a la época del estreno –“Tiempo es ya de que la patria [la de 1908] / despierte de su letargo [tras el hundimiento del 98]. Tiempo de que el mundo sepa / que aun hay en España ánimos / para guardar lo que es nuestro” [tras la terrible pérdida de Cuba y Filipinas y como aviso a terceras potencias]–, una intención que se volverá a expresar en otros momentos de la obra. El fragmento es el siguiente:

CHISPERO 1º: Tiempo es ya de que la patria / despierte de su letargo; / tiempo de que el mundo sepa / que aun hay en España ánimos / para guardar lo que es nuestro, / lo que pretenden robarnos. / Contra el dictador de Europa / nosotros nos rebelamos, / que en la valerosa tierra / de chisperos y de majos / cada canción es un himno / cada sonrisa un relámpago, / cada mirada un insulto, / cada insulto un navajazo.

CHISP. 3º: ¿Y es cierto lo que se dice?

MALAENTRAÑA: Que es cierto no hay que dudarlo. / Hoy se llevan al Infante / en cuanto amanezca y... vamos / que si esto lo consentimos, / vive el cielo, que a este paso / a todos dentro de poco / nos mandan con dos mil diablos, / pues hoy, prenden al que

⁸⁰ BURGOS RIZZOLI, Javier de, FARFÁN, Gerardo y GIMÉNEZ, Gerónimo: *Op. cit.* Cuadro primero, p. 18.

⁸¹ Fraser indicó esta misma idea: las clases populares se levantaron contra la arrogancia francesa porque temían perder “el último vínculo que les quedaba con su monarca”, a saber, el Infante Francisco de Paula. Véase FRASER, Ronald: *Op. cit.*, p. 80.

tose, / al que canta, al que habla algo / de política o de toros, / que es lo mismo para el caso.⁸²

A principios de mayo de 1808, el pueblo madrileño conoció las disposiciones de Murat relativas a la disolución de la Junta de Gobierno que había dejado Fernando VII tras partir hacia Francia, la apropiación de la Regencia y la orden de que salieran para la frontera los últimos miembros de la familia real que permanecían en Madrid, entre ellos el infante Francisco de Paula, hijo pequeño de Carlos IV y María Luisa y que contaba con catorce años en ese momento. Según se ha transmitido, fue el intento de enviar al infante a Bayona lo que encendió la chispa que hizo estallar el motín. En 1899, *El estudiante de Maravillas* recogió estos acontecimientos. Allí se indicó que el grito para la rebelión en la plaza de Palacio surgió de la garganta de una anciana⁸³, personaje similar al que recogió Gómez de Arteche en su *Guerra de la Independencia*⁸⁴. Se recoge toda la escena para mostrar cómo se transmitió el momento que, en muchas ocasiones, fue visto como el inicio del levantamiento madrileño contra los intrusos:

ANTÓN: Corrió anoche la noticia / de que iban esta mañana / los gabachos a llevarse / a los infantes a Francia. / Apenas se hizo de día / la gente invadió la plaza / de Palacio, decidida / a no consentir la marcha. (...) Apenas las nueve dadas / se presentaron tres coches / de camino. Al verlos se alza / un rumor sordo, imponente, / como el de las olas bravas / del mar, cuando con su aliento / las agita la borrasca. / En aquel momento crítico / un jefe y dos ordenanzas / de la escolta de Murat / aparecen en la plaza. / “Esos vienen a llevarse / a los Infantes...” exclama, / con desgarrador acento / una temblorosa anciana. / Revuélvese el pueblo airado / y a los franceses se lanza... / y si calmarlos no logra / un capitán de la guardia / española, no hay remedio, / la gente los despedaza (...) Se restablece la calma, / cuando por una calleja, / muy a la chita callanda, / llega un batallón francés / y dos piezas nos dispara. / Del cañón el estampido / poderoso, el viento rasga... / Sobre el indefenso pueblo / ruge hambrienta la metralla, / y de muertos y de heridos / se siembra al punto la plaza. (...) Ante aquel traidor ataque / la multitud ruge airada, / y haciendo lo que halla a mano / a la pelea se lanza, / y desesperada y ciega / lucha, hiere, muere y mata, / y ni se perdona vida / ni al caer se pide gracia.

⁸² BURGOS RIZZOLI, Javier de, FARFÁN, Gerardo y GIMÉNEZ, Gerónimo: *Op. cit.* Cuadro segundo, pp. 30-31.

⁸³ Dijo Toreno, por el contrario, que se trataba de una “mugerzuela”. TORENO, Conde de: *Op. cit.*, p. 119.

⁸⁴ GÓMEZ DE ARTECHE, José: *Op. cit.*, p. 334.

MALAENTRAÑA: Pues al lado de los nuestros / hay que acudir sin tardanza. ¿Verdad, don Antonio?

ANTONIO: Sí; / que la sangre derramada / en la plaza de Palacio / está pidiendo venganza.⁸⁵

En tiempos del primer Centenario, el cuadro tercero de *El grito de independencia* recogió también estas cuestiones y prestó especial atención a los acontecimientos del Palacio Real. La acción se iniciaba en una taberna de Madrid, en la mañana del 2 de mayo, donde las gentes comentaban que José Bonaparte ya era rey, solo que se estaba manteniendo en secreto hasta que pudieran sacar a los Infantes de Madrid⁸⁶. Poco después, el personaje llamado Telaraña narra lo ocurrido en la Plaza de Oriente. En su relato llama la atención que uno de los personajes grite “¡Vivan las caenas!”, seis años antes del regreso de Fernando VII, utilizando un lema absolutista justamente cuando se disponían a luchar por la libertad frente a los franceses. Es posible justificar el uso de esta frase, además del consabido recurso a la libertad creativa del autor de ficción, con dos posibles respuestas divergentes: la primera, que el autor la incluyó porque el pueblo de 1808 luchaba por sus reyes, y tal frase representaba en la mentalidad de los oyentes del estreno a Fernando VII y sus seguidores absolutistas. La segunda, que podía estar utilizado con intención⁸⁷, como crítica al absolutismo y a modo de recordatorio de que en ese momento comenzaba la lucha contra todo tipo de tiranía, viniese de Francia o viniese de la tradición borbónica. Por su expresividad, se recoge todo el fragmento:

TELARAÑA: Vais a ver; hará una hora, / más bien menos, que pasaba / por las puertas de Palacio / una mendiga, una anciana, / y cuando vio que en los umbrales, / dispuesta a partir, estaba / una posta; llamó esto / su atención, pues cosa rara / juzgó que en posta los príncipes / por las calles pasearan; / reparó luego en que había / en el zaguán mucha guardia / francesa de mamelucos / y, entre curiosa y turbada / ¿qué será?... ¿qué no será?... / la vieja se preguntaba. / Y figuraos su sorpresa / cuando vio que rodeada / de tropas la posta iba / y que en su interior llevaban / al infantito y que el niño / se ahogaba

⁸⁵ CASTELLANOS, Julián y GIMÉNEZ, Gerónimo: *Op. cit.* Cuadro segundo, pp. 25 y 26.

⁸⁶ Aunque pudiera tener sentido teatral, no era correcta la fecha, pues José Bonaparte no fue elevado, oficialmente, a la corona española hasta el 6 de junio de 1808. Véase DIEGO, Emilio de: *Op. cit.*, p. 49.

⁸⁷ Ana M^a. Freire es de esta opinión. Véase: FREIRE, Ana María: “La Guerra de la Independencia en el teatro lírico español...”, p. 291.

en quejas y lágrimas / como diciendo: «amparadme, / que me arrancan de mi patria». / Comenzó a gritar la vieja, / reunióse la gente maja, / y entre llantos y blasfemias / y al grito de ¡viva España! / cada cual con lo que pudo, / a trancazos, a pedradas, / con armas blancas, con palos, / y hasta sin palos ni armas, / con la escolta arremetieron, / y en menos que un gallo canta, / rompieron como leones / el cerco; con las navajas / cortaron de los caballos / los tirantes y ya nada / pude ver porque en seguida / sonaron varias descargas / y el pueblo les hizo frente / y entablóse una batalla... / y yo, como ya en la lucha / nadie me necesitaba, / dije: “pues me voy al barrio / a referir lo que pasa” / y aquí estoy...

ESTUDIANTE: Pues da en buen hora / el grito de ¡viva España!

TEL: ¿Y si vienen los franceses?

EST: Pues se grita: ¡muera! (...)

UNA VOZ: (Dentro.) ¡Viva nuestra independencia! (...)

VOCES: (Dentro.) ¡Vivan, vivan las *caenas*!

VOZ: (Más cercana.) ¡¡Viva el pueblo de Madrid!!⁸⁸

De aquella lucha en la plaza de Palacio ya había dado cuenta *Chispita o El barrio de Maravillas* en 1901. Sus protagonistas regresaban de los combates en las cercanías del Palacio Real y traían consigo algunos trofeos tomados de los franceses, como morriones que adornaban sus cabezas. Lo normal en una zarzuela era contar la escena en términos patrióticos, como se ha visto en anteriores ejemplos, pero *Chispita* incorporó, además, una descripción de la lucha muy realista, descarnada y espeluznante, lo cual no dejaba de ser un contrasentido al tratarse de una obra en la que abundaban los elementos cómicos:

JUAN: ¡No vi lucha con más suerte! / ¡Por cartuchera la faja: / por machete la navaja, / por esperanza la muerte! / La escolta pretende allí / defender al prisionero, / y a este quiero, a este no quiero / llega Chispita hasta mi. / ¡Me mira con ceño adusto! / Pone un cuchillo en mi mano / y de un tajo le rebano / el pescuezo al más robusto. / ¡Paece que lo veo ahora!... / ¡La frente tocaba al cielo! / ¡Tardó en llegar hasta el suelo / la cabeza, un cuarto de hora!⁸⁹

⁸⁸ BURGOS RIZZOLI, Javier de, FARFÁN, Gerardo y GIMÉNEZ, Gerónimo: *Op. cit.* Cuadro tercero, pp. 42- 44.

⁸⁹ JACKSON VEYÁN, José, FRANCOS RODRÍGUEZ, José, LÓPEZ TORREGROSA, Tomás y VALVERDE, Quinito: *Op. cit.* Cuadro tercero, p. 47.

La respuesta francesa contra los que habían osado enfrentarse a ellos no se hizo esperar, ni en el momento histórico real ni en las zarzuelas. Así, en *El grito de independencia*, para dotar a la obra de un mayor dramatismo –particular, en este caso, pues general ya lo tenía–, la fuerza enemiga que buscaba a los alborotadores venía comandada por el capitán de dragones Carlos Darclées, el joven al que amaba la protagonista española y contra el que había luchado su padre sin saberlo. El desenlace fue realmente inesperado e impactante:

ESTUDIANTE: ¡Compañeros! ¡¡Viva España!!!

CORO: ¡¡Vivaa!!

CARLOS DARCLÉSS: ¡Apunten! (Reparando en Mari Rosa y con acento aterrador, a sus soldados:) ¡Quietos todos! / ¿Qué haces aquí, desdichada? (a Mari-Rosa.) ¡¡Vete!!

MARI: ¡¡Jamás!!

CAR: ¡¡Vete!!

MARI: ¡¡Nunca!! / ¡Mi padre pide venganza!

CAR: (En un arranque de suprema desesperación.) ¡¡Mari Rosa!!!

MARI: (Enfurecida y casi loca.) ¡¡Morir quiero!!!

CAR: (Abraza a Mari Rosa a la fuerza.) ¿Quieres morir? pues ¡aguarda! (A sus soldados.) ¡Fuego! ¡Fuego!!

SARGENTO: ¡Capitán!

CAR: (A Mari Rosa.) ¿Me quieres?

MARI: ¡Con toda el alma!

CAR: (De nuevo a sus soldados y cubriendo con su cuerpo el de Mari Rosa.) ¡Fuego he dicho!! (Se cruzan las descargas y los cuerpos de Carlos y Mari Rosa se arrodillan vacilantes, unidos en un interminable y supremo abrazo y caen al fin, pesadamente.)

PEPE: (Precipitándose sobre el cuerpo exánime de Mari Rosa.) ¡¡Muerta, muerta!! ¡Es necesario vengarla!! ¡Al Parque, todos al Parque!! ¡¡Venganza, madre, venganza!!! (Telón lento).⁹⁰

Tras estas escenas dramáticas, es claro que los autores de *El grito de independencia* no tuvieron en cuenta los consejos de una parte de la prensa y no repararon en que las relaciones entre Francia y España eran buenas en 1908. Salvo el

⁹⁰ BURGOS RIZZOLI, Javier de, FARFÁN, Gerardo y GIMÉNEZ, Gerónimo: *Op. cit.* Cuadro tercero, p. 45.

final en el que la muerte unía a un francés y una española, los creadores se decantaron por impactar en el público para obtener éxito antes que someterse a unas reticencias diplomáticas que ya se han presentado más arriba.

Para detener el empuje de los franceses, las gentes de Madrid se lanzaron a las calles en 1808. Casi un siglo después, en tal acción se las recreó en la revista *El Siglo XIX*, de Sinesio Delgado, Carlos Arniches y José López Silva, estrenada en febrero de 1901. En su cuadro cuarto, las mujeres del barrio de Maravillas alentaban a los hombres a la lucha; aunque eran conscientes de su inferioridad, les infundía ánimos pensar que peleaban por España:

ALFONSO: No importa que en la lucha / seamos menos, / que los pocos son muchos / cuando son buenos. / ¡Alma, manolos! / que estando con España / no estamos solos.

(...) (Salen Primorosa y las Majas.)

PRIMOROSA: ¡Vamos, cobardes! / ¿Qué hacéis aquí?

MANOLOS: ¿A quién seguimos?

PRIMOR: ¿A quién? ¡A mí! / Vengad la sangre / que corre ya. / ¡Madrid se muere!

TODOS: ¡Vamos allá!⁹¹

También se mostró el ansia del combate, unido a cierta intención social, en *La leyenda dorada*, zarzuela de 1903 en la que Sinesio Delgado, con la breve participación de Ruperto Chapí en la música, revisó algunos de los hechos más gloriosos de la historia de España para contraponerlos al estado de postración en que se encontraba después de 1898. Creada como un urgente favor de Sinesio Delgado a la Asociación de Artistas Dramáticos y Líricos Españoles –por renuncia de Benavente–, y para beneficio de esta, se ejecutó en el Teatro Real la noche del 13 de febrero de 1903. Actuaron las primeras figuras de la escena madrileña, con María Guerrero (en el rol de Isabel la Católica), Julia Martínez (La Pujitos), Loreto Prado (Lucía) o Enrique Chicote (El rey). La variedad de personajes y de situaciones históricas respondía a un doble interés: uno más alto, podría decirse, que era el ya apuntado de elevar la moral patria. Otro, más práctico, que era el disponer de suficiente y extensa nómina de protagonistas para que

⁹¹ ARNICHES, Carlos, DELGADO, Sinesio, LÓPEZ SILVA, José y MONTESINOS (seudónimo de Manuel Quislant): *El Siglo XIX*. Madrid. Imprenta de los Hijos de Hernández, 1901. Cuadro cuarto, pp. 23-24.

participasen adecuadamente los actores comprometidos⁹², sin los habituales celos profesionales. El cuadro cuarto se ambientaba en 1808, en la casa de una familia acomodada, donde unas señoritas y sus petimetres bailaban la gavota. Entre las frases que se dirigían los bailarines, algunas expresiones marcaban distancia con las clases populares, lo cual no dejaba de ser significativo por lo que iba a acontecer muy poco después. Con la llegada del Padre Salmón –quien solo piensa en tomar el chocolate, al igual que su tocayo en *Napoleón en Chamartín*⁹³– se conocía en la casa los graves acontecimientos de Palacio. Sin embargo, no le daba tiempo a explicarse, pues el sonido de los cañones y la precipitada irrupción en la casa de la gente de los barrios populares ponía al descubierto la aterradora realidad de aquellos momentos:

P. SALMÓN: ¡Ah! ¿pero no lo saben ustedes? Madrid está revuelto y tenemos jarana.

ASUNCIÓN: ¿Tiros? ¡Ay, qué gusto! ¡Va a haber tiros!

P. SAL: La gente está grita que grita, en los barrios bajos, y no se ven en las plazuelas más que trabucos y navajas.

DON AGUSTÍN [dueño de la casa]: Pues, ¿qué ocurre, padre Salmón?

P. SAL: Ocurre que... (Suena un cañonazo lejano. Todos se asustan.) Ya lo están ustedes oyendo.

PUJITOS. (Dentro.) Aquí, Bragas, aquí. Estos balcones dan frente a la esquina.

AGUS: ¡Eh! ¡Caramba! ¿Quién alborota de ese modo?

PUJ: (saliendo.) ¡Yo, para servir a vuestras mercedes! (Viendo el asombro de los demás.) Pero, ¿qué es esto? ¡Adentro, Bragas! (Entra Paco Bragas de majo, desarrapado, y una turba de Manolos y Majas desgreñadas y descompuestos con un verdadero arsenal de trabucos, pistolas, escopetas y navajas.)

BRAGAS: A la paz de Dios.

DOÑA GERTRUDIS [dueña de la casa]: ¡Jesús! pero, ¿quién ha dejado entrar aquí esta gente?

PUJ: Nadie. Nos hemos metido nosotros. ¡A ver! ¿Qué hacen aquí estos petimetres? ¡Ea! ¡largo! ¡a tomar las armas! ¡Madrid no tiene hombres! (...) Niñas, a hacer hilas para los heridos. (...) Los franceses nos han vendido, y están acuchillando al pueblo en las calles. (Cañonazos y fuegos de fusilería dentro que no cesa hasta el final).⁹⁴

⁹² Véase *La Época*. Madrid, 13-2-1903, p. 3.

⁹³ PÉREZ GALDÓS, Benito: *Napoleón en Chamartín*. Madrid. Imprenta de José M^a. Pérez, 1876, p. 26.

⁹⁴ DELGADO, Sinesio y CHAPÍ, Ruperto: *La leyenda dorada*. Madrid. R. Velasco, imp., 1903. Cuadro cuarto, pp. 25-27.

En esa lucha participarán manolas y majas junto a las señoritas de buena posición. Aquellas “usías”, como se las llamaba, las mismas que momentos antes no querían tener contacto con los barrios bajos por no ser de su misma condición, acabarán luchando codo a codo junto a las majas –tan madrileñas como ellas– hasta vencer a los franceses o morir bajo sus bayonetas, pues las balas no entienden de linajes. El mensaje de los autores quedaba al descubierto para los espectadores del estreno: cuando la patria está en peligro, la unión de todos los españoles es necesaria para salvarla; lo mismo en 1808 que en 1903, cuando se dio al público esta obra.

4.2.3. Monteleón

El día 2 de mayo de 1808, la tremenda arremetida de las tropas francesas contra los paisanos que se habían congregado en las cercanías del Palacio Real, de las puertas de Toledo y del Sol, así como en otros lugares de la capital, consiguió rechazarlos. Un edificio apareció como último reducto para los defensores, pues en él había armas y, poco después, también habrá soldados españoles dispuestos a colaborar con los paisanos –contraviniendo las órdenes superiores de no intervención– en la lucha: el Parque de Artillería de Monteleón⁹⁵. Su fuerza simbólica se mostró en *El estudiante de Maravillas*. La idea fundamental, presentada por el personaje de Antonio, abundaba en que la nación, y no sus autoridades, era la que se levantaba en armas contra Napoleón. Christian Demange manifestó la importancia de esta idea para la burguesía española que trataba de alcanzar el poder tras la Guerra de la Independencia. A este grupo social le interesaba reafirmar “el papel del pueblo que, solo, abandonado por sus autoridades tutelares, se mostró capaz de cambiar el rumbo de la historia”⁹⁶. El fragmento de la zarzuela era el siguiente: “¡Al parque! sin vacilar... / Allí podemos luchar / hasta morir o vencer. / Que entienda Napoleón / que si humildes nuestros reyes / en Francia acatan sus

⁹⁵ Una obra vio la luz en 1877 dedicada a los militares de Monteleón: la *Marcha fúnebre* de A. de la Cruz. Ese mismo año, el compositor también dio a la imprenta una *Marcha Nacional*, igualmente escrita para piano. Véase FERNÁNDEZ DE LATORRE, Ricardo: *Op. cit.*, p. 158.

⁹⁶ DEMANGE, Christian: *El Dos de Mayo...*, p. 13.

leyes, / aquí queda la nación. / La nación que altiva y fiera / protesta de tal mancilla, / y no dobla su rodilla / ante la intriga extranjera”⁹⁷.

También se dirigieron en 1808 al Parque de Monteleón una variopinta mezcolanza de individuos y armas, como los que un siglo más tarde recogió la zarzuela *Episodios Nacionales*, de los maestros Vicente Lleó y Amadeo Vives, junto a los escritores Maximiliano Thous y Elías Cerdá. A través de un acto y siete cuadros los autores intentaron ofrecer “una especie de epítome escénico de los principales sucesos de nuestra guerra de la Independencia”, (...) [una] “revista francamente pro Patria, de brillantes alegorías, que son otros tantos recordatorios de inmortales páginas, aderezadas con una versificación fluida, correcta y levantada”⁹⁸. Estos *Episodios Nacionales* vieron la luz el 30 de abril de 1908, con gran triunfo, anticipándose en un día a la eclosión de obras zarzuelísticas que se estrenarían en los teatro madrileños con motivo del primer Centenario. En ella se mezclaban dos de los sentimientos que abundaron durante esta efeméride, a saber: uno, el afán de recordar las glorias españolas a través de una serie de cuadros históricos que moviesen al público en su patriotismo; y dos, el deseo de reencontrarse con la nación a la que pertenecían los invasores de antaño y que, en 1908, era amiga, aliada y participaba en la Exposición Hispano-Francesa de Zaragoza.

Los libretistas, en cierta manera, prepararon al público asistente con la puesta en escena del poema de Bernardo López García: “¡Guerra! –clamó ante el altar / el sacerdote con ira. / ¡Guerra! –repitió la lira / con indómito cantar. / ¡Guerra! –gritó, al despertar / el pueblo que al mundo aterra!”⁹⁹. A continuación aparecía la protagonista madrileña, Paloma, al frente de uno de aquellos grupos que se dirigían a Monteleón, porque allí se encontraban los cañones y podrían disponer de armas para atacar a los franceses y vengar la afrenta que habían cometido contra el pueblo español. Con ella aparecían un grupo de ancianos, armados con variopintas armas, que ponían la nota cómico-bélica en escena: “DON MARCIAL: Yo he vencido en mil batallas / yo sabré humillar aquí / a los héroes de Marengo, / de Frieland y de Austerlitz”¹⁰⁰. Esta canción daba buena muestra de los ánimos –y poca precaución– con que muchos españoles, reales de 1808 y de ficción, se enfrentaron al ejército francés. Si en *Chispita o El barrio*

⁹⁷ CASTELLANOS, Julián y GIMÉNEZ, Gerónimo n: *Op. cit.* Cuadro segundo, p. 28.

⁹⁸ Según SAGARDÍA, Ángel: *Amadeo Vives. Vida y obra*. Madrid. Editora Nacional, 1971, p. 96.

⁹⁹ THOUS, Maximiliano, CERDÁ, Elías, LLEÓ, Vicente y VIVES, Amadeo: *Episodios Nacionales*. R. Velasco, imp., 1908. Cuadro primero, p. 14. El poema de López García es de 1866.

¹⁰⁰ *Ídem*. Cuadro segundo, p. 21.

de *Maravillas* eran chavales los que marchaban al combate, aquí eran señores bien entrados en años, como ejemplo de que la lucha por la independencia no entendió de edades ni condiciones, ni debería entender llegado el caso de que se produjera un nuevo conflicto en la España de tiempos del estreno. Sin embargo, antes de llegar a Monteleón, los personajes conocían el desenlace de la resistencia en el Parque: “Las armas nos entregaron / y la calle defendimos / cara a cara, palmo a palmo. / Era la lucha horrorosa / y, ayudando a los que abajo / no cesaban de hacer fuego / de balcones y tejados / sobre el enemigo echaban / los muebles y los cacharros”¹⁰¹. Pero todo – continuaba la narración– se acabó perdiendo tras la herida del teniente Ruiz, la muerte de Velarde por la espalda y la caída de Daoiz a bayonetazos.

Velarde y Daoiz morían en esta zarzuela como dos héroes. En 1808, varios capitanes y tenientes, soldados hasta completar un número aproximado de 70, y más de un centenar de paisanas y paisanos, como estos que han aparecido dispuestos al combate en la zarzuela, tuvieron los arrestos desesperados de hacer frente a las fuerzas del general Lefranc. La mejor forma de expresar todo el heroísmo –y el horror– que se derrochó en el Parque de Monteleón era en un cuadro plástico. Esta fue la solución utilizada en *El grito de independencia* para culminar –“Apoteosis”, la llamaron– su repaso por los hechos del 2 de mayo de 1808. Los autores habían acudido ya a contar, por boca de un personaje, lo que había pasado, pero con un cuadro de este tipo era posible influir más y mejor sobre los espectadores. Para un efectismo mayor, recurrieron a imágenes presentes en la mente del público desde que Joaquín Sorolla dio a conocer su cuadro sobre la defensa de Monteleón en 1884. *El Globo* consideró que este cuadro plástico y “la apoteosis que representa la defensa exterior del Parque de Artillería, está propiamente copiada del cuadro [de Sorolla] que se conserva en el Ayuntamiento de Madrid”¹⁰². La orquesta, según recogía la partitura, interpretaba mientras tanto un movimiento en *maestoso*, más solemne que acelerado, intentando exaltar el momento en lugar de hacerlo agitado. Por su brevedad, es posible que la idea del compositor fuese presentar un cuadro de homenaje y bajar el telón cuanto antes, para que el efecto ante el

¹⁰¹ *Ídem*, p. 23.

¹⁰² *El Globo*, 2-5-1908, p. 5. Las reseñas de prensa, así como los recortes recogidos en la edición del libreto que se analiza, insistían en que se trataba de una copia del cuadro de Sorolla expuesta en el Ayuntamiento de Madrid.

público fuese mayor¹⁰³. Se indicaban, a continuación, las directrices de los autores para poner este episodio en escena. En el libreto, por si estas no quedaban claras, los editores incluyeron una fotografía de una de las representaciones para que sirviera como modelo¹⁰⁴:

Cuadro plástico, reproducción del de Sorolla, representando la famosa puerta del Parque, en el momento de ser asaltada por las tropas. Varios chisperos heridos y maltrechos, luchan desesperadamente con los granaderos franceses. Un estudiante desencajado y lívido se apoya en el muro, mesándose los cabellos en una última contracción de horror y de agonía, otro se incorpora y dispara su pistola sobre un francés que acuchilla a una maja. En el centro de la escena aparece Pepe Antonio muerto sobre un cañón y envuelto en la bandera.

Se recomienda en la presentación de este cuadro la inmovilidad más absoluta y la mayor propiedad posible. FIN DEL EPISODIO.¹⁰⁵

La mayor presencia de los militares protagonistas de la defensa de Monteleón, Luis Daoiz y Pedro Velarde, como personajes, tuvo lugar en 1889, en *El estudiante de Maravillas*. Su cuadro segundo recogía la llegada del capitán Velarde al Parque, seguido de manolos, chisperos, soldados, estudiantes y mujeres del pueblo, y su entrevista previa con el también capitán Daoiz. En su persona histórica confluían las ideas de “resistir las órdenes de la Junta de Gobierno; la ira, no apagada aun, que había producido en su pecho un altercado reciente con algunos oficiales franceses; y la impresión que acababa de recibir en las calles viendo a sus compatriotas empeñados en un combate sin probabilidades de éxito, le hacían sumirse en meditación”¹⁰⁶. Finalmente, Daoiz cedió a su obligación de acatar las órdenes del capitán general de Madrid, Francisco Javier Negrete, y de su superior, el coronel Navarro Falcón¹⁰⁷, y se

¹⁰³ BURGOS RIZZOLI, Javier de, FARFÁN, Gerardo y GIMÉNEZ, Gerónimo: *Op. cit.* Partitura manuscrita, número final completo.

¹⁰⁴ Sin embargo, la disposición de los personajes, cañones y arco del Parque, recuerdan más al cuadro de Manuel Castellanos, *Defensa del Parque de Artillería* (1862), propiedad del Ayuntamiento, que al de Sorolla. No obstante, no es posible confirmarlo y la prensa y los autores insistieron en que se trataba de la obra de este último. La fotografía del libreto se recoge en el Anexo final.

¹⁰⁵ BURGOS RIZZOLI, Javier de, FARFÁN, Gerardo y GIMÉNEZ, Gerónimo: *Op. cit.* Apoteosis, p. 46.

¹⁰⁶ GÓMEZ DE ARTECHE, José: *Op. cit.*, p. 341.

¹⁰⁷ “Órdenes. Con gesto maquinal, Daoiz extrae de la vuelta de su casaca el papel que le entregó el coronel Navarro Falcón antes de salir de la Junta Superior de Artillería, lo desdobra y vuelve a leerlo por enésima vez: *No tomará en ningún momento iniciativa propia sin órdenes superiores por escrito, ni fraternizará con el pueblo, ni mostrará hostilidad ninguna contra las fuerzas francesas*”. Este pasaje, tan

embarcó en la aventura que le catapultó al mundo de los mitos. La escena de *El estudiante de Maravillas* mostró el dramático momento en que Velarde avisaba a Daoiz que era el propio “pueblo” quien le enviaba, no una autoridad civil o militar; solo cumpliendo el mandato del pueblo podía Luis Daoiz –y cualquier otro jefe militar, por extensión– ser considerado patriota:

VELARDE: El pueblo hasta ti / comisionado me envía, / y en tu patriotismo fía.

DAOÍZ: ¿Qué quiere el pueblo de mí?

VEL: Armas para pelear / viene a pedirte, sediento / de venganza.

DAOÍZ: Aunque lo siento, / armas no le puedo dar, / ni le debo consentir / que aquí se acerque en desorden.

VEL: ¿Qué dices?

DAOÍZ: Mira la orden (Mostrando un pliego.) / que acabo de recibir.

VEL: ¡Que barras con la metralla / (Después de leer el pliego.) al pueblo si hasta aquí viene!

DAOÍZ: Eso es lo que me previene.

VEL: ¡De cólera al pecho estalla! / Quien tal orden ha dictado / a la patria hace traición, / y ni tiene corazón, / ni es español, ni es honrado! / ¿Y ante ese mandato fiero / qué es lo que piensas hacer?

DAOÍZ: Pues cumplir con mi deber / de soldado y caballero. (...)

VEL: La patria pide tu espada, / y es la patria antes que todo. / Murat, ciego de arrogancia, / regente se ha proclamado, / y a los infantes ha dado / orden de partir a Francia.

DAOÍZ: ¡Cielos!

VEL: El pueblo clamó / ante tal alevosía, / y entonces la artillería / al pueblo inerte barrió... / Aquella agresión cobarde, / ansioso está por vengar... / ¡Quiere armas para luchar!

DAOÍZ: ¡Yo se las daré, Velarde! / Ante el proceder artero / del francés, cesa el temor... / que entre mi patria y mi honor / es mi patria lo primero.

VEL: ¡Gracias!

DAOÍZ: Vacilar, sería / un crimen en este instante. (Rompe la orden.) / ¡Pueblo de Madrid, adelante! (Abriendo las puertas. El pueblo se precipita al parque).¹⁰⁸

similar al de la zarzuela analizada, fue escrito un siglo después de ella. Véase PÉREZ- REVERTE, Arturo: *Un día de cólera*. Madrid. Alfaguara, 2008, p. 164.

¹⁰⁸ CASTELLANOS, Julián y GIMÉNEZ, Gerónimo: *Op. cit.* Cuadro tercero, pp. 31-32.

Culminada en 1808 la defensa de Monteleón con la victoria francesa, los paisanos y soldados españoles que habían luchado contra los invasores poco podían esperar de su piedad. Los muertos españoles podrían cifrarse en 375 individuos entre combatientes y fusilados, mientras que las bajas francesas alcanzaban los 31 muertos y 114 heridos¹⁰⁹. El orgullo del ejército galo pedía reparación y la necesidad de aplacar los ánimos de los revoltosos era urgente. Todo ello no permitía abrigar muchas esperanzas de compasión. O’Farrill, Ministro de la Guerra, acababa de llegar a un endeble acuerdo con Murat por el que se suspendían las hostilidades pero se daba inicio a la represión. *El estudiante de Maravillas* recogió esta sucesión de los hechos históricos con las siguientes frases:

ANTONIO: Se dio tregua a la jornada, / por mediación de Ofarril [sic] / y de don José de Aranza, / individuos de la junta / que hasta ayer fue soberana. / Pero en Murat no confío, / y en cuanto el pueblo esté en calma / temo que ese altivo duque / tome serias represalias. (...) O mi corazón me engaña, / o dentro de un plazo breve / no habrá rincón en España / que no se alce en pie de guerra / contra la ominosa Francia. (...) (El sonido de las cornetas y los tambores se va acercando, y se siente el paso de los regimientos franceses por la calle. Se oyen los clarines de la caballería.) ¡Oh! vendiéndoos por amigos / penetrasteis en España, / para poder de ese modo / sin peligro dominarla. / Pero os engañáis, franceses, / vuestra astucia será vana, / que no encontraréis esclavos / en donde existió Numancia. (Música en la orquesta).¹¹⁰

En 1808, ni la actitud ni las órdenes de Murat presagiaban tranquilidad y respeto hacia los españoles. La misma tarde del 2 de mayo se publicó una Orden, dada en su cuartel general de Madrid, en la que Murat solicitaba que los españoles de toda condición permanecieran tranquilos y fieles a la alianza francoespañola, ya que, “si se frustran mis esperanzas, será tremenda la venganza; si se realizan me tendré yo por feliz en anunciar al Emperador que no se ha equivocado en su juicio sobre los naturales de España”¹¹¹. Era una mentira más del Lugarteniente, pues esa misma tarde del 2 de mayo

¹⁰⁹ Véase GARCÍA CÁRCEL, Ricardo: *Op. cit.*, p. 97.

¹¹⁰ BURGOS RIZZOLI, Javier de, FARFÁN, Gerardo y GIMÉNEZ, Gerónimo: *Op. cit.* Cuadro tercero, pp. 38-39.

¹¹¹ *Minerva o El revisor general*, p. 95.

firmaba otra Orden mucho más clara y menos pérfida. Su versión en el mundo de la zarzuela fue la siguiente:

Soldados: La población de Madrid se ha sublevado y ha llegado hasta el asesinato. Sé que los buenos españoles han gemido de estos desórdenes; estoy muy lejos de mezclarles con aquellos miserables que no desean más que el crimen y el pillaje. Pero la sangre francesa ha sido derramada, clama por la venganza; en su consecuencia mando lo siguiente:

Artículo 1º: El general Grouchi convocará esta noche la comisión militar.

Artículo 2º: Todos los que sean presos en el alboroto con las armas en la mano, serán arcabuceados.

Artículo 3º: La Junta de Estado va a hacer desarmar a los vecinos de Madrid. Todos habitantes y estantes quienes después de la ejecución de esta orden se hallaren armados o conservasen armas sin una permisión especial, serán arcabuceados.

Artículo 4º: Todo lugar donde sea asesinado un francés, será quemado.

Artículo 5º: Toda reunión de más de ocho personas será considerada como una Junta sediciosa y deshecha por la fusilería.

(...)

Dado en nuestro Cuartel general de Madrid a 2 de Mayo de 1808.

Joaquín Murat

Por mandato de S. A. I. y R. –El General jefe del Estado Mayor, Agustín Belliard.¹¹²

Este era el bando que se podía leer en el telón de cuadro que, en 1911, los autores de *Agua de noria* utilizaron para comunicar al público la difícil situación en que transcurría su argumento. El bando original, propio de un “Atila” en palabras del Conde de Toreno¹¹³, dado a la imprenta en la tarde del 2 de mayo de 1808 y publicado dos días después en el *Diario de Madrid* y el 6 en la *Gazeta de Madrid*, decía prácticamente lo mismo, con la orden en francés en columna izquierda y la traducción en columna derecha. Miguel Echegaray se limitó a copiar las disposiciones de Murat, modernizando un poco la ortografía de la época. Ahora bien, no se sabe el motivo por el que el libretista cambió el orden de los artículos IVº y Vº. Tampoco apuntó, aunque no tenía por qué, el secreto deseo de Murat de convertirse en rey de España, poco después

¹¹² ECHEGARAY, Miguel y VIVES, Amadeo: *Op. cit.* Prólogo, p. 15-16.

¹¹³ TORENO, Conde de: *Op. cit.*, p. 125.

frustrado por Napoleón, quien debió pensar que su hermano le ofrecía más garantías que su altivo cuñado.

Las terribles represalias contra los madrileños que lucharon aquel día no fueron presentadas con detenimiento en ninguna zarzuela del corpus, salvo rápidas referencias y recuerdos. Así apareció, en *El campanero de Begoña* (1878), de Tomás Bretón y Mariano Pina Bohígas, una rememoración de lo ocurrido tras hacerse las tropas francesas con el control de Madrid: “TRIFÓN: En Madrid, donde vivíais entonces, después de haber peleado como un león en la trifulca del dos de Mayo, estaba ya con la rodilla en tierra para ser fusilado por lo gabachos, y por milagro de Dios se libró del suplicio. Se salvó por su hija”¹¹⁴. Si la misión era exaltar el espíritu patriótico de los asistentes, consiguiendo un aplauso unánime, tal representación más detallada hubiese tenido efecto seguro; incluso el cuadro de Goya, *Los fusilamientos del 3 de mayo* (1814), hubiese permitido la presentación de un cuadro plástico para recoger las ejecuciones. Pero ningún autor se atrevió debido a su crudeza. Es posible que la zarzuela titulada *El tres de mayo* haya recogido estos acontecimientos luctuosos, pero, de momento, se desconoce al no disponer de ningún documento sobre ellas.

4.2.4. Consecuencias del 2 de mayo. Primeros combates

Al final, y pese a todos los esfuerzos, muertes y sacrificios, los últimos miembros de la familia real tomaron el camino de Bayona (el día 3 partió el infante Francisco de Paula). Pero este aparente fracaso de los madrileños desencadenó otra sacudida. La noticia de lo acontecido en Madrid en aquella jornada del 2 de mayo corrió por las localidades cercanas. De Móstoles, y en boca de sus alcaldes, comenzó a difundirse la extrema necesidad de acudir en defensa de la patria y del rey, ayudando a los que luchaban en Madrid; se expandió, pues, la incitación a la rebelión contra el pérfido francés. No obstante, Ronald Fraser indicó que, “aunque el levantamiento de Madrid podría con justicia definirse como los primeros disparos de la guerra napoleónica, no fue la ‘chispa’ que provocó la conflagración en el resto de España”¹¹⁵.

¹¹⁴ PINA, Mariano y BRETÓN, Tomás: *El campanero de Begoña*. Madrid. Administración Lírico-Dramática, 1878. Acto primero, p. 18.

¹¹⁵ FRASER, Ronald: *Op. cit.*, p. 80.

Entre finales de mayo y primeros de junio se levantarán en rebelión los españoles de diferentes zonas, agrupándose bajo el mandato de Juntas. En 1808 y en las zarzuelas posteriores, la consigna será la misma, acaso con alguna variación en el orden de las palabras: luchar hasta “morir o vencer”. Así se expresaban los personajes de un pueblecito ubicado en la falda de Sierra Morena, presentes en la zarzuela de 1878 *El fantasma de la aldea*. La letra era nuevamente de Julián Castellanos y recibía la ilustración musical del maestro Rafael Taboada. En el momento en que se celebraban las fiestas patronales, se presentaba un aldeano con un pliego y noticias recientes. Entre ellas aparecía el bando de Móstoles que tradicionalmente se transmitió durante muchos años en los relatos históricos y literarios¹¹⁶ para glorificar la resistencia de los españoles:

TODOS: ¿Qué pasa?

CURA: Que está perdida, / hijos míos, nuestra España. / Que su máscara el francés / arroja, y con mano fuerte / en Madrid siembra la muerte.

TODOS: ¡Cielos!

CURA: Oíd, oíd pues. (Lee.) “La patria está en peligro; Madrid perece / víctima de la perfidia francesa; españoles, / acudid a salvarle. Mayo dos de mil ochocientos / ocho. El Alcalde de Móstoles”.

ALCALDE: Y, ¿qué hacer?, ¿qué hacer, señores?

JAIME: Vuestra pregunta me extraña, / gritar todos ¡viva España! / y guerra a los invasores; / todos a la lid correr / y en la sierra y en el llano / no dar descanso a la mano / hasta morir o vencer, / y si que España sucumba / quiere el Supremo Hacedor, / que la encuentre el invasor / convertida en ancha tumba. (...)

CURA: Hijos, la patria nos llama, / y a su acento de aflicción / mi ya helado corazón / de santo fuego se inflama.¹¹⁷

Uno de los combates que tuvieron lugar poco después del levantamiento madrileño y recogido en las zarzuelas fue el del Bruc. Los días 6 y 14 de junio de 1808, los franceses fueron derrotados en las montañas cercanas a Montserrat por tropas

¹¹⁶ La proclama auténtica tuvo por autor, según se cree actualmente, a Juan Pérez Villamil, quien se la dio a firmar a los alcaldes de Móstoles, Andrés Torrejón y Antón Hernández. Véase en texto completo en FRASER, Ronald: *Op. cit.*, p. 104.

¹¹⁷ CASTELLANOS, Julián y TABOADA, Rafael: *Op. cit.* Acto primero, p. 17-18.

profesionales españolas y los somatenes de las localidades vecinas¹¹⁸. En ese contexto se desarrolló un episodio, posteriormente mitificado, en el que un joven comenzó a tocar su tambor y las montañas reprodujeron el sonido. Los franceses, al creerse cercados por diferentes tropas, retrocedieron hacia Barcelona. Esta acción se recogió, un siglo después, en *Episodios Nacionales* y formó parte del cuadro titulado “Los gritos de independencia”. En él aparecía un muchacho, vestido con traje catalán, que narraba cómo los somatenes habían puesto en fuga a los franceses, amparados en el toque repetido de su tambor. El triunfo lo aplicaba a Cataluña y lo hacía extensivo a toda España: “¡Adelante y no haya miedo, / que los de las negras águilas / de las rojas barretinas / van huyendo en desbandada! / Adelante, somatenes. / No detenga nuestra marcha / ni que maten nuestros hijos / ni que incendien nuestras casas, / que escrito con sangre nuestra / la Historia dirá mañana / que así lucha Cataluña / cuando grita ¡Viva España!”¹¹⁹.

Muy distinto fue el tratamiento que recibió la acción en *El timbaler del Bruc*, obra de 1964 donde el componente catalanista era claro, a pesar de haberse estrenado durante la dictadura de Franco y celebrar el régimen sus veinticinco años de paz. Se dio a conocer en un ambiente donde la defensa de la identidad catalana iba cobrando fuerza, no solo en el terreno cultural sino también en la misma calle. Incluso las expresiones culturales tendían a defender el uso de la lengua catalana como una forma de resistencia a la dictadura¹²⁰. La zarzuela, por tanto, imbuida de este ideal, se escribió en catalán y la música aparecía plagada de elementos folclóricos de aquella zona, entre los que destacaba la sardana y el *Virolai* dedicado a la Virgen de Montserrat. El primer número cantado, por su parte, estaba a cargo de los segadores, que clamaban por su independencia –“Ni el sol que abat la plana / ni el gavatx de pèl rogenic, / abatre’ns podran la força. / Volem ser independents”¹²¹–, lo que puede considerarse como una actualización, en clave nacionalista, del levantamiento de los segadores contra el poder de Felipe IV. También aparecían en ella otros elementos presentes en zarzuelas muy anteriores, como la circunstancia de que un francés pretendiera a una catalana a la que nunca conseguirá, las plegarias para la intervención de la Virgen de Montserrat, la

¹¹⁸ Sobre los combates en el Bruc, véase DIEGO, Emilio de: *Op. cit.*, p. 219.

¹¹⁹ THOUS, Maximiliano, CERDÁ, Elías, LLEÓ, Vicente y VIVES, Amadeo: *Op. cit.* Cuadro tercero, p. 29.

¹²⁰ Sobre el ambiente que propició el estreno de *El timbaler del Bruc*, véase: J. B.: “El desarrollo del movimiento nacional en Cataluña”, en *Nuestra bandera*, nº 39 (abril 1964), pp. 45-48.

¹²¹ GILI CANET, Pedro y COHÍ GRAU, Agustín: *El timbaler del Bruc*. Madrid. ICCMU, 2009, p. XVII.

utilización de un fragmento instrumental para ejemplificar, sin poner en escena, los combates en las montañas, o el coro de alabanza y victoria final –sin referencia alguna a España–, plagado de símbolos catalanes:

ALBERT: Companys, ballem la sardana, / que és escut de pau i amor, / és la dansa y és l'honor / de la terra catalana. (...)

COR: Amb les mans ben agafades / núvols i riu imitant / formen una gran anella / símbol de nostra identitat

TOTS: Ballem amb goig la sardana / que és dansa d'amor i pau, / és la dansa que simbolitza / tot el poble català.¹²²

Por lo que respecta a los acontecimientos históricos de 1808, mientras los españoles se aprestaban a defender la patria y el trono de Fernando, en Bayona este había devuelto la corona a su padre el 1 de mayo, presionado por Napoleón. Con la corona otra vez sobre sus sienes, el viejo Carlos IV nombró al representante militar de Napoleón en España, Murat, como Lugarteniente General del Reino –con lo que ya podía disponer a su conveniencia del Consejo de Castilla y controlar las tropas francesas y españolas a su antojo–; a continuación, el Borbón depositó esa corona servilmente sobre la cabeza de Bonaparte. Mientras, Fernando VII, de manera secreta, comenzaba a enviar disposiciones a la Junta que había dejado en Madrid a su salida para Francia, sin que surtieran efecto¹²³. Enfrascado en una lucha desigual en las calles de Madrid, el pueblo no tenía conocimiento de la grotesca comedia que se desarrollaba en Bayona. Poco a poco fue conociéndose entre los españoles que Carlos, Fernando y otros miembros de la casa real española, habían cedido sus derechos en manos de Napoleón. Tales acontecimientos, ocurridos bajo la clara presión de los franceses, fueron vistos como ilegítimos en España, de ahí que Napoleón y su hermano nunca gozaran de legitimidad y fuesen considerados como usurpadores o intrusos. Las zarzuelas mostrarán, décadas después, cómo recibió el pueblo español este baile de coronas y cómo se enfrentó a los invasores, en las ciudades y en el campo, al señalado grito unánime de “hasta morir o vencer”.

¹²² *Ídem*, pp. LVI-LVII.

¹²³ GÓMEZ DE ARTECHE, José: *Op. cit.*, p. 368.

4.2.5. Rememoración y significado del Dos de Mayo

Más arriba se han recogido las primeras imágenes que las zarzuelas transmitieron sobre lo acontecido en la trágica jornada del 2 de mayo. Reflejaban a un pueblo en armas, “un pueblo, que ante la deslealtad de sus dirigentes, afronta en soledad la lucha contra un poderoso ejército”¹²⁴. Esta fue la imagen predominante hasta que terminó la guerra. Incluso en la década de “184...”, como literalmente se indicaba en la zarzuela *La pradera del canal* (1847), los madrileños con bastantes años a sus espaldas (“majos antiguos del Avapiés”¹²⁵), todavía recordaban con orgullo su participación en los combates. Sus glorias pasadas les servían para encarar con honra las risotadas de los jóvenes que, al cambio de los tiempos, los veían como antiguallas. Era el eterno conflicto entre lo viejo y lo nuevo, en una España que cambiaba con rapidez pero que no debía olvidar sus glorias pasadas:

BLAS TRES CANDILES: (...) era en otros tiempos Blas / el temerón de *Madri*.
/ Bien *macuerdo*. Yo tenia / veinte años, un corazón / hecho a prueba de cañón / y un
alma mu *renegría*. / Tiraba yo la navaja / más listo que un volatín; (...) / *Pus* aquel majo
que mira / de soslayo allí a un *musiú*; / *gracis* a Dios con *salú* / en el señor Blas *rispira*.
/ Estas troneras, señores / ¡Cinco son! Casi están juntas / por donde asoman las puntas /
de estos dedos pecadores / (Pasando los dedos por los agujeros de que habla.) /
recuerdan cada una un rajo / de mi sombrero en las alas, / herido con cinco balas / en el
día dos de mayo. / (...) ¡Fuimos otro tiempo bronces / los que caducamos hoy! / Ufano
por tanto voy / con mis harapos de entonces / mas que cuente por docenas / hoy sus
nuevas maravillas / la España de las trabillas, / de la polka y las melenas.¹²⁶

Si se tienen en cuenta las referencias de Emilio Cotarelo¹²⁷, este fragmento fue aplaudido “con furor” por el público asistente al estreno, lo que demostraba que el

¹²⁴ ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín (ed.): *La Guerra de la Independencia en la cultura española*. Madrid. Siglo XXI Editores, 2008, p. 4.

¹²⁵ AZCONA, Agustín, IRADIER, Sebastián, CEPEDA, Luis y OUDRID, Cristóbal: *La pradera del canal*. Madrid. Imprenta Nacional, 1847, p. 3.

¹²⁶ *Ídem*, pp. 21-22.

¹²⁷ COTARELO, Emilio: *Historia de la zarzuela, o sea el drama lírico en España, desde su origen hasta el siglo XIX*. Madrid. Tipografía de Archivos, 1934, p. 208.

recuerdo del Dos de Mayo estaba presente en el pueblo en estos años finales de la década de 1840 y se le rendía homenaje. El encargado de dar vida a Blas Tres Candiles fue el reputado actor Juan Lombía, quien poco después también hizo sus pinitos como autor dramático en otra obra de referencia¹²⁸ para el tema de investigación: el ya citado *El sitio de Zaragoza en 1808*, precedida de un prólogo titulado *El dos de mayo*, estrenado en el Teatro de la Cruz el 22 de marzo de 1848. Pero en *La pradera del canal* se localizaba otro aspecto remarcable. En las indicaciones de la página final, el autor pedía a los directores de escena que Blas apareciera vestido como el majo del cuadro *El hambre de Madrid*. Esta pintura, de carácter histórico-patriótico, donde el pueblo madrileño se ofrecía digno y fiero, se debió a los pinceles de José Aparicio¹²⁹ y se pintó en 1818, durante la etapa de Fernando VII como rey absoluto. Al volver su mirada a este cuadro y a aquella época, el libretista identificaba a Blas con los que lucharon con dignidad y sufrieron por la independencia. Era también una llamada de atención a las generaciones de madrileños presentes en el estreno, las cuales no debían menospreciar el pasado por muy ajado –como la ropa de Blas– que se creyese, ya que en él podía encontrarse el fundamento del presente que esas generaciones de “la polka y las melenas” vivían.

De 1873 fue la zarzuela *¡Guerra al extranjero!*, con libreto de Manuel Cano y Cueto y música del sevillano Benito de Monfort. Se incluyó en ella un enardecido relato de lo que significó el Dos de Mayo, con unión de todas las regiones para un levantamiento contra el invasor –levantamiento nacional, podría decirse–, y unión igualmente de la historia pasada con la presente, donde se daban la mano Bailén y Zaragoza con Pavía y Roncesvalles, entre otros nexos históricos. En todas ellas, antepasados de los franceses fueron derrotados por antepasados de los españoles, ya que una importante línea de pensamiento nacionalista consideró que España había permanecido inalterable desde la Edad Media¹³⁰. Obviamente, era el autor del libreto

¹²⁸ Aunque no forma parte del corpus al tratarse de un drama al que se añadieron varios números musicales incidentales de Oudrid (la famosa rondalla *El Sitio de Zaragoza*, entre ellos), su temática y momento fueron importantísimos para señalar el despegue de las representaciones sobre la Guerra de la Independencia.

¹²⁹ Aparicio fue uno de los artistas que, estando becado en Roma, no quiso jurar obediencia al rey Bonaparte. Tras la guerra, consiguió el puesto de pintor de cámara de Fernando VII, hecho que propició su auge (con obras de glorificación del monarca) y su posterior caída tras la muerte del monarca.

¹³⁰ Véase ÁLVAREZ JUNCO, José: *Mater Dolorosa. La idea de España en el siglo XIX*. Madrid. Taurus, 2001, p. 34.

quien hablaba por boca de su personaje, sin perjuicio de la similitud de estas expresiones con las del poema de Bernardo López señalado más arriba:

El grito del Dos de Mayo / cruzó la ibérica tierra / y se oyó ¡venganza y guerra!
/ desde Calpe hasta el Moncayo. / Guerra, gritó, a sangre y fuego, / el vasco y el catalán;
/ guerra, gritó con afán, / el andaluz y el gallego; / guerra rugió el castellano / y a su
aliento de león / se despertó el Aragón / ardiendo en furor insano (...) / Y cuando guerra
escucharon / en el hispano recinto / el del Carpio y Carlos quinto, / de sus sepulcros se
alzaron. / A España vieron también / gloriosa, que ayer había / Roncesvalles y Pavía / y
hoy Zaragoza y Bailen. (...) El grito del Dos de Mayo / fue el rugido del león. / ¡Qué
vale Napoleón / en la patria de Pelayo!¹³¹

El recuerdo del Dos de Mayo, pues, se convirtió en llamada para la lucha y para rememorar las glorias pasadas de la patria. Por ello, es posible aseverar, con Christian Demange, que la Guerra de la Independencia fue identificada con el Dos de Mayo y el recuerdo de las atrocidades de los franceses se transformó en grito que pedía venganza¹³².

Mas no todos los libretistas utilizaron los tonos exaltados para revivir el pasado. Así pudo comprobarse en algunas zarzuelas estrenadas en la década de 1920. La primera fue el sainete titulado *La del Dos de Mayo*, de los hermanos Álvarez Quintero y el maestro Tomás Barrera, cuyo estreno tuvo lugar en Apolo el 5 de noviembre de 1920. La acción, si bien era contemporánea a la fecha del estreno, hacía algunas alusiones a los hechos de 1808, aunque en el tono cómico propio de estos libretistas. Por ejemplo, ese “Dos de Mayo” al que hacía referencia el título era un colmado en un barrio viejo de Madrid; del mismo modo, el estallido de “un dos de mayo” se debía al genio vivo de la protagonista. Quien ofrecía más recuerdos y referencias, todas cómicas, sobre los acontecimientos del siglo anterior era el personaje del señor Apolinar. Nada más subirse el telón, cantaba a la supuesta incapacidad visual del rey José I, indicando que esa canción, tan famosa en otros tiempos para luchar contra un rey impuesto, la “aprendió de su bisabuelo”¹³³. Utilizando este recurso del familiar, los autores unían pasado y

¹³¹ CANO Y CUETO, Manuel y MONFORT, Benito de: *¡Guerra al extranjero!* Sevilla. Administración Lírico-Dramática, Establecimiento Tip. del Círculo Liberal, 1873, pp. 12 y ss.

¹³² DEMANGE, Christian: *El Dos de Mayo...*, p. 57.

¹³³ ÁLVAREZ QUINTERO, Seraffín y Joaquín y BARRERA, Tomás: *La del Dos de Mayo*. Madrid. Imprenta Clásica Española, 1920, p. 13.

presente, con la diferencia de que el Dos de Mayo en su presente no tenía los tintes gloriosos ni dramáticos que presentó en origen. Además, ni el supuesto novio de Almudena era un “Malasaña” sino un pacífico muchacho, ni ella quería “un novio, [sino] un guerrillero”¹³⁴. También los héroes militares de aquellos tiempos fueron modernizados, pero Daoiz, Velarde, Ruiz y Castaños solo prestaban sus nombres de pila a un chiquillo, bautizado así por ser hijo del dueño del “Dos de Mayo”: “APOLINAR: En fin, compadre, yo le bauticé a *usté* la tienda con el nombre de ‘El Dos de Mayo’, y ha tenido suerte. (...) Yo le bauticé a *usté* también un chico poniéndole Luis Pedro Jacinto Javier, por Daoiz y Velarde, el teniente Ruiz y el general Castaños; y el chico está como un pimpollo”¹³⁵. En definitiva, fueron pinceladas cómicas que trataban de rememorar, sin intención política ni social alguna, momentos de aquel 2 de mayo de 1808, diluidos por el paso del tiempo y tamizados por la inventiva de los Álvarez Quintero; diversión para el público sin exaltarlo¹³⁶, podría decirse, dentro de la más genuina tradición del sainete. Un público que, según refirió la prensa de la época, solo extrañó lo acelerado del desenlace y no mostró ningún interés hacia el origen histórico de los chistes y comparaciones¹³⁷. El mismo espíritu jocoso animó la obra *Daoiz y Velarde*, del escritor Daniel Poveda y música de Manuel Quislant y Pedro Badía, estrenada alrededor de 1923¹³⁸. Se trataba de un entremés en prosa a partir de una comedia italiana y su interés por los héroes y hechos de 1808 era nulo. El argumento narraba cómo una señora viuda, artista de teatro, era pretendida por dos amigos a los que una criada les había impuesto los mote de Daoiz y Velarde por su supuesto parecido con los héroes¹³⁹.

¹³⁴ *Ídem*, p. 42.

¹³⁵ *Ídem*, p. 21.

¹³⁶ En un breve fragmento de otra zarzuela, estrenada dos años antes, se localizó también la presencia del Dos de Mayo de manera irónica:

EUDOSIA: ¡Quién iba a decirme que perdería a ese hombre a los tres meses de conocerlo!

CAYETANO: ¿Cuándo lo conoció *usté*?

EUD: Un día solemne: el dos de Mayo.

CAY: Pues *usté* se queda sin él y yo sin Iluminada.

EUD: Somos dos víctimas del amor, Cayetano.

CAY: Las víctimas del Dos de Mayo, sí, señora.

En FERNÁNDEZ DE LA PUENTE, Manuel, CALLEJA, Rafael y FOGLIETTI, Luis: *La perla del frontón*, cuadro tercero. Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 1918, p. 37.

¹³⁷ *El Globo*, 6-11-1920, p. 1.

¹³⁸ Ha sido imposible datar con exactitud el estreno de la obra. Ni en la prensa ni en las *particellas* de los intérpretes, conservadas en la SGAE, se indica.

¹³⁹ POVEDA, Daniel, QUISLANT y BADÍA: *Daoiz y Velarde*. Ejemplar mecanografiado, p. 2. La estatua dedicada a Daoiz y Velarde que actualmente se encuentra en la Plaza del Dos de Mayo, conoció

En cambio, en la zarzuela de 1924 *Lo que va de ayer a hoy* (Antonio Ramos Martín y Emilio Ferraz, con música de Jacinto Guerrero), se ofrecían dos imágenes muy diferentes de la relación con los franceses. La primera, de odio, utilizaba los acontecimientos del 2 de mayo de 1808 para justificar los ataques posteriores a los invasores, así como la imposibilidad de que una española y un francés se amasen. La segunda, de reconciliación interesada, admitía la posible relación entre personajes de ambas naciones por el simple beneficio económico, sin que ya existiesen odios pretéritos que lo impidiesen¹⁴⁰. Con ello se justificaba el juego de épocas que proponía la obra: la gente cambiaba del ayer al hoy, y lo que en un tiempo pudo ser imposible de entender porque ofendía a la patria, ahora era aceptable porque mediaba la cuestión económica.

De los últimos ejemplos se puede colegir que, a partir del Centenario, el Dos de Mayo irá diluyendo su significado en la zarzuela y en otras manifestaciones político-sociales, bien por desidia, bien por el interés de gobernantes como Maura¹⁴¹ en eliminar el componente “popular” del levantamiento. Incluso perderá su carácter de fiesta nacional. Sin embargo, hubo quien pidió que se siguieran representando obras sobre tal acontecimiento con el fin de honrar las glorias pasadas de la patria, sin que ello supusiera tener que pedir disculpas a quienes pudieran mostrarse ofendidos por recordarles que invadieron un país amigo. Los españoles podían, y debían, “rendir homenaje a los mártires, a los héroes, a los guerreros de la Independencia, sin recordar quiénes fueron los contrarios. Solamente [con] el deseo de perpetuar su recuerdo, su ejemplo, sus virtudes; no sus odios ni sus rencores”¹⁴². Años después, durante la dictadura de Primo de Rivera, la celebración se verificó con carácter militar más que civil, mientras que la Segunda República recuperó el mito del pueblo en lucha por su libertad. Ya en plena guerra civil, la zona franquista instauró de nuevo (abril de 1937) como fiesta nacional el Dos de Mayo, pues dentro de su ideario se consideraba que, en aquella fecha de 1808, el pueblo se había alzado –a imitación del de 1936– para luchar por la patria en contra de la dominación extranjera y comunista.

otras ubicaciones, como en la puerta del Museo del Prado. Las figuras recuerdan a los emperadores romanos, como el personaje de la obra, de ahí la broma de llamar a los pretendientes con tales nombres.

¹⁴⁰ RAMOS MARTÍN, Antonio y FERRAZ, Emilio y GUERRERO, Jacinto: *Lo que va de ayer a hoy*. Madrid. Imprenta de L. Rubio, 1924.

¹⁴¹ DEMANGE, Christian: *El Dos de Mayo...*, p. 266.

¹⁴² *El Globo*, 01-05-1908, p. 1.

4.3. Bailén o la victoria repetida

De todas las batallas a las que tuvieron que hacer frente el ejército y el pueblo español durante la Guerra de la Independencia, ninguna tuvo tanto éxito ni ha visto su memoria repetida en la zarzuela como la de Bailén. Esta preponderancia fue similar a la que presentó en otras artes. Su origen hay que situarlo en las siguientes palabras de Moreno Alonso: “Aquél fue el día más trascendental de la Historia de España en los tiempos modernos. Pues, de no haberse producido aquella batalla con el resultado que tuvo, la historia de España hubiese sido completamente diferente”¹⁴³. Según el historiador, la España contemporánea arrancó su vuelo en aquella batalla y en el conjunto de situaciones bélicas que se llamó Guerra de la Independencia, al igual que la España moderna comenzó su andadura en 1492. En el terreno de la pintura, el cuadro de Casado del Alisal, *La rendición de Bailén* (1864), forjó una imagen que los españoles mantuvieron sobre la victoria en Bailén, incluido el paralelismo que el lienzo ofrecía de este hecho de armas con otras victorias anteriores de resonancia, también recogidas en la pintura (*La rendición de Breda o Las lanzas*, de Velázquez). No obstante, según el profesor Pérez Vejo, su visión de los hechos resultó poco respetuosa con lo narrado por la historiografía¹⁴⁴ y cerró el camino a otras obras similares; tampoco lo allí representado “se correspondía a la idea de la guerra de la Independencia como un levantamiento popular. [Era] una batalla demasiado ‘fría’, el enfrentamiento de dos ejércitos profesionales, y no el levantamiento pasional de un pueblo, la última batalla imperial de la Monarquía mucho más que la primera de la nación”¹⁴⁵.

En la literatura, la nómina de obras destinadas a cantar las glorias de Bailén fue extensa, con poemas, himnos, novelas y piezas teatrales alusivas a la batalla. De todas ellas, quizá la más conocida sea el episodio nacional que Pérez Galdós le dedicó dentro de la primera serie (1873). Volviendo a la época del conflicto, el *Himno de la Victoria* (escrito en 1808 para la entrada de las tropas españolas en Madrid tras abandonarlo José

¹⁴³ MORENO ALONSO, Manuel: *La batalla de Bailén. El surgimiento de una nación*. Madrid. Sílex, 2008, p. 12.

¹⁴⁴ Una opinión parecida ofreció Moreno Alonso, pues consideró que no recogía el momento exacto de la rendición, ni el lugar, ni los personajes. *Ídem*, p. 22. Sin embargo, lo mismo que pudo ocurrir con las zarzuelas sobre la Guerra de la Independencia, ofreció una imagen patriótica que se difundió y aceptó.

¹⁴⁵ PÉREZ VEJO, Tomás: PÉREZ VEJO, Tomás: *España imaginada. Historia de la invención de una nación*. Barcelona. Galaxia Gutenberg, 2015, p. 184.

I, y publicado en 1810) de Juan Bautista de Arriaza, ya entroncaba la historia del momento –Bailén– con la historia de la Reconquista –Navas de Tolosa–; la pieza tuvo tanto éxito que fue musicada, entre otros, por Fernando Sor en 1808 y Luis Blasco en 1814. Posteriormente, y sin hacer exhaustiva la lista, se publicó el poema *Bailén*, dentro de los *Romances históricos* del Duque de Rivas, o el *Himno al Centenario de Bailén* (1908), con letra José María Martínez y música de Ramón Zagalaz¹⁴⁶. En el mundo del cine, *Venta de Vargas* (1958), de Enrique Cahen o *Los guerrilleros* (1962), de Pedro L. Ramírez, fueron dos ejemplos de cómo la gran pantalla española recreó los hechos acontecidos en julio de 1808. Estrenadas durante la dictadura, el espectáculo visual y sonoro se aliaba con el patriotismo. Por ello, hay que admitir que, “para el cine, Bailén es el momento cumbre de la victoria española (...) magnifica la victoria de Castaños en Bailen y así lo sitúa en el imaginario colectivo español. Será el héroe militar de la Guerra”¹⁴⁷.

En cuanto a la música instrumental inspirada en esos momentos, se sabe que “de 1888 es *La batalla de Bailén*, una fantasía militar del escolapio Padre Gené, estrenada en Puerto Príncipe (Cuba), interpretada por las bandas de música de los regimientos del Rey y de la Reina, bandas de cornetas y tambores, y de clarines, dirigidos todos ellos por el autor”¹⁴⁸. En tiempos más recientes, el toledano y director de la banda de Jaén, Emilio Cebrián, escribió un pasodoble con el nombre de la batalla, aunque su fecha exacta se desconoce.

Por lo que respecta a las zarzuelas del corpus, el interés por esta temática comenzó desde los primeros tiempos, ya que la tercera obra en orden cronológico se ocupó de la batalla. Se trataba de *La batalla de Bailén* (1849), de Francisco de Paula Montemar y los compositores Fernando Gardyn, Hipólito Gondois y Cristóbal Oudrid. Nació en el momento en que Isabel II ya ocupaba el trono y existía una mayor disposición a aceptar las temáticas de la Guerra de la Independencia en los espectáculos públicos¹⁴⁹. Más tarde se escribieron otras doce obras que trataron la batalla de Bailén en sus páginas y acordes, algunas con títulos idénticos: *La batalla de Bailén* (música

¹⁴⁶ Una relación más extensa en LINARES LUCENA, Francisco: “La batalla de Bailén en la literatura española”, en *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, nº189, 2004, pp. 361-416.

¹⁴⁷ MARTÍNEZ ÁLVAREZ, Josefina: *Op. cit.*, p. 207.

¹⁴⁸ FERNÁNDEZ DE LATORRE, Ricardo: *Op. cit.*, p. 158.

¹⁴⁹ Sobre esta cuestión, véase FREIRE, Ana María: “La Guerra de la Independencia en la literatura española...”, p. 270.

Rafael Hernando), *El sargento Bailén*¹⁵⁰, *Bailén* (letra de José Millán Astray), *Los rancheros*, *La afrancesada*, *Los garrochistas*, *Mi Niño*, *Bailén* (Juan de Mena), *Agua de noria*, *La reina gitana*, *Fiereza* y *La fama del tartanero*. En este epígrafe solo faltarán los contenidos de dos de esas zarzuelas de las que no se han podido obtener sus libretos y/o partituras. La primera, *La batalla de Bailén*, del compositor Rafael Hernando, escrita, probablemente, durante la década de los 50 del siglo XIX¹⁵¹. La segunda, *Bailén*, episodio nacional estrenado en el Teatro Principal de El Puerto de Santa María a finales de 1891. Su compositor fue Francisco Javier Caballero Mardoqui, músico de aquella localidad gaditana, mientras que la letra se debió a José Millán Astray, director del penal de El Puerto en esos años¹⁵².

4.3.1. Andalucía, verano de 1808. Concentración de fuerzas

Tras los sangrientos acontecimientos de los primeros días de mayo en Madrid, la situación de guerra se generalizó. Joachim Murat envió hacia el sur al general Pierre Dupont al mando de un ejército que debía conquistar Andalucía y liberar la escuadra del almirante Rosily, sitiada en el puerto de Cádiz desde que las alianzas se trocaron. El Ejército español, por su parte, sin capacidad para enfrentarse al francés en campo abierto, tuvo que recuperar sus mejores fuerzas que estaban en Dinamarca (Marqués de La Romana) o en Portugal, así como reclutar nuevos efectivos. En Andalucía, la Junta de Sevilla facilitó un ejército a Francisco Javier Castaños, en aquellos momentos gobernador del Campo de Gibraltar, mientras que la Junta de Granada hizo lo mismo con el general Teodoro Reding, gobernador de Málaga. La actitud de los invasores, con saqueos en ciudades como Córdoba y Jaén¹⁵³, causó gran conmoción en todo el sur de España y acentuó el deseo de resistir a los franceses. Sin embargo, cuando Rosily rindió

¹⁵⁰ A pesar de su título, esta zarzuela del maestro Fernández Caballero y el escritor Joaquín Artea, estrenada en 1897, contenía pocas referencias a Bailén. El individuo que ostentaba tal nombre era un veterano de aquella batalla, donde se distinguió aunque no llegó a matar todos los soldados enemigos que se había propuesto. Salvo este pequeño detalle, y el título, nada más había en la obra que recordase a la importante batalla.

¹⁵¹ Citado en FERNÁNDEZ DE LATORRE, Ricardo: *Op. cit.*, p. 158.

¹⁵² Recogido en *Diario de Córdoba*, 21-11-1891, p. 3; *La Correspondencia de España*, 8-12-1891, p. 3; *Anuario Literario y Artístico*, 1892, nº 3, p. 82.

¹⁵³ DIEGO, Emilio de: *Op. cit.*, p. 222.

sus barcos a los españoles¹⁵⁴ (14 de junio de 1808), la expedición de Dupont perdió uno de sus objetivos, por lo que el general francés decidió detener su avance y mantenerse en zonas más cercanas a Madrid. El 16 de junio ordenó regresar hacia el norte y el 18 se instaló en Andújar. No en vano, los franceses desconfiaban de los antiguos aliados pues se habían producido ataques a su retaguardia en Santa Cruz de Mudela o en Valdepeñas.

La necesidad de Dupont de dejar expedita la ruta de Despeñaperros para poder regresar a Madrid se recogió en la zarzuela cómica en un acto titulada *Los rancheros* (Teatro Eslava, noviembre de 1897). El libreto pertenecía a Enrique García Álvarez y Antonio Paso, mientras que la música surgió de la colaboración entre Ángel Rubio y Gerardo Estellés. Aunque el libreto incluía la indicación de que “la acción [transcurría en el] año de 1810”, tal aviso no era compatible con los hechos históricos que utilizaba como fondo para contar una aventura cómica. No obstante, la crítica reflejó que lo destacado de esta obra no era su inspiración en la historia pasada, pues “la acción no pasa de ser un pretexto para presentar al espectador una serie de cuadros vistosos y de escenas divertidas, llenas de chistes de toda clase y de todos colores”¹⁵⁵. El cuadro primero se situaba en un campamento ubicado en Despeñaperros, en los momentos anteriores al combate en tierras jiennenses. Mientras preparaban el rancho –que era penoso y recibía un cuidado nulo por parte de los somnolientos encargados–, los rancheros comentaban las últimas noticias con tal desenfado que el público debió de tomárselas a risa, pues esa era la intención de los autores:

JESÚS: Oye, tú, Pons, ¿a que no sabes de lo que me he *enterao*?

PONS: ¿De qué?

JESÚS: De que el teniente va a formar con los últimos voluntarios catorce guerrillas *pa* darles a los franceses un buen tute.

PONS: Pues yo que él formaba cuarenta guerrillas.

JESÚS: ¿Y por qué?

¹⁵⁴ Esta victoria de la Armada española apareció resumida en la zarzuela *Cádiz*, cuando los gaditanos se aprestaban a defenderse del ejército imperial que les ponía sitio. La idea que se transmitió es que si se les venció en la bahía, también se les podía vencer en tierra: “¿No fue en esa bahía / donde se rindió su escuadra / a discreción, al esfuerzo / del Almirante Apodaca?” En BURGOS LARRAGOITI, Javier de, CHUECA, Federico y VALVERDE, Joaquín: *Op. cit.* Cuadro primero, p. 12. En nota a pie de página, el libretista añadió información sobre este hecho de armas que venía a completar la “clase de historia” que ofreció a los lectores en esta obra.

¹⁵⁵ *La Época*, 11-11-1897, p. 2.

PONS: Porque con las cuarenta ya tenía mucho *adelantao pa el tute*.¹⁵⁶

A diferencia de la realidad histórica, cuando no siempre fue posible avituallar convenientemente a los combatientes españoles –y extranjeros, pues no debe olvidarse que se ubicaron tres ejércitos en el territorio español, más las propias guerrillas–, los soldados de la obra, al menos, disponían de elementos materiales para preparar el rancho, aunque no lo hacían por su mala disposición. Como era de esperar, la llegada de los hambrientos oficiales y soldados voluntarios empeoraba la situación de estos cocineros, quienes eran blanco de todo tipo de quejas y castigos. El momento, burlesco por cómo lo narraba la zarzuela y no por describir las penurias de los combatientes españoles, que existieron en la realidad, permitía también la expansión patriótica aunque poco literaria del coro: “Con brío luchamos, / por nuestro interés, / a ver si arrojamus / de España al francés. / Siguiendo a Castaños / queremos luchar, / a ver si la gloria / se logra alcanzar”¹⁵⁷. Las referencias a Castaños, necesarias por cuestión de ambiente histórico, no gustaron a una parte de la prensa del estreno: “Una cosa me disgusta de *Los rancheros*. El recuerdo de la batalla de Bailén y la mención del general Castaños. Hay cosas que no son para zarandeadas en los juguetes cómicos y memorias sagradas que conviene no sacar a colación sin las formalidades imprescindibles”¹⁵⁸. Estas expresiones hay que entenderlas en el contexto del estreno, en 1897, en plena Guerra de Cuba, cuando una gran parte de la prensa junto con los gobernantes, no podía consentir que se hiciera burla de generales que lucharon por la patria en momentos históricos, justamente cuando otros lo estaban haciendo por conservar una parte de España.

Junto con las vicisitudes cómicas de los rancheros, se desenvolvían una pequeña trama romántica y el desarrollo de los momentos previos a la batalla de Bailén. Esto último posibilitaba el recurso a escenificar un desfile donde la comicidad dejaba paso al patriotismo: “CORO: Ya tocan a llamada; / venid pronto también / a ver a los valientes / que marchan a Bailen. / Ya van formando los voluntarios / a la cabeza con decisión. / ¡Dios los proteja y haga que triunfe / cuando entre en fuego su batallón! / (...) No cabe duda que a los franceses / hoy en la lucha derrotarán”¹⁵⁹. No obstante, el aspecto cómico

¹⁵⁶ GARCÍA ÁLVAREZ, Enrique, PASO, Antonio, RUBIO, Ángel y ESTELLÉS, Gerardo: *Los rancheros*. Madrid. Administración Lírico-Dramática y Florencio Fiscowich, 1897. Cuadro primero p. 9.

¹⁵⁷ *Ídem*. Cuadro primero, p. 12.

¹⁵⁸ JUAN PALOMO: “Gacetillas teatrales”, en *El Globo*, 11-11-1897, p. 2.

¹⁵⁹ *Ídem*. Cuadro primero, p. 27.

primaba en otros momentos donde también se daba cuenta de las penalidades que podían pasar los soldados en una guerra; pero esa misma comicidad servía de bálsamo para los males bélicos: “PONS: [escribe una carta a su novia] *Saberás*, Luz refulgente, que *man escogió pa* rancharo (...) Anoche me pilló durmiendo el Teniente y me parece que me la he *ganao* (...) Le dices a la tía Nasia, que su hijo salió ayer con su batallón, que formaba cabeza de regimiento, y que le dieron un tiro en la cabeza; pero que no *sapure*, porque él iba a la cola”¹⁶⁰.

Dos años después, en 1899, la zarzuela *La afrancesada* –libreto de Miguel Chapí (hijo del compositor) y Ramón Asensio Mas, música de Vicente Zurrón– volvió a utilizar como ambientación las cercanías de Bailén “en vísperas de su célebre batalla”¹⁶¹. No obstante, fue un mero pretexto para desarrollar un conflicto familiar con personajes que eran tachados de afrancesados por error. Sobre la batalla muy poco se incluyó, salvo la expresión del ideario combativo de los patriotas –“Luchamos por una causa justa, sagrada. Luchamos por la independencia de la patria, por nuestra libertad, por la de nuestras madres y nuestros hijos, y por el honor de nuestra bandera, escarnecida y pisoteada por un tirano”¹⁶²– y unas arengas al final de la obra. Más interesante para el objetivo del presente trabajo de investigación fueron algunas opiniones vertidas en la prensa. Al haberse estrenado *La afrancesada* después de la derrota en Cuba y Filipinas, el ambiente en España era de desesperanza y de petición de cuentas a quienes habían gestionado la crisis. Por ello se pudo leer lo siguiente, relacionado con los fallidos intentos de una parte de la clase política por regenerar el país y por conseguir reactivar el pulso sin fuerza de España:

La obra esta dialogada con soltura y llena de situaciones interesantes, relacionadas ¡ay! con un fondo de patriotismo, que anoche estaban muy lejos de sentir los implacables “morenos”. Sírvales esto de aviso a los jóvenes y simpáticos autores de *La Afrancesada*, para no volver a incurrir en la inoportunidad que les señalamos y esperen, si son de los pocos que aun hoy (en que no está la Magdalena para tafetanes),

¹⁶⁰ *Ídem*. Cuadro segundo, pp. 29-30.

¹⁶¹ CHAPÍ, Miguel, ASENSIO MAS, Ramón y ZURRÓN, Vicente: *La afrancesada*. Madrid. R. Velasco imp., 1899, p. 4.

¹⁶² *Ídem*, p. 7.

nos sentimos españoles de buena cepa, esperar, digo, a que Silvela y los suyos nos “reaccionen”, y ya tienen para rato.¹⁶³

Entre los heterogéneos grupos que se reunieron en las cercanías de Bailén en 1808 y que más tarde combatieron en la célebre batalla, gozaron de amplia fama los garrochistas, también conocidos como piqueros por la vara con que controlaban el ganado vacuno. La mayoría formaban parte de los combatientes llegados desde Jerez de la Frontera y Utrera; se distinguieron sobre todo en la acción de Mengíbar y sufrieron bajas cuantiosas en su ataque a la garrocha contra las posiciones francesas ya en tierras de Bailén. En las versiones cinematográficas sobre estos hechos, “la partida más emblemática será la de los garrochistas de Jerez, recreada por Rafael Gil en *Aventuras de Juan Lucas*. Basada en la novela homónima de Manuel Halcón, la película relata la formación de esta milicia *sui generis*, mitificada por ser la primera en derrotar a los coraceros”¹⁶⁴.

Precisamente con el nombre de *Los garrochistas*, dieron a conocer en el mismo año 1899 Pedro Novo y Salvador Viniegra una zarzuela cuya acción se situaba en la localidad cordobesa de El Carpio, en el mes de julio de 1808, días antes del combate de Bailén¹⁶⁵. El estreno, acontecido en el Teatro Apolo, se preveía complicado, pues el público que allí solía asistir estaba habituado a las piezas de ambiente madrileño y plagadas de personajes típicos de la capital. Exponer en dicho teatro una obra basada en la historia pasada de España, con tipos ya desusados, era algo muy arriesgado por parte de los empresarios. También los actores se jugaban su prestigio, pues estaban más acostumbrados a obras cómicas que a obras melodramáticas de ambientación en la historia. Sin embargo, la obra, a pesar de la “candidez al idear la trama, en el desarrollo de la misma y, como consecuencia lógica, en el desenlace”¹⁶⁶, fue bien recibida por el público. Según el argumento de la zarzuela, las últimas noticias que llegaban sobre los desmanes de los franceses mantenían el vilo a la población de El Carpio: “Los franceses a las mozas / atropellan sin piedad / y a los hombres los fusilan / con atroz ferocidad. / Nuestro pueblo y nuestra sangre / vamos juntos a vengar, / que la Virgen nos ampara / y

¹⁶³ F. de B. L.: “Circo de Parish”, en *El Día*, 4-3-1899, p. 2.

¹⁶⁴ MARTÍNEZ ÁLVAREZ, Josefina: *Op. cit.*, p. 206.

¹⁶⁵ Esta ubicación está históricamente justificada: “Los españoles avanzando se extendieron desde el 1º de julio por el Carpio y ribera izquierda del Guadalquivir”, en TORENO, Conde de: *Op. cit.*, p. 389.

¹⁶⁶ *El Globo*, 13-10-1899, p. 1.

constancia nos dará. / Y que viva la tierra mejor del mundo”¹⁶⁷. Hasta allí se ha trasladado un grupo de piqueros comandado por Paquiro¹⁶⁸. Como tantos hombres que lucharon impelidos por el estallido bélico, había dejado su hogar y “oficio” de bandolero durante un tiempo para matar franceses. Por tanto, la obra ofrecía un nuevo ejemplo en el que la vida cotidiana y los quehaceres habituales, aunque se ubicasen fuera de la ley como en este caso, eran abandonados para atender la llamada de la patria. Estos garrochistas, al igual que sus homónimos de 1808, combatirán en la acción de Mengíbar el 16 de julio y en los enfrentamientos por Bailén la misma mañana del 19 de julio. El libretista debió de documentarse con acierto, pues transmitió en su obra el nerviosismo de la lucha, la emisión de órdenes y contraórdenes, al tiempo que utilizó nombres de generales históricos para dotar de mayor verosimilitud a la trama: “[Carta que lee Paquiro] Del coronel don Pedro Valdecañas... ‘En el acto dirígete a Mengíbar con tu gente, donde te incorporarás al regimiento de piqueros para marchar unidos sobre Bailén’. ¡Olé!”¹⁶⁹. Del mismo modo, se indicó a los directores de escena cómo debían aparecer vestidos los garrochistas¹⁷⁰: un sombrero de alas anchas como los que usaban los picadores en tiempos del estreno, una chaquetilla, un calzón y el detalle de la espuela en el pie derecho; su armamento estará formado por cuchillo de monte en la cintura, bien visible para los espectadores, y las garrochas desgastadas por el uso¹⁷¹.

Otra de las zonas que vivió el movimiento de las tropas españolas de cara al combate de Bailén fue la localidad de Marmolejo. En ella intentó cruzar el Guadalquivir el general de la Cruz Mourgeon, sin conseguirlo, aunque logró sembrar la duda en Dupont sobre los verdaderos planes de los ejércitos españoles. En la zarzuela titulada precisamente *Bailén* (1907) de los libretistas Juan de Mena y Clodoaldo Guerrero, y de la que no se tiene información de que encontrasen compositor para ponerla en música, los voluntarios de la zona se reunían en este pueblo de la provincia de Jaén. A su frente se hallaba Enrique, quien arengaba sus tropas: “¡Guerra, guerra, sin tregua a esa tropa, / que del género humano baldón, / por doquier va sembrando en Europa / el estrago y la

¹⁶⁷ NOVO, Pedro y VINIEGRA, Salvador: *Los garrochistas*. Madrid. Editorial Zozaya, ca. 1900, Partitura para canto y piano, nº 1A, pp. 2-9.

¹⁶⁸ Es posible que los autores tomaran el nombre del personaje de un torero del siglo XIX, Francisco de Paula Montes, “Paquiro”.

¹⁶⁹ NOVO, Pedro y VINIEGRA, Salvador: *Op. cit.* Cuadro tercero, libreto, p. 37.

¹⁷⁰ Sobre su aspecto real y armamento, véase MORENO ALONSO, Manuel: *La batalla de Bailén...*, p. 172.

¹⁷¹ NOVO, Pedro y VINIEGRA, Salvador: *Op. cit.*, p. 4.

desolación!”¹⁷². La canción continuaba con la intervención de varios personajes de carácter popular, los cuales aprovechan para insultar a Napoleón y, sobre todo, a José Bonaparte.

También se recogieron los momentos previos a Bailén en la primera parte de la zarzuela *La reina gitana*, melodrama en tres actos escrito a partir de una obra extranjera; el libreto fue del periodista Xavier Cabello Lapiedra y la música del maestro Vicente Lleó en colaboración con Rodríguez Galea¹⁷³. Ubicada en Andújar y sus alrededores, se estrenó el 28 de enero de 1916 en el madrileño Teatro Martín, pasando en abril al Teatro de la Zarzuela. En *El Globo* se indicó que pertenecía “a un género un tanto pasado de moda”¹⁷⁴. Por el contrario, *La Correspondencia de España* no observó nada impertinente en la elección del tema: “El asunto –un episodio de la guerra de la Independencia– tiene novedad, y su desarrollo nos muestra al autor como conocedor de aquellos estímulos de la emoción y del interés que hay que ofrecer al buen público para alcanzar de él una sanción favorable”¹⁷⁵. Por último, en el rotativo *El Imparcial* aprovecharon la fecha del estreno, verificado en plena Primera Guerra Mundial, para hacer un juego de situaciones: “La acción pasa en la época de la invasión francesa y en Andalucía. Es obra que interesa y emociona con finales de acto de gran efecto, así como el de la obra, inesperado (...) Además, para el que haya olvidado la invasión francesa es un recuerdo oportuno que agradecerán seguramente los germanófilos”¹⁷⁶.

“La reina gitana” era el nombre que recibía Coral, una gitana que ayudaba a los franceses en su paso por Despeñaperros¹⁷⁷. El protagonista español, por su parte, desconfiaba de ella por razones en las que se mezclaban el patriotismo y el desprecio por su origen étnico. Mientras tanto, la preparación de la batalla en Bailén seguía su curso:

¹⁷² MENA, Juan de y GUERRERO, Clodoaldo: *Bailén*. Madrid. R. Velasco, imp., 1907, p. 19.

¹⁷³ De este último compositor ha sido imposible localizar datos biográficos, ni siquiera su nombre de pila.

¹⁷⁴ *El Globo*, 29-1-1916, p. 3.

¹⁷⁵ *La Correspondencia de España*, 29-1-1916, p. 5.

¹⁷⁶ *El Imparcial*, 29-01-1916, p. 2.

¹⁷⁷ Los autores, además del componente puramente dramático, podían apoyar su elección argumental en la realidad histórica de 1808, cuando “las autoridades bonapartistas y los generales de los ejércitos napoleónicos en España acudieron a cuantos métodos estuvieron a su alcance para establecer una red de espionaje. Colaboracionistas de muy distinta clase, más o menos voluntarios, pagados por los franceses o simpatizantes de la causa josefina, trabajaron en lo que podríamos llamar su “servicio de información”. DIEGO, Emilio de: *Op. cit.*, p. 111.

JULIO: La Junta de Sevilla ha formado un ejército con las tropas de San Roque, que manda Castaños, y las de Granada, que manda Reding.

MAR: ¿Pero y Córdoba, Julio, saqueada por el enemigo?

JULIO: Tenga usted esperanza en Dios, doña María; el entusiasmo crece, y hoy puede decirse con razón, que donde hay un español, sea de la clase que fuere, hay un soldado.¹⁷⁸

En esta obra, la presencia de nombres históricos reforzaba la veracidad del fragmento ante los espectadores: “Esta noche llegan fuerzas / de Sevilla y de Granada; / es Castaños, quien al frente / viene de ellas, según creo. / Y si Reding también llega / se realiza mi deseo. / Es necesario que aquí juremos / que ayudaremos a esos valientes; (...) Lo exige de la patria la salvación; / lo manda nuestra honra, / lo pide nuestro honor”¹⁷⁹.

Volviendo a los hechos de 1808, el 11 de julio tuvo lugar, en la localidad de Porcuna, un decisivo consejo entre los jefes españoles –Castaños y Reding– para decidir el plan de ataque con sus más de 25.000 soldados: “Debía Don Teodoro Reding cruzar el Guadalquivir por Mengíbar y dirigirse sobre Bailén, sosteniéndole el marqués de Coupigny que había de pasar el río por Villanueva. Al mismo tiempo Don Francisco Javier Castaños quedó encargado de (...) atacar de frente al enemigo, cuyo flanco derecho debía ser molestado por las tropas ligeras y cuerpos francos de Don Juan de la Cruz”¹⁸⁰. Dupont, mientras tanto, envió las tropas de los generales Dufour y de Vedel hacia las poblaciones más cercanas a Despeñaperros (17 de julio), para mantener libre el camino de huida hacia Madrid. A consecuencia de esta decisión, Dupont perdió apoyos en Andújar y, además, Bailén quedó sin tropas francesas, siendo ocupada por las españolas de Reding y Coupigny la misma mañana del 18 de julio. La formación de la pinza que se había ideado en Porcuna estaba siendo facilitada por los torpes movimientos enemigos, a la vez que el paisanaje español contribuía a las labores de desinformación entre los franceses.

Tuvieron que pasar catorce años para que una zarzuela retomase el asunto de los preparativos para el enfrentamiento en Bailén. Fue en el acto segundo de *Fiereza*,

¹⁷⁸ CABELLO, Xavier, LLEÓ, Vicente y RODRÍGUEZ GALEA: *La reina gitana*. Madrid. Sociedad de Autores Españoles, 1916. Acto primero, p. 17.

¹⁷⁹ CABELLO, Xavier, LLEÓ, Vicente y RODRÍGUEZ GALEA: *Op. cit.* Acto segundo, cuadro segundo, pp. 40-41.

¹⁸⁰ TORENO, Conde de: *Op. cit.*, p. 390.

ambientado en la localidad jiennense, justamente al amanecer del día de la batalla. La zarzuela, en dos actos, se estrenó el 2 de mayo de 1930 (Teatro Calderón) y tenía por autores al compositor Arturo Lapuerta y al libretista Juan Bautista Bergua¹⁸¹. Los orígenes de la obra se pudieron recrear gracias al testimonio de los dos autores. Bergua había pensado situarla en California, pero optó finalmente por ambientarla en España y en tiempos de la Guerra de la Independencia. Así, *Fiereza* se convirtió en un guerrillero y no en un buscador de oro¹⁸², “única forma de conservar el carácter del protagonista con la bravura salvaje con que le había concebido, y que, [a juicio del escritor], era el mejor valor de la obra”¹⁸³. El compositor, con el triunfo algo lejano ya de su ópera *Zaragoza* (1908) –con autoadaptación del propio Galdós–, celebró el cambio pues su mente y su inspiración estaban más cercanas a describir aquellos hechos de 1808 que otros extraños situados en el Nuevo Mundo. Como la fecha del estreno puede ya sugerir, la obra se encuadraba dentro del aniversario del levantamiento madrileño contra los franceses¹⁸⁴. En *ABC* se comentarían los aplausos recibidos por el público, pero también algunas fallas en la concepción de la obra y en su representación. Curiosamente, el redactor del diario utilizó algunos juegos de palabras para conectar el estreno y el asunto: “Más que una obra hecha, son apuntes, bocetos de escenas y de tipos (...) Los intérpretes, sin duda preocupados en rechazar a los franceses, no tuvieron tiempo de aprenderse los papeles y en ellos mostraron cierta premiosidad. Se trataba de la guerra de la Independencia, y, en efecto, con más independencia no pudieron proceder.”¹⁸⁵

Las noticias sobre el movimiento de tropas, en esta ocasión, las ofrecía un niño: “Sepa usted qu’el Dupont ha salido anoche d’Andujar y se nos echa encima sin saber qu’estamos aquí”¹⁸⁶. Al momento se ponían en marcha los presentes, soldados profesionales, hijos de las clases adineradas y gentes del pueblo, junto con los piqueros de *Fiereza*, en la expresión ideal de que la lucha por la patria necesitaba del concurso de

¹⁸¹ Bibliófilo, traductor y escritor prolífico. Mantuvo amistad con personajes de ambos bandos durante la Guerra Civil; a su término se exilió en Francia, aunque volvió veinte años después a España.

¹⁸² Puccini había estrenado en 1910 *La fanciulla del West*, sobre los buscadores de oro de California. En el Teatro Real de Madrid se dio en 1925. Es posible que Bergua conociera la obra y quisiera aprovechar el gusto por las temáticas exóticas.

¹⁸³ “Guía de espectadores”, en *Heraldo de Madrid*, 1-5-1930, p. 5.

¹⁸⁴ “Obra de exaltación, escrita con miras artísticas y con el noble deseo de realizar algo muy español”. *El Heraldo de Madrid*, 1-5-1930, p. 5.

¹⁸⁵ *ABC*. Madrid. 3-5-1930, p. 39.

¹⁸⁶ BERGUA, Juan y LAPUERTA, Arturo: *Fiereza*. Ejemplar mecanografiado. Acto segundo, pp. 3-4.

todos. Es importante señalar también el carácter nacionalista de este coro, donde la patria aparecía en su aspecto doliente y debía ser vengada bajo un grito que la unía con Dios:

PIQUEROS: A luchar venimos aquí / sin tardar, queremos triunfar, no importa morir. / A arrojar, la canalla ruin / la patria nos lo exige así. / A la patria hay que vengar / de los ultrajes que sufrió / vengada será. / ¡A luchar, a luchar! / con energía, hay que arrojar al intruso / que a traición nos arrebató el pan, / mujer, hijos, libertad. (...)

TODOS: Vedlos allí, ya se les ve aparecer, / hay que vencer, van a morir / van a morir, ¡guerra! ¡sí! / Guerra al traidor, Napoleón / y a su ambición y a su maldad / nuestra amistad, falso vendió. / ¡Guerra hasta el fin! / ¡A triunfar o a morir! / ¡A morir por el rey, por Bailén! (...)

FIEREZA: Nuestra divisa es: ¡Patria, Dios, luchar!¹⁸⁷

4.3.2. La batalla

En la madrugada del 19 de julio de 1808, las tropas españolas de Reding y Coupigny y las francesas de Dupont iniciaron los combates. Dupont se retiraba hacia Bailén para estar más cerca de Despeñaperros, mientras que los españoles bajaban hasta Andújar para actuar de pinza con las tropas de Castaños, allí destacadas. Ni los unos ni los otros sabían que iban a encontrarse frente a frente con el enemigo. Los ataques de Dupont fueron rechazados una y otra vez por los españoles. La fatiga y las pérdidas hicieron mella en el ánimo del general francés y, al mediodía, vio llegado el momento de detener la lucha y solicitó parlamentar. Más tarde llegarían las tropas de Vedel y de Castaños al combate, pero ya estaba decidida la batalla.

En las zarzuelas, los momentos de fragor bélico no solían presentarse en escena, pues el estrecho ámbito de un escenario teatral no conseguía ofrecer espacio para el movimiento de tropas y los choques armados. Sin embargo, los autores y los directores de escena sí contaban con otros medios para ofrecer a los espectadores aquellos enfrentamientos. El primer recurso fueron los cuadros plásticos, breves pero de gran impacto en los asistentes; el segundo, las narraciones de personajes que daban cuenta de

¹⁸⁷ *Ídem*, pp. 5-7.

lo acontecido, utilizando un lenguaje lo más exaltado y patriótico posible. Ya se pudo comprobar el empleo de estas dos técnicas con ocasión de los choques armados entre paisanos madrileños y las fuerzas de Murat, así como durante el asalto al cuartel de Montealeón.

El lunes 10 de septiembre de 1849 se estrenó, en el Teatro de la Comedia¹⁸⁸ de Madrid, la zarzuela en dos actos titulada *La batalla de Bailén*¹⁸⁹. Aunque solo seis meses antes había visto la luz *Colegialas y soldados*, Ana María Freire consideró que fue “la primera tentativa de tratar el tema histórico de la Guerra de la Independencia en clave teatral”¹⁹⁰. Se puede estar de acuerdo con esta opinión pues, aunque se han localizado otras dos obras (*La pradera del canal* y la ya indicada *Colegialas y soldados*) que también hacían referencia o se ambientaban en este momento de la historia, en ellas los acontecimientos bélicos eran secundarios a una trama principal no historicista. El libreto apareció firmado por las iniciales D. F. M., tras las que se hallaba Don Francisco [de Paula] Montemar. En *La batalla de Bailén* se recurrió a utilizar a uno de los personajes para narrar, con todo el nervio que el momento demandaba, lo que estaba sucediendo. El libretista tuvo el acierto de señalar el lugar del encuentro, en el puente del Rumblar, así como el orden histórico de combate, con las tropas de Coupigny y Reding en primera posición y no Castaños, el vencedor mítico: “A media legua de aquí / junto al puente se encontraron, / y los nuestros atacaron / mandados por *Cupiñy* (...) / Nueve mil hombres o más / que con Reding han llegado, / al momento han atacado. / Castaños viene detrás. (...) / Al grito de ‘Viva España!’ / seamos todos soldados, / antes que vernos mandados / por una nación extraña”¹⁹¹. Una vez terminada la batalla, el regreso de los combatientes permitía dar a conocer a la audiencia otros aspectos del combate. Nuevamente utilizó Montemar nombres reales –en esta ocasión, los del Regimiento de caballería Dragones de la Reina y el regimiento de milicia provincial de Ciudad Real, que formaban parte de la División de Coupigny– para dotar de verosimilitud su narración: “Concluyó el cañoneo, / la batalla está ganada, / los españoles vencieron / con qué valor se han batido / los valientes regimientos / de España y Ciudad Real. / (...) Cansados ya de combate / los enemigos pidieron / suspensión de

¹⁸⁸ En otros lugares se le nombra como Instituto y Circo de Paul de la calle del Barquillo.

¹⁸⁹ Cuatro meses después de su estreno, todavía era posible asistir a su representación en el mes de enero de 1850, lo cual era síntoma de éxito. Véase *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, 9-1-1850, p. 4.

¹⁹⁰ FREIRE, Ana María: “La Guerra de la Independencia en el teatro lírico español...”, p. 285.

¹⁹¹ MONTEMAR, Francisco, GARDYN, Fernando, GONDOIS, Hipólito y OUDRID, Cristóbal: *La batalla de Bailén*. Madrid. Biblioteca Dramática, Imprenta de Vicente Lalama, 1850. Acto primero, p. 6.

hostilidades, / y un general de los nuestros, / don Teodoro Reding / mandó suspender el fuego (...) La victoria fue de España.¹⁹²

Sin embargo, también se comentaba en la obra que un general francés volvió a iniciar las hostilidades. Debían referirse, sin duda, al personaje histórico de Vedel, quien llegaba desde el norte. Solo las amenazas de tomar represalias contra las tropas francesas que ya se habían rendido y una orden directa de Dupont, frenaron al general galo. La *Batalla de Bailén* se cerró con una alocución donde se indicaba que la unión de un pueblo, bajo la dirección de un caudillo, obró el milagro de vencer a un ejército considerado imbatible en lucha. Es importante señalar que, ahora sí, Castaños era elevado a la categoría de único vencedor en el combate librado y no se nombraban los otros generales españoles:

Sr. LORA: Las banderas abatidas (señalando las banderas cogidas al enemigo) / a la Europa dominaron, / ellas con gloria marcharon, / rara vez fueron vencidas. / Hubo un pueblo que logró / recordando su grandeza / humillar tanta fiereza, / y España se levantó. / A la Francia ha resistido / y luchará con empeño, / nunca un pueblo fue pequeño / cuando se presenta unido (...) La posteridad también / dirá, tras de largos años / hubo un general: ¡Castaños! / vencedor en Bailén.

CORO: Del coloso que el mundo admiraba / el orgullo en España se hundió; / celebremos tan grata victoria / celebrando de España el valor.¹⁹³

En *Los garrochistas* (1899) los autores rememoraron el choque armado mediante un cuadro plástico. El libreto advertía que ese cuadro representaba las tierras de Andalucía una vez acabada la lucha. Debían figurar pintados, en un telón, esos garrochistas junto a otras tropas españolas; el suelo aparecería sembrado de cadáveres de los dos bandos. Unos niños escenificaban, mientras sonaba la música, la rendición de Dupont al general Castaños, siguiendo el cuadro de José Casado del Alisal, *La rendición de Bailén* (1864). Aunque representar una batalla era caro, también lo era ofrecerla en un cuadro plástico, como dejaba entrever el consejo contenido en el libreto: si el teatro donde se representaba no contaba con fondos suficientes, podrá eliminar este

¹⁹² *Ídem*. Acto segundo, p. 9.

¹⁹³ MONTEMAR, Francisco, GARDYN, Fernando, GONDOIS, Hipólito y OUDRID, Cristóbal: *Op. cit.* Acto segundo, p. 10.

último cuadro, pues no era indispensable para la obra¹⁹⁴. Que no solo era dispensable, sino también inoportuno, fue la opinión del crítico de *El Globo*, pues “no es buen instante para traer a las mientes las riquezas que se tuvieron”¹⁹⁵. Bastaba fijar la vista en el año del estreno, 1899, para entender la causa de este abatimiento y el porqué de la crítica. Sin embargo, en *La Correspondencia de España* no observaron falta alguna en situar un cuadro plástico que rememorase las glorias pasadas si se hacía con tacto. Además, el músico y el pintor escenógrafo recibieron una crítica muy favorable: “En todos los números se adapta la música perfectamente a la situación, (...) lo mismo en los pasajes dramáticos que en los acentos tiernos y en los apasionados. (...) El cuadro final de *La victoria de Bailen*, tanto por la pintura del fondo como por la artística composición del grupo de las figuras, es el gran éxito de pintor que anoche tuvo Amalio Fernández”¹⁹⁶.

El compositor, Salvador Viniegra, quien también era pintor historicista, solo vio la oportunidad de mostrar al público un momento de la historia de España que le era visualmente conocido, lo cual ayudaba al éxito de la zarzuela¹⁹⁷. Mientras sonaba su música,

en primer término aparece la grandiosa figura del general D. Francisco Javier Castaños, a quien Dupont hace entrega de su espada después de haber sido vigorosamente rechazado por Teodoro Reding, suizo al servicio de España, y de haber sido muerto el general Dupré. Poco más allá vese el interesante grupo de los garrochistas, junto al enemigo vencido, y al fondo, entre los rojos resplandores de los campos incendiados, rodeando la célebre noria donde más encarnizado fue el combate, entre montones de cadáveres y cureñas abandonadas, se ve a las divisiones de Vedel y Dufour que entregan a nuestro ejército toda su artillería, y el botín que habían hecho en Córdoba y otras poblaciones andaluzas.¹⁹⁸

El gusto por lo detalles históricos en la zarzuela tuvo un curioso ejemplo en *Agua de noria*, zarzuela de 1911. En su cuadro cuarto se ofreció la victoria española

¹⁹⁴ NOVO, Pedro y VINIEGRA, Salvador: *Op. cit.* Cuadro cuarto, cuadro plástico, nota.

¹⁹⁵ *El Globo*, 13-10-1899, p. 1.

¹⁹⁶ Ambas citas en BLASCO, R.: “Los teatros”, *La Correspondencia de España*, 13-10-1899, p. 3.

¹⁹⁷ NOVO, Pedro y VINIEGRA, Salvador: *Op. cit.* Cuadro tercero, número 6 de la partitura, pp. 42-48.

¹⁹⁸ *La Época*, 11-10-1899, p. 1. El redactor recogía sus impresiones tras el ensayo general acontecido el día 10 de octubre.

sobre Dupont y el pasaje de la noria que formó parte de aquellos avatares guerreros. Se trataba de la noria que daba título a la obra, uno de aquellos surtidores de agua¹⁹⁹ cuya posesión, en 1808, contribuyó a la victoria española. La misma noria en la que la protagonista, cuando la encontraba por primera vez, se negaba a beber de sus aguas por considerarla poco digna de su clase, y en la que, una vez terminada la batalla y habiendo madurado su personalidad, encontraba allí el agua más fresca que pudo soñar. Las indicaciones para el director de escena eran claras, con una nueva utilización de un cuadro plástico para representar la batalla y sus consecuencias:

Campo a todo foro. Paisaje andaluz, iluminado por el espléndido sol del mes de julio. En el centro de la escena la célebre e histórica noria donde se desarrolló el episodio más interesante de la batalla de Bailen.

Durante la mutación se supone que se está librando la batalla de Bailen. Al dar luz, gran cuadro plástico. Los españoles han quedado definitivamente dueños de la posición. Soldados españoles en diferentes actitudes. Algunos guerrilleros. Varios beben con ansia el agua fresca de la noria, que con tanto empeño se han disputado. Al momento se descompone el cuadro.²⁰⁰

El combate de Bailén volvió a figurar, en 1930, en *Fiereza*. A la voz del alcalde, los paisanos partían a la lucha, cada uno ubicado en el lugar que se consideraba adecuado según su edad o sexo, pero todos con el objetivo de contribuir a la victoria final: “¡Todo el que pueda empuñar un arma al campo! ¡Vosotras, a animar a los hombres y a dar agua a los caídos! ¡Los chicos y los viejos a rematar a *la canalla!* (...) ¡Muchachos, viva España!”²⁰¹. Este fragmento se inspiraba en hechos reales de julio de 1808, cuando las mujeres de los pueblos se desvivieron y se jugaron la vida por ayudar a los combatientes, especialmente llevándoles agua en aquel caluroso escenario. En el

¹⁹⁹ La noria, famosa en el discurso mitológico posterior a la batalla, se recreó en *Los garrochistas* y en *Agua de noria*, pero otro momento mítico, como fue el encuentro entre Reding y María Bellido, la cual le ofreció agua en un cántaro y este fue alcanzado por las balas enemigas, no fue recogido en ninguna obra del corpus. Ya se ha señalado que el calor fue terrible aquel 19 de julio de 1808, de ahí la importancia de contar con agua suficiente para los soldados y para el armamento. La posesión de los pozos y las norias se convirtió en objetivo militar de primer orden: “Muchos soldados (...) se abalanzaron a una noria que había en las inmediaciones (...) lo cual introdujo alguna confusión en las filas que duró toda la batalla, ya que se dejaban matar antes que alejarse del agua”¹⁹⁹. CASTELL, Irene., SPIGADO, Gloria y ROMEO, María Cruz: *Heroínas y patriotas. Mujeres de 1808*. Madrid, Cátedra, 2009 p. 61.

²⁰⁰ ECHEGARAY, Miguel y Amadeo Vives: *Op. cit.* Cuadro cuarto, p. 46.

²⁰¹ BERGUA, Juan y LAPUERTA, Arturo: *Op. cit.* Acto segundo, p. 14.

campo enemigo, por el contrario, la ausencia de agua fue determinante, pues contribuyó a debilitar por sed a los combatientes y a inutilizar la potencia de fuego de sus cañones.

Volviendo a *Fiereza*, su acto tercero se ubicó en una ermita de la sierra, donde soldados, contrabandistas, gitanos y frailes confraternizaban. Ni siquiera el haber sido ladrón o asesino, antes de la invasión, era impedimento para no luchar por la patria; se les abrían los presidios para que puedan “dar candela a la *canalla*”²⁰². Además, la situación bélica había dado origen a un nuevo tipo de malhechor y los anteriores delitos aparecían como purificados por la necesidad patriótica: “Ya nada es malo no siendo invasor, ni nada deshonroso a no ser afrancesado”²⁰³. Un nuevo pasaje del enfrentamiento en Bailén era narrado por los personajes. Es muy posible que el autor tomase como referencia para esta descripción al general Dupont del cuadro de Casado del Alisal, donde se le ve erguido, muy alto, con porte arrogante y con una casaca llena de adornos. En la zarzuela, y en la realidad, mientras más imponente se dibujase al enemigo, más valor tenía la victoria de las tropas españolas:

TOMÁS: Mas, de pronto, vimos avanzar por la carretera en dirección a nuestros cañones a un hombre alto.

RAFAELILLO: ¡Parecía un gigante tal cual llegaba con el uniforme de oro todo roto por el pecho y por la garganta!

TOMÁS: ¡Era Dupont!

RAF: El propio general principal de la *canalla*. ¡Avanzaba señalando con la espada, tan pronto al cielo, tan pronto a la boca de nuestros cañones!²⁰⁴

Sin embargo, según la narración, cuando la artillería española parecía perdida por el empuje de los franceses y Dupont, apareció la partida de piqueros de *Fiereza* y desbarató el ataque enemigo. El personaje ficticio, por tanto, contribuía a la victoria y a la glorificación de la actuación de los piqueros en Bailén. En cuanto a la actuación de los otros jefes franceses históricos, Vedel y Ligier-Belair, el autor se documentó bien y puso en boca de sus personajes cómo llegaron tarde aquéllos al combate:

²⁰² *Ídem*. Acto tercero, p. 6.

²⁰³ *Ibidem*.

²⁰⁴ *Ídem*. Acto tercero, pp. 10-17.

TOMÁS: Vedel debe venir de Guarromán a socorrer a Dupont. ¡Ja, ja, corre imbécil a meterte en la boca del lobo!

RAFAELILLO: Y el otro, el Ligier del infierno llegará también de la Carolina.²⁰⁵

En el acontecer histórico de 1808, la tarde del 19 de julio llegó Vedel a Bailén. Sin creer en las noticias sobre la rendición de Dupont, atacó a los españoles de Reding por la retaguardia. Incrédulo ante los emisarios españoles que le comunicaban el cese de las hostilidades, Vedel preparó un nuevo ataque; solo le detuvo una orden de Dupont para someter sus armas a los españoles²⁰⁶. En las capitulaciones (22 de julio, en una venta de El Rumblar) se convino que los militares franceses serían devueltos a su país. En el camino hasta el puerto de Sanlúcar algunos paisanos descargaron su ira sobre los derrotados franceses, a pesar de que eran escoltados por soldados españoles. Tampoco los ingleses quisieron ceder sus barcos y la repatriación fue muy lenta e incompleta, consiguiendo volver los militares de mayor graduación. Muchos soldados acabaron en pontones en Cádiz y en la isla de Cabrera²⁰⁷. De estas acciones no se dio cuenta en ninguna zarzuela, pues no hubiera sido políticamente correcto.

Finalmente, los luchadores de *Fiereza* conseguían la victoria total. Solo restaba un canto de alegría patriótica por el gran acontecimiento de Bailén: “PADRE JUAN: “¡Mientras suena en el mundo el nombre de España, sonará el de Bailén y este primer rayo de sol de cada día, será la bendición de Dios para los que mueran por ella!”²⁰⁸.

4.3.3. *Ecos de Bailén*

La resonancia de esta victoria en España y Europa fue enorme. Por primera vez un ejército imperial era vencido en campo abierto y por una tropa de inferior preparación. José I, que había jurado la Constitución de Bayona el 7 de julio de 1808, llegó a Madrid el 20 de julio, de tal manera que su persona y las noticias, confusas aún, sobre lo acontecido en tierras jiennenses coincidieron en la capital. El 25 de julio fue proclamado rey en Madrid y, solo tres días después, la derrota de Dupont le obligó a

²⁰⁵ *Ídem*, p. 19.

²⁰⁶ Véase DIEGO, Emilio de: *Op. cit.*, p. 240.

²⁰⁷ *Ídem*, pp. 241-242.

²⁰⁸ BERGUA, Juan y LAPUERTA, Arturo: *Op. cit.*, p. 39.

buscar refugio más allá del Ebro, en Vitoria, cerca de Francia²⁰⁹. Andalucía quedó a salvo, al tiempo que se abría para los patriotas el camino hacia Madrid. Se creó una euforia de tal magnitud que los españoles pensaron ya que todo había terminado, que los franceses serían expulsados en muy corto espacio de tiempo y que aquel ejército enviado por Napoleón, si no el mejor disponible sí superior al español, representaba todo el poder del Imperio. También creyeron que siempre iba a ser igual de asequible el derrotar a los franceses. Sin embargo, tras los Pirineos se encontraba la *Grande Armée*, máquina de guerra formidable con la que el Emperador pensaba aniquilar los ejércitos patriotas, abatir cualquier foco de resistencia en el pueblo, hacer pagar la derrota de Bailén y sentar, definitivamente, a su hermano en el trono de España²¹⁰.

Algunas zarzuelas sobre la Guerra de la Independencia transmitieron la idea de la presencia de combatientes de varias regiones en Andalucía, pero todos con el objetivo común de liberar España de los invasores. Tal objetivo se buscó en la misma batalla, en julio de 1808, pues ésta “provocó una ‘ilusión nacional’ indescriptible, logrando aunar voluntades para obtener la independencia y conseguir la libertad”²¹¹. Las autoridades también vieron la necesidad de mover el patriotismo de todas las regiones. Por eso la Junta de Sevilla, “en un manifiesto publicado a los pocos días de Bailén, recordaba a los andaluces que eran españoles, y les pedía que se uniesen a sus hermanos en el Ebro, el Duero y el Júcar. Un poeta anónimo de Sevilla escribió: Todos van... Castellanos, Asturianos / Gallegos, Montañeses y Extremeños, / anhelan por libraros.”²¹² Así de solidario se mostraba el personaje de Jacinto, “el fuerte zaragozano” que luchaba junto a los andaluces en la zarzuela *La batalla de Bailén*. Le acompañaban sus guerrilleros y, como no podía ser de otra forma, la imagen de la Virgen del Pilar y el canto de la jota. En esa misma obra también se unificaron la victoria en las Navas de Tolosa y la acontecida en Bailén, de manera que se ofreció la imagen de que España se consideraba inalterable desde la Edad Media gracias a sus gloriosos hechos de armas. Pérez Galdós unió, en la novela que llevaba el nombre de la ciudad jiennense, estos dos símbolos del nacionalismo español y les añadió la intervención milagrosa del patrón de España. Pero, con su característico humor, hizo a Santiago militar y santo, con lo que era imposible no

²⁰⁹ Sobre la evolución de los acontecimientos, véase DIEGO, Emilio de: *Op. cit.*, pp. 242-243.

²¹⁰ Véase FRASER, Ronald: *Op. cit.*, p. 337.

²¹¹ MORENO ALONSO, Manuel: *La batalla de Bailén...*, p. 19.

²¹² FRASER, Ronald: *Op. cit.* p. 276.

derrotar a quienes solo tenían un simple emperador en sus filas: “España no se somete, señor don Luis de Santorcaz, porque aquí no somos como esos cobardes prusianos y austriacos de que usted nos habla. España echará a los franceses, aunque los manden todos los emperadores nacidos y por nacer, porque si Francia tiene a Napoleón, España tiene a Santiago, que es, además de general, un santo del Cielo”²¹³.

En *El fantasma de la aldea* (marzo de 1878) eran los propios acontecimientos históricos –más bien su eco– los que venían a salvar la situación de aquéllos que se encontraban en apuros: “Dentro de muy corto plazo / libre nuestro hermoso suelo / quedará de sus soldados; / pues sabe que hace seis días / nuestro ejército bizarro / en los campos de Bailen / a Dupont ha derrotado. (...) de Napoleón el astro / refulgente, en nuestra tierra / va a encontrar pronto su ocaso”²¹⁴. También se daba cuenta en esta obra de la huida del rey José hacia el Ebro, lo que propiciaba un final de claro color patriótico:

JAIME: Ya la tristeza ha dejado / su lugar a la alegría. / Las extranjeras legiones / huyen rotas, desbandadas / ante el rugido espantadas / de los hispanos leones. / Sepa, pues, la gente extraña / que mientras un pecho aliente, / será libre, independiente / la hermosa tierra de España.

CORO: De Bailen en la lucha reñida / la hueste extranjera deshecha quedó, / ya corona el laurel de la gloria / la frente serena del pueblo español.²¹⁵

Otra consecuencia de la victoria fue el encumbramiento y posterior mitificación de Castaños. En *Los rancheros* (1897) apareció como un ser magnánimo que otorgaba el perdón a quienes, habiendo estado fuera de la justicia, se habían redimido por servicios a la patria²¹⁶. El homenaje a Francisco Javier Castaños apareció también en *Mi Niño*, cuyo libreto pertenecía a Celedonio José de Arpe²¹⁷ y Ramón Deltell²¹⁸, mientras que la música fue del maestro Teodoro San José. El estreno tuvo lugar en el Teatro

²¹³ PÉREZ GALDÓS, Benito: *Bailén*. Madrid. Imprenta de José M^a. Pérez, 1876, p. 9.

²¹⁴ CASTELLANOS, Julián y TABOADA, Rafael: *Op. cit.* Acto segundo, p. 32.

²¹⁵ *Ibidem*.

²¹⁶ GARCÍA ÁLVAREZ, Enrique, PASO, Antonio, RUBIO, Ángel y ESTELLÉS, Gerardo: *Op. cit.* Cuadro tercero, p. 42.

²¹⁷ Literato, redactor-jefe del *Heraldo de Madrid* e, incluso, crítico taurino bajo el seudónimo de “José el de las Trianeras”.

²¹⁸ A Ramón Deltell y Teodoro San José les unió la profesión militar (Deltell era Comandante de Infantería de Marina y San José Músico-Director también de Infantería de Marina), de ahí su colaboración en esta obra y en el himno *La Bandera*.

Eldorado la noche del 14 de agosto de 1902. La falta de ensayos y los errores en la representación²¹⁹ no fueron óbice para el éxito de la obra. Solo el argumento, “tal vez peque de manoseado y harto sabido (...); pero esto no es obstáculo, ni por un solo momento, para que la obra agrade por completo”²²⁰. Mi Niño era el apodo del guerrillero Paquiyo, prisionero del capitán Dupont –¿casualidad en la elección del nombre?– por la traición de un afrancesado. El resultado feliz de la obra se producía por la intervención de Castaños:

ESTEBANILLO [guerrillero de la partida de Mi Niño]: Como Castaños ha triunfado hoy en Bailén y yo sabía que mi capitán venía aquí esta noche, aprovechando la alegría del General, le pedí permiso para venir con los guerrilleros y arrasar el castillo, en el caso de que hubiera ocurrido algo a “Mi Niño”. Al llegar, nos encontramos el destacamento francés disponiéndose, nada menos, que a fusilar a Paquiyo. Una descarga nuestra, bastó *pa* que huyeran... Lo demás ya lo saben ustedes.²²¹

Estebanillo contaba, además, que Castaños había cogido prisioneros a quince mil hombres²²². La zarzuela terminaba con vivas al general como forma de glorificación al héroe y a la patria. Estos homenajes a Castaños, corrientes en tiempos del conflicto y tras su conclusión, renacieron en la zarzuela después de años de silencio. Como recogió la profesora Ana María Freire, dos fueron los motivos principales de aquella tendencia: el primero, que los autores, entre los que se incluyeron los de zarzuela, prefirieron glorificar al pueblo en sus múltiples variedades y clases²²³; el segundo, que se conocían más detalles sobre el transcurso de la batalla de Bailén y Castaños ya no era considerado como el héroe que la ganó combatiendo, aunque sí el que forjó la estrategia a seguir. En

²¹⁹ En *La Correspondencia de España* se recogieron un buen número de estos desaciertos; el artículo lo firmaba “Caramanchel”, seudónimo del también libretista Ricardo Catarineu: “Quien viera y oyera anoche a las señoritas López Martínez y Fons, siempre tan bonitas, cantándolo y diciéndolo todo a grito pelado; (...) a unas señoritas que bailaban un minué sin llevar siquiera el compás y vestidas por sus enemigos; a un señor actor que hacía de Estebanillo, cantando como yo (es decir, mal); (...) A otro, que hacía de Dupont, como un quinto que aprende el ejercicio; a todos, en fin, impropriamente vestidos, sin conocer ni de vista ni su papel, sin saber la música ni de oído”. *La Correspondencia de España*, 15-8-1902, p. 3.

²²⁰ *El Globo*, 15-8-1902, p. 3.

²²¹ ARPE, C. [Celedonio] José de, DELTELL, Ramón y SAN JOSÉ, Teodoro: *Mi Niño*. Madrid. R. Velasco, imp., 1902. Cuadro tercero, p. 43.

²²² Fueron algunos más, sobre 17.000, pero la cifra ya es elocuente y sirve para mostrar al público la importante victoria conseguida. Véase DIEGO, Emilio de: *Op. cit.*, p. 241.

²²³ Sobre esta primera opinión, véase FREIRE, Ana María: “La Guerra de la Independencia en el teatro lírico español...”, p. 295.

cuanto a las obras del corpus donde aparecía Castaños, la mayoría fueron escritas durante y después del Desastre del 98 –*Los rancheros*²²⁴ era de 1897, *Mi Niño*, de 1902, *La reina gitana*, de 1916 y *La fama del tartanero* en 1931– y el motivo puede hallarse en la necesidad de mantener el prestigio del Ejército español gracias a los nombres de los militares que obtuvieron resonantes victorias en el pasado.

Como un *Deus ex machina*, el eco del triunfo patriota en tierras de Bailén proporcionaba a los enamorados de *El tambor de granaderos* (1894) la oportunidad de vivir sin temor. El protagonista no deberá prestar juramento de fidelidad a un rey intruso, ya que “el monarca francés ha abandonado a Madrid, a consecuencia de la victoria de Bailén”²²⁵. Contaba Alcalá Galiano que las noticias sobre la derrota en Bailén fueron llegando a Madrid hacia el 28 de junio, aunque muchos, españoles y franceses, no acabaron de creérselas hasta que se confirmaron: “Era seguro que venían sobre la capital los vencedores valencianos y andaluces, y que trataba de evacuarla José Napoleón con sus secuaces franceses y españoles. (...) La evacuación de Madrid, ya no dudosa, tuvo principio el 29 de julio, y fue llevada a remate en la noche del 31 del mismo al 1º de agosto”²²⁶. En *El tambor de granaderos*, la incertidumbre que se estableció en la capital sobre el resultado de la batalla se recogió de manera más cómica:

LEGO: ¿Qué hay de lo de Bailén?

QUINTANA: Parece que se confirma.

LEGO: Si eso es verdad, me doy cuarenta disciplinazos hasta levantarme sangre.²²⁷

Más difícil se presentó convencer al personaje del coronel afrancesado, ya que él creía que todo era una trama de gente a sueldo, quienes “andan propalando noticias falsas y diciendo que el general Castaños ha derrotado al ejército francés en Bailén, y eso es mentira”²²⁸.

²²⁴ Ya se indicó que algunos críticos no vieron con buenos ojos utilizar el glorioso nombre de Castaños en una obra cómica justamente cuando se libraba una guerra en tierras americanas.

²²⁵ SÁNCHEZ PASTOR, Emilio y CHAPÍ, Ruperto: *El tambor de granaderos*. Madrid. Administración Lírico-Dramática, 1894. Cuadro tercero, p. 44.

²²⁶ ALCALÁ GALIANO, Antonio: *Op. cit.*, p. 186.

²²⁷ SÁNCHEZ PASTOR, Emilio y CHAPÍ, Ruperto: *Op. cit.* Cuadro primero, p. 10.

²²⁸ *Ídem*, 11.

Sobre el mantenimiento de lo que significó el triunfo en Bailén, la zarzuela llamada precisamente *Bailén* transmitió a los espectadores la idea de que España, cada vez que se encontrase en peligro, debía recordar cómo luchó en Bailén y sobreponerse: “El nombre eternamente / glorioso de Bailén / resonará de siglos / y siglos a través / como un himno triunfal / a nuestra independencia, / a nuestra libertad”²²⁹.

Es muy posible que la zarzuela *Los madrileños*, con libreto de Guillermo Perrín y Miguel de Palacios, y música de Ruperto Chapí, y estrenada en el Teatro Apolo el 28 de mayo de 1908, recogiera las consecuencias para los franceses de la batalla de Bailén, el abandono de la capital de José I y la posible llegada del propio Napoleón a finales de 1808. En la partitura, el momento exacto en que transcurre la acción no queda claro y el libreto no se ha localizado. Por la prensa se conoce que la obra fue pensada para los fastos del primer Centenario en Madrid, dentro de un espectáculo del Apolo donde se interpretarían otras obras de parecida temática. Sin embargo, la zarzuela no estuvo lista a tiempo y se presentó más de veinte días después, lo que influyó en la regular acogida que tuvo por parte del público y de la crítica, una vez pasados los momentos más receptivos por el centenario. Las siguientes crónicas dan cuenta del estado de recepción de la sociedad española para los asuntos patrióticos, motivada –o movilizada– con motivo de alguna efeméride que interesa recordar y totalmente desligada del asunto una vez éste ha prescrito en su efervescencia:

Los madrileños, como buenos hijos de España y no queriendo desmentir la casta, han llegado un poco tarde y esta desventaja la llevaban por delante desde antes del estreno. (...) Como en este país todo es vehemencia, pasada ésta no hay que pensar en nada. Y eso ha ocurrido. Pasados aquellos días en que sentimos revivir en nosotros las corrientes del entusiasmo por la libertad, ya nadie se acuerda de que hubo un momento hace cien años en el que fuimos valientes luchadores e incansables.²³⁰

Con estas obras patrióticas suele ocurrir que, fuera del ambiente que las motiva y les es favorable, producen empacho.²³¹

²²⁹ MENA, Juan de y GUERRERO, Clodoaldo: *Op. cit.*, p. 49.

²³⁰ F. del P.: “De teatro en teatro. Apolo”, en *El Día de Madrid*, 29-5-1908, p. 1.

²³¹ ARMANDO GRESCA: “Crónica teatral”, en *El Arte del Teatro*, 1-6-1908, p. 1.

Luis G. Iberní consideró que la zarzuela se basaba “en la jornada del 2 de mayo de 1808”²³². Aunque la presencia de los majos y majas de Maravillas con ansias de combatir podría sugerirlo, en la partitura esta circunstancia se contradecía con lo expuesto en su número 3, sobre un posible ataque del propio Napoleón: “A pedradas, a tiros, a navajazos, / nuestra villa valiente defenderemos; y si siembran la muerte los cañonazos, / ¡viva Madrid! y *alante* los que quedemos, / sangre tenemos y corazón, / venga si quiere Napoleón. / *Tóos* a la calle, *tóos* a morir, / ¡viva la Patria, viva Madrid!”²³³. A continuación cantaba una copla un ciego, mientras simulaba tocar una guitarra: “Al francés venció Castaños / en los campos de Bailén / y al saberlo de la Corte / se fue a escape el rey José”²³⁴. Por tanto, es posible ubicar cronológicamente la acción no en el 2 de mayo de 1808, sino en fechas entre la partida de José I de Madrid, después de la debacle en Bailén, y la posterior llegada de Napoleón, ya a finales de ese mismo año. Aparte de estas consideraciones, la obra abundaba en los tópicos del esfuerzo combativo del pueblo llano, en las supuestas aficiones del rey José y en el valor de los soldados españoles, pues eran “la gloria más pura del pueblo español”²³⁵.

La victoria de Bailén resonó tanto y durante tantos años, que sirvió como excusa a los autores de *La fama del tartanero* (1931) para narrar las mentiras de un personaje cómico. Tras el levantamiento del cerco de Cádiz, uno de los soldados españoles, muy fanfarrón y poco osado en el campo de batalla, relataba a las jóvenes, para impresionarlas, que participó en la gloriosa batalla y que el mismo Castaños le impuso una cruz por su valentía. Sin embargo, como era de esperar, todo era mentira y sus lances bélicos en Bailén se desarrollaron en las tabernas y las únicas cruces que podía lucir eran las de su remendada ropa.

4.4. Zaragoza mitificada

Los sitios de Zaragoza y algunos de los hombres y mujeres que en ellos participaron defendiendo la ciudad del ataque francés, constituyeron un grupo destacado

²³² IBERNÍ, Luis G.: *Ruperto Chapí*. Oviedo. ICCMU, 1995, p. 455.

²³³ PERRÍN, Guillermo, PALACIOS, Miguel de y CHAPÍ, Ruperto: *Los madrileños*. Partitura manuscrita para voces y orquesta., nº 3, pp. 23v-25v.

²³⁴ *Ídem*, pp. 27r-28r.

²³⁵ *Ídem*, p. 34.

dentro de las zarzuelas con historias tomadas de la Guerra de la Independencia. Al ser su número muy superior al de obras inspiradas en otros sitios similares, se ha decidido separar su análisis de los casos de Gerona, Cádiz o Valencia. La ciudad y su enconada resistencia, Agustina Zaragoza o Palafox, así como la intervención de la Virgen del Pilar, ocuparon –completamente o con intencionada referencia– las páginas de dieciocho obras, esto es, más que las inspiradas en Bailén y solo fueron superadas por las de temática sobre el Dos de Mayo y las que utilizaron personajes a los que pueden calificarse de “transversales”, esto es, presentes en las zarzuelas por su carácter y no por el lugar o momento cronológico en que estas transcurrían (como el clero, los afrancesados o las guerrillas, por ejemplo).

El recordatorio de lo acontecido en la capital maña comenzó en la zarzuela con referencias que aportaba un combatiente aragonés en zona andaluza en *La batalla de Bailén* (1849), donde se escuchaba la posteriormente célebre *Los sitios de Zaragoza*, de Oudrid. Continuó 1888 con *¡Zaragoza!*, a la que siguieron *El estudiante de Maravillas* (1889), *Aragón* (1892), *Al compás de la jota* (1897) y, con una breve alusión, *Biblioteca Popular* (1905). Con motivo del primer Centenario, los estrenos se sucedieron de manera vertiginosa: *Agustina de Aragón* (1907), *El segundo sitio de Zaragoza* (1908), *Episodios Nacionales* (1908), *El reducto del Pilar* (1908) y *La juerga del Centenario* (1908); más adelante vieron la luz *Todo por España* (1909), *La tarde del combate* (1912) y *Temple baturro* (1915). No obstante, en los contenidos analizados no aparecen los de las obras *La Virgen del Pilar* (Barcelona, 1880), del compositor Joaquín Vehils y el escritor Ricardo Caballero, *El tío Jorge* (escrita en 1888), de Marcos Zapata y los compositores Pedro Miguel Marqués y Manuel Fernández Caballero²³⁶, *Agustina de Aragón* (Sevilla, diciembre de 1891), de Benito Mas y Prat con música del maestro Mariani²³⁷, y *La brecha* (1908), de los libretistas Jorge Roqués y Ramón Sanjuán, no localizadas. Esta última resultó ganadora de un concurso para conmemorar el primer Centenario y se desconoce si fue finalmente puesta en música o si llegó a estrenarse. Por el título, es posible que se ambientara en el asalto de los franceses del 2 de julio a la puerta del Portillo, donde se produjo el memorable hecho de Agustina Zaragoza, o en los combates contra el reducto del Pilar, ya en el segundo sitio. En las tres últimas obras

²³⁶ Solo se sabe que podía estar acabada en 1888. Véase *La España Artística*, 8-7-1888, p. 2.

²³⁷ Sobre esta obra se hizo una versión en 1907; se conservó la música de Mariani pero el libreto fue modificado por los libretistas Sebastián Alonso y Francisco Torres. De esta segunda zarzuela sí se conserva el libreto.

citadas se carece de fuentes para estudiarlas en profundidad y solo se dispone de referencias hemerográficas o de fuentes secundarias.

Esta preponderancia numérica se correspondió con una precocidad cronológica. María José Corredor señaló que, ya en 1808 y años siguientes, se escribieron muchos dramas con música, “como relleno escénico, como ejecutora de efectos especiales que facilitaba la comprensión del argumento, embelleciendo un fin de acto, una escena, etc., (...) quizá la que puede considerarse como prototipo de este teatro patriótico por su sencillez tanto temática como escénica, es *Los patriotas de Aragón* de Gaspar de Zabala y Zamora, estrenada el 24 de septiembre de 1808”²³⁸. Años más tarde, las primeras novelas escritas cuando Fernando VII todavía estaba vivo y que rememoraban lo ocurrido en España en 1808, fueron, precisamente, las que trataban el asunto de los sitios de Zaragoza, máxime cuando la temática de la Guerra de la Independencia era tabú en dicho reinado. Si la sublevación del pueblo contra los franceses contribuyó a devolver el trono al monarca Borbón, ahora, con él instalado en su gobierno absoluto, no interesa despertar a ese pueblo con recuerdos de sublevaciones: “Solo dos novelas históricas, *Las ruinas de Santa Engracia o El sitio de Zaragoza* (1831) y *Teodora heroína de Aragón* (1832), ambas referidas a los sucesos de Zaragoza, se publican poco antes de la muerte del Rey. Redactadas en clave de novela histórica romántica, tienen todos los ingredientes del género”²³⁹. La literatura se ocupó con posterioridad de la gesta zaragozana en varias obras de desigual éxito. En 1859, la hija de Agustina Zaragoza, Carlota Cobo, dio a la luz una visión de la gesta de su madre en *La ilustre heroína de Zaragoza o la célebre amazona en la Guerra de la Independencia*. De 1867 fue la novela *El sitio de Zaragoza*, de Vázquez Taboada. En ella la figura destacada era la de Palafox, a quien el autor no tenía inconveniente en glorificar al ofrecerlo animando a las tropas defensoras con un pendón de la Virgen del Pilar en la mano. En 1874 vio la luz la obra que más hizo por el reconocimiento de la gesta zaragozana: el episodio nacional de Galdós titulado *Zaragoza*; el escritor situó la acción durante el segundo sitio de la ciudad y ofreció escenas de gran dureza para mostrar lo que allí ocurrió en 1808-1809.

²³⁸ CORREDOR, María José: “Aportaciones musicales de la Guerra de la Independencia a un nuevo género nacional: la zarzuela”, en *Cuadernos de música iberoamericana*, 2-3 (1996), p. 53.

²³⁹ FREIRE, Ana María: “La Guerra de la Independencia en la literatura española...”, p. 270.

En el terreno de las bellas artes, entre 1812 y 1813 se publicaron en Cádiz unas estampas de Juan Gálvez y Fernando Brambila sobre los estragos causados en Zaragoza durante el primer sitio; los artistas habían podido tomar nota y apuntes en persona de los destrozos en su visita a la capital maña al terminar dicho asedio. La representación de Agustina como artillera tenía magníficos ejemplos en una estampa de los anteriores junto con un grabado de Goya. Menos expeditiva y más en forma de posado se mostró la heroína en un lienzo posterior de Gálvez, de 1810. También de Goya fue el retrato ecuestre del general Palafox, de 1814. En cuanto a los artistas franceses, espectacular y colorista resultó el óleo *Episode du siège de Saragosse: assaut du monastère de San Engracia, le 8 février 1809*, realizado en 1827 por Louis-François Lejeune. En el terreno de la escultura, el monumento a Agustina Zaragoza y otras heroínas de los sitios, de Mariano Benlliure, se inauguró en octubre de 1908, durante el Centenario. También era de 1908 el conjunto arquitectónico, pensado para ocupar un lugar en el recinto de la Exposición Hispano-Francesa, de Agustín Querol; allí figuraban Agustina, Palafox y otros defensores de la ciudad en representación del pueblo llano.

El cine, como no podía ser de otra forma, trató en sus imágenes los sitios de Zaragoza y sus personajes. La importancia de los hechos, así como la intervención de los héroes, especialmente Agustina, les otorgó carácter de mito en la mentalidad del pueblo, perviviendo a lo largo de las décadas en variadas obras culturales y, finalmente, cinematográficas. No debe extrañar, pues, que la primera película, ya en 1905, sobre la Guerra de la Independencia, fuese *Los héroes del sitio de Zaragoza*, de Segundo Chomón; “utilizando diversos decorados y exteriores, Chomón daba cuenta de los momentos más significativos de la defensa de la ciudad”²⁴⁰. Seis años después, y para una cinematográfica francesa, Chomón rodó *La heroica Zaragoza*. Florián Rey estrenó en 1929 *Agustina de Aragón*. Del mismo nombre pero más conocida fue la revisión de la gesta de Agustina que realizó Juan de Orduña en 1950, donde, al igual que en las zarzuelas, se mezclaron asuntos personales con la tragedia del momento histórico que vivieron los protagonistas. En esta cinta, “todas las acciones de la artillera están regidas por su patriotismo, religiosidad y heroísmo”²⁴¹.

En el terreno musical, de 1809 fue *La gloria de Aragón* y, poco después, se expandió por toda España la “Jota de los Sitios de Zaragoza”. Cuarenta años más tarde,

²⁴⁰ MARTÍNEZ ÁLVAREZ, Josefina: *Op. cit.*, p. 193.

²⁴¹ *Ídem*, p. 202.

Oudrid conoció las mieles del triunfo con su rondalla titulada *El sitio de Zaragoza* (1848), escrita como música incidental para el drama de Juan Lombía *El sitio de Zaragoza en 1808*, mientras que el compositor Tomás Genovés no pudo disfrutar del estreno de otra obra sobre la gesta zaragozana en 1852: “El 6 de mayo se representó (...) una obra musical titulada *Oda-sinfonía. Un episodio del sitio de Zaragoza, o sea la batalla de las Eras, el 15 de junio de 1808*, composición ruidosa instrumental, entreverada de canto. La obra no gustó nada”²⁴². Por lo que respecta a las obras musicales escritas con motivo del primer Centenario, de 1908 fue el *Himno de los Sitios*, escrito por Florencio Jardiel “para ser cantado por los niños de las Escuelas” y al que puso música el maestro José Híjar²⁴³, así como varias zarzuelas que se analizarán con posterioridad. Por lo que respecta a la ópera *Zaragoza*, del propio Galdós y música de Arturo Lapuerta, vio la luz, con gran expectación y éxito, el 5 de junio de 1908. No obstante, la obra ya venía gestándose nada menos que desde ocho años antes y el Centenario solo fue una magnífica oportunidad para darla a conocer ante un público predispuesto a aceptarla.

Momento clave en la revitalización de lo acontecido en Zaragoza fue, como ya se ha adelantado, el primer Centenario. Concebido como una oportunidad magnífica para mostrar la modernización de Zaragoza y Aragón, intentó ser también un ejemplo de “nacionalismo regeneracionista, que encabezó en Zaragoza el liberal Basilio Paraíso”²⁴⁴. Se quiso, del mismo modo, manifestar que los rencores habían quedado en el pasado y se ofreció un hermanamiento con los antiguos enemigos. Por ello, la celebración fundamental debía ser la Exposición Hispano-Francesa. Junto con la interpretación de obras musicales, ya indicadas, también se diseñaron edificios y monumentos que ahora forman parte del patrimonio cultural de la ciudad. La celebración de varios congresos y la visita de personajes ilustres, el propio Alfonso XIII entre ellos, dio realce internacional a la Exposición. El gobierno de Antonio Maura, que no aportó nada a las celebraciones por el Dos de Mayo, se mostró más generoso con Zaragoza y concedió subvenciones por valor de dos millones y medio de pesetas²⁴⁵.

²⁴² COTARELO, Emilio: *Op. cit.*, p. 358.

²⁴³ RIBA Y GARCÍA, Carlos: “Aparato bibliográfico para la historia de los Sitios de Zaragoza”, en *Publicaciones del Congreso Histórico Internacional de la Guerra de la Independencia*, vol. IV. [Congreso celebrado en octubre de 1908]. Zaragoza. Tipográfica La Editorial, 1910, p. 212.

²⁴⁴ GARCÍA CÁRCCEL, Ricardo: *Op. cit.*, pp. 168-169.

²⁴⁵ Véase MARTÍNEZ ÁLVAREZ, Josefina: *Op. cit.*, p. 193.

4.4.1. Zaragoza no se rinde: el primer sitio

Desde un primero momento, la conquista de Zaragoza, por su situación y entidad, fue un objetivo primordial para los franceses. Por ello, el 5 de junio un contingente militar a las órdenes del mariscal Lefebvre-Desnouettes tomó, desde Pamplona, dirección sur, derrotó a los españoles en varios enfrentamientos (el más conocido fue el de Tudela) y se asentó frente a las débiles fortificaciones de la capital maña, tras las que se defenderían unos 55.000 habitantes. Era el día 15 de junio de 1808 y esa misma jornada comenzó el asalto a la ciudad. Los diferentes ataques fueron rechazados, principalmente por paisanos y mujeres que actuaron bajo las órdenes de líderes secundarios, ya que Palafox prefirió hostigar a los enemigos en otras zonas cercanas, con mal resultado. La victoria española creó un falso sentimiento de imbatibilidad, tal y como recogió Toreno: “Y de aquella señalada victoria, que algunos llamaron de las Eras [el 15 de junio], resultó el glorioso empeño de los zaragozanos de no entrar en pacto alguno con el enemigo y resistir hasta el último aliento”²⁴⁶, a la manera de Numancia. Toreno, al igual que en muchas zarzuelas y relatos historiográficos, trazó la continuidad entre la lucha a muerte en la sitiada Numancia y la gesta zaragozana. El 27 de junio, esta vez bajo el mando de Verdier, de mayor graduación que Lefebvre, tuvo lugar otro importante ataque.

Sí se encontraba Palafox en Zaragoza el 2 de julio –tras ser derrotado en Épila–, cuando los franceses intentaron entrar de nuevo en la ciudad y fueron, otra vez, rechazados. En esta fecha se enmarca la actuación, posteriormente mitificada, de “Agustina de Aragón –Agustina Zaragoza Domènech, con exactitud–, una muchacha catalana que evitó sin ayuda de nadie que una posición clave cayera en manos del enemigo al recoger la mecha de un artillero moribundo (al parecer su amante) y disparar un cañón ante el mismísimo rostro de los franceses que avanzaban”²⁴⁷. El 4 de agosto, tras una intensa preparación artillera, los franceses consiguieron entrar en el recinto amurallado, lo cual podía considerarse como una victoria y abría la posibilidad de solicitar un alto el fuego con honra. Sin embargo, a la propuesta de “paz y capitulación”

²⁴⁶ TORENO, Conde de: *Historia del levantamiento, guerra y revolución de España*. Tomo II. Madrid. Imprenta de don Tomás Jordán, 1835, p. 15

²⁴⁷ ESDAILE, Charles: *Op. cit.*, p. 109.

de los enemigos, Palafox respondió, según Toreno, “guerra a cuchillo”²⁴⁸, al tiempo que procuraba estar donde más falta hacía su aliento para los defensores. Sin embargo, también según Toreno, a las doce de la mañana ya había salido Palafox otra vez de Zaragoza, después de pronunciar estas palabras y ver cómo había caído Santa Engracia y los franceses avanzaban por la calle del Coso. Pero igualmente se pudo rechazar el avance enemigo en esta ocasión gracias al heroísmo de mujeres, frailes, niños y hombres. El 8 de agosto, engañando a los enemigos, consiguió volver Palafox a Zaragoza. Por esa fecha ya era conocida la victoria en Bailén y los franceses pensaban en cómo retroceder hasta Pamplona. Se retirarían definitivamente el 14 de agosto, camino de Tudela, después de haber causado gran número de bajas humanas y destrozos inmensos en la ciudad, entre ellos “grandes incendios en Torrero, el Hospital General y el convento de San Francisco [y] volaron el de Santa Engracia. (...) Unos 3.500 franceses y otros 3.000 españoles habían quedado muertos o heridos, tras más de dos meses de lucha”²⁴⁹.

La presencia de los franceses dirigiéndose hacia Zaragoza y su previsible ataque fueron recogidos en la zarzuela *Agustina de Aragón* (1907) de los libretistas Sebastián Alonso y Francisco de Torres²⁵⁰, a la que puso música el maestro Luis Mariani²⁵¹. Como un primer acercamiento a los actos del Centenario de la Guerra de la Independencia en la capital aragonesa, el estreno tuvo lugar la noche del 18 de junio de 1907 en el Teatro Circo de Zaragoza. En el cuadro primero, la vida de los zaragozanos se detenía por la cercanía de los enemigos y todos se aprestaban a la defensa de las poblaciones vecinas: “PREGONERO: El Marqués de Lazán, gobernador militar de esta muy noble Zaragoza, a cuantos estén aptos y no pasen de cuarenta años, manda y ordena: (Nuevo redoble.) Que se apresten a tomar las armas para defender a nuestros hermanos de Villamayor, que encienden fogatas pidiendo nuestro socorro. Zaragozanos:

²⁴⁸ TORENO, Conde de: *Op. cit.*, tomo II, p. 33.

²⁴⁹ DIEGO, Emilio de: *Op. cit.*, p. 245.

²⁵⁰ Como ya se ha dicho, se basaron en la obra homónima de Benito Más y Prats, estrenada en Sevilla en diciembre de 1891 y también con música de Luis Mariani. Ha sido imposible localizar el libreto y la partitura, por lo que no se pueden conocer sus características, duplicidades, etc.

²⁵¹ En esta obra se puede localizar un elemento que confirma una de las apreciaciones iniciales de esta investigación, a saber: la utilización de un trasfondo histórico donde se presentaban escenas cómicas para disfrute del público y sin el debido respeto a los hechos originales. Al final del libreto, se localizaban unos *couplets* que cantaba un lego. Su contenido, como era habitual en las zarzuelas, recogía aspectos picantes y alusiones a los políticos del momento del estreno, Antonio Maura en este caso.

en la plaza Mayor.”²⁵² De esta manera aparecía en la acción la figura histórica del IV Marqués de Lazán –Luis Rebolledo de Palafox y Melci–, hermano mayor de José de Palafox y heredero del título nobiliario de la familia. En junio 1808 ocupaba el cargo de gobernador militar de Zaragoza, como bien se recogía en la zarzuela, por decisión de su hermano, Capitán General. El personaje histórico del marqués de Lazán se enfrentó cerca de la localidad de Mallén con las tropas de Lefebvre Desnouettes; fue el 13 de junio de 1808 y la victoria cayó del lado francés. De este hecho no se informó en la zarzuela; incluso se afirmaba que los maños habían vencido en Villamayor. En la obra, todos los mozos presentes corrían a alistarse, pues “la Pilarica, que es nuestra capitana, nos llama a su defensa; no cuenta con los cobardes”²⁵³. Efectivamente, no acudir a la llamada de la patria y a su defensa, en 1808, era un pecado de cobardía terrible; también debía entenderse como tal en 1907, cuando se estrenó la obra. Incluso era imperdonable en esos primeros años del siglo XX ignorar las “órdenes” de la Virgen del Pilar, convertida ya en capitana, no solo de la tropa aragonesa, sino de la España más tradicional y católica²⁵⁴. Por ello, el protagonista, a pesar de haberse casado ese mismo día, no podía dejar de atender las necesidades patrias por encima de su esposa y ésta debía de facilitarle la partida. Este momento de entusiasmo y patriotismo fue aprovechado por el compositor para escribir un espectacular final de cuadro, en el que intervenían la banda de música militar y el coro. Por último, la arenga del personaje de Agustina se dirigía hacia sus compañeras más que a los hombres allí presentes, en una buena muestra de la situación de guerra total que se dio en Zaragoza en 1808:

AGUSTINA: (Hablando sobre la orquesta. En actitud heroica, en medio de la escena, arengando a las mujeres.) ¡Zaragozanas!... ¡Si tenéis sangre española, a Villamayor con nuestros maridos!... ¡Viva España!

²⁵² ALONSO, Sebastián, TORRES, Francisco de y MARIANI, Luis: *Agustina de Aragón*. Madrid. R. Velasco, imp. 1907. Cuadro primero, p. 16. Este llamamiento era muy parecido al que realizó José de Palafox en su *Proclama a los Aragoneses*, Zaragoza, 27 de mayo de 1808, y puede que los autores del libreto se hayan inspirado en él, aunque confundiendo el nombre de los hermanos. Véase HOCQUELLET, Richard: *Resistencia y revolución durante la Guerra de la Independencia: del levantamiento patriótico a la soberanía nacional*. Zaragoza. Prensas Universitarias de Zaragoza, 2008, p. 195.

²⁵³ ALONSO, Sebastián, TORRES, Francisco de y MARIANI, Luis: *Op. cit.* Cuadro primero, p. 16. Se trataba de una clara recreación de la Jota de los Sitios.

²⁵⁴ RAMÓN SOLÁNS, Francisco Javier: *La Virgen del Pilar dice... Usos políticos y nacionales de un culto mariano en la España contemporánea*. Universidad de Zaragoza, 2014, pp. 205-211.

TODAS: ¡¡Viva!! (A la orquesta, cantado.) / ¡Guerra, guerra sin descanso, / no haya tregua ni cuartel! (Con mucha animación desfilan hacia el foro, mientras cae pausadamente el telón).²⁵⁵

Al iniciarse el cuadro segundo de esta obra, la acción se situaba en el Convento de San Francisco. Aunque los voluntarios maños habían vencido en Villamayor, el marido de Agustina había muerto en la lucha. Mientras tanto, los franceses habían puesto sitio a la capital aragonesa. Por boca de Juan Zaragoza, padre de Agustina, el público conocía la actitud de Palafox sobre una posible rendición: “En muriendo yo, hablaremos de eso”²⁵⁶. Más adelante, en el cuadro cuarto, se describía la histórica batalla por la defensa del Portillo, el día 2 de julio de 1808. Las indicaciones para los directores de escena contribuyeron a dotar de realismo esta presentación:

Conforme va avanzando el cuadro y después de oírse descargas de fusilería y estampidos de cañón, atraviesan la escena mujeres llevando cántaros y cubos de agua hacia la derecha, donde se supone está el Portillo: de derecha a izquierda, frailes y mujeres conduciendo una camilla. Pelotones de soldados y voluntarios que corren de un sitio a otro. El director de escena cuidará que estos grupos no maten el interés de la escena, ni distraigan demasiado la atención del público. Las descargas de fusilería y estampidos del cañón cuando lo indique el diálogo.²⁵⁷

En ese mismo cuadro se daba cuenta del regreso a Zaragoza de Palafox. Su salida fue muy criticada en 1808 por haber abandonado la ciudad aunque, en teoría, iba en busca de nuevos soldados; el regreso, en cambio, fue recogido de forma triunfal y heroica en las zarzuelas. Junto a él emergía, poderosa y mitificada, la figura de Agustina Zaragoza Domènech, quien dificultó con su acción la entrada francesa a través del Portillo. En *Agustina de Aragón* se comentaba cómo Palafox animaba a los combatientes y concedía ascensos a quien actuaba con valor. Entre esos combatientes figuraban gentes de toda condición (campesinos, voluntarios de la ciudad, militares y

²⁵⁵ ALONSO, Sebastián, TORRES, Francisco de y MARIANI, Luis: *Op. cit.* Cuadro primero, p. 17-18.

²⁵⁶ Galdós situó esta célebre frase, atribuida a Palafox, durante el segundo sitio: “El día siguiente, 22 [de diciembre de 1808], fue cuando Palafox dijo al parlamentario de Moncey que venía a proponerle la rendición: *No sé rendirme: después de muerto hablaremos de eso*”. En PÉREZ GALDÓS, Benito: *Zaragoza*. Madrid. Imprenta de J. Noguera, 1874, p. 60.

²⁵⁷ ALONSO, Sebastián, TORRES, Francisco de y MARIANI, Luis: *Op. cit.* Cuadro cuarto, p. 35.

frailes, entre otros), al igual que en el momento histórico real. Finalmente, el cuadro quinto –se recogerá en su totalidad un poco más adelante– era realmente espectacular y contenía muchos elementos patrióticos capaces de inflamar el espíritu de los espectadores. El disparo del cañón contra los franceses, por parte de Agustina, y la loa final a su heroica acción, cerraban la obra de manera gloriosa y patriótica.

Nada más levantarse el telón en *¡Zaragoza!*, zarzuela de José Jackson Veyán y música de Ángel Rubio, se presentaba a los protagonistas: un niño (Quico) que estudia la historia de España y que compara Numancia con Zaragoza; su abuelo (el tío Garras), que le explica lo que es la patria; su madre (Pilar), quien afirma no tener miedo pues lleva el nombre de la Virgen y solo lamenta no poder estar junto a su marido, defensor de las murallas de la ciudad, cargándole el fusil mientras él dispara. En este ambiente patriótico, incluso la vida y la hacienda ofrecían, pues afirmaban disponer de unas gavillas secas con el fin de prender fuego a su propia casa si los franceses conseguían entrar en Zaragoza. Este episodio lírico-dramático se estrenó en el Teatro Martín el 25 de abril de 1888, y el libretista lo dedicó tanto a los miembros de la Diputación de Zaragoza como a los descendientes de Quico, Pilar y todos aquellos héroes de 1808. Según *El Imparcial*, en ella “hay tipos genuinamente aragoneses; el de un patriota ochentón que defiende a tiros su casa; el de un mozo que con valentía lucha en las murallas, en las calles y hasta en los tejados contra el sitiador, y el de un chiquillo que aspira al honor de medir sus fuerzas con las huestes napoleónicas. (...) La versificación es bastante buena y muy plausible el pensamiento”²⁵⁸.

La entrada en escena del padre, Juan, se realizaba incluso con bravuconería, pues si su mujer afirmaba que nada malo le podía pasar llevando el nombre de Pilar, él disponía de un escapulario de la Pilarica que también lo defendía. La presencia de imágenes de la Virgen del Pilar en los combatientes, así como en las banderas y murallas, se utilizó con frecuencia en las zarzuelas sobre los Sitios, a imitación de lo que ocurrió en 1808, cuando muchas mujeres llevaban agua y animaban a los combatientes, “diciéndoles ‘Hijos, refrescos, que la Virgen nos asiste y favorece’, y como había quien se dedicaba en distribuir estampas de nuestra señora del Pilar, que todos colocaron sobre sus sombreros”²⁵⁹. Gracias al personaje de Juan, se conocía que Palafox había regresado a la ciudad con refuerzos; la imagen del general a caballo

²⁵⁸ *El Imparcial*, 2-5-1888, p. 4.

²⁵⁹ FRASER, Ronald: *Op. cit.*, p. 250.

podría estar tomada del cuadro de Goya: “ Soy *melitar* de *melicia*. / Alférez de regimiento. (...) Palafox en la trinchera / me puso la charretera. (...) Hasta la abertura estrecha / se adelantan los franceses / sin ver que tapan la brecha / cien pechos aragoneses. (...) [Pero los franceses huyen, pues] Veo en la llanura / destacarse la figura / de Palafox a caballo. / Trae con noble ansiedad / refuerzos a la ciudad”²⁶⁰. Si el regreso de Palafox fue descrito en esta zarzuela como una ayuda providencial en un momento dramático, ya se ha indicado que su salida de la ciudad, días antes, fue contemplada con preocupación y enfado en 1808; era conocida su idea de que la ciudad difícilmente podría sobrevivir al ataque²⁶¹. Está claro que, en medio de ambas concepciones, mediaban muchos años de diferencia, distancia geográfica, la definitiva victoria española y, sobre todo, el ascenso de Palafox a la categoría de mito.

El protagonista de *¡Zaragoza!* no solo traía la gloria militar consigo, también portaba algo que era muy necesario en una ciudad sitiada: comida que le había quitado a los franceses. Esta circunstancia fundamental en una guerra, que debería ser motivo de alegría, se fusionaba con bromas –nacionalistas, podría decirse– acerca del origen de la comida y de la superioridad de lo español sobre lo francés. Por ejemplo, el pan arrebatado al enemigo es “blanducho” comparado con el pan de Zaragoza²⁶². Pero el padre debía partir con urgencia al combate; en casa quedaban el niño y su abuelo, el primero con un sable y el segundo con una escopeta, dispuestos a defenderla. Esta lucha en la que intervenían tres generaciones, ficticia pero tomada de la historia y de la literatura²⁶³, muestra cómo

los Sitios de Zaragoza son la vertiente urbana de la guerrilla: la lucha barrio a barrio, casa a casa, con toda la población participando de la defensa. Se acabaron los sitios clásicos en que, rendida la guarnición, rendida la ciudad; y en que una vez las tropas enemigas penetraban en el recinto urbano ya no encontraban oposición. Ahora todo el

²⁶⁰ JACKSON VEYÁN, José y RUBIO, Ángel: *¡Zaragoza!* Madrid. Biblioteca Lírico-Dramática, Enrique Arregui, editor, 1888. Cuadro primero, pp. 16-18.

²⁶¹ Véase DIEGO, Emilio de: *Op. cit.*, p. 224.

²⁶² JACKSON VEYÁN, José y RUBIO, Ángel: *Op. cit.* Cuadro primero, p. 19.

²⁶³ “Los generales franceses se llevaban las manos a la cabeza, diciendo: ‘Esto no se parece a nada de lo que hemos visto’. En los gloriosos anales del Imperio se encuentran muchos partes como este: ‘Hemos entrado en Spandau; mañana estaremos en Berlín’. Lo que aún no se había escrito era lo siguiente: ‘Después de dos días y dos noches de combate, hemos tomada la casa número 1 de la calle de Pabostre. Ignoramos cuándo se podrá tomar el número 2’”. PÉREZ GALDÓS, Benito: *Zaragoza...*, p. 154.

recinto urbano es una fortaleza, cada casa y cada ruina, un fortín. Solo se avanza en combates cuerpo a cuerpo, con francotiradores, o minando casas o manzanas enteras.²⁶⁴

El primer cuadro se cerraba con la quema de la casa, por parte de los propios defensores, antes de verla en manos de los enemigos. El cuadro segundo, por su parte, se abría con una relación de lo acontecido en el barrio del Mercado y se daban varios nombres de personajes reales de 1808 que habían luchado con tesón: “Cerezo, don Mariano y de Marcos Simonó y de Lorencico [don Lorenzo] Calvo, del coronel Renovales, del tío Jorge, de Marraco, la condesa de Bureta y del albéitar Alvantos”²⁶⁵. Pero la acción no se detenía y, ahora, el tañido nervioso de una campana avisaba de la llegada de una granada disparada por los cañones franceses: “Ya la Torre Nueva anuncia / que hay *señoricas* volando”²⁶⁶. La escena siguiente era muestra del valor sin tasa que se presumió a los españoles y, sobre todo, a los maños. La granada no estallaba y los autores utilizaban una supuesta comicidad para endulzar una acción que sería heroica, de no ser suicida; quien se encargaba de desactivar la granada era el Manco: “Quieto *tó* el mundo: / yo voy a cortarle el rabo. / Después de *tó*, si revienta / no pierdo más que una mano”²⁶⁷. Tras todas estas aventuras, y al ubicarse cronológicamente en el primer sitio, *Agustina de Aragón* cerrará de manera feliz su argumento: “Ya está el francés levantando / el sitio”²⁶⁸. Solo restaba dar las gracias a la Virgen del Pilar por su intercesión y glorificar el nombre de la ciudad: “Por ti el tirano invasor / que extraños pueblos destroza, / hoy con vergüenza solloza. / Por ti con orgullo imprime / la historia el cuadro sublime / del sitio de Zaragoza”²⁶⁹.

Como se pudo comprobar en el epígrafe dedicado al Dos de Mayo, la zarzuela de Julián Castellanos y Gerónimo Giménez, *El estudiante de Maravillas* (1889), se

²⁶⁴ MARTÍNEZ CEBOLLA, Alberto: *El mito reflejado. La memoria de la Guerra de la Independencia y de los sitios de Zaragoza en 1908 y en 2008*. Zaragoza. Mira Editores, 2010, p. 95.

²⁶⁵ JACKSON VEYÁN, José y RUBIO, Ángel: *Op. cit.* Cuadro segundo, p. 26. Era muy parecida esta relación de personajes a la que hacía el mendigo conocido como *Sursum Corda* en la obra homónima de Galdós, publicada 14 años antes. También era muy cercana, aunque más comedida, la descripción zarzuelística de la condesa de Bureta, quien iba “con un fusil en la mano / detrás de una barricada / y dando a los hombres ánimo” (*ibidem*), con la de Galdós: “andaba por las calles y a los desanimados les decía mil lindezas”. PÉREZ GALDÓS, Benito: *Zaragoza...*, p. 16.

²⁶⁶ JACKSON VEYÁN, José y RUBIO, Ángel: *Op. cit.* Cuadro segundo, p. 27.

²⁶⁷ *Ídem*, p. 29.

²⁶⁸ *Ídem*, p. 33.

²⁶⁹ *Ídem*, p. 33.

ambientaba en dos de los lugares emblemáticos de la Guerra de la Independencia: Madrid y Zaragoza. Por eso no debe extrañar la dedicatoria dual, “al heroico pueblo de Madrid” y a la “invicta ciudad de Zaragoza”²⁷⁰. Llama la atención el que esté dedicada al pueblo en el primer caso y a la ciudad en el segundo, cuando podrían haber sido perfectamente equiparables ambas dedicatorias, pues destacaron “pueblo” y “ciudad” en los dos acontecimientos. Es posible que el autor lo hiciese porque, en el caso de Madrid, quien sufrió el principal ataque enemigo fue el pueblo mientras la ciudad permaneció prácticamente intacta. En Zaragoza, por el contrario, fue la ciudad entera, junto con el pueblo que allí habitaba, la que recibió el duro castigo francés. Además, cuando se estrenó la obra, en 1889, ya se había mitificado al pueblo de Madrid, por su rebelión, y a la ciudad de Zaragoza, por su resistencia a ultranza. También hay que destacar el que se aplique el calificativo de “invicta” a Zaragoza, cuando era conocido que los franceses tomaron la ciudad en febrero de 1809. ¿No quiso Julián Castellanos reconocer tal hecho ante el público? ¿Consideraba mejor ambientarla en el primer sitio que fue, al cabo, el victorioso y no recordar el segundo? De lo que no hay duda es que predominó en esta zarzuela la consideración de mito de la gesta zaragozana sobre el componente realista.

El cuadro cuarto de esta zarzuela trasladaba la acción desde Madrid hasta las murallas de Zaragoza, durante el primer sitio de la ciudad. El mismo título del cuadro, “La heroína”, y esta ubicación ya anunciaban del contenido del mismo: la defensa de las endebles murallas y las puertas zaragozanas frente al asalto francés. Por boca de dos personajes se conocían las terribles matanzas que habían perpetrado los hombres de Murat los días siguientes al levantamiento del 2 de mayo. Una vez en la capital aragonesa, el destino les deparaba un nuevo combate contra los invasores, en el que no estarían solos, pues los frailes, junto con el pueblo, y la propia Virgen del Pilar, combatirán juntos. De Palafox se informaba que estaba enfermo, pero esta idea, o bien era puramente literaria o bien estaba tomada del segundo sitio, cuando el general cayó enfermo de tifus y no tuvo que sufrir el mal trance de firmar la rendición:

CRISPINO: Apenas aquí llegamos / el francés nos puso cerco, / y hoy hace catorce días / que no cesan un momento / los gabachos de atacar / y de resistir los nuestros. (...) ¿Y qué hay de noticias, padre? / ¿No nos decís algo nuevo?

PADRE ANSELMO: ¡Solo sé que Palafox...!

²⁷⁰ CASTELLANOS, Julián y GIMÉNEZ, Gerónimo: *Op. cit.*, p. 5.

CRIS: ¿Sigue mejor?

ANS: Sigue enfermo.

BER: De eso se vale el francés / para mostrarse soberbio.

ANS: ¡No importa! así que amanezca / otro general tendremos.

CRIS: ¿Quién?

ANS: La Virgen del Pilar, / a quien aclamará el pueblo.²⁷¹

Tras una mutación, aparecía Agustina de Aragón acompañada de paisanas y paisanos, armados con trabucos, fusiles y, cómo no, las omnipresentes guitarras. Las escenas siguientes estaban llenas de referencias a la lucha, al coraje ante la desesperación y el deseo de no rendirse aunque tal cosa conllevara la muerte. Los libretistas presentaban de manera altiva y avasalladora a un oficial francés que solicitaba la rendición de la plaza. Era el mismo simbolismo que ofrecía la confrontación entre el águila altiva y el león que se defendía mientras esperaba el momento para lanzar su zarpazo mortal:

OFICIAL: Os vengo a notificar, / lo que vais al punto a oír. / Que a merced del sitiador / os rindáis. (...) De no, la ciudad, tratada / será con todo rigor. / Con ímpetu rudo y ciego / será al punto acometida, / y su obstinación vencida, / será entrada a sangre y fuego. / Esta es, señor, mi misión.

SARGENTO: Pues ahora escuche el francés, / lo que el pueblo aragonés / contesta a su intimación. / Que al asalto corráis ya, / que el pueblo zaragozano / con el acero en la mano / en el muro esperará. / ¡Nuestra fe no se quebranta! / ¡Mientras un aragonés / viva, no pondrá el francés / en Zaragoza su planta!

OFI: Estáis rotos y deshechos...

SARG: Nuestra fe todo lo iguala, / ésa es nuestra generala; (indica el estandarte.) / nuestros muros, nuestros pechos.

OFI: Pero...

SARG: Es vano discutir; / si no os podemos vencer, / queremos haceros ver / cómo sabemos morir.

(El oficial francés se retira. Don Antonio se vuelve hacia el pueblo, y exclama.)

ANTONIO: ¡A la muerte o la victoria, / y feliz el que cayere... / que al que por la patria muere, / Dios le recibe en su gloria.²⁷²

²⁷¹ *Ídem*. Cuadro cuarto, pp. 40 y 41.

Una vez decididos los maños a morir en el empeño, la siguiente escena, tras una mutación, trasladaba la acción a la puerta del Portillo. Aquí los directores de escena tenían una buena piedra de toque para conseguir el realismo que solicitaba el autor. Es importante señalar que Agustina ya aparecía con su nombre mítico y había perdido el apellido paterno:

(La puerta se encuentra defendida por una barricada de piedras y sacos, donde hay un cañón practicable. Al pie del cañón hay dos artilleros muertos y uno con la mecha encendida es parando el momento de hacer fuego. (...) AGUSTINA de Aragón vendando la cabeza a un herido.) (...)

CRISPINO: ¡Cayó el último artillero!

ANTONIO: ¡No le puedo disparar! (Agustina acude a socorrer al artillero.)

AGUSTINA: ¿Te han herido?

ARTILLERO: ¡Ese cañón / cargado está todavía... / su disparo... barrería / a la francesa legión.

AGUS: ¡Pues yo fuego le daré! (cogiendo la mecha al herido.)

BERNARDO: No te acerques... ¡ay de ti! / ¡que la muerte vela allí!

AGUS: Orgullosa moriré. / Nada importa el expirar.

BER: No vi mujer más extraña.

AGUS: A morir y ¡viva España / y la Virgen del Pilar!

(Da fuego al cañón, que produce un estampido horroroso. En el campo se oye una gritería inmensa. Agustina se asoma a la muralla, y grita volviéndose hacia los defensores:) ¡Huyen en gran confusión / barridos por la metralla!

CRIS: ¡Se alejan de la muralla!

BER: ¡Viva Agustina Aragón! (Los aragoneses contestan entusiasmados.)²⁷³

En definitiva, *El estudiante de Maravillas* es una zarzuela muy interesante para el tema de estudio, con muchas referencias a los combates y a la historia, y con un nexo precioso entre la lucha por la independencia en Madrid y en Zaragoza. Los protagonistas aparecían inmersos en los acontecimientos bélicos, de tal manera que primaba en la obra la historia y no los asuntos amorosos o cómicos. En ella, Agustina

²⁷² *Ídem*, pp. 41-43.

²⁷³ CASTELLANOS, Julián y GIMÉNEZ, Gerónimo: *Op. cit.* Cuadro cuarto, pp. 44-45.

hacía acto de aparición para cumplir con el papel que la historiografía y la leyenda le otorgaron durante el siglo XIX: disparar el cañón en el Portillo. La victoria, por último, se dedicaba al propio pueblo zaragozano.

Calificado como “episodio patriótico, lírico-dramático”, el 11 de marzo de 1892 se representó, en el Teatro Cómico de Cádiz, la zarzuela *Aragón*. El libreto estuvo a cargo de José Suárez y Bernardo Martínez, mientras que la música fue de Segundo Olea y Manuel Martínez. La acción tenía lugar en Zaragoza, en 1808, y mezclaba elementos de los dos sitios. Esta ubicación cronológica, general pero ajustada a las indicaciones de los propios autores, se deduce de lo siguiente: para fecharla durante el segundo asedio, se toman algunas frases de los protagonistas en las que dan cuenta de que “el francés otra vez nos pone sitio”, o afirman que uno de ellos se distinguió en “el asedio anterior”²⁷⁴. Sin embargo, para fecharla durante el primer sitio, se puede utilizar el contenido del cuadro quinto, titulado “Agustina Zaragoza”, donde se daba cuenta de la defensa que hizo la heroína del Portillo.

El cuadro primero ya daba inicio a la acción bélica. La cercanía de los franceses motivaba el llamamiento apresurado a la defensa que hacía el personaje de Marijuán, padre aquí de Agustina. Nótese la unión en una misma llamada de Aragón, Dios y Patria, sin que, en esta ocasión, aparezca uno de los motivos por los que lucharon los españoles de 1808 contra los franceses, esto es, el rey. Del mismo modo se indica que la defensa de la patria y de Aragón era lo mismo; defendiendo el todo se salvaba la parte y viceversa:

MARIJUÁN: ¡Venid aragoneses! / Presurosos llegad / para salvar la patria. / ¡La hora sonó ya! Venid, venid, llegad...

CORO: (Dentro) ¡Aragón, Dios y Patria! (...)

MAR: Luchemos por España, / salvemos a Aragón; / nos llama la victoria, / corramos a su voz. (...) Hijos míos, el francés / otra vez nos pone sitio; / defendamos el honor / que siempre habemos *tinío*. (...) Vamos a las *barricás* / a defenderlas con brío, / y a no dejar un francés / por estos contornos vivo. / Los que mueran en la lucha, esos serán los más dignos, / pues le dan a Zaragoza gloria, / nobleza y prestigio.²⁷⁵

²⁷⁴ SUÁREZ, José, MARTÍNEZ, Bernardo, OLEA, Segundo y MARTÍNEZ, Manuel: *Aragón*. Madrid. R. Velasco, imp., 1892. Cuadro primero, p. 6.

²⁷⁵ *Ídem*. Cuadro primero, pp. 5-7.

En estos momentos, la acción histórica servía también de fondo para una ficción amorosa entre su hija, Agustina, y su otro hijo, adoptivo en este caso. Sin embargo, la situación no permitía distracciones y la boda deberá esperar. Efectivamente, en el cuadro tercero se exponía el asalto militar francés, con Agustina elevada al rango de luchadora heroica, quien lo mismo “daba pólvora, balas / o subía a las *barricás*, / a colocar los terruños / y ayudaba a disparar / con más valor y más ánimo / que aquel que tenía más”²⁷⁶. También se mostraba valiente en la lucha el personaje de Vaorico (diminutivo de Salvador), a pesar de su cobardía inicial por haber perdido a su padre en los combates del primer sitio y tener que cuidar de un hermano pequeño. Esta mutación del personaje de cobarde en valiente, debía entenderse en clave de mensaje dirigido a la concurrencia. Efectivamente, si se permitía que los que, llegado el caso, tuvieran que luchar por España y estuviesen presenciando zarzuela, encontrasen en la excusa de Vaorico un justificante a su propia actitud poco combativa, se estaría haciendo un flaco favor a España y al patriotismo. Por tanto, había que volver valiente a Vaorico y apelar a la vena sensible de los espectadores:

VAORICO: ¿Qué haría entonces mi hermano / con seis *añicos ná* más? /
¡Morirse de hambre y frío / o vivir de *cariá*... / Que la patria me perdone, / que hoy no voy a pelear. / Pues veréis; me fui a mi casa / y vi a mi *hermanico* Blas, / con un cacho de escopeta / que estaba allí *abandoná*, / y me dijo: “Vaorico, / dame balas *pa* cargar / esta escopeta, que voy / contigo a las *barricá* / a matar muchos franceses” (...) Entonces me eche a llorar (...) y, sin reparar ya en *ná*, cogí este trabuco.²⁷⁷

A mediados de julio de 1808, el hambre, los heridos y las bajas definitivas complicaron la situación de los defensores. Incluso hubo gentes del pueblo y algunos dirigentes que consideraron más oportuno rendirse. En la zarzuela *Aragón*, tales personajes, como era de esperar, recibieron el calificativo de traidores: “MARIJUÁN: ¡Antes que suceda esto / mil veces quiero morir! / ¿Humillarnos sin terror, / sin defensa, a sangre fría? / ¡Esos es una cobardía, / eso... es no tener honor!”²⁷⁸. Por último, se optó por la defensa hasta la muerte, tanto en la zarzuela como en la realidad. Aunque la tropa

²⁷⁶ *Ídem*. Cuadro cuarto, p. 20.

²⁷⁷ *Ídem*. Cuadro tercero, p. 22.

²⁷⁸ *Ídem*. Cuadro sexto, p. 33.

de asedio fue reforzada con nuevos elementos y Verdier se lanzó al ataque nada más recibirlos (4 de agosto de 1808), su entrada en la ciudad no pasó del Coso, siendo el contraataque patriota muy fiero. La llegada de noticias sobre lo ocurrido en Bailén animó a los defensores y obligó a los sitiadores a retirarse, el 14 de agosto, hacia Tudela, no sin antes provocar todos los daños posibles en edificios emblemáticos²⁷⁹. Esta circunstancia no apareció en las zarzuelas del corpus, pues era más útil y espectacular considerar que el cerco francés se levantó por el esfuerzo heroico de los maños –sobre todo por la dirección estratégica de Palafox, la actuación heroica e inusual de Agustina y la protección milagrosa de la Virgen del Pilar– que por efecto colateral de algo acontecido a cientos de kilómetros.

4.4.2. Zaragoza fue rendida: el segundo sitio

Tras el regreso de los ejércitos franceses, esta vez bajo el mando directo de Napoleón, a finales de 1808, Zaragoza volvió a sufrir un nuevo sitio. Entre el primer asedio y el segundo, la ciudad se había fortificado y sus tropas habían recibido refuerzos. El mayor número de defensores pudiera parecer, en principio, una ventaja, pero los alimentos escasearon con más rapidez y las enfermedades se difundieron con prontitud, lo que acabó siendo un gravísimo y decisivo problema para Palafox. El ataque a Zaragoza, el 20 de diciembre de 1808, lo encabezaron tropas experimentadas en los campos de batalla de Europa y mejor pertrechadas. Sin embargo, la defensa de los aragoneses consiguió repelerlas en el Arrabal, lo que motivó el establecimiento de un sitio según la estrategia militar, para desgaste del enemigo. El 1 de enero Junot asumió el mando del asedio hasta que, el 22 de enero, regresó Lannes, repuesto de su salud y con tropas de refresco, para ocupar la dirección del ataque. Los ataques se concentraron en destruir las primeras defensas, como los reductos extramuros de la ciudad. El 15 de enero cayó el ya prácticamente derruido reducto del Pilar²⁸⁰. Este puesto defensivo se construyó para prepararse contra un previsible segundo sitio de la

²⁷⁹ Véase a este respecto DIEGO, Emilio de: *Op. cit.*, pp. 244-245.

²⁸⁰ En 1909 se instaló un obelisco de homenaje a los muertos en el reducto; la letra decía “¡Zaragozanos!; por la Virgen del Pilar. Morir o vencer. 1808”; esto es, el mismo lema que recogieron tantas zarzuelas y que formaba parte de la mitificación de la Guerra de la Independencia.

ciudad, por lo que no existía durante los ataques del verano²⁸¹. Superadas las fortificaciones exteriores, “no restaba ya a Zaragoza otra defensa sino su débil recinto y las paredes de sus casas; pero habitadas estas por hombres resueltos a pelear de muerte, allí empezó la resistencia más vigorosa, más tenaz y sangrienta”²⁸². En las calles de la ciudad, la lucha se convirtió en una auténtica carnicería, pues los franceses llegaron a excavar túneles para acercarse con menos peligro a los defensores y fueron combatidos casa por casa e, incluso, habitación por habitación. Palafox permaneció imperturbable a las peticiones de rendición que le hacían desde el campo enemigo. Finalmente, la enfermedad y la necesidad, amén del esfuerzo bélico francés, consiguieron minar la resistencia maña. Hasta mediados de febrero, la ciudad pudo tener alguna esperanza de salvación, pero la entrada de refuerzos desde otras zonas de Aragón fue frenada por los enemigos. En esta situación, el 20 de febrero, “una Junta, en la que Palafox había resignado el mando, presidida por don Pedro María Ric, decidió por mayoría capitular. (...) 12.000 prisioneros, entre ellos José Palafox que fue trasladado al castillo de Vincennes, alrededor de 20.000 bajas militares y casi 54.000 civiles muertos fue el terrible saldo del segundo sitio de Zaragoza”²⁸³. Es importante resaltar este detalle: aunque fuese por enfermedad, Palafox no se rindió en persona, lo cual será utilizado luego en las zarzuelas y otros productos culturales para presentarlo como victorioso caudillo.

La diferencia entre el número de zarzuelas que se inspiraron en el primer sitio de Zaragoza y el segundo fue sustancial, de tal manera que solo se han localizado dos. La primera, *Al compás de la jota*, en la que se indicaba expresamente que acontecía ¡en 1811!; la segunda, *El reducto del Pilar*, también del compositor Pérez Soriano en la que se afirma transcurrir durante el primer sitio pero contenía referencias que la podían situar históricamente durante el segundo. Esta diferencia se debió a que la resistencia a ultranza de Zaragoza y los principales héroes y heroínas de los sitios ya figuraban en el primero de ellos, ya se habían convertido en mito, con lo que los autores, interesados en dar una ambientación patriótica y efectista a su público, prefirieron este primer sitio. La segunda, que ese mismo patriotismo buscado por libretistas y compositores cuadraba

²⁸¹ Por tanto, la obra titulada *El reducto del Pilar*, ofrecía un claro anacronismo que los autores no tuvieron en cuenta al ubicarla durante el primer asedio.

²⁸² TORENO, Conde de: *Op. cit.*, tomo II, p. 270.

²⁸³ DIEGO, Emilio de: *Op. cit.*, p. 287.

más con el primer sitio, donde la ciudad triunfó por su propia resistencia y con ayuda de la victoria en Bailén, que con el segundo, cuando tuvo que rendirse por extrema necesidad, siendo muy difícil mostrar el asunto de la “invicta Zaragoza” en un momento en el que se sabía, históricamente, que tal victoria no sucedió.

La zarzuela *Al compás de la jota*, del escritor Calixto Navarro y el compositor Agustín Pérez Soriano, situó la acción en las murallas de Zaragoza, durante el asedio de los franceses. A Calixto Navarro, zaragozano de nacimiento, el tema de la Guerra de la Independencia le era querido. Ya en 1872 dio a la escena una obra teatral titulada *Francia y España*, considerada un “paralelo” entre la situación de ambas naciones; el cuadro primero transcurría en Francia en tiempos de la guerra franco-prusiana; el segundo, en la Zaragoza de 1808. De ella tomó varias ideas e incluso versos para las obras que forman parte del corpus. Por ejemplo, la madre que prefiere a su hijo muerto antes que cobarde frente a los prusianos²⁸⁴ en *Francia y España*, se transformará en la novia que maldeciría a su prometido en caso de no correr a la lucha en las murallas de Zaragoza²⁸⁵; o el personaje del maño que prefería volar con dinamita su casa si con ello mataba a los franceses que la habían ocupado²⁸⁶. Posteriormente, en 1879, Calixto Navarro escribió el libreto de *La jota aragonesa*, destinada en principio al maestro Fernández Caballero, pero no llegó a representarse. Finalmente, el escritor elaboró un nuevo libreto sobre el mismo asunto, titulado *Al compás de la jota*, que se estrenó en 1897²⁸⁷.

El título de esta zarzuela se justificaba por el simbolismo aplicado a la jota, representación de Zaragoza, de Aragón y, por extensión, de toda la España que luchaba contra el invasor. En sus notas vivían el valor de los maños y la ayuda de la Virgen del Pilar, con su omnipresente deseo de comandar las tropas leales: “La Virgen del Pilar dice / que no quiere ser francesa / que quiere ser capitana / de la tropa aragonesa / (...) Viva la independencia / del pueblo de Aragón, / abajo los franceses / y muera Napoleón”.²⁸⁸ En cuanto a los personajes, su único anhelo, incluso por encima del amor, era lograr la libertad de la ciudad a cualquier precio: “La bandera que tremola /

²⁸⁴ NAVARRO, Calixto: *Francia y España*. Madrid. Imp. Jesús del Valle, 1872. Cuadro primero, p. 6.

²⁸⁵ NAVARRO, Calixto y PÉREZ SORIANO, Agustín: *Al compás de la jota*. Madrid. R. Velasco, imp., 1997, p. 15.

²⁸⁶ *Francia y España*, p. 24; *Al compás de la jota*, p. 22.

²⁸⁷ En ambas, sorprendentemente, se mantuvo la fecha de 1811 como ubicación cronológica de los hechos dramatizados.

²⁸⁸ NAVARRO, Calixto y PÉREZ SORIANO, Agustín: *Op. cit.*, p. 8.

mostremos con arrogancia / o vencedora de Francia / o tinta en sangre española”²⁸⁹. También combatían para vengar los muertos de enfrentamientos anteriores. Esta recurrencia en los argumentos sobre la idea de un familiar muerto en la lucha, daba a entender que todos los individuos de una ciudad o de un pueblo pequeño se vieron enfrascados en el combate, incluidos los de una misma familia. Además, creaba un favorable estado psicológico en el espectador, pues entendía –y animaba callada o verbalmente– la furia de los protagonistas cuando se lanzaban al combate, no ya solo para defender su ciudad, sino también para vengar a sus seres queridos. De esta manera se describió en *Al compás de la jota* la lucha en el Portillo. En la escena, unos disparaban en la muralla, las mujeres cargaban las armas, otros cantaban y bailan la tradicional *Jota de los Sitios*, mientras que varios personajes era heridos y morían en escena, creando un cuadro de alto valor patriótico²⁹⁰. La rápida bajada del telón contribuía a que esta vigorosa escena quedase en la retina y en las mentes de quienes asistían a su representación.

En cuanto a la otra zarzuela ambientada en el segundo sitio, *El reducto del Pilar*, su cuadro primero se situaba en la defensa de las murallas y del barrio extramuros del Arrabal. La obra se estrenó en el Teatro de La Latina el 7 de mayo de 1908, dentro del conjunto de actividades que conmemoraban el primer Centenario. Antonio Soler y Diógenes Ferrand se encargaron del libreto, mientras que la música se debió también a Agustín Pérez Soriano. La música ya estaba escrita cuando falleció el compositor, en 1907, pues se trata de la misma que compuso para *Al compás de la jota*. Los libretistas, por tanto, tuvieron que escribir una nueva obra sobre la gesta zaragozana con el cuidado de mantener la estructura métrica y el sentido de los cantables para que se adaptasen a la música preexistente. Según la prensa, Mario Pérez Soriano, quien encarnó el papel de Cirilo, adaptó la música a la obra definitiva. Por otra parte, aunque en el libreto indicó que se ambientaba en el primer sitio, todas las referencias históricas señalaban que el auténtico protagonismo del reducto del Pilar tuvo lugar en el segundo, por eso se ha trasladado su análisis a este apartado.

Con una decoración que mostraba la ciudad de Zaragoza y el Pilar al fondo, todo el escenario lleno de pertrechos militares, y una bandera en la que podía leerse “El Pilar

²⁸⁹ *Ídem*, p. 25.

²⁹⁰ *Ibidem*.

no se rinde”²⁹¹, los primeros protagonistas en aparecer eran una pareja cómica: Cirilo y, de manera sorpresiva, Agustina. La heroína tradicional era aquí uno de los personajes cómicos, aunque no debió utilizarse con intención burlesca ni desmitificadora. Cirilo, con ironía, ofrecía todo un repertorio de motivos por los que era posible luchar: “No hay golpe que perder, / porque es nuestra consigna / luchar hasta vencer. / Con decisión, / morir antes debemos, / que aceptar la rendición. / España tiene bandera, / la Francia gasta pendón; / nuestra bandera es la Virgen / y el pendón Napoleón”²⁹². La decisión de combatir hasta el final, amparándose en el patriotismo, en el amor, en la Virgen o en cualquier otra consideración, fue solo un reflejo en la zarzuela de un ideal que recorrió Zaragoza durante la guerra, de tal manera que “el corazón y el espíritu de los *patriotas* se mostraban más difíciles de doblegar que las bayonetas, los sables, los cañones y las murallas”²⁹³. En la obra, la auténtica protagonista era Pilara. De ella estaban enamorados dos hermanos que combatían con arrojo a los franceses. La muchacha quería a uno, pero este no se atrevía a confirmar la relación para no disgustar al otro. Este amor casi imposible se desenvolvía en medio de los ataques de los franceses, narrados con profusión por los libretistas:

ANDRÉS: Daban luz al campamento / de las huestes invasoras, / las estrellas tembladoras / del obscuro firmamento; / y al través del tenue brillo / de la noche silenciosa / vi que una luz misteriosa / se acercaba hacia el portillo. / Temiéndome una sorpresa, / con afán contemplo atento, / de la luz el movimiento / por la oscuridad espesa; / y distingo estremecido / que el mismo rastro seguían, / mil sombras que se movían / sin hacer el menor ruido (...) Despierto a mis camaradas, / los arengo, los aclamo, / su sangre valiente inflamo, / y en pequeñas avanzadas, / decididos, medio locos, / vamos todos a *buscalos*. / La cuestión era *matalos*, / fueran muchos, fueran pocos. (...) Una lluvia de metralla / cae entonces prontamente / sobre mi indefensa gente, / y al comenzar la batalla, / riegan con su sangre el suelo, / dando a la Virgen querida, / el regalo de su vida, / ¡por el regalo del cielo!²⁹⁴

²⁹¹ Muy cercana al espíritu de las zarzuelas del corpus aparece, en esta ocasión, la frase que Galdós afirmó habían puesto los defensores del reducto sobre una tabla: “Reducto incontestable de Nuestra Señora del Pilar. ¡Zaragozanos: morir por la Virgen del Pilar o vencer!”. PÉREZ GALDÓS, Benito: *Zaragoza...*, p. 70.

²⁹² SOLER, Antonio, FERRAND, Diógenes y PÉREZ SORIANO, Agustín y Mario: *El reducto del Pilar*. Madrid. R. Velasco, imp., 1908. Cuadro primero, p.9.

²⁹³ DIEGO, Emilio de: *Op. cit.*, p. 58.

²⁹⁴ SOLER, Antonio, FERRAND, Diógenes y PÉREZ SORIANO, Agustín y Mario: *Op. cit.* Cuadro primero, pp. 10-12. Este pasaje es muy parecido al que se relata en *Los de Aragón* (1927), del maestro

Los patriotas, no obstante, conseguían detener el avance enemigo. Para aumentar la carga simbólica, la protagonista entregaba a los defensores del reducto una bandera que ella misma había bordado, con los colores rojo y gualda y con la imagen de la Virgen del Pilar en el centro²⁹⁵. Esa bandera servía de estímulo para enfrentar a los enemigos: “ANTONIO: ¡Zaragozanos! ¡Que vengan ahora a por ella los franceses! (Dentro se oye un toque militar). PILARA: (Señalando la bandera) Ya lo saben. ¡El Pilar no se rinde!”²⁹⁶. En el cuadro segundo de *El reducto del Pilar*, el personaje cómico Cirilo intentaba mostrar valor ante los franceses para impresionar a su novia. Con tal fin reclutaba una tropa de lisiados y contrahechos, a los que dirigía una exaltada arenga. En ella, las consideraciones hacia la patria, similares a las que lanzaría cualquier personaje dramático, estaban teñidas del tinte de la supuesta gracia, pero sin demérito de su contenido, salvo la frase en la que se mostraba una violencia de género que en las zarzuelas era demasiado habitual:

CIRILO: ¡Valientes hijos de Zaragoza!

GASPARO: Tú, que yo soy de Calatorao.

CIR. ¡Más fastidiao! A no *interrumpime* más. ¡Valientes hijos de... de donde hayáis nacido, siendo aragoneses!... Nuestra madre nos llama.

GEROMO: ¡Pero si no la tengo!

CIR: ¡Rebruto! Hablo de la madre patria. Esa madre está en peligro.

UNO: ¿*Qui li* pasa? (Asustado)

CIR: Los franceses nos la quieren robar.

OTRO: ¿No *tién* ellos *nenguna*?

CIR: Creo que sí, pero a la nuestra hay que defenderla con nuestra sangre.

GEROMO: ¿No será mejor defenderla a jetazos? (...)

CIR: Yo festejo a una moza (...) me desprecia porque dice que soy cobarde, y *quieo* demostrarle esta noche que tengo valor y *juerza*.

GEROMO: Pues dale un puñetazo en los morros.

José Serrano y Juan José Lorente. Aunque transcurría en la guerra de África, otro maño combatía con desesperado valor por un desengaño amoroso.

²⁹⁵ De la existencia real de este tipo de banderas da fe la custodia en los Inválidos de París de “dos banderas que pertenecieron al batallón de voluntarios aragoneses, con la imagen de la Virgen del Pilar”. Recogido por RIBA Y GARCÍA, Carlos: *Op. cit.*, p. 206.

²⁹⁶ SOLER, Antonio, FERRAND, Diógenes y PÉREZ SORIANO, Agustín y Mario: *Op. cit.* Cuadro primero, p. 22.

CIR: Eso ya *lí* hecho. *Ahura* lo que necesito *e* matar franceses, que es lo que ella quiere.²⁹⁷

Tras una pequeña isla de comicidad, la obra volvía por cauces dramáticos: uno de los dos hermanos protagonistas moría; la madre animaba al otro hijo para que buscara venganza; y la novia de este, por su parte, deseaba preservarlo de la muerte. Finalmente, eran las circunstancias bélicas las que decidían por ellos. Así, el cuadro se volvía frenético, intentando ser espectacular y motivador para los espectadores al mismo tiempo, con hombres que simulaban disparar, con el tremolar de la bandera que Pilara bordó para guiarles en la defensa, y con las mujeres en funciones auxiliares, cargando los fusiles y recogiendo a los heridos. Incluso unas bengalas debían simular el incendio de Zaragoza, unos efectos especiales que podían resultar muy atractivos pero también peligrosos en los teatros.

Sobre estos acontecimientos, el 1 de abril de 1908, en el Teatro Principal de la capital maña y dentro de las conmemoraciones del primer Centenario, se dio a la escena *El segundo sitio de Zaragoza*, del escritor y periodista navarro José Lambert y del compositor zaragozano José Beltrán. Las únicas referencias sobre ella se encuentran en fuentes hemerográficas. Los compañeros de Lambert en *El Eco de Navarra* –del que era director–, al día siguiente del estreno notificaron el éxito de la representación, sobre todo en el cuadro tercero, que debió ser “un canto patriótico escrito con fuerza e inspiración”²⁹⁸. También se indicaba la presencia en esta obra de varios personajes fácilmente reconocibles por el público de su tiempo, “sin necesidad de poseer grandes conocimientos históricos”²⁹⁹. Entre ellos, el de la heroína, prototipo de “la mujer zaragozana de aquella gloriosa época, de la que la tradición nos dice que supo rivalizar en gallardía con los más decididos defensores de la ciudad sitiada, [la cual] aparece en escena dando una nota simpática en medio del ambiente de bélicos entusiasmos [y encarnando] las varoniles arrogancias de las heroínas zaragozana”³⁰⁰. Como era de esperar, la jota final fue el canto de victoria de los aragoneses envuelto en su propia

²⁹⁷ *Ídem*. Cuadro segundo, p. 28.

²⁹⁸ GASCÓN: “Triunfo de un compañero”, en *El Eco de Navarra*, 2-4-1908, p. 3. De Zaragoza, la zarzuela pasaría más tarde a Pamplona.

²⁹⁹ “El éxito de un compañero”, en *Heraldo Alavés*, 4-4-1908, p. 2.

³⁰⁰ *Ibidem*.

música. No obstante, la mejor descripción de esta zarzuela la ofreció “Garcilaso”, crítico y compañero del libretista:

Hay en la obra un personaje que sacrifica sus inclinaciones, sus estudios eclesiásticos por el amor a su Patria; una hija, ejemplo de la entereza de las matronas zaragozanas, que desoye las insinuaciones antipatrióticas de su padre y sacrifica el amor filial en aras de la Patria; hay un padre, mejor dicho, un matrimonio que enjuga las lágrimas que arranca de sus ojos el cadáver de un hijo muerto en la muralla con un girón de la bandera de la Patria; y hay, en fin, una fábula encantadora de amor que inspiró el amor a España que se desarrolla en un ambiente de Patria, ante el ara Santa de la Patria y cuyas escenas se dibujan en un fondo muy bien compuesto de cañones que suenan por la Patria, de humo de pólvora que es como de incienso quemado por la Patria, de cantos patrióticos, de jotas cantadas por los vivos y los moribundos a la Pilarica, capitana de los zaragozanos... Hay, en fin en esta obra, todos los componentes simbólicos de aquella grandiosa epopeya que se llamó el segundo sitio, y no solo del segundo sitio, sino de toda la página que escribió Zaragoza en la Historia universal.³⁰¹

Por tanto, la mitificación de aquellos hechos, los “componentes simbólicos” de la cita anterior, recorrieron las páginas de las zarzuelas, de la literatura en general, del arte e, incluso, de la Historia. Aunque se han presentado ya algunos de ellos por cuestiones de distribución cronológica de los acontecimientos, en el siguiente epígrafe se analizará con más detenimiento el asunto de la mitificación.

4.4.3. Comienzan los mitos

Afirmó Marie Salgues que los orígenes aragoneses de ciertos personajes recuerdan “la cuna del heroísmo por excelencia”³⁰². Efectivamente, Zaragoza fue mitificada en ella misma, en sus defensores y en la Virgen del Pilar. Hay que reconocer que soportar dos sitios de un poderoso ejército fue una doble hazaña. Por eso se señaló a Zaragoza como ejemplo de lucha, tesón y esencia de lo español desde Numancia y

³⁰¹ GARCILASO, en *El Eco de Navarra*, 2-4-1908, p. 1 [recogido del *Heraldo de Aragón*].

³⁰² SALGUES, Marie: *Teatro patriótico y nacionalismo en España: 1859-1900*. Zaragoza. Prensas Universitarias de Zaragoza, 2010, p. 39.

Sagunto. Sin embargo, llama la atención que se utilice a Zaragoza, o también a Gerona, como ejemplos, pues ambas, al final, fueron tomadas. Zaragoza se salvó en el primer sitio por los efectos de la victoria en Bailén; en el segundo, sin embargo, fue conquistada. ¿Por qué no se utilizó a Cádiz como ejemplo tantas veces usado en lugar de Zaragoza? Cádiz no cayó³⁰³. ¿Acaso era ese elemento heroico, que acaba en derrota y en tragedia, el que gustó a los españoles para ver en escena y recrearlo?

La mitificación de la gesta zaragozana se recogió en la zarzuela *A Cuba y ¡¡Viva España!!*, estrenada el 12 de octubre de 1895. Allí, los actos heroicos de una cantinera eran comparados, por un andaluz, como propios de “doña *Cristina* de Aragón”. Tras la supuesta broma, se ocultaba la unión entre el carácter valeroso de Agustina y la fuerza que necesitaría doña María Cristina de Habsburgo para hacer frente a los problemas de la Regencia. Por tanto, el recuerdo de los hechos heroicos de Zaragoza en 1808, adquiriría presencia en el momento crítico de Cuba, reactivando un mito del que la zarzuela no pudo dejar de hacerse eco:

No hay que hablar de Aragoneses / que Aragón tiene historia! / ¡Rediós, que ha
dao a España / muchos héroes y páginas de gloria! / Y si no que lo diga / el osado
francés que tuvo el sueño / de creer que era suyo todo el mundo; / que de Aragón
también iba a ser dueño. / Mucho vale Castilla, / Andalucía, Valencia, Extremadura, /
pero Aragón también, que todos somos / hermanos si se trata de bravura. / ¡Otra que
Dios! y *pa* evitar cuestiones, / y más en tierra extraña, / viva la *Virgencica* del Pilar / y
vaya en general por nuestra España!³⁰⁴

En esta glorificación de cualquier combate en el que tomase parte el ejército español, la intención era doble: dulcificar los estragos que causaba todo conflicto bélico en los combatientes –hay que repetir que se estrenó en los inicios de la nueva y definitiva guerra en Cuba–, animándoles a la lucha y a la incorporación de nuevos efectivos, por un lado, y mantener vivo un supuesto estado perenne de victoria en las tropas españolas, por otro, las cuales nunca debían olvidar su pasado memorable:

³⁰³ Hay un detalle interesante, recogido por Moreno Alonso, que indica que las buenas relaciones que se pretendían con Francia no permitían exaltaciones de triunfos españoles, como Bailén. Por ello, seguramente fuese más correcto en términos políticos recrear derrotas con honra que victorias sobre los nuevos amigos. Véase MORENO ALONSO, Manuel: *La batalla de Bailén...*, p. 23.

³⁰⁴ CORTÉS, Rufino, CABAS, Rafael y DAMAS, Francisco: *A Cuba y ¡¡Viva España!!* Sevilla. Establecimiento Tipográfico C. del Valle, 1895, p. 23.

“ARAGONÉS: El soldado de mi patria / es más fiero que un león, / puedes estar orgullosa / patria de mi corazón. / CORO: Son tus hijos patria mía / de tan noble corazón, / que antes perderán la vida / que olvidar las glorias / de nuestra nación”³⁰⁵. En Cuba y Filipinas, el valor de las tropas, puesto de manifiesto sobre el terreno, no tuvo una exacta correspondencia en los escalafones superiores ni en los estratos políticos. Toda esta glorificación representada y cantada en las zarzuelas, al final, sería negativa para el transcurso de las operaciones, pues creaba un estado de euforia que escondía una realidad muy diferente, con la que se topaban nada más desembarcar en Cuba las tropas y que borraba el recuerdo de los sonos escuchados en la Península de la marcha de *Cádiz*; por no citar la derrota última, previsible desde el punto de vista de la estrategia militar y obviada por impensable en el mundo del teatro musical.

En la exposición cronológica anterior, ya se indicó cómo se hermanaban dos acontecimientos de primera magnitud, el Dos de Mayo y los Sitios de Zaragoza, en la zarzuela *El estudiante de Maravillas*. Fueron dos hechos que rápidamente traspasaron lo puramente histórico para devenir mitos, pues

la poesía épica se hizo eco inmediato de los hechos. Las narraciones descriptivas en tono heroico también abundaron. (...) En los años treinta del siglo XIX, en plena acomodación de la memoria liberal, se relanzaron las publicaciones sobre la guerra. (...) La Restauración se lanzará a intentar dotar de soporte documental la épica de los sitios. Pérez Galdós nos dejará una agrídulce visión de Zaragoza con algunas connotaciones revisionistas, sobre todo respecto al papel de los militares. (...) Pero será el centenario de 1908 el que multiplique la producción bibliográfica sobre los sitios con multitud de textos de valor muy desigual. Más aún que en el 2 de Mayo.³⁰⁶

No obstante, se iniciará el análisis de la mitificación de la gesta maña en las zarzuelas del corpus a partir de una obra todavía no presentada en este epígrafe: *Episodios Nacionales*³⁰⁷. El cuadro sexto recogía los sitios más importantes durante la Guerra de la Independencia; Gerona, Zaragoza y Cádiz fueron las ciudades mostradas, mientras que Álvarez de Castro, Palafox, el Tío Jorge, Agustina y varias gaditanas aparecieron como personajes. Ni los libretistas ni el compositor se complicaron

³⁰⁵ *Ibidem*.

³⁰⁶ GARCÍA CÁRCEL, Ricardo: *Op. cit.*, p. 168.

³⁰⁷ THOUS, Maximiliano, CERDÁ, Elías, LLEÓ, Vicente y VIVES, Amadeo: *Op. cit.*, 1908.

demasiado y recurrieron a los mitos conservados y a la repetición de las canciones que ya se escucharon en tiempos de la guerra. En el caso de Zaragoza, la encargada era Agustina, quien no podía sino cantar la *Jota de los Sitios*. A través de la letra desfilan los personajes de la Virgen del Pilar, Palafox y ella misma. De esta manera se anunciaba la trinidad de personajes que alcanzarán la mitificación en las zarzuelas. De los tres, Agustina fue la más presente y de forma más variada; la única mujer que, siendo personaje histórico, alcanzará el grado de personaje literario en las zarzuelas. El resto, o fueron inventadas, o solo recibieron una pequeña frase y su nombre. En un principio, no se puede decir que la actitud de la Agustina de 1808 fuese diferente a la de otras mujeres, porque “las zaragozanas, ante el ataque indiscriminado de sus murallas se implicaron profundamente en su defensa, realizando tareas que iban desde el suministro y atención a los soldados hasta, llegado el caso, ocupar el lugar de aquellos que habían caído en la lucha”³⁰⁸. Pero Agustina encendió la mecha y disparó, y más tarde fue reconocida como “La Artillera”, y aún después recorrió otras zonas de España como militar y libertadora. Sus acciones fueron recogidas por los relatos –como el de Alcaide Ibieca– y amplificadas hasta el punto de convertirse en mito; era más factible mitificar a una sola mujer que a todo un grupo sin nombre.

Otros *Episodios Nacionales*, en este caso los más conocidos de Benito Pérez Galdós, contribuyeron en grado sumo a la pervivencia de los hechos de la Guerra de la Independencia. Incluso fueron elegidos para figurar como protagonistas de otra zarzuelita en un acto, titulada *Biblioteca Popular*, estrenada en 1905. Junto con los típicos comentarios cómicos y críticos sobre las autoridades políticas del momento, las obras de don Benito eran descritas por un librero como “hechos gloriosos de la Historia de España”³⁰⁹, que permitían cumplir la doble intención de enseñar y deleitar. Estas hacían acto de presencia poco después, ya como personajes en el escenario, a los acordes del Himno de Riego –en claro homenaje a las ideas republicanas de su autor³¹⁰– y dando “¡vivas!”. Aparecía primero el coro, que representaban a los *Episodios Nacionales* como libros; a continuación figuraban los personajes: Churruca, Zumalacárregui o Prim, acompañados por Agustina de Aragón, la hija de Malasaña [sic, no han utilizado el nombre de Manuela] y un garrochista, vestidos con trajes que se

³⁰⁸ FERNÁNDEZ, Elena: *Mujeres en la Guerra de la Independencia*. Madrid. Sílex, 2009, p. 45.

³⁰⁹ LARRA Y OSSORIO, Luis de, VALVERDE, Quinito y CALLEJA, Rafael: *Biblioteca popular*. Madrid. Sociedad de Autores Españoles, segunda edición, 1908. Cuadro primero, p. 15.

³¹⁰ Con la misma música se le recibió en Zaragoza cuando fue a estrenar su ópera de igual nombre.

indicaban al final del libreto para dar color histórico al desfile: “¡Zaragoza, Luchana, Bailén! / ¡Arapiles, Madrid, Tetuán! / ¡Son ejemplos de cívico amor / que la patria no puede olvidar! / Mendizábal, O'Donnell y Prim, / Espartero, Castaños, León, / son figuras de inmenso valer / para gloria del pueblo español”³¹¹. De todos estos personajes, solo Agustina de Aragón disponía de un breve fragmento cantado para glorificar a la Virgen del Pilar y al insigne escritor canario, alternándose con el coro. Galdós era descrito como adalid del patriotismo al mostrar al mundo entero lo que España había sido, recordatorio necesario en 1905 tras el Desastre. La crítica hacia quienes llevaron el país hasta la postración del momento se dejaba ver con claridad cuando los cantantes insistían en las glorias conquistadas por el pueblo cuando tenía alguien que lo guiase atinadamente y no como en 1898. Necesidad de un conductor del pueblo para devolverle la gloria tiempo antes conquistada, ese era el mensaje en clave regeneracionista que se quería transmitir al público. Para cerrar el número, nuevamente se utilizaba la *Jota de los Sitios*, aunque transformada. Ahora enviaba un mensaje de hermandad hacia los franceses, significativo guiño a la reconciliación que ya venía demandándose en algunos círculos culturales, políticos y periodísticos: “La Virgen del Pilar dice / acaben ya los rencores; / ya quiero ser capitana / de franceses y españoles”³¹². La respuesta del pueblo era de aclamación hacia los actos heroicos ocurridos en la patria y hacia quien los puso en texto de manera tan admirable:

TODOS: Todo da señales / de felicidad, / ¡todo por el triunfo / de la libertad!

AGUSTINA: (Hablado, adelantándose con orgullo.) ¡Loor al autor sin segundo, / al novelista fecundo / que al relatar nuestra historia, / nos eleva hasta la gloria / ante los ojos del mundo! / ¡Loor al genio portentoso / al que escribió sin reposo / de la libertad en pos! / ¡Viva el insigne coloso / Benito Pérez Galdós!

TODOS: ¡Viva! / Méndez-Núñez, Velarde, Daoiz, / Malasaña, Martín, Palafox, / son figuras de inmenso valer / para gloria del pueblo español. / ¡Heroico hasta la muerte / el pueblo siempre fue, / teniendo quien nos guíe / el triunfo nuestro es! / ¡Viva!

(Se repite el Himno de Riego y cae el telón).³¹³

³¹¹ *Ídem*, p. 16.

³¹² *Ídem*, pp. 16-17

³¹³ *Ibidem*.

En otra zarzuela ya citada, *Agustina de Aragón*, su quinto y último cuadro ofrecía la participación de la heroína en la defensa de Zaragoza, tal y como se había recogido en la narración mítica; de esta manera, la obra ayudaba a mantener y expandir dicho mito. En esta ocasión, la vida personal y la vida como ciudadana de Agustina se complementaban. Sus iras al disparar el cañón no iban dirigidas solo contra un enemigo-masa que avanzaba para sembrar la destrucción, sino también contra un enemigo-persona que era su propio cuñado (Belflor), afrancesado y perjuro, el cual dirigía el ataque. No solo hacía fuego Agustina contra los que habían traicionado a su patria, también disparaba contra el que había engañado a su familia y había causado su desgracia como persona individual. Los autores insistieron en las indicaciones a los directores de escena para que buscasen crear un cuadro que conmoviese, no se detuviera y provocase un seguro efecto en el público:

(Murallas de Zaragoza que se extienden en semicírculo, en segundo término, destruidas por los estragos del sitio. Un cañón defiende una terrible brecha que hay casi al centro; el cañón deberá colocarse en sitio elevado a fin que se destaque al final la figura da Agustina apoyada en él. (...) Los directores de escena cuidarán que este cuadro resulte conmovedor y no ridículo. El combate debe simularse con mucha brevedad; así como todo el cuadro, que debe ir rapidísimo, sin entorpecimiento alguno)
JUAN: (Apareciendo al ver caer al artillero.) ¡Ya quedó abandonado el cañón!
(Acercándose a la brecha y mirando al enemigo.) ¡*Ridiós*, y cómo avanzan! (Coge la mecha que ha caído al suelo y se dispone a aplicarla.) ¡Por Zaragoza! (Antes de llegar con ella cae herido.)

AGUSTINA: (Que aparece en el momento de verlo caer, corriendo hacia él.) ¡Mi padre... herido!

JUAN: ¡Muerdo, hija mía!... ¡Viva España!

AGUS. (Al verlo morir.) ¡Jesús! (Arrodillada ante él.)

ESCENA ÚLTIMA

MARÍA: (Corriendo, abrazando a Agustina.) ¡Agustina!

BELFLOR: (Detrás de la muralla, arengando a los suyos.) ¡Ya calla el cañón!... ¡Al asalto!...

MAR: (Al conocer la voz incorpórase fija en la brecha retrocediendo algunos pasos.)
¡Dios mío!... ¡Belflor!...

AGUS: (Levantándose, enfurecida retrocediendo también hacia donde está María, fija los ojos en la brecha.) ¡Perjuro!...

MAR: (suplicante.) ¡Hermana mía!

BEL: (Asomando a la brecha.) ¡Pronto!... ¡Al asalto!...

MAR: (Al ver que Agustina, heroica y decidida, coge la mecha, dispuesta a disparar.)
¡Si es Belflor!...

AGUS: (Aplicándola.) ¡Yo cumplo mi promesa! ¡Así se muere en Zaragoza! (Aplica la mecha y sucede la descarga. Belflor y los suyos caen barridos por la metralla. Agustina desfallecida, apoya una mano sobre el cañón y queda en actitud heroica.) ¡Padre, estás vengado!... (María cae al suelo desmayada.)

Música en la orquesta

(Luz Dumont³¹⁴. Palafox, seguido de sus soldados, entran en escena formando cuadro a la figura de Agustina. Los abanderados, forman con las banderas un fondo, donde se destaca la heroína. Palafox le hace un saludo con el sombrero en mano y los soldados presentan armas. La banda militar que entra en escena acompaña al Coro.)

CORO GENERAL: La patria entre sus brazos / te estrecha cariñosa, / y nimbo de oro y rosa / te ciñe con amor. / ¡Que viva Zaragoza / y gloria a ti y honor!

(Cae el telón pausadamente.)³¹⁵

De la misma manera que se indicó en las zarzuelas anteriores, parece ser que la Agustina real disparó al grito de “¡Viva España!”. Lo que no figuraba, bien porque los autores de los libretos no lo considerasen oportuno políticamente, bien porque solo fuese una invención de Palafox, era que Agustina también pronunciase también el grito de “¡Viva mi rey Fernando!” al prender fuego al cañón. La segunda hipótesis –la invención– se puede convalidar con la información que aportó el profesor García Cárcel referente a algunos comentarios encomiásticos que realizó Palafox sobre Agustina; comentarios no gratuitos, pues a Palafox “le interesó fabricar una heroína publicitaria que simbolizara la épica del sitio de Zaragoza. Después, porque con su uniforme militar y su bigote postizo, que al parecer más de una vez llevó, se convirtió en una extraña representación de la mujer de arrestos masculinos en una sociedad que solo se había acercado a ese modelo femenino en el teatro”³¹⁶. La siguiente copla, escrita en 1912, abundaba en la misma idea de la masculinización de la mujer luchadora, al tiempo que

³¹⁴ Se refiere a la “luz Drummond”, una luz de escenario que ponía de relieve las figuras principales.

³¹⁵ ALONSO, Sebastián, TORRES, Francisco de y MARIANI, Luis: *Op. cit.* Cuadro quinto, pp. 40-42.

³¹⁶ GARCÍA CÁRCEL, Ricardo: *Op. cit.*, p. 174.

unifica el carácter fuerte de los maños y el mito de Agustina Zaragoza: “Si no sabes ande está / Agustina de Aragón / ofende a cualquier baturra / y ella te dará razón”³¹⁷.

Hasta ahora se ha presentado a Agustina Zaragoza y Domènech convertida en leyenda y casi adorada por el propio Palafox. Este proceso, en el que una mujer, luchadora en las murallas de Zaragoza, se convirtió en heroína mitificada “se inició ya en los años de la guerra de 1808 (...) La narrativa del levantamiento unánime de un pueblo contra el dominio extranjero en defensa de su identidad y su independencia (...) proporcionaba un repertorio de héroes que lucharon por la patria, cuyas hazañas podían ser recordadas y loadas como ejemplificación de la nación española”³¹⁸. De esta manera, lo que fuese España se convertía, en las zarzuelas sobre la Guerra de la Independencia, en un repertorio de lugares sagrados (Numancia, Sagunto, Pavía o Zaragoza) y personajes heroicos (el Cid, Santiago o Agustina) que buscaban despertar el belicismo y el patriotismo en momentos de conflicto bélico cuando se estrenaron (Tetuán, Cuba o Melilla).

Sobre sus datos familiares, se sabe que Agustina era hija de Pere Joan Zaragoza y Raimunda Domènech Gassull, campesinos catalanes. Nació en Barcelona en 1786: “A los diecisiete años se casó con Joan Roca, también catalán y sargento de artillería en 1808. Había luchado en Portugal. El matrimonio residía en Barcelona con un hijo, Joan. El marido marchó a luchar contra los franceses y Agustina se fue a Zaragoza convencida de que el marido había muerto”³¹⁹. Con el interés puesto en su figura y en su actitud, los autores de las zarzuelas no fueron muy exigentes a la hora de fijar los datos familiares de la heroína. En la zarzuela *Agustina de Aragón*, por ejemplo, aunque su padre sí se llamaba Juan Zaragoza, ella no aparecía como casada y, además, se la presentaba justamente cuando acaba de contraer matrimonio con un maño llamado Antonio. Por su parte, en *El estudiante de Maravillas*, Agustina no era una de las protagonistas de la zarzuela, pero sí de todo un cuadro sobre la acción que la historia le tenía encomendada, es decir, la defensa del Portillo; nada se decía sobre su familia o procedencia. En *Aragón*, Agustina era hija, no de Pere Joan, sino de Marijuán, y existía incluso un hermano adoptivo del que se enamoraba. En *El reducto del Pilar*, Agustina no era protagonista heroica, sino cómica, y su enamorado era el otro personaje cómico

³¹⁷ CELORRIO, Sixto y CASAÑAL, Alberto: *Jotas. Cantares aragoneses*. Zaragoza: Talleres Editoriales del *Heraldo de Aragón*, 1912, p. 105.

³¹⁸ CASTELLS, Irene., ESPIGADO, Gloria y ROMEO, María Cruz: *Op. cit.*, p. 129-130.

³¹⁹ GARCÍA CÁRCEL, Ricardo: *Op. cit.*, p. 172.

que le daba la réplica. Finalmente, en *Episodios Nacionales* se limitaba a cantar la jota como ejemplo de los Sitios, sin más desarrollo vital o familiar. Más interesante para esta investigación sobre la heroína se presentaba el cuadro quinto de *Aragón*; incluso llevaba por título “Agustina Zaragoza”. Era un cuadro plástico que conmemoraba el ataque al Portillo y la célebre defensa que Agustina realizó con su disparo mítico. Las indicaciones para los directores de escena tratan de crear un ambiente mágico, heroico y patriótico, al mismo tiempo: “Agustina aparece en el centro, con el cabello suelto y la ropa en desorden, sobre la cureña de un cañón, y aplicando la mecha. (...) A los últimos acordes de la orquesta cae el telón muy poco a poco, y al llegar a un metro de distancia del cañón donde está Agustina, se ve el fogonazo y cae el telón rápido.”³²⁰

Tras la reaparición en escena de la heroína, después de unos momentos de incertidumbre sobre su integridad después del asalto francés al Portillo, se escuchaban una serie de frases donde se mitificaba su actitud, se exaltaba a la patria y se glorificaba al ejército español:

VAORICO: ¡Viva el ejército!

TODOS: ¡Viva!

VAORICO: Y que Agustina reciba / la honra que se merece.

MARIJUÁN: En su proceder leal / España, con su hidalguía, / conmemorará este día / y hará su nombre inmortal. / Grande fue su decisión / y la vuestra, y en la historia / constará que fue la gloria / de los hijos de Aragón.

(Decoración de campo y se ve de frente el ejército español: primero ingenieros y detrás, en una rampa que une con el telón de foro por tamaños y edades, chicos de distinta estatura, hasta unir con los pintados en el telón de foro y mientras cantan el coro avanza hasta la concha. Cúidese que los fusiles vayan disminuyendo de grueso con objeto de figurar la distancia, así como los morriones de los chicos).³²¹

El segundo personaje histórico convertido en mito fue el general Palafox, don José Rebolledo de Palafox y Melci. No tan presente como Agustina, pues las zarzuelas prefirieron inmortalizar a la heroína del pueblo antes que al caudillo noble-militar, Palafox fue otro héroe al que aquí se le pasaron por alto algunas actuaciones que en su

³²⁰ SUÁREZ, José, MARTÍNEZ, Bernardo, OLEA, Segundo y MARTÍNEZ, Manuel: *Op. cit.* Cuadro quinto, p. 30.

³²¹ *Ídem.* Cuadros sexto y séptimo, pp. 35-36.

momento fueron tenidas por muy discutibles. En mayo de 1808, Palafox fue elegido como caudillo por el pueblo amotinado contra los franceses y contra un gobernador militar de Zaragoza –Guillelmi– demasiado tibio en su respuesta a los invasores. Para comprender la mitificación posterior de Palafox es muy importante destacar que ya, desde el momento del levantamiento contra la entrada de los franceses en España, antes incluso de los sitios, se intentó transmitir que era el propio pueblo quien demandaba la jefatura de Palafox para salvar Zaragoza y la patria; Palafox, obviamente, no podía negarse:

Mientras tanto en Zaragoza, donde Palafox había estado escondido en una finca a las afueras de la ciudad perteneciente a su familia, los agentes de los conspiradores pudieron manipular fácilmente a las multitudes de modo que le llamaran para que las dirigiese, tras lo cual se despachó una comisión para que lo trajera de vuelta a la ciudad, se encarceló al capitán general y se instituyó *de facto* como dictador al joven oficial de la guardia. Que todo el asunto estuvo preparado desde el principio lo confirma el tono de las memorias de Palafox.³²²

En la zarzuela *La batalla de Bailén* de Montemar, se recogió esta elevación de Palafox a la jefatura de las fuerzas aragonesas. Incluso aparecía muy favorecido³²³ en el relato de un aragonés que se encontraba en tierras andaluzas combatiendo; les cuenta a sus compañeros de lucha que en Zaragoza manda “un guapo muchacho, / don José de Palafox, tendrá veintiocho años. / El pueblo echó al general que se andaba con emplastos”³²⁴.

Sin embargo, pensando como militar ofensivo y no como militar defensivo, el Palafox real consideró difícil la conservación de Zaragoza, a pesar de sus murallas y sus reductos; por ello, buscó la lucha en campo abierto contra los franceses que bajaban desde Pamplona, siendo derrotado en tres batallas sucesivas. Por tanto, durante los primeros asaltos enemigos Palafox estaba fuera de Zaragoza, reclutando soldados, enfrentándose a los franceses y siendo derrotado. De estas derrotas, en las zarzuelas no

³²² ESDAILE, Charles: *Op. cit.*, p. 83.

³²³ Modesto Lafuente, años después, no dudó en aplicar calificativos maravillosos sobre Palafox: “amado caudillo Palafox” o “querido general Palafox”. LAFUENTE, Modesto: *Historia General de España..* Madrid. Establecimiento Tip. de Mellado, 1860. Tomo 23, pp. 510 y 512, respectivamente.

³²⁴ MONTEMAR, Francisco, GARDYN, Fernando, GONDOIS, Hipólito, OUDRID, Cristóbal: *Op. cit.* Acto I, p. 6.

se indicó ni una palabra; los nombres de Tudela, Mallén y Alagón fueron silenciados; la actitud *quasi* temeraria de Palafox no fue tomada en cuenta por los autores de zarzuela. Sí comenzó a escucharse su nombre cuando apareció con los refuerzos prometidos. Así ocurrió en *Agustina de Aragón*: “¿Pero *ustés* creen que en cuanto sepan que Palafox ha llegado con tropas se van a atrever a asomar los morros?”³²⁵. Fue un claro intento de glorificar al capitán general de Aragón, capaz de localizar y distraer soldados de otras partes y mostrarse como baluarte frente a los enemigos. El mensaje era que su sola presencia en la ciudad conseguía rodearla de un escudo invisible de valor, que emanaba de él mismo, y que hacía inviable cualquier asalto enemigo. De sus derrotas anteriores, en las que los franceses sí se atrevieron a “asomar los morros”, nada se mencionaba. ¿Para qué? ¿Cuántos espectadores de 1907, que es cuando se estrenó la zarzuela, conocían las derrotas de Palafox? Y si los mismos autores las sabían, ¿para qué mentar lo que no interesaba?

En esta misma obra se narró la idea de que Zaragoza no se rindió porque su general, Palafox, elegido por el pueblo, no la entregó. Así, cuando los franceses enviaron emisarios a parlamentar y solicitar la rendición, la frase que Palafox/personaje les lanzó fue: “En muriendo yo, hablaremos de eso”; la sentencia la ofreció otro personaje que escuchaba el relato: “¡Conducta heroica!”³²⁶. Con esto, la zarzuela no hacía sino recoger algunas de las supuestas frases que Palafox dirigió a los franceses cuando le intimaban a la rendición, en 1808. Varias de sus heroicas o atrevidas exclamaciones las citó García Cárcel: “Esta hermosa ciudad no sabe cómo rendirse”, “Un sitio no significa nada para quienes saben morir con honor”, “El general en jefe ni sabe lo que es el miedo ni se rinde”³²⁷. A ellas hay que unir el famoso “¡Guerra a cuchillo”³²⁸. En las zarzuelas, el efecto y presencia del que había sido elevado a la categoría de héroe se hicieron sentir en sus bandos y órdenes que se comentaban en escena, así como en apariciones fugaces para condecorar³²⁹ a algún soldado por su valentía; o rindiendo homenaje, sombrero en mano a la propia Agustina –un militar

³²⁵ ALONSO, Sebastián, TORRES, Francisco de y MARIANI, Luis: *Op. cit.* Cuadro primero, p. 13.

³²⁶ *Ídem.* Cuadro segundo, p. 22.

³²⁷ GARCÍA CÁRCEL, Ricardo: *Op. cit.*, p. 166.

³²⁸ MARTÍNEZ CEBOLLA, Alberto: *Op. cit.*, p. 79.

³²⁹ Por ejemplo, en *Agustina de Aragón*, p. 38, o *¡Zaragoza!*, pp. 16 y 18, donde el propio general llega a derramar lágrimas de emoción ante el heroísmo de sus paisanos.

profesional a una mujer del pueblo, atención—, pues había salvado el Portillo³³⁰. También se hacía referencia a su enfermedad³³¹, aunque ubicándola en el primer sitio.

Pero el Palafox histórico volvió a salir una vez de más de Zaragoza, justamente el 4 de agosto de 1808, cuando Verdier ordenó un violento ataque y las columnas francesas consiguieron llegar hasta el mismo Coso. Galdós optó por mantener el carácter de mito de Palafox al dejar en suspenso los motivos de su salida, cortando la conversación en el momento en que el mendigo *Sursum Corda* intentaba decir a sus interlocutores por qué se ausentó el general en un momento tan grave³³². Regresó días más tarde, el 9 de agosto, con tres mil hombres de refresco. Según la zarzuela *¡Zaragoza!*, a su vuelta, un ficticio 11 de agosto de 1808, Palafox redactó un supuesto bando al que daba voz un maño, muy parecido en esencia al grito de “¡Guerra a cuchillo!”, aunque el personaje lo leía a su manera: “Zaragozanos: / Na: duro y a la cabeza. / Al que *quiá* rendirse, palo. / Tras el fusil, la navaja. / Tras la navaja, los brazos, / y tras los brazos, los dientes. / Once de agosto de este año, / y este rengloncito corto: / Palafox y un garabato”³³³.

Palafox fue muy alabado durante el primer Centenario. Era uno de los héroes que demandaban, en la zarzuela *La juerga del centenario*, que la ciudad tuviera más en cuenta sus méritos. También en *Temple baturro* (de 1915) se le consideraba uno de los luchadores por la libertad de Zaragoza. No obstante, y sin querer negar la importancia de Palafox en la defensa de Zaragoza, no se puede dejar de reseñar la mayor dificultad que tuvo para convertir su acción en mito. La clave la ofreció Fernando Durán; para él, Palafox intentó identificar su propia acción con la acción heroica del pueblo aragonés tomado como una colectividad, de tal manera que Palafox, Zaragoza y los maños resistentes tenían que ser uno. Pero fracasó y el motivo radicó “en la incapacidad para mantener el aura que la leyenda exige a los héroes o, dicho de otro modo, en querer ser caudillo mediante los atributos del héroe. Y un héroe funciona mejor muerto que vivo”³³⁴. Por ello, la figura de Palafox y su leyenda están sometidas a revisión en nuestros días. No fue un regular combatiente durante el primer sitio, pues ya se ha dicho

³³⁰ ALONSO, Sebastián, TORRES, Francisco de y MARIANI, Luis: *Op. cit.*, p. 41.

³³¹ CASTELLANOS, Julián y GIMÉNEZ, Gerónimo: *Op. cit.* Cuadro cuarto, p. 41

³³² Véase PÉREZ GALDÓS, Benito: *Zaragoza...*, p. 17.

³³³ JACKSON VEYÁN, José y RUBIO, Ángel: *Op. cit.* Cuadro segundo, p. 26.

³³⁴ DURÁN, Fernando: “Revolución busca caudillo. Palafox y los sitios de Zaragoza”, en ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín (ed.): *La Guerra de la Independencia en la cultura española*. Madrid. Siglo XXI Editores, 2008, p. 52.

que abandonó su puesto en dos ocasiones. En el segundo sí ofreció una mejor respuesta, y solo la enfermedad le salvó de tener que entregar la ciudad en persona³³⁵. En Zaragoza y con Palafox ocurrió algo parecido a lo que sucedió en España y con Fernando VII. Palafox abandonó la ciudad en momentos cruciales; al verse sin jefe, fue el pueblo el que se lanzó al combate contra las tropas profesionales. Entonces, ¿cómo consiguió Palafox destacar hasta ocupar el rango de libertador de Zaragoza? Esdaile consideró que se debió a su gran capacidad para la autopropaganda³³⁶. Posteriormente, la historiografía y los artefactos culturales hicieron de vehículo de transmisión de su comportamiento heroico.

La tercera figura, en este caso no humana sino divina, que participó de las luchas, ofreció consuelo e, incluso, intervino a favor de los maños, fue la Virgen del Pilar. Si en 1808 su nombre e imagen estuvieron en la boca, pensamientos y objetos de combate de los aragoneses y aragonesas, en las zarzuelas su aparición tuvo lugar en 1849, en *La batalla de Bailén*, donde unos aragoneses portaban el estandarte de la Virgen en la lucha. Sin embargo, hay que esperar hasta la década de 1880 para que la Virgen del Pilar tenga una presencia constante en las obras del corpus, con el estreno de la obra homónima de Ricardo Caballero y Joaquín Vehils. A ella siguieron algunas referencias contenidas en *Cádiz* (1886) y, sobre todo, en *¡Zaragoza!*; incluso, en 1908, se institucionalizó de alguna manera esta relación y “se asoció el Pilar a la guerra de la Independencia”³³⁷. No era casual que esta presencia de la Virgen del Pilar en las obras del corpus arrancase en 1880³³⁸, pues coincidía con la década de elaboración y transmisión de “un relato histórico, claro y coherente, sobre la naturaleza esencialmente católica de la nación española”³³⁹, nacido después del laicismo imperante en el Sexenio democrático. Cualquier persona interesada en mantener el predominio de la religión en la sociedad española, podía recurrir a esta identificación entre independencia, patria y la Virgen del Pilar para demostrar que el abandono de la senda religiosa en España podría acarrear males tan perversos como el de la invasión francesa³⁴⁰ o el de la pérdida de

³³⁵ Sobre la revisión de Palafox como héroe, véase GARCÍA CÁRCEL, Ricardo: *Op. cit.*, p. 169.

³³⁶ ESDAILE, Charles: *Op. cit.*, p. 101.

³³⁷ GARCÍA CÁRCEL, Ricardo: *Op. cit.*, p. 168.

³³⁸ En abril de ese mismo año tuvo lugar una peregrinación nacional al Pilar.

³³⁹ RAMÓN SOLÁNS, Francisco Javier: *Op. cit.*, p. 189.

³⁴⁰ Sobre este asunto, MORENO LUZÓN, Javier: “Entre el progreso y la Virgen del Pilar. La pugna por la memoria en el centenario de la Guerra de la Independencia”, en *Historia y Política*, 12 (2004), p. 59.

Cuba y Filipinas³⁴¹. Las protagonistas de las zarzuelas tomaban como nombre el de su virgen, algo usual en todas las tierras de España, pero aquí se cargaba de un simbolismo especial: si el nombre de la Virgen del Pilar coincidía con el de un personaje, las balas enemigas carecerían de poder mortífero sobre él. Cuando un pendón con la imagen de la Virgen se situaba sobre las murallas, los cañones enemigos erraban su disparo y la tela sobre la que estaba pintada adquiría mayor fuerza que la propia piedra de la muralla. Tampoco importaba que el general que tenía que dirigir la defensa se marchase en busca de refuerzos o cayera enfermo; era rápidamente sustituido por una capitana con poder en las alturas. La misma Agustina no tenía miedo cuando prendía el cañón en el Portillo, pues España y la Virgen del Pilar eran su inspiración.

Todas estas frases recogen momentos ya tratados en apartados anteriores. Ahora, para no hacer prolijo el asunto, bastará con añadir un breve pasaje del cuadro tercero de *¡Zaragoza!* Una vez que hombres de toda edad, mujeres y niños han combatido contra los franceses en sus diferentes asaltos a los barrios exteriores y a la muralla, y la Virgen del Pilar les ha protegido, solo restaba elevar toda esa heroica defensa a la categoría de mito. La mejor forma de hacerlo era un cuadro plástico, similar al de otras zarzuelas sobre este asunto o sobre el asalto al Parque de Artillería de Monteleón, por ejemplo. El efectismo era claro, tratando de influir sobre los espectadores de tal manera que los destrozos y la barbarie se diesen por buenas si eran a favor de la patria. En la obra se veían las murallas derruidas, Agustina en su actitud de disparar el cañón, “etcétera”. Las comillas significan que el propio libretista incluyó tal término en su obra, pues con ese “etcétera” daba a entender que los directores de escena disponían ya de suficientes cuadros, relatos y otras informaciones sobre lo allí acontecido, por lo que era innecesario precisar más. Es decir, el libretista ya sabía que este momento se había elevado a la categoría de mito conocido por la mayoría y era absurdo puntualizar en demasía. Al efecto visual debía unirse la música, pues el personaje masculino entonaba de nuevo la música de una “rondalla” anteriormente presentada, donde se glorificaba la independencia de la propia Virgen –que no quiere ser francesa...–, la grandeza de Zaragoza –no solo en España sino en el orbe entero–, al tiempo que se empequeñecía al propio Emperador de los franceses:

³⁴¹ Véase RAMÓN SOLÁNS, Francisco Javier: *Op. cit.*, p. 190.

¿Quién por ellos se interesa / y esfuerzo las viene a dar? / Es la Virgen del Pilar / que no quiere ser francesa. / Así en su canto lo expresa / el invicto aragonés. / De la muralla a través / cruza el proyectil silbando / y Aragón sigue cantando / que no quiere ser francés (...) La patria; la Europa; el mundo / te rinden su admiración. / El mismo Napoleón, / al contemplar tu fiereza, / diera toda su grandeza / por el reino de Aragón.³⁴²

A diferencia de los tres casos que se han visto –Agustina, Palafox y la Virgen del Pilar–, una desmitificación a través del humor se presentó en *La juerga del Centenario*, de los escritores Tomás Aznar y Juan José Lorente y el compositor Luis Aula³⁴³. Hasta Zaragoza se trasladó la compañía del Teatro Eslava de Madrid para representar la obra; fue en el Teatro Pignatelli, un 4 de julio de 1908. Llena de pretendida comicidad, satírica hasta rozar lo chabacano, retrataba la situación de Zaragoza –la llegaba a presentar como a una mujer de carne y hueso– en 1908, olvidadiza de sus glorias y héroes pasados, los cuales tomaban vida para reclamarle más atención y reconocimiento. Los personajes del presente, así como la propia celebración con sus pabellones, formaban el resto del conjunto. El prólogo era una explicación de las intenciones de los autores del libreto y contenía multitud de referencias satíricas a personajes del momento:

¿No estamos rabiando porque nos estrenen? Pues nunca mejor. A Zaragoza han de venir familias españolas, francesas, alemanas, inglesas, judías, sarracenas...

(...) Primero pensamos componer un himno, pero Jardiel nos ganó por la mano. ¡Es mucha mano la de don Florencio!

Después decidimos hacer una oda dedicada a Paraíso [don Basilio], pero uno de nosotros consultó el caso con Buset, y d. Juan le replicó aterrado: “No odas, no odas”.

(...) La leímos a los amigos, y nos aseguraron que era un monumento. ¡Albricias! Zaragoza tenía un monumento más. (...) ¿La medalla del Centenario para ostentarla colgada al pecho? La gente se fija mucho en lo que cuelga; pero se han prodigado tanto estas cosas, que ya las tiene todo el mundo en menos estima de la en que tiene Moret a Carceller.

³⁴² JACKSON VEYÁN, José y RUBIO, Ángel: *Op. cit.* Cuadro tercero, pp. 45-46.

³⁴³ RIBA, Carlos: “Aparato bibliográfico para la historia de los Sitios de Zaragoza”, en *Congreso Histórico Internacional de la Guerra de la Independencia y su Época (1807-1815)*, Tomo IV. Zaragoza. Tipografía La Editorial, 1910, pp. 215-216.

Decididamente, no nos conformamos con menos que nos coloquen una lápida.³⁴⁴

El cuadro primero presentaba una vista de la ciudad. El personaje femenino de nombre “Zaragoza”, se pavoneaba de lo bien que se conservaba, pero su actitud era contestada por el coro calificándola de olvidadiza e ingrata. Terminada la música de este coro reivindicativo, continuaba el desfile de personajes históricos, considerados héroes y heroínas, cada uno con su queja a la ciudad a la que entregaron su esfuerzo y que tan mal les recompensaba:

PALAFIX: (Surge de la laguna, como todos sus compañeros, y van desfilando ante Zaragoza, que los contempla con terror y angustia) Es decir, señora mía, / que mi arrojo y bizarría / no merecen nada más / que una calle, allí, detrás / de la Seo, húmeda y fría?

AGUSTINA: (En jarra) Tan escasa andas de apaños / de esos que rinden la mar, / que no puedes ni aun pagar / las deudas de hace cien años?

CEREZO: Moceta, yo no me quejo. / Cerezo, te conocí / y los milagros que tú hagas / que me los pongan aquí (en el codo).

CASTA ÁLVAREZ: (Al público) Si yo sé cómo las gasta / esta moza que aquí ves, / ni soy Álvarez, ni... Casta / ni tiro un tiro al francés. (...)

BURETA: Se puede ser muy coqueta / y echarlo en vanidad todo / pero no hacer de este modo / la... Bureta.

Música. (En tropel y por diferentes lados de la escena, salen los héroes anónimos, que rodean a Zaragoza, increpándola) (...)

ZARAGOZA. Os tuve olvidados; / pero ahora os prometo / pagaros con creces / lo mucho que os debo.³⁴⁵

La obra continuaba con las fatigas de la autoridad para llevar a cabo una exposición decente, siempre con dinero exiguo o mal administrado (casos de malversación incluidos), con altos cargos que se negaban a que la exposición fuese francesa junto con hispana, o el mucho ruido y las pocas nueces que vieron los autores en el programa de actos. El final, como parodia de las apoteosis patrióticas de otras

³⁴⁴ AZNAR, Tomás, LORENTE, Juan José y AULA, Luis: *La juerga del Centenario o sí que nos divertimos*. Zaragoza. Tipografía de Emilio Casañal, 1908, pp. 5-6.

³⁴⁵ *Ídem*, pp. 11-12.

zarzuelas ya tratadas, era una nueva sátira de Zaragoza y de su historia pasada y presente, donde se unían la mitología sobre 1808 y la realidad de 1908:

Apoteosis. Parodia del cuadro de *Agustina de Aragón*. En el centro de la escena, un gran cañón en el que se lea “Exposición Hispano-Francesa”. Paraíso, en la trágica actitud de la heroína, finge disparar el cañón sobre un grupo de señores vestidos de negro y adornados con grandes escapularios, que se apelotonan confusos y amedrentados en la caja lateral izquierda. Sirven de fondo a esta figura dominante los personajes principales de la obra, y, coronando el conjunto, dos matronas –Francia y España– abrazadas, bajo un dosel de los colores nacionales españoles y franceses. La orquesta inicia, alternativamente, la Marsellesa y la Marcha Real española. [Se ve, en el libreto, una caricatura que recoge esta idea].

ZARAGOZA: Hubo al fin Exposición / porque Paraíso ¡*quiso!* / Conste que en esta ocasión, / Zaragoza y Aragón / aplauden a Paraíso. (Mientras cae el telón, se repiten, alternados, los primeros compases de la Marsellesa y de la Marcha Real).³⁴⁶

Dejando a un lado esta rara parodia, y una vez que Zaragoza y sus principales personajes habían sido mitificados, su efecto sobre los españoles que leían, escuchaban o veían alguna obra sobre tal tema era prácticamente seguro. Así ocurrió durante los combates en Marruecos en el conflicto de 1859-1860, los cuales fueron un acicate para recordar lo acontecido, no solo en Zaragoza, sino en toda la Guerra de la Independencia. Ana María Freire confirmó esta idea:

La guerra de África, de la que él fue testigo [se refiere a Pedro Antonio de Alarcón], coincide con la publicación de varias novelas históricas sobre sucesos y personajes de la Guerra de la Independencia, que avivan el sentimiento patriótico de los españoles, entre ellas una novela sobre Agustina de Aragón firmada por su hija, Carlota Cobo, *La ilustre heroína de Zaragoza o La célebre Amazona en la Guerra de la Independencia: novela histórica* (1859), la cual destinó todos los beneficios de la publicación a sufragar los gastos de la campaña.³⁴⁷

³⁴⁶ *Ídem*, pp. 43-44.

³⁴⁷ FREIRE, Ana María: “La Guerra de la Independencia en la literatura española...”, pp. 270-271.

Por ello, en el entremés lírico *Todo por España*, escrito por el libretista y compositor zaragozano Manuel de L'hotellerie Falloise en plena guerra de Melilla (1909), se utilizó como método de motivación patriótica en momentos difíciles para el país el recurso a la historia, principalmente aquella que había estado bendecida por la victoria y por los hechos heroicos. Con tales premisas, los recuerdos a la Guerra de la Independencia y, más que a esta, a los que lucharon allí contra los enemigos, fueron inevitables y buscados. La obra de Manuel de L'hotellerie, aunque situaba la acción en Málaga, se estrenó en el Teatro Variedades de Zaragoza el 19 de noviembre de 1909; por este motivo, los héroes y heroínas utilizados son los aragoneses, más cercanos, queridos y motivadores para el público que iba a asistir. No debe olvidarse que, solo cuatro meses antes, había tenido lugar el Desastre del Barranco del Lobo (julio de 1909) y había que enardecer a los futuros soldados españoles –y a las familias que debían dejarlos partir–, al tiempo que se ofrecía una cara bien distinta –más patriótica, a ojos del autor– que la que habían mostrado algunas ciudades catalanas durante la Semana Trágica. Aún había otro detalle, en este caso personal, que hacía nítida la intención del autor; Manuel de L'hotellerie era nieto de José de L'hotellerie Fernández de Heredia, Barón de Warsage, patriota muerto en los combates del segundo sitio de Zaragoza³⁴⁸, en febrero de 1809. También había escrito este dramaturgo, solo un año antes, un boceto de drama inspirado en la Guerra de la Independencia, titulado *Dos héroes y un traidor*; por tanto, el tema de los Sitios no le era ajeno ni por nacimiento, ni por familia, ni por intención. Precisamente contra las familias que tenían que entregar a sus hijos para combatir, y sobre todo contra las madres, iba dirigido el tremendo alegato de un viejo general hacia su hija, llorosa y temerosa de que el nieto tenga que marchar a la guerra. Intentaba consolarla diciéndole que, en caso de morir, el nombre de su hijo figuraría entre los héroes de la patria, junto a los nombres de Agustina o Manuela Sancho. Lo que no le decía es que se perdieron miles de nombres y de vidas, no recordados como estos; si acaso, alguno, bajo la denominación de “soldado desconocido”:

GENERAL: Si pierde la vida, será la gloria más grande que puede tener; su sangre contribuirá a lavar las ofensas que nos hayan inferido; su recuerdo será un orgullo y su nombre figurará siempre entre los de los héroes para honor de su España y

³⁴⁸ La información sobre estos aspectos familiares y como autor en: BURGUERA, Amado de Cristo: *Suplemento a la obra Representaciones escénicas malas, peligrosas y honestas*. Valencia. Imprenta de Antonio López, p. 234.

galardón y lustre de su familia, y allá, en el cielo, ocupará un sitio entre los valientes. (...) si en vez de pensar solo en tu hijo, pensases primero en Sagunto y Numancia, después en Zaragoza y vieses con los ojos de la imaginación aquellas escenas de heroísmo; aquellas mujeres que se llamaron Agustinas; Buretas, Manuelas Sancho y mil más, estarías orgullosa, te faltaría tiempo para lanzar a tu hijo al teatro de la guerra, animándole y enardeciendo su espíritu, para que fuera un león en la pelea.³⁴⁹

Ese ímpetu guerrero era compartido por el nieto que partía al combate, incrédulo por que existiesen en España personajes que, no solo no querían ir a la guerra, sino que pretendían que nadie fuese. La prometida de Marcial sí pensaba como él; no estaba dispuesta a que su amor fuese un freno al ardor patriótico del joven: “Parte a la guerra, conquista lauros y gloria para nuestra Patria, (...) Y si los hombres faltan, acordaos que hay en España imitadoras de Agustina de Aragón que, como yo, correrán presurosas a disparar los cañones”³⁵⁰.

En 1915, Armando Oliveros y José María Castellví, con la colaboración del maestro Bernardino Monterde, ofrecieron al público del Teatro Nuevo de Barcelona la zarzuela *Temple baturro*; fue el 12 de octubre del año indicado. La acción tenía lugar en una aldea de Aragón en tiempos del estreno, pero algunas referencias a personajes de la Guerra de la Independencia aparecían como muestra de lo que, en aquellos tiempos, se consideraba ser aragonés; con ritmo de jota se expresó lo siguiente: “La victoria, Palafox. / Lanuza nos dio los fueros, / la victoria, Palafox / y el temple de nuestras almas / Agustina de Aragón”³⁵¹. Se producía, pues, una mitificación de la jota, que junto a las seguidillas o las malagueñas, se convirtieron en un canto para fortalecer la resistencia ante el invasor; eran cantos de la patria, unidos con los himnos militares, que se enfrentan y superan a los himnos de los franceses. Tal fenómeno se recogió en las zarzuelas para mostrar lo acontecido en 1808-1814 y para enardecer al público en otros momentos posteriores (guerras en Cuba o en Marruecos, por ejemplo), pero no se trató de una simple utilización literaria o política. Los combatientes de la Guerra de la Independencia comprendieron perfectamente el poder que escondía esta “arma” que se

³⁴⁹ L'HOTELLERIE FALLOISSE, Manuel: *Todo por España*. Zaragoza. Establecimiento Tipográfico de P. Carra, 1909. Cuadro primero, pp. 8-9.

³⁵⁰ *Ídem*. Cuadro segundo, p. 17.

³⁵¹ OLIVEROS, Armando, CASTELLVÍ, José M^a. y MONTERDE, Bernardino: *Temple baturro*. Barcelona. Imprenta Hijos de D. Casanovas, 1915. Cuadro primero, p. 11 y cuadro tercero, p. 45, respectivamente.

llamaba jota o seguidilla, pues “la propaganda a través de canciones, marchas, himnos, danzas, etc., estaba llamada a desempeñar un papel decisivo. Los emocionantes sonos musicales galvanizaron los sentimientos de las gentes exaltando su patriotismo, su acometividad, su espíritu de resistencia y cualquiera otra manifestación de hostilidad hacia el invasor francés”³⁵².

La cita de la zarzuela que se ha copiado en el párrafo anterior, resonará otra vez al final de la obra, cuando la protagonista asuma una culpa de infidelidad que no era suya para cubrir otra que se había producido, todo por agradecimiento y porque tal era el “temple” que les dio a las mañas Agustina de Aragón. En esas frases, a las que los autores pedían se pusiera toda la atención posible en que estuviesen bien cantadas, radicaba la fuerza de la obra y lo más importante para este trabajo: Palafox y Agustina, en dos actitudes mitificadas, contribuían a dar carácter a los hijos e hijas de Aragón un siglo después de los hechos que les elevaron a leyenda. La prensa insistió en lo acertado de esta idea: “El mismo final de la obra, cuando Pilara repite las frases de la jota que oye cantar en la lejanía,.. *¡Temple baturro!...*, *¡Agustina de Aragón!...*, quizá no es real, pero tampoco es efectista: es sentimental y sincero artísticamente”³⁵³. Solo faltaba en esta jota la Virgen del Pilar; su ausencia y la cita de Lanuza³⁵⁴, permiten situar la obra en una línea de pensamiento alejada del clericalismo que se observó en obras anteriores.

Para finalizar este epígrafe, en el segundo sainete de *Lo que va de ayer a hoy*, estrenado en 1924 y donde se recogían hechos coetáneos a su puesta en escena, se encuentra un fugaz y postrero recuerdo a la *Jota de los Sitios*, aunque en clave cómica. Allí, un francés que pretendía a una española y que era rechazado por esta, no por cuestiones patrióticas sino porque quería a un madrileño, repetía la famosa letra para deleite del público: “La Virgen del Pilar dice / que no quiere ser francesa / lo mismo dice la Encarna... / ¡paciencia, Guillaume, paciencia!”³⁵⁵.

³⁵² DIEGO, Emilio de: *Op. cit.*, p. 88.

³⁵³ Juicio de Carlos Jordana en *El Diluvio*, recogido en OLIVEROS, Armando, CASTELLVÍ, José M^a. y MONTERDE, Bernardino: *Op. cit.*, p. 48.

³⁵⁴ El Aragón identificado con Lanuza perteneció a una forma de pensar cercana al liberalismo decimonónico. Véase RAMÓN SOLÁNS, Francisco Javier: *Op. cit.*, p. 211.

³⁵⁵ RAMOS MARTÍN, Antonio, FERRAZ, Emilio y GUERRERO, Jacinto: *Op. cit.* Sainete segundo, p. 60.

4.5. La resistencia en las ciudades

Benito Pérez Galdós cerró su episodio sobre Zaragoza considerando que la idea de nacionalidad que los maños habían defendido hasta la muerte seguía viva muchos años después, cuando él dio a la prensa la novela, de tal manera que ninguna otra potencia se había atrevido a invadir de nuevo aquella “casa de locos”³⁵⁶. Efectivamente, las ciudades españolas y sus habitantes, al igual que las zonas rurales, dieron una novedosa imagen dentro de las guerras napoleónicas y no cedieron a la invasión. Podrían ser conquistadas, pero rendidas, jamás; incluso cuando tal rendición se produjo, solo fue tras una lucha osada y con la certeza de la imposibilidad de seguir resistiendo. No fueron rendidas porque “el corazón y el espíritu de los ‘patriotas’ se mostraban más difíciles de doblegar que las bayonetas, los sables, los cañones y las murallas”³⁵⁷. Sin embargo, esto causó un alto número de bajas entre los habitantes de las ciudades y propició la creación posterior de mitos sobre su resistencia³⁵⁸, de los que se aprovecharon –en el buen sentido del término– la literatura y la música para tomar algunos de sus argumentos. La resistencia de las ciudades emblemáticas, así como la de cualquier pueblo, aldea y grupo humano español, recibió su respaldo en la zarzuela. De modo continuo, en sus páginas y números musicales, se localizaban incitaciones a seguir resistiendo, a combatir hasta morir o vencer, a golpear a los invasores en cualquier lugar y con los medios disponibles.

4.5.1. Gerona

A diferencia de Zaragoza, Gerona sí disponía de murallas y defensas fortificadas, además de una “adecuada guarnición de infantes y artilleros”³⁵⁹, aunque Toreno dio una imagen penosa de su situación defensiva. Por ello, la primera tentativa del general Guillaume Philibert Duhesme, el 20 de junio de 1808, fracasó y tuvo que retirarse a Barcelona. Volvió a intentarlo, con refuerzos, a partir del 24 de julio. No solo

³⁵⁶ PÉREZ GALDÓS, Benito: *Zaragoza...*, p. 285.

³⁵⁷ DIEGO, Emilio de: *Op. cit.* p. 58.

³⁵⁸ No fueron los acontecimientos de la Guerra de la Independencia los únicos mitificados, pues “la épica de la resistencia defensiva ante los sitios tenía una larga tradición en nuestro país, desde Numancia y Sagunto”. GARCÍA CÁRCEL, Ricardo: *Op. cit.*, p. 160.

³⁵⁹ ESDAILE, Charles: *Op. cit.*, p. 101.

no consiguió tomar la ciudad, sino que sufrió los continuos ataques de los migueletes y los somatenes. El 9 de agosto recibió la orden de abandonar el sitio de Gerona, pues ya se estaba produciendo la retirada de los ejércitos franceses hacia el norte después de la derrota en Bailén; sin embargo, Duhesme se resistió a abandonar la empresa y no regresó a Barcelona hasta la noche del 16 al 17 de agosto. Tras la venida a España del propio Napoleón y el cambio de los acontecimientos militares, Gerona fue sitiada de nuevo en mayo de 1809 y, en la primera semana de julio, se inició el ataque. El general Mariano Álvarez de Castro, “un gobernador dotado de gran profesionalidad, valor y recursos”³⁶⁰, encabezó la resistencia a ultranza y en ella se vieron implicados todos los grupos sociales, mujeres y niños incluidos. Tras una resistencia que costó gran número de vidas, el 10 de diciembre se aceptó la solicitud de rendición del mariscal Pierre François Augerau y el 11 entraron los franceses en Gerona. Entre los prisioneros se encontraba Álvarez de Castro, enfermo; según recogió la historiografía, “apenas recuperado, fue enviado al castillo de Figueras, y a las pocas horas de su entrada en aquella fortaleza apareció muerto en circunstancias extrañas”³⁶¹.

Solo dos zarzuelas describieron los hechos acontecidos en la ciudad catalana durante sus sitios. La primera, plenamente ambientada en el último de ellos, llevaba su mismo nombre, *Gerona* (1892, Teatro de la Zarzuela). Los autores fueron. Una parte de la prensa recogió, no sin ironía, que los autores –Mariano de Rojas y Teodoro San José– habían cometido tales fallos que la obra duraría poco en cartel: “A pesar de la defensa de la *claque*, *Gerona* tendrá que *rendirse*”³⁶². Dos funciones nada más se dieron de la obra y la empresa la sustituyó por otras que ya habían tenido éxito y formaban parte del repertorio. En *Gerona* se trató el tema de los sufrimientos de la ciudad, su futura rendición y su destrucción entre las llamas; ofreció, por tanto, una visión negativa del asedio. La acción se situaba en el último y definitivo asalto francés, que comenzó en mayo de 1809. En ella aparecían personajes de toda edad y condición, lo cual respondía a la idea de que la de Gerona fue una lucha por la supervivencia y el patriotismo. El primer acto situaba la acción en una plaza donde los gerundenses se preparaban para resistir una nueva acometida; las indicaciones para el director de escena dejaban clara

³⁶⁰ *Ídem*, p. 234.

³⁶¹ *Ídem*, p. 331.

³⁶² EL SACRISTÁN: “En la Zarzuela”, en *El Heraldo de Madrid*, 14-5-1892, p. 2.

esta cuestión: “Los cartuchos, ya hechos, están depositados en espuestas, cestas...; balas, papeles y pólvora en varias partes del teatro”³⁶³. Los defensores expresaban sus sentimientos hacia Gerona, Cataluña y España y afirmaban que defendiendo la primera se defendían las otras dos. Entre esos defensores se encontraban miembros del clero, como un fraile de nombre curioso (fray Tranquilo) y el padre Rull, quien ya protagonizó algunas escenas en la *Gerona* de Galdós. Este último era el encargado de lanzar la arenga: “Con las armas en la mano / y con valor sobrehumano, / luchemos, hermanos míos / (...) Gerona, a la gloria vas, / ten mi palabra por cierta. / ¡Por cada tumba aquí abierta / se abre allí una puerta más! (señalando al cielo)”³⁶⁴.

Entre los combatientes también figuraba el personaje de Marshall, un militar irlandés que admitía luchar junto a los españoles por amor hacia una gerundense (La Capitana), pues “todo aquí al honor se inmola, / es más valiente el valor / y es más amor el amor / de la mujer española”³⁶⁵, y también por conseguir “la santa independencia”³⁶⁶ de aquella tierra. Fue una representación del ideal romántico del héroe que ofrecía su vida por la libertad y el amor. En realidad los autores se inspiraron en el militar histórico “don Rodolfo [sic] Marshall, irlandés de nación y hombre de bríos, que había venido a España a tomar parte en su sagrada lucha”³⁶⁷; su muerte, en una de las brechas, no fue recogida en la obra. Otro personaje decisivo era don Diego, un “mal español” porque se había afrancesado por ideología y por despecho, ya que quería a la misma mujer que Marshall. Su actitud, de fingida amistad hacia el irlandés y hacia el resto de los gerundenses, será utilizada por los autores para recuperar en el argumento la idea del caballo de Troya (Don Diego), gracias al cual Gerona será conquistada. Del mismo modo se transmitió al público la idea de que era más aceptable unirse a un extranjero que a un traidor español.

Muy interesantes fueron los tres grupos militares que salieron a escena formados por elementos del paisanaje: hombres primero, niños y mujeres después. El canto de los pequeños debe destacarse, pues entroncaban su valor con el que tuvo Roger de Flor. De esta manera el autor podía enlazar las gestas pasadas de catalanes/aragoneses –a la manera de las de Sagunto y Numancia– con las que estaban a punto de vivir sus

³⁶³ ROJAS, Mariano de y SAN JOSÉ, Teodoro: *Gerona*. Libreto manuscrito. Acto Iº, p. 3r.

³⁶⁴ *Ídem*, pp. 7v-9v.

³⁶⁵ *Ídem*, p. 11v.

³⁶⁶ *Ídem*, p. 10v.

³⁶⁷ TORENO, Conde de: *Historia del levantamiento, guerra y revolución de España*. Tomo III. Madrid. Imprenta de don Tomás Jordán, 1835, p. 100.

descendientes en 1809. El grupo formado por las mujeres, un reflejo de la histórica Compañía de Santa Bárbara, se ofreció en su imagen más visual para el espectáculo y, al mismo tiempo, guerrera, pues, como afirmaba el personaje de La Capitana: “Cuando entre sombras de duelo / la patria se ve sumida / se sacrifica la vida / para conquistar el cielo. / ¿Qué menos se puede hacer? / La patria noble y hermosa / es la madre cariñosa / a quien hay que defender”. A esta exclamación patriótica se refería Marshall con las siguientes palabras: “¡Noble y hermosa nación!”³⁶⁸, lo cual era una forma oportunista de hacer patria entre el público por parte de los autores. Las primeras noticias que esta zarzuela ofrecía sobre el general Álvarez de Castro, máximo responsable de la defensa de la ciudad, estaban en boca de uno de los sitiados. Este daba cuenta de lo que había contestado al emisario francés que solicitaba la rendición, al tiempo que se presentaba una imagen ya mitificada del general, donde todo era heroísmo, valor y ánimo a pesar de encontrarse enfermo:

TORRALBA [Capitán español]: –“¿A qué a la plaza venís? / propósito temerario!– / le respondió al emisario. –¿Capitulación decís? / Para ahogarme entre sus brazos, / para humillar mi altivez. / Idos de aquí, y otra vez / os recibo a cañonazos”–. / Salió el oficial huyendo... / Álvarez se encoleriza, / y su voz, aunque enfermiza, / con brío siguió diciendo: (...) “Del águila imperial la garra odiosa / pretende avasallar con sus legiones / la más fuerte nación, la más gloriosa / que cuenta por soldados sus campeones / henchidos con la sangre belicosa / de las venas de indómitos leones. / Pero no temas, no, patria querida / podrás deshecha ser mas no vencida”.

MAR: Ese bravo general es una gloria de España.

TOR: De Gerona es el sostén. / Por la patria su alma late; / cuando ordenaba el combate / le dijo... yo no sé quién: –“El ataque de hoy es serio. / Si acaso nos retiramos, / general, ¿a dónde vamos?”– “¿Dónde vais? ¡Al cementerio!”

CAPITANA: En mármol se ha de esculpir esa frase.³⁶⁹

Considerada como históricamente verdadera, no en mármol sino en papel se imprimió esta última frase y así pasó de la narración histórica a la novelística, hasta llegar a la zarzuela. Toreno, por ejemplo, afirmó: “Y a un oficial que encargado de una

³⁶⁸ *Ídem*, pp. 16r-16v, las dos citas. Galdós refiere que pronunció palabras similares en la hora de su muerte, algo que no aparecía en la zarzuela: “Muero contento por causa tan justa y nación tan brava”. PÉREZ GALDÓS, Benito: *Gerona*. Madrid, Imprenta y Litografía de La Guirnalda, 1878, p. 70.

³⁶⁹ ROJAS, Mariano de y SAN JOSÉ, Teodoro: *Op. cit.*, pp. 23r-24v.

pequeña salida le preguntaba que adónde en caso de retirarse se acogería, respondióle severamente, *al cementerio*³⁷⁰. Galdós, por su parte, recreó el pasaje de la siguiente forma: “En las jornadas de septiembre, cuando Vives, el capitán de Ultonia, se disponía para una pequeña excursión al campo enemigo, preguntó a don Mariano que adónde se acogería en caso de tener que retirarse. El Gobernador le contestó: ‘Al cementerio’. ¿Qué te parece? ¡Al cementerio!”³⁷¹.

La escena final de la zarzuela era una clara muestra de patriotismo que se quería transmitir a los espectadores. Intervenciones entusiásticas eran la de Teodora, La Capitana –“Juremos gerundenses / vencer o morir”– y la de Marshall³⁷², quien, a pesar de su origen extranjero, tomaba en sus manos la bandera española que portaba el fraile Rull: “Bandera sacrosanta, / emblema del honor / mi fortaleza enciende / aumenta mi valor. / A tu sombra protectora / que honor envía, / juro vencer, / y si vencer no puedo / bandera mía / yo pienso perecer”. Por el contrario, antipatriótica era la intervención de don Diego, el afrancesado, cuyas fuertes palabras debieron de provocar más de un sobresalto entre el público asistente al estreno: “Hollada por mis manos / bandera impía / hoy te han de ver”³⁷³.

En el acto segundo, la situación de los sitiados aparecía desesperada. Se conocía que la salud de Álvarez de Castro no era buena y que era posible una capitulación. El afrancesado, por su parte, continuaba con la guerra psicológica e intentaba convencer a los defensores de que no se podía resistir a toda costa: “Es bien que en la patria hermosa / los ojos se tengan fijos, / pero ¿y si hay padres? ¿Si hay hijos? / ¿Y si se tiene una esposa? /¿Debe, por hacerse el fuerte, / cuando podría salvarlos / ir en persona a entregarlos / en los brazos de la muerte?”³⁷⁴. Estas frases, pronunciadas por alguien afecto a la defensa, podrían crear alguna duda entre los espectadores que contemplaban la escena; sin embargo, dichas por un enemigo venían a confirmar la necesidad de resistir por encima de cualquier otra consideración. También resistía a sus requerimientos amorosos La Capitana, pues no podía amar a quien vendía a su patria. En este acto destacaba, el final, un cuadro plástico donde algunas gentes aparecían tocadas con la tradicional barretina catalana y Gerona se veía bajo las llamas.

³⁷⁰ TORENO, Conde de: *Op. cit.*, tomo III, p. 104.

³⁷¹ PÉREZ GALDÓS, Benito: *Gerona...*, p. 119.

³⁷² “Por lo valiente, debía haber sido español”. *Ídem*, p. 69.

³⁷³ Todas las citas en ROJAS, Mariano de y SAN JOSÉ, Teodoro: *Op. cit.* Acto Iº, p. 27.

³⁷⁴ *Ídem*. Acto IIº, pp. 4r-5r.

La segunda zarzuela que trató los asedios de Gerona fue *Episodios Nacionales*, en 1908. En realidad solo recogió el recuerdo de lo acontecido en la localidad en uno de sus cuadros, precisamente escrito para conmemorar los diferentes sitios de las ciudades españolas. Las acotaciones para los directores de escena buscaban impactar sobre el público, al tiempo que señalaban tres personajes o elementos que los autores consideraban claves en la gesta gerundense, como eran la figura del general Álvarez de Castro, la de los hombres y la de las mujeres que colaboraron en la defensa. Se ofrecía así una imagen de unidad entre el héroe personal y los héroes y heroínas grupales, entre el líder y el pueblo que le seguía de manera ciega:

A la derecha las escabrosidades de la montaña, en cuya cumbre está el castillo de Montjuich de Gerona, en ruinas. En la vertiente de la montaña arcos militares esparcidos, y algún caballo muerto dan idea de los pasados combates. Al pie la figura de Álvarez, el heroico defensor de la ciudad, seguida de un grupo de soldados y voluntarios catalanes con barretinas, y en otro grupo algunas mujeres del batallón de Santa Bárbara.³⁷⁵

El más favorecido fue, sin duda, el general Álvarez de Castro, pues las mismas indicaciones insistían en que “aun cuando no hablan Álvarez, Palafox y Tío Jorge, debe el Director de escena evitar que estos personajes sean representados por comparsas. No se desdeñen de caracterizar estos tipos los señores artistas, ¡que no es poca gloria poner su nombre al lado de los que hicieron inmortal el suyo!...”³⁷⁶. La representación musical, importantísima cuando no hay letra para los personajes, se verificó en una sardana que cantaba un grupo de catalanes, pues así se les nombraba. Esta sardana, calificada de “guerrera”, se ejecutaba en catalán y su letra refería, una vez más, que la lucha por Gerona, Cataluña y España era una misma; como la zarzuela se estrenó en 1908, esto no dejaba de ser un guiño a la necesidad de no excluirse políticamente unas regiones a otras:

³⁷⁵ THOUS, Maximiliano, CERDÁ, Elías, LLEÓ, Vicente y VIVES, Amadeo: *Op. cit.* Cuadro sexto, p. 51.

³⁷⁶ *Ídem*, p. 51.

CATALANES: Sigam dignes de la fama / que per tot arreu pregona / la defensa de Girona / qu'es un poblé gran y fort, / y al probar que som la gloria / de la rassa catalana / ballem l'última sardana / la *Sardana de la Mort*. (Bailando una sardana guerrera.) / Digasme tú, Girona, / si te n'arrendirás... / Lirón, lireta. / ¡Con vols que me'n rendesca / si Espanya non vol pas! / Lirón fa, la garideta, / lirón fa, lireta la.³⁷⁷

Esta glorificación de la resistencia gerundense ya se había iniciado en los mismos tiempos de la guerra, pues en septiembre de 1810 las Cortes le dieron el título de Excelentísima e Inmortal a la ciudad. La figura de Álvarez de Castro se situó en primera línea de las heroicidades y se escribieron algunas historias sobre el sitio. Entre ellas, la de Manuel Cundaro y la de Miguel de Haro, quien “relativizó las capacidades de Álvarez de Castro y le dio un enfoque liberal al tema”³⁷⁸. Modesto Lafuente no escatimó elogios: “En una de las más célebres ciudades de Cataluña en la historia antigua y moderna, se estaban realizando hechos insignes, tan terribles como gloriosos, que habían de ser la admiración de aquellos y de los venideros tiempos, que habían de dar honra y fama a la nación que sustentaba esta guerra (...) Nos referimos al memorable sitio y a la inmortal defensa de la plaza de Gerona”³⁷⁹. En la pintura, Ramón Martí Alsina realizó varios cuadros sobre el tema entre 1863 y 1891. Igualmente César Álvarez Dumont dio a la luz un cuadro sobre *El gran día de Gerona*, donde recogía la resistencia en las calles de la ciudad a la entrada de los enemigos el 19 de septiembre de 1809. En 1874, Benito Pérez Galdós dio a la imprenta su obra sobre la ciudad catalana, la cual, en 1908, se trasladó al teatro. Por último, para no hacer la lista muy extensa, hay que señalar la leyenda en verso de Carlos Fernández Shaw titulada *El defensor de Gerona* (1884) y una muestra de la desmitificación que en algunos ámbitos se podía realizar sobre estos hechos: el juguete cómico *El sitio de Gerona* (1918), de Francisco García Pacheco y Luis Candela, donde el título, equívoco, escondía el acoso a que era sometido un personaje llamado Gerona de apellido.

³⁷⁷ *Ídem*, pp. 51-52.

³⁷⁸ GARCÍA CÁRCEL, Ricardo: *Op. cit.*, p. 161.

³⁷⁹ LAFUENTE, Modesto: *Historia General de España*. Madrid. Establecimiento Tipográfico de Mellado, 1861. Tomo 24, p. 218

4.5.2. Valencia

Conquistar Valencia y su puerto fue un objetivo de vital para los franceses. El 28 de junio, el mariscal Bon Adrien Jeannot de Moncey se presentó frente a la ciudad tras superar una escasa resistencia española en los desfiladeros que cortaban el camino desde Madrid al Reino de Valencia. Ese mismo día comenzó el ataque, pero los franceses fueron rechazados. Moncey, temeroso de la llegada del ejército español al mando del general Pedro González Llamas, “que se hallaba a su espalda, levantó el campo y, el 30 de junio, inició la retirada hacia Madrid, por Almansa”³⁸⁰; ninguna tropa española persiguió a los franceses. El 25 de diciembre de 1811 el mariscal Louis Gabriel Suchet inició la que sería última ofensiva. Dentro de la ciudad, las disposiciones del general Blake, tendentes a forzar el asedio o capitular, fueron contestadas por las tropas y los paisanos, produciéndose motines y desmanes provocados por la angustiada situación que se vivía: “Una Junta Extraordinaria, reunida para tratar del abastecimiento, se constituyó en Junta Suprema, reclamó para sí los poderes civil y militar y trató de que Blake resignase el mando. No lo consiguieron, pero la indisciplina y la desertión hicieron mella en las decaídas tropas españolas”³⁸¹. La oferta francesa de rendición fue aceptada el 8 de enero de 1812 y el 9 entraron los enemigos en Valencia. Los prisioneros españoles, en número de dieciséis mil, incluido el general Joaquín Blake, fueron enviados a Francia. Como afirmó Emilio de Diego, “la caída de la capital del Turia produjo honda conmoción en la España patriótica. Tal vez fue la última ocasión en que los franceses pudieron creer en su victoria en la guerra de España”³⁸².

Dentro del corpus, la obra que más atención prestó al asedio de la capital levantina fue *Los fusileros* (1884), de Mariano Pina Domínguez y Francisco Asenjo Barbieri. En esta obra se mostró la victoria de los valencianos en el primer y fallido asalto de los franceses por la puerta de Quart, en 1808. Terminaba aquí y nada se decía de la caída de la ciudad en 1812, pues era más rentable proponer al público una victoria parcial que una derrota final. En el primer acto se convertía al pueblo en protagonista de su independencia, al luchar en calles y puertas contra los invasores. Esta situación

³⁸⁰ DIEGO, Emilio de: *Op. cit.*, p. 229.

³⁸¹ *Ídem*, p. 401.

³⁸² *Ídem*, p. 402.

tomaba su referente en la historia, pues la presencia de paisanos en primera línea de combate fue una constante en la ciudad del Turia, hasta el punto de que un historiador ha llegado a afirmar que “no fue la junta la que dirigió al pueblo sino que fue el pueblo el que dirigió a la junta en la defensa de la ciudad”³⁸³. En varios números musicales se daba cuenta de esa defensa, principalmente por esas clases populares³⁸⁴ y en la que era posible destacar como héroe, ascender en méritos militares y madurar como persona, a la manera que ya se ha visto en otras situaciones similares recogidas en las zarzuelas. Especial interés tenía el final del acto primero, donde intervenían los principales personajes y el coro que representaba al pueblo valenciano en lucha. Las plegarias a la Virgen de los Desamparados y los cantos de enardecimiento patriótico se alternaban para conseguir transmitir al público el entusiasmo del momento histórico y, obviamente, obtener su aplauso:

EMILIO: Por esta noble enseña, emblema del honor / por la bandera santa que aquí nos cobijó, / juremos aquí, amigos, con decidida fe / morir por nuestra patria, morir por nuestro rey. (...)

CORO: Guerra al extranjero, guerra sin cuartel / que hoy Valencia toda muestra su poder.³⁸⁵

En el acto segundo el maestro Barbieri incluyó un coro femenino (aunque vestido como hombres) donde se mofaban de Napoleón y de José Bonaparte. En la orquesta se trataba de dar sabor popular a la pieza con la imitación del sonido de la dulzaina y el acompañamiento de un tamborcillo:

CORO DE MUJERES: Venid a la fiesta del gran Mameluco / que quiso en Valencia entrar el muy cuco, / y vino mandado por *Napoladrón* / a ser un enano de la procesión. / Bailar pretendía con nuestras muchachas, / pero ellas no quieren parejas gabachas/ así baila solo y se hace ilusión / de ser un enano de la procesión. (...) A las

³⁸³ FRASER, Ronald: *Op. cit.*, p. 255.

³⁸⁴ “Los habitantes, alentados y aconsejados por artilleros e ingenieros militares, se apresuraron, como en Zaragoza, a reforzar las defensas de la ciudad arrastrando cañones hacia las puertas principales, cavando trincheras para impedir el avance del enemigo, llenando sacos de tierra para formar parapetos ante la artillería, y atrancando las puertas con sólidas vigas de manera arrancadas de la recién construida plaza de toros”. *Ídem*, p. 254.

³⁸⁵ PINA DOMÍNGUEZ, Mariano y BARBIERI, Francisco: *Los fusileros*. Partitura manuscrita, nº 6.

mantas valencianas tiene miedo el rey intruso / porque están debajo de ellas preparados los trabucos. / A la manta, la manta, que Pepe Botellas de verla se espanta.³⁸⁶

El esfuerzo de los defensores en *Los fusileros* tenía su recompensa al final se ese acto segundo, cuando se daba cuenta de la huida de los franceses tras ser detenidos en la puerta de Cuarte³⁸⁷. El relato de los autores parecía una pequeña clase de historia por la gran cantidad de datos y lugares que aportaba. El triunfo se celebraba de manera desenfadada, con bailes, bebida, insultos hacia Napoleón y expresiones de exaltación hacia Valencia: “Cuando el suelo de mi patria / holla un bárbaro opresor, / en batir al extranjero / tengo puesta mi ilusión. / Y entretanto que consigo / ver triunfante al español / a Valencia todo entero / le consagro el corazón”³⁸⁸.

El levantamiento valenciano contra los franceses, una vez iniciado el conflicto en Madrid, tuvo como protagonista, entre otros, a un huertano, a un miembro de la clase baja: el “Palleter”. Se trataba de un humilde campesino que llevaba por las calles de Valencia unas pajuelas inflamables. La tradición levantina hizo de su nombre y oficio el primer alzado contra la perfidia francesa, hasta el punto de que se le describe como capaz de retar al mismísimo Napoleón. De esta circunstancia se puede dar una doble interpretación, aceptada una u otra según los intereses de cada momento. Por un lado, una versión nacionalista: un patriota español se enfrenta a un poderoso invasor extranjero. Por otro, la versión subversiva, más peligrosa podría decirse, donde un miembro de una clase no privilegiada se enfrenta a todo un emperador. La interpretación nacionalista tuvo un ejemplo en la citada *Episodios Nacionales*. Los autores hacían figurar a este personaje en el momento en que la *Gazeta* de Madrid publicaba el nombramiento de José I como rey. Quienes escuchaban de viva voz tal proclamación –no debe olvidarse el alto índice de analfabetismo entre las clases bajas, algo que la zarzuela tenía en cuenta– se indignaban y era la voz del “Palleter” la que expresaba el estado de ánimo colectivo. La lucha sería por Fernando VII, por Valencia y España –no había distinción de tierras ni regionalismos– y por la independencia:

Los infames invasores / de la patria se apoderan; / se han llevado al Rey de España, / y ¿ahora quiere la *Gazeta* / que a otro rey que no es el nuestro / le juremos

³⁸⁶ *Ídem*, nº 10.

³⁸⁷ *Ídem*, nº 8.

³⁸⁸ *Ídem*, nº 16.

obediencia? / Pues diciendo que no, basta. / La ciudad cierra sus puertas / y recibe a cañonazos a las tropas extranjeras. [Rompe el ejemplar de la *Gazeta*] (...) Por nuestro rey prisionero, / por España y por Valencia, / escuchadme, valencianos: / ¡Yo, un vendedor de pajuelas, / al infame Napoleón / le declaro aquí la guerra! / ¡Guerra a muerte a los traidores! / ¡Viva nuestra independencia!³⁸⁹

4.5.3. El infructuoso asedio a Cádiz

El segundo intento francés para conquistar Andalucía comenzó en enero de 1810, al atravesar los ejércitos imperiales Sierra Morena por Córdoba y Jaén. Las tropas del general Areízaga –derrotado poco antes en Ocaña– fueron arrolladas. El propio rey José comandaba este ejército de invasión, aunque la dirección de los cuerpos estaba encargada a Victor, Sebastiani y Desoyes. Las tropas del duque de Alburquerque fueron derrotadas en las cercanías de Sevilla y el Duque, convencido de que la ciudad estaba perdida ante el avance enemigo, tomó la crucial decisión de bajar hasta Cádiz, en donde ya se había refugiado la desprestigiada Junta Central y elegido (29 de enero de 1810) una Regencia, encabezada por Castaños, que asumió el poder. Las primeras unidades del ejército de Alburquerque, exhaustas por la rapidísima marcha, entraron en la Isla de León el 4 de febrero de 1810. Tres días antes habían ocupado los franceses la capital de Andalucía. José, tras una especie de gira de prestigio por varias ciudades del sur, volvió a Madrid. Las tropas francesas se dispusieron a sitiar Cádiz desde el 4 de febrero de 1810; su resistencia “produciría dos efectos inmediatos de gran importancia. José I no lograba completar la conquista de Andalucía, ni someter al gobierno español. Por otro lado, fijaría allí muchos miles de soldados franceses durante más de dos años y medio”³⁹⁰. La misma situación geográfica de Cádiz la hacía invulnerable por tierra y por mar, donde la escuadra inglesa colaboraba en su defensa. Los franceses tomaron algunos fuertes, como el de Matagorda y el de la Cabezuela, desde donde hostigaron a los gaditanos. No obstante, su lejanía fue motivo de que las bombas enemigas provocaran menos daños que bromas en Cádiz.

³⁸⁹ THOUS, Maximiliano, CERDÁ, Elías, LLEÓ, Vicente y VIVES, Amadeo: *Op. cit.*, pg. 28.

³⁹⁰ DIEGO, Emilio de: *Op. cit.*, p. 341.

El asedio a Cádiz recibió certero tratamiento en la literatura. Benito Pérez Galdós dio a la imprenta, en 1874 y dentro de la primera serie, la novela titulada precisamente *Cádiz*; los asuntos amorosos tuvieron como trasfondo el surgimiento de una España nueva con los debates en las Cortes. En el mundo de la zarzuela, la principal obra donde se recogieron los acontecimientos de 1810 a 1812 fue *Cádiz*, de Javier de Burgos Larragoiti y Federico Chueca, ayudado este último en la instrumentación por Joaquín Valverde. Su importancia radicó “en que el tema patriótico es consustancial con la intriga de la obra. Tanto el discurso verbal, el discurso espectacular como el discurso musical, en resumen todos los medios, son empleados para despertar el patriotismo de los espectadores”³⁹¹. Vio la luz en 1886; acogida con entusiasmo, especialmente en alguno de sus números, desde entonces no ha dejado de figurar en los escenarios. El verdadero protagonista de *Cádiz* era el pueblo gaditano, aunque también podría considerarse que era el pueblo español, pues en Cádiz se refugiaron y defendieron españoles de todo lugar y condición. El carácter liberal que imprimió Javier de Burgos a su obra impidió que apareciera el nombre de Fernando VII entre los gritos patrióticos, supuestamente recogidos de los de 1810. Según la historiografía y Galdós, la rendición de la ciudad fue rechazada con las siguientes palabras: “La ciudad de Cádiz, fiel a los principios que ha jurado, no reconoce otro Rey que al señor don Fernando VII”³⁹². El único Fernando de la obra era un militar que luchaba por la libertad. Por tanto, “el patriotismo en la obra relega al segundo plano a todos los demás valores políticos [hasta el punto de que] se persigue un nacionalismo populista, un consenso entre todas las partes de la sociedad, una especie de unión sagrada según el modelo de Numancia”³⁹³. Obviamente, ese consenso de todos los grupos sociales, desde los encumbrados a los no favorecidos, casaba a la perfección con el ideal que propugnó la burguesía al asumir su papel hegemónico en el siglo XIX.

El libretista buscó la inspiración en fuentes históricas, al tiempo que dedicaba la obra al “Excelentísimo Señor D. José López Domínguez, Teniente General de los Ejércitos Nacionales”³⁹⁴. Pues bien, como reconoció el propio Javier de Burgos Larragoiti, fue la lectura de aquellas fuentes y las descripciones de una época, “en la

³⁹¹ VERSTEEG, Margot: *De fusiladores y morcilleros. El discurso cómico en el género chico*. Ámsterdam. Rodopi, 2000, p. 321.

³⁹² PÉREZ GALDÓS, Benito: *Cádiz*. Madrid. Imprenta y Litografía de La Guirnalda, 1878, p. 6.

³⁹³ VERSTEEG, Margot: *Op. cit.*, p. 340.

³⁹⁴ BURGOS LARRAGOITI, Javier de, CHUECA, Federico y VALVERDE, Joaquín: *Op. cit.* Cuadro primero, p. 5.

cual, al defenderse la España antigua se echaban los cimientos para la fundación de una España nueva”³⁹⁵, la que le movió a escribir la zarzuela. Por tanto, sería el caso, bastante peculiar pero importante, de un escritor que percibió con claridad cómo la España contemporánea surgió de la lucha del pueblo por su independencia entre 1808 y 1814.

El cuadro primero de *Cádiz* situó la acción en los días previos a la llegada de los franceses³⁹⁶. El autor especificó, en las acotaciones, que iban a desfilar por la escena individuos “pertenecientes a distintas clases de la sociedad”³⁹⁷. Entre ellos había majos, señores, frailes, marineros, el calesero³⁹⁸ llamado El Rubio y Lorenzo, un voluntario distinguido. Unos y otros se animaban a un combate que se veía próximo, incluso con mofas dirigidas hacia Napoleón y sus ansias de conquista, pues, al igual que en otras imágenes de ciudades sitiadas, se transmitió al público que los españoles exponían siempre su vida en la defensa de la patria:

LORENZO: Si la Francia ha soñado algún día / pasar vencedora por esta ciudad, / necesita enviar más franceses / que granos de arena arrastra la mar; / porque ancianos, mujeres, chiquillos / y todas las clases de la sociedad, / a pedradas, a palos, a tiros, / con uñas, con dientes, sabrán pelear.

CORO: No hay que temer; vengán acá, / que de los muros no han de pasar. (...) No hay que temer, / no hay que temblar, / y defendamos / nuestra ciudad.³⁹⁹

Se incluían en este relato varios nombres históricos, como el del mariscal Claude-Victor Perrin, quien comandaba “lleno de arrogancia” un ejército de “cuarenta mil franceses”; sin embargo, esto no parecía alarmar a los presentes, pues consideraban

³⁹⁵ BURGOS LARRAGOITI, Javier de, CHUECA, Federico y VALVERDE, Joaquín: *Op. cit.* Cuadro primero, p. 6.

³⁹⁶ Adolfo de Castro recogió que Cádiz estaba tan mal preparada para un asedio, que Castaños, al visitar el Puente Suazo, no encontró nada más que un inválido para su defensa; ahora bien, “el inválido, cuadrándose y con voz respetuosa, responde a Castaños: ‘Sosiéguese V. E.: no dejaré transitar a nadie sin pasaporte.’”. CASTRO, Adolfo de: CASTRO, Adolfo de: *Cádiz en la Guerra de la Independencia*. Cádiz. Revista Médica, 1862, p. 16. Era una simple anécdota pero ilustrativa del carácter gaditano que tan bien se verá reflejado en las páginas de *Cádiz*.

³⁹⁷ BURGOS LARRAGOITI, Javier de, CHUECA, Federico y VALVERDE, Joaquín: *Op. cit.* Cuadro primero, p. 9.

³⁹⁸ Los caleseros se distinguieron en el transporte de personas y materiales durante el asedio; podría decirse, pues, que les ofreció un homenaje Javier de Burgos en su obra. También recogió el autor una acertada frase, de Flores Arenas, sobre estos profesionales: “Desde las torres de nuestras casas veíase, según la aguda expresión de los caleseros, la frontera de Francia”. *Ídem*, p. 5.

³⁹⁹ *Ídem*, pp. 10-11.

que “son muy pocos, si tratan de entrar a la fuerza”⁴⁰⁰ en Cádiz. Otro nombre histórico era el del almirante Apodaca, de quien se comentaba, en una nota a pie de página, sus heroicidades al rendir la escuadra francesa de Rosilly en junio de 1808. El mensaje era diáfano: si se les pudo vencer antes, se les podía vencer ahora. También se utilizaba la figura de Castaños, el cual reclamaba “sin tardanza / terminar los nuevos muros / de la Cortadura [y] que espera que el pueblo entero / le ayude en esta jornada”⁴⁰¹. Del mismo modo se citaban los nombres de poetas como Arriaza, Gallego o Quintana, ansiosos por trasladar al papel las escasas victorias españolas. También don Cayetano Valdés, militar de prestigio y Gobernador de Cádiz en 1812, quien ofrecía el texto de la Constitución al pueblo en el cuadro sexto de la obra. Por último, don Ángel de Saavedra, ayudante del general Lapeña en 1811, distinguido y herido en la batalla de La Barrosa (Chiclana). En cuanto a hechos históricos, además del propio sitio de la ciudad y la proclamación de la Constitución, por las páginas de *Cádiz* se asomaban esa batalla de La Barrosa, la victoria en La Albuera o los contraataques desde el castillo de Puntales: “Nuestros cañones / no han descansado un instante, / y ocho o diez mil proyectiles / que hemos logrado mandarles / al Trocadero, han debido / dejar entre los secuaces / del mariscal Soult, algunos / recuerdos desagradables”⁴⁰². Aunque la situación histórica predominaba en la zarzuela, no dejaba de tener sus habituales personajes que vivían, amaban y sufrían durante los avatares bélicos. Algunos de esos personajes mantenían una actitud heroica en los momentos más difíciles: “Siguiendo el ejemplo heroico / de la capital de España, / y pereciendo con honra / como ahora de hacerlo acaban / Aragón y Cataluña / conquistando eterna fama”⁴⁰³. Frases grandilocuentes que servían, de paso, para recoger y re-transmitir la legendaria resistencia en Zaragoza y Gerona.

En el cuadro tercero –titulado “La Cortadura”– la anunciada llegada del Duque de Alburquerque con tropas de refuerzo para la ciudad era celebrada por quienes construían las defensas en aquella zona⁴⁰⁴, pero el autor tuvo mucho cuidado en

⁴⁰⁰ *Ídem*, p. 11.

⁴⁰¹ *Ídem*, p. 19.

⁴⁰² *Ídem*. Cuadro quinto, p. 66.

⁴⁰³ *Ídem*. Cuadro primero, p. 19.

⁴⁰⁴ En la zarzuela se ofreció la heterogénea composición social de quienes participaron en la construcción de las defensas; Adolfo de Castro así lo indicaba: “El duque de Híjar, con su gran cruz de Carlos III al pecho, es uno de los que, cual el trabajador más humilde, presta este servicio a su patria. El nombrado guardián de los Capuchinos Fray Mariano de Sevilla, con su comunidad formada, se presenta un día; y véñese mezclados entre los albañiles, comerciantes, personajes de noble estirpe y artesanos, los religiosos con el pico y la azada y acarreando piedras”. CASTRO, Adolfo de: *Op. cit.*, p. 17.

presentar esas tropas de forma realista, esto es, agotadas y casi deshechas, al tiempo que mostraba la solidaridad y el patriotismo de quienes los recibían como salvadores: “Todo el vecindario sabe / cómo el ejército viene / de destrozado y hambriento / y los donativos llueven. / Esperando a los soldados / en las calles, todos quieren / ser los primeros en darles / dinero, ropas y albergue”⁴⁰⁵. No solo se recibirá a Alburquerque de esta manera tan generosa⁴⁰⁶; su llegada era aprovechada por Chueca para componer una de las marchas emblemáticas de la historia de la música española. Ahora interesa destacar que la frase melódica principal se correspondía con otra frase literaria de gran fuerza y sentido. Decía el texto que los soldados llegaban para ayudar a un pueblo que quería combatir; por tanto, primero el pueblo, después los militares en su ayuda: “Que vivan los valientes / que vienen a ayudar / al pueblo gaditano / que quiere pelear”⁴⁰⁷.

El cuadro cuarto, correspondiente al acto segundo y último, trasladaba la acción al día 19 de marzo de 1812, precisamente cuando se iba a promulgar la primera constitución. Se daba cuenta de que los bombardeos de los franceses sobre la ciudad habían proseguido durante este tiempo, con mala puntería y poco acierto, lo que había provocado las bromas de los gaditanos.

Las expresiones patrióticas, si bien abundantes en toda la zarzuela, tenían un lugar destacado en el cuadro quinto, donde un miembro del ejército español y otro miembro de la nobleza narraban la importancia de Cádiz en los momentos históricos de 1810-1812 y la transcendencia que tuvo en años venideros lo que allí aconteció. Su discurso recogía, una vez más, la idea de que la nación española provenía de un antiguo pasado y tomaba impulso en 1812, gracias a la Constitución, para alumbrar una España más libre:

FERNANDO: Este asilo / de los dispersos y errantes / restos de una poderosa / nacionalidad, en balde / quebrantada y vulnerada / por una invasión infame; / esta nueva Covadonga, / independiente baluarte, / barrera donde el coloso / ciego al fin viene a

⁴⁰⁵ BURGOS LARRAGOITI, Javier de, CHUECA, Federico y VALVERDE, Joaquín: *Op. cit.*, Cuadro tercero, p. 43.

⁴⁰⁶ Moreno Alonso dio cuenta de que la importancia otorgada al Duque de Alburquerque en la defensa de Cádiz, si bien esencial, también fue exagerada por autores posteriores: “Aunque tal vez no se haya resaltado convenientemente que el efecto más importante que provocó fue el de elevar la moral de la ciudad sitiada, que, sacando fuerzas de flaqueza, adoptó un optimismo desconocido tan arrogante como la actitud del propio duque”. MORENO ALONSO, Manuel: *La verdadera historia del asedio napoleónico de Cádiz (1810-1812)*. Madrid. Sílex, 2001, p. 198.

⁴⁰⁷ BURGOS LARRAGOITI, Javier de, CHUECA, Federico y VALVERDE, Joaquín: *Op. cit.* Cuadro tercero, p. 49.

estrellarse (...) Es más: aquí la Regencia, / las Cortes, los Tribunales, / los embajadores, todas / las personas más notables / de la nación... con orgullo / podéis proclamar que Cádiz / es hoy la corte del reino / sobre estos revueltos mares, / la capital de la patria / con muros inexpugnables, / más aún; es la España entera / riéndose de Bonaparte.

MARQUÉS: Y qué espectáculo / damos al mundo tan grande / publicando hoy ese Código, / que, después de tantos males / dará a España nueva vida / de grandeza y libertades.⁴⁰⁸

El análisis de cómo se recogió en esta obra la promulgación de la Constitución doceañista se pospondrá para un epígrafe posterior. Solo queda añadir que el final de la zarzuela coincidía con la escenificación de la retirada francesa. Efectivamente, entre las indicaciones para los directores de escena, se pidió que se viesen “los cañones clavados y destruidas las obras de defensa”⁴⁰⁹ enemigas en el Trocadero. La bandera española debía ondear en manos de los vencedores mientras estos celebraban la independencia con el canto de una jota. Los franceses, salvo la burla que se les hacía en esa jota, ya no volverán a figurar en la zarzuela *Cádiz* ni en la ciudad de Cádiz de aquel 1812: “El 22 de agosto, el general Gazan, en su calidad de jefe del Estado Mayor del Ejército del Mediodía, dio la orden de prepararse para la retirada. Se levantaba el sitio de Cádiz, se abandonaba Sevilla, y la misma suerte corrían las demás guarniciones francesas desde los confines occidentales de Andalucía”⁴¹⁰. El día 25 de agosto, como afirmó Lafuente, “quedó, después de dos años y medio, descercada la isla”⁴¹¹.

En 1908, el sitio de Cádiz volvió a ocupar las tablas de un teatro lírico. Ese año se estrenó *Episodios Nacionales*, ya citada. Junto con los asedios de Zaragoza y Gerona, el cuadro sexto de esta revista histórica ofreció un panorama de “la bahía de Cádiz llena de buques ingleses y españoles”, junto con una “alegoría de las Cortes entre grupos de gaditanas con vistosos trajes”⁴¹². En cuanto a las canciones que representaron a la ciudad y su resistencia, los autores tomaron las ya conocidas del fracaso artillero francés y del uso que daban las gaditanas a los restos de las granadas. Más interesante fue la

⁴⁰⁸ BURGOS LARRAGOITI, Javier de, CHUECA, Federico y VALVERDE, Joaquín: *Op. cit.* Cuadro quinto, pp. 69-70.

⁴⁰⁹ *Ídem.* Cuadro octavo, p. 91.

⁴¹⁰ DIEGO, Emilio de: *Op. cit.*, p. 429.

⁴¹¹ LAFUENTE, Modesto: *Op. cit.* Tomo 25, p. 250.

⁴¹² THOUS, Maximiliano, CERDÁ, Elías, LLEÓ, Vicente y VIVES, Amadeo: *Op. cit.* Cuadro sexto, p. 51.

última aportación, donde se consideraba que la defensa de Cádiz contribuyó a crear una nación nueva y con leyes modernas: “Cádiz olvida la guerra / con su donaire y su gracia; / si los franceses nos sitian / nos divertimos en casa. / Y cuando llega una bomba, / como no puede estallar, / Cádiz estalla de risa, / Cádiz entona un cantar”⁴¹³. Estas palabras se correspondían, en sentido y casi en texto, con otras posteriores del historiador Moreno Alonso, quien también dejó constancia de la enorme importancia que tuvo la resistencia de Cádiz: “Fue el asalto, que resultó determinante, a la capital de una nación en donde se había refugiado el Gobierno y en donde se reunieron en representación suya las Cortes. Realidad que percibieron los sitiados, perfectamente conscientes de que una situación como aquella no se había dado con anterioridad”⁴¹⁴.

Cuando los franceses levantaron el sitio en agosto de 1812, otras ciudades y pueblos cercanos vieron alejarse de sus calles también a los enemigos. Una de esas poblaciones fue Vejer de la Frontera. No había sido fácil la vida en ella, pues “quedaron cortadas las veredas que conducían [desde Cádiz] a los diferentes pueblos de las inmediaciones (...) También cesó, o al menos disminuyó casi por completo, el tráfico de los trajineros de Conil y Vejer por la playa”⁴¹⁵. Se incluye en este epígrafe la situación en Vejer porque, precisamente, la acción de la última zarzuela que tomó los acontecimientos del asedio de Cádiz, en concreto los efectos de su levantamiento, transcurría en esa localidad. Se trataba de *La fama del tartanero*, estrenada en 1931 y debida a Manuel de Góngora, Luis Manzano y el maestro Jacinto Guerrero. Los autores, no obstante, ubicaron los hechos históricos en 1811, posiblemente tras una documentación poco exigente y se limitaron a indicar “durante la francesada”⁴¹⁶, nombre válido pero extraño a la altura de 1931, cuando ya era de dominio general el término “Guerra de la Independencia”. Lo más destacado de esta zarzuela, construida sobre una historia de enredo, celos y amores, aderezada con fragmentos cómicos y ubicada, solo como trasfondo, en los tiempos citados, fueron algunas datos históricos que se transmitieron en sus números y escenas. El primero llegaba a través de la carta de una novia a su novio, militar: “El francés se fue del pueblo / y que ya no ha vuelto más. / Sabrás... / que se espera a nuestras tropas / y con ellas volverás. / (...) Verás... / libre

⁴¹³ *Ídem*, p. 52.

⁴¹⁴ MORENO ALONSO, Manuel: *La verdadera historia Del asedio napoleónico a Cádiz...*, p. 395.

⁴¹⁵ *Ídem*, p. 614.

⁴¹⁶ GÓNGORA, Manuel, MANZANO, Luis y GUERRERO, Jacinto: *La fama del tartanero*. Madrid. Sociedad de Autores Españoles, 1932. Acto Iº, p. 9.

a España de invasores / y gabachos *pa* en jamás”⁴¹⁷. Efectivamente, regresaban los soldados españoles y la población se disponía, siguiendo órdenes del general en Jefe del Ejército de Andalucía –sin especificar nombre– a alojarlos en sus casas. La deplorable situación en que venían los ahora victoriosos soldados españoles recordaba a la anterior retirada del duque de Alburquerque, solo que se ahora se narraba con tintes cómicos para que el público no reparase en los problemas que una guerra acarrea:

VENANCIO: “Tengo los *pieses*, / que son más enemigos / que dos franceses. / ¡Y los riñones!...

FELISA: ¿Son también dos *gabachos*?

VEN: ¡Napoleones! / Marchas y contramarchas; / Bailén, *Lusena*, / *Arcalá*, Ronda, *er* Puerto / Conil, Jimena, / *Cái*, San Fernando...

FEL: ¿Siempre a *pie*?

VEN: Unos *ratiyos*... / y otros andando”⁴¹⁸.

También tuvieron en cuenta los autores cómo algunos paisanos burlaron el cerco francés y consiguieron comunicarse con la Cádiz sitiada: “A las malas o a las buenas / supo burlar mi tartana / *patruyas* y *sentinelas*. / ¡No hay en Francia franceses / que me *serquen* ni me *vensan*!”⁴¹⁹. Quien así se expresaba era un tartanero, cuyo oficio y andanzas amorosas daban título a la obra. En su trabajo se presentaba como patriota (afirmaba llevar oro para las tropas españolas) o interesado, según conveniese a él mismo. Será el encargado de resolver el enredo amoroso y derrotar a los pocos franceses que quedaban por la zona, entregados al pillaje y al secuestro.

4.5.4. Sevilla es liberada

En su avance por Andalucía, los franceses tomaron Sevilla el 1 de febrero de 1810. Días antes la Junta Central había abandonado la población y el clima de agitación era muy alto contra las autoridades españolas. Aunque las defensas de la ciudad podrían haber ofrecido alguna garantía, no hubo ni disposición ni coordinación para resistir al

⁴¹⁷ *Ibidem*.

⁴¹⁸ *Ídem*, p. 18.

⁴¹⁹ *Ídem*, p. 30.

invasor. Sevilla quedaría en poder enemigo hasta el 25 de agosto de 1812. Días antes, la victoria aliada en Los Arapiles dejaba expuesto el flanco sur de las tropas francesas en España y los mandos franceses consideraron prudente retirarse hacia zonas más seguras. En el mundo de la zarzuela, la toma de Sevilla, al producirse sin la resistencia heroica de otras plazas españolas, no recibió atención, salvo en una obra: *Duendes y frailes*, de Luis Escudero y el compositor José Osuna. Vio la luz el 16 de noviembre de 1894 en el Teatro Cervantes de Sevilla, lo cual puede explicar la elección del tema. Como se indicaba en el propio libreto, la acción se situaba en la capital andaluza los días 26 y 27 de agosto de 1812, es decir, en plena retirada de los franceses. Contenía lances amorosos, enfrentamientos entre patriotas y afrancesados y bastantes escenas donde se recogió la lucha, durante esos días, de la retaguardia francesa contra las tropas españolas que intentaban recuperar la ciudad. Entre dichas escenas era interesante una, en el acto primero, donde se ofrecían nombres históricos, planes de batalla y movimientos de tropas:

VIZCONDE DE NERVAL [francés]: Órdenes reservadas del general Conde de Montarco (...) Esta noche marcharán nuevas fuerzas de la ciudad. El general en jefe se propone salir al encuentro de Ballesteros, antes de que este, con la división que manda, nos corte el paso por Despeñaperros. Nosotros, con algunos batallones a las órdenes del barón Darricau, permaneceremos á la expectativa por si el rebelde Cruz intenta dar, como dicen, un golpe de mano.⁴²⁰

Personas históricas eran el Conde de Montarco –afrancesado y “comisario regio del rey José”⁴²¹–, el general Augustin Darricau –quien retiró su división desde Extremadura hacia Andalucía tras la derrota en Los Arapiles–, el general Francisco López Ballesteros –sus tropas hostigaron por la zona de Antequera a los franceses en retirada hacia Granada– y el general Juan de la Cruz Mourgeon. Las tropas de este último, formadas por españoles y británicos, asaltarán la retaguardia de los enemigos, unidades que los franceses habían dejado en Sevilla para proteger su retirada y les derrotarán en el Puente de Triana. Esta última acción sirvió también como cierre del

⁴²⁰ ESCUDERO, Luis y OSUNA, José: *Duendes y frailes*. Sevilla. Administración Lírico-Dramática (Imp. de Gironés y Orduña), 1895. Acto primero, pp. 16-17.

⁴²¹ LAFUENTE, Modesto: *Op. cit.* Tomo 25, p. 256.

contenido histórico de la zarzuela. Los sevillanos, en un coro de carácter patriótico⁴²², se lanzaban al reclamo que las campanas de las iglesias hacían para luchar contra los enemigos y evitar que les cortasen el paso por el Guadalquivir –ese puente de barcas– hasta el corazón de Sevilla. Muy interesante era la llamada a luchar por la religión, la patria y la “Ley”, pues era posible que el tercer elemento de la trilogía habitual, Fernando VII, haya sido sustituido por la Constitución de Cádiz ya vigente en el momento que recoge la obra:

ZORRO. ¡El segundo batallón de la milicia cívica corre a impedir que los franceses corten el puente de barcas!

CORO: ¡A las armas corred, españoles; / de la gloria la aurora brilló; / la nación que un tirano hizo esclava / sus pesadas cadenas rompió! (se escucha una campana gruesa tocando a rebato).

BARTOLO. ¡Nuestra Señora de la O tocando a rebato!... ¡Bien por los trianeros!...

ANDRÉS: ¡Por la Fe, por la Patria y la Ley, / levantad el glorioso pendón! / ¡Es la voz que al combate nos llama / a vencer o a morir con honor!

CORO: ¡A las armas corred, etc.⁴²³

Hasta el 8 de septiembre las tropas españolas no entraron en Sevilla. Los franceses evacuaron Andalucía por el camino de Granada hacia Murcia y el Levante; la definitiva derrota de Napoleón en España comenzaba a vislumbrarse. Años después, las zarzuelas ofrecieron la imagen de que la resistencia española a ultranza daba frutos positivos a pesar de los sufrimientos de la población, lo cual debía ser –así se quería transmitir– un ejemplo a seguir por las generaciones futuras.

⁴²² La letra de ese coro está tomada, casi literalmente, de una canción patriótica de Cristóbal de Beña, titulada “La marcha española”. Los autores han tenido especial cuidado en esta elección, pues Beña marchó a Londres, cuando terminó la guerra, acompañando al coronel Downie, militar que se significó en la batalla de Triana. Dice así: “A las armas corred, españoles, / de la gloria la aurora brilló. / La nación de los viles esclavos / sus banderas sangrientas alzó”. Texto recogido en CASTRO, Adolfo de: *Op. cit.*, p. 46.

⁴²³ *Ídem*. Acto segundo, pp. 57-58.

4.6. La Constitución de 1812

Una de las sorpresas al elaborar este trabajo ha sido el exiguo número de zarzuelas que recogieron entre sus páginas y partituras la Constitución de 1812, a pesar de que las obras literarias, desde fecha cercana a las deliberaciones, se pusieron “al servicio político de las Cortes de Cádiz y la Constitución de 1812, bien a favor bien en contra”⁴²⁴. También resulta llamativa esa ausencia al desarrollarse esta investigación justamente cuando se celebraba en multitud de lugares y con variadas formas el segundo Centenario de esta primera normativa constitucional. No obstante, se debe tener en cuenta que la imagen que se tiene de un acontecimiento del pasado depende de la importancia que se le dé en el presente, no de la que le dieron quienes lo vivieron en su tiempo original. Por ello, al otorgarle en estos días una importancia excepcional a la Constitución de Cádiz, “estaríamos, entonces, consciente o inconscientemente, organizando un inaceptable simulacro: creyendo conmemorar a ciertas gentes y acontecimientos de hace dos siglos, estaríamos conmemorándonos a nosotros mismos”⁴²⁵. Así pues, tan escasa resultó su presencia en la zarzuela que, salvo *Cádiz*, donde parece obligado tratar la Constitución, no existe otra obra sobre la Guerra de la Independencia que la recoja con la suficiente entidad. El resto de referencias en zarzuelas del corpus fueron breves y superficiales. Esta escasez, en la zarzuela y en otras creaciones artísticas, se puede explicar por las diferentes interpretaciones y apropiaciones que se hicieron sobre el significado de la Constitución doceañista, similares a las de otros acontecimientos de la Guerra de la Independencia, pero con mayor carga invalidante a la hora de producir obras. A partir de 1845, “el recuerdo de la Constitución de Cádiz fue para progresistas y moderados un recuerdo incómodo”⁴²⁶. Aunque los políticos liberales recurrieron a ella en otros momentos posteriores, especialmente en 1868, los conservadores intentaron soslayarla, pues muchos de aquellos ideales provenían de la Francia revolucionaria. Incluso para la subvención a la conmemoración de su primer Centenario, las Cortes españolas discutieron en 1908

⁴²⁴ ROMERO FERRER, Alberto: *Escribir 1812. Memoria histórica y literatura: de Jovellanos a Pérez Reverte*. Sevilla. Fundación Juan Manuel Lara, 2012, p. 92.

⁴²⁵ FERNÁNDEZ SEBASTIÁN, Javier: “Cádiz y el primer liberalismo español”, en ÁLVAREZ JUNCO, José y MORENO LUZÓN, Javier (eds.): *La Constitución de Cádiz: historiografía y conmemoración*. Madrid. Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2006, p. 44.

⁴²⁶ VARELA SUANZES-CARPEGNA, Joaquín: *Constituciones y leyes fundamentales*, vol. I. Madrid. Iustel, 2012, p. 61.

sobre ello y, al final, no destinaron un gran presupuesto. ¿Por qué no se celebró adecuadamente?: “La explicación de tanta demora y tacañería fue que las Cortes están divididas sobre la oportunidad de celebrar el centenario de la Constitución: los republicanos lo promueven, los liberales lo organizan, los conservadores se resisten y a los carlistas les repugna”⁴²⁷.

La ley gaditana, por otro lado, recibió más atención en las nuevas repúblicas que se desgajaron del Imperio Español en América, en Portugal o Italia, que en las ulteriores constituciones españolas, influidas por los sistemas de Gran Bretaña y la Francia posterior a Napoleón. Por estos motivos, en la literatura tampoco se le ha otorgado un gran peso protagonista a la Constitución. Galdós la recogió, junto con la asistencia de algunos de sus personajes a las sesiones de las Cortes, en *Cádiz*. Ni siquiera en la efeméride de su primer Centenario, donde cada grupo ideológico la interpretó a su manera o abominó de ella (como la jerarquía católica), hubo mucho interés por aquella ley suprema⁴²⁸. Un buen ejemplo de lo primero lo ofreció, en una fecha tan tardía como 1934, José María Pemán al estrenar la obra teatral *Cuando las Cortes de Cádiz*, donde fijó algunas de las características de lo que más tarde sería el nacional-catolicismo: “El objetivo que se halla detrás de la trama ideada en su obra por Pemán es el desprestigio del parlamentarismo y del liberalismo, en una evidente equivalencia con la situación política del momento en que la obra fue escrita y se estrenó”⁴²⁹. Por lo que respecta a la historiografía, el profesor García Cárcel ha indicado que el interés por la Constitución del año 12 se intensificó durante el segundo franquismo, de tal manera que “deslizará la glorificación épica de 1808 a 1812 [y] nacía así el mito liberal de las Cortes de Cádiz”⁴³⁰. Por tanto, los centros de interés dejaron de ser los héroes muertos en Monteleón o en otras ciudades, y se auparon a un primer plano “los diputados capaces de elaborar la Constitución de 1812 con la conquista de la soberanía nacional”⁴³¹.

⁴²⁷ DEMANGE, Christian (Ed.): *Sombras de mayo. Mitos y memorias de la Guerra de la Independencia (1808-1908)*. Madrid. Casa de Velázquez, 2007, p. 118.

⁴²⁸ Una parte de la prensa ofreció argumentos para rechazar los gastos de la conmemoración: “El gobierno propone y las Cortes aprueban un crédito extraordinario, ¿para qué dirán ustedes?... Pues para festejar el centenario de la promulgación de la Constitución de Cádiz. (...) Durante años y años ha sido objeto de la chacota universal la obra de aquellos Isidros constitucionales del año 1812, y una buena parte de los españoles la han combatido. “Derroches estúpidos”, en *El Fusil*, 2-3-1912, p. 1.

⁴²⁹ SÁNCHEZ GARCÍA, Raquel: *La historia imaginada...*, p. 84.

⁴³⁰ GARCÍA CÁRCEL, Ricardo: *Op. cit.*, p. 222.

⁴³¹ *Ídem*, p. 222.

Y, sin embargo, todas las zarzuelas que trataron la Constitución gaditana fueron anteriores al franquismo, por lo que se debe señalar que el interés, si bien pudo verse reforzado a mediados del siglo XX, no faltó –a pesar de su escaso número, hay que insistir– en la zarzuela desde el último cuarto del siglo XIX hasta 1908. Por desgracia, tampoco se tuvo en cuenta su efeméride en 1912 y la única zarzuela estrenada ese año y perteneciente al corpus no recogió ninguna referencia a la Constitución gaditana⁴³². Por otra parte, si los principales temas de interés a lo largo del siglo que se ha delimitado para el estudio fueron el Dos de Mayo y las ciudades sitiadas, hubiera resultado un anacronismo demasiado evidente el introducir alguna referencia a un acontecimiento que sucedió años después. Algo más de presencia tuvo la Constitución en el cine, pues en octubre de 1912 se estrenó en la propia Cádiz el cortometraje *El centenario de la Constitución de Cádiz*, “en él se recogía la presencia del presidente del gobierno anterior, Segismundo Moret, acompañado por el alcalde del municipio, la salida de la procesión cívica desde el Ayuntamiento y un desfile de tropas extramuros”⁴³³.

4.6.1. La Constitución de 1812 en la zarzuela Cádiz

En Cádiz las primeras referencias a la Constitución aparecían en el cuadro cuarto. Allí se informaba, muy a la gaditana, de por qué se había escogido el día de San José para su promulgación⁴³⁴, al tiempo que se daba una lección de política y democracia a los concurrentes y al público, explicándoles que la nación española se podía gobernar a sí misma gracias a tal ley. El libretista, Javier de Burgos Larragoiti, mostraba sus simpatías hacia los diputados liberales y no ahorra descalificaciones hacia los absolutistas:

EL RUBIO: Es un golpe *superió* / de la Regencia, el mandar / que nuestra Constitución / se publique hoy mismo en Cádiz. (...) ¿No es hoy día de San José? (Todos afirman) / Pues *pa* celebra mejor / el santo del rey de copas / don José Napoleón. (...) Señores, *pa sé* político / haber ido, como yo, / a las Cortes *tóos* los días.

⁴³² Ese mismo año, el pintor Salvador Viniegra dio a conocer su *Promulgación de la Constitución de 1812*.

⁴³³ MARTÍNEZ ÁLVAREZ, Josefina: *Op. cit.*, pp. 194-195.

⁴³⁴ En realidad, el 19 de marzo, además de la onomástica del rey José, era el aniversario del advenimiento de Fernando VII al trono después del Motín de Aranjuez.

MAJO: Pero explica eso mejor. / El Congreso, ¿pa qué sirve?

RUB: Pa goberná la nación, / pa darnos más libertad. / Ya en España se acabó / lo de yo soy más que tú. (...) No habrá Inquisición, / ni privilegios, ni náa.

CURRA: Y eso, ¿cómo se arregló?

RUB: Pues con la *demonocrasia*.

MAJO: ¿Y qué es eso?

RUB: La *custión* / de los derechos del pueblo. (...) Se *arborotaban toos* / los matacandelas; pero / cuando llegaba el sermón / de don Agustín Argüelles, / que habla como un ruiseñor, / en la iglesia no había nadie / que levantara la voz.⁴³⁵

El tratamiento que recibió la Constitución de 1812 en *Cádiz* se debió a que el compositor y el ambiente social respiraban todavía el mismo aire político y de cambio que los que diseñaron dicha constitución. Por ello afirmó Antonio Valencia que “en *Cádiz* el Género Chico se pone su morrión de miliciano nacional y aparece con un subfondo político más a la superficie que en otras obras”⁴³⁶. El cuadro sexto –“¡Viva la Constitución!” se llamó– recogió la forma en que se presentó la ley al pueblo y las aprobaciones y rechazos que recibió ya desde sus comienzos. La escena trataba de representar la plaza gaditana de San Antonio, con las casas llenas de colgaduras. Unos chicos pregonaban los periódicos del momento (*El Amigo de las Leyes, El Conciso, El Concisín...*), abundantísimos en una ciudad tan pequeña. Dos ancianos, símbolo del Antiguo Régimen, criticaban de manera solapada la nueva ley; su crítica era la misma que el libretista les hacía a ellos, defensores de lo caduco e inmovilistas:

COSME: ¡Ay, amigo don Basilio! / ¿en qué vendrá a parar esto?

BASILIO: En que se lleva la trampa / a nuestra nación. Al tiempo. / Pensar en filosofías, / en leyes y en embelecós, / y halagar al pueblo bajo / con doctrinas y consejos / peligrosos, es seguir, / don Cosme, el rumbo funesto / de Francia. Ya usted verá / cómo aquí también tenemos / guillotina. (...) ¡Maldita Constitución!... / Confunda Dios a esos perros / liberales.⁴³⁷

⁴³⁵ BURGOS LARRAGOITI, Javier de, CHUECA, Federico y VALVERDE, Joaquín: *Op. cit.* Cuadro cuarto, pp. 55-56.

⁴³⁶ VALENCIA, Antonio: *El género chico. (Antología de textos completos)*. Madrid. Taurus, 1962, p. 137.

⁴³⁷ BURGOS LARRAGOITI, Javier de, CHUECA, Federico y VALVERDE, Joaquín: *Op. cit.* Cuadro sexto, p. 73.

Esta idea retrógrada fue compartida por muchos españoles, no todos absolutistas, cuando conocieron la Constitución. Después de luchar por expulsar a los franceses de la patria, se encontraban con una ley suprema que tomaba origen en la propia Francia. En esa paradoja se apoyaron los partidarios de Fernando VII para hacer volver a su deseado monarca al trono absolutista. Los personajes de don Cosme y don Basilio representaban a aquellos viejos caducos –entiéndase el paralelismo entre “caducos” en edad y “caducos” como sinónimo de Antiguo Régimen– que abundaron en Cádiz en 1812 y en cualquier otra ciudad española. Algunos, usando su influencia, trataron de detener la celebración de las sesiones de las Cortes, torpedear los avances de los liberales –esos mismos “perros liberales” a los que insultaba el personaje de don Basilio– y, en última instancia, evitar que se llegase a promulgar la “maldita Constitución”. Por suerte para los que propugnaban un cambio, el número de partidarios del liberalismo fue aumentando conforme afluían españoles a Cádiz.

Así pues, la intención de libretista fue apoyar las tesis liberales y denigrar las ideas y los personajes absolutistas. Por ello, un voluntario “cananeo” y otro “guacamayo” no perdían la oportunidad de hacer ver a los dos ancianos que los tiempos habían cambiado⁴³⁸ y les acusaban de “serviles”, palabra que identificaba a los seguidores del absolutismo⁴³⁹. Sin embargo, los ancianos no cedían en su consideración de que las novedades solo podían traer desgracias a España. En su discurso también se citaban los nombres de quienes defendieron las tesis más conservadoras durante las Cortes, como don Pedro de Quevedo, obispo de Orense, y Blas Gregorio de Ostolaza. En la zarzuela, este último era el orador que se contraponía a Argüelles por su elocuencia. Pero el autor de la obra tenía muy claras sus ideas políticas y prefirió encumbrar la figura del segundo y poner el nombre del primero en boca de los viejos absolutistas. Al mismo tiempo que ensalzaban a los conservadores, los dos ancianos denigraban a quienes sacaron adelante las ideas más modernas, como el conde de Toreno, Argüelles, Muñoz Torrero “y otros revolucionarios, propagandistas y ateos, discípulos de Voltaire y de Danton”⁴⁴⁰. Esta atribución de los liberales de ser discípulos

⁴³⁸ Como indicó Javier de Burgos en la dedicatoria del libreto, durante el sitio de Cádiz, “al defenderse la España antigua se echaban los cimientos para la fundación de una España nueva”.

⁴³⁹ Sus contrarios políticos, dispuestos a las reformas, “pronto recibieron el nombre de ‘liberales’, la primera vez en la historia que se aplicaba dicho término a una agrupación política”. En FRASER, Ronald: *Op. cit.*, p. 628.

⁴⁴⁰ BURGOS LARRAGOITI, Javier de, CHUECA, Federico y VALVERDE, Joaquín: *Op. cit.* Cuadro sexto, p. 74.

de Voltaire y de Danton fue paralela a la que hicieron los españoles con sus compatriotas afrancesados. En ambos casos, lo malo provenía de Francia; de la Francia Imperial para los patriotas de ese momento y de la Francia Revolucionaria para los seguidores absolutistas. No extrañe, pues, que en el escrito que presentaron los absolutistas a Fernando, el 12 de abril de 1814 y conocido como *Manifiesto de los persas*, se comparara “la Constitución de 1812 con la Revolución francesa [y] la tildaron de ilegítima”⁴⁴¹. Entre los males que los personajes autoritarios de la zarzuela achacaban a la Constitución, figuraban la pérdida de poder de la Iglesia, la coartación de los derechos del rey o la implantación de la libertad de imprenta. En referencia a esta última cuestión de la libertad de imprenta, tan criticada por los “serviles” don Cosme y don Basilio de la zarzuela, fue pedida por el propio Argüelles el 27 de septiembre de 1810, cuando solo se llevaban tres días de reuniones. Diego Muñoz Torrero, a pesar de ser eclesiástico, no tuvo empacho en defender las tesis liberales, oponerse a su paisano y superior, el obispo de Orense, y en proponer firmemente la abolición de la Inquisición.

Dentro de este cuadro sexto, la escena XIII fue muy importante por las indicaciones y descripciones de carácter histórico que ofrecía. Se ubicaba en la plaza de San Antonio, donde las gentes se agolpaban para ver pasar la comitiva de las Cortes, en la que figuraban los diputados, algunos clérigos y varios militares. El personaje de Don Cayetano Valdés⁴⁴², gobernador de Cádiz en 1812, subía al tablado y lanzaba vivas a la libertad y a la Constitución que se promulgaba. Las indicaciones para los directores de escena solicitaban que el cuadro se cuidase al máximo: “Toda la gente que está en la plaza y las figuras que llenan los balcones y miradores, agitan sus sombreros, pañuelos y abanicos. El paje hinca una rodilla en tierra ante el Gobernador, el cual toma el libro de la Constitución, que pasa al secretario. Este lo abre como disponiéndose a leerlo al pueblo”⁴⁴³. La orquesta, mientras todo esto sucedía, se encargaba de interpretar una “Marcha de la Constitución”. Del famoso aguacero⁴⁴⁴ que acompañó la promulgación

⁴⁴¹ PÉREZ GARZÓN, Juan Sisinio: *Las Cortes de Cádiz*. Madrid. Síntesis, 2008, p. 405.

⁴⁴² Don Cayetano Valdés gozaba de amplia fama en 1812. Cuando Napoleón solicitó que la escuadra española surta en Cartagena se hiciese a la mar con destino al puerto francés de Tolón, siendo aún aliados a principios de 1808, Valdés debió de sospechar de las intenciones del Emperador, pues ya habían ocupado los franceses la ciudadela de Pamplona y el castillo barcelonés de Montjuich, por lo que prefirió fondear en las Islas Baleares y no seguir más al norte.

⁴⁴³ BURGOS LARRAGOITI, Javier de, CHUECA, Federico y VALVERDE, Joaquín: *Op. cit.* Cuadro sexto, pp. 82-83.

⁴⁴⁴ Así lo recogió Alcalá Galiano: “El tiempo, que desde el día anterior estaba amenazando, rompió, a la hora de la solemnidad, en violentísimas ráfagas de viento, acompañadas de recios aguaceros, sin que por esto la numerosa concurrencia que poblaba las calles y el paseo pensara en resguardarse de los efectos del

aquel 19 de marzo de 1912 nada figuraba en la zarzuela, sino que el cielo estaba muy nuboso; seguramente no se realizó en el escenario por cuestiones prácticas. Tampoco se daba cuenta en la obra de otro detalle, muy interesante desde el punto de vista político: la Constitución se debatía y promulgaba sin la posterior aprobación de la nación; en cierta manera, la daban ya hecha a ese pueblo que vitoreaba o criticaba la nueva ley⁴⁴⁵.

4.6.2. Breves referencias a la Constitución en otras zarzuelas

Ocho años después del estreno de *Cádiz* se ofreció una corta referencia a la Constitución doceañista en *Duendes y frailes* (1894). Lo más curioso es que aparecieron unidos el nombre de Fernando VII y el de la Constitución. Sin embargo, al tratarse de una escena cómica que interpretaban espías al servicio de los franceses, la unión de lo que uno y otra representaron en la historia debió de ser bien acogida por el público como motivo de risa: “¡Yo soñé que se alzaba / el pueblo en rebelión / al nombre de Fernando / y la Constitución!”⁴⁴⁶. Hay que esperar hasta 1908, con ocasión del primer Centenario, para encontrar nuevas referencias a la Constitución de Cádiz. En *Pepe Botellas*, un fraile que ayudaba a los guerrilleros, lanzaba un grito de guerra al recibir la bandera de combate. Esta exclamación, si bien cómica, podía significar que el futuro de España transcurriría por el camino constitucional y no por el del absolutismo, ya que no se nombraba a Fernando como en otras ocasiones: “Con ella [la bandera] venceremos a los intrusos. Nuestro grito será este: ¡Muera el rey Pepe! y ¡Viva la Pepa!”⁴⁴⁷. Ese mismo año de 1908, cuando se estrenó *Episodios Nacionales*, el público tuvo ocasión de escuchar una nueva referencia a la Constitución doceañista. Transcurrió en el cuadro sexto, donde se recogía el sitio de Cádiz. Tras la interpretación de algunas canciones de la época, la solista que representaba a las gaditanas confirmaba que, gracias al esfuerzo

huracán y de la lluvia, apenas sentidos entre los arrebatos del general entusiasmo y gozo”. ALCALÁ GALIANO, Antonio: *Op. cit.*, p. 304.

⁴⁴⁵ Véase FRASER, Ronald: *Op. cit.*, p. 728.

⁴⁴⁶ ESCUDERO, Luis y OSUNA, José: *Op. cit.* Acto IIº, p. 38.

⁴⁴⁷ RAMOS CARRIÓN, Miguel, VIVES, Amadeo y Camilo: *Pepe Botellas*. Madrid. Sociedad de Autores Españoles, 1908. Cuadro segundo, p. 22.

de toda la ciudad y su sufrimiento, “se consigue / salvar la nación, / y así se proclama / la Constitución”⁴⁴⁸.

Aunque ya se presentó a los personaje de *Cádiz* brindando “*po* el rey / y *po* la Constitución”⁴⁴⁹, así, unidos, bastó que Fernando VII regresara a España para abolir aquella ley que, en cierta manera, le había sido impuesta y se había creado sin su participación. No podía aceptar, por ejemplo, que en la Constitución se “declarase que la soberanía residía esencialmente en la nación”⁴⁵⁰, a la que pertenecían por igual los españoles de ambos hemisferios. Tampoco podía admitir que los tres poderes quedaran separados y al rey solo correspondiese el ejecutivo. Ello motivó que, en 1820, las fuerzas liberales se levantaran contra su forma de gobernar y en defensa de la Constitución del año 12. Tal acontecimiento fue utilizado por Eugenio Sellés⁴⁵¹ y Quinito Valverde para pergeñar *El corneta de la partida* (1903). Las indicaciones de los autores confirmaban que “la acción se supone en un pueblo de la provincia de Cádiz y en el mes de febrero de 1820, durante el levantamiento militar y popular a favor de la Constitución de 1812”. Al mismo tiempo, se pidió que los actores vistiesen de manera adecuada a la época y llevasen “en el sombrero una escarapela roja con ribete verde, divisa que adoptaron los constitucionales de entonces”⁴⁵². La obra era, en realidad, una refundición de *Campanas y cornetas* (inspirada en la primera guerra carlista) mal acogida el día de su estreno, y se podía unir a otras obras de ambientación histórica de Sellés, como *Guardia de honor* o *El amor en capilla*. El gusto por los temas históricos en Sellés se explicó “por el romanticismo imperante en el comienzo del género y que invadirá todo el último cuarto del siglo XIX y comienzos del XX [y] porque sirve también para los alardes patrióticos y nacionalistas, acordes con la ideología de la mayor parte de la sociedad española, ante el desastre de la política exterior que supuso

⁴⁴⁸ THOUS, Maximiliano, CERDÁ, Elías, LLEÓ, Vicente y VIVES, Amadeo: *Op. cit.* Cuadro sexto, p. 52.

⁴⁴⁹ BURGOS LARRAGOITI, Javier de, CHUECA, Federico y VALVERDE, Joaquín: *Op. cit.* Cuadro cuarto, p. 53.

⁴⁵⁰ FRASER, Ronald: *Op. cit.*, p. 725.

⁴⁵¹ “El autor, fiel a su historia, cae del lado de la libertad”, se leyó en SORIA: “Por los teatros. Cómico”, en *El País*, 22-3-1903, p. 2.

⁴⁵² SELLÉS, Eugenio y VALVERDE, Quinito: *El corneta de la partida*. Madrid. R. Velasco, imp., 1903, p. 4

el Desastre el 98”⁴⁵³. El nombre elegido para la protagonista, Pepa, no podía ser más a propósito y servía al autor para ofrecer algunas bromas a los espectadores:

LEONCIO: ¡Compañeros, viva la Constitución!

TODOS: ¡Viva!

BLASILLO: ¡Viva! ¡Viva!

FRASCO: Pero Blasillo, ¿tú también?

BLAS. Lo que yo quiero decir es que viva, que ¡viva la Pepa! [la joven a la que ama]

PEDRO: Eso dice: que viva la constitución física de la Pepa.⁴⁵⁴

En el cuadro primero, una partida liberal, siguiendo órdenes del propio Riego, recorría las localidades proclamando que la Constitución de 1812 volvía a estar vigente. En el segundo cuadro tenía lugar el enfrentamiento con las tropas realistas y se sucedían los gritos a favor de la Constitución y de Riego; incluso se escuchaba la música de su himno⁴⁵⁵. La victoria final de la partida significaba dos cosas, una cómica y otra política: la posibilidad de matrimonio del personaje cómico con “su Pepa” y el triunfo de la Pepa/Constitución.

4.7. El final de la contienda

A partir del 22 de julio de 1812, cuando los franceses fueron derrotados en Los Arapiles, comenzó una fase de la guerra donde, salvo puntuales momentos, el éxito de las armas sonrió a los aliados y los invasores se vieron obligados a retroceder hasta tener que combatir en su propio país. Efectivamente, derrotadas las tropas francesas en tierras de Salamanca, en julio de 1812, José I abandonó Madrid el 9 de agosto en

⁴⁵³ FERNÁNDEZ SOTO, Concepción: *Claves socioculturales y literarias en la obra de Eugenio Sellés y Ángel (1842-1926). Una aproximación al teatro español de finales del siglo XIX*. Almería. Universidad de Almería, 2006, p. 479.

⁴⁵⁴ SELLÉS, Eugenio y VALVERDE, Quinito: *Op. cit.* Cuadro primero, p. 18.

⁴⁵⁵ Para entender mejor la presencia en las zarzuelas del *Himno de Riego* o la *Marcha granadera*, es conveniente entender qué significaba cada uno: “En realidad ambas marchas respondían a dos ideas de nación. (...) La Marcha granadera era una marcha “de honor”, reservada al Santísimo Sacramento y al Rey/Reina y a quienes le representaran; el himno de Riego una marcha popular de combate que exaltaba el patriotismo y la idea de libertad frente al absolutismo. Ambas ideas, sin embargo, no eran incompatibles”. NAGORE, María: NAGORE, María: “Historia de un fracaso: el Himno Nacional en la España del siglo XIX”, en *ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura*, vol. 187-751, septiembre-octubre (2011), p. 834.

dirección a Valencia, donde tendría el apoyo de Suchet. En la retaguardia, ocupando Madrid, quedaron las tropas del general Hugo hasta el 12 de agosto, cuando la abandonó ante la inminente entrada de Wellington y El Empecinado. Las Cortes, en agradecimiento, nombraron a Wellington capitán general de todos los ejércitos aliados que combatían en España (22 de septiembre de 1812). Pero esta recuperación de Madrid solo sería transitoria, pues tres ejércitos franceses (Soult, Suchet y Jourdan) se dirigieron hacia la capital y los aliados tomaron de nuevo el camino hacia Portugal. En esta tesitura, José I ocupó otra vez Madrid. Al final de todo este proceso de avances y retrocesos, solo Andalucía quedaba fuera del alcance de los franceses, pero su desgaste era evidente y se acentuó más todavía cuando Napoleón detrajo efectivos de la Península para enviarlos a Rusia. Una de las causas de la derrota francesa en España fue precisamente su fracaso en Rusia; hasta entonces, los ejércitos españoles habían sido derrotados en campo abierto, mientras las guerrillas y algunas ciudades resistían. Sin embargo, esta influencia de la campaña rusa en el resultado de la guerra no figuró en las zarzuelas. Los autores prefirieron mostrar al público cómo sus antepasados se habían librado de los invasores con su único tesón –con puntuales apariciones de ingleses y portugueses– y ofreciendo su sangre, dejando a un lado cualquier otro acontecimiento en el extranjero que pudiese empañar la gloria de su victoria.

Tras la dinámica iniciada a mediados de 1812, la última estancia de José I en Madrid fue corta, ya que lo abandonó el 17 de marzo de 1813 y, esta vez, para siempre. Tomó el camino hacia el norte por Valladolid (23 de marzo de 1813), hostilizado por las partidas guerrilleras; pero no iba solo, pues “junto a los ejércitos caminaban enormes convoyes, en los que se apiñaban a millares los españoles afrancesados, temerosos de las represalias de sus compatriotas”⁴⁵⁶. La retirada fue interceptada a la altura de Vitoria, el 21 de junio de 1813. El ejército aliado, con ventaja numérica y mejor posicionado, se aprovechó de que “la línea francesa resultaba demasiado amplia y presentaba grandes huecos entre unas unidades y otras”⁴⁵⁷. La victoria aliada fue total y los franceses, con José I a la cabeza, comenzaron una acelerada huida por la zona de Pamplona. Atrás dejaron un enorme convoy repleto de tesoros robados en España del que se aprovecharon, sobre todo, los ingleses. Desde Pamplona, José pasó a San Juan de Luz (27 de junio de 1813); un mes después los franceses fueron derrotados en San

⁴⁵⁶ ARTOLA, Miguel: *Los afrancesados*. Madrid. Alianza Editorial, 2008 (2ª edición) p.229.

⁴⁵⁷ DIEGO, Emilio de: *Op. cit.*, p. 454.

Marcial. La abdicación era el único camino que le quedaba a José y así lo escribió a su hermano, quien nombró al mariscal Soult jefe de los ejércitos que debían frenar el imparable avance aliado, esta vez en territorio francés.

4.7.1. La entrada en Madrid

La zarzuela *La viejecita* (1897) se iniciaba precisamente cuando las tropas españolas entraban en Madrid después de la victoria en Los Arapiles. De carácter cómico y con una trama amorosa principalmente, contenía solo unas cuantas referencias al tema de investigación. El coro inicial, si bien mostraba la alegría de los combatientes por llegar a la capital después de tanto sufrimiento, no dejaba de ser el típico coro masculino de introducción donde se cantaba al amor y al vino. Más interés tenía la siguiente escena, donde se narraban algunas de las victorias aliadas que habían llevado a aquella situación. También se daba cuenta de la penosa situación de hambre que vivió el pueblo de Madrid en los meses anteriores a la retirada del rey José hacia Valencia: “El fiero y soberbio Soult / hecho trizas en Albuera. / El ejército francés, / la nata y flor de sus fuerzas / vencido en los Arapiles, / con Marmont a la cabeza. / El rey intruso escapado / y camino de Valencia. / Los aliados en Madrid. / ¿Habrá más dichosas nuevas? [Dará una fiesta el marqués de Aguilar] el que fue la providencia / de los pobres este invierno / de escasez y de miseria”⁴⁵⁸.

En 1908 se estrenó *Las tres viejas*, ambientada en “el año 1812, en los últimos días del reinado de Don José I”. Con claridad se trataba de una licencia que se tomaron los autores, pues José Bonaparte no abandonó definitivamente Madrid hasta el 17 de marzo de 1813. Sin embargo, también podía mostrar que, a la altura de 1908, ya se entendió que la dinámica de la guerra, en 1812, era favorable a las armas españolas. Lo más importante del texto se localizaba cuando un coronel francés avisaba a un afrancesado de la pronta salida de José I a causa del avance de las tropas aliadas después de haber vencido en Los Arapiles:

DOUFOR: Otros asuntos más importantes reclaman nuestra atención esta noche.

⁴⁵⁸ ECHEGARAY, Miguel y FERNÁNDEZ CABALLERO, Manuel: *La viejecita*. Madrid. “La Novela Teatral”, 1917. Cuadro primero, s/p.

SEVERO: Cierto, Coronel; las conspiraciones...

DOU: Y probablemente el viaje del rey nuestro señor.

SEV: ¿Qué decís?

DOU: Escuchad. (Acercándose A don Severo). Momentos después de que abandonasteis la cámara real, llegó un emisario llevando la fatal noticia de que el ejército aliado marcha sobre Madrid.

SEV: Según eso, ¿tendremos que abandonar la corte?

DOU: Necesario.

SEV: ¿Salir de España quizás?

DOU: Probable.⁴⁵⁹

Igualmente interesante desde el punto de vista histórico era el fragmento del cuadro segundo donde varios paisanos comentaban esas mismas noticias pero desde el punto de vista de los patriotas. Debe destacarse la referencia a que la victoria se había conseguido por la unión de las tropas inglesas, con Wellington a la cabeza, y la imprescindible colaboración del pueblo español:

REMILGAO: Se dice por la villa que el tío Copas, alias su majestad el rey don José primero, está preparando la maleta.

CHISPERO: 1º: Eso se dice. (...)

REM: Tengo el primer olfato; se conoce que *lor Melitón* atiza de veras.

CHISP. 1º: Pues los curtidores y chisperos no le vamos en zaga.

NARCISA: ¿Y las manolas?

REM: Sois españolas y basta.⁴⁶⁰

En 1812, la salida de José I de Madrid provocó que los franceses que debían vigilar su retaguardia se hallasen en una situación comprometida. La zarzuela lo recogió de manera acertada al presentar al anterior coronel francés solicitando ahora la clemencia y ayuda de Don Severo, quien había comprendido su error al afrancesarse y había regresado al seno de la patria:

⁴⁵⁹ MONREAL, Eduardo, GANZO, Vicente, FUERTES, Luis, CARBONELL, José María y MOLINA, Juan R.: *Las tres viejas*. Madrid. Sociedad de Autores Españoles, 1908. Cuadro primero, p. 25.

⁴⁶⁰ *Ídem*. Cuadro segundo, p. 28.

CORONEL: Favor por favor. Sabéis que pude haberlos dado un disgusto la otra noche y no lo hice; pues miré antes al amigo que a la idea. Sed clemente con los vencidos. El Rey ha huido, el pueblo me atropellará; mi deseo es salvar a los pocos soldados que quedan conmigo, cosa que únicamente vos podéis hacer, ya que el ejército aliado nos corta toda retirada.

SEVERO: (con humildad.) Coronel, yo no mando; a Pepe Luis le toca hablar. (...)

PEPE LUIS: Silencio. (A Doufur.) Pepe Luis no olvida el favor que acabáis de hacerle [ha evitado su fusilamiento] Aunque rivales de raza somos al fin hombres. Si me atacan, ataco; si me defienden, defiendo.⁴⁶¹

La obra terminaba con otra clara referencia a la historia; se lanzaban vivas a El Empecinado, cuya figura se veía aparecer junto a la de Wellington, ambos a caballo por la escena y en clara muestra de que la victoria fue aliada, no solo inglesa o española.

4.7.2. La huida del Rey intruso

Tras la definitiva partida de José I de Madrid, el 17 de marzo de 1813, las principales zonas de combate se ubicaron en el norte de España e, incluso, el sur de Francia. Tras el rey José partió un enorme convoy de joyas y obras de arte, muchas de ellas elegidas como regalo a Napoleón, pues “se piensa que puede ayudar a suavizar la actitud del Emperador hacia su hermano”⁴⁶². Las zarzuelas se hicieron eco de esta situación ya en fecha tan temprana como 1851. Ese año se estrenó *El campamento*, cuya acción se situaba en los Pirineos “al concluir la guerra de la independencia [sic]”; sin embargo, debe entenderse que recogía los últimos meses de la guerra, pues no todos los combates habían finalizado y en la obra se daba cuenta de los mismos junto con otros elementos de carácter amoroso: “AYUDANTE DE CAMPO: Los franceses se apresuran a volverse a su país. Han abandonado ya casi todas las plazas españolas y...

⁴⁶¹ *Ídem*, p. 37.

⁴⁶² ANTIGÜEDAD DEL CASTILLO-OLIVARES, María Dolores: “El equipaje del rey intruso”, en MIRANDA, Francisco: *Guerra, sociedad y política (1808-1814)*. Pamplona. Universidad Pública de Navarra-Gobierno de Navarra, 2008, vol. 1, p. 85.

Pero nuestro general quiere que demos una buena despedida a las tropas enemigas que por este lado van a internarse en Francia”⁴⁶³.

Siete años después, en 1858, se estrenó *La cabaña*, de Ángel Enríquez y música del maestro Ignacio Ovejero. Aquí la acción se ubicó en el valle de Baztán en el verano de 1813, cuando José I inició su retirada por Navarra después de la derrota en tierras vitorianas⁴⁶⁴. En *La cabaña* el componente de enredo sobrepasó al histórico, pues solo interesa para este trabajo la somera descripción de las últimas operaciones militares contra los franceses. También en la frontera francoespañola de los Pirineos, aunque esta vez en la zona de Gerona, transcurría la acción de *Juan Blas* (1863). El alcalde, en apariencia afrancesado para engañar a los enemigos, era un ferviente patriota que realizaba misiones de guerrilla en las tierras cercanas al pueblo. Lo más llamativo de la trama era que las propias mujeres del pueblo, no conformes con ese tipo de lucha, prevenían a los soldados franceses que ocupaban la localidad para que huyesen. De esta manera tan curiosa daban los autores comienzo a la libertad de la patria, como se afirmaba en la obra, pues los soldados enemigos tomaban el camino de la frontera con Francia, todo entre gritos de alegría y vivas a España.

El guerrillero (1885), por su parte, representó la retirada de los franceses a la manera en que la había descrito Galdós en su novela. Así se indicó en el libreto, al tiempo que uno de los personajes unía en sus palabras el comienzo (Dos de Mayo, Zaragoza y Bailén) y el final de la guerra⁴⁶⁵. De esta manera demostraba que un ciclo se había cerrado y que España renacía más fuerte tras su desventura.

La huida de las tropas francesas, pues ya “no pueden sufrir más / los continuos varapalos / que les damos sin cesar”⁴⁶⁶, figuró también en *El sansón de Alfajarín* (1891), ambientada en tierras aragonesas en 1813. El relato de las desgracias enemigas que realizaba uno de los personajes no podía ser más completo, incluido el recuerdo a la gesta zaragozana de unos años antes y el ansia de que la capital maña quedase libre de

⁴⁶³ OLONA, Luis e INZENGA, José: *El campamento*. Madrid. Círculo Literario Comercial, col. “La España dramática”, 1852, p. 8.

⁴⁶⁴ Curiosamente la zarzuela tenía un origen remoto en la obra de teatro francesa titulada *El chalet*, la cual también había dado lugar a *El sargento Lozano*, ambientada en las guerras carlistas.

⁴⁶⁵ MUÑOZ, Federico (seudónimo de Luis Mariano de Larra), ARRIETA, Emilio, CHAPÍ, Ruperto, FERNÁNDEZ CABALLERO, Manuel, LLANOS, Antonio y BRULL, Apolinar: *El guerrillero*. Madrid. Florencio Fiscowich, editor, 1885. Acto IIIº, p. 94.

⁴⁶⁶ ZUMEL, Enrique y CONROTE, Luis: *El sansón de Alfajarín*. Madrid. Florencio Fiscowich editor, 1891. Cuadro primero, pp. 5-6.

enemigos, cuestión que se verificará, históricamente, durante el mes de julio de 1813 y en la zarzuela se reflejará en su última escena:

¡En Vitoria les zurraron, / y hacia Francia con afán / se largó Pepe Botella / para no volver jamás! / ¡Ya de Valencia / marcha Suchet; / esto se acaba ya de una vez! / ¡Viva la patria / que heroica es, / que lucha y muere / para vencer! (...) A París [general francés, gobernador de Zaragoza] acosa Mina / y tal vez pronto entrará / en la heroica Zaragoza / que esta vez no luchará / defendida por franceses / con la rabia y decisión / que la defendieron antes / nuestros bravos de Aragón.⁴⁶⁷

¡Victoria! Tras los reveses / que en toda España han sufrido, / de Zaragoza han huido / espantados los franceses. / Mina los acorraló / poniéndolos en un tris, / y su general París / la ciudad abandonó.⁴⁶⁸

Las últimas frases de la zarzuela se correspondían con una arenga patriótica que debe entenderse como dirigida al público del estreno. Efectivamente, por sus palabras puede servir de aviso a futuras invasiones extranjeras, al tiempo que exalta la grandeza de España y el heroísmo que siempre ha caracterizado a sus habitantes:

Tras esta guerra obstinada; / tras tanta sangre vertida, / parte esa gente, vencida / por nosotros y humillada. / Porque el león español, aunque se encuentre dormido, / con espantoso rugido / despierta a la luz del sol. / No fíen los extranjeros / en ver a España pequeña. / ¡Sus hijos, ante su enseña, / siempre arrojados y fieros, / saben morir o vencer! / Con histórico heroísmo, / a la voz del patriotismo / y de su santo deber, / triunfarán de su indolencia / con indecible valor, / para defender su honor / y su santa independencia!⁴⁶⁹

La decisiva batalla de Vitoria (junio de 1813) se recogió en *El equipaje del rey José* (1903). La obra comenzaba, no obstante, con las burlas de los niños y paisanos madrileños hacia las tropas que abandonaban la capital en marzo de 1813, mezcladas con vítores hacia Wellington y Fernando VII. Del combate se daba cuenta mediante la simulación de los cañonazos y con la rapidísima aparición del rey José a galope,

⁴⁶⁷ *Ídem*, p. 6.

⁴⁶⁸ *Ídem*. Cuadro tercero, p. 35.

⁴⁶⁹ *Ídem*, p. 36.

huyendo del campo de batalla mientras la tragedia de los personajes principales tenía lugar. Las maldiciones de los españoles le acompañaban en su huida y un zortzico refrendaba en la orquesta⁴⁷⁰ la victoria de los patriotas. En *La Correspondencia de España*, el libretista Cristóbal de Castro dio cuenta de la mala acogida que tuvo la obra por parte de un amplio sector del público, y lo hizo con mucha ironía. El mismo título, “¡Qué amigos tienes Benito!”, servía para, supuestamente, reconvenir a Pérez Galdós por haber dejado su novela en manos de los autores:

Debe usted recordar, maestro venerado, que me dolía la boca de decirle: “Dejémonos de flauterías. No nos hagamos ilusiones con que *El equipaje* tiene situaciones dramáticas, caracteres firmes y escenas de melancolía honda. Y mucho menos, no se fíe usted de Chapí, que a lo mejor hace música sabia (¡!), ni de Catarineu y Castro (...) que son dos poetas llorones”.⁴⁷¹

El último acto de José I en España tuvo lugar en tierras de Pamplona, adonde se dirigió para escapar a Francia pues los galos no controlaban con garantías el camino por Hendaya. De esta situación se aprovechó la zarzuela *Pepe Botellas* (1908) para su trama. En ella, mientras huía, José Bonaparte sufría un accidente y le ayudaban a escapar dos comediantes italianos que se hacían pasar por él y su ayudante. La aparición fugaz del rey era la única que José I disfrutó como personaje de una zarzuela del corpus.

Una vez terminada la guerra, lo más esperado era la vuelta al hogar de quienes partieron a los combates. En *El sargento Bailén* (1873) se dedicó todo un acto a esta cuestión, junto con otros elementos puramente teatrales. El segundo acto informaba de ese regreso y se añadían algunas referencias históricas para situar correctamente la acción, como la batalla de Toulouse (1814) con la que se dio fin a la intervención española en la Guerra de la Independencia. Hasta allí había llegado Wellington, al mando de un ejército formado por ingleses, portugueses y españoles, en pos del mariscal Soult. Tras la derrota en la batalla, Soult firmó el armisticio el 23 de abril de 1814. En la zarzuela se recogía en boca de uno de los personajes: “MARÍA: El diez de abril se dio la célebre batalla de Tolosa [Toulouse], en que derrotadas las tropas del

⁴⁷⁰ De esta zarzuela solo se ha podido utilizar la partitura, pues el libreto no llegó a publicarse por un conflicto entre el poeta Cristóbal de Castro y la Sociedad de Autores. Véase FREIRE, Ana María: “Chapí, Galdós y los *Episodios nacionales* en la zarzuela...”, p. 358.

⁴⁷¹ CASTRO, Cristóbal: “Tarjetas postales. ¡Qué amigos tienes, Benito!”, en *La Correspondencia de España*, 17-7-1903, p. 1

mariscal Soult, tuvieron que refugiarse en Francia. Concluida así la guerra, dióse la orden de que volvieran a sus hogares cuantos españoles combatían contra el extranjero”⁴⁷².

⁴⁷² ARTEA, Joaquín y FERNÁNDEZ CABALLERO, Manuel: *El sargento Bailén*. Madrid. Imprenta de José Rodríguez, 1874. Acto IIº, p. 32.

Capítulo 5. OTRAS TIPOLOGÍAS DE COMBATIENTES

Capítulo 5. OTRAS TIPOLOGÍAS DE COMBATIENTES

5.1 El clero tomó las armas

La guerra de 1808-1814 activó todos los recursos del país, tanto económicos como humanos, y el clero, conformado por gran número de individuos, no permaneció ajeno al conflicto. Aunque no se “adoptó una postura nacional colectiva (...) para movilizar al clero y al pueblo en una cruzada contra los invasores *infieles*”¹, poco a poco se fue implicando más en la lucha. En uno casos, el clero tomó con decisión las armas; en otros, llamó al combate desde lo púlpitos y plazas; y en otros arengó y disparó al mismo tiempo. La actitud de los invasores fue el motivo principal, pues “se dedicaron a ofender la sensibilidad religiosa de la población española, incautándose de propiedades de la Iglesia, disolviendo órdenes religiosas, convirtiendo iglesias, monasterios y conventos en establos y prostíbulos, y efectuando arrestos masivos de curas y monjes solo por el hecho de serlo”². No debe extrañar, pues, que no solo la población secular se alzase en armas contra los que ofendían sus creencias. También quienes predicaban la paz y el amor se vieron obligados a luchar contra los que atropellaban sus vidas y lugares más sagrados. Incluso algunos de los primeros en levantar una guerrilla fueron miembros del clero, especialmente en las zonas rurales. Mientras los obispos de Coria y Cádiz llamaron a la rebelión y solicitaron a los religiosos “colaborar con las autoridades [españolas] para mantener el orden y la seguridad pública”³, otros prelados⁴ permanecieron junto a los franceses y hubo sacerdotes, sobre todo en las ciudades ocupadas, que colaboraron en la administración josefina.

¹ FRASER, Ronald: *La maldita guerra de España: historia social de la Guerra de la Independencia, 1808-1814*. Barcelona. Crítica, 2006, p. 505.

² TONE, John: “El pueblo de las guerrillas”, en ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín (ed.): *La Guerra de la Independencia en la cultura española*. Madrid. Siglo XXI Editores, 2008, p. 66.

³ MARTÍNEZ, Enrique y GIL, Margarita: *La iglesia española contra Napoleón. La guerra ideológica*. Madrid. Actas, 2010, p. 187.

⁴ Varios obispos acudieron a Bayona; el de Orense, tan activo en las Cortes de Cádiz, se negó rotundamente a traspasar la frontera. Algunos tuvieron que contemporizar con los invasores al quedar su diócesis en zona ocupada; otros formaron parte de las Juntas en las zonas libres. El primado de España, cardenal Luis Borbón, estuvo reacio hasta septiembre para alentar a la resistencia. Sobre este asunto, véase FRASER, Ronald: *Op. cit.*, pp. 506-509.

Todas estas situaciones poblaron varias escenas en las zarzuelas sobre la Guerra de la Independencia. Los principales personajes se tomaron de los estratos más bajos y menos comprometidos con el estamento eclesiástico: sacristanes, legos, frailes y algún sacerdote. Las altas jerarquías no figuraron como personajes pues su participación activa pidiendo la muerte de los enemigos hubiese sido menos justificable en tiempos del estreno. Igualmente los autores prefirieron ensalzar al pueblo y a quienes combatían junto a ellos, en este caso los frailes, legos y demás monjes que veían asaltados sus conventos y templos, así como las monjas que guardaban a las jóvenes que más tarde se casarían con los patriotas.

De manera análoga se difundieron las imágenes de religiosos combatiendo en la literatura, donde los autores mostraron sus ideas y las de su tiempo al coincidir en la defensa de la religión y de la patria. Por ello, hay que admitir que “los valores religiosos son una constante en toda la literatura del XIX relativa a la Guerra de la Independencia, y no solo por deseo de fidelidad histórica (...), puesto que las opiniones de los autores también afloran directa o indirectamente en sus obras”⁵. En el cine, las películas sobre la Guerra de la Independencia acostumbran a mostrar a miembros de la Iglesia: “El estereotipo más frecuente es el del fraile que esconde y ayuda a los protagonistas (...), seguido de aquel que ha visto irrumpir a los soldados en su iglesia profanando lo sagrado (...), los que forman parte de Juntas y grupos dirigentes (...) y los que se echan al monte para apoyar y bendecir la lucha contra el invasor”⁶.

5.1.1. Religiosos en combate

El carácter cómico de *El campamento* (1851) permitió ofrecer la imagen de un sacristán que, más interesado en su libertad que en la de la patria, no admitía tener que abandonar su vida regalada para convertirse en combatiente: “Un pícaro cabo de escuadra que cuando yo estaba más tranquilo en mi iglesia de Lanjarón, donde era a la vez sacristán, campanero y sochantre, me dijo poniéndome un fusil en la mano: ‘A la

⁵ FREIRE, Ana María: “La Guerra de la Independencia en la literatura española (1814-1914)”, en *Cuadernos dieciochistas*, 8 (2007), p. 273.

⁶ MARTÍNEZ ÁLVAREZ, Josefina: “La pervivencia de los mitos: la Guerra de la Independencia en el cine”, en *Cuadernos de Historia Moderna. Anejos*, IX (2010), pp. 208-209.

guerra! Que allí falta gente!”⁷. Los autores abundaban en la poca valentía del sacristán al señalar que pronto cambió el fusil por el bombo, ya que “está más en armonía con [sus] instintos pacíficos (...) y es para un sacristán un instrumento grave, cual corresponde a la dignidad que [ejerció] en la parroquia”⁸.

Como se ha indicado en varias ocasiones, el trabajo de todos los grupos de la sociedad de 1808-1814 en defensa de la independencia se recogió en la zarzuela *Cádiz* (1886). Personajes del clero, como no podía ser de otra manera, participaron en la construcción de parapetos, atendieron a enfermos y heridos, vigilaron las puertas de la ciudad y combatieron llegado el momento. En su cuadro tercero, que transcurría en la Cortadura, aparecían dos frailes capuchinos en misión de vigilar los trabajos. Se les denominó “Celadores distinguidos patrióticos” y el autor tuvo la honradez de justificar su presencia en base al relato de Antonio Alcalá Galiano, explicitado en una nota a pie de página en el mismo libreto. Como allí se indicaba, el libretista Javier de Burgos respondía de esta manera a una crítica que se publicó tras el estreno: “[El] periódico republicano *El Globo*, (...) dijo que la presentación de los dos frailes robustos daba lugar a una escena bufa y grotesca, burlándose el autor de cosas dignas de respeto”⁹.

El mismo cambio de paz por guerra, impuesta por los franceses, se solicitaba a los frailes franciscanos en *Los Empecinados* (1890). Así, con el aviso de un personaje de la cercanía de los enemigos, pasaban de tomar el chocolate en el refectorio a encontrarse con un fusil en la mano: “Y es necesario / que el incensario / truequen los frailes / por el fusil. / Hay que morir / o que vencer / ¡Muera el gabacho! / ¡Guerra al francés!”¹⁰. Los frailes, no sin reticencias, acaban por seguir a este patriota al combate, pues “hay la pitanza que defender”¹¹. Mucho más efectivo contra los franceses, a pesar de su descripción cómica, era el padre Cirilo, personaje de la misma zarzuela. Se jactaba de poseer un rosario de nudos hechos en su cordón, donde cada nudo se correspondía con un francés que había absuelto y enviado al otro mundo. Su mayor baza era la astucia, de ahí que saliera bien parado en una escena donde tenía que confesar a una patrulla francesa que lo había detenido. El número es cantado y debió de gustar en su

⁷ OLONA, Luis e INZENGA, José: *El campamento*. Madrid. Círculo Literario Comercial, col. “La España dramática”, 1852, p. 9.

⁸ *Ídem*, p. 10.

⁹ BURGOS LARRAGOITI, Javier de, CHUECA, Federico y VALVERDE, Joaquín: *Cádiz*. Madrid. Biblioteca Lírico-Dramática, Arregui y Aruej Editores, 1897 (séptima edición). Cuadro tercero, p. 41.

¹⁰ PERRÍN, Guillermo y BRULL, Apolinar: *Los Empecinados*. Madrid. Florencio Fiscowich, 1890. Cuadro primero, p. 10.

¹¹ *Ibidem*.

tiempo al público, pues cada vez que Cirilo preguntaba si habían robado o matado, las manos se levantaban en tropel. Terminada la confesión, les pedía que rezaran, agachasen las cabezas y aguardasen la absolución; como era de esperar, Cirilo aprovechaba para escapar corriendo¹². Inteligente o despiadado, según convenía, se mostraba este clérigo, pues llegado el momento de utilizar el cuchillo para matar franceses o encerrar afrancesados, no temblaba: “Mañana te fusilamos; / ¡trágala, trágala, perro!”¹³. El anacronismo dentro de sus palabras era evidente, pues el “Trágala”, como canción contra los serviles y absolutistas, no se popularizó hasta el levantamiento de Riego en 1820; también es llamativo que se pusiera en boca de un fraile. Es muy posible que los autores no hubieran tenido en cuenta este pequeño detalle y utilizaran una expresión conocida para dar más empaque a su personaje. En esta obra, además, se representó otra circunstancia recogida por la historiografía: el poco respeto de los invasores por los templos, conventos, personas y símbolos religiosos entre 1808 y 1814, lo que provocó que se reafirmase “la decisión española de combatir sin tregua”, así como el “aislamiento y descrédito del clero afrancesado”¹⁴. Los autores explotaron estos hechos a su favor en el cuadro cuarto, cuando la decoración mostraba el interior de un templo que había sido ocupado por los franceses. Por todas partes se veían restos de una fiesta desenfadada que allí ha tenido lugar y los soldados franceses, oficiales y tropa, aparecían en etílica confusión.

El tipo de religioso que combatía con la mente y con las armas se desarrolló en zarzuelas posteriores hasta el punto de que, en *Episodios Nacionales* (1908), uno de los personajes que representaba a los protagonistas de la guerra de 1808-1814 fue, precisamente, el del “Cura guerrillero”. Los autores solicitaron a los directores de escena que apareciera ataviado con los elementos que le identificaban: sotana, sombrero militar y canana sobre la sotana. Con sus manos sostenía un trabuco y charlaba de manera animada con un niño que tocaba la campana. En sus palabras se encerraba otra constante de la propaganda contra los franceses en tiempos del conflicto: los franceses eran infieles y ateos, hasta el punto de poder considerarlos como demonios. El propio Napoleón¹⁵ era calificado como el enemigo más grande de la religión, siendo asimilado

¹² *Ídem*. Cuadro sexto, pp. 64-68.

¹³ *Ídem*, p. 71.

¹⁴ DIEGO, Emilio de: *España, el infierno de Napoleón*. Madrid. La esfera de los libros, 2008, p. 62.

¹⁵ Durante la guerra, “su política fue ante todo dirigida a quitarle poder a la Iglesia. Napoleón tenía muy claro que el gran enemigo que debía batir era el clero. En agosto de 1809 las órdenes religiosas fueron

al Anticristo. Su figura encarnaba el Mal y sus seguidores franceses y afrancesados eran tenidos por diabólicos. De ahí se colegía que no era posible compasión alguna con los enemigos:

CHICO: ¿Pero va usted a matar hombres?

CURA: A intentarlo por lo menos.

CHICO: Eso no es querer al prójimo.

CURA. ¿Quién te ha dicho, majadero, que los viles invasores pueden ser prójimos nuestros? ¿No has visto que tienen tipo de demonio todos ellos?

CHICO: Lo serán, pero yo, padre, no les he visto los cuernos.

CURA: Como el morrión es muy alto, no se ven; los llevan dentro (...) Perdóneme Dios el daño que pueda causar con esto; pero el suelo de mi patria que invaden los extranjeros, con pólvora se defiende cuando no bastan rezos.¹⁶

En la galería de personajes más usuales para describir al clero en armas, el lego ocupó un sitio destacado. El no haber tomado órdenes mayores facilitaba la labor de los autores, pues así no aparecía como asesino alguien que estaba totalmente inmerso en la Iglesia y se evitaban los reparos morales que tal cosa podía provocar entre el público y las autoridades. Del mismo modo, al tratarse de un individuo poco cultivado, era ideal para que los autores gastasen bromas con su forma de comportarse, hablar o entender el mundo. En *El pueblo del dos de mayo* (1908), el lego se reía de los franceses en una canción picaresca que hubiese resultado irreverente en boca de otro miembro del estamento eclesiástico: “LEGO: Los franceses han venido / –yo no sé si con trabajo– / y se burlan las campanas, / cuando mueven el badajo; / repitiendo, si atraviesa / dando tumbos un mosié: / *A furore francesorum...* CORO: ¡*Libera nos, dominé!*”¹⁷.

Aunque la lucha contra los invasores por cuestiones de honra personal fue la idea contenida en *Juan sin Nombre* (1910), uno de los personajes, el sacerdote Luis, utilizaba los sermones para avisar a otros patriotas de los planes de los enemigos. En una de aquellas alocuciones, un oficial francés le obligaba a convencer a los españoles de la bondad de la invasión, pero el sacerdote, si bien parecía atender bajo el miedo de

disueltas”. GARCÍA CÁRCEL, Ricardo: *El sueño de la nación indomable. Los mitos de la Guerra de la Independencia*. Madrid. Temas de Hoy, 2007, p. 183

¹⁶ THOUS, Maximiliano, CERDÁ, Elías, LLEÓ, Vicente y VIVES, Amadeo: *Episodios Nacionales*. Madrid. R. Velasco, imp., 1908. Cuadro tercero, p. 30.

¹⁷ SERVERT, Carlos, MATEOS, Gregorio y PORRAS, Antonio: *El pueblo del dos de mayo*. Madrid. Establecimiento Tip. de Marzo, 1908. Prólogo, p. 8.

las armas que le apuntaban, hacía todo lo posible por enviar el mensaje correcto y prevenir a su propio hermano de la trampa:

OFICIAL FRANCÉS: Háblales bien de los franceses, o te asesino.

PADRE LUIS: ¡Españoles!... El ejército francés es noble... (Dice que no con la mano puesta de modo que no le vea el Oficial.) Son santos... (juego anterior.) (...) No roban las iglesias, no escarnecen nuestra religión, no destruyen nuestras obras de arte (todos ríen.) (...) Si, hermanos míos... Jesús hizo entrar al Bautista en el Jordán, y cogiendo una concha llena de sus aguas, la vertió en su cabeza diciendo: «Yo te bautizo en el nombre del padre, del hijo», y luego al ver que los *fariseos* se acercaban con *gente armada*, añadió: Juan, huye; estás en peligro. ¡Huye, Juan!¹⁸

Aunque no se tratara de un sermón propiamente dicho sino una inteligente argucia de los autores para la acción dramática, en tiempos de la guerra los sermones constituyeron una fuente inagotable de ideas y órdenes para el combate dirigidas a los patriotas desde los púlpitos. Por tanto, “no debe sorprendernos que el sermón fuera una de las armas empleadas por la Iglesia española contra Napoleón después del 2 de mayo de 1808”¹⁹.

5.1.2. Matar a un francés dejó de ser pecado

El quinto mandamiento de la Iglesia católica, “No matarás”, se dejó en suspenso durante la Guerra de la Independencia, como en cualquier otra guerra. Además, si el eliminado era francés, el mandamiento ni siquiera llegaba a tener vigor: a los franceses se les mataba sin trabas morales. De esta manera, “la religión se convierte en un estimulante, una esperanza para no darse por vencidos y un alivio ante la calamidad irremediable”²⁰. Incluso llegó a publicarse y aprenderse, durante la guerra, un curioso catecismo patriótico donde podía leerse, entre otras cuestiones relativas a la perversidad

¹⁸ GONZÁLEZ DEL CASTILLO, Emilio y REÑÉ, Enrique: *Juan sin Nombre*. Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 1910. Cuadro tercero, p. 38.

¹⁹ MARTÍNEZ, Enrique y GIL, Margarita: *Op. cit.*, p. 14.

²⁰ MARTÍNEZ, Fernando: *Como lobos hambrientos. Los guerrilleros en la Guerra de la Independencia*. Madrid. Algaba Ediciones, 2007, p. 77.

de los franceses y su emperador, lo siguiente: “P: ¿Será pecado matar franceses? R: No señor, antes se merece elogios si con eso libra la patria de sus insultos”²¹.

En las zarzuelas se retomó esta cuestión que podría considerarse delicada en el terreno ético, pero la ambientación en una guerra con aquellas características permitió a los autores alejar los prejuicios morales en aras de unos bienes superiores: la patria, la vida de los seres queridos, la ciudad donde se vive y ama, etc. Incluso se transmitió que era obligación de todo buen español, patriota y defensor de la verdadera fe, acabar con los que habían invadido el suelo de la Sagrada Patria. El pecado que se cometería al eliminar una vida era casi perdonado de antemano al tratarse de franceses, ateos y enemigos de la patria. De manera paralela, el mandamiento de que se debía amar al prójimo, también quedaba sin valor aplicado a los franceses, con recursos tan simples como el siguiente: “GUERRILLERO: ¿Entonces será pecado / matar franceses? FRAY MIGUEL: ¡Babieca! Los franceses no son prójimos (...) Son franceses”²². De manera especial en las zarzuelas que trataron el levantamiento del Dos de Mayo, la lucha contra un tipo de soldado napoleónico resultó más cruenta de lo habitual: el mameluco. Efectivamente, tanto en 1808 como en los años de los estrenos, los más odiados de entre los soldados franceses fueron los mamelucos. Matar a un soldado musulmán tenía el doble resultado de eliminar a un enemigo y vencer a un infiel, por lo que resultaba casi una obligación como español y como cristiano.

El acto segundo de *Jorge el guerrillero*, estrenada en 1871, situó la acción en un convento de Carmelitas en Uclés. En 1808 los conventos fueron edificios apreciados por las tropas francesas para alojarse. En ellos se disponía de una cierta infraestructura, con celdas preparadas con camas, con refectorios para la comida de grupos humanos más numerosos que en una casa cualquiera, o con claustros que podían albergar a grupos de soldados en las estaciones menos frías. A todo lo anterior había que unir el poco respeto que mostraron los franceses hacia los representantes del clero regular en los territorios que asaltaban, lo que hacía de los conventos una doble conquista, práctica e ideológica a la vez. En la obra, pueblo y frailes rezaban unidos pues los franceses habían llegado. Uno de ellos se encaraba con el general Ruffin –personaje histórico– y le exigía que detuviera los saqueos, robos, incendios y asesinatos: “¿No teméis que la historia / al relatar tal infamia, / eche un borrón sobre el héroe / de Gena [sic], Austerlitz y

²¹ Tomado de FRASER, Ronald: *Op. cit.*, p. 311.

²² NAVARRO, Calixto, CAMPOAMOR, Antonio y ROVIRA, Antonio: *Jorge el guerrillero*. Madrid. Imprenta Española, 1871. Acto tercero, p. 47.

Wagran?”²³. En otra escena posterior, poco realista pero efectista, se recogía cómo el poder sobrenatural de la religión podía detener a los invasores que intentaban profanar una iglesia para apresar a unos patriotas acogidos a sagrado. La escena, sin entrar en cuestiones ideológicas, debió impactar en el público:

RUFFIN: Al punto entrad en la iglesia (A los soldados) y todos los que haya dentro pasadlos sin dilación a cuchillo. (...)

FRAY PASCUAL: ¡Deteneos! [cantado] Miserables, que atrevidos / holláis el templo de Dios / despreciando sus enojos / y sordos siendo a su voz. / El Señor hoy los defiende; / llegad si tenéis valor, y caerá sobre vosotros / la divina maldición.

RUFFIN: ¡Oh! La rabia me está ahogando. / Al amparo están de Dios. / Mis soldados se acobardan / por la ruin superstición. (...)

SOLDADOS FRANCESES: Ya prenderlos no es posible; / que al amparo están de Dios / y caerá sobre nosotros / su divina maldición (...)

(El general insiste y, al ir a avanzar, les presenta Fray Pascual un crucifijo y, aterrados, caen todos de rodillas).²⁴

Ya se comprobó la habilidad del padre Cirilo, personaje de *Los Empecinados*, para eliminar franceses. Su conciencia no parecía preocuparse por ello, pues el amor al prójimo debía mantenerse en segundo plano “cuando el prójimo tiene / cañones de a veintitrés / y sables que meten miedo / con los que pega cruel (...) y no hay fraile, ni seglar, / ni chiquillo ni mujer, / que no le de un tiro al prójimo / cuando el prójimo es francés”²⁵. De esta manera, era posible cambiar el contenido de la mismísima ley divina y adaptarla a la necesidad de la nación: “Los mandamientos de Dios / ya no dicen lo que siempre; / el primero dice patria, / y el quinto matar franceses. / A la jota, jota, / dame la escopeta, / que a matar franceses / me voy a la sierra. / A la jota, jota, / del pueblo español, / que siempre su sangre / da por la nación”²⁶.

En las murallas de Zaragoza, algunos frailes de *Al compás de la jota* (1897) propalaban que no solo no era pecado matar enemigos, sino que era un acto que se premiaba con el perdón de los pecados. Los autores aprovechaban para buscar la risa del público y mezclaban cuestiones de respeto a la vida y la moral de los demás:

²³ *Ídem*. Acto segundo, p. 34.

²⁴ *Ídem*, pp. 42-43.

²⁵ PERRÍN, Guillermo y BRULL, Apolinar: *Op. cit.* Cuadro primero, p. 19.

²⁶ *Ídem*, p. 62.

BLAS: Por cada franchute muerto / año y medio de indulgencias. Que una moza nos gustó / y se le da de *contao* / un abrazo. ¿Eso es *pecao*?

HOMBRE 1º: Claro está que sí.

BLAS: Pues no, / porque sacas las mantecas / a un francés sin más ni más, / y vas a una moza, y ¡zas!, / aunque la abracés no pecas. / ¿Que coméis cerdo en vigilia? / A un francés, ¡pum!, cara a cara, / y aunque os comáis una piara / queda *asuelta* la familia.
(...)

HOMBRE 1º: Pues va a haber que *agraecele* / el viaje a Napoleón.²⁷

Pero los libretistas forzaron aún más el discurso y no se contentaron solo con modificar el sentido tradicional de los Mandamientos. En *Lo que va de ayer a hoy* (1924) se retomó la tradición de Santiago cabalgando junto a las tropas cristianas en su lucha contra los infieles; ahora se trataba, nada menos, que del mismo Jesucristo. No bastaba con que un religioso comentase la necesidad de matar a los enemigos por el bien de la patria, en esta ocasión Antonio Ramos Martín y Emilio Ferraz dieron otra vuelta de tuerca y utilizaron a Jesús como justificante de las acciones *pro patria*:

CURRO: Yo le mato, tío Mandinga, / y mejor, si me condeno.

MANDINGA: ¿Condenarte?... Dios perdona / al que mata a un tío de estos. / El mismo Dios me lo ha dicho, / y hace muy poquito tiempo... [Narra cómo asesinó a un francés. Al caer el cadáver junto a una imagen de Cristo, el Tío Mandinga creyó escuchar:] “Buen español, yo te digo / que al que mata a un enemigo / de la patria libertad, / le perdono y le bendigo, / y el muerto... ¡bien muerto está!”²⁸

Junto con la idea de que los pecados no lo eran cuando la ofensa se realizaba a un francés, se incluyó en la zarzuela *Fiereza* (1930) otra consideración sobre el papel de los religiosos. En su acto segundo varios hombres, de distinta procedencia social –dos artilleros y un infante, un contrabandista y dos gitanos–, descansaban acampados en una ermita de la sierra. Uno de los frailes que también les acompañan les hacía jurar “¡No dejar uno vivo de estos granujas que en nombre de la libertad han venido a apoderarse a

²⁷ NAVARRO, Calixto y PÉREZ SORIANO, Agustín: *Al compás de la jota*. Madrid. R. Velasco, imp., 1897, p. 17.

²⁸ RAMOS MARTÍN, Antonio, FERRAZ, Emilio y GUERRERO, Jacinto: *Lo que va de ayer a hoy*. Madrid. Imprenta de L. Rubio, 1924. Sainete primero, pp. 14-16.

traición de nuestra patria!”²⁹. Al igual que en 1808-1814, algunos contrabandistas, ladrones y otros delincuentes eran ahora bien vistos, pues combatían a los franceses. Nadie tenía por qué avergonzarse de lo que hubiera hecho, pues, como afirmaba este fraile “ya nada es malo no siendo invasor, ni nada deshonroso a no ser afrancesado”³⁰.

5.2. Las omnipresentes guerrillas

Los grupos guerrilleros comenzaron su actividad poco tiempo después del 2 de mayo de 1808; aparecieron en Andalucía, por la zona de Sierra Morena, y en las dos Castillas, que recorrió El Empecinado. En el País Vasco actuó Francisco Longa³¹. Por la zona norte de Castilla combatió Juan Díaz Porlier. En Valencia actuó Agustín Nebot, conocido como El Fraile³². Se cree que Espoz y Mina era misógino³³; esta condición pudo haber dado la idea a los autores de *El Maño* para elaborar un personaje con tal carácter, aunque este poseía claros ribetes cómicos. En los primeros años, las partidas eran grupos pequeños que actuaban en una zona limitada y bajo el mando de alguien conocido que tenía ascendiente sobre el resto de hombres. No actuaban solos, sino que recibían el apoyo de sus paisanos, quienes los “alimentaban, cuidaban y ocultaban [pues] eran sus padres o vecinos”³⁴. Entre los guerrilleros históricos, los motivos para lanzarse a la lucha fueron “mayoritariamente personales: venganzas, fugas de la justicia, rapacidad, busca de refugio por parte de los prisioneros de guerra, necesidades económicas (...) [Sin embargo] la prensa de la época siempre los envuelve en la bandera de la defensa de la patria”³⁵. Esta actitud se retomará en las zarzuelas, donde esas cuestiones personales también funcionaron en beneficio de la patria, pues quien

²⁹ BERGUA, Juan y LAPUERTA, Arturo: *Fiereza*. Ejemplar mecanografiado. Acto IIº, p. 4.

³⁰ *Ídem*, p. 6.

³¹ A Longa se le cita brevemente en *El equipaje del rey José*, coro nº 1.

³² Aunque los autores indicaban que la acción de *La guerrilla de El Fraile* tenía lugar en tierras de La Rioja y Burgos, es posible que el nombre y aventuras de este guerrillero estuvieran presentes en el momento de pergeñar la zarzuela.

³³ Véase GARCÍA CÁRCEL, Ricardo: *Op. cit.*, pp. 138-139. De Mina se ofreció una breve indicación en *El sansón de Alfajarín*, cuando se comentaba que su partida hostiga a los franceses que huían de Zaragoza en 1813. ZUMEL, Enrique y CONROTE, Luis: *El sansón de Alfajarín*. Madrid. Florencio Fiscowich editor, 1891. Cuadro tercero, p. 35.

³⁴ HOCQUELLET, Richard: *Resistencia y revolución durante la Guerra de la Independencia: del levantamiento patriótico a la soberanía nacional*. Zaragoza. Pressas Universitarias de Zaragoza, 2008, p. 199.

³⁵ GARCÍA CÁRCEL, Ricardo: *Op. cit.*, p. 141.

protegía la hacienda o la esposa también defendía la patria. Del mismo modo se rodearon de un halo patriótico para evitar que quienes asistiesen las obras tuvieran también deseos egoístas en posibles conflictos en los que se vio envuelta España; por tanto, la colectividad se sobrepondría a la individualidad.

Ronald Fraser³⁶ distinguió tres categorías de guerrilleros dependiendo de su origen: partisanos (actuaban libremente), corsarios y proscritos perdonados³⁷ (legales en cierta manera y sometidos a la Junta Suprema) y cruzados religiosos. En estos últimos se incluyeron muchos curas y frailes que actuaron moviendo a las masas y como jefes directos de su partida, en la que todos sus miembros debían pertenecer al estamento eclesiástico. Según avanzaban la guerra, los grupos guerrilleros aumentaron en tamaño y capacidad. A ellos se unieron refugiados de zonas ocupadas y soldados del ejército español cuyas unidades habían sido derrotadas y dispersos. También se incorporaron extranjeros desertores del ejército imperial. De lo que no existe amplia constancia es de militares nacidos en Francia que se pasaran a las filas guerrilleras. En la zarzuela, sin embargo, sí se pueden encontrar algunos franceses que, enamorados de una española, desertaban para estar con el pueblo de su mujer. También se puede localizar el ejemplo del sargento Roland, protagonista en *Los Empecinados*, quien cambiaba de bando porque sus profundas creencias religiosas le exigían estar de parte de quienes las defendían hasta la muerte: los españoles.

La mayoría de las partidas guerrilleras defendieron una zona y una población de los ataques y arbitrariedades de los franceses. También retrasaron sus convoyes de suministros, espionaron y ofrecieron información falsa a los enemigos, contrarrestaron a los afrancesados, interrumpieron las comunicaciones y los correos e, incluso, les atacaron directamente o formando parte de unidades militares mayores. Sin embargo, algunos grupos guerrilleros, al vivir sobre el terreno, causaron más problemas a la población española que los propios franceses. Para contrarrestar sus acciones, “los franceses intentaron luchar contra los guerrilleros por medio de la propaganda”³⁸ y otros métodos más expeditivos, como las amenazas y la creación de un cuerpo de gendarmes para enfrentárseles. A pesar de todo, “los franceses no encontraron el antídoto eficaz

³⁶ FRASER, Ronald: *Op. cit.*, pp. 552-553.

³⁷ Un decreto de la Junta Central, con fecha de 28 de diciembre de 1808, trató de regular la formación de las partidas guerrilleras; en él se prometió el indulto a los fuera de la ley que contribuyesen a la causa patriótica. Véase: MARTÍNEZ, Fernando: *Op. cit.*, pp. 83-85.

³⁸ GARCÍA CÁRCEL, Ricardo: *Op. cit.*, p. 141.

para aplastar a los combatientes irregulares”³⁹. Si para los españoles el deseo de resistir en cada pueblo o sierra fue visto como el ansia de la nación por mantener su independencia, para los galos, la guerrilla también fue un movimiento popular, pero no lo entendieron como algo patriótico y sí como un desprecio a su superioridad moral y cultural: “El hecho de que hasta las mujeres y los niños se mostrasen motivados por el afán de resistencia parecía probar que el pueblo español era demasiado ignorante y fanático como para apreciar el regalo que les ofrecía Francia en forma de libertad”⁴⁰.

Finalizada la guerra, “a través de la historiografía romántica, la figura del guerrillero trascendió el ámbito estrictamente histórico para entrar en los dominios de la mitología popular”⁴¹. Como héroe romántico, el guerrillero ocupó muchas páginas en la literatura, hasta el punto de que desbanca en protagonismo a Wellington o Castaños. Surgieron “como protagonistas de obras dramáticas o narrativas Agustina de Aragón, el cura Merino y otros héroes populares de aquel tiempo”, así como un nuevo héroe colectivo: la guerrilla⁴². A los guerrilleros se dedicaron *El cura Merino. España en 1808*, de Eduardo Zamora, escrito en 1872; *Juan Martín el Empecinado*, un episodio de Benito Pérez Galdós (de 1873); o la novela de Vicente Blasco Ibáñez *¡Por la Patria! Romeu el guerrillero*, de 1888. A ellas se unió el drama de Ferrer y Cuartero, *Juan Martín, el Empecinado*, de 1881, sobre el que se escribirá la zarzuela *El Empecinado* (1893). En el séptimo arte, la guerrilla y sus jefes fueron objeto preferente de interés para los directores de películas y sus públicos. Como afirma la profesora Martínez Álvarez, “la individualidad de los guerrilleros resultó muy atractiva para el cine. El arquetipo que conforma posee unos atributos universales identificables para el público. (...) A ello se une su heroísmo y su entrega para salvar al colectivo, lo que le eleva a la categoría de modelo altruista y amable”⁴³. Por el celuloide desfilaron El Empecinado y otros líderes guerrilleros que ofrecieron la imagen de una España que se sobreponía a la adversidad y luchaba por su patria y su religión, discurso que fue muy utilizado durante el franquismo.

³⁹ DIEGO, Emilio de: *Op. cit.*, p. 119.

⁴⁰ TONE, John L.: *Op. cit.*, p. 56.

⁴¹ DIEGO, Emilio de: *Op. cit.*, p. 119.

⁴² FREIRE, Ana María: “La Guerra de la Independencia en la literatura española...”, p. 277.

⁴³ MARTÍNEZ ÁLVAREZ, Josefina: *Op. cit.*, pp. 204-205.

Al igual que en la literatura y el cine, la presencia de guerrilleros en las zarzuelas sobre la Guerra de la Independencia fue una constante. Al menos veinte de las obras que conforman el corpus de estudio introdujeron, aunque fuera de pasada, la figura del guerrillero y, en menor medida, la de la guerrillera. En los mismos títulos ya se hizo referencia a este cometido –*La guerrilla de El Fraile, Los guerrilleros, Las guerrillas, Los Empecinados, Jorge el guerrillero, El Empecinado*–, a las que hay que añadir otras muchas donde tenían un papel destacado –*Episodios Nacionales, Juan sin Nombre, Mi Niño, Fiereza o El Maño*–. ¿Por qué hubo tantas zarzuelas sobre asuntos de guerrilleros o figuraban como personajes en otras no totalmente dedicadas a la guerrilla? Una primera explicación remite a la consideración de este asunto como un tema romántico⁴⁴; una segunda, a la presencia del pueblo en lucha, del que aquellos combatientes eran un ejemplo principal; otra tercera, a la presencia en las guerrillas de la figura de un líder que mandaba al pueblo durante el combate, ambos en perfecta sintonía. Las tres posibles explicaciones no tienen por qué ser excluyentes y todas se complementan. Entre las profesiones de los personajes guerrilleros de la zarzuela, antes de formar una partida, se encuentran todas las tipologías: hijos de nobles que defienden la patria, gentes del pueblo que han visto asaltadas sus casas y haciendas por los franceses, militares de unidades derrotadas, clérigos regulares, incluso sujetos de vida marginal, como penados y contrabandistas. Durante la guerra también hubo mujeres que participaron directamente en los combates; se reflejaron en los libretos de la zarzuela en personajes como La Pendenciera de *La guerrilla de El Fraile*. Otras actuaron como espías para los españoles, labor en la que también se vieron envueltos los niños, de lo que es buen ejemplo el personaje de Rafaelillo en *Fiereza*.

No existen situaciones en las zarzuelas del corpus donde se enfrenten los mandos militares españoles con los jefes guerrilleros; al contrario, todos parecían marchar unidos, incluso entonando canciones, para obtener la ansiada victoria. Sin embargo, la realidad fue muy distinta. Las sucesivas derrotas de los ejércitos españoles en campo abierto hicieron que miles de soldados pasasen a situación de “dispersos”; algunos volvieron a ser reclutados, otros se escondieron, pero bastantes ocuparon las filas de las partidas. Por tanto, los jefes militares encontraron en la guerrilla un

⁴⁴ El ideal romántico del héroe que triunfa en la guerra y en el amor no vivió solo en las páginas literarias o musicales ni en el celuloide. Se expandió durante el siglo XIX en multitud de canales, pues “el mito romántico asegura que la guerrilla, al igual que el levantamiento antinapoleónico, fue la principal respuesta popular a la invasión de España”. FRASER, Ronald: *Op. cit.*, p. 539.

inconveniente para conseguir hombres. Además, la gran mayoría de los jefes guerrilleros, nacidos en las clases trabajadoras, “hicieron gala de una agilidad de pensamiento táctico y una flexibilidad de acción que debía de haber avergonzado a la jerarquía militar noble española”⁴⁵. A ello se sumó que muchos posibles soldados no deseaban someterse a la disciplina militar, pasar hambre o carecer de ropa, de ahí que optasen por una supuesta mejor vida y libertad que ofrecían las diferentes partidas. ¿Por qué en las zarzuelas no hay disparidad de criterio y todos combaten unidos? Precisamente porque esa unión entre militares y pueblo era lo que no podía ponerse en cuestión delante de las miles de personas que asistían a las zarzuelas. Por un motivo similar, los guerrilleros de las zarzuelas utilizaron las ropas de los enemigos para disfrazarse como mofa o para planear con posterioridad una incursión vestidos como los franceses. Muy rara fue la vez en que los españoles, o los franceses, utilizaron las ropas de los contrarios muertos por hallarse sin nada mejor que ponerse. En cambio, la realidad de la guerra sí mostró muchas ocasiones en las que los vestidos de los cadáveres eran uno de los botines más apreciados por los vencedores de un bando o de otro. Pero esto tampoco hubiera sido políticamente correcto –ni patriótico– en tiempos de cada estreno. Baste recordar el caso de la famosísima marcha de *Cádiz*, cuya letra decía: “Pobrecitos militares, / cuántas fatigas y pesares / pasa el Ejército español” al referirse al desastroso estado en que llegan los soldados de Alburquerque a Cádiz. Salvo la cuestión del orgullo militar español, que afrontaba esos pesares para escapar de los franceses y ayudar en la defensa de Cádiz, hubiera sido un problema repetir esa letra cuando la marcha se interpretaba a los soldados que partían para Cuba; de ahí que solo se tocase y no se cantase: los sonidos eran bellos, las palabras desalentadoras.

5.2.1. La misión de un guerrillero: combatir a los franceses hasta morir... o vencer

El estudio pormenorizado de este tipo de combatiente se iniciará en una zarzuela cuyo nombre ya los contenía, *Los guerrilleros*, obra de 1896 surgida del trabajo de Enrique Prieto y el compositor Ruperto Chapí. La obra se estrenó cuando la guerra de Cuba había vuelto a estallar, esta vez de forma imparable; la necesidad de animar a los españoles a la lucha se volvía urgente y abarcaba todos los medios, incluido el teatro

⁴⁵ FRASER, Ronald: *Op. cit.*, p. 556.

musical. Por el mismo motivo, recordar el carácter eminentemente guerrillero de los españoles se puso de moda. La acción se desarrollaba en un pueblo vecino a Cervera (Lérida), donde el alcalde preparaba la entrega de armas y uniformes a los mozos que formarán una partida de guerrilleros. El canto coral de los hombres, “Los que aquí llegamos a cumplir venimos / lo que el buen alcalde manda en el pregón / que deseando estamos si es posible hoy mismo dar a los franceses una desazón”⁴⁶, mostraba que, al igual que en tiempos del conflicto, no todas las partidas guerrilleras se formaron de manera improvisada y que las autoridades fomentaron su creación y atendieron a sus necesidades. En la zarzuela, uno de los jefes guerrilleros era una mujer disfrazada de capitán; sus palabras, si bien patrióticas, traslucían que la gloria que ella/él iba a conquistar lo hacía a costa de sus compañeros de armas, a los que mandaba y que, casi en todas las batallas, ocupaban los puestos más peligrosos: “Con estos valientes / yo daré que hacer (...) Poseído de bélico ardor / que hace tiempo en mi pecho abrigué / vine aquí por mi puesto de honor / y ese puesto por fin alcancé. / Mi bravura deseo probar / y confío mi afán conseguir / que vosotros me vais a ayudar / a vencer o con gloria morir”⁴⁷.

Un año después, en 1897, pero imbuida del mismo espíritu bélico que se respiraba en el país a causa de Cuba, se estrenó *Las guerrillas*, del maestro Corvino y el escritor Felipe Sánchez-Fano. Ofrecía un coro de exaltación patriótica donde la patria se personificaba al “ofenderse” por ser invadida. Las indicaciones a los directores de escena contribuían a reforzar el efecto patriótico sobre el público. La intervención, conjunta, de los guerrilleros y los aldeanos, simbolizaba la unión del pueblo y de la guerrilla, de donde se originaba ésta:

GUERRILLEROS: (Dentro.) ¡Vamos, compañeros, / a pelear!

ALDEANOS. ¡Son los guerrilleros!

GUER: ¡Morir o triunfar! / ¡Guerra a los tiranos / fuerza es hacer!

ALDEANOS: ¡Son nuestros hermanos!

GUER: ¡Morir o vencer!

ALDEANOS: (Avanzando al proscenio, con entusiasmo.) / La patria ofendida / nos pide la vida, / la patria nos manda / por ella sufrir. / Al campo marchemos, / por ella luchemos, / juremos por ella / vencer o morir.

⁴⁶ PRIETO, Enrique y CHAPÍ, Ruperto: *Los guerrilleros*, 1896. Partitura manuscrita, nº 1.

⁴⁷ *Ídem*, nº 5.

(Entran Fernando y Roque seguidos de los Guerrilleros, con banda de cornetas y militar, por la izquierda.)

GUER: ¡Vamos, compañeros, a pelear! / ¡Vamos, guerrilleros! / ¡Morir o triunfar! / ¡Guerra a los tiranos / fuerza es hacer! / ¡Juremos, hermanos, / morir o vencer!⁴⁸

Esa unión del pueblo y las guerrillas, a las que se sumó el clero, tuvo un claro referente en *La guerrilla de El Fraile* (1903). El número 3 de la partitura, un coro, era un canto de homenaje a la guerrilla, el “alma valiente del pueblo español”⁴⁹. Sin embargo, la obra se escribió en un momento en el que se cuestionaba el abuso en los temas patrióticos, de ahí la crítica que lanzaron desde *El Liberal*: “En una época como la presente (...) no es posible que interesen ni entusiasmen episodios guerreros, ya mandados recoger, en los que el pícaro francés, acaudillado por Napoleón, cae deshecho por los trabucos de unos guerrilleros invencibles, cuyas hazañas refiere en versos incendiarios un patriota”⁵⁰. La identificación entre España y la guerrilla, que había nacido en su seno, volvía a aparecer en *El equipaje del rey José* (1903); igualmente se recogía la necesidad que tuvieron los franceses de destinar tropas en número elevado para contrarrestar la acción guerrillera: “¡Mañana, al ser de día España triunfará! / ¡Por cada guerrillero da Francia un escuadrón! / Lo que nos falta en gente nos sobra en corazón. / Vamos a la guerrilla que nos espera ya; / a echar a los franceses los guerrilleros van”⁵¹.

Más arriba se explicó la presencia de un cura guerrillero en el cuadro cuarto de la zarzuela *Episodios Nacionales* (1908). Pero, con anterioridad, en su cuadro tercero, titulado “Los Ejércitos”, se presentó una descripción de la guerrilla que podía ser un magnífico ejemplo de lo que fue a principios del siglo XIX y lo que por tal se entendió y difundió en las creaciones culturales posteriores:

([La Guerrilla] Es una tiple. Lleva sombrero de general, correa de soldado, falda corta con festón de los colores nacionales, chaquetilla de paño con una charretera

⁴⁸ SÁNCHEZ-FANO, Felipe y CORVINO, Jesús: *Las guerrillas*. Madrid. Administración Lírico-Dramática, 1897. Cuadro primero, p. 9.

⁴⁹ FERNÁNDEZ SHAW, Carlos, FERNÁNDEZ CABALLERO, Manuel y VALVERDE, Quinto: *La guerrilla de El Fraile*, 1903. Partitura manuscrita, nº 3.

⁵⁰ “Teatro de Apolo. *La guerrilla de El Fraile*”, en *El Liberal*, 27-5-1903, p. 3.

⁵¹ CATARINEU, Ricardo, CASTRO, Cristóbal de y CHAPÍ, Ruperto: *El equipaje del rey José*. 1903. Partitura manuscrita, nº 1.

sobre el hombro izquierdo, alpargatas de campaña y un pequeño trabuco de bronce).
(...)

Yo soy la Guerrilla / nacida del pueblo. (...) Forman la guerrilla / nobles o plebeyos, / pobres o hacendados, / seculares o clérigos, / pero audaces todos / y a morir dispuestos / por su independencia / contra el mundo entero. (...) Y si derrotados / vuelven los ejércitos / ¡no importa!, ¡adelante! / ¡no desalentemos! / Las guerrillas bastan / para defendernos, / ¡que España es la tierra / de los guerrilleros!

[Aparecen varios guerrilleros que hacen como que disparan los trabucos, mientras cantan sus tácticas. Los actores son niños a los que se pide presenten un aspecto feroz.]

GUERRILLEROS: Buscamos refugio / detrás de las matas; / bajamos el cuerpo / y andamos a gatas. / La tropa enemiga / se deja pasar / y luego el trabuco / se encarga de hablar.

GUERRILLA: ¡Valientes guerrillas: / batid las legiones; / ¡rasgad los crespones / y alzad el laurel!⁵²

Pero no todos los guerrilleros de las zarzuelas fueron igual de arriesgados ni fieros. Los hubo que se convirtieron en luchadores por interés, amoroso o económico, y los hubo que se escondieron a la primera escaramuza o aprovecharon cualquier excusa para librarse del servicio. La zarzuela cómica *Tabardillo* (1895), parodia del mundo de los guerrilleros, propició con su argumento de enredo la presencia de uno de estos tipos teatrales. En la acción, los franceses habían rodeado un pueblo y chantajeaban al alcalde –quien solo se mostraba valiente contra los franceses en sus pesadillas–, de tal manera que quemarían el pueblo en caso de no rendirse la guerrilla. La única esperanza que les quedaba era la posible llegada de un guerrillero afamado y que respondía al nombre de Tabardillo. Tan bravucones y cobardes como el alcalde se mostraban otros guerrilleros del pueblo, pero la gracia de Carlos Arniches dulcificaba el desastroso papel que hacían frente a los enemigos:

GUERRILLERO 1º: Verán *ustés*. Estaba yo de centinela en los primeros puestos de la avanzada para vigilar mejor, y me había *pasao toa* la noche *dur...*, vamos, vigilando de un tirón, cuando así que amaneció, me *dispierto...*, me pongo a escuchar... y veo que me han *quita* la manta.

⁵² THOUS, Maximiliano, CERDÁ, Elías, LLEÓ, Vicente y VIVES, Amadeo: *Op. cit.* Cuadro tercero, pp. 34-37.

TÍO CACHARRO [alcalde]: ¿Y no lo sentiste?

GUER. 1º: Sí que lo he *sentío*, porque era un recuerdo de una tía...

MIGUELA: Pero, ¿quién te la quitaría?

GUER. 1º: Pues el enemigo

AMBROSIO: ¿Cómo conociste que había *sío* un enemigo?

GUER. 1º: Porque un amigo no me iba a robar... la manta solo.⁵³

Con ellos venía un herido, un pastelero, al que confundían con el famoso guerrillero Tabardillo. Era una buena muestra, en clave de humor, de cómo se podía convertir en leyenda cualquier persona o acción, tergiversando la realidad y aplicando habilidades asombrosas a quien no las tiene. Sin embargo, el crítico de *El Día* dictaminó que “todo pertenece a la categoría de lo grotesco, y por lo mismo es más censurable que hayan escogido los tipos entre los guerrilleros de la santa lucha por la independencia de la patria, que recuerdos tan gloriosos han dejado en nuestra historia. Hoy que luchan nuestras tropas en Cuba y Mindanao, la oportunidad no hace ningún honor a los [autores]”⁵⁴. Pero la trama era más inocente que lo que esta visión personal ofrecía; el enredo se mantenía hasta el final de la obra, cuando se averiguaba que el pastelero no era el fiero guerrillero que todos suponían y el único que sí había luchado con valor era un jovencuelo que se hacía merecedor de la mano de su prometida. Por tanto, *Tabardillo* no fue una burla hacia lo que significó la guerrilla por parte de autores que la contemplaban desde muchos años después, sino una parodia de las malas personas y de los bravucones, así como una alabanza a quien amaba y luchaba por su patria con fe.

5.2.2. *El Empecinado y Porlier*

Del enorme elenco de guerrilleros contenidos en las zarzuelas, la mayoría con nombres ficticios, el más citado y que, además, se corresponde con un personaje real, fue Juan Martín, El Empecinado. De él se dijo, en esa especie de enciclopedia de la Guerra de la Independencia que fue *Episodios Nacionales*, que “El Empecinado dio el

⁵³ ARNICHES, Carlos, LUCIO, Celso y LÓPEZ TORREGROSA, Tomás: *Tabardillo*. Madrid. Administración Lírico-Dramática, 1895. Cuadro primero, p. 22.

⁵⁴ “Novedades teatrales”, en *El Día*, 15-3-1895, p. 3.

glorioso ejemplo / de insignes patriotas y audaces guerreros”⁵⁵. Por ello se analizará su presencia en un apartado independiente junto con otro guerrillero histórico: Juan Díaz Porlier, el Marquesito. No fue casualidad su protagonismo en las obras del corpus: ambos lucharon contra el absolutismo de Fernando VII, por lo que podían asumir a la perfección el rol de patriotas liberales que dirigían al pueblo en su lucha por la libertad, aquí contra los franceses, más tarde contra Fernando.

No quedan claros en la historiografía los motivos iniciales por los que Juan Martín se lanzó a la lucha, pero sí se sabe que recorrió durante años las tierras de Castilla. En diciembre de 1808, “su partida contaba con treinta miembros (...) emboscó a una expedición de cuarenta dragones en busca de víveres: los mataron a todos”⁵⁶. De esta acción tan drástica nada se recogerá en las zarzuelas, donde se glorificaba su actuación a favor de la patria. La primera de estas obras fue *Los Empecinados* (1890). Aunque daba nombre a la obra, Juan Martín Díaz solo aparecía al final de la misma y no pronunciaba ni siquiera unas palabras. Era su imagen la que interesaba, a caballo y a la entrada de Cifuentes, interpretada por un actor que se limitaba a recibir los vítores del resto de personajes. Sin embargo, las cualidades que se le atribuyeron, como la honradez, la audacia y el tesón frente a los enemigos de la patria, recorrían toda la obra. Los miembros de su partida⁵⁷, en cambio, sí disfrutaban de una actuación más directa. En el cuadro segundo se les recibía con grandes muestras de ilusión en Cifuentes. Los autores pedían a los directores de escena que cuidasen la entrada de los guerrilleros para dotar de verosimilitud a lo que se exponía: “Una compañía de soldados españoles, manolos madrileños, frailes de distintas órdenes, caballeros, sacristanes, y todos los demás tipos que den carácter a una partida de guerrilleros del año 11. Todos llevan armas diversas: fusiles, lanzas, sables, escopetas, palos con bayonetas, etcétera”⁵⁸. Junto a ellos aparecía un niño, un huérfano salvado de un incendio provocado por los franceses, al que quieren educar para que se perpetúe el odio a los invasores: “Aquí hay

⁵⁵ THOUS, Maximiliano, CERDÁ, Elías, LLEÓ, Vicente y VIVES, Amadeo: *Op. cit.* Cuadro cuarto, p. 35.

⁵⁶ FRASER, Ronald: *Op. cit.*, p. 544.

⁵⁷ Una breve alusión a otro supuesto miembro de la partida de Juan Martín se presentó en *El sansón de Alfajarín*. Se trataba de uno de sus capitanes que, herido, buscaba ayuda y protección en tierras aragonesas, junto a su amada.

⁵⁸ PERRÍN, Guillermo y BRULL, Apolinar: *Op. cit.* Cuadro segundo, p. 25. Esta imagen teatral recogía la realidad histórica, pues muchos guerrilleros utilizaron utensilios de labranza como armas, otros incorporaron las armas de fuego y lanzas quitadas a los franceses y los hubo que, en mayor o menor medida, utilizaron también piedras.

otro Empecinado / por si la patria peligrá”⁵⁹. El mensaje de los autores, siguiendo a Galdós, vendría a ser que nunca se extinguiría en España la casta de héroes, surgidos del pueblo, para defender a la patria.

El Empecinado, zarzuela estrenada tres años después de la anterior, recogió, sin embargo, los primeros momentos de Juan Martín en su labor como jefe guerrillero. Ambientada en la zona de Aranda de Duero, El Empecinado estaba dispuesto a comenzar la lucha en nombre de Fernando VII, abandonando a su madre y recibiendo las críticas de los que, en la zarzuela, automáticamente quedaban tachados de cobardes. Su respuesta era contundente: “Porque soy español puro, / mientras que tú, fariseo, / andas metido entre faldas / como un chiquillo de pecho, / mientras están en peligro / los españoles terrenos; / nunca te pongas, jamás, / de mi vista en el sendero”⁶⁰. Una vez en la sierra, y al igual que en la novela homónima de Pérez Galdós, el enemigo interno de Juan Martín era mosén Antón. Sus críticas a la manera de llevar los combates recibían una airada respuesta por parte de El Empecinado: “Cuando los ladrones quieren / penetrar en una casa, / se les espera en acecho / matándolos por la espalda. / Los franceses a robarnos / han penetrado en España, / y recibirles es justo / como a bandidos que atacan / en cuadrilla / lo más santo / que es el honor de la patria”⁶¹. Hasta ahí la relación de los hechos de Juan Martín en tiempos de la Guerra de la Independencia. Los siguientes cuadros recogían su vida durante el reinado de Fernando VII, donde “se aviene muy mal / en la corte de Fernando. / Ese rey voluble quiere / más que súbditos, esclavos, / y el general no nació / para siervo cortesano. Eso le ha perdido”⁶². La obra terminaba con el fusilamiento del protagonista y la muerte, por parte de uno de sus hombres, de quien lo había delatado a los realistas.

Otras referencias, si bien breves, a Juan Martín se ofrecieron en dos zarzuelas de 1908. En *Pepe Botellas* se indicaba que el propio Empecinado había dado dinero a un guerrillero local para que levantara una partida⁶³, con la que pretendía, incluso, secuestrar al propio José Bonaparte. En *Las tres viejas*, por su parte, se lanzaban aclamaciones hacia El Empecinado cuando entraba en Madrid en 1812, unido al ejército

⁵⁹ *Ídem*, p. 27.

⁶⁰ CUARTERO, Manuel y TABOADA, Rafael: *El Empecinado*. Libreto manuscrito, ca. 1859. Cuadro primero, p. 6.

⁶¹ *Ídem*. Cuadro segundo, p. 17.

⁶² *Ídem*. Cuadro tercero, p. 26.

⁶³ RAMOS CARRIÓN, Miguel, VIVES, Amadeo y Camilo: *Pepe Botellas*. Madrid. Sociedad de Autores Españoles, 1908. Acto Iº, p. 14.

aliado de Wellington. El vitor final insistía en la unidad de todos los grupos sociales en un bien común: “Unidos, pueblo, arte [se refiere a unos toreros] y ciencia [unos estudiantes], tras de reñida campaña logramos dar en España el grito de independencia”⁶⁴.

Juan Díaz Porlier, conocido como el Marquesito, fue oficial del ejército español. Sus acciones se centraron en la zona norte de Castilla y las regiones del Cantábrico. La historiografía ha recogido la heroica acción de Aguilar de Campoo, donde “hizo arrojar grandes piedras desde una torre cercana sobre el tejado del cuartel enemigo hasta que quedó demolido y sus ocupantes se entregaron prisioneros”⁶⁵. Como héroe mitificado, Porlier tuvo protagonismo en *Botín de guerra* (1896). La acción tenía lugar en un pueblo de la provincia de Santander en 1812. Sus habitantes habían huido a la montaña, donde se encontraban con los guerrilleros, quienes alardeaban de su poder. El protagonista absoluto, como líder y héroe, era Porlier:

Siempre ha logrado vencer / la guerrilla de Porlier (...) A pelear con ardor / don Juan Porlier nos exhorta... / ¿Que ellos son muchos? No importa: / será la gloria mayor. / Embestimos con bravura; / pero fuimos rechazados / otra vez nuestros soldados (...) Y corrió mortal desmayo / por la guerrilla un instante: / mas Porlier gritó: ¡Adelante! / Y allá se fue como un rayo. / Su asombrosa bizarría / nos animó de tal modo / que rompimos contra todo / lo que por delante había / y en el combate sangriento / ya no tuvo nadie en cuenta / que éramos diez contra treinta / y cuarenta contra ciento.⁶⁶

En ese combate participaban dos ingleses, aliados en teoría, de los que Porlier rechazaba cualquier consejo. Era una buena muestra de que los españoles no confiaron en la ayuda de quienes habían sido enemigos hasta el cambio de situación bélica. Por tanto, Porlier fue en esta obra un referente de audacia, ardor combativo, liderazgo y desconfianza ante quienes se volvían amigos por las circunstancias; un personaje romántico en toda regla, podría decirse.

⁶⁴ MONREAL, Eduardo, GANZO, Vicente, FUERTES, Luis, CARBONELL, José María y MOLINA, Juan R.: *Las tres viejas*. Madrid. Sociedad de Autores Españoles, 1908. Cuadro segundo, pp. 37-38.

⁶⁵ MARTÍNEZ LAÍNEZ, Fernando: *Como lobos hambrientos. Los guerrilleros en la Guerra de la Independencia*. Madrid. Algaba Ediciones, 2007, p. 85.

⁶⁶ SIERRA, Eusebio y BRETÓN, Tomás: *Botín de guerra*. Madrid. Administración Lírico-Dramática, 1897. Cuadro segundo, p. 37.

5.2.3. Guerrilleros en Andalucía

La utilización de asuntos guerrilleros en las zarzuelas ambientadas en Andalucía fue muy destacada. Esta preponderancia arrancaba de la misma Guerra de la Independencia, pues se puede considerar que fue la guerrilla “la que hizo interrumpir su avance a Dupont antes de llegar a Bailén”⁶⁷. Por tanto, se iniciará este apartado en una obra que, no solo fue la primera que trató el tema de los guerrilleros en combate, sino que lo hizo ambientándose en la victoria española de julio de 1808. Efectivamente, *La batalla de Bailén* (1849) ofreció dos tipos de guerrilleros. El primero, autóctono de Andalucía, respondía al nombre de “Pepillo el guerrillero” y una de sus victorias sobre los franceses que bajaban por Despeñaperros era causa de fiesta en la obra. El segundo, de nombre Jacinto y natural de Zaragoza, combatía con los andaluces y vencía, amparado por la Virgen del Pilar, en la batalla de Bailén. La idea era clara: el movimiento guerrillero afectó a todo el país y la lucha de sus elementos unidos, sin egoísmos, podía llevar a la victoria de la nación. A los guerrilleros debía unirse el esfuerzo de los militares regulares: “Muchos mozos han marchado / y se han unido al ejército / como simple voluntarios. / Otros levantan guerrillas / y no permiten descanso / al invasor enemigo”⁶⁸.

En *El fantasma de la aldea* (1878) se valoraban las acciones y tácticas de las guerrillas en el resultado de esa batalla librada en Bailén, pues habían interceptado correos con órdenes para los franceses, atacado sin respiro a sus retaguardias y asaltado los convoyes de provisiones. De esta manera, los franceses habían perdido efectividad y moral, pues no conseguían alcanzar a un enemigo que golpeaba y desaparecía “como una banda de pájaros / al sentir un tiro”; de esta manera, el jefe de la partida podía afirmar que “las guerrillas serán / quien pongan la patria a salvo”⁶⁹. Aunque en tono cómico, en *La reina gitana* (1916) también los militares de los regimientos provinciales españoles actuaban, cual guerrilleros, en la retaguardia de los franceses. Asesinaban y

⁶⁷ GARCÍA CÁRCEL, Ricardo: *Op. cit.*, p 141.

⁶⁸ MONTEMAR, Francisco, GARDYN, Fernando, GONDOIS, Hipólito, OUDRID, Cristóbal: *La batalla de Bailén*. Madrid. Biblioteca Dramática (Imprenta de Vicente Lalama), 1850. Acto Iº, p. 6.

⁶⁹ CASTELLANOS, Julián y TABOADA, Rafael: *El fantasma de la aldea*. Madrid. Administración Lírico-Dramática, 1878. Acto IIº, p. 32.

despojaban a los enemigos de sus pertenencias, especialmente los uniformes que luego utilizarán para tender nuevas embocadas. Por otra parte, la idealizada recreación que se hacía del guerrillero recordaba a los personajes románticos a pesar del año tardío del estreno: “Va en un caballo alazán, / lleva retaco y canana / y *acorrea* en el arzón / una manta jerezana. / Y cruza la serranía, / y al verlo, dice la gente: / qué lástima de buen mozo que lo maten los franceses”⁷⁰.

Una partida peculiar fue la de los garrochistas que combatieron en la batalla de Bailén. A su gloria estaba dedicada la obra homónima de Pedro Novo, a la que puso música Salvador Viniegra en 1899. Estos combatían con las largas picas que usaban para derribar los toros, a las que se añadía una punta de lanza en el extremo. Con ellas lo mismo embestían a los toros que “a un franchute de hierro forrado”⁷¹. Dedicada en su totalidad a un guerrillero, aunque con la trama amorosa habitual, fue la zarzuela de 1902 *Mi Niño*. Este combatiente, apodado así por sus pocos años, debía luchar contra los franceses, por orden del propio Castaños desde su Cuartel general del Ejército de Andalucía –“Concedo poder a Francisco Jurado, alias Mi Niño, para que con la guerrilla a sus órdenes combata a las tropas francesas en el territorio de mi mando”⁷²– y contra los afrancesados, por orden de su corazón. De esta manera se obtenía una obra de agrado para el público por su equilibrada mezcla de ingredientes edulcorados e históricos. Nuevamente aparecía el perdón a los delitos anteriores si se remediaban con el esfuerzo a favor de la patria: “Mi general [a Castaños], yo tengo a mi vera unos cuantos chavales, hombres de corazón, y andamos remontaos por ciertas *fartiyas* que la gente de justicia se empeña en tomar a mal. Sabemos que prepara una *mu* gorda contra esos extranjeros y queremos pelear a vuestras órdenes”⁷³.

En *Juan sin Nombre* (1910) los paisanos colaboran con los guerrilleros que actúan en La Mancha y Andalucía. Una mujer borda la bandera por la que se baten y es la acción de estos guerrilleros la que salva la vida a un patriota, condenado a muerte por los franceses. De nuevo se insistía en la idea de la unión del pueblo y la guerrilla en una de guerra total. De hecho, entre 1808-1814, los franceses intentaron destruir esta unión

⁷⁰ CABELLO, Xavier, LLEÓ, Vicente y RODRÍGUEZ GALEA: *La reina gitana*. Madrid. Sociedad de Autores Españoles, 1916. Acto Iº, p. 6.

⁷¹ NOVO, Pedro y VINIEGRA, Salvador: *Los garrochistas*. Madrid. Administración Lírico-Dramática, 1899. Cuadro primero, p. 10.

⁷² ARPE, José de, DELTELL, Ramón y SAN JOSÉ, Teodoro: *Mi Niño*. Madrid. R. Velasco, imp., 1902. Cuadro primero, p. 13.

⁷³ *Ídem*, p 25.

mediante expediciones de castigo contra la población que las amparaba; esto solo consiguió generar más odio hacia el invasor, de tal manera que las acciones de los patriotas y las respuestas de los franceses se retroalimentaron en crueldad. También en las zarzuelas se recogieron varias de las respuestas que los franceses utilizaron para contrarrestar el efecto de las guerrillas. Una fue el ofrecimiento de dinero a quien delatase a los jefes de las partidas: “Diez mil reales al que entregue vivo o muerto a Fiereza⁷⁴, que huyó anoche del Cuartel General”⁷⁵. El ejemplo corresponde a la zarzuela *Fiereza* (1930), donde también se daba a entender que los jefes guerrilleros españoles, cuando eran apresados, casi siempre había sido por una traición y no por mérito exclusivo de los franceses, lo cual era una forma de denigrar a invasores y colaboradores. Fiereza, al igual que otros tipos de guerrillero que ya se han presentado, vivía antes de la invasión fuera de la ley –era bandolero–, pero “desde que la invasión y los crímenes de ‘la canalla’ levantaron los corazones, ha sido el más afamado de los guerrilleros que han brotado por todas partes”⁷⁶.

5.2.4. Por tierras de Galicia, Uclés y Aragón

En una fecha temprana, 1861, se escribió la zarzuela en tres actos *La guerrilla del Sil*. Solo se conoce el nombre del autor, Juan de la Coba Gómez, vecino de Orense, y no se sabe con certeza si llegó a representarse, con o sin música. La acción, probablemente, narraba los acontecimientos que tuvieron lugar en Galicia en enero de 1809, cuando el ejército francés buscaba al inglés de Moore para eliminarlo. Se nombraba con desprecio en la zarzuela a Soult, así como al resto de militares enemigos, mientras se dibuja como valientes al Marqués de la Romana y a sus tropas. Sin embargo, su resistencia y la más contumaz de los guerrilleros, en 1809, no impidió que Galicia y Orense fueran conquistadas⁷⁷.

El autor, en una clara intención maniquea, desgranó toda una serie de tópicos: los franceses eran malos cristianos y soberbios –“Feroces sangrientos / los gabachos

⁷⁴ “Un guerrillero español, bravo, casi salvaje”. Así se le describió en FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos: “Veladas teatrales. Calderón”, en *La Época*, 3-5-1930, p. 1.

⁷⁵ BERGUA, Juan y LAPUERTA, Arturo: *Fiereza*. Ejemplar mecanografiado. Acto I, p. 14.

⁷⁶ *Ibidem*.

⁷⁷ Véase ESDAILE, Charles: *La Guerra de la Independencia. Una nueva historia*. Barcelona. Crítica, 2003, pp, 163 y ss.

son, / vienen muy contentos / con ostentación”⁷⁸–, los españoles verdaderos eran los que luchaban por la Patria y el Rey, al tiempo que los aliados ingleses y portugueses también eran alabados⁷⁹. Por su parte, los guerrilleros que daban nombre a la zarzuela se jugaban la vida para cerrara el paso de los franceses hacia Orense. Al nombre de Fernando, el “fiel monarca”, se aprestaban a luchar como “íberos”⁸⁰ para salvar Galicia y España, pues no se hacían distinciones sobre la una y la otra. La última escena, cuya acción transcurría en el pueblo de San Estaban de Ribas del Sil, mostraba a los franceses en retirada por la acción de la guerrilla: “El español es valiente / siempre le sobra el valor”⁸¹.

Diez años después, la zarzuela *Jorge el guerrillero* (1871) se ambientó en la zona de Uclés en tiempos de la desastrosa batalla, el 13 de enero de 1809. Ese día, los generales Villatte y Ruffin, a los que se uniría Latour-Mabourg con la caballería, derrotaron sin paliativos al Ejército del Centro bajo el mando de Venegas: “El balance fue verdaderamente descorazonador para las armas españolas. Sin apenas combatir, cayeron prisioneros unos 10.000 hombres”⁸². Después de la derrota española en Uclés, los franceses saquearon el pueblo, el hospital y las iglesias y cometieron todo tipo de tropelías⁸³. En la zarzuela, junto con los guerrilleros, se presentaron nombres de personajes históricos, como los citados generales Ruffin y Venegas. Los autores, que, sin duda, conocían el adverso resultado de la batalla, utilizaron a uno de los personajes para aventurar que “para la España [preveo] / la esclavitud y el martirio”⁸⁴, aunque otros adelantaron el resultado final de la guerra, ya que consideraban que los hijos de Sagunto y Numancia no podían caer esclavos. Los guerrilleros ficticios, bajo el mando de Jorge, ofrecieron más resistencia que los combatientes españoles de 1809; incluso llegaron a cercar al propio general Ruffin, quien en la obra aparecía como un enemigo cruel y violento, despreciado por una española de la que se había enamorado. El orgullo español también afloró en los parlamentos del jefe guerrillero en contra del general de los ejércitos imperiales:

⁷⁸ COBA GÓMEZ, Juan de la: *La guerrilla del Sil*. Libreto manuscrito, p. 2v.

⁷⁹ *Ibidem*.

⁸⁰ *Ídem*, p. 10v. Esta zarzuela, a pesar de escribirse en 1861, contenía muchas alusiones positivas hacia Fernando VII.

⁸¹ *Ídem*, p. 15r.

⁸² DIEGO, Emilio de: *Op. cit.*, p. 283.

⁸³ MARTÍNEZ LAÍNEZ, Fernando: *Op. cit.*, p. 101.

⁸⁴ NAVARRO, Calixto, CAMPOAMOR, Antonio y ROVIRA, Antonio: *Op. cit.* Introducción, p. 18.

JORGE: De aquí no sale un francés, / mientras haya un español. / Nuestra victoria es segura, / y si en combatir te empeñas, / lucha habrá; mas estas peñas / van a ser tu sepultura.

RUFFIN: El orgullo necio os ciega: / y solo lográis morir, / queriéndonos resistir / en tan desigual refriega. / ¡Del uno al otro hemisferio / hace la Francia temblar, / tan solo con tremolar / las águilas del Imperio!

JOR: Si tiemblan otras naciones, / España, nunca, francés; / tus águilas a sus pies / quedarán hechas girones; / que los hijos de Pelayo, / Fernán González y el Cid, / harán lo que ha hecho Madrid / el célebre dos de Mayo. / Vete pronto; pero escucha / lo que debo aconsejarte; / ¡Ay de ti y de Bonaparte / si se prolonga la lucha.⁸⁵

El enfrentamiento dialéctico entre los dos jefes terminaba con la victoria del español. Los soldados de Ruffin solo podrían escapar del cerco al que les sometían los guerrilleros si, al pasar delante de la bandera española, la saludaban. El final era patriótico y apoteósico y debió de gustar mucho al público, pues a este desfile de franceses arrogantes que habían de rendir saludo a la bandera española se unieron los toques de la banda y la orquesta, así como las palabras del coro: “De España la bandera / triunfante saludad, / que pronto correremos / sus filas a diezmar”⁸⁶. Desgraciadamente, por muy brillante que se presentara, no dejaba de ser un final falso desde el punto de vista histórico.

En tierras aragonesas, por su parte, transcurría *El sansón de Alfajarín* (1891), zarzuela de Enrique Zumel con música de Luis Conrote. El sansón que daba título a la obra era capaz de lanzarse al monte como guerrillero y combatir a los franceses con piedras de descomunal tamaño. También en la zona de Aragón actuaba la guerrilla de El Maño, un combatiente contra los franceses y un misógino que acabará vencido por la astucia femenina. La zarzuela, que vio la luz en 1906, llevaba el nombre del protagonista y su desarrollo era principalmente cómico. Con las premisas adelantadas, es obvio que el canto de estos guerrilleros a la libertad debe entenderse en un doble sentido, a la libertad de la patria y a la de ellos mismos frente a las mujeres:

⁸⁵ *Ídem*. Acto IIIº, pp. 56-57.

⁸⁶ *Ídem*, p. 61.

MAÑO: Esto es vivir / sin trabas ni deberes; / esto es tener / la volunta por ley; / no consentir / dominio en las mujeres / ni obedecer / órdenes ni del rey. (...) / estos son hombres, yo el jefe; / *tóos* solteros: ¡mi guerrilla! / (...)

MORO: (Andaluz.) *Compraor* de plata y oro / soy un espía del Maño / y a los franceses engaño / como Pepe-Hillo al toro. (Hace un recorte.)

SACRIS: Logró el invasor entrar / en mi pueblo, y lo quemó; / nada por arder quedó, / ¡ni la iglesia del lugar! / Yo, que conseguí escapar, / con los del Maño me fui, / darle al pífano aprendí, / y hoy toca este sacristán / en lugar de tan, tin, tan / tiraré, tiri, tití (Tocando el pífano.) (...)

FISGA: Pues mataron al prior / y hermanos de mi convento / que destruyó en un momento / la tea del invasor, / el lego se hizo tambor: / ¡*Suelum patrium!* ¡*Suelum mei!* / puesto que aquí no hay más ley / que *extranjerum atropellis*, / ¡Fray Fisga! ¡Toca a *degüellis* / *ad maiorem gloria Dei!* (Redoble.).⁸⁷

5.3. Mujeres en lucha

Aunque la presencia de mujeres escritoras o compositoras fue muy débil en el teatro musical español del XIX y primer tercio del XX, en el caso de las zarzuelas sobre la Guerra de la Independencia el resultado fue todavía más desalentador: no se ha localizado siquiera una obra en la que la autora, de la letra o de la música, fuese una mujer. Por tanto, la visión que se dio de las mujeres⁸⁸ en las zarzuelas del corpus siempre vino tamizada no solo por el momento cultural del estreno sino también por los ojos masculinos que concibieron los libretos y las partituras, lo cual no deja de ser un buen ejemplo de la mirada androcéntrica y de la recreación masculina de lo femenino.

Aunque fueron muchas las mujeres que participaron entre 1808 y 1814 en los combates, defensas o asedios, de manera que todas podrían considerarse como heroínas, solo unas pocas consiguieron pasar a la posteridad envueltas en el mito, como Manuela

⁸⁷ CANTÓ, Gonzalo y BARRERA, Tomás: *El Maño*. Madrid. Sociedad de Autores Españoles, 1906. Cuadro primero, pp. 13-15.

⁸⁸ Como fruto del trabajo llevado a cabo para elaborar esta investigación, algunos de los contenidos aquí tratados ya fueron publicados. Concretamente:

ROSAL NADALES, Francisco José: “Usías y castizas. Dos imágenes de mujer en las zarzuelas sobre la Guerra de la Independencia”, en ARRIAGA, Mercedes, BARTOLOTTA, Salvatore y MARTÍN, Milagro: *Ausencias. Escritoras en los márgenes de la cultura*. Sevilla. ArciBel Editores, 2013, s/p.

ROSAL NADALES, Francisco José: “Violencia contra las mujeres en la zarzuela: el caso de las afrancesadas”, en CERRATO, Daniele *et. al.* (eds.): *Estupro. Mitos antiguos y violencia moderna. Homenaje a Franca Rame*. Sevilla, Arcibel Editores, 2014, s/p.

Malasaña en Madrid o Agustina en Zaragoza, por citar dos ejemplos, quizá los más conocidos. Al tratarse la Guerra de la Independencia de un conflicto total que movilizó a toda la sociedad, tanto de la ciudad como de las zonas rurales, la presencia de mujeres en las zarzuelas de tal inspiración fue constante, como reflejo del esfuerzo general que supuso la lucha contra el invasor. Por tanto, “fueron los imperativos de la guerra y sus implicaciones políticas y culturales, como defensa de la familia, la religión, la monarquía o la patria, los que determinaron la participación femenina en 1808”⁸⁹. Las zarzuelas más tarde escritas sobre aquellos hechos no hicieron sino recoger su esfuerzo a favor de la independencia.

De manera general, se puede adelantar que las mujeres ocuparon en las zarzuelas del corpus los papeles que la sociedad de su tiempo les asignaba, principalmente en trabajos de ayuda o refugiadas en los templos. Sin embargo, cuando llegaban los momentos de combate, solían acudir junto con sus hombres –o los sustituían– a los lugares y momentos más peligrosos de la batalla. Relegadas al ámbito del hogar y de la familia, tuvo que llegar un cataclismo de la magnitud de la Guerra de la Independencia para que las mujeres salieran de las casas, las quemaran para evitar su aprovechamiento por parte de los franceses, y lucharan en las calles y en los campos junto a otros guerrilleros. En esos casos, tanto en los hechos históricos como en los escenificados, no se las describió como “mujeres-mujeres”, sino como “mujeres-hombres”. La explicación a este aparente contrasentido se hallaba en la propia mentalidad decimonónica, donde se pensaba que si una mujer ejercía funciones tradicionalmente dirigidas a los hombres, ella misma se volvía varonil. En la zarzuela *La guerrilla de El Fraile*, de 1903, incluso se ofrecía la idea de que una mujer que luchaba en primera línea, disfrazada de hombre, estaba cometiendo una transgresión imperdonable. Sin embargo, otras mujeres guerrilleras mostraban lo errado de ese prejuicio: “Si alguna se ve obligada a ocultar su condición, ¿por qué no hacerlo? España necesita defensores. ¡Sea como sea! ¡Varones o hembras, ¿qué más da?! ¡Pues vaya! La que arriesga su vida por la patria merece premio y no castigo”⁹⁰. Por tanto, si una mujer acudía al combate, asunto por siglos reservado al sexo masculino, era porque tenía alma de hombre y fuerza de hombre. Así lo entendió la sociedad, por ejemplo, de 1908: “El tipo varonil de

⁸⁹ CASTELLS, Irene, ESPIGADO, Gloria y ROMEO, María Cruz: *Heroínas y patriotas. Mujeres de 1808*. Madrid. Cátedra, 2009 p. 23.

⁹⁰ FERNÁNDEZ SHAW, Carlos, FERNÁNDEZ CABALLERO, Manuel y VALVERDE, Quinito: *Op. cit.*, libreto manuscrito, p. 10.

la mujer zaragozana, la parte activa que tomó en los gloriosos hechos de los Sitios, han despertado singularmente la inspiración y el interés de literatos e historiadores⁹¹.

Este epígrafe analiza cómo se trató en las zarzuelas a las señoras de las clases altas y de las clases populares, a guerrilleras y a defensoras de las ciudades sitiadas, así como a las heroínas con existencia real. Se las expone en los escenarios en funciones auxiliares o en misiones arriesgadas, supeditadas al hombre⁹² o buscando actuar con libertad, tal y como sucedió en 1808-1814, donde algunas participaron “en la defensa de las ciudades o el aprovisionamiento de los soldados en el frente (...), [al tiempo que] la contienda propició formas de resistencia insólitas hasta entonces. En especial, cabe destacar la implicación de algunas mujeres en tareas de espionaje, información, enlaces, liberación de presos españoles, combates irregulares o en las guerrillas”⁹³. Pero la imagen que ofrecieron las obras analizadas buscaba ejemplificar la unión de todas las mujeres, sin distinción de estatus, para conseguir la independencia de la patria, lo cual no era sino un reflejo del ideal del liberalismo de la conjunción de partes diferentes en beneficio del común. Con todas ellas, agrupadas en las temáticas anunciadas, es posible elaborar varias imágenes de mujer que encuentran acomodo en la sociedad del estreno, inmersa en un pensamiento de tipo patriarcal.

5.3.1. Señoras y patriotas

Los autores de las zarzuelas mostraron a las mujeres de las clases acomodadas, a las que les dieron, en alguna ocasión, el calificativo de “usías”, tanto en funciones auxiliares como en actividades bélicas. También se presentaron de manera cómica, como la madre e hijas de la zarzuela *Cádiz* (1886) que sufrían el “asedio” de unos soldados ingleses; fueron el ejemplo de una parte de la sociedad que, aunque vivió en tiempos del conflicto, no se vio del todo afectada por él. Mayor implicación en los

⁹¹ RIBA, Carlos: “Aparato bibliográfico para la historia de los Sitios de Zaragoza”, en *Congreso Histórico Internacional de la Guerra de la Independencia y su Época (1807-1815)* [Congreso celebrado en octubre de 1908]. Zaragoza. Tipografía La Editorial, 1910. Tomo IV, p. 233.

⁹² Se puede adelantar ya un ejemplo de esa supeditación de la mujer al varón, incluso cuando aquella participaba en igualdad con él por la defensa de la nación. Pertenece a *Botín de guerra*, zarzuela de 1896. Tras concluir victoriosos los patriotas en su empeño, una de las últimas frases que se escuchaba y que, por tanto, más fácilmente permanecía en la mente de los espectadores, señalaba que la mujer pertenecía al hombre: “Tú eres el botín de guerra, / y yo vencí en la campaña”. SIERRA, Eusebio y BRETÓN, Tomás: *Op. cit.* Cuadro segundo, p. 43.

⁹³ CASTELLS, Irene, ESPIGADO, Gloria y ROMEO, María Cruz: *Op. cit.*, p. 27.

avatares de la guerra tendrá la protagonista de *Mi Niño* (1902), la condesa Carolina, ejemplo de noble enamorada de un joven guerrillero. El interés de los autores, además de ofrecer un cuadro que transcurriese en el momento histórico de la batalla de Bailén, fue mostrar una historia romántica a la que se unía el detalle de que el protagonista masculino estaba representado, por su juventud, por una mujer. De esta manera, el espectador podía usar libremente su imaginación, pues veía en escena a dos mujeres que se querían, aunque una actuaba como hombre. El papel encomendado a la condesa era el de una mujer que fiaba toda su felicidad en el regreso del héroe masculino. Al incorporarse el hombre al ejército que Castaños preparaba en Andalucía, cada uno cumplía un rol determinado: combativo él, piadosa y religiosa ella. Si el hombre marchaba al combate, la mujer le esperaba con fidelidad absoluta en retaguardia:

MI NIÑO: Para ti, gloria y nombre / conquistaré.

GLORIA: Con el alma, constante, / te seguiré.

MI NIÑO: Tu recuerdo en la lucha / me animará.

GLORIA: Por tu vida mis rezos / se elevarán.⁹⁴

Con el ya citado término de “usías” se las calificó en la revista fantástica de Sinesio Delgado y Ruperto Chapí *La leyenda dorada* (1903). Escrita para recordar los momentos gloriosos de una nación que debía encontrar su camino después de 1898, Delgado mostró en su cuadro cuarto a una parte de la sociedad española, acomodada, desinteresada en la vida del país más allá de sus salones y amistades de petimetres, pero que, iniciadas las hostilidades contra los franceses, luchará codo a codo con las clases populares por el beneficio común de la patria. Fue una llamada de atención a la sociedad española que debía responder ante los problemas de la nación en tiempos del estreno. En la obra, mientras las señoritas tocaban y bailaban la gavota que Chapí escribió para la zarzuela, ajenas y desdeñosas hacia las formas de vida de los barrios populares, algunos representantes de estos barrios irrumpían en la casa pues la lucha por la libertad se había iniciado en el Palacio Real. Majas⁹⁵ y manolos, que momentos antes eran considerados como poco recomendables para frecuentar su compañía, mostrarán a las

⁹⁴ ARPE, José de, DELTELL, Ramón y SAN JOSÉ, Teodoro: *Op. cit.* Cuadro primero, p. 17.

⁹⁵ Obsérvese que el personaje de la Pujitos actúa incitando a los hombres para la acción. Esta forma de comportamiento fue muy habitual en las revueltas populares, donde también se podía ver a las mujeres como “ariete de las turbas”. Véase CASTELL, Irene, ESPIGADO, Gloria y ROMEO, María Cruz: *Op. cit.*, p. 41.

“usías” que la independencia de la nación no entendía de clases; Las “usías”, por su parte, ofrecerán la imagen de que, en labores auxiliares o de combate, las mujeres de las clases acomodadas sabían estar a la altura del momento crítico que vivía la patria:

DOÑA GERTRUDIS [dueña de la casa]. ¡Jesús! pero, ¿quién ha dejado entrar aquí esta gente?

LA PUJITOS: Nadie. Nos hemos metido nosotros. ¡A ver! ¿Qué hacen aquí estos petimetres? ¡Ea!, ¡largo! ¡A tomar las armas! ¡Madrid no tiene hombres! (...) Niñas, a hacer hilas para los heridos (...)

CLARA: [Clara es la señorita que tocaba unos momentos antes el clavicordio para que bailasen la gavota] Oiga la maja. ¿Supongo que en eso de las hilas nos acompañarán todas las buenas mozas que acaban de venir?

PUJ: No tenemos nosotras las manitas finas para eso.

CLARA: ¿No? ¡Qué lástima! ¿Y en qué las va a emplear la gente de trueno?

PUJ: En cargar los trabucos, madama.

CLARA: Gracias; nosotras los descargaremos.

PUJ: ¡Las usías!

CLARA: Las usías son españolas como vosotras, y tampoco temen a la muerte cuando llega el caso (a las otras petimetras.) ¡Niñas! Se acabó la música por esta tarde ¡Vamos a hacer bailar la gavota a los soldados de Murat!

PUJ: ¡Ahí va esa mano, princesa!⁹⁶

La intención de los autores quedó clara y, como ya se ha adelantado, sintonizaba con las tesis liberales: cuando el peligro era grande, las diferencias sociales habían de diluirse. Tanto las “usías” como las majas debían dejar de lado sus prejuicios y trabajar unidas. En este caso, al tratarse de una zarzuela de exaltación patriótica, esa tarea común era demostrar a los franceses –aunque podía ser también a los estadounidenses tras la Guerra de Cuba y al resto de potencias europeas– que, cuando las españolas y los españoles se unían, la “leyenda negra” podía trocarse en “leyenda dorada”.

A las clases altas pertenecía también la protagonista de *El Maño* (1906), la marquesa de Sos del Rey Católico. En esta obra, el papel de la mujer fue diferente al que la tradición le otorgaba, pues se encargó de librar del seminario a su amado mientras que lo habitual era que los jóvenes conquistadores salvaran a las educandas de

⁹⁶ DELGADO, Sinesio y CHAPÍ, Ruperto: *La leyenda dorada*. Madrid. R. Velasco, imp., 1903. Cuadro cuarto, pp. 26-27.

los conventos donde algún tutor tirano y aprovechado las había recluido. También fue diferente en el sentido de que se la presentaba capaz de engañar a un misógino guerrillero utilizando su inteligencia. No obstante, como la obra era cómica, surge la duda de que si los autores se hubieran atrevido a cambiar los roles tradicionales en caso de tratarse de una obra seria. Muy distinta fue *Agua de noria* (1911), donde la “usía” malcriada por un padre consentidor verá cambiar su vida regalada con la invasión francesa. En medio de la batalla de Bailén, sus caprichos de niña mimada darán paso a sus actos de mujer madura y patriota, capaz de cantar la futura derrota francesa delante de los mismos enemigos: “Al águila el león / al fin humillará. / Y el gran Napoleón / hundido quedará”⁹⁷.

5.3.2. Mujeres de las clases populares

El primer ejemplo de las tipologías femeninas pertenecientes al pueblo llano se encuentra en la ya citada *Cádiz*. Esta zarzuela fue un magnífico espejo de cómo luchó toda la sociedad gaditana –y española por extensión– contra un extranjero invasor. La protagonista ahora se llamaba Curra y su valor le llevaba a enfrentarse a los franceses de palabra y, si llegaba el caso, de obra. Para mostrar su rechazo a la invasión, los autores utilizaron una de las mentiras que la propaganda fernandina expandió sobre el rey José: “Si es cierto que vienen ¡malditos sean! / esos gabachos, / con el rey de boquilla que a *toitas* horas / anda borracho”⁹⁸. Curra no era capaz de elaborar grandes estrategias para luchar, ni en su mente anidaban ideas políticas novedosas o tradicionales. Ella solo deseaba que la patria fuese independiente y todo aquel que intentase lo contrario se convertiría, sin dudarle un instante, en su enemigo y lo combatiría con los medios a su alcance: “Aquí [Napoleón] / se va a *quedá* hecho un Juan Lana / con una palabra sola, / en cuanto oiga a una española / *decí*: ‘No me da la gana’”⁹⁹. Entre esos medios figuraba, como fue habitual en el mundo de la zarzuela desde finales del siglo XIX, el propio cuerpo femenino utilizado con doble intención; la primera, como arma de combate

⁹⁷ ECHEGARAY, Miguel y VIVES, Amadeo: *Agua de noria*. Madrid. R. Velasco, imp., 1911. Cuadro segundo, p. 40.

⁹⁸ BURGOS LARRAGOITI, Javier de, CHUECA, Federico y VALVERDE, Joaquín: *Op. cit.*. Cuadro primero, p. 25.

⁹⁹ *Idem*, p. 30.

frente a las tropas del Emperador, y la segunda para diversión de los espectadores masculinos que asistían a la obra:

CORO: ¡Ay, qué fatigas tengo / de que entre pronto / *don Napoleón*, / *pa* que reciba en Cádiz / la Extremaunción.

MAJAS: Cuando vea el *extranjís* los clisos que tienen / las gaditanas.

MAJOS: No se acuerdan que llevan encima los sables / y las cananas.

MAJAS: Y si luego se fijan en nuestros pinreles / y en el andar.

MAJOS: De seguro no saben los pobres gabachos / ni disparar.¹⁰⁰

Las expresiones que contenían un doble sentido al referirse al uso del cuerpo femenino, casi siempre de carácter sexual, fueron utilizadas también por los autores de *El grito de independencia* en 1908. Allí, las manolas que aparecían dispuestas a vengar a los hombres que muriesen en la lucha contra los mamelucos ofrecían un método de combate más sugestivo para los espectadores que eficaz en una lucha real: “Y a ver si hay gabacho, / por fuerte que sea, / que no se derrita / cogiéndole así; / con solo mirarle / sus piernas flaquean, / con verme tan solo / se muere por mí”¹⁰¹. Aparte de estas referencias de cara al aplauso fácil, la participación de las manolas en los combates de mayo de 1808 quedó fuera de toda duda y “su alto índice de bajas sólo puede explicarse por su coraje”¹⁰².

Otras zarzuelas presentaron a mujeres en puestos de mando, habitualmente ocupados por hombres. Así ocurrió en *Los Empecinados* (1890), donde la mujer de un alcalde que era incapaz de enfrentarse a los enemigos cara a cara, solo ansiaba que los franceses atacasen para mostrar ella el coraje que le faltaba a su marido: “Verás tú llover aceite hirviendo por las ventanas; y salir por ellas muebles, y no quedar en las casas ni clavos en las paredes para aplastar en las calles a los gabachos que entren”¹⁰³. Más contundente fue la imagen de liderazgo femenino en *Gerona* (1892). Los autores se inspiraron en hechos reales para situar en escena a un grupo de mujeres combatientes a las órdenes de “La Sargento” y “La Capitana”. Su aparición tenía lugar durante un número musical, por lo que se las ofrecía a la vista del público en una doble función, ya

¹⁰⁰ *Ídem*. Cuadro segundo, p. 33.

¹⁰¹ BURGOS RIZZOLI, Javier de, FARFÁN, Gerardo y GIMÉNEZ, Gerónimo: *El grito de independencia*. Madrid. Sociedad de Autores Españoles, 1908. Cuadro primero, p. 29.

¹⁰² FRASER, Ronald: *Op. cit.*, p. 89.

¹⁰³ PERRÍN, Guillermo y BRULL, Apolinar: *Op. cit.* Cuadro segundo, p. 28.

adelantada: militar-patriótica y visual. Este tipo de mujer combatiente, por mucha novedad que pudiera ofrecer en su aspecto militar, no dejaba de cumplir los cánones que la sociedad de su tiempo determinaba para las mujeres. Incluso lo afirmaba la propia Capitana, de tal manera que parecía querer persuadir a cualquier mujer que asistiera al estreno de que ésa y no otra era la función de la mujer en la sociedad: “La buena madre a los hijos les debe hacer aprender, el nombre de Dios primero y el de la patria después”¹⁰⁴. A diferencia de otras obras, aquí no se consideró que la mujer en lucha se volvía masculina, solamente que, como afirmaba La Capitana, “bravos y terribles seres / suele hacernos la pelea”¹⁰⁵. Estos personajes sirvieron a los autores para mostrar un tipo de mujer que, de forma paralela a los guerrilleros¹⁰⁶ y demás combatientes del pueblo, luchaba por la independencia de la nación en un momento en que la participación de todas y todos era vital. Sin embargo, su existencia entre 1808-1814 fue más anecdótica que abundante, pues “la formación de batallones de mujeres, como el de Gerona, fue un caso poco común a pesar del hálito romántico con que se adorna”¹⁰⁷.

Ambientada en la Zaragoza del segundo asedio, *Al compás de la jota* (1897) ofreció la imagen de una aragonesa castiza y luchadora, llamada Pilar para que su actitud se viera refrendada por la cercanía con la Virgen protectora de la tierra. Su condición de patriota se mostraba al alentar a su propio novio para que luchase en las murallas, mientras ella rezaba por él; llegará hasta el punto de no querer recibirle como futuro esposo en el caso de no combatir con honor: “PILAR: Muerto, tu muerte llorara; / vencedor, más te quisiera; / cobarde... te maldijera / y te escupiera en la cara. / Corre, Antonio, a pelear, / mientras por ti rezo yo, / que mi ruego siempre oyó / nuestra Virgen del Pilar”¹⁰⁸. La frase ya la utilizó Calixto Navarro en otra obra, de 1872, titulada *Francia y España*, aunque ambientada en la guerra franco-prusiana. La insistencia del libretista en la frase y su sentido, además de su valor dramático, venía a demostrar que el mismo mensaje patriótico tenía validez en 1872, durante el Sexenio Democrático, y

¹⁰⁴ ROJAS, Mariano de y SAN JOSÉ, Teodoro: *Gerona*. Madrid [1992]. Partitura manuscrita, nº 3.

¹⁰⁵ *Ídem*, libreto manuscrito, p. 16.

¹⁰⁶ Combatiente y alto cargo de un grupo de guerrilleros fue La Pendenciera, personaje de *La guerrilla de El Fraile* (1903), encargada de cantar al alma netamente española que se supuso a toda fuerza guerrillera. Solo un detalle pareció escapársele al libretista, Carlos Fernández Shaw, posiblemente influido por la tradicional visión masculina del mundo de la guerra: en la letra del canto, aunque lo interpretase una mujer guerrillera, se afirmaba que “allá van los guerrilleros (bis), / hombres de corazón”. FERNÁNDEZ SHAW, Carlos, FERNÁNDEZ CABALLERO, Manuel y VALVERDE, Quinito: *Op. cit.* Partitura manuscrita, nº 3.

¹⁰⁷ CASTELLS, Irene, ESPIGADO, Gloria y ROMEO, María Cruz: *Op. cit.*, p. 41.

¹⁰⁸ NAVARRO, Calixto y PÉREZ SORIANO, Agustín: *Op. cit.*, p. 15.

en 1897, en plena Restauración. Efectivamente, si se trasladaba esta idea a la época del estremo, en medio de la definitiva guerra de Cuba, se justificaría que los hombres aceptaran combatir en América si con ello obtenían honra y fama para ofrecerlas como arras, sin pensar en los otros males que acarrearba cualquier conflicto bélico.

En 1901, la protagonista de *Chispita o El barrio de Maravillas* (1901), joven castiza llamada igual que su barrio, sirvió a los autores para ofrecer la idea de que no se podían utilizar subterfugios legalistas cuando la patria estaba en peligro. Maravillas se encargaba de hacer ver a las tropas españolas, sujetas a las órdenes superiores para confraternizar con los soldados de Murat, que la patria estaba por encima de las ordenanzas militares. Mediante la metáfora de que el vino era sangre española y, por tanto, no debía derramarse, José Jackson Veyán y José Francos Rodríguez utilizaron a la protagonista para hacer llegar al público español de principios de siglo el mensaje nacionalista de que no podían admitirse divisiones entre los integrantes de la nación:

MARAVILLAS: La ordenanza / está escrita en nuestra lengua; / es para los españoles, / y hoy la imponen los de fuera!

SARGENTO: Yo bebo el vino y a ti / se te sube a la cabeza.

MAR: Esto no es vino, esto es sangre / de España castiza y neta. (...) / ¡Sangre propia no se bebe!¹⁰⁹

Además de madrileñas, en *Episodios Nacionales* (1908) aparecían mujeres pertenecientes a otras regiones españolas y se mostraron en su versión más popular, a pesar de que alguna ya había sido elevada a la categoría de mito, como Agustina de Aragón. Se expresaban con las mismas frases que formaron parte del acervo popular en los años posteriores a la guerra, por lo que la zarzuela no fue sino un altavoz de imágenes que ya poblaban la mente de la sociedad de principios del siglo XX. Se repitió la visión estereotipada de que las mujeres españolas no podían amar a los hombres que no luchasen por su patria. En este caso, el personaje de la madrileña Paloma se negaba a querer a su novio si no vengaba la traición de los pérfidos franceses, salvo que pereciera en la lucha¹¹⁰; Agustina recordaba, en tiempo de jota, que la Virgen del Pilar prefería

¹⁰⁹ JACKSON VEYÁN, José, FRANCOS RODRÍGUEZ, José, LÓPEZ TORREGROSA, Tomás y VALVERDE, Quinto: *Chispita o El barrio de Maravillas*. Madrid. Sociedad de Autores Españoles, 1901. Cuadro segundo, p. 40.

¹¹⁰ Era la misma idea que se pudo escuchar en otra obra, también de 1908, cuando una manola advertía a su novio, chispero: “Que riña como un valiente... / o que no piense en la boda”. SERVET, Carlos,

comandar las tropas aragonesas; las gaditanas se reían de la artillería que asediaba su ciudad... Y todas cantaban por la libertad de la nación y el triunfo de la Constitución¹¹¹, dentro de una línea de pensamiento de corte liberal.

Una situación especialmente delicada trataron los autores al presentar ejemplos de mujeres que también eran madres. En esos casos, la lucha entre el cariño filial y el cariño por la patria tenía que dividirse y la madre debía elegir. Trasladado a los años de los diferentes estrenos, el mensaje era tajante: la patria estaba antes que los hijos y el amor de una madre. Incluso, como se pudo comprobar en otro epígrafe anterior, la patria era una madre que necesitaba de sus hijos. En *El Empecinado* (1859), la madre del guerrillero que daba nombre a la zarzuela insistía en que no se marchase a la guerra; su papel de madre le llevaba a buscar la salvación del hijo. Sin embargo, cuando un afrancesado la amenazaba para que convenciera a Juan Martín para que no levantara la partida, el amor de madre era sustituido por el amor a la patria y, entonces, nada haría para detenerle: “Porque a mí nada me arredra, / y haré notar aquí, sola / que la mujer española / tiene voluntad de piedra”¹¹².

En *El reducto del Pilar* (1908), igualmente, las imágenes de mujeres combatientes del pueblo fueron realistas y cargadas de dramatismo. En un momento del asedio, dos mujeres decidían la suerte de dos hermanos; eran la madre y la joven a la que ambos amaban. La segunda pedía a la primera que convenciera a sus hijos para que no tomaran riesgos innecesarios, pues no quería que la batalla decidiera quién había de casarse con ella. La madre, por su parte –Leona se llamaba, lo cual no era sino la versión femenina del león que simbolizaba a España frente al águila francesa–, reaccionaba con violencia ante tal propuesta, a la que tachaba de cobardía: “Antes que madre, no olvido / que nací zaragozana. / Si sucumben en la lucha, / yo les pondré la mortaja”¹¹³. La intención de Leona entroncaba con el ideal conservador, muy arraigado en España, de que la mujer/madre era la encargada de transmitir a sus hijos los sentimientos patrióticos y religiosos, así como de velar por que se mantuvieran en situaciones críticas; de ello se mostró más arriba el ejemplo de La Capitana en *Gerona*.

MATEOS, Gregorio y PORRAS, Antonio: *El pueblo del dos de mayo*. Madrid. Establecimiento Tip. de Marzo, 1908. Prólogo, p. 13.

¹¹¹ THOUS, Maximiliano, CERDÁ, Elías, LLEÓ, Vicente y VIVES, Amadeo: *Op. cit.* Cuadro sexto, p. 52.

¹¹² CUARTERO, Manuel y TABOADA, Rafael: *Op. cit.* Cuadro primero, p. 10.

¹¹³ SOLER, Antonio, FERRAND, Diógenes y PÉREZ SORIANO, Agustín: *El reducto del Pilar*. Madrid. R. Velasco, imp., 1908. Cuadro primero, p. 25.

Como contraste a los dos casos anteriores, es interesante mostrar la diferente actitud que ofreció la madre de Manuel de Montoria, en la *Zaragoza* de Pérez Galdós, pues el escritor no compartía los ideales conservadores anteriormente señalados y el año de su aparición, 1874, ofrecía más libertad a la expresión de tales pensamientos contrarios, aparentemente, al patriotismo que debía imperar en la sociedad: “¡Que ha muerto mi hijo! –exclamó la madre, estrechando el cadáver entre sus brazos como si se lo quisieran quitar–. No, no, no; ¿qué me importa a mí la patria? ¡Que me devuelvan a mi hijo!”¹¹⁴.

Esta situación de enfrentamiento entre el amor y el deber, mostraba cómo los autores contribuían al ideario patriótico y nacionalista al ofrecer en sus obras imágenes de mujer donde el amor de esposa, novia o madre¹¹⁵ debía supeditarse al bien común. Pues bien, ofrecer en los escenarios tipologías de esta naturaleza en momentos en que España luchaba contra otros enemigos que ya no eran franceses, servía para

envolver en terciopelo una cruda realidad: pretendía consolar y enorgullecer a las mujeres que habían inmolidado a sus familiares en el altar de la patria (...) Pero, en realidad, muchas mujeres del siglo XIX y principios del XX a las que, como espectadoras, se les ponían delante ejemplos de valor, heroísmo y patriotismo, solo veían en estas rimbombantes palabras la consumación de una doble pérdida: la primera, la de no haber podido evitar que sus familiares sirviesen en el ejército al no disponer de recursos económicos para redimirlos; la segunda, la de soportar que volviesen enfermos, mutilados o, sencillamente, no volviesen.¹¹⁶

La misma zarzuela *El reducto del Pilar* escenificó otro momento muy interesante en cuanto a la imagen de la mujer que combatía. Un grupo de zaragozanas pedían al jefe que les permitiese combatir solas, sin la colaboración de ningún hombre: “Las mujeres tenemos fama de débiles, y si conseguimos un triunfo, se lo achacan *tos* al hombre. Y eso no lo queremos nosotras”¹¹⁷. Un pensamiento de corte patriarcal que, como ya se adelantó, sufrieron muchas mujeres españolas durante siglos, pues era

¹¹⁴ PÉREZ GALDÓS, Benito: *Zaragoza*. Madrid. Imprenta de J. Noguera, 1874, p. 221-222.

¹¹⁵ También Pérez Galdós ofreció una situación similar en *Bailén*: “Hijo mío, mucho te amo; pero prefiero verte muerto en los campos de batalla y pisoteado por los caballos franceses, a que se diga que el hijo del conde de Rumblar no disparó un tiro en defensa de su patria”. PÉREZ GALDÓS, Benito: *Bailén*. Madrid. Imprenta de José M^o. Pérez, 1876, p. 82.

¹¹⁶ ROSAL NADALES, Francisco José: “Usías y castizas...”, [p. 14 del capítulo].

¹¹⁷ SOLER, Antonio, FERRAND, Diógenes y PÉREZ SORIANO, Agustín: *Op. cit.* Cuadro segundo, p. 15.

impensable que una mujer actuara en solitario en misiones encomendadas a los hombres o sin masculinizarse. Tiene más valor este ejemplo de *El reducto del Pilar* porque lo habitual en las zarzuelas era reproducir el pensamiento dominante, como se puede comprobar en otra muestra de una zarzuela anterior, *Los Empecinados*: “Con las uñas, con los dientes / llena el alma de valor, / lucharemos con las hordas / de ese vil Napoleón. / Y si el Cielo la victoria / no nos quiere dar aquí, / moriremos por la patria / con esfuerzo varonil”¹¹⁸.

5.3.3. Las dificultades de las afrancesadas

El trato que recibieron las afrancesadas merece un análisis aparte del que se realizó sobre los franceses y afrancesados. Ello es posible porque en las zarzuelas del corpus se encuentran ejemplos donde la mujer afrancesada sufría una doble violencia: por su cercanía al enemigo y por su condición de mujer. Incluso es posible añadir otros condicionantes que empeoraban su situación en las obras, como podían ser la edad avanzada de algunas de ellas o pertenecer a la etnia gitana.

La violencia que se ejerció durante la guerra sobre las afrancesadas, tanto de clase alta como del pueblo, se recogió en el acto primero de la zarzuela *La gala del Ebro* (1886). Llama la atención que esta violencia se ofreciese al espectador con tintes cómicos, lo cual mostraba qué lejos estaban los autores y el público de entender como tal los actos que en la obra anunciaban cometer contra la mujer. La protagonista, marquesa de Valle Umbrío, era detenida por los patriotas zaragozanos en los duros días del primer asedio. La acusaban de afrancesada y de espiar a favor de los enemigos, por lo que la turba pretendía matarla e, incluso, quemarla viva. Para salvarse, aceptaba un casamiento desigual con el único soldado que la había defendido. Pero esta circunstancia servía a los autores para ofrecer la broma –muy típica en el teatro decimonónico– de que, ahora, quien estaba en peligro era el hombre que se había casado.

El segundo ejemplo pertenece a *La afrancesada*, opereta de 1899. La protagonista, en esta ocasión, era acusada de afrancesamiento porque se había unido a un francés. Este tipo de pensamiento entroncaba con la idea decimonónica de que las

¹¹⁸ PERRÍN, Guillermo y BRULL, Apolinar: *Op. cit.* Cuadro segundo, p. 34.

mujeres cargaban con las culpas de sus padres y de sus maridos. Al final de la obra se descubrirá que el marido no era francés aunque lo fuesen sus padres, por lo que ya no existía problema en que una patriota se hubiera casado con él. Incluso el hombre pensaba revelar algunos secretos de los galos a sus nuevos compañeros. La imagen que se transmitía era que la mujer dependía del hombre en sus actos y recibía lo bueno o malo que este hubiera producido. Si fue apartada de su familia y de su patria por querer a un supuesto francés, ahora era admitida porque el hombre colaborará con los patriotas, no por lo que ella misma hiciera o dejase de hacer a favor de la patria. Su única intervención, no baladí ciertamente, había sido convencer al hombre para que ayudase a los españoles, lo cual coincidía con una máxima del pensamiento patriarcal decimonónico: la misión de la mujer no estaba fuera del hogar y debía limitarse a influir en su marido para que este actuase.

No tuvieron la misma suerte otras protagonistas femeninas de las zarzuelas del corpus, pues fueron perseguidas, acosadas y denigradas por amar a un francés. Es la situación que vivió Alifonsa en *Lo que va de ayer a hoy* (1924). Su pecado era querer a un militar enemigo que se portó honradamente con ella el 2 de mayo. Los vecinos, en su ciego patriotismo, no le perdonaban este cariño ni entendían sus razones. Relacionarse con un invasor era traicionar a la patria, convertirse en lo que se denominó “mala española”, lo que justificaba cualquier violencia que se ejerciera contra esta mujer y su amado. Su propia madre razonaba de esta manera: “MADRE: No quiero que nunca hija mía / esté deshonrando a España. CORO: La mujer que se enamora / de un verdugo de su Patria, / no merece llamarse española / ni que nadie la mire a la cara”¹¹⁹. A la pareja no les quedará más salida que huir de Madrid para no ser asesinados, lo que venía a ratificar, una vez más, la idea dominante de que la Patria se anteponía a cualquier otra consideración.

Entre las circunstancias que, en las zarzuelas del corpus, agravaban la condición de afrancesada ya se indicó la de la edad. Las mujeres afrancesadas por convicción, no por amor, y de edad avanzada, recibieron mayores críticas y ataques por parte de los patriotas. Fue la situación que vivió Canuta, señora de los barrios populares de Madrid en *Chispita o El barrio de Maravillas*. Los autores la presentaban como la auténtica enemiga de los españoles, capaz de obligar a su marido –lo cual era otra culpa que le achacaban, pues volvía “mal español” a un hombre que no quería serlo– a denunciar a

¹¹⁹ RAMOS MARTÍN, Antonio, FERRAZ, Emilio y GUERRERO, Jacinto: *Op. cit.* Sainete Iº, p. 20.

los patriotas. Esto parecía justificar la violencia de palabra y de obra que se ejercía contra ella:

CHISPITA: ¡Pero la que ha *dao* el soplo; / esa bruja no se escapa! (Entra en el cuarto de Canuta y la saca arrastrando.)

CANUTA: ¡Socorro!

CHISP: ¡Salga *usté* aquí!

CAN: ¡Favor!

CHISP: No hay favor que valga. / ¡Esta, a la cueva! (Abre la puerta de la cueva.)

CAN: ¡Dios mío!

CHISP: Va a estar ahí con las ratas / *to* el tiempo que el señor Juan / esté preso. ¡No la salva / ni el mismo Napoleón / emperador de la Francia.¹²⁰

Pero los autores achacaban a Canuta un tercer mal, además de ser afrancesada y vieja; Canuta también era esposa. De esta manera se utilizaba un discurso machista que se localizó en otras muchas zarzuelas de cualquier argumento: la esposa era la perdición del marido. Al final de la obra, el esposo –viejo y hombre– volvía al amor de la patria pero la mujer –vieja y esposa– era castigada, con lo que la actitud de los autores resultaba maniquea y androcéntrica:

PALOMO: Fui juguete del destino... / del *destino* que tenía / cerca del corregidor / de la coronada villa. / Y además porque mi esposa... / ¡aquella vieja maldita, / me obligó...!

CHISPITA: Ya me dijeron / que fue su mujer.

PAL: La misma.

CHIS: Pues usted no vuelve a verla. / La tengo bien escondida.

PAL: ¿Tú me devuelves la patria / y tú la esposa me quitas?... / ¡Tú serás mi providencia! ¡A ti te debo la vida!¹²¹

Por último, la antagonista de *La reina gitana* (1916) sufría el acoso de los patriotas por ayudar a los franceses en su paso por Despeñaperros en julio de 1808. Enamorada de un oficial español, solo recibía desprecio por su origen, ya que, según

¹²⁰ JACKSON VEYÁN, José, FRANCO RODRÍGUEZ, José, LÓPEZ TORREGROSA, Tomás y VALVERDE, Quinito: *Op. cit.* Cuadro primero, p. 32.

¹²¹ *Ídem.* Cuadro segundo, p. 35.

afirmaba el oficial, no tenía “ese aspecto repulsivo de otras gitanas”¹²². Por colaborar y espiar a favor de los galos será rea de un castigo mayor y más humillante que el aplicado a otros colaboracionistas por el simple hecho de ser mujer. Así se narraba esa pena en boca de dos guerrilleros, pensada para hacer volar la imaginación del público masculino:

TAPIA: ¡Bueno, esto es *pa* darla así en la nuca como a los conejos! (...) De modo y manera, mi distinguida vagabunda, que si la volvemos a encontrar este y yo rondando la casa, la cogemos yo y este, nos constituiremos en Consejo verbal este y yo, y este por un lao y yo por otro, la aplicaremos el artículo 17 del Código penal, *reforma* por nosotros dos, que dice... (a Paredes) Oye... tú que eres más jurídico... Artículo 17...

PAREDES: Artículo 17. Toda persona que intente meterse en lo que no le importa, o averiguar lo que no debe saber, será condenada a sesenta palos enérgicos, que se le administrarán en la forma corriente. Si la persona es del sexo masculino, se empezará a darle los palos en el pescuezo para acabar en la rabadilla, y si es del sexo femenino, se empezará en la rabadilla y se acabará en los adyacentes, donde se insistirá.¹²³

5.3.4. Las heroínas mitificadas

De las muchas mujeres que participaron en el conflicto de 1808-1814, algunas de ellas, pertenecientes a las clases populares o nobles, fueron mitificadas, durante y después del conflicto. Corresponde ahora conocer qué imagen se dio de estas mujeres, tratadas como heroínas, en las obras del corpus. De la misma manera que algunos tuvieron el reconocimiento en forma de monumento, las que aparecían en las zarzuelas eran igualmente homenajeadas, aunque ahora el monumento estuviese hecho de letras, sonidos e imágenes. La propia zarzuela mantuvo el recuerdo de sus nombres, en el caso de las heroínas históricas, y elevó a la categoría de mito a las protagonistas inventadas. La que más veces está presente y en más ocasiones se cita es Agustina de Aragón, de la que ya se analizó su presencia en la Zaragoza sitiada y se adelantó más arriba su aparición, estereotipada con el canto de la *Jota de los Sitios*, en la zarzuela *Episodios*

¹²² CABELLO, Xavier, LLEÓ, Vicente y RODRÍGUEZ GALEA: *Op. cit.* Acto Iº, p. 18.

¹²³ *Ídem.* Acto IIº, pp. 38-39.

Nacionales; allí se la calificó, sin ambages, como “Heroína de Zaragoza”¹²⁴. De los tres tipos principales de participación de las mujeres en la defensa de la capital maña en 1808, el de luchadora en primera línea (los otros fueron asistente de los combatientes y enfermera) fue el más novedoso y al que debe adscribirse Agustina Zaragoza. Su actitud, así como la de Manuela Sancho o Casta Álvarez, causó sorpresa y admiración entre los soldados españoles y franceses”¹²⁵. En las zarzuelas, Agustina se ofreció, en lo personal, casada, prometida e, incluso, viuda. En cuanto a su actitud, apareció en la imagen que recogieron la historiografía, la pintura, la literatura, el cine o el mito, esto es, la de artillera providencial que arriesgó su vida para detener el asalto enemigo. El nombre general que se le aplicó en las zarzuelas fue el de “Agustina de Aragón”, aunque en la obra homónima de 1907 se respetó el apellido original al afirmar que era hija de Juan Zaragoza.

Ya en 1871, cuando se estrenó *Jorge el guerrillero*, se ofreció la imagen de que Agustina fue incorporada al elenco de heroínas nada más conocerse su participación en el primer sitio de Zaragoza. El siguiente párrafo es interesante porque muestra una doble utilización del acto heroico de Agustina: en tiempo de la guerra y en las posteriores zarzuelas. La protagonista no quiere marchar al convento y prefiere luchar para defender a su padre; la justificación de tal actitud ante los espectadores se encuentra en lo que Agustina había hecho poco antes: “¿No se ha visto en Zaragoza, / y en guerra contra franceses, / a una mujer esparcir / entre sus filas la muerte? / Yo también soy española; y si en Uclés no sucede / lo mismo, dígame al menos / que en muestra de lo que os quiere / una hija junto a su padre / sucumbió por defenderle”¹²⁶.

Unos años después, en la revista *Certamen Nacional* (1888), la elegida por los autores para representar el alma del pueblo aragonés fue precisamente Agustina, la cual aparecía en escena apoyada en una bandera española y junto a representantes de otras regiones. Se intentó transmitir, de esta manera, la imagen de la unidad de los diferentes pueblos de España bajo una entidad política y una bandera comunes. Un año después, en el cuadro cuarto de *El estudiante de Maravillas* (1889) se insistió en repetir el comportamiento excepcional de Agustina ya desde su mismo título: “La heroína”. La

¹²⁴ THOUS, Maximiliano, CERDÁ, Elías, LLEÓ, Vicente y VIVES, Amadeo: *Op. cit.* Madrid. R. Velasco, imp., 1908. Cuadro sexto, p. 52.

¹²⁵ Para esta cuestión véase MARTÍNEZ CEBOLLA, Alberto: *El mito reflejado. La memoria de la Guerra de la Independencia y de los sitios de Zaragoza en 1908 y en 2008*. Zaragoza. Mira Editores, 2010, pp. 99-101.

¹²⁶ NAVARRO, Calixto, CAMPOAMOR, Antonio y ROVIRA, Antonio: *Op. cit.*, Acto Iº, p. 19.

imagen de la mujer en esta zarzuela repitió varias situaciones estereotipadas. En la primera aparecía junto a varios maños que tañían guitarras; en la segunda, mientras asistía a los heridos en el Portillo, tomaba la mecha de manos del artillero y disparaba el cañón; una actitud que fue calificada de extraña en una mujer por parte de otro de los defensores¹²⁷.

Como Agustina Zaragoza se la nombró en el cuadro quinto de *Aragón* (1892). En esta obra, la heroína se presentó más luchadora en primera línea de combate que en funciones auxiliares. Interesante desde el punto de vista de la mujer en lucha fue el pasaje donde el traidor quería obtener su amor. Agustina lo rechazaba, primero, como mujer y, cuando se enteraba de que era un espía francés, como mujer-patriota: “¡Un francés, enemigo de mi patria! / ¿Y vienes a pedirme que te siga? / ¡Vergüenza solamente me está dando / el pensar que te tengo ante mi vista. / ¡Antes que tuya ser quiero la muerte, / infame monstruo de infernal perfidia!”¹²⁸. El previsible acto de violencia contra ella al no aceptar la imposición masculina, se salva por la llegada de sus familiares. No obstante, como era de esperar, el momento culminante tuvo lugar cuando, en un cuadro plástico, se veía a Agustina en una pose casi cinematográfica “con el cabello suelto y la ropa en desorden, sobre la cureña de un cañón y aplicando la mecha”¹²⁹. El triunfo final de los zaragozanos permitió a algunos personajes solicitar para el resto –incluido el público del estreno y quien hubiera de ver o leer la obra– que la acción y el nombre de Agustina permanecieran entre las glorias de España.

En *Biblioteca Popular* (1905), la recreación de las novelas que Pérez Galdós escribió sobre la guerra tuvo, entre sus protagonistas, a Agustina. Apareció en su papel mitificado de artillera por lo que, al final del libreto se incorporaron unas advertencias para vestir adecuadamente a la mujer y al resto de personajes. En el caso de Agustina se recurrió a retratos de la protagonista¹³⁰, con lo que, en esta ocasión, se estaba repitiendo lo que otros artistas ya habían imaginado, en una doble –o triple– recreación y transmisión del mito: “Agustina de Aragón: Véanse retratos de esta heroína, y añádase

¹²⁷ CASTELLANOS, Julián y GIMÉNEZ, Gerónimo: *El estudiante de Maravillas*. Madrid. Biblioteca Lírico-Dramática, 1889. Cuadro cuarto, p. 45.

¹²⁸ SUÁREZ, José, MARTÍNEZ, Bernardo, OLEA, Segundo y MARTÍNEZ, Manuel: *Aragón*. Madrid. R. Velasco, imp., 1892. Cuadro segundo, p. 14.

¹²⁹ *Ídem*. Cuadro quinto, p. 30.

¹³⁰ “En todos los retratos contemporáneos aparece con su casaca, con un escudo honorífico y una medalla al mérito militar”. MARTÍNEZ CEBOLLA, Alberto: *Op. cit.*, p. 103.

banda de cintura al borde de la falda, con un letrero que diga: *Zaragoza*”¹³¹. La importancia que se concedió a esta recreación de Agustina se calibra por el hecho de que su papel se encomendó a Loreto Prado, considerada en su tiempo otro mito pero de la escena.

En *Agustina de Aragón* (1907), la imagen de la artillera cerró la acción. Los autores la escenificaron con la mano apoyada en el cañón después de haber barrido las filas enemigas, situación que cualquier espectador podía comparar con las que había transmitido la iconografía. Todos los personajes, incluido Palafox, alababan la actitud de la heroína –así se refirieron los autores a ella– y le auguraban la gloria por defender la patria. La descripción de la zarzuela se asemejó mucho a la que empleó Modesto Lafuente, la cual, a su vez, parece tener origen en la de Toreno, en una especie de viaje del mito a través de los diferentes autores y épocas¹³²:

Viendo una mujer del pueblo, joven de veinte y dos años y agraciada de rostro, que una columna enemiga avanzaba a entrar por aquel boquete, y que no osaba presentarse un solo artillero nuestro, con ánimo varonil y resolución asombrosa, arranca la mecha aún encendida de uno de los que en el suelo yacían, aplícala a un cañón de veinte y cuatro cargado de metralla, y causa destroza y mortandad horrible en la columna; ella hace voto de no desamparar la batería mientras la vida le dure; su ejemplo vigoriza a los soldados, que acuden otra vez a los cañones y renuevan un fuego tremendo. Aquella intrépida y célebre heroína se llamaba Agustina Zaragoza. El general Palafox remuneró después su heroísmo, dándole insignias de oficial, una cruz y una pensión vitalicia.¹³³

A diferencia de las anteriores, la única Agustina del elenco de *El reducto del Pilar* (1908) fue un personaje de carácter cómico, lo cual no dejaba de ser un atrevimiento por parte de los autores ya que la obra se estrenó durante el Primer Centenario. El protagonismo lo cedió, en esta ocasión, a Pilara, de manera que la obra entroncaba con otra de las constantes en las zarzuelas sobre la gesta zaragozana: la participación de la Virgen del Pilar, por sí o a través de las mañas que llevaban su

¹³¹ LARRA Y OSSORIO, Luis de, VALVERDE, Joaquín (hijo) y CALLEJA, Rafael: *Biblioteca popular*. Madrid. Sociedad de Autores Españoles, 1908. Cuadro primero, p. 44.

¹³² Algunos años después, en 1915, la zarzuela *Temple baturro* utilizó el recuerdo de “Agustina de Aragón” [sic] como ejemplo de cuál debe ser el comportamiento de las auténticas mañas.

¹³³ LAFUENTE, Modesto: *Historia General de España*. Madrid. Establecimiento Tip. de Mellado, 1860. Tomo 23, p. 519.

nombre, en la defensa heroica de la ciudad. Mucho más cómica e irreverente fue la recreación que se hizo de los mitos zaragozanos en *La juerga del Centenario y sí que nos divertimos*, también estrenada en 1908. A pesar de la coincidencia, no hay motivo para considerar que a la altura de ese año la cuestión de la heroína maña se tomara a broma de manera general, pues ya se ha visto que se utilizó su imagen de mujer de temple en otra obra posterior. En esta ocasión, Agustina, la condesa de Bureta y Casta Álvarez reprochaban al personaje de “Zaragoza” lo mal que se había portado con quienes lucharon por su libertad. Era una crítica, en tono de sátira, contra los fastos del centenario en la capital maña mientras aún quedaban cosas por resolver respecto de 1808.

Aunque se ha citado a la condesa de Bureta, muy pocas fueron las ocasiones en las que se la nombró y solo en la obra anterior figuró como protagonista. No hay duda de que en los asedios de Zaragoza trasladados a la zarzuela, la heroína de fama reconocida fue, en exclusiva, Agustina de Aragón. A María Consolación Azlor y Villavicencio se la mencionó brevemente en la obra *¡Zaragoza!*, de 1888, dentro de una relación de personas históricas que lucharon contra los franceses en los asedios. Aunque en la obra no se dieron más detalles sobre su participación durante el primer asedio, se sabe por la historiografía que “arengó a los soldados y a los vecinos, recriminándoles su cobardía e instándoles a la lucha, y organizó una compañía de mujeres encargada del servicio de agua y munición para los hombres atrincherados y del traslado de los heridos a los hospitales improvisados”¹³⁴. Solo su nombre, unido al de Agustina, Tío Jorge y Palafox, apareció en *Episodios Nacionales* y no se dio ninguna otra referencia sobre sus actos en la Zaragoza sitiada.

En cuanto a Manuela Malasaña, puede considerarse que el personaje de Dolores en *El estudiante de Maravillas* es su trasunto, sin que se conozca el motivo por el que los autores no utilizaron su auténtico nombre, mucho más apropiado para implicar al público en la trama. Solo se indicaba que era hija del chispero Malasaña. Dolores acompañaba a los hombres de la familia en los combates de Monteleón, lo que no era sino un ejemplo de lo acontecido en mayo de 1808 cuando muchas mujeres participaron junto a sus seres queridos en la lucha. Hay que señalar que un porcentaje alto –entre el

¹³⁴ CASTELL, Irene, ESPIGADO, Gloria y ROMEO, María Cruz: *Heroínas y patriotas. Mujeres de 1808*, Madrid, Cátedra, 2009 p. 26.

15 y el 17 por ciento¹³⁵ – de víctimas de los enfrentamientos con los franceses aquel 2 de mayo fue de mujeres, lo que dejaba a las claras, aparte de encuentros fortuitos, que muchos de los que pelearon contra los invasores, o aportaron su esfuerzo a la refriega, pertenecieron al género femenino. En cualquier zona de combate hacia la que se volviese la mirada, allí se encontraban alguna o varias mujeres, “mezclándose con sus deudos o vecinos, se precipitaban a luchar varonilmente [*sic*] en las calles o se deshacían de sus mejores muebles, para arrojarlos sobre las columnas enemigas que pasaban al pie de sus balcones boardillas”¹³⁶. La protagonista de la zarzuela colaborará en Monteleón con los artilleros para rechazar el ataque francés. Según la historiografía, tendrá por compañeras a Clara del Rey, Benita Pastrana y Ángela Villalpardo¹³⁷, pero ellas no ocuparán un lugar en esta obra ni en ninguna otra, siendo sustituidos sus nombres por el de madrileñas imaginarias. En *El estudiante de Maravillas* se daba a entender, aunque no quedaba claro, que Dolores/Manuela Malasaña había muerto durante los combates en el Parque de Artillería. Con esto, la zarzuela se adaptó a una de las dos versiones sobre el fin de la auténtica Manuela Malasaña, quien pudo perecer en los enfrentamientos de Monteleón. La otra versión señalaba que la joven fue ejecutada tras los combates, por haberse defendido con unas tijeras –era costurera– del ataque de unos franceses libidinosos. Finalmente, los protagonistas masculinos de la zarzuela huirán a Zaragoza y allí entrarán de nuevo en lucha contra los invasores. Lo más interesante era el protagonismo, en la capital maña, de Agustina de Aragón. Como ambos papeles –Dolores Malasaña y Agustina– fueron interpretados por la misma cantante, se puede considerar que no solo se trató de una simple economía de medios sino también de una forma de continuar la gloria y el valor de la heroína madrileña en el personaje de la zaragozana. La unión, por tanto, de Madrid con Zaragoza, España con Aragón y de Manuela con Agustina.

“La hija de Malasaña”, así llamada y sin nombre de pila, apareció también en la ya citada *Biblioteca Popular*. Fue la elegida por los autores para representar el episodio de Benito Pérez Galdós *19 de marzo y 2 de mayo*. ¿Por qué ella y no Daoiz o Velarde? Al revisar el elenco, es muy probable que eligieran este personaje no por cuestiones políticas, sino para compensar la presencia de otros personajes masculinos y ofrecer,

¹³⁵ DIEGO, Emilio de: *Op. cit.*, p. 201.

¹³⁶ GÓMEZ DE ARTECHE, José: *Guerra de la Independencia: historia militar de España de 1808 a 1814*. Tomo I. Madrid. Imprenta del Crédito Comercial, 1868, p. 343.

¹³⁷ FERNÁNDEZ, Elena: *Mujeres en la Guerra de la Independencia*. Madrid. Sílex, 2009, p. 37.

así, un papel digno a todos los miembros de la compañía, mujeres y hombres. Para dar mayor realismo a la escena y como un recuerdo del calvario que debió sufrir la muchacha, a los directores de escena se aconsejó que la vistieran con el atuendo de “maja pobre destrozada y desgredada”¹³⁸.

Por último, la jiennense Manuela Bellido no fue protagonista ni tampoco se la citó en las zarzuelas sobre la batalla de Bailén. La belleza de la historia en la que se narraba su encuentro con Reding y la anécdota del cántaro¹³⁹ hubieran permitido a los autores ofrecer un momento emotivo al público. No se puede avanzar ninguna hipótesis de por qué no se utilizó este supuesto hecho histórico a pesar de su posterior mitificación. Ni siquiera el que no exista referencia documental válida sobre la participación de María Bellido en el acontecimiento del cántaro y se trate exclusivamente de un mito, justificaría la ausencia. Es más, si solo fuera un mito, pero bello y oportuno, su presencia en alguna zarzuela hubiera acrecentado la aceptación del público hacia la misma y se hubiera mantenido el relato de la participación del pueblo en ayuda del ejército también en el teatro lírico.

5.4. Los aliados

Con el enfrentamiento entre España y Francia, los antiguos enemigos ingleses encontraron otra oportunidad de combatir al Imperio francés en tierras ajenas a las suyas. La solicitud de la Junta de Asturias a Gran Bretaña para que interviniese en el recién iniciado conflicto significó una puerta abierta para los deseos británicos de batir a Napoleón en cualquier escenario, con dinero, armas y tropas. La denominada *Peninsular War* “supuso la consideración de la lucha desde el protagonismo de las tropas británicas y la subordinación del resto –españoles y portugueses– a aquéllas convertidos, en el mejor de los casos, en personajes de reparto de dicha gesta”¹⁴⁰. Desde la perspectiva española, la participación inglesa en la guerra de España fue vista por autoridades y pueblo como una ayuda muy importante, pero también fue acogida con

¹³⁸ LARRA Y OSSORIO, Luis de, VALVERDE, Joaquín (hijo) y CALLEJA, Rafael: *Op. cit.* Indicaciones a los directores de escena, p. 44.

¹³⁹ En el mismo escudo de Bailén aparece el famoso cántaro y en la ciudad se dispuso un monumento a la muchacha donde su figura porta el objeto agujereado.

¹⁴⁰ DIEGO, Emilio de: *Op. cit.*, p. 19.

recelo pues habían sido siglos de enemistad casi siempre resuelta a favor de los británicos. En una fecha ya tardía como 1809, hacia los ingleses continuaba la misma desconfianza que durante los meses anteriores. Si a ella se une la mala coordinación entre los ejércitos se entenderá que una posible victoria decisiva en Talavera se transformase en una oportunidad perdida. En Cádiz también se pusieron muchas dificultades a la presencia de soldados ingleses, pues la memoria de Trafalgar permanecía muy activa aún. Por tanto, “solo la necesidad había conducido a la alianza con nuestros viejos enemigos, y la desconfianza se mantuvo viva”¹⁴¹. Por lo que respecta a la visión que los ingleses tenían de España, tampoco era positiva, ya que todavía figuraba en su imaginario como “el ‘enemigo natural’ en el Sur de Europa”¹⁴². El esfuerzo británico, pues, se centró primero en Portugal, tradicional aliado, y más tarde se trasladó al resto de la Península, con soldados de tierra y las dotaciones de los barcos.

Los principales aliados que aparecieron representados en las zarzuelas del corpus fueron, precisamente, los ingleses. Los portugueses solo fueron nombrados en muy pocas obras y casi siempre de pasada o porque la circunstancia histórica donde transcurría la acción los ubicaba allí, como ocurrió en *Albuera*. En cuanto a otras naciones beligerantes, los autores solo se refirieron a ellas de manera despectiva, como inferiores en resistencia y decisión a España, y les recriminaron el considerarse derrotadas tras una batalla decisiva mientras aquí continuaba la lucha en las ciudades y en el campo pese a sufrir derrota tras derrota.

5.4.1. Ingleses en lucha e ingleses en retaguardia

Claro protagonismo tuvieron los jefes ingleses en la citada *Albuera*, estrenada en Badajoz en 1906. La dedicatoria del libreto fue para D. José Macón y Seco, General gobernador militar de la ciudad, en cuyo despacho se leyó la obra antes de estrenarse. En ella se recogió la intención de los autores, “el espíritu patriótico que nos la inspiró, y

¹⁴¹ *Ídem*, p. 89.

¹⁴² GUERRERO LATORRE, Ana Clara: “Visiones externas de la Guerra de la Independencia”, en ASENSIO RUBIO, Francisco y VALLE CALZADO, Ángel Ramón del: *Actas de las Jornadas. Guerra de la Independencia: Valdepeñas en la España del siglo XIX*. Valdepeñas. Centro Asociado UNED y Ayto. de Valdepeñas, 2010, p. 18.

el ambiente regional que en ella quisimos se respirase”¹⁴³. Resulta muy interesante la respuesta del general Macón al recibir la dedicatoria, pues muestra que, a la altura de 1906, era tan importante recordar las glorias pasadas como luchar por el futuro, por el progreso; y lo afirmaba un militar de alta graduación:

Mucho agradezco a ustedes que hayan unido mi nombre a la obra literaria que les ha inspirado la memorable batalla de Albuera, sepulcro de aquella raza valerosa que supo morir, inflamada su imaginación con el sacrosanto deber de la defensa de la Patria.

Todo cuanto contribuya a resurgir aquella tenacidad y energía que en otro tiempo hacía considerar a los extremeños como los mejores españoles, me causa mayor entusiasmo, que crecerá si ustedes por su profesión, no omiten medio de propagar la cultura y encauzar aquellas hermosas cualidades de mis queridos paisanos, a encariñarnos con las fábricas, con las industrias y con lo nuestro, la agricultura, para que juntas, cultura y actividad, nos hagan dignos sucesores de tanto extremeño ilustre como ha brotado de esta amada región, que es mi inspiración constante.¹⁴⁴

Según narraban las crónicas, en la batalla combatieron los ejércitos anglo-portugués y español contra el francés, de ahí que aparecieran en escena miembros de los ejércitos aliados celebrando la victoria junto con las gentes del pueblo. Era la tarde del 16 de mayo de 1811. De los generales ingleses figuraba el nombre de William Beresford, líder de toda confianza para Wellington¹⁴⁵, unido al de los españoles Castaños, Negrete, Ventura, Zayas, Ballesteros, Lardizábal y Blake. El carácter magnánimo con que era tratado el jefe británico por los autores se mostraba en la liberación de un soldado patriota que estaba preso por calumnias y en la concesión del grado de teniente por su comportamiento en la batalla. El final de la obra era patriótico, con vivas a España, Extremadura y Albuera. Debe destacarse que esas exclamaciones las promovía el propio Beresford, protagonista de la victoria, de la zarzuela y alabado por los autores, quienes no ponían ninguna doble intención en sus palabras cuando se refería a “nuestra España”: “BERESFORD: (recitado) De nuestra España recule / hoy con más fuerza su gloria. / La Albuera pasará a la Historia, / y esto orgullo me produce.

¹⁴³ RAMOS, Fernando, BRAVO, Marcelino y LÓPEZ, Damián: *Albuera*. Badajoz. Tip. La Económica, 1906, p. 5.

¹⁴⁴ *Ídem*, p. 6.

¹⁴⁵ “Los generales a las órdenes de Wellington –Graham, Beresford, Hill (...)– dieron muestras, igualmente, de estimable eficacia”. DIEGO, Emilio de: *Op. cit.*, p. 112.

/ Seguid luchando sin saña, / que así al francés venceremos, / y de aquí le arrojaremos. / Españoles: ¡viva España!”¹⁴⁶. Aunque en la obra se difundió, de manera interesada, la imagen de que La Albuera fue una gran victoria, el resultado no fue tan satisfactorio: “Si atendemos al tributo humano que ambos bandos hubieron de entregar en La Albuera, la batalla del 16 de mayo de 1811 fue una victoria digna de Pirro. Además, solo evitó temporalmente que los franceses logaran levantar el sitio de Badajoz”¹⁴⁷.

La unión de los ejércitos aliados en un esfuerzo común se escenificó en el cuadro cuarto de *Episodios Nacionales*, llamado precisamente “Los Ejércitos”. Para conmemorar las que se consideraban victorias contra los franceses (Bailén, Talavera y San Marcial), hacían su aparición en escena soldados que representaban a ingleses, portugueses y españoles. A los directores de escena se pidió que emplearan uniformes de época y tuvieran especial cuidado en utilizar grupos numerosos de figurantes, para dar una imagen cercana a la realidad histórica: “Son los ejércitos que ansiosos de gloria marchan al combate. Aproxímanse las tropas y van sonando con claridad los clarines y tambores. Por detrás del telón desfila al parecer numeroso ejército con el estruendo propio de los grandes núcleos de tropas (...) El teatro huele a pólvora”¹⁴⁸.

Sin embargo, los aliados, sobre todo los ingleses, no siempre se representaron en la zarzuela como guerreros caballerosos y esforzados que buscaban la independencia de España. Bien por el carácter de espectáculo de las zarzuelas, bien por no querer los autores reflejarlos con gallardía, los ingleses figuraron en algunas obras como conquistadores de las mujeres españolas, delincuentes que robaban a España o como simples maniqués que gustaban más de los desfiles que de las batallas. El mejor y más gracioso ejemplo de ingleses conquistadores de las españolas se encuentra en el cuadro cuarto de la zarzuela *Cádiz* (1886). La escena recordaba los asaltos a las ciudades sitiadas, pero en tono amoroso. Dos soldados entablan amistad con dos jovencitas gaditanas; deben vencer su resistencia y la de la madre, la cual es emborrachada¹⁴⁹ para

¹⁴⁶ RAMOS, Fernando, BRAVO, Marcelino y LÓPEZ, Damián: *Op. cit.* Cuadro cuarto, p. 46.

¹⁴⁷ DIEGO, Emilio de: *Op. cit.*, p. 387.

¹⁴⁸ THOUS, Maximiliano, CERDÁ, Elías, LLEÓ, Vicente y VIVES, Amadeo: *Op. cit.* Cuadro cuarto, pp. 32-33.

¹⁴⁹ Lo habitual en el teatro español decimonónico era justamente lo contrario: presentar a los ingleses como borrachos. Marie Salgues cita *Gloria a los bravos* y *Un anglo-hispano*, donde aparecen veteranos de la Guerra de la Independencia y un inglés que afirma que, aunque fueron aliados en aquellos años, lo hicieron por interés. Véase SALGUES, Marie: *Teatro patriótico y nacionalismo en España: 1859-1900*. Zaragoza. Prensas Universitarias de Zaragoza, 2010, p.180 y ss.

que no estorbe los planes de los militares. En los brindis se unen España y lord Wellington, citado por las mujeres con agradecimiento pues le consideran “el Sí Campeador de Inglaterra, nuestro aliado”¹⁵⁰. En 1810, la participación inglesa, si bien mirada con recelos, tuvo mucha efectividad en los abastecimientos por mar, donde la escuadra aliada disponía de superioridad. También se distinguieron en algunas batallas en los alrededores de Cádiz, como la de Chiclana, más tarde recogida en canciones de mofa hacia los franceses. No extrañe, pues, que se rinda homenaje al jefe aliado. El número se desarrollaba en ritmo de polka –“Polka de los ingleses”, fue su nombre– y resultaba muy agradable de escuchar por la melodía de Federico Chueca y los juegos de palabras con la mala pronunciación de los aliados, a los que se unía la pizca de reivindicación nacionalista sobre Gibraltar. Finalmente, las españolas conseguían salvar el asedio de los ingleses:

MAMÁ: Tened *cuidao*, me *paece* a mi que el Jerez me ha *mareao*.

SEÑORITAS: ¡Que no te lo conozcan! No muevas los pies.

INGLESES: *Thes borrachas, yes.*

SEÑORITAS: ¿Lo ves?

MAMÁ: *Miss lord, miss lord*, no puedo ya resistir tanto calor.

INGLÉS 1º: ¿Querer una *sombrillo*?

INGLÉS 2º: *Mecor* es un frasco de la *manzanillo*. (...)

INGLÉS 1º: Ser *usté* una Venus.

INGLÉS 2º: Ser una escultura.

MAMÁ: Es que son muy listas para la pintura. (...)

DON CLETO: ¡Ay, qué melones tan hermosos crían en Gibraltar!¹⁵¹

Magnífico ejemplo de soldados ingleses en desfile para la galería se mostró en *La viejecita* (1897). La obra era una transposición de *La tía de Carlos* al ambiente de la Guerra de la Independencia. Como afirmó José Deleito, el autor aprovechó la alianza angloespañola para ofrecer al público un brillante desfile con uniformes que no eran ni

¹⁵⁰ BURGOS LARRAGOITI, Javier de, CHUECA, Federico y VALVERDE, Joaquín: *Op. cit.* Cuadro cuarto, p. 58.

¹⁵¹ BURGOS LARRAGOITI, Javier de, CHUECA, Federico y VALVERDE, Joaquín: *Op. cit.* Madrid. Pablo Martín [1886]. Partitura para voces y piano, nº 7, “Polka de los ingleses”.

españoles ni franceses, lo que dotaba a la obra de una espectacularidad propia¹⁵². En su número 3, los dragones ingleses eran invitados a una fiesta para celebrar que José I había abandonado Madrid en septiembre de 1812, después de la victoria en Los Arapiles, la cual se llegaba a citar textualmente en la obra. El compositor eligió, con clara intención, el ritmo de Schotis [sic] en compás binario; era un recuerdo al origen británico de esos militares que habían combatido junto a los españoles, aunque ahora no se mostrasen en su pose más bélica. El manuscrito de la partitura pedía que los dragones estuviesen representados por tiples, lo cual no contribuía al aspecto marcial del número pero sí al visual. Los ingleses hablaban en infinitivo, como en otras obras en las que se les introducía y parodiaba, pues no solo se hacían en la zarzuela mofas del habla de los enemigos sino también del idioma de los aliados y de su forma de pronunciar el castellano: “*Mi ser esclavo siempre del deber. / Cuando él a mi llamar a pelear / y no ceder jamás hasta caer / y si caer o si triunfar, / tranquilo el pecho siento palpar. (...) Solo alterar mi corazón esta tierra yo sentí, / al contemplar con ilusión tanta beldad como hay aquí. (...) Y por ellas solamente con ardiente frenesí / hoy su fe rendir aquí, yo mi fe rendir aquí*”¹⁵³. En la misma obra aparecía un lord inglés, nombrado como sir Jorge –nombre escogido por llamarse así, Jorge III, el rey de Inglaterra cuando el conflicto histórico–, que era el trasunto de la alianza entre españoles e ingleses para combatir al francés; en esta ocasión, sir Jorge era el aliado de Carlos –el protagonista que se disfraza de vieja para ver a su amada en la fiesta– en las aventuras amorosas. Su ayuda será crucial para acceder a su amada: “*El español no estar solo. / Estar con él el inglés*”¹⁵⁴, afirmaba, en un guiño de los autores a la colaboración de ambos ejércitos en la lucha contra el invasor.

5.4.2. *El inglés como personaje malvado*

El tercer tipo de ingleses que figuraron en las zarzuelas fueron los que se aprovecharon de la situación para acrecentar su bolsa o para, literalmente, delinquir.

¹⁵² Véase DELEITO Y PIÑUELA, José: *Origen y apogeo del género chico*. Madrid. Revista de Occidente, 1949, p. 364.

¹⁵³ ECHEGARAY, Miguel y FERNÁNDEZ CABALLERO, Manuel: *La viejecita*. Partitura manuscrita para piano y voces [1897], nº 3.

¹⁵⁴ *Ídem*. Libreto. Cuadro primero, s/p.

Esta utilización de personajes malvados encarnados en ingleses, fue propia de obras teatrales y de zarzuela escritas en un tiempo ya lejano al conflicto, pues “la imagen de los ingleses, entonces invariablemente positiva, [ahora es] parcialmente crítica”¹⁵⁵. Ejemplo de ingleses interesados era el capitán de un mercante inglés en la zarzuela *Cádiz*. Mientras sus compatriotas luchaban junto a los españoles como aliados, él no tendrá escrúpulos a la hora de colaborar con un cobarde que quería escapar de Cádiz y transportarlo a Gibraltar. Es posible que los autores tuvieran en mente denunciar –esto se apunta con las debidas precauciones– el doble juego de los aliados británicos, capaces de ayudar en una guerra contra un enemigo común pero deseosos de obtener ventajas en todos los terrenos. Como la escena del marino inglés sucedía a continuación de la ya citada “Polka de los ingleses”, la invectiva contra los aliados que perdían el tiempo en galanteos y en colaborar de manera interesada con un enemigo de la patria se reforzaba. Incluso las palabras de don Cleto, el viejo cobarde, potenciaban la idea de que los ingleses solo eran aliados de sus intereses:

CLETO: Y usted como buen inglés... digo, como comerciante, se habrá decidido al fin a que yo en su bergantín lleve...

MARINO: ¿Haber *the money ante*?

CLETO: ¿Los *monís*?... En el bolsillo.¹⁵⁶

El provecho del marino inglés –y de todos los ingleses, por extensión– queda patente en su última frase, un claro anacronismo que los autores tomaban de Benjamin Franklin: “*Time ist [sic] money*”¹⁵⁷.

El otro caso –ingleses auténticamente malvados– se localizó en la zarzuela de Eusebio Sierra y Tomás Bretón, *Botín de guerra*, estrenada la última noche de 1896 y ambientada en la costa santanderina en 1812. Tras una fuerte tempestad, dos ingleses conseguían ponerse a salvo en un bote; eran un mayor y un soldado que actuaba como guardaespaldas del primero y matón a sus órdenes. Aunque recriminaban al alcalde haber confraternizado con los franceses, ellos estaban más interesados en conocer el paradero de las joyas que la gente del pueblo había escondido para evitar que cayesen

¹⁵⁵ FREIRE, Ana María: “La Guerra de la Independencia en la literatura española...”, p. 276.

¹⁵⁶ BURGOS LARRAGOITI, Javier de, CHUECA, Federico y VALVERDE, Joaquín: *Op. cit.* Cuadro cuarto, p. 62.

¹⁵⁷ *Ídem*, p. 65.

en manos enemigas. El mayor se ofrecía para ponerlas a salvo en Inglaterra. Esto, obviamente, era mentira y tenía relación con un deseo de los autores de mostrar el interesado papel de los ingleses en la que ellos denominaron *Peninsular War*. No era sino una metáfora teatral sobre las “adquisiciones” británicas en España a pesar de presentarse como aliados. Las actuaciones de estos después de la conquista de Ciudad Rodrigo o Badajoz, así como tras la batalla de Vitoria, acaparando gran parte del botín que el rey José llevaba como “equipaje” y enviándolo a Inglaterra, sirvió de excusa a los autores de *Botín de guerra* para elaborar la trama. También se incluían algunas burlas al idioma y la moneda inglesa que suavizaban la crítica. En el segundo cuadro de la obra, los ingleses incluso se permitían dar algunos consejos al jefe guerrillero Porlier, lo cual no era sino otra representación de que la amistad inglesa no era tan sincera. En tiempos del conflicto, los ingleses, con su particular idiosincrasia y su natural soberbia militar, consideraron al ejército español –debería incluirse también a los guerrilleros– de poca ayuda, al encontrarlo falto de hombres, material y armas: “Nos engañaríamos mucho si hiciéramos depender nuestro éxito en el campo de batalla de la ayuda española”¹⁵⁸. Al final de la zarzuela, los ingleses eran burlados por la astucia de la protagonista española, quien cambiaba las joyas y el botín que esperaban, por su mal proceder, se trocaba en castigo.

Que los ingleses participaron en la Península Ibérica en contra de Napoleón por interés fue una afirmación que se extendió por todo el territorio nacional. En 1885, el autor del libreto de *El guerrillero* incluyó un extenso pasaje donde se daba cuenta del origen del conflicto con los franceses y cómo decidieron intervenir los ingleses. Si se deja a un lado la errata sobre la fecha de entrada de los franceses en España, el resto del texto contenía muchas críticas a los falsos amigos. Se afirmaba que, para los ingleses, era más fácil combatir en tierra ajena que en la propia, pues el sufrimiento de la población y las destrucciones no les afectaban de igual manera. También es interesante la insistencia en que en España había muchos para “comer”, y allí se unían los ejércitos beligerantes con los políticos y los frailes en una clara crítica social; a pesar de su extensión, es interesante recogerlo íntegro:

¹⁵⁸ Testimonio de un oficial inglés recogido por CANALES, Esteban: “Ejército y población civil durante la Guerra de la Independencia: unas relaciones conflictivas”, en *Hispania Nova*, 3 (2003), apartado 1. [Edición online, consultado el 9-2-2016].

CONDE: En mil ochocientos dos / entraron nuestros amigos / los franceses; se llevaron / a Carlos cuarto y su hijo, / y nos trajeron más tarde, / a regir nuestros dominios, / a José primero, hermano / del mayor monstruo del siglo. / Los españoles formaron / ejércitos... aquí tiros, / allí navajazos... tropas, / guerrilleros, grandes, chicos, / todos pelearon!

ELENA: Todos... / menos tú!

CONDE: Y otros muchísimos, / que comprendiendo lo grave / de la lucha, decidimos / callar, y verlas venir, / como sabios precavidos. / Pasaron años; y Europa, / que arde en deseos vivísimos / de amparar nuestros derechos, / y embrollar nuestro conflicto, / para quedarse con algo, / cosa muy propia de amigos, / se concierta con nosotros, / y nuestras puertas abrimos / al inglés, y al portugués; / y cádate aquí metidos / cinco ejércitos valientes / bebiéndose nuestro vino, / quemándonos nuestras casas, / matándonos nuestros hijos, / y haciendo de España entera un cementerio magnífico. / La cosecha de garbanzos, / nuestro alimento continuo, / si no da para un ejército / ¿cómo ha de dar para cinco? / Así es que el año pasado / vino el hambre, y repartimos / entre españoles, franceses, / ingleses, portugueses, / guerrilleros, diputados / de Cádiz, frailes Franciscos, / Jerónimos, Carmelitas, / Trinitarios y Bonitos... / ¡a tres garbanzos por hombre, / a dos lentejas por chico, / a seis palizas por barba / y a ochavo por individuo! / Esta es la historia completa, / más clara que el catecismo, / de mil ochocientos trece, / que es el año en que vivimos.¹⁵⁹

¹⁵⁹ MUÑOZ, Federico (seudónimo de Luis Mariano de Larra), ARRIETA, Emilio, CHAPÍ, Ruperto, FERNÁNDEZ CABALLERO, Manuel, LLANOS, Antonio y BRULL, Apolinar: *El guerrillero*. Madrid. Florencio Fiscowich, editor, 1885. Acto Iº, pp. 12-13.

CONCLUSIONES

CONCLUSIONES

En el trabajo de investigación recogido en los capítulos anteriores se ha establecido que la zarzuela, desde mediados del siglo XIX hasta 1964, fue un medio eficaz para la transmisión de ideas nacionalistas, en sintonía con otros artefactos culturales, historiográficos o artísticos. Estas ideas tuvieron dos perfiles: uno conservador, donde la llamada a la lucha se hacía en nombre de la patria, la religión, la independencia y el rey; otro progresista, donde el pueblo combatía en nombre de la nación y su libertad. A través de los libretos y partituras se mostraron imaginarios e identidades sobre lo que se consideraba España, objeto principal de la lucha de los personajes. En esa tarea común por la independencia española se diluyeron las diferencias sociales y las particularidades del lugar de nacimiento; todas y todos lucharon, sin egoísmos regionalistas o prevenciones familiares, contra los invasores extranjeros. Así, en las zarzuelas, al igual que en otros productos culturales, apareció un nexo que unía la época del estreno con la de la guerra y con momentos anteriores de la historia de la nación. Se afirmaba que esta se remontaba a los tiempos de Sagunto y Numancia y había permanecido inmutable a lo largo de los siglos; así lo repitieron, una y otra vez, los autores por medio de sus personajes.

En esa intención nacionalista, las zarzuelas usaron como “otro” a los franceses y afrancesados, quienes fueron considerados como “malos españoles” y solo en casos puntuales se les permitió volver al seno de la patria mediante alguna acción honrosa y muy arriesgada. Sin embargo, José Bonaparte y Napoleón recibieron duras críticas y en los libretos se repitieron los lugares comunes, como la supuesta afición a la bebida y el falso defecto visual del primero, o el ansia de conquista del Emperador. Del mismo modo, los soldados franceses fueron atacados, de palabra y obra, por ser pérfidos, ateos y revolucionarios. Por ello, dispusieron de pocos números donde cantar las glorias del Emperador o de Francia, de forma que se impedía el lucimiento de sus ideas ante la audiencia. Sus acciones fueron el justificante para la venganza de los españoles e, incluso, se llegó a cantar que matar franceses ya no era pecado sino obligación. Solo algunos enemigos obtuvieron cierto reconocimiento por su actitud caballerosa, por expresarse como fervientes católicos o por amar a una española, motivos todos que podían asimilarse al carácter de los propios hispanos. En el ideario nacionalista, solo volviéndose “españoles” podían ser considerados como personas los contrarios.

También ha servido esta investigación para establecer un corpus de obras, relacionadas directa o indirectamente con la guerra de 1808, muy superior al que se tenía conocimiento hasta ahora. Es posible que, aún, puedan aparecer nuevos documentos en bibliotecas provinciales o centrales, ignorados por no indicar de manera clara en su título que los hechos narrados concuerdan con los de la Guerra de la Independencia. Por tanto, resultó ser esta una temática apreciada por los públicos desde 1847 hasta 1964, con periodos de crecimiento en momentos puntuales, como la regencia de María Cristina o el primer Centenario de 1908. Se ha podido precisar que, tras el Desastre del 98 y a diferencia de otras artes, la producción de zarzuelas se mantuvo, aunque con precauciones para no caer en un tipo de patriotismo que ya no se consideraba válido. Una vez iniciado el siglo XX y según avanzaban los años, el interés y el respeto por el asunto de la Guerra de la Independencia fueron decayendo de manera inevitable, por el mismo retroceso de la creación zarzuelística, por el cambio de gusto en el público y por la situación de hermandad entre las antiguas naciones enfrentadas. La crítica, por su parte, recibió con aplauso o con rechazo las obras, sobre todo por cuestiones de oportunidad política: valoró que se recordaran y exaltaran los momentos gloriosos de la historia patria y reprobó que se mantuvieran los enconos contra quienes existía ya un buen entendimiento.

Los autores pusieron sobre el escenario todos los hechos que conformaron la Guerra de la Independencia, desde el motín de Aranjuez hasta la definitiva huida de José I a Francia. ¿Con qué intención? Con los datos disponibles no es fácil la respuesta. Algunas obras muestran claramente el deseo de exaltar los ánimos de los espectadores para conseguir un objetivo político o patriótico (con ocasión de alguna guerra, como las sucesivas de África, por ejemplo). En otras zarzuelas, por el contrario, la inspiración en el pasado glorioso se utilizó de manera descarada para obtener beneficios aprovechando algún momento de fervor o rememoración oficial (cuando el primer Centenario). Para documentarse utilizaron las narraciones históricas disponibles en su tiempo, como las de Adolfo de Castro y la de Modesto Lafuente, de manera que la historiografía, la literatura y la música formaron, unidas, un canal de transmisión de lo que significaron la Guerra de la Independencia y sus mitos.

No obstante, es posible determinar que varios asuntos fueron los preferidos por libretistas y compositores, en clara sintonía con las demandas del público y acordes a la situación política del país: el levantamiento del 2 de mayo y su posterior reconversión en Dos de Mayo, los sitios de Zaragoza, la batalla de Bailén y la actuación de las

guerrillas. Por el contrario, la presencia de la Constitución de 1812 fue escasa en las zarzuelas, seguramente por el diferente valor e interpretación que se le otorgó en épocas posteriores. Un público heterogéneo y de diversa procedencia social aplaudió estas zarzuelas y los mensajes contenidos en ellas, de manera que el levantamiento del pueblo madrileño, la resistencia en la capital maña o el carácter independiente de los españoles, incluidos los héroes y heroínas, se transmitieron y asentaron en el imaginario de la nación. Todavía tuvieron otra función las zarzuelas analizadas: servir de modelo de acción para los espectadores llegado el momento de luchar por la patria. La idea implícita contenida en las obras, determinaba que la lucha de 1808, en defensa de una patria en peligro, debía ser la misma en cualquier otro tiempo llegado un caso similar. Este mensaje era protegido y favorecido por las autoridades, autores y empresarios, quienes se beneficiaban, según sus intereses, de la respuesta entusiasta del público.

Las melodías –exaltadas, dolientes o animosas– reforzaron el carácter patriótico de las letras y propiciaron la difusión de las obras y su sentido nacionalista. Incluso se llegaron a enfrentar piezas de origen francés con otras populares españolas, así como los respectivos himnos, en una especie de combate sonoro donde el triunfo caía, de manera invariable, del lado hispano. En boca de solistas y coros, esas melodías cantaban a la libertad de la patria y a la determinación de luchar hasta morir o vencer, mientras que las palabras del coro/pueblo solían ser un refrendo del canto exaltado del solista/patriota. A las voces debían unirse el poder sonoro de los instrumentos de viento metal, en las llamadas militares, y de la banda en desfiles que aunaban lo bélico con lo visual. En este sentido, debe señalarse la importante presencia de cuadros plásticos en las obras analizadas, donde se recogían, de manera didáctica y sugestiva, los hechos gloriosos del pueblo español en una perfecta simbiosis de teatro, pintura y música. A partir del trabajo sobre las partituras del corpus, se ha determinado también que la forma musical más presente y valorada fue la jota, ejemplo de la resistencia a ultranza del pueblo aragonés y, por extensión, del español. Sin embargo, a pesar de todo lo anterior y de las similitudes con obras de Verdi, Glinka o Sibelius, las zarzuelas investigadas y la zarzuela en general no fueron consideradas por la crítica más exigente como obras donde se expresara el nacionalismo musical, un lugar al que solo podía aspirar la ópera, según su ideario.

Como se ha indicado, las zarzuelas sobre el Dos de Mayo ocuparon un alto porcentaje en cuanto a las obras cuya temática se ambientaba en la guerra de 1808 a 1814. Esto confirma que autores y público tuvieron predilección por este asunto, bien por ser propio de donde se estrenaron la mayoría de las obras, bien por considerarse que en el levantamiento del pueblo madrileño se situaba el comienzo de la España contemporánea. La presencia de personajes de los barrios populares de la capital dio pie a los libretistas para mostrar al pueblo en lucha por constituirse en nación, y a los compositores para escribir piezas muy del agrado del público que las iba a escuchar. En las zarzuelas sobre el Dos de Mayo ya se presentaron los principales elementos del discurso mítico sobre la Guerra de la Independencia: el valor ciego de los españoles cuando su patria es atacada, la perfidia de los enemigos, la necesidad de trabajar unidos para salvar el bien común o la renuncia a cualquier bien personal, incluida la propia vida, si la nación está en peligro.

Por otra parte, la batalla que mayor repercusión tuvo en la zarzuela fue la de Bailén; se mostró que la intervención unida del pueblo y del ejército español contra un enemigo poderoso, hacía más grande la victoria final. Aparte de Bailén y Albuera, las batallas en las que la victoria no estuvo de parte de los españoles no fueron objeto de atención zarzuelística. Cuando se quiso poner delante del público una derrota nacional, los autores prefirieron hacerlo envolviéndola en los ropajes de la heroicidad y la tragedia, como en el caso de la capital aragonesa.

En cuanto a Zaragoza, la resistencia de la ciudad, sus militares y héroes, así como la protección de la Virgen del Pilar, fueron elevados a la categoría de mito y ocuparon los escenarios de muchos teatros, transmitiendo la idea de que el pueblo español, si era bien dirigido por un líder o respondía a la intervención extraordinaria de una heroína, podía superar todos los sufrimientos en bien de la patria. De los dos sitios, el primero recibió más atención en la zarzuela que el segundo, pues la imagen de resistencia hasta la victoria que se transmitió no casaba bien con la realidad de la derrota final. Por lo que respecta a otras ciudades sitiadas, la zarzuela recogió el heroísmo de Gerona y Valencia, así como la lucha de Cádiz –incluida la marcha que simbolizó el patriotismo mal entendido y la decadencia del poder español– y la gracia de los gaditanos para encarar las desgracias o aplaudir la primera constitución.

Los guerrilleros y sus acciones tuvieron mucha presencia en las obras analizadas, debido a su carácter de héroes románticos y por representar al pueblo español en lucha. Algunos de esos guerrilleros pertenecieron al clero, lo que significaba

que la guerra tuvo un componente religioso y que la legitimidad combativa de los españoles tenía su justificación en su pertenencia a la religión católica. Lo mismo cómicos que inmisericordes con el enemigo, igual intrépidos que cobardes, figuraron como guardianes de la patria y, en algunas ocasiones, como defensores de su vida regalada. Del mismo modo, es posible asegurar después de esta investigación, que las mujeres aparecieron en las zarzuelas sobre la Guerra de la Independencia en las diferentes maneras con que la encararon: en lucha, en retaguardia y en funciones auxiliares. Casi siempre supeditadas al papel del varón, algunas fueron mostradas en la función heroica que la historiografía y la mitología posteriores les otorgaron –con una actuación estelar, podría decirse, de Agustina de Aragón–, de manera que la zarzuela actuó como otro altavoz de sus acciones. Por lo que respecta a los personajes de militares españoles, su carácter combativo y patriótico se conjugó con cierto gusto por la vida castrense, pues abundaron en las obras del corpus los cantos al vino y a las mujeres como objetos que pertenecían al soldado triunfador, sin que apareciesen referencias a las penurias que causaba cualquier guerra. Esto encubría, de una manera que beneficiaba a los gobernantes, la dura realidad de las campañas a quienes asistían a los teatros y, si llegaba el caso, debían participar en la defensa de la patria.

Los aliados, sobre todo ingleses, figuraron de manera puntual en algunas zarzuelas analizadas. No siempre se refleja en ellas la importancia que su actuación tuvo en 1808-1814, pues los autores prefirieron mostrarlos también como seres malvados, pendientes de su propio interés, o los ridiculizaron a través de sus dificultades para pronunciar el castellano. De la derrota en Rusia nada se dijo ni cantó en las zarzuelas, pues se transmitió la imagen de que había sido el pueblo español, con su sacrificio y la única ayuda de líderes y del cielo, quien se había encargado de expulsar a los invasores galos. Esta importante presencia de los mitos en las zarzuelas sobre la Guerra de la Independencia indica que se prefirió escenificar los hechos más como se transmitió que habían ocurrido que como realmente ocurrieron.

Para finalizar, debe remarcarse que es fundamental proseguir con esta labor de investigación y estudio de la zarzuela para un mejor conocimiento de ella misma y de la visión de los hechos históricos –no contemporáneos al estreno– que recogió. Debería ampliarse el campo de estudio, junto con la Guerra de la Independencia, a otras épocas muy presentes en la inspiración de los autores, como el reinado de Felipe V y el tiempo de los Austrias. Al tratarse de una perspectiva que se ofrece siempre a posteriori, el

valor puede ser doble. En primer lugar, se comprobaría cómo se dan la mano el pasado y el presente y cómo el presente recurre al pasado para justificarse. En segundo lugar, se obtendría un conocimiento de lo que ya ocurrió (la guerra de 1808 a 1814) y de cómo se representó el pasado una vez transcurridos los años (los siglos XIX y XX, pues fue en ese momento cuando se crearon las zarzuelas analizadas), con ambientes, pensamientos y premisas culturales diferentes.

ANEXOS

ANEXOS

1. Tabla de estrenos¹

ESTRENO	TÍTULO	LIBRETISTA	COMPOSITOR
1847-03-11. Madrid, La Cruz	<i>La pradera del canal</i>	AZCONA, Agustín	IRADIER, OUDRID y CEPEDA
1849-03-21. Madrid, Comedia	<i>Colegialas y soldados</i>	PINA, Mariano y LUMBRERAS, Francisco	HERNANDO, Rafael
1849-09-10. Madrid, Comedia	<i>La batalla de Bailén</i>	MONTEMAR, Francisco	GARDYN, GONDOIS y OUDRID
ca. 1850	<i>La batalla de Bailén</i>	Libretista desconocido	HERNANDO, Rafael
1851-05-08. Madrid, Circo	<i>El campamento</i>	OLONA, Luis	INZENGA, José
1854-00-00. Zaragoza	<i>Aurora</i>	MIRÓ, Emilio de	GENOVÉS, Tomás
1858-07-31. Madrid, Circo	<i>La cabaña</i>	ENRÍQUEZ, Ángel	OVEJERO, Ignacio
1859-12-07. Madrid, Circo	<i>Cegar para ver</i>	GARCÍA GUTIÉRREZ, Ant.	RUIZ, Salvador
¿1861-6-12. Orense?	<i>La guerrilla del Sil</i>	COBA GÓMEZ, Juan de la	Sin compositor
1863-07-00	<i>Juan Blas</i>	MICÓN, Sabino	RIVERA, José
1871-09-18. Madrid, Apolo	<i>Jorge el guerrillero</i>	NAVARRO, Calixto y CAMPOAMOR, Antonio	ROVIRA, Antonio
1873-02-01. Sevilla, San Fernando	<i>¡Guerra al extranjero!</i>	CANO Y CUETO, Manuel	MONFORT, Benito de
1873-11-03. Madrid, Zarzuela	<i>El sargento Bailén</i>	ARTEA, Joaquín	FDEZ. CABALLERO, Manuel
1878-03-26. Madrid, Eslava	<i>El fantasma de la aldea</i>	CASTELLANOS, Julián	TABOADA, Rafael
1878-10-18. Madrid, Zarzuela	<i>El campanero de Begoña</i>	PINA DOMÍNGUEZ, Mariano	BRETÓN, Tomás
1880-07-00. Barcelona, Tívoli	<i>La Virgen del Pilar</i>	CABALLERO, Ricardo	VEHILS, Joaquín
1884-12-17. Madrid, Zarzuela	<i>Los fusileros</i>	PINA DOMÍNGUEZ, Mariano	BARBIERI, Francisco
1885-01-09. Madrid, Apolo	<i>El guerrillero</i>	LARRA, L. Mariano (bajo seud. "Federico Muñoz")	ARRIETA, CHAPÍ y OTROS

¹ Si de algún dato de la fecha no queda constancia, figura con "00".

1886-04-10. Zaragoza, Teatro-Circo	<i>La gala del Ebro</i>	LARRA, Luis Mariano	CERECEDA, Guillermo
1886-11-20. Madrid, Apolo	<i>Cádiz</i>	BURGOS, Javier de	CHUECA, Federico y VALVERDE (padre)
1886-12-05. Madrid, Martín	<i>Vista y sentencia</i>	GRANÉS, Salvador M ^a . NAVARRO, Calixto	GÓMEZ, Tomás y BRETÓN, Tomás
1888-04-25. Madrid, Martín	<i>¡Zaragoza!</i>	JACKSON VEYÁN, José	RUBIO, Ángel
1888-00-00.	<i>El tío Jorge</i>	ZAPATA, Marcos	MARQUÉS, Pedro Miguel y FDEZ. CABALLERO, Manuel
1889-02-02. Madrid, Zarzuela	<i>El motín de Aranjuez</i>	RODRÍGUEZ CHAVES, Ángel y TORRES, José	MARQUÉS, Pedro Miguel
1889-05-20. Madrid, Maravillas	<i>El estudiante de Maravillas</i>	CASTELLANOS, Julián	GIMÉNEZ, Gerónimo
1890-05-10. Madrid, Zarzuela	<i>Escenas sueltas (Escenas de 1808)</i>	SICILIA, Francisco	RUBIO, Ángel
1890-06-07. Madrid, Príncipe Alfonso	<i>Los empecinados</i>	PERRÍN, Guillermo	BRULL, Apolinar
ca. 1890.	<i>La corte del rey José</i>	TORRES REINA, José	Sin compositor conocido
1891-04-18. Madrid, Romea	<i>El sansón de Alfajarín</i>	ZUMEL, Enrique	CONROTE, Luis
1891-12-00. Puerto de Santa María	<i>Bailén</i>	MILLÁN ASTRAY, José	CABALLERO MARDOQUI, Fco. Javier
1892-03-11. Cádiz, Cómico	<i>Aragón</i>	SUÁREZ, José y MARTÍNEZ, Bernardo	OLEA, Segundo y MARTÍNEZ, Manuel
1892-05-13. Madrid, Zarzuela	<i>Gerona</i>	ROJAS, Mariano de	SAN JOSÉ, Teodoro
1893-02-09. Madrid, Parish	<i>El Empecinado</i>	TABOADA, Rafael	CUARTERO, Manuel
1894-11-16. Madrid, Eslava	<i>El tambor de granaderos</i>	SÁNCHEZ PASTOR, Emilio	CHAPÍ, Ruperto
1894-11-16. Sevilla, Cervantes	<i>Duendes y frailes</i>	ESCUADERO, Luis	OSUNA, José
1895-03-14. Madrid, Apolo	<i>Tabardillo</i>	ARNICHES, Carlos y LUCIO, Celso	LÓPEZ TORREGROSA, Tomás
1896-02-06. Madrid, Eslava	<i>El cortejo de la Irene</i>	FDEZ. SHAW, Carlos	CHAPÍ, Ruperto
1896-11-21. Madrid, Apolo	<i>Los guerrilleros</i>	PRIETO, Enrique	CHAPÍ, Ruperto

1896-12-31. Madrid, Zarzuela	<i>Botín de guerra</i>	SIERRA, Eusebio	BRETÓN, Tomás
1897-04-29. Madrid, Zarzuela	<i>La viejecita</i>	ECHEGARAY, Miguel	FDEZ. CABALLERO, Manuel
1897-05-26. Madrid, Eslava	<i>Las guerrillas</i>	SÁNCHEZ-FANO, Felipe	CORVINO, Jesús
1897-06-11. Zaragoza, Circo	<i>Al compás de la jota</i>	NAVARRO, Calixto	PÉREZ SORIANO, Agustín
1897-11-10. Madrid, Eslava	<i>Los rancheros</i>	G ^a . ÁLVAREZ, Enrique y PASO, Antonio	RUBIO, Ángel y ESTELLÉS, Gerardo
1899-03-03. Madrid, Parish	<i>La afrancesada</i>	CHAPÍ, Miguel y ASENSIO, Ramón	ZURRÓN, Vicente
1899-10-12. Madrid, Apolo	<i>Los garrochistas</i>	NOVO Y COLSON, Pedro	VINIEGRA, Salvador
1901-02-06. Madrid, Apolo	<i>El Siglo XIX</i>	ARNICHES, Carlos DELGADO, Sinesio y LÓPEZ SILVA,	QUISLANT, Manuel bajo el seudónimo de "Maestro Montesinos"
1901-06-01. Madrid, Zarzuela	<i>Los mamelucos</i>	SÁNCHEZ CALVO y LUQUE	FDEZ. CABALLERO, Mario y TABOADA STEGGER, Joaquín
1901-12-14. Madrid, Cómico	<i>Chispita o El barrio de Maravillas</i>	JACKSON, José y FRANCOS RGUEZ., José	LÓPEZ TORREGROSA, T. y VALDERDE (hijo)
1902-08-14. Madrid, Eldorado	<i>Mi niño</i>	ARPE, José de y DELTELL, Ramón	SAN JOSÉ, Teodoro
1903-02-13. Madrid, Teatro Real	<i>La leyenda dorada</i>	DELGADO, Sinesio	CHAPÍ, Ruperto
1903-03-21. Madrid, Cómico	<i>El corneta de la partida</i>	SELLÉS, Eugenio	VALVERDE (hijo)
1903-05-26. Madrid, Apolo	<i>La guerrilla de "El Fraile"</i>	FDEZ. SHAW, Carlos	FDEZ. CABALLERO, M. y VALVERDE (hijo)
1903-07-08. Madrid, Apolo	<i>El equipaje del Rey José</i>	CATARINEU, Ricardo y CASTRO, Cristóbal	CHAPÍ, Ruperto
1904-12-24. Madrid, Cómico	<i>El organista de Móstoles</i>	PÉREZ CAPO, Felipe	FOGLIETTI, Luis a partir de MILLÖCKER, Carl
1905-10-20. Madrid, Eslava	<i>Biblioteca popular</i>	LARRA Y OSSORIO, Luis de	VALVERDE (hijo) y CALLEJA, Rafael
1905-12-23. Madrid, Español	<i>La sobresaliente</i>	BENAVENTE, Jacinto	CHAPÍ, Ruperto
1906-10-05. Madrid, Gran Teatro	<i>Orden del Rey</i>	GRANÉS, Salvador y POLO, Ernesto	GIRAUD, Rafael

1906-12-08. Badajoz, López de Ayala	<i>Albuera</i>	RAMOS, Fernando y BRAVO, Marcelino	LÓPEZ, Damián
1906-12-15. Madrid, Eslava	<i>El Maño</i>	CANTÓ, Gonzalo	BARRERA, Tomás
1907-00-00	<i>Bailén</i>	MENA, Juan de y GUERRERO, Clodoaldo	Sin compositor conocido
1907-06-18. Zaragoza, Teatro-Circo	<i>Agustina de Aragón</i>	ALONSO, Sebastián	MARIANI, Luis
1908-03-17. Madrid, Zarzuela	<i>Pepe Botellas</i>	RAMOS CARRIÓN, Miguel	VIVES, Amadeo y Camilo
1908-04-01. Zaragoza, Principal	<i>El segundo sitio de Zaragoza</i>	LAMBERT, José	BELTRÁN, José
1908-04-30. Madrid, La Zarzuela	<i>Episodios Nacionales</i>	THOUS, Maximiliano y CERDÁ, Elías	LLEÓ, Vicente y VIVES, Amadeo
1908-05-01. Madrid, Noviciado	<i>El pueblo del dos de mayo</i>	SERVERT FORTUNY, Carlos	MATEOS, Gregorio y PORRAS, Antonio
1908-05-01. Madrid, La Latina	<i>Las tres viejas</i>	MONREAL, GANZO y FUERTES	CARBONELL, José M ^a . Y MOLINA, Juan
1908-05-01. Madrid, Novedades	<i>El grito de independencia</i>	FARFÁN, Gerardo y BURGOS RIZZOLI, Javier	GIMÉNEZ, Gerónimo
1908-05-01. Sevilla, Duque	<i>Daoiz</i>	CHAVES REY, Manuel	LÓPEZ DEL TORO, Emilio y FUENTES, Eduardo
1908-05-07. Madrid, La Latina	<i>El reducto del Pilar</i>	FERRAND, Diógenes	PÉREZ SORIANO, Agustín
1909-05-28. Madrid, Apolo	<i>Los madrileños</i>	PERRÍN, Guillermo y PALACIOS, Miguel de	CHAPÍ, Ruperto
1908-07-04. Zaragoza, Pignatelli	<i>La juerga del Centenario y sí que nos divertimos</i>	AZNAR, Tomás y LORENTE, Juan José	AULA, Luis
1908-10-10. Madrid, Salón Victoria	<i>Luz y tinieblas</i>	PRIETO, Enrique y RIERA, Federico	SAN JOSÉ, Teodoro
1909-11-19. Zaragoza, Variedades	<i>Todo por España</i>	L'HOTELLERIE, Manuel	L'HOTELLERIE, Manuel
1910-09-27. Madrid, Martín	<i>Juan sin nombre</i>	GLEZ. DEL CASTILLO, Emilio	REÑÉ, Enrique
1911-03-04. Madrid, Apolo	<i>Agua de noria</i>	ECHEGARAY, Miguel	VIVES, Amadeo
1912-04-28. Zaragoza, Real Congregación San Luis Gonzaga	<i>La tarde del combate</i>	SANCHO IZQUIERDO, Miguel	OLÁIZ, José María
1915-10-12. Barcelona, Nuevo	<i>Temple baturro</i>	OLIVEROS, Armando CASTELLVÍ, José M ^a .	MONTERDE, Bernardino

1910-1920.	<i>El tres de mayo</i>	TORRES OLMEDO, Fco. MONTOTO, José Luis	CASTILLO PELAYO, Manuel
1916-01-28. Madrid, Martín	<i>La reina gitana</i>	CABELLO, Xavier	LLEÓ, Vicente y RODRÍGUEZ GALEA
1920-11-05. Madrid, Apolo	<i>La del Dos de Mayo</i>	ÁLVAREZ QUINTERO, Joaquín y Serafín	BARRERA, Tomás
1921-12-21. Madrid, La Latina	<i>Los chisperos de Madrid</i>	COBOS, Vicente	TORCAL, Julio
1923 ca.	<i>Daoiz y Velarde</i>	POVEDA, Daniel	QUISLANT, Manuel y BADÍA, Pedro
	<i>Daoiz y Velarde</i>	SILVA ARAMBURU, José PASO, Antonio	ROIG, Celestino
1924-04-11. Madrid, Apolo	<i>Lo que va de ayer a hoy</i>	RAMOS MARTÍN, Antonio FERRAZ, Emilio	GUERRERO, Jacinto
1928-01-21. Madrid, Pavón	<i>La manola del Portillo</i>	CARRERE, Emilio Carrere y G ^a . PACHECO, Francisco	LUNA, Pablo
1930-05-02. Madrid, Calderón	<i>Fiereza</i>	BERGUA, Juan	LAPUERTA, Arturo
ca. 1930	<i>El guerrillero</i>	LLIMONA PUIGSUBIRÁ, José y LÓPEZ, Juan	CAPARRÓS, Felipe
ca. 1930	<i>La guerrillera</i>	LÓPEZ DE SAA, Leopoldo	SORIANO, Manuel RUIZ DE AZAGRA, José
1931-10-02. Valladolid, Lope de Vega	<i>La fama del tartanero</i>	GÓNGORA, Manuel de y MANZANO, Luis	GUERRERO, Jacinto
1932-11-16. Valencia, Patronato Juventud Obrera	<i>El provecto</i>	RIPOLL, Miquel	FELIÚ, Vicente
1964-12-24. Barcelona, Gracienc	<i>El timbaler del Bruc</i>	GILI CANET, Pedro	COHÍ GRAU, Agustín

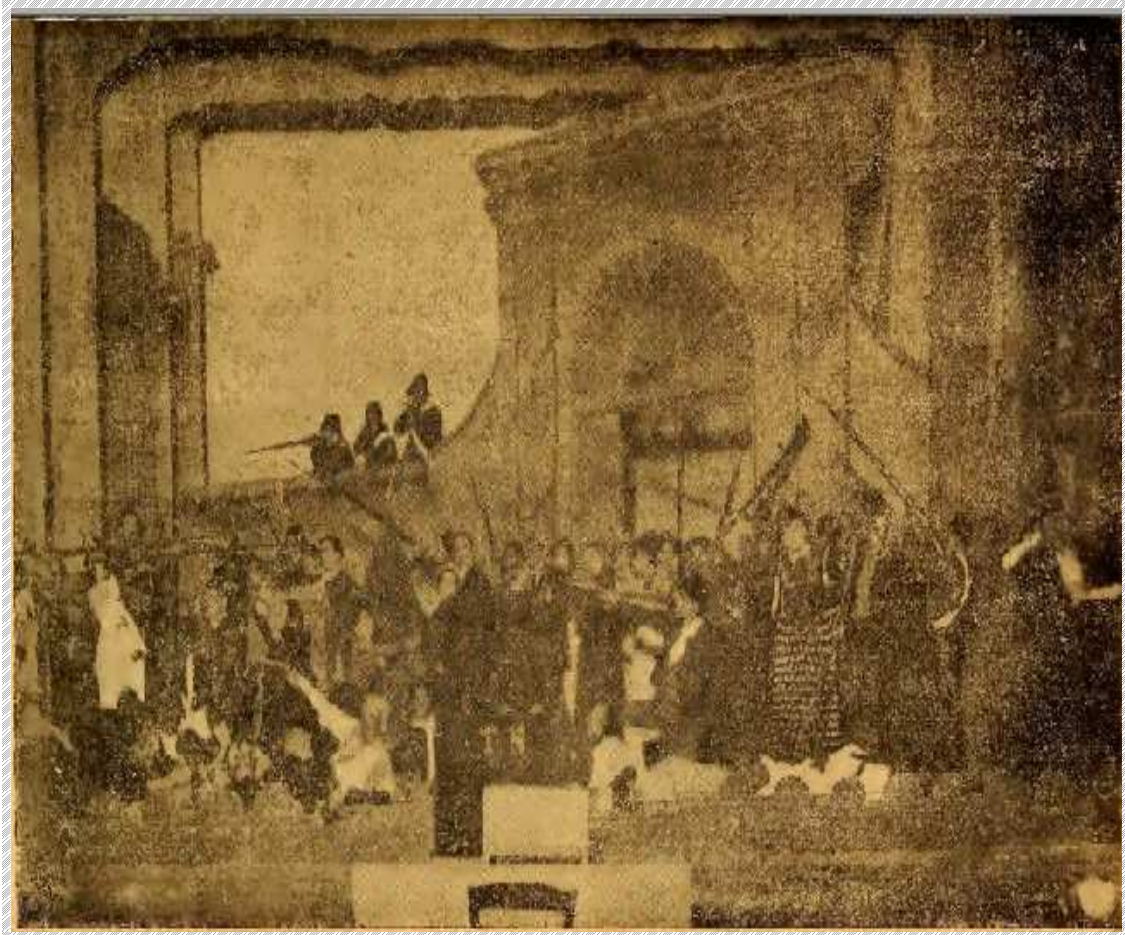
2. Galería de imágenes

A) Partitura de *El motín de Aranjuez*, de Pedro Miguel Marqués, Ángel Rodríguez y José Torres, correspondiente al nº 13. Recoge la señal (un tiro) para que se inicie el motín, así como los toques de corneta y la agitación del pueblo en el asalto al palacio de Godoy, reflejada en los trémolos de la voz aguda del piano. Parte de apuntar. BNE.

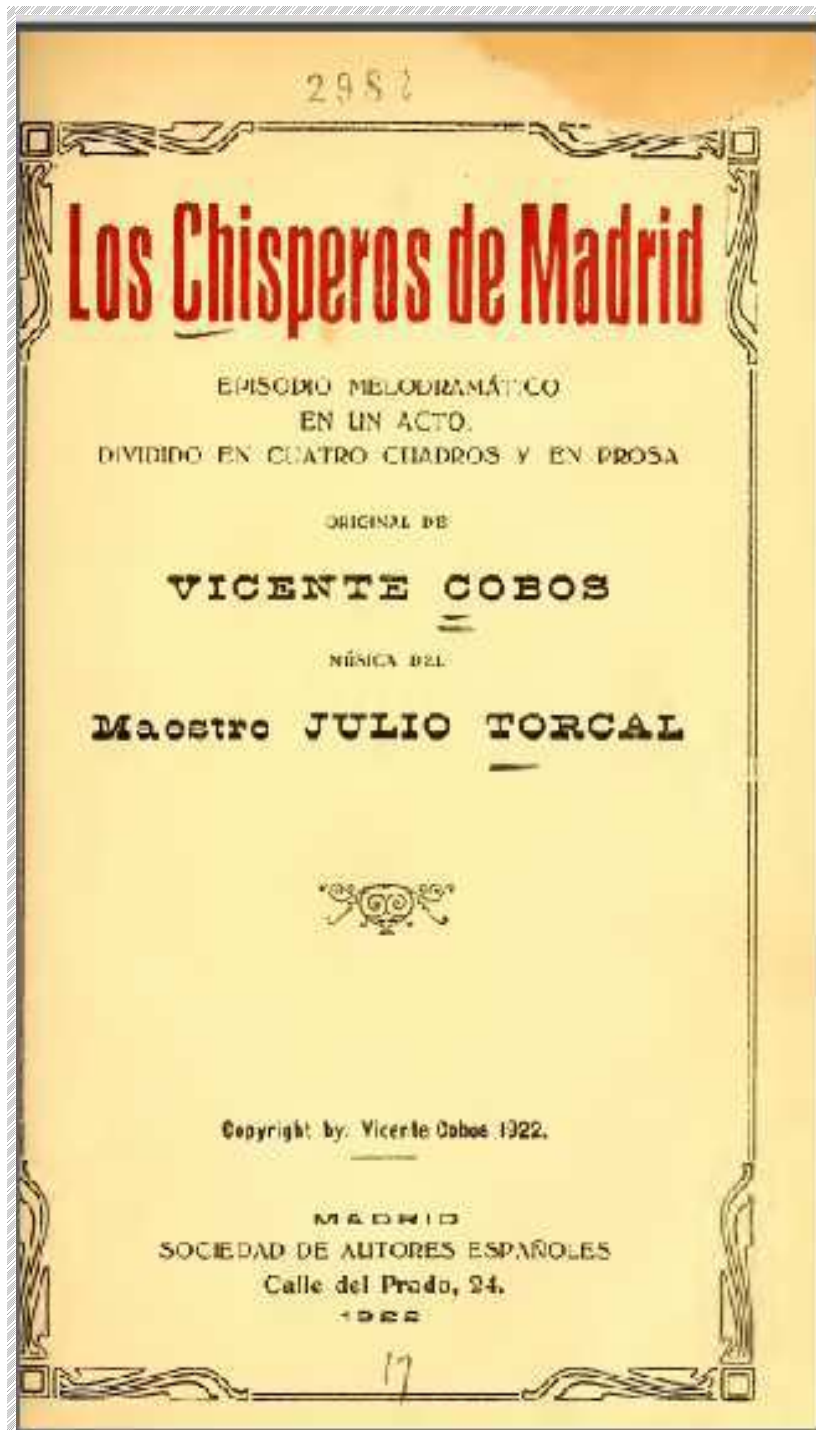
Handwritten musical score for "El motín de Aranjuez", page 13. The score is for a piano and includes parts for "Corneta" and "Voz aguda". The tempo is marked "Alti° molto" and the mood is "agitado". The title "23º 13º final" is written at the top. The score shows a sequence of notes and rests, with a "contin." marking indicating a continuation of the piece.

Handwritten musical score for "El motín de Aranjuez", page 13. This page shows the continuation of the score from the previous page, featuring complex rhythmic patterns and trills. The score is for a piano and includes parts for "Corneta" and "Voz aguda". The tempo is marked "Alti° molto" and the mood is "agitado". The score shows a sequence of notes and rests, with a "contin." marking indicating a continuation of the piece.

B) Asalto al Parque de Monteleón. Imagen de la zarzuela de Gerónimo Giménez y Julián Castellanos, *El grito de Independencia*, incluida en la edición del libreto de 1908. Madrid. Sociedad de Autores Españoles, 1908. INT-ARCH.



C) Portada del libreto de *Los chisperos de Madrid*. INT-ARCH.



D) Partitura comercial de *Chispita o El barrio de Maravillas*. BNE.

Chispita

EL BARRIO DE MARAVILLAS

zarzuela cómica en un acto.

letra de los
 SRES. JACKSON Y FRANCO RODRIGUEZ

Música

de los maestros
 TORREGROSA
 Y VALVERDE (1890)

	Rs
1. Introducción.....	1/2
2. 1.ª Serevata.....	2/10
3. 2.ª Posa-oble.....	2/10
4. 3.ª Dna de ligas.....	3/10
5. 4.ª Serevata.....	2/10
6. 5.ª Dosevata.....	2/10
7. 6.ª Posa-oble patética.....	1/10
8. 7.ª Final.....	1/10
Partitura completa.....	10/10

E) Final de la partitura de Ruperto Chapí que contiene la gavota escrita para *La leyenda dorada*. BNE.

The image shows a handwritten musical score on aged paper. The top system consists of four staves with musical notation, including notes, rests, and dynamic markings like *pp*. To the right of the staves, there is a large handwritten section: "D. C. ^{la} #", "hasta la", a large "X" symbol, and "y Coda." Below this, there are two more systems of staves. The first system of these two has the word "Coda." written in large, stylized cursive on the left. The second system has a large "C" and the word "Allegretto" written in cursive, with some numbers "12-2-9.3" above it. The notation includes various musical symbols and clefs.

F) Diversos fragmentos de la partitura para banda de *El sitio de Zaragoza*. Se pueden apreciar los toques militares y los efectos sonoros de caja y bombo imitando los cañonazos y las descargas de fusilería. Madrid. Unión Musical Española.

ALLEGRO (a 1)

(1ª vez Flis. Tpta)
llamada
ff
(2.ª vez Tptal.ª sord.) (eco)

tropa Tutti
ff
(2.ª vez Tpta sord.)

tenos
Tpta
(a 3)
Cañón
Caja 6
Fusiles
ff Bombo

G) Preludio-obertura de *El tambor de granaderos*, de Ruperto Chapí. Se recoge el famoso redoble de caja del principio y el tema que más adelante representará la negativa del protagonista a jurar lealtad a José I. BNE.

Handwritten musical score for the Preludio-obertura of *El tambor de granaderos* by Ruperto Chapí. The score is written on aged paper and includes staves for various instruments: Flute, Clarinet, Oboe, Bassoon, Trumpet, Trombone, Horn, Violin, Viola, Cello, and Double Bass. The music is in 2/4 time and features a prominent drum roll (redoble de caja) at the beginning. The score is numbered 117 in the top right corner.

H) Escena de *Los rancheros* en *La Revista Moderna*, 20-11-1897. BNE.



D) Comentarios en Gedeón sobre el estreno de *Pepe Botellas*, incluidas las caricaturas sobre diferentes escenas. 22-3-1908. BNE.

y de asistir a una lección de francés con música para que los oyentes fijen más su atención, nos trasladamos, gracias a una discreta mutación, a las artísticas ruinas de un convento, iluminadas por la luna que maneja con mucha habilidad un trapecista.

Para impresionarnos mejor sobreviene una tempestad en los techos y en la orquesta, y a poco van saliendo cautelosamente, a cuerpo y sin paraguas, varios guerrilleros capitaneados por Marcial, hombre de pelo en pecho, y de pecho



abundante (que para eso interpreta este personaje la Srta. Maldonado) y un padre prior que sienta debajo de sus hábitos el odio de invasor.

Cach cuatro gotas y cae otro número de música, y desaparecen los guerrilleros.

Y he aquí que hacen su aparición un bailarín y un bajo del teatro de los Caños del Peral, que se dirigen a Milán a caballo.

Por la vista, el debut va para largo, pues el medio de locomoción no es muy rápido que se diga.

Llegan casi pisándose los talones el auténtico *Pepe Botellas* y un duque de su confianza, lamentándose de que la rotura de la carroza donde van les impide continuar el viaje a la frontera.

Los artistas reconocen al Monarca, y generosamente ceden sus caballos al Rey



y a su acompañarse, favor que paga *Pepe Botellas* entregándoles un buen bolsón repleto de chapas del guardarrropa y poniendo a su disposición la voiture.

Los dos cómicos se alegran de verlo bueno, naturalmente, y como

caz aze nada ley que felle,

se encaminan a la posada más decente que hay en el pueblo y piden de la lista grande, como en Potos.

El corregidor, que ha sido nombrado por el propio *Pepe Botellas*, y es un antiguo lacterista, sabe por una confidencia que *Pepe Botellas* pasará de incognito por allí, y presuroso se dirige al mesón, tomando por el soberano y el duque, al bailarín y al bajo, respectivamente.

Estos, con una palabra, pueden deshacer el equívoco; pero como entonces no habría zarzuel, y esto casi hubiera sido lo mejor, aceptan la suplantación y son escatados triunfalmente hasta el pueblo a los acordes de la «Marcha de las Antorchas».

Admitido el supuesto stico, como se acostumbra en las maniobras militares, el bailarín, a cuenta de *Pepe Botellas*, se da la gran vida y hace y deshace lo que le



viene en gana, nombra marquesa de Chacagurria a la esposa del corregidor, con derecho a llevar un cabrito amestrado en el escudo; concede indultos con más facilidad que Maura el de Nikens, y



asiete o la fiesta de la jota, en la que se hacen polvo todas las noches la pareja que la baila, hasta que, por fin, como alguna vez había de terminarse aquello, se



marcha, es posible que a actuar de *Pepe Botellas* a otra parte, ya que tan bien le ha ido en Navarra, con un pasodoble,

un sereno nuevo y una tabaquera del corregidor, materia dispuesta de modo admirable por su candidez para resistir todos los ramos imaginables por el procedimiento del ofiirre.

Y aquí sí que puede decirse que *Pepe*



Botellas se va con la música a otra parte, y menos mal que la música de Vives es brillante, inspirada y muy reconstituyente.



EL VERBO «ABRIR»

Todos los días se aprende algo nuevo! Este grito prehistórico—tan desagradable para los oídos mauristas—tendrá siempre una rigurosa actualidad, porque Joh Teófilo nunca dejará el hombre de aprender.

El ansia de saberlo todo es eterna, aunque su final sea doloroso. Así nos lo acaba de explicar un catedrático gordo—el Sr. Bonilla—en su libro *El niño de Polignis*, que ha entusiasmado a un escritor flaco—el Sr. Zuzaya—nuestro estimado compañero en la Prensa.

Pero la mis triate es que el hombre no está nunca seguro de lo que sabe, aunque le cuesta mucho el aprenderlo.

He aquí, por ejemplo, en un caso caletino.

Gedeón creyó siempre que el verbo abrir era primo hermano—sinónimo, que dicen los doctos—de los verbos empezar y comenzar y principiar..., y estaba equivocado.

Debemos esta revelación al querido amigo Azaría, quien nos ha recordado la doctrina del llorado Romero Robledo, gramático íntegro, como nadie ignora.

Claro es que Gedeón se refiere al verbo abrir, en su acepción parlamentaria. Y éste es el punto que Azaría ilustra con su recuerdo, al comentar un caso recién propuesto por el presidente del Congreso.

Romero Robledo creía que cuando el presidente dice *abrir la sesión*, la sesión no está abierta; lo que sucede entonces es que *la puerta está entornada...* El señor Dato, coincidiendo con su ilustre antepasado, no permitió que un diputado usara de la palabra para que se costara el número con la puerta entornada; es decir, después de pronunciarse la frase sacramental de *abrirse la sesión*.

El lector puede hacer las consideraciones pertinentes al caso. Gedeón le deja en completa libertad, y sólo se permite presentar estas proposiciones oportunas.

J) Crítica y caricatura de *Fiereza* en ABC. 3-5-1930. HEM-ABC.

A B C. SABADO 3 DE MAYO DE 1930. EDICION DE LA MAÑANA. PAG. 39

**INFORMACIONES DE ESPECTÁCULOS.
TEATROS, CONCIERTOS, CIRCOS**

Informaciones teatrales. Galas Karsenty. «Jean de la Lune». «Fiereza». «El país de los tontos». En Romea. Otras noticias. Cartelera madrileña. Informaciones musicales.

**Informaciones y Noticias
Teatrales**

En Madrid

Galas Karsenty. «Jean de la Lune»

¡Qué singular personaje es éste que, en efecto, parece haber salido del argenteo mástil!

No se trata de una ficción, de un ser fantástico, sino de un joven soberbio, de tan incomprendible ingenuidad, que por su aire extraño y desconcertante justifica el sobrenombre de «Jean de la Lune» con que es conocido.

Imaginemos ustedes: tres en el amor pero, en la bondad de la mujer, en el desinterés de los amigos... es, en fin, por su bondad y candor ingénuos, hombre de otro mundo; más que humana criatura, aparición fantasmal, un tipo extraño, que, al no parecerse en nada a los demás hombres, acaba por interesar a Marcelina, que los conoce demasiado. Mujer voluble, de cerebro fino, acepta el amor que le ofrece «Jean de la Lune» en la vacante que deja el protector de Marcelina, pues, harto de sus veleidades, la abandona. Mas allí está Jean de la Lune, que ha presenciado las poco edificantes escenas entre Marcelina y su amante, distraído, ausente en apariencia, a toda preocupación moral, como si fuera simple espectador y no hubiera ya la idea de casarse con aquella mujer ligera y caprichosa, cultrades que ocurre de un modo irremediable para el bueno y estúpido Jean de la Lune, que en la luna sigue al no sospechar de las infidelidades de su esposa, que ha renunciado su vida de placeres. En vano ella misma, con elegante cinismo, se lo confiesa. Jean de la Lune se muestra más comprendido que nunca. No lo crea, no quiere creerlo, demostrándose con arte suocero, enamorado y soñador, que no es como su esposa ser. El le conoce mejor que ella misma. Todo fue una comedia representada por Marcelina para probarlo. Y Marcelina, aceptando tan bella ficción, va renunciando a los sugeridos palabras de Jean de la Lune, renunciando para siempre a toda loca aventura, decidida a refugiarse en los brazos de su marido. Y éste, a pesar de su aire lúcido y de sus frecuentes distracciones, parece darse cuenta de que ha renunciado para toda la vida a su no menos distraída esposa. Este es el momento más sutil y delicado de la comedia de Marcel Achard, cuya ingenuidad y arbitraria trama se resume en el triunfo del amor, captado por la ternura y la bondad, sentimientos que, como los personajes de esta gaja comedia, envueltos en la atmósfera brillante de lo leve, cuya virtud polluc... y pierdo en los conciertos más peciosos del teatro, van siendo confundidos raras. Enapero, lo que sobresale en la comedia de Marcel Achard es el magnífico tipo de «Clotó», el descomulgado hermano de Marcelina, que vive a costa de ésta y de sus protectores. Tiene en Miguel Simón, que lo creara en la Comedia, de las Campos Eliseas, un admirable y delicioso intérprete. Esta paronaja, con su clásico gesto, que en fuerza de serlo acaba por hacerse gracioso, es la alegría de la comedia.

En Calderón. «Fiereza»

Un bien dispuesto auditorio dispuso muy halagüeña acogida a la zarzuela de Berrio y Laguarda. Fue más apreciada como la buena intención perseguida por los autores



ACTO II

Los 1914. Herrera.

Fiereza, te amo tanto,
con tanta pasión,
que hoy... Siempre el llanto
calmó un tener.

Fuereza (Dr. Espi-Serbo).
No puedo escucharte
sin gran emoción.
¡Cómo dejar de amarte!
Ven, mi corazón.

ROMANOS BRAVE
MONTERA, 6

ABDULLA

presenta dos nuevos cuartillos
TURKISH GOLD TIPPED
A PESETAS 1 LA CAJETILLA
TURKISH CORONET
A PESETAS 2 LA CAJETILLA

al escribir esta obra, evocadora de la jornada gloriosa de Bailén, que el logro de sus aspiraciones. En efecto, no puede decirse en paridad que acertaron totalmente, pero sí en buena parte. Le falta a la obra cierta cohesión. Es un poco desvalde y fragmentario cuanto allí pasa, falta de unidad y de antecedentes. Más que una obra hecha, son agudes, boostos de escenas y de tipos, disculpadas anécdotas que acusan, con, sí, una diestra mano y una cultivada preparación en sus autores, Bergua, distinguido novelista, y Laguarda, compositor que conoce profundamente la técnica de su arte, se hicieron, pues, acreedores a los aplausos de la concurrencia.

La partitura, bien orquestada, abunda en delicadas melodías, y adquiere el tono heroico y brillante en los épicos momentos de la acción.

De lo demás, poco hay que decir. Los intérpretes, sin duda preocupados en rebalsar a los franceses, no tuvieron tiempo de aprenderse los papeles, y en ellos mostraron cierta premiosidad. Se trataba de la guerra de la Independencia, y, en efecto, con más independencia no pudieron proceder. Felisa Herrera nos hizo, como siempre, el regalo de su voz magnífica y potente. Los autores se presentaron en escena a la terminación de la obra.—F.

«El país de los tontos»

Una «travesía amorosa» en Martín ha de ser seguida en episodios, chistes y tipos nada recomendables por su distinción y pulchritud: No hemos, pues, de aludir al libro de los Sras. Paradas y Jiménez, aunque nos veamos obligados a reconocer su excelente éxito. Pero la música del maestro Guerrero es francamente buena, con números, como el de los besos, y hallabos, como el de Mori y las segundas tijeras, que tuvieron que repetirse hasta tres veces en medio de vocaciones entusiastas. El maestro Guerrero obtuvo ayer uno de sus más rotundos triunfos populares.

Como intérpretes se distinguieron los señores Salvador y Sola y los Sras. Borja, Heredia y Aparicio.

En Romea

Ayer se festejó en este teatro, y con todos los honores, la 390 representación de la revista, de Camps, Yela y el maestro Alonso, «¡Por si las moscas...!» Y como se dan muy raras cosas de que una obra llegue a una cifra tan extraordinaria, para celebrarlo hubo un magnífico fin de fiesta, a cargo del notable tenor Juan García, que con su arte notorio cantó varias canciones del maestro Alonso, escuchando ruidosas ovaciones.

Círculo de Bellas Artes

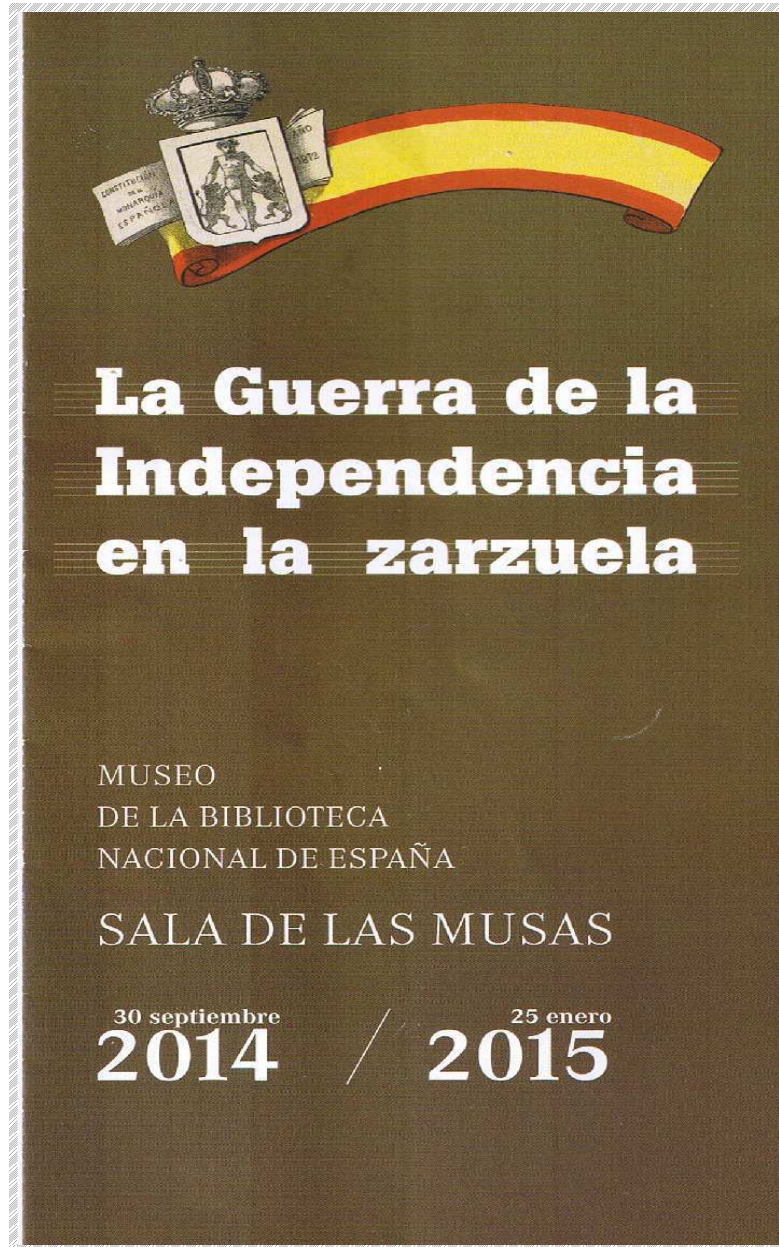
Hoy, sábado, y mañana, domingo, a las once y media de la tarde, se celebrarán en dicho Círculo dos fiestas, organizadas por la Mutualidad Artística, proyectándose interesantes películas y actuando la «estralla» del baile español Carmelita Sevilla.

Las localidades para estas actos pueden obtenerlas los señores socios en la central de la del teatro (plaza baja), hoy, sábado, y mañana, domingo, de once a una de la mañana y de cuatro de la tarde en adelante.

Zarzuela

«Reina y Madre».—Como final de la fiesta del centenario de la Medalla Milagrosa, el lunes 5 del corriente se estrenará en este teatro el drama religioso en un prólogo, tres actos y en verso, original del sevillano padre Vicario Franco, «Reina y Madre».

K) Actualidad del tema de investigación: exposición sobre las zarzuelas inspiradas en la Guerra de la Independencia. BNE, septiembre 2014 / enero 2015.



L) Actualidad del tema de investigación: conferencia-concierto sobre las zarzuelas inspiradas en la Guerra de la Independencia. Fernán Núñez (Córdoba), mayo de 2015. Archivo del autor.

**CONFERENCIA
CONCIERTO**

**"La Guerra de la Independencia y su reflejo
en la música española"**

A cargo de la Banda del Circulo Cultural Caliope (Director: Pedro Yuste Reyes) y Francisco José Rosal Nadales (Conferenciante, investigación, historia y adaptación)

**Día 9 de mayo del 2015
A las 21:30 horas
Plaza de Armas del Palacio Ducal**

Ayuntamiento de Fernán Núñez
Comisión de Cultura

Banda del Circulo Cultural CALIOPE

FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA

FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA

1. Libretos y partituras

Para la siguiente relación de fuentes, asimilables en su mayoría a libros, en lugar de presentarse por el archivo o biblioteca donde se encuentra, se ha optado por un sistema alfabético que facilita el trabajo. Se inicia con el nombre de los libretistas, seguido de nombre de los compositores, título, género y actos, tipo de fuente (libreto si no se indica lo contrario), lugar y fecha de la publicación, estreno, lugar y tiempo donde transcurre y localización de la fuente¹.

ALONSO, Sebastián, TORRES, Francisco y MARIANI, Luis: *Agustina de Aragón*. Zarzuela en un acto, basada en la obra de igual título de Benito Mas. Madrid. Sociedad de Autores Españoles, 1907. Estrenada en el Teatro Circo de Zaragoza la noche del 18 de junio de 1907. La acción tiene lugar en Zaragoza, en 1808. BNE: Sala Cervantes, T/ 16932. Ejemplar similar disponible digitalmente en INT-ARCH:

<http://archive.org/details/agustinadearagnz2329mari>

ÁLVAREZ QUINTERO, Serafín y Joaquín, y BARRERA, Tomás: *La del Dos de Mayo*. Sainete en un acto. Madrid. Imprenta Clásica Española, 1920. Estrenado en el Teatro Apolo el 5 de noviembre de 1920. La acción es contemporánea a época del estreno, pero ofrece referencias a 1808. Disponible digitalmente en INT-ARCH:

<http://archive.org/details/ladeldosdemayosa00barr>

ARNICHES, Carlos, DELGADO, Sinesio, LÓPEZ SILVA, José y MONTESINOS (seudónimo de Manuel Quisilant): *El Siglo XIX*. Revista en un acto. Madrid. Imprenta de los Hijos de Hernández, 1901. Estrenada en el Teatro Apolo el 6 de

¹ La última consulta de los documentos digitales (previamente descargados) se realizó el 3 de mayo de 2016, salvo indicación en contra.

febrero de 1901. La acción tiene lugar en varios momentos del siglo XIX, incluido el Dos de Mayo. Disponible digitalmente en INT-ARCH:

<http://archive.org/details/elsigloxixrevist00mont>

ARNICHES, Carlos, LUCIO, Celso y LÓPEZ TORREGROSA, Tomás: *Tabardillo*. Zarzuela cómica en un acto. Madrid. Administración Lírico-Dramática, 1895. Estrenada en el Teatro Apolo la noche del 14 de marzo de 1895. Transcurre en 1808. Disponible digitalmente en INT-ARCH:

<http://archive.org/details/tabardillozarzue00lp>

ARPE, José de, DELTELL, Ramón y SAN JOSÉ, Teodoro: *Mi Niño*. Boceto episódico-lírico en un acto y tres cuadros. Madrid. R. Velasco, imp., 1902. Estrenado en el Teatro Eldorado la noche del 14 de agosto de 1902. La acción tiene lugar en Bailén, en 1808. Disponible digitalmente en INT-ARCH:

<http://archive.org/details/miniobocetoepi00sanj>

— *Ídem*. Partitura manuscrita. Disponible en BNE: Sala Barbieri, MMICRO/2097(2).

ARTEA, Joaquín y FERNÁNDEZ CABALLERO, Manuel: *El sargento Bailén*. Zarzuela en dos actos. Madrid. Imprenta de José Rodríguez, 1874. Estrenada en el Teatro de la Zarzuela, el 3 de noviembre de 1873. La acción tiene lugar en un pueblo de Aragón, cerca de la frontera con Cataluña; el primer acto a fines de 1809, el segundo en julio de 1814. Disponible en BNE: Sala Cervantes, T/24390. Disponible digitalmente en la Biblioteca Digital Hispánica:

<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000159820&page=1>

— *Ídem*. Partitura manuscrita para orquesta y voces. Disponible en AMNTA, n° 1007.

AZCONA, Agustín, IRADIER, Sebastián, CEPEDA, Luis y OUDRID, Cristóbal: *La pradera del canal*. Zarzuela en un acto. Madrid. Imprenta Nacional, 1847. Estrenada en Madrid el 11 de marzo de 1847 en el Teatro de la Cruz. La acción tiene lugar en 184... [sic] pero incluye un recuerdo al Dos de Mayo. Disponible digitalmente en INT-ARCH:

<http://archive.org/details/lapradaderadelcana00azco>

AZNAR, Tomás, LORENTE, Juan José y AULA, Luis: *La juerga del Centenario y sí que nos divertimos*. Sátira lírica local en un acto y cuatro cuadros. Zaragoza. Tipografía Casañal, 1908. Estrenada en el Teatro Pignatelli de Zaragoza el 4 de julio de 1908, con motivo del primer Centenario. Disponible en BNE: Sala Cervantes, T/17281.

BENAVENTE, Jacinto y CHAPÍ, Ruperto: *La sobresaliente*. Sainete lírico en un acto. Madrid. Colección “La novela cómica” (Imprenta Travesía del Conde Duque), 1916. Estrenada en el Teatro Español de Madrid, en el mes de diciembre de 1905. La acción transcurre en Madrid, entre artistas y durante la ocupación francesa. Disponible en UCLM-CR, signatura E-4059. Ejemplar similar disponible en BNE: Sala Cervantes, 1/232875(5). Disponible igualmente en BENAVENTE, Jacinto: *Teatro*, tomo XII. Madrid. Imprenta de Fortanet, pp. 33-107. Dirección:

<https://archive.org/details/teatrobe12benauoft>

— *Ídem*. Partitura manuscrita. BNE: Sala Barbieri, M.CHAPÍ/49(1). Disponible digitalmente en:

http://bibliotecadigitalhispanica.bne.es/view/action/nmets.do?DOCCHOICE=3155420.xml&dvs=1350485677827~359&locale=es&search_terms=&adjacency=&VIEWER_URL=/view/action/nmets.do?&DELIVERY_RULE_ID=4&usePid1=true&usePid2=true

BERGUA, Juan y LAPUERTA, Arturo: *Fiereza*. Zarzuela en dos actos. Ejemplar mecanografiado. Estrenada el 2 de mayo de 1930 en el Teatro Calderón de Madrid. El primer acto transcurre en una taberna de un pueblecillo cercano a Jaén; el segundo en una plaza de Bailén al amanecer del día de la batalla de su nombre; la del tercero, en una ermita de la sierra; año de 1808. SGAE, nº 54-11.

BURGOS LARRAGOITI, Javier de, CHUECA, Federico y VALVERDE, Joaquín: *Cádiz*. Episodio Nacional cómico-lírico-dramático en dos actos. Madrid. Administración Lírico-Dramática, 1887. Estrenada en el Teatro Apolo, la noche del 20 de noviembre de 1886. La acción tiene lugar entre 1810 y 1812, durante el asedio de los franceses a la ciudad de Cádiz y la promulgación de la

Constitución del año 12. Obra dedicada por el aut. lit. a D. José López Domínguez, Teniente General de los Ejércitos nacionales. BNE: Sala Cervantes, T/13101.

— *Ídem*. Madrid. Biblioteca Lírico-Dramática, Arregui y Aruej Editores, 1897 (séptima edición). Disponible digitalmente en INT-ARCH:

<http://archive.org/details/cdizepisodiona00chue>

— *Ídem*. Partitura para voces y piano. Madrid. Pablo Martín [1886].

BURGOS RIZZOLI, Javier de, FARFÁN, Gerardo y GIMÉNEZ, Gerónimo: *El grito de independencia*. Episodio lírico-dramático en un acto y una apoteosis. Madrid. Sociedad de Autores Españoles, 1908. Estrenado en el Teatro de Novedades de Madrid, el 1 de mayo de 1908. La acción tiene lugar a principios de mayo de 1808, en Madrid. Disponible digitalmente en INT-ARCH:

<http://archive.org/details/elgritodeindependen16915gimn>

— *Ídem*. Partitura manuscrita. Disponible en AMNTA N° 991.

CABALLERO, Ricardo y VEHILS, Joaquín: *La Virgen del Pilar*. Drama lírico en tres actos. Estrenada en julio de 1880 en el Teatro Tívoli de Barcelona. Libreto y partitura no localizada [información extraída de Peña y Goñi, p. 625].

CABELLO, Xavier, LLEÓ, Vicente y RODRÍGUEZ GALEA: *La reina gitana*. Melodrama en tres actos, inspirado en una obra francesa. Madrid. Sociedad de Autores Españoles, 1916. Estrenado en el Teatro Martín de Madrid, el 28 de enero de 1916. La acción tiene lugar en 1808. BNE: Sala Cervantes, T/21866. Ejemplar similar disponible digitalmente en INT-ARCH:

<http://archive.org/details/lareinagitanamel00llev>

CANO, Manuel y MONFORT, Benito de: *¡Guerra al extranjero!* Cuadro lírico-dramático. Sevilla. Administración Lírico-Dramática (Establecimiento Tip. del Círculo Liberal), 1873. Estrenado el 1 de febrero de 1873 en el Teatro de San Fernando, en Sevilla. BNE: Sala Cervantes, T/ 24362.

CANTÓ, Gonzalo y BARRERA, Tomás: *El Maño*. Zarzuela en un acto. Madrid. Sociedad de Autores Españoles, 1906. Estrenada en el Teatro Eslava el 15 de diciembre de 1906. La acción tiene lugar a principios del siglo XIX. Disponible digitalmente en INT-ARCH:

<http://archive.org/details/elmaozarzuelaenu00barr>

CARRERE, Emilio, GARCÍA, Francisco y LUNA, Pablo: *La manola del Portillo*. Zarzuela en tres actos. Madrid. Colección “La farsa”, febrero de 1928. Estrenada en el Teatro Pavón, de Madrid, el día 21 de enero de 1928 [es posible que se estrenara antes en Santander]. La acción tiene lugar en Madrid, en 1808. BNE: Sala Cervantes, T/ 37603. Ejemplar similar disponible digitalmente en INT-ARCH: <http://archive.org/details/lamanoladelporti00luna>

CASTELLANOS, Julián y GIMÉNEZ, Gerónimo: *El estudiante de Maravillas*. Episodio Nacional en un acto. Madrid. Biblioteca Lírico-Dramática, 1889. Estrenado en el Teatro de Maravillas el 20 de mayo de 1889. La acción tiene lugar en Zaragoza y Madrid en 1808. BNE: Sala Cervantes, T/ 11858. Ejemplar similar disponible digitalmente en INT-ARCH:

<http://archive.org/details/elestudiantedemaravillas>

CASTELLANOS, Julián y TABOADA, Rafael: *El fantasma de la aldea*. Zarzuela en dos actos. Madrid. Administración Lírico-Dramática, 1878. Representada el 26 de marzo de 1878 en el Teatro Eslava. La acción transcurre en una aldea de Andalucía al pie de Sierra Morena, en 1808. BNE: Sala Cervantes, T/9356. Ejemplar similar disponible digitalmente en INT-ARCH:

<http://archive.org/details/elfantasmadelaaldea>

CATARINEU, Ricardo, CASTRO, Cristóbal de y CHAPÍ, Ruperto: *El equipaje del rey José*. Zarzuela en un acto. Partitura manuscrita, 1903. Estrenada el 8 de julio de 1903 en el Teatro Apolo de Madrid. Recoge los últimos días de José I en España, en junio de 1813. BNE: Sala Barbieri, M.CHAPÍ/16(1). Disponible digitalmente en:

http://bibliotecadigitalhispanica.bne.es/view/action/nmets.do?DOCCHOICE=3258467.xml&dvs=1336291863417~756&locale=es&search_terms=&adjacency=&VIEWER_URL=/view/action/nmets.do?&DELIVERY_RULE_ID=4&usePid1=true&usePid2=true

CHAPÍ, Miguel, ASENSIO MAS, Ramón y ZURRÓN, Vicente: *La afrancesada*. Opereta en un acto. Madrid. R. Velasco, imp., 1899. Estrenada en el Teatro de Parish la noche del 3 de marzo de 1899. La acción transcurre en Bailén, en 1808, vísperas de la célebre batalla. En UCLM-CR, *Obras dramáticas*, signatura E-10.142 y en BNE: Sala Cervantes, T/14008. Ejemplar similar disponible digitalmente en INT-ARCH:

<https://archive.org/details/laafrancesadaope1338zurr>

CHAVES REY, Manuel, LÓPEZ DEL TORO, Emilio y FUENTES, Eduardo: *Daoiz*. Estrenada en el Teatro del Duque de Sevilla el 1 de mayo de 1908. La acción transcurre, supuestamente, durante los hechos del Dos de Mayo de 1808. Libreto y partitura no localizados; [información extraída de Fernández de Latorre, p. 158 y diversas fuentes hemerográficas].

COBA GÓMEZ, Juan de la: *La guerrilla del Sil*. Zarzuela en tres actos. Libreto manuscrito. Posiblemente estrenada, sin música, el 12 de junio de 1861 en Orense. La acción tiene lugar en tierras de Galicia en 1809. BNE: Sala Cervantes, MSS/14237/13.

COBOS, Vicente y TORCAL, Julio: *Los chisperos de Madrid*. Episodio melodramático en un acto. Madrid. Sociedad de Autores Españoles, 1922. Estrenada en La Latina, el 21 de diciembre de 1921. La acción tiene lugar en Madrid, los días 19 y 20 de marzo de 1808, tras el Motín de Aranjuez. BNE: Sala Cervantes, T/27639. Ejemplar similar, disponible digitalmente en INT-ARCH: <http://archive.org/details/loschisperosdema11817torc>

CUARTERO, Manuel y TABOADA, Rafael: *El Empecinado*. Zarzuela en tres actos. Libreto manuscrito, ca. 1859. Estrenada el 9 de febrero de 1893 en el Teatro de

Parish, Madrid. La acción comienza en la Guerra de la Independencia y culmina en el reinado de Fernando VII. BNE: Sala Cervantes (fondo antiguo), MSS/14134/11.

DELGADO, Sinesio y CHAPÍ, Ruperto: *La leyenda dorada*. Revista fantástica en un acto. Madrid. R. Velasco, imp., 1903. Escrita expresamente para la Asociación de Artistas Dramáticos y Líricos Españoles y representada en la función a beneficio de la misma el día 13 de Febrero de 1903 en el Teatro Real. La acción tiene lugar en varios momentos de la historia de España, incluido el Dos de Mayo. Disponible digitalmente en INT-ARCH:

<http://archive.org/details/laleyendadoradar13824chap>

— *Ídem*. Partitura manuscrita. BNE: Sala Barbieri, M.CHAPÍ/81/4. Disponible digitalmente en:

http://bibliotecadigitalhispanica.bne.es/view/action/singleViewer.do?dvs=1358580512169~722&locale=es&VIEWER_URL=/view/action/singleViewer.do?&DELIVERY_RULE_ID=10&frameId=1&usePid1=true&usePid2=true

ECHEGARAY, Miguel y FERNÁNDEZ CABALLERO, Manuel: *La viejecita*. Zarzuela cómica en un acto. Madrid. “La Novela Teatral”, 1917. La acción tiene lugar en Madrid, en septiembre de 1812. Disponible en UCLM-CR, Signatura A-2162. Ejemplar similar disponible en BNE: Sala Cervantes, 3/121885(9).

— *Ídem*. Partitura manuscrita para piano y voces. Estrenada en el Teatro de la Zarzuela el 29 de abril de 1897. Disponible en AMNTA, nº 825.

ECHEGARAY, Miguel y VIVES, Amadeo: *Agua de noria*. Zarzuela en un prólogo y cuatro cuadros. Madrid. R. Velasco, imp., 1911. Estrenada en el Teatro Apolo el 4 de marzo de 1911. La acción transcurre desde el 1 de Mayo de 1808 hasta el 19 de julio del mismo año. BNE: Sala Cervantes, T/20290. Ejemplar similar disponible digitalmente en INT-ARCH:

<http://archive.org/details/aguadenoriazarzu1533vive>

ENRÍQUEZ, Ángel y OVEJERO, Ignacio: *La cabaña*. Zarzuela en un acto. Madrid. Imprenta de C. González, 1858. Estrenada en el Teatro del Circo el 31 de julio

de 1858. La acción tiene lugar en el valle de Baztán, en el verano de 1813. Disponible digitalmente en INT-ARCH:

<http://archive.org/details/lacabaazarzuelae15915ovej>

ESCUADERO, Luis y OSUNA, José: *Duendes y frailes*. Zarzuela en dos actos. Sevilla. Administración Lírico-Dramática (Imp. de Gironés y Orduña), 1895. Estrenada en el Teatro Cervantes de Sevilla el 16 de noviembre de 1894. La acción tiene lugar en Sevilla, los días 26 y 27 de agosto de 1812. BNE: Sala Cervantes, T/3197.

FERNÁNDEZ SHAW, Carlos y CHAPÍ, Ruperto: *El cortejo de la Irene*. Zarzuela en un acto. Madrid. Administración Lírico-Dramática, 1896. Estrenada en el Teatro Eslava el 6 de Febrero de 1896. La acción tiene lugar en Aranjuez durante los días 18 y 19 de mayo [sic; se trata del mes de marzo] de 1808. Disponible digitalmente en INT-ARCH:

<http://archive.org/details/elcortejodelaire1747chap>

— *Ídem*. Libreto manuscrito del propio libretista. En: FERNÁNDEZ SHAW, Carlos: *Archivo de Carlos Fernández Shaw*. Madrid. Fundación Juan March, 2011. Disponible digitalmente en CFS-MARCH:

<http://www.march.es/bibliotecas/legados/cfs/>

— *Ídem*. Partitura manuscrita del compositor. BNE: Sala Barbieri, M.CHAPÍ/47. Disponible digitalmente en:

http://bibliotecadigitalhispanica.bne.es/view/action/nmets.do?DOCCHOICE=3193778.xml&dvs=1359473378745~766&locale=es&search_terms=&adjacency=&VIEWER_URL=/view/action/nmets.do?&DELIVERY_RULE_ID=4&usePid1=true&usePid2=true

FERNÁNDEZ SHAW, Carlos, FERNÁNDEZ CABALLERO, Manuel y VALVERDE, Quinto: *La guerrilla de “El Fraile”*. Manuscrito original del libreto. Archivo de Carlos Fernández Shaw; Fundación Juan March. Estrenada en el Teatro Apolo el 26 de mayo de 1903 [Por error, en la página web de la Fundación Juan March se indica que el estreno tuvo lugar en 1904]. La acción tiene lugar en tierras de La Rioja y Burgos a principios del siglo XIX.

— *Ídem*. Partitura manuscrita para voces y orquesta. Disponible en AMNTA, nº. 1191.

GARCÍA ÁLVAREZ, Enrique, PASO, Antonio, RUBIO, Ángel y ESTELLÉS, Gerardo: *Los rancheros*. Zarzuela cómica en un acto. Madrid. Administración Lírico-Dramática y Florencio Fiscowich, 1897. Estrenada en el Teatro Eslava el 10 de noviembre de 1897. La acción tiene lugar en 1810, en Despeñaperros. Disponible digitalmente en INT-ARCH:

<http://archive.org/details/losrancheroszarz20916rubi>

— *Ídem*. Partitura en edición para piano y voces. Madrid. Editorial Zozaya, 1897. Disponible en BNE: Sala Barbieri, MC/3885/2.

GARCÍA GUTIÉRREZ, Antonio y RUIZ, Salvador: *Cegar para ver*. Zarzuela en un acto (Imitación) [sic]. Madrid. Imprenta de José Rodríguez, 1860. Representada por primera vez en el Teatro del Circo, el ¿7? de diciembre de 1859. La escena transcurre en Calahorra, en 1814. Disponible digitalmente en:

http://books.google.es/books?id=JV04bPsFTtEC&printsec=frontcover&hl=es&source=gb_s_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

GILI CANET, Pedro y COHÍ GRAU, Agustín: *El timbaler del Bruc*. Zarzuela en tres actos, en catalán. Representada por primera vez en los salones del Orfeó Gracienc de Barcelona, el 24 de diciembre de 1964. La acción tiene lugar en junio de 1808, durante los combates de El Bruc. Edición actual de la partitura a cargo de Joan Casas, a partir del manuscrito del propio compositor; Montserrat Gomis se ocupó de la traducción al castellano. Madrid. ICCMU, 2009.

GÓNGORA, Manuel, MANZANO, Luis y GUERRERO, Jacinto: *La fama del tartanero*. Zarzuela en tres actos. Madrid. Sociedad de Autores Españoles, 1932. Estrenada en el Teatro Lope de Vega, de Valladolid, el 2 de octubre de 1931, y representada por primera vez en Madrid, en el Teatro Calderón, el 8 de enero de 1932. BNE: Sala Cervantes, T/30904.

— *Ídem*. Partitura en edición para voces y piano. Madrid. Sociedad de Autores Españoles, 1932. Disponible en BNE: Sala Barbieri, M/5326.

GONZÁLEZ DEL CASTILLO, Emilio y REÑÉ, Enrique: *Juan sin Nombre*. Episodio lírico-dramático en un acto. Madrid. Sociedad de Autores Españoles, 1910. Estrenado en el Teatro Martín de Madrid el 27 de septiembre de 1910. La acción del prólogo, en Madrid, 1808. Primero y segundo cuadro en la Mancha; tercero, cuarto y quinto en la provincia de Jaén. BNE: Sala Cervantes, T/ 22104. Ejemplar similar disponible en:

<https://archive.org/details/juansinnombreepi2382reen>

GRANÉS, Salvador, NAVARRO, Calixto, GÓMEZ, Tomás y BRETÓN, Tomás: *Vista y sentencia*. Zarzuela bufa en un acto, arreglada. Madrid. R. Velasco, imp., 1886. Estrenada en el Teatro Martín de Madrid el 5 de diciembre de 1886. Disponible digitalmente en INT-ARCH.

GRANÉS, Salvador, POLO, Ernesto y GIRAUD, Rafael: *Orden del Rey*. Opereta en un acto. Madrid. Sociedad de Autores Españoles, 1906. Representada por primera vez en el Gran Teatro de Madrid, la noche del 5 de octubre de 1906. Disponible digitalmente en INT-ARCH:

<http://archive.org/details/ordendelreyopere24617gira>

HERNANDO, Rafael: *La batalla de Bailén*. Sin libretista conocido. Posiblemente estrenada ca. 1850 [información extraída de Fernández de Latorre, p. 158].

JACKSON VEYÁN, José, FRANCO RODRÍGUEZ, José, LÓPEZ TORREGROSA, Tomás y VALVERDE, Quinito: *Chispita o El barrio de Maravillas*. Zarzuela en un acto. Madrid. Sociedad de Autores Españoles, 1901. Representada en el Teatro Cómico el 14 de diciembre de 1901. La acción tiene lugar en Madrid en 1808. BNE: Sala Cervantes, T/16058. Ejemplar similar disponible digitalmente en INT-ARCH:

<http://archive.org/details/chispitaoelbarri1961torr>

— *Ídem*. Partitura correspondiente a los números 2A, 2B, 4 y 4B. Madrid. Rosso y Montero, 1902. BNE: Sala Barbieri, MP/5359/41 a 44.

JACKSON VEYÁN, José y RUBIO, Ángel: *¡Zaragoza!* Episodio lírico-dramático en un acto. Madrid. Biblioteca Lírico-Dramática, Enrique Arregui, editor, 1888. Estrenado en el Teatro Martín, el 25 de abril de 1888. BNE: Sala Cervantes, T/5628.

LAMBERT, José y BELTRÁN, José: *El segundo sitio de Zaragoza*. Zarzuela en un acto. Estrenada en el Teatro Principal de Zaragoza el 1 de abril de 1908, con motivo del primer Centenario. La acción transcurre en la capital maña durante el segundo asedio. Ejemplar no localizado [información extraída de varias fuentes hemerográficas].

LARRA, Luis Mariano y CERECEDA, Guillermo: *La gala del Ebro*. Zarzuela en tres actos y dividida en dos épocas, a partir del pensamiento de un melodrama francés. Madrid. Imprenta de José Rodríguez, 1886. Estrenada en el Teatro Circo de Zaragoza, el 10 de abril de 1886. La primera época tiene lugar en 1809, en Jaca. BNE: Sala Cervantes, T/8687.

LARRA Y OSSORIO, Luis de, VALVERDE, Joaquín (hijo) y CALLEJA, Rafael: *Biblioteca popular*. Revista simbólica en un acto y tres cuadros. Madrid. Sociedad de Autores Españoles, 1908. Estrenada en el Teatro Eslava de Madrid, el 20 de octubre de 1905. Representación de libros entre los que se encuentran los *Episodios Nacionales* de Galdós. Disponible digitalmente en: <http://archive.org/details/bibliotecapopula2849valv>

L'HOTELLERIE FALLOISSE, Manuel de: *Todo por España*. Entremés lírico-dramático en un acto, libreto y música del mismo autor. Estrenada en el Teatro de Variedades de Zaragoza, el 19 de noviembre de 1909, durante la Guerra de Melilla. La acción tiene lugar en Málaga y se arenga a los españoles a luchar, recordando hechos de armas como Zaragoza y personajes como la Condesa de Bureta. BNE: Sala Cervantes, T/17239. Ejemplar similar disponible digitalmente en: <https://archive.org/details/todoporespaentr26222lhot>

LLIMONA PUIGSUBIRÁ, José, LÓPEZ, Juan y CAPARRÓS, Felipe: *El guerrillero*. Posiblemente estrenada ca. 1930 [información extraída de Fernández de Latorre, p. 159].

MENA RODRÍGUEZ, Juan de y GUERRERO, Clodoaldo [libretistas; no debió ser puesta en música]: *Bailén*. Zarzuela en un acto. R. Velasco, imp., 1907. La acción tiene lugar en Marmolejo en 1808, preludio de la batalla de Bailén. BNE: Sala Cervantes, T/ 17477.

MICÓN, Sabino y RIVERA, José: *Juan Blas*. Zarzuela en dos actos. Estrenada en julio de 1863. Ejemplar mecanografiado. SGAE, nº 49-28. La acción tiene lugar en un pueblo de Gerona, cercano al Pirineo, en 1812.

MILLÁN ASTRAY, José y CABALLERO MARDOQUI, Francisco Javier: *Bailén*. Estrenada, probablemente, en diciembre de 1891 en El Puerto de Santa María. Obra no localizada [información extraída de fuentes hemerográficas].

MIRÓ, Emilio de y GENOVÉS, Tomás: *Aurora*. Zarzuela en tres actos. Zaragoza. Imprenta y librería de Antonio Gallifa, 1854. La acción tiene lugar durante la Guerra de la Independencia, sin aclarar el lugar ni el momento exacto. Libreto conservado en la Biblioteca Pública de Zaragoza.

MONREAL, Eduardo, GANZO, Vicente, FUERTES, Luis, CARBONELL, José María y MOLINA, Juan R.: *Las tres viejas*. Zarzuela en un acto. Madrid. Sociedad de Autores Españoles, 1908. Estrenada en el Teatro de La Latina de Madrid, el 1 de mayo de 1908. “La acción en Madrid, el año 1812, durante los últimos días del reinado de Don José I” [sic]. BNE: Sala Cervantes, T/15291. La misma edición está disponible digitalmente en INT-ARCH:

<http://archive.org/details/lastresviejaszar00carb>

MONTEMAR, Francisco [D. F. M. en el original], GARDYN, Fernando, GONDOIS, Hipólito, OUDRID, Cristóbal: *La batalla de Bailén*. Zarzuela en dos actos. Madrid. Biblioteca Dramática (Imprenta de Vicente Lalama), 1850. Se

representó en el Teatro de la Comedia (Instituto) el año 1849. BNE: Sala Cervantes, T/7398(32).

MUÑOZ, Federico (seudónimo de Luis Mariano de Larra), ARRIETA, Emilio, CHAPÍ, Ruperto, FERNÁNDEZ CABALLERO, Manuel, LLANOS, Antonio y BRULL, Apolinar: *El guerrillero*. Zarzuela en tres actos. Madrid. Florencio Fiscowich (editor), 1885. Estrenada en el Teatro Apolo de Madrid, el 9 de enero de 1885. Madrid. Disponible digitalmente en INT-ARCH:

<https://archive.org/details/elguerrillerozar3724arri>

— *Ídem*. Partitura de la parte de Chapí en la BNE: Sala Barbieri, M.CHAPÍ/72(3). Disponible digitalmente en:

http://bibliotecadigitalhispanica.bne.es/view/action/singleViewer.do?dvs=1355933278774~732&locale=es&VIEWER_URL=/view/action/singleViewer.do?&DELIVERY_RULE_ID=10&frameId=1&usePid1=true&usePid2=true

NAVARRO, Calixto, CAMPOAMOR, Antonio y ROVIRA, Antonio: *Jorge el guerrillero*. Zarzuela en tres actos. Madrid. Imprenta Española, 1871. Estrenada el 18 de septiembre de 1871 en el Teatro Apolo de Madrid. La acción transcurre en Uclés durante 1809. BNE: Sala Cervantes, T/ 5898. Ejemplar similar disponible digitalmente en:

<https://archive.org/details/jorgeelguerrille3853rovi>

NAVARRO, Calixto y PÉREZ SORIANO, Agustín: *Al compás de la jota*. Cuadro lírico-dramático en un acto. Madrid. R. Velasco, imp., 1897. Estrenada en el Teatro Circo de Zaragoza el 11 de junio de 1897. La acción tiene lugar en la capital aragonesa, en 1811, durante el asedio francés. BNE: Sala Cervantes, T/3923. Ejemplar similar disponible en:

<https://archive.org/details/alcompasdelajota3845pere>

NOVO, Pedro y VINIEGRA, Salvador: *Los garrochistas*. Zarzuela en un acto. Madrid. Administración Lírico-Dramática, 1899. Estrenada en el Teatro Apolo el 12 de octubre de 1899. La acción tiene lugar en el pueblo y cercanías de El Carpio (Córdoba) en julio de 1808. BNE: Sala Cervantes, T/15997.

— *Ídem*. Partitura impresa para voz y piano. Ediciones Zozaya [ca. 1899]. En AMNTA n° 846.

OLIVEROS, Armando, CASTELLVÍ, José M^a. y MONTERDE, Bernardino: *Temple baturro*. Zarzuela en un acto. Barcelona. Imprenta Hijos de D. Casanovas, 1915. Estrenada el 12 de octubre de 1915 en el Teatro Nuevo de Barcelona. La acción tiene lugar en tiempos del estreno, pero hace clara e intencionada referencia a Palafox y Agustina de Aragón. BNE: Sala Cervantes, T/21531. La misma edición está disponible digitalmente en INT-ARCH:

<https://archive.org/details/templebaturrozar00baut>

OLONA, Luis e INZENGA, José: *El campamento*. Ópera cómica en un acto [es una zarzuela; le dieron este calificativo por similitud con la ópera cómica francesa, ya que el término zarzuela no estaba muy extendido cuando se estrenó.]. Madrid. Imp. a cargo de C. González, 1852. BNE: Sala Cervantes, T/8234.

— *Ídem*. Madrid. Círculo Literario Comercial, col. “La España dramática”, 1852. Estrenada en el Teatro del Circo el día 8 de Mayo de 1851. La acción tiene lugar en el Pirineo, al concluir la Guerra de la Independencia. Disponible digitalmente en BVA:

<http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/consulta/registro.cmd?id=1013617>

PALACIO, Eduardo Luis del y VALVERDE, Joaquín: *¡Viva España!* Canto patriótico con letra adaptada a la marcha de la zarzuela *Cádiz*. Letra y música manuscritas. Madrid, ca. 1910. Disponible en la Real Biblioteca.

PÉREZ CAPO, Felipe, FOGLIETTI, Luis y MILLÖCKER, Carl: *El organista de Móstoles*. Zarzuela en un acto. Madrid. R. Velasco, imp., 1905. Estrenada en el Teatro Cómico de Madrid, el 24 de diciembre de 1904. La acción tiene lugar en un pueblo de la provincia de Madrid en el año 181... [Guerra Independencia]. La música original es del Maestro Millöcker y Foglietti la adaptó a la letra española. Sala Cervantes, T/16646. Ejemplar similar disponible en:

<https://archive.org/details/elorganistademos4352mill>

PERRÍN, Guillermo y BRULL, Apolinar: *Los Empecinados*. Zarzuela en dos actos. Madrid. Florencio Fiscowich, 1890. Estrenada en el Teatro del Príncipe Alfonso la noche del 7 de junio de 1890. La acción transcurre en Cifuentes (Guadalajara), en el año 1811. BNE: Sala Cervantes, T/2838. Ejemplar similar disponible en:

<https://archive.org/details/losempecinadosza444brul>

PERRÍN, Guillermo, PALACIOS, Miguel de y NIETO, Miguel: *Certamen Nacional*. Proyecto cómico-lírico en un acto. Madrid. Imprenta de José Rodríguez, 1888. Estrenada en el Teatro del Príncipe Alfonso, de Madrid, el 25 de junio de 1888. La acción es contemporánea al estreno, pero recurre a la visión mítica de Agustina de Aragón. Disponible digitalmente en INT-ARCH:

<https://archive.org/details/certamennacional443niet>

— *Ídem*. Partitura manuscrita para canto y piano. BNE. Disponible digitalmente en:

<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000109185&page=1>

PERRÍN, Guillermo, PALACIOS, Miguel de y CHAPÍ, Ruperto: *Los madrileños*. Zarzuela en un acto. Estrenada en el Teatro Apolo, de Madrid, el 28 de mayo de 1908. La acción tiene lugar en Madrid, posiblemente en diciembre de 1808, con el regreso de los franceses. Partitura manuscrita para voces y orquesta. BNE. Disponible digitalmente en:

<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000023131&page=1>

PINA BOHÍGAS, Mariano y BRETÓN, Tomás: *El campanero de Begoña*. Zarzuela en tres actos. Administración Lírico-Dramática, 1878. Representada por primera vez en Madrid en el Teatro de la Zarzuela, el 18 de octubre de 1878. La acción transcurre en un pueblo de Vizcaya durante la Guerra de la Independencia; año de 1810. BNE: Sala Cervantes, T/9504. Ejemplar similar disponible digitalmente en:

<https://archive.org/details/elcampanerodebeg449bret>

— *Ídem*. Partitura vocal. Madrid. Casa Zozaya, 1882. BNE: Sala Barbieri, M/3418.

PINA BOHÍGAS, Mariano, LUMBRERAS, Francisco y HERNANDO, Rafael: *Colegialas y soldados*. Partitura para voces y acompañamiento. Madrid. Antonio

Romero, [entre 1863 y 1883]. BNE: Sala Barbieri, M/1593. Disponible digitalmente en:

http://bibliotecadigitalhispanica.bne.es/view/action/singleViewer.do?dvs=1341428301858~812&locale=es&VIEWER_URL=/view/action/singleViewer.do?&DELIVERY_RULE_ID=10&frameId=1&usePid1=true&usePid2=true

— *Ídem.* Zarzuela en dos actos. Madrid. Círculo Literario Comercial (Imprenta de S. Omaña), 1849, colección “La España dramática”. Estrenada en el Teatro de la Comedia, el 21 de marzo de 1849. “La escena pasa en las cercanías de uno de los pueblos de Navarra, en 1810” [sic]. Disponible digitalmente en:

http://books.google.es/books?id=ya8PAQAAIAAJ&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

PINA DOMÍNGUEZ, Mariano y BARBIERI, Francisco: *Los fusileros*. Zarzuela en tres actos. Partitura manuscrita, con la particularidad de que es una reducción para voces y piano. [1884]. Estrenada el 17 de diciembre de 1884, en el Teatro de la Zarzuela. La acción tiene lugar durante la Guerra de la Independencia, en Valencia. BNE: Sala Barbieri, MMICRO/3064(1). Disponible digitalmente en:

http://bibliotecadigitalhispanica.bne.es:80/webclient/DeliveryManager?pid=1570884&custom_att_2=simple_viewer

POVEDA, Daniel, QUISLANT, Manuel y BADÍA, Pedro: *Daoiz y Velarde*. Comedia en un acto. Estrenada ca. 1923. La acción transcurre en la época del estreno y sugiere una pequeña broma a costa de los dos militares. Parte de apuntar y partituras de instrumentos en la SGAE.

PRIETO, Enrique y CHAPÍ, Ruperto: *Los guerrilleros*. Opereta en un acto. Partitura manuscrita, 1896. BNE: Sala Barbieri, M.CHAPÍ/42(1). Disponible digitalmente en:

http://bibliotecadigitalhispanica.bne.es/view/action/nmets.do?DOCCHOICE=3180530.xml&dvs=1336405563465~202&locale=es&search_terms=&adjacency=&VIEWER_URL=/view/action/nmets.do?&DELIVERY_RULE_ID=4&usePid1=true&usePid2=true

— *Ídem*. Opereta cómica en un acto. Madrid. R. Velasco, imp., 1897. Estrenada en el Teatro Apolo la noche del 21 de noviembre de 1896. La acción pasa durante la guerra de la Independencia, en un pueblo cerca de Cervera. BNE: Sala Cervantes, T/ 14289.

PRIETO, Enrique, RIERA, Federico y SAN JOSÉ, Teodoro: *Luz y tinieblas*. Melodrama lírico refundido en un acto. Madrid. Sociedad de Autores Españoles, 1908. “Estrenada en el Teatro-Salón Victoria, en dos actos, la noche del 10 de octubre de 1908 (...) y refundida en un acto, se estrenó en el Teatro de Novedades, la noche del 24 de noviembre de 1908. La acción en un pueblo de Andalucía, durante la Guerra de la Independencia”. SGAE, nº 37-41. Ejemplar similar disponible en:

<https://archive.org/details/luzytinieblasmel462sanj>

— *Ídem*. Partitura manuscrita. Disponible en BNE: Sala Barbieri, MMICRO/3013(2).

RAMOS, Fernando, BRAVO, Marcelino y LÓPEZ, Damián: *Albuera*. Boceto histórico-lírico-dramático en un acto. Badajoz. Tip. La Económica, 1906. Estrenada en el Teatro López de Ayala de Badajoz, el 8 de diciembre de 1906. La acción tiene lugar durante la batalla del mismo nombre, el 16 de mayo de 1811. BNE: Salón General, VC/427/39.

RAMOS CARRIÓN, Miguel, VIVES, Amadeo y Camilo: *Pepe Botellas*. Zarzuela en dos actos. Madrid. Sociedad de Autores Españoles, 1908. Estrenada en el Teatro de la Zarzuela el 17 de marzo de 1908. La acción se supone en una localidad de Navarra al final del reinado de José I. BNE: Sala Cervantes, T/17364. Ejemplar similar disponible en INT-ARCH:

<https://archive.org/details/pepebotellaszarz474vive>

RAMOS MARTÍN, Antonio, FERRAZ, Emilio y GUERRERO, Jacinto: *Lo que va de ayer a hoy*. Zarzuela dividida en dos sainetes y un intermedio. Madrid. Imprenta de L. Rubio, 1924. Estrenada en el Teatro Apolo, el día 11 de abril de 1924. Sala Cervantes, T/ 28387.

— *Ídem*. Partitura en edición para voces y piano. Sociedad de Autores Españoles, 1924.
Disponible en BNE: Sala Barbieri, M/4234.

RIPOLL, Vicente y FELIÚ, Vicente: *El provecto*. Zarzuela en un acto. Ejemplar mecanografiado. SGAE. Estrenada en el Patronato de la Juventud Obrera, de Valencia el día 16 de noviembre de 1932.

RODRÍGUEZ CHAVES, Ángel, TORRES REINA, José y MARQUÉS, Pedro Miguel: *El motín de Aranjuez*. Zarzuela en dos actos [posteriormente fue refundida]. Madrid. Administración Lírico-Dramática [refun: Biblioteca Lírico-Dramática y Teatro Cómico, Arregui y Aruej Editores], 1889 [refun: 1890]. Estrenada en el Teatro de la Zarzuela el 2 de febrero de 1889 [refun: Apolo, noviembre de 1890]. La acción tiene lugar entre los días 17 y 19 de marzo de 1808, en Madrid y Aranjuez. Disponible digitalmente en:

<http://archive.org/details/elmotndearanjuez13321marq>

<http://archive.org/details/elmotndearanjuez13320marq> [refundición]

— *Ídem*. Zarzuela en un acto. Parte de apuntar. BNE: Sala Barbieri, M/3543.
Disponible digitalmente en:

http://biblotecadigitalhispanica.bne.es/view/action/singleViewer.do?dvs=1342456417031~59&locale=es&VIEWER_URL=/view/action/singleViewer.do?&DELIVERY_RULE_ID=10&frameId=1&usePid1=true&usePid2=true

ROJAS, Mariano de y SAN JOSÉ, Teodoro: *Gerona*. Zarzuela en dos actos. Estrenada el 13 de mayo de 1892 en el Teatro de la Zarzuela. Recoge el asedio de la ciudad a partir de Galdós. Partitura y libreto en el mismo ejemplar. BNE: Sala Barbieri, MMICRO/3003(3).

ROQUÉS, Jorge y SANJUÁN, Ramón: *La brecha*. Ganadora de un concurso en 1908 para crear una zarzuela con motivo del Centenario. Se desconoce si se estrenó.

SÁNCHEZ CALVO, LUQUE, Enrique y FERNÁNDEZ CABALLERO [DE LA PUENTE], Mario: *Los mamelucos*. Partitura manuscrita para voces y piano; números 5 y 6 solamente. [Según estos dos números, transcurre en Madrid,

durante una de las huidas del rey José I, sin poder especificar cuál. Tampoco se indica el nombre de los libretistas]. Estrenada en el Teatro de la Zarzuela de Madrid, el 1 de junio de 1901. Disponible en AMNTA, nº 1092 [atribuida erróneamente a su padre, Manuel Fernández Caballero].

SÁNCHEZ-FANO, Felipe y CORVINO, Jesús: *Las guerrillas*. Zarzuela cómica en un acto. Madrid. Administración Lírico-Dramática, 1897. Estrenada en el Teatro Eslava el 26 de mayo de 1897. La acción tiene lugar en Andalucía, a principios del siglo XIX. BNE: Sala Cervantes, T/ 2845. Ejemplar similar disponible en INT-ARCH:

<https://archive.org/details/lasguerrillaszar510corv>

SÁNCHEZ PASTOR, Emilio y CHAPÍ, Ruperto: *El tambor de granaderos*. Zarzuela cómica en un acto. Madrid. Administración Lírico-Dramática, 1894. Estrenada en el Teatro Eslava, la noche de 16 de noviembre de 1894. La acción transcurre en 1808, con el juramento de lealtad al rey José I Bonaparte. BNE: Sala Cervantes, T/12877. Libreto de la quinta edición disponible en:

<https://archive.org/details/eltambordegranad4232chap>

— *Ídem*. Partitura manuscrita, 1894. BNE: Sala Barbieri, M.CHAPÍ/60(2). Disponible digitalmente en:

http://bibliotecadigitalhispanica.bne.es/view/action/nmets.do?DOCCHOICE=3194469.xml&dvs=1336494233920~646&locale=es&search_terms=&adjacency=&VIEWER_URL=/view/action/nmets.do?&DELIVERY_RULE_ID=4&usePid1=true&usePid2=true

— *Ídem*. Libreto disponible en VALENCIA, Antonio: *El género chico (Antología de textos completos)*. Madrid. Taurus, 1962.

SANCHO, Miguel y OLÁIZ, José María: *La tarde del combate*. Episodio lírico en un acto. Zaragoza. Imprenta del Hospicio Provincial, 1917. Estrenado en la Academia de la Real Congregación de San Luis Gonzaga de Zaragoza, el 28 de abril de 1912. BNE: Sala Cervantes, T/23469.

SELLÉS, Eugenio y VALVERDE, Quinto: *El corneta de la partida*. Zarzuela en un acto. Madrid. R. Velasco, imp., 1903. Estrenada en el Teatro Cómico la noche del 21 de marzo de 1903. La acción tiene lugar durante el levantamiento de Riego, en 1820, aunque hace claras referencias a la Constitución de 1812. Disponible digitalmente en:

<https://archive.org/details/lacornetadelapar00valv>

SERVERT, Carlos, MATEOS, Gregorio y PORRAS, Antonio: *El pueblo del dos de mayo*. Apropósito lírico dramático en un acto. Madrid. Establecimiento Tip. de Marzo, 1908. Estrenado en Noviciado, la noche del 1 de mayo de 1908. BNE: Sala Cervantes, T/ 17732.

SICILIA, Francisco y RUBIO, Ángel: *Escenas sueltas* [su primer título fue *Escenas de 1808*]. Estrenada el 9 de mayo de 1890 en el Teatro de la Zarzuela. Supuestamente está ambientada en los hechos del Dos de Mayo. Partitura y libreto no localizados.

SIERRA, Eusebio y BRETÓN, Tomás: *Botín de guerra*. Zarzuela en un acto. Madrid. Administración Lírico-Dramática, 1897. Estrenada en el Teatro de la Zarzuela la noche del 31 de diciembre de 1896. La acción transcurre en un pueblo de la provincia de Santander en 1812. BNE: Sala Cervantes, T/14066. Ejemplar similar disponible digitalmente en:

<https://archive.org/details/botindeguerrazar526bret>

— *Ídem*. Partitura manuscrita, 1896. BNE: Sala Barbieri, M.BRETÓN/14. Disponible digitalmente en:

http://bibliotecadigitalhispanica.bne.es/view/action/singleViewer.do?dvs=1361203359123~733&locale=es&VIEWER_URL=/view/action/singleViewer.do?&DELIVERY_RULE_ID=10&frameId=1&usePid1=true&usePid2=true

SILVA ARAMBURU, José, PASO, Antonio y ROIG, Celestino: *Daoiz y Velarde*. Fecha y lugar de estreno desconocidos [información extraída de Fernández de Latorre, p. 158].

SOLER, Antonio, FERRAND, Diógenes y PÉREZ SORIANO, Agustín: *El reducto del Pilar*. Zarzuela en un acto. Madrid. R. Velasco, imp., 1908. Estrenada en La Latina, el 7 de mayo de 1908. Se adapta la música escrita para *Al compás de la jota* a un nuevo libreto. La acción tiene lugar en Zaragoza, durante el primer sitio de 1808. BNE: Sala Cervantes, T/16603.

SORIANO, Manuel, RUIZ DE AZAGRA, José y LÓPEZ DE SAA, Leopoldo: *La guerrillera*. Posiblemente estrenada ca. 1930 [información extraída de Fernández de Latorre, p. 158].

SUÁREZ, José, MARTÍNEZ, Bernardo, OLEA, Segundo y MARTÍNEZ, Manuel: *Aragón*. Episodio patriótico, lírico-dramático en un acto. Madrid. R. Velasco imp., 1892. Representado en el Teatro Cómico de Cádiz el 11 de marzo de 1892. La acción tiene lugar en Zaragoza, en 1808. BNE: Sala Cervantes, T/13804.

THOUS, Maximiliano, CERDÁ, Elías, LLEÓ, Vicente y VIVES, Amadeo: *Episodios Nacionales*. Revista histórica en un acto. Madrid. R. Velasco, imp., 1908. Estrenada en La Zarzuela, el 30 de abril de 1908. BNE: Sala Cervantes, T/16320. Ejemplar similar disponible digitalmente en INT-ARCH: <https://archive.org/details/episodiosnaciona541vive>

TORRES OLMEDO, Francisco, MONTOTO, José Luis y CASTILLO PELAYO, Manuel: *El tres de mayo*. Estrenada entre 1910 y 1920. Posiblemente se inspire en la represión de Murat después del levantamiento del Dos de Mayo. Inscrita en la SGAE, aunque no se conserva el libreto ni la partitura.

TORRES REINA, José: *La corte del rey José*. Sin compositor conocido. Posiblemente escrita o estrenada ca. 1890 [información extraída de Fernández de Latorre, p. 158].

ZAPATA, Marcos, MARQUÉS, Pedro Miguel y FERNÁNDEZ CABALLERO, Manuel: *El tío Jorge*. Escrita en 1888, no localizada [información extraída de fuentes periodísticas].

ZUMEL, Enrique y CONROTE, Luis: *El sansón de Alfajarín*. Zarzuela en un acto. Madrid. Florencio Fiscowich editor, 1891. Estrenada en el Teatro Romea el 18 de abril de 1891. La acción tiene lugar en Alfajarín en 1813. BNE: Sala Cervantes, T/12983.

2. Fuentes impresas

ALCALÁ GALIANO, Antonio: *Memorias*. Madrid. Imprenta de Enrique Rubiños, 1886.

CASTRO, Adolfo de: *Cádiz en la Guerra de la Independencia*. Cádiz. Revista Médica, 1862.

Congreso Histórico Internacional de la Guerra de la Independencia y su Época (1807-1815), Tomo IV. Zaragoza. Tipografía La Editorial, 1910.

COTARELO, Emilio: *Historia de la zarzuela, o sea el drama lírico en España, desde su origen hasta el siglo XIX*. Madrid. Tipografía de Archivos, 1934 [Existe edición facsímil a cargo del ICCMU, Madrid, 2001].

DELGADO, Sinesio: *Mi teatro*. Madrid. Imprenta de los hijos de M. G. Hernández, 1905.

GÓMEZ DE ARTECHE, José: *Guerra de la Independencia: historia militar de España de 1808 á 1814*. Tomo I. Madrid. Imprenta del Crédito Comercial, 1868.

LAFUENTE, Modesto: *Historia General de España*. Tomos 23 a 25. Madrid. Establecimiento Tip. de Mellado, 1860.

Libro de Oro de la Exposición Hispano-Francesa de 1908. Zaragoza, Imprenta del Heraldo de Aragón, 1911.

Minerva o El revisor general, tomo IX. Madrid. Imprenta de Vega y Compañía, 1808. Disponible digitalmente en:

<http://hemerotecadigital.bne.es/pdf.raw?query=parent%3A0003731809+type%3Apress%2Fpage&name=Minerva+o+El+Revisor+general.+3-1808>

PEÑA Y GOÑI, Antonio: *La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX*. Madrid. Imprenta de “El Liberal”, 1881.

PÉREZ GALDÓS, Benito: *El 19 de marzo y el 2 de mayo*. Madrid. Imprenta de Noguera, 1875.

— *Napoleón en Chamartín*. Madrid. Imprenta de José M^a. Pérez, 1876.

— *Bailén*. Madrid. Imprenta de José M^a. Pérez, 1876.

— *Zaragoza*. Madrid. Imprenta de J. Noguera, 1874.

— *Gerona*. Madrid, Imprenta y Litografía de La Guirnalda, 1878.

— *Cádiz*. Madrid. Imprenta y Litografía de La Guirnalda, 1878.

Publicaciones del Congreso Histórico Internacional de la Guerra de la Independencia y su Época. Cuatro vols. Zaragoza. Tipografía de Uriarte, 1909-1910 [Congreso celebrado en octubre de 1908].

TORENO, Conde de: *Historia del levantamiento, guerra y revolución de España*. Tomos I-V. Madrid. Imprenta de don Tomás Jordán, 1835.

VÉLAZ DE MEDRANO, Eduardo: *Álbum de la zarzuela*. Madrid. Imprenta de Antonio Aoiz, 1857.

3. Publicaciones periódicas

Se presenta la siguiente relación por orden alfabético de la obra reseñada en el diario o revista; a continuación, el título de la fuente hemerográfica y la fecha. Si no se indica lo contrario, todas las ediciones corresponden a Madrid.

La afrancesada: *La Correspondencia de España*, 4-3-1899; *El Correo Militar*, 4-3-1899; *El Día*, 4-3-1899; *Gedeón*, 8-3-1899; *Bellas Artes*, 9-3-1899.

Agua de noria: *ABC*, 5-3-1911; *El Herald Militar*, 5-3-1911; *El Imparcial*, 5-3-1911; *El País*, 5-3-1911; *La Época*, 5-3-1911; *La Ilustración Financiera*, 10-3-1911.

La Albuera: *Nuevo Diario de Badajoz*, 10-12-1906; *La Región Extremeña*, 10-12-1906; *La Coalición*, 14-12-1906.

Bailén (Astray): *Anuario Literario y Artístico*, 1892; *La Correspondencia de España*, 8-12-1891; *Diario de Córdoba*, 21-11-1891; *El Guadalete* (Jerez de la Fra.), 21-6-1892.

La batalla de Bailén: *El Heraldo*, 5-9-1849; *El Clamor Público*, 11-9-1849 y 21-9-1849; *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, 4-11-1849, 9-9-1849 y 9-1-1950; *La España*, 12-9-1849.

Botín de guerra: *La Correspondencia de España*, 1-1-1897; *El Globo*, 1-1-1897; *El Adelanto* (Salamanca), 2-1-1897.

Cádiz: *La Unión*, 17-11-1886; *La Correspondencia de España*, 21-11-1868; *El Día*, 21-11-1886; *La Época*, 21-11-1886; *La Iberia*, 21-11-1886; *El Imparcial*, 21-11-1886; *El Correo Militar*, 22-11-1886.

El campamento: *Correo de los Teatros*, 11-5-1851.

El campanero de Begoña: *El Globo*, 19-10-1878; *El Imparcial*, 19-10-1878; *La Mañana*, 19-10-1878.

Cegar para ver: *La España*, 9-12-1860.

Certamen Nacional: *El País*, 26-6-1888; *La Época*, 26-6-1888; *La Iberia*, 26-6-1888.

Los chisperos de Madrid: *La Libertad*, 22-12-192; *La Correspondencia de España*, 31-12-1921.

Chispita o El barrio de Maravillas: *El Globo*, 15-12-1901; *Madrid Cómico*, 21-12-1901.

Colegialas y soldados: *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, 24-3-1849; *La Ilustración*, 24-3-1849; *El Clamor Público*, 7-11-1856.

Al compás de la jota: *La Correspondencia de España*, 15-6-1897; *El Liberal*, 11-7-1897.

El corneta de la partida: *La Correspondencia de España*, 22-3-1903; *La Época*, 22-3-1903; *El País*, 22-3-1903.

El cortejo de la Irene: *La Correspondencia de España*, 7-2-1896 y 18-2-1896.

Daoiz: *El Arte del Teatro*, 15-6-1908.

Daoiz y Velarde (Chaves): *La Correspondencia de España*, 2-5-1908.

Daoiz y Velarde: *El Día de Palencia*, 30-4-23; *La Voz de Asturias*, 1923-05-23; *El Orzán* (La Coruña), 1925-06-10.

La del Dos de Mayo: *El Globo*, 6-11-1920; *La Acción*, 6-11-1920; *La Correspondencia de España*, 6-11-1920; *La Correspondencia Militar*, 6-11-1920; *El Pueblo Manchego* (Ciudad Real), 12-11-1920.

El Empecinado: *El Día*, 10-2-1893.

Los Empecinados: *El Imparcial*, 8-6-1890; *La Unión Católica*, 8-6-1890.

Episodios Nacionales: *ABC*, 30-4-1908; *La Época*, 1-5-1908; *El Globo*, 1-5-1908; *El Heraldo de Madrid*, 1-5-1908; *La Correspondencia de España*, 7-6-1908.

El equipaje del rey José: *La Correspondencia Militar*, 15-7-1903; *El Heraldo de Madrid*, 15-7-1903; *ABC*, 17-7-1903; *La Correspondencia de España*, 17-7-1903.

El estudiante de Maravillas: *El Día*, 21-5-1889; *La Monarquía*, 21-5-1889; *La Correspondencia de España*, 21-5-1889; *Diario de Córdoba*, 26-5-1889;

La fama del tartanero: *El Heraldo de Madrid*, 3-10-1931; *Blanco y Negro*, 11-10-1931 y 7-1-1932; *ABC*, 9-1-1932.

El fantasma de la aldea: *El Globo*, 27-3-1878.

Fiereza: *El Heraldo de Madrid*, 1-5-1930; *ABC*, 3-5-1930; *La Época*, 3-5-1930; *El Imparcial*, 3-5-1930.

Los fusileros: *La Unión*, 11-12-1884; *El Correo Militar*, 18-12-1884; *La Correspondencia de España*, 18-12-1884; *El Globo*, 18-12-1884; *La Discusión*, 20-12-1884; *El Graduador* (Alicante), 20-12-1884; *Revista Contemporánea*, 11-1984, nº54; *El Ferrocarril* (Teruel), 6-5-1885.

La gala del Ebro: *La Vanguardia* (Barcelona), 10-04-1886; *La Crónica*, 19-4-1886; *El Liberal*, 22-8-1886.

Los garrochistas: *La Época*, 11-10-1899 y 13-10-1899; *La Correspondencia de España*, 13-10-1899; *El Globo*, 13-10-1899; *El Guadalete* (Jerez de la Fra.), 18-10-1899; *La Ilustración Artística*, 23-10-1899; *Heraldo de Gerona*, 29-10-1899.

Gerona: *El Correo Militar*, 3-5-1892; *Diario de Avisos*, 11-5-1892; *El Heraldo de Madrid*, 14-5-1892; *La Época*, 14-5-1892.

El grito de independencia: *ABC*, 2-5-1908; *El Globo*, 2-5-1908; *La Correspondencia de España*, 3-5-1908; *El Liberal*, 3-5-1908; *El Porvenir Segoviano*, 4-5-1908.

La guerrilla de El Fraile: *El Liberal*, 27-5-1903; *Gedeón*, 29-5-1903; *Nuevo Mundo*, 3-6-1903.

Las guerrillas: *La Época*, 27-5-1897; *El Globo*, 27-5-1897; *La Correspondencia de España*, 27-5-1897, 28-5-1897, 29-5-1897 y 15-6-1897.

El guerrillero: *La Iberia*, 24-12-1884; *La Época*, 10-1-1885; *Madrid Cómico*, 18-1-1885.

Los guerrilleros: *La Época*, 20-11-1896; *El Imparcial*, 20-11-1896; *La Correspondencia de España*, 26-11-1906.

- Jorge el guerrillero:** *La Época*, 19-9-1871; *El Imparcial*, 19-9-1871; *La Iberia*, 22-9-1871.
- Juan sin Nombre:** *La Correspondencia de España*, 28-9-1910 y 2-10-1910; *La Tarde* (Palma de Mallorca), 30-9-1910.
- La leyenda dorada:** *La Época*, 13-2-1903; *El Heraldo de Madrid*, 13-2-1903; *La Correspondencia de Valencia*, 14-2-1903; *El Liberal*, 14-2-1903; *Ilustración artística*, 2-3-1903.
- Luz y tinieblas:** *La Correspondencia de España*, 11-10-1908; *El Heraldo de Madrid*, 14-12-1908; *El Liberal*, 22-11-1908.
- Los madrileños:** *El Día de Madrid*, 29-5-1908; *El Arte del Teatro*, 1-6-1908.
- Los mamelucos:** *El Imparcial*, 2-6-1901. *El Liberal*, 2-6-1901; *La Correspondencia Militar*, 3-6-1901; *El Heraldo Militar*, 5-6-1901; *La Ilustración Nacional*, 10-6-1901.
- La manola del Portillo:** *ABC*, 22-1-1928; *El Imparcial*, 22-1-1928; *La Libertad*, 22-1-1928; *El Sol*, 22-1-1928; *El Heraldo de Madrid*, 23-1-1928.
- El Maño:** *ABC*, 16-12-1906; *La Correspondencia de España*, 16-12-1906; *Nuevo Mundo*, 24-1-1906; *El Arte del Teatro*, 1-2-1907.
- El motín de Aranjuez:** *La Época*, 3-3-1889; *Revista Contemporánea*, nº 1-1889.
- Mi Niño:** *La Correspondencia de España*, 15-8-1902; *El Globo*, 15-8-1902.
- Orden del rey:** *La Correspondencia de España*, 6-10-1906; *El Imparcial*, 6-10-1906.
- El organista de Móstoles:** *La Correspondencia de España*, 26-12-1904.
- Pepe Botellas:** *Gedeón*, 22-3-1908; *La Correspondencia de España*, 5-5-1908.
- La pradera del canal:** *El Español*, 10-3-1847, 4-7-1847 y 9-10-1847-10-09.
- El pueblo del dos de mayo:** *La Época*, 2-5-1908; *El País*, 8-5-1908.
- Lo que va de ayer a hoy:** *La Correspondencia de España*, 12-4-1924; *La Acción*, 12-4-1924; *El Imparcial*, 12-4-1924.
- Los rancheros:** *La Correspondencia militar*, 11-11-1897; *El Día*, 11-11-1897; *La Época*, 11-11-1897; *El Globo*, 11-11-1897; *La Revista Moderna*, 20-11-1897.
- El reducto del Pilar:** *El Globo*, 8-5-1908; *El Arte del Teatro*, 1-6-1908.
- La reina gitana:** *La Correspondencia de España*, 29-1-1916; *El Globo*, 29-1-1916; *El Imparcial*, 29-1-1916; *La Acción*, 4-4-1916.

El sargento Bailén: *La Correspondencia de España*, 4-11-1873; *El Arte*, 8-11-1873; *La Discusión*, 9-11-1873; *El Mundo Cómico*, 16-11-1873; *El Correo de Ultramar* (París), 1874.

El segundo sitio de Zaragoza: *El Eco de Navarra*, 2-4-1908 y 4-4-1908; *Heraldo Alavés*, 4-4-1908.

El siglo XIX: *El Heraldo Militar*, 19-1-1901 y 9-2-1901; *El Heraldo de Madrid*, 6-2-1901; *La Correspondencia de España*, 7-2-1901; *El Día de Palencia*, 7-2-1901; *El Globo*, 7-2-1901; *La Lucha*, 15-2-1901; *El Liberal*, 23-2-1901.

La sobresaliente: *El Imparcial*, 26-12-1905.

Tabardillo: *El Correo militar*, 15-3-1895; *La Correspondencia de España*, 15-3-1895; *El Día*, 15-3-1895; *La Iberia*, 15-3-1895; *El Imparcial*, 15-3-1895; *El País*, 15-3-1895; *La Ilustración Nacional*, 20-3-1895.

El tambor de granaderos: *La Correspondencia de España*, 17-11-1894; *La Dinastía* (Barcelona), 27-1-1896.

Temple baturro: *El Liberal Arriacense* (Guadalajara), 23-10-1915.

Las tres viejas: *El Globo*, 2-5-1908; *La Correspondencia de España*, 3-5-1908.

La viejecita: *La Época*, 1-5-1897; *El Liberal*, 1-5-1897; *La Iberia*, 1-5-1897; *La Correspondencia de España*, 2-5-1897.

Zaragoza: *El Imparcial*, 2-5-1888.

4. Bibliografía consultada y citada sobre la Guerra de la Independencia y su transmisión en la sociedad y cultura posteriores

ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín (ed.): *La Guerra de la Independencia en la cultura española*. Madrid. Siglo XXI Editores, 2008.

ÁLVAREZ JUNCO, José: “La invención de la Guerra de la Independencia”, *Studia Historica-Historia Contemporánea*, 12 (1994), pp. 75-99.

— “Élites y nacionalismo español”, *Política y Sociedad*, 18 (1995), Facultad de CC. Políticas y Sociología, Universidad Complutense, pp. 93-105.

— *Mater Dolorosa. La idea de España en el siglo XIX*. Madrid. Taurus, 2001.

ANTIGÜEDAD DEL CASTILLO-OLIVARES, María Dolores: “El equipaje del rey intruso”, en MIRANDA, Francisco: *Guerra, sociedad y política (1808-1814)*.

- Pamplona. Universidad Pública de Navarra-Gobierno de Navarra, 2008, vol. 1, pp. 77-99.
- ARCHILÉS, Ferrán: “Vivir la comunidad imaginada. Nacionalismo español e identidades en la España de la Restauración”, en *Historia Educación*, 27 (2008), pp. 57-85.
- ARTOLA, Miguel: *Los afrancesados*. Madrid. Alianza Editorial, 2008 (2ª edición).
- AYMES, Jean-René: *La Guerra de la Independencia: héroes, villanos y víctimas (1808-1814)*. Lleida. Editorial Milenio, 2008.
- CANALES, Esteban: “Ejército y población civil durante la Guerra de la Independencia: unas relaciones conflictivas”, en *Hispania Nova*, 3 (2003). Disponible digitalmente en:
http://hispanianova.rediris.es/articulos/03_003.htm
- CASTELLS, Irene., ESPIGADO, Gloria y ROMEO, María Cruz: *Heroínas y patriotas. Mujeres de 1808*. Madrid. Cátedra, 2009.
- DEMANGE, Christian: *El Dos de Mayo. Mito y fiesta nacional (1808-1958)*. Madrid. Marcial Pons, 2004.
- (Ed.): *Sombras de mayo. Mitos y memorias de la Guerra de la Independencia (1808-1908)*. Madrid. Casa de Velázquez, 2007.
- DIEGO, Emilio de: “El significado del Dos de Mayo”, en *Madrid. Revista de arte, geografía e historia*, 9 (2007), pp. 13-26.
- “La verdad construida: la propaganda en la Guerra de la Independencia”, en MOLINER, Antonio (ed.): *La Guerra de la Independencia en España*. Barcelona. Nabra, 2007, pp. 209-253.
- *España, el infierno de Napoleón*. Madrid. La esfera de los libros, 2008.
- “La Guerra de la Independencia: un balance en su Bicentenario”, en *Cuadernos de Historia Moderna*. Anejos, IX (2010), pp. 215-253.
- *La Guerra de la Independencia: ¿un conflicto sorprendente?* Madrid. Arco Libros, 2010.
- ESDAILE, Charles: *La Guerra de la Independencia. Una nueva historia*. Barcelona. Crítica, 2003.
- FERNÁNDEZ, Elena: *Mujeres en la Guerra de la Independencia*. Madrid. Sílex, 2009.
- FERNÁNDEZ SEBASTIÁN, Javier: “Cádiz y el primer liberalismo español”, en ÁLVAREZ JUNCO, José y MORENO LUZÓN, Javier (eds.): *La Constitución*

- de Cádiz: historiografía y conmemoración*. Madrid. Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2006, pp. 23-58.
- FRASER, Ronald: *La maldita guerra de España: historia social de la Guerra de la Independencia, 1808-1814*. Barcelona. Crítica, 2006.
- GARCÍA CÁRCEL, Ricardo: *El sueño de la nación indomable. Los mitos de la Guerra de la Independencia*. Madrid. Temas de Hoy, 2007.
- GÓMEZ DE LAS HERAS HERNÁNDEZ, Marisol: “Reflexiones sobre la crisis finisecular española”, en TORRE, Hipólito de la y JIMÉNEZ, Juan Carlos (coords.): *Portugal y España en la crisis de entresiglos (1890-1918)*. Mérida. UNED, 2000, pp. 157-171.
- GUERRERO LATORRE, Ana Clara: “Visiones externas de la Guerra de la Independencia”, en ASENSIO RUBIO, Francisco y VALLE CALZADO, Ángel Ramón del: *Actas de las Jornadas. Guerra de la Independencia: Valdepeñas en la España del siglo XIX*. Valdepeñas. Centro Asociado UNED y Ayto. de Valdepeñas, 2010, pp. 11-36.
- HOCQUELLET, Richard: *Resistencia y revolución durante la Guerra de la Independencia: del levantamiento patriótico a la soberanía nacional*. Zaragoza. Prensas Universitarias de Zaragoza, 2008.
- HOLGUÍN, Sandie: “Música y nacionalismo”, en NÚÑEZ SEIXAS, Xosé M. y MORENO LUZÓN, Javier: *Ser españoles*. Madrid. RBA, 2013, pp. 497-529.
- IBOR MONESMA, Carolina: “«Que no quiere ser francesa»: estrofillas sobre la Guerra del Francés en los repertorios folklóricos de Aragón”, en *Boletín de Literatura Oral*, 5 (2015), pp. 117-140.
- J. B.: “El desarrollo del movimiento nacional en Cataluña”, en *Nuestra bandera*, 39 (abril 1964), pp. 45-48.
- LA PARRA, Emilio: “En vísperas de la guerra. El triunfo de Fernando VII en El Escorial y en Aranjuez”, en *Revista General de Marina*, 255 (2008), pp. 201-214.
- MARTÍNEZ ÁLVAREZ, Josefina: “La pervivencia de los mitos: la Guerra de la Independencia en el cine”, en *Cuadernos de Historia Moderna. Anejos*, IX (2010), pp. 191-213.

- MARTÍNEZ CEBOLLA, Alberto: *El mito reflejado. La memoria de la Guerra de la Independencia y de los sitios de Zaragoza en 1908 y en 2008*. Zaragoza. Mira Editores, 2010.
- MARTÍNEZ LAÍNEZ, Fernando: *Como lobos hambrientos. Los guerrilleros en la Guerra de la Independencia*. Madrid. Algaba Ediciones, 2007.
- MARTÍNEZ, Enrique y GIL, Margarita: *La iglesia española contra Napoleón. La guerra ideológica*. Madrid. Actas, 2010.
- MARTÍNEZ MARTÍN, Jesús: “El tiempo de la historia de la cultura”, en *Jerónimo Zurita*, 82 (2007), pp. 237-252.
- MARTÍNEZ RUIZ, Enrique: “El soldado. Vivir en campaña”, en *Cuadernos de Historia Moderna, Anejos*, IX (2010), pp. 167-189.
- MOLINER PRADA, Antonio: *La guerrilla en la Guerra de la Independencia*. Madrid. Ministerio de Defensa, 2004.
- (ed.): *La Guerra de la Independencia en España*. Barcelona. Nabla Ediciones, 2007.
- MORENO ALONSO, Manuel: *La verdadera historia del asedio napoleónico de Cádiz (1810-1812)*. Madrid. Sílex, 2001.
- *La batalla de Bailén. El surgimiento de una nación*. Madrid. Sílex, 2008.
- *José Bonaparte*. Madrid. La esfera de los libros, 2008.
- MORENO LUZÓN, Javier: “Entre el progreso y la Virgen del Pilar. La pugna por la memoria en el centenario de la Guerra de la Independencia”, en *Historia y Política*, 12 (2004), pp. 41-78.
- PÉREZ GARZÓN, Juan Sisinio: *Las Cortes de Cádiz*. Madrid. Síntesis, 2008.
- PÉREZ VEJO, Tomás: *España imaginada. Historia de la invención de una nación*. Barcelona. Galaxia Gutenberg, 2015.
- QUIROGA FERNÁNDEZ DE SOTO, Alejandro: *Haciendo españoles. La nacionalización de las masas en la Dictadura de Primo de Rivera (1923-1930)*. Madrid. Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2008.
- RAMÓN SOLÁNS, Francisco Javier: *La Virgen del Pilar dice... Usos políticos y nacionales de un culto mariano en la España contemporánea*. Universidad de Zaragoza, 2014.
- RAMOS, Alberto y ROMERO, Alberto: *1808-1812: Los emblemas de la libertad*. Cádiz. Universidad de Cádiz, 2009.

- SÁNCHEZ MANTERO, Rafael: “Tres personajes en la crisis del Antiguo Régimen: Godoy, José I y Fernando VII”, en RODRÍGUEZ, Antonio y RUIZ, Rosario: *1808: Controversias historiográficas*. Madrid. Editorial Actas, 2010.
- SUÁREZ CORTINA, Manuel: “El liberalismo democrático en España. De la Restauración a la República”, en *Historia y política*, 17 (enero-junio 2007), pp 121-150.
- URÍA, Jorge: *La España liberal (1868-1917). Cultura y vida cotidiana*. Madrid. Síntesis, 2008.
- VARELA SUANZES-CARPEGNA, Joaquín: *Constituciones y leyes fundamentales*, vol. I. Madrid. Iustel, 2012.

5. Bibliografía consultada y citada sobre teatro y música

- ALIER, Roger (Dir): *El libro de la Zarzuela*. Barcelona. Ediciones Daimon, 1982.
Existe versión más actualizada: *La zarzuela*. Barcelona. Ma non troppo, 2011.
- ALONSO, Celsa: *La canción lírica española en el siglo XIX*. Madrid. ICCMU, 1997.
— *et alii: Creación musical, cultura popular y construcción nacional en la España contemporánea*. Madrid. ICCMU, 2010.
- AMORÓS, Andrés: *La zarzuela de cerca*. Madrid. Espasa-Calpe, 1987.
- ARNAU, Juan y GÓMEZ, Carlos: *Historia de la zarzuela*. Madrid. Zacos, 1979.
- BALLESTEROS DORADO, Ana Isabel: “Francisco de Paula Montemar”, en *Doscientos críticos literarios en la España del siglo XIX*. Madrid. CSIC, 2007, pp. 574-578.
- BARCE, Ramón: “El sainete lírico (1880-1915)”, en CASARES, Emilio y ALONSO, Celsa: *La música española en el siglo XIX*. Oviedo. Universidad de Oviedo, 1995, pp. 195-244.
- “La revista: aproximación a una definición formal”, en *Cuadernos de música iberoamericana*, 2-3 (1996), pp. 119-147.
- CASARES, Emilio: *Francisco Asenjo Barbieri. El hombre y el creador*. Madrid. Editorial Complutense, 1994.

- “Teatro musical: zarzuela, tonadilla, ópera, revista...”, en AMORÓS, Andrés y DÍEZ BORQUE, José María (coords.): *Historia de los espectáculos en España*. Madrid. Editorial Castalia, 1999, pp. 147-173.
- *Diccionario de la zarzuela española e hispanoamericana*. Madrid. ICCMU, 2ª edición, 2006.
- CORREDOR, María José: “Aportaciones musicales de la Guerra de la Independencia a un nuevo género nacional: la zarzuela”, en *Cuadernos de música iberoamericana*, 2-3 (1996), pp. 51-56.
- CORTIZO, María Encina: “La zarzuela del siglo XIX. Estado de la cuestión (1832-1856)”, en CASARES, Emilio y ALONSO, Celsa: *La música española en el siglo XIX*. Oviedo. Universidad de Oviedo, 1995, pp. 161-194.
- DAHLHAUS, Carl: *La música del siglo XIX*. Madrid. Akal, 2014.
- DELEITO Y PIÑUELA, José: *Origen y apogeo del género chico*. Madrid. Revista de Occidente, 1949.
- ENCABO, Enrique: *Las músicas del 98: (Re)construyendo la identidad nacional*. Tesis doctoral inédita. Universidad de Barcelona, 2006.
- “¡Que vivan los valientes!”, en RAMOS, Alberto y ROMERO, Alberto: *1808-1812: Los emblemas de la libertad*. Cádiz. Universidad de Cádiz, 2009, pp. 251-262.
- ESPÍN, María Pilar: *El teatro por horas en Madrid (1870-1910)*. Madrid. Instituto de Estudios Madrileños - Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero, 1995.
- “Los libretistas del género chico”, en HUERTA, Javier (dir.): *Historia del teatro breve en España*. Madrid. Iberoamericana, 2008, pp. 869-943.
- FERNÁNDEZ-CID, Antonio: *Cien años de teatro musical en España (1875-1975)*. Madrid. Ediciones Real Musical, 1975.
- FERNÁNDEZ DE LATORRE, Ricardo: *Historia de la música militar en España*. Madrid. Ministerio de Defensa, 1999.
- FERNÁNDEZ SOTO, Concepción: *Claves socioculturales y literarias en la obra de Eugenio Sellés y Ángel (1842-1926). Una aproximación al teatro español de finales del siglo XIX*. Almería. Universidad de Almería, 2006.
- FERRERAS, Juan Ignacio: *La novela en el siglo XIX (hasta 1868)*. Madrid. Taurus, 1987.
- *La novela en el siglo XIX (desde 1868)*. Madrid. Taurus, 1988.
- y FRANCO, Andrés: *El teatro en el siglo XIX*. Madrid. Taurus, 1989.

- FREIRE, Ana María: “La Guerra de la Independencia en la literatura española (1814-1914)”, en *Cuadernos dieciochistas*, 8 (2007), pp. 267-278.
- “La Guerra de la Independencia en el teatro lírico español (1814-1914)”, en MIRANDA, Francisco: *Guerra, sociedad y política (1808-1814)*. Pamplona. Universidad Pública de Navarra-Gobierno de Navarra, 2008, vol. 1, pp. 283-304.
- “Chapí, Galdós y los *Episodios nacionales* en la zarzuela (a propósito de *El equipaje del rey José*)”, en SÁNCHEZ, Víctor, SUÁREZ, Javier y GALBIS, Vicente (coord.): *Ruperto Chapí. Nuevas perspectivas*, Valencia. Institut Valencià de la Música-Generalitat Valenciana, 2012, tomo I, pp. 357-370.
- GARCÍA CARRETERO, Emilio: *Historia del Teatro de la Zarzuela de Madrid*. Madrid. Fundación de la Zarzuela Española, 2003-2005.
- GARCÍA LORENZO, Luciano: *Ramos Carrión y la Zarzuela*. Instituto de Estudios Zamoranos. Diputación de Zamora, 1993.
- GELLA ITURRIAGA, J.: “Cancionero de la Guerra de la Independencia”, en *Estudios de la Guerra de la Independencia*, Zaragoza, 1965.
- GIES, David T.: “Historia patria: el teatro histórico-patriótico en España (1890-1910)”, en SALAÛN, Serge, RICCI, Evelyne y SALGUES, Marie: *La escena española en la encrucijada (1890-1910)*. Madrid. Editorial Fundamentos, 2005, pp. 57-76.
- GÓMEZ AMAT, Carlos: *Historia de la música española. El siglo XIX*. Madrid. Alianza Música, 1988.
- GONZÁLEZ, Fco. Javier: “Zarzuela e Historia Contemporánea de España” en *Saberes: Revista de estudios jurídicos, económicos y sociales*, 1, separata (2003). Disponible digitalmente en:
http://www.uax.es/publicaciones/archivos/SABSOC03_012.pdf (último acceso el 20 de marzo de 2016).
- GONZÁLEZ FREIRE, José Manuel: *Bio-Bibliografía de don Sinesio Delgado*. Tesis doctoral. Madrid. Universidad Complutense, 2001. Disponible digitalmente en:
<http://eprints.ucm.es/tesis/fil/ucm-t25275.pdf> (último acceso el 12 de febrero de 2016).
- HUERTA CALVO, Javier (dir.): *Historia del teatro español*, vol II. Madrid. Gredos, 2003.
- HUERTAS, Eduardo: “La zarzuela paródica y sus incursiones políticas”, en *Cuadernos de música iberoamericana*, 2-3 (1997), pp. 165-182.

- IBERNI, Luis G.: *Ruperto Chapí*. Oviedo. ICCMU, 1995.
- IGLESIAS DE SOUSA, Luis: *Teatro Lírico Español*. 4 vol. La Coruña, 1991-1996.
- MARCO, Tomás: *Historia de la música española. El siglo XX*. Madrid. Alianza Música, 1989.
- “El maestro Guerrero y la creación zarzuelística de su tiempo”, en *Cuadernos de música iberoamericana*, 2-3 (1996), pp. 257-264.
- MENÉNDEZ TORRELLAS, Gabriel: *Historia de la ópera*. Madrid. Akal, 2013.
- MORAL RUIZ, Carmen del y GARCÍA FRANCO, Manuel: *El género chico*. Madrid. Alianza Editorial, 2004.
- NAGORE, María: “Historia de un fracaso: el Himno Nacional en la España del siglo XIX”, en *ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura*, vol. 187-751, septiembre-octubre (2011), pp. 827-845.
- PLANTINGA, León: *La música romántica*. Madrid. Akal, 1992.
- PORTO SAN MARTÍN, Isabelle: *De l’Opéra-comique á la Zarzuela. Modalités et enjeux d’un transfert sur la scène madrilène (1849-1856)*. Tesis doctoral inédita. Universidades de Tours y Complutense de Madrid, 2013.
- RODRÍGUEZ, Tomás: *Catálogo de dramaturgos españoles del siglo XIX*. Madrid. Fundación Universitaria Española, 1994.
- ROMERO FERRER, Alberto (ed.): *Antología del Género Chico*. Madrid. Cátedra, 2005.
- *Escribir 1812. Memoria histórica y literatura: de Jovellanos a Pérez Reverte*. Sevilla. Fundación Juan Manuel Lara, 2012.
- ROSAL NADALES, Francisco José: “Usías y castizas. Dos imágenes de mujer en las zarzuelas sobre la Guerra de la Independencia”, en ARRIAGA, Mercedes, BARTOLOTTA, Salvatore y MARTÍN, Milagro: *Ausencias. Escritoras en los márgenes de la cultura*. Sevilla. ArciBel Editores, 2013, s/p.
- “Violencia contra las mujeres en la zarzuela: el caso de las afrancesadas”, en CERRATO, Daniele et. al. (eds.): *Estupro. Mitos antiguos y violencia moderna. Homenaje a Franca Rame*. Sevilla, Arcibel Editores, 2014, s/p.
- “Múltiple recibimiento a *El amor brujo* en la prensa de su tiempo”, en *Congreso Internacional El amor brujo, metáfora de la modernidad (1915-2015)* [celebrado en julio de 2015; en prensa].

- “«Patria» y «Nación» en la cultura española contemporánea y su presencia en las zarzuelas sobre la Guerra de la Independencia (1847-1931)”, en *Espacio, Tiempo y Forma, serie V, Historia Contemporánea*, nº 27 (2015), UNED, pp. 227-246.
- RUIZ ALBÉNIZ, Víctor (“Chispero”): *Teatro Apolo. Historial, anecdotario y estampas madrileñas de su tiempo (1873-1929)*. Madrid. Prensa Castellana, 1953.
- SAGARDÍA, Ángel: *Amadeo Vives. Vida y obra*. Madrid. Editora Nacional, 1971.
- SALAÜN, Serge: “La zarzuela, híbrida y castiza”, en *Cuadernos de música iberoamericana*, 2-3 (1996), pp. 235-255.
- SALGUES, Marie: *Teatro patriótico y nacionalismo en España: 1859-1900*. Zaragoza. Prensas Universitarias de Zaragoza, 2010.
- SÁNCHEZ, Víctor: “La crisis de la zarzuela grande en la obra de Tomás Bretón”, en *Cuadernos de música iberoamericana*, 2-3 (1996), pp. 205-212.
- *Teatro lírico español 1800-1950 (Ópera y zarzuela)*. Madrid. Universidad Complutense, 2005.
- *Verdi y España*. Madrid. Akal, 2014.
- SÁNCHEZ GARCÍA, Raquel: *La historia imaginada: La Guerra de la Independencia en la literatura española*. Madrid. C.S.I.C., 2008.
- SERRANO, Carlos: “Cantando patria: (zarzuela, canción y tópicos nacionales)”, en *El nacimiento de Carmen. Símbolos, mitos, nación*. Madrid. Taurus, 1999, pp. 131-159.
- SNOWMAN, Daniel: *La Ópera: una historia social*. Madrid. Siruela, 2012.
- SUBIRÁ, José: *Historia y anecdotario del Teatro Real*. Madrid. Acento Editorial, 1997 [reproducción de la versión original de la editorial Plus Ultra en 1949].
- TEMES, José Luis: *El siglo de la zarzuela (1850-1950)*. Madrid. Siruela, 2014.
- VALENCIA, Antonio: *El género chico. (Antología de textos completos)*. Madrid. Taurus, 1962.
- VERSTEEG, Margot: *De fusiladores y morcilleros. El discurso cómico en el género chico*. Ámsterdam. Rodopi, 2000.
- VV.AA: *Catálogo del teatro lírico español en la Biblioteca Nacional. Libretos*. Madrid. Biblioteca Nacional, Servicio de Partituras, Registros Sonoros y Audiovisuales, 3 vol. 1986.
- ZURITA, Marciano: *Historia del género chico*. Madrid. Prensa Popular, 1920.