



ABRIR CAPÍTULO IV

alusiones contemporáneas. Algunas de ellas también nos podrían evocar las ironías humorísticas de don Ramón:

MANOLO.- ... Lo había escrito ese tío tan nombrado...

MIGUEL.- ¡Galdós!

MANOLO.- No hombre, si es franchute. ¡Don Javier de Montepún!

O bien:

MANOLO.- (*Saliendo del pajar con Miguel*) Eres un tío que ni Millán Astray pa perseguir delitos. ¡Ya se nos han ido!

Los cuplés de ambos son también políticos, "la mar de modernistas" (por esta anotación textual, supongo que irónica, y no porque nos evoquen procedimientos propios de Valle, los transcribiré también aquí):

¿Qué es el obrero aquí? - Hormiga es. - ¿La abeja cual será? - Pues su mujer

¿Has visto arañas tú? - Maura y Moret. - ¿Sabes de algún moscón? - Dato Iradier

¿Y La Cierva, qué es hoy? - Pues chinche, y superior

En definitiva la obra presenta detalles sueltos que no llegan a cuajar por su armadura insostenible. Pase a todo, algun atractivo tiene; tal vez ciertos aires de novedad, por ejemplo, en la presentación de esos personajes tan *marginados*, que se elevarán a la categoría estructural de *héroes*. Lo cierto es que se grava en la memoria ¿Había un público para este raro tipo de zarzuela dramática? Probablemente la obra no gustó, y se representó poco [Ni que decir tiene que Valle pudo verla. Corre 1908]. Eso explica la segunda intentona que sus autores plantean en 135.- *Los hijos del arroyo*. Sin embargo, los cambios y retoques redundarían en todo caso en una menor capacidad de evocación de Valle Inclán. Entre otras cosas porque introduce sicalipsis, en una escena de cante y baile antes inexistente

* * *

5 - Factores de teatralización más relevantes.

No dejarán también de ser estos "factores". en realidad, nuevas características de *estilo*, que, en vez de responder a la supuesta pregunta '¿cómo es el teatro de Granés?', se propusieran una respuesta esquematizada a este otro interrogante: '¿cómo hace Granés ese teatro?'. Por eso, digamos que en cuanto materiales de construcción que coadyuvaron al resultado final de

sus obras dramáticas, podemos hablar de "teatralización". Así, los límites de la resonancia de profundidad que pueden tener tanto ese sustantivo como la pregunta que le daba a luz vienen de hecho determinados, por un lado, por todo el estudio precedente (y el que se seguirá), que, en su conjunto, si aspiran a la exhaustividad; y por otro, por la elección de los elementos aparentemente más aprehensibles de tal teatralidad: acotaciones para la representación, los *apartes*, la musicalidad, las estructuras escenográficas, el vestuario, el recurso del 'teatro dentro del teatro', y, en fin, la toma de contacto con los espectadores. A ellos dedicaremos algunos renglones, en un intento de atender a estos recursos o factores de teatralización, que, desde la perspectiva actual, no podían faltar en un estudio de conjunto.

Quizá convenga recordar que en las páginas de la parodia aludíamos, precisamente, a las burlas de algunos factores de teatralización más o menos convencionales, como entradas y salidas de personajes, *apartes*, intervención del apuntador, etc., que colaboraban no poco a la arquitectura paródica.

* *

5.1.- Acotaciones escénicas y libertad a los actores.

Las acotaciones, en cuanto que indicaciones para la puesta en escena, válidas para directores (*artísticos* o bien *de compañía*) y para actores, son una constante en la dramaturgia de Granés. Ya habrá podido ver el lector abundantes ejemplos en estas páginas, sobre todo en los géneros que más en profundidad hemos tratado. Creo que, a medida que nuestro autor toma experiencia del hecho teatral, asistimos a una intensificación cuantitativa y cualitativa del interés por la concreción, por la precisión de las acotaciones escénicas. Aportan éstas, fundamentalmente, un relieve funcional.

Pero en determinados contextos, cuando el *registro* que puede adoptar un fragmento es de dudosa filiación (ironías; interpretación cómica o seria...), o cuando la representación dramática no se apoya tanto en la palabra como en la mímica o en ciertos elementos escenográficos, estas acotaciones nos pueden aproximar a la voluntad de interpretación textual que facilita el propio autor. Tanto en la parodia como en las revistas -particularmente en las de corte sicaléptico-, y más en general en toda producción tardía (plenitud) de Granés, hemos podido comprobar esa voluntad de transmisión. Por citar algún ejemplo significativo, repárese, si se desea, las acotaciones de las últimas revistas (pg. 401), o reflexiónese sobre el alcance que sugiera, en *La Fosca*, una anotación como ésta: '*fuertes golpes como de una paliza social de necesidad*'.

No obstante, tratándose Granés de un autor eminentemente cómico, no nos extrañaremos de encontrar infiltraciones humorísticas en muchas de sus indicaciones acotadas, incluso en los casos más dramáticos, como ese de *La Fosca*, porque a pesar de la terrible denuncia de la tortura, el fin último no deja de tener una voluntad hilarante.

Prente a esta mantenida voluntad de *dirigismo* que persiguen a ultranza las acotaciones, tenemos noticia, como contraste, de que se hallaba fuertemente desarrollado en la época de Granés el hábito generalizado de modificaciones textuales por parte de los intérpretes. Hay quien considera positivamente esas variantes, si obedecían a felices improvisaciones (141); pero parece que hubo, particularmente en el género chico, un "verdadero desorden" que provocaba auténticas fugas de originalidad en las representaciones: "Intervendrán los intérpretes... modificando o añadiendo lo que les convenía. Dúos, arias, romanzas se añadirán a petición y, con el éxito, acertijos, chistes y cuplés acabarán por hacer irreconocible el original" (142). [Quizá ese sea el motivo que impulsa repetidas veces a Granés a añadir al final de las obras una serie de "cuplés para repeticiones", curándose en salud (mas véase la doble actitud en n. 213)].

Sin embargo, antes del género chico, cuando en 1875 Granés hace una de sus raras calas en el drama romántico, con *La redención del pasado*, hallamos ya una acotación que llama nuestra atención en este sentido. Ahí, el personaje de Ricardo llega al actor muy matizado de actitudes, con indicaciones muy marcadas sobre sus estados de zozobra, de angustia... En un momento dado encontramos -por primera vez- que se confía el matiz al actor: "*Ricardo, presa de distintas emociones, hace intención, primero de ir en socorro de su padre, después se detiene e invoca al cielo en su desesperación. Esto parlameca al actor*". Y si bien es cierto que el drama aparece dedicado a Ramón Mariscal, el propio actor que encarnaba a Ricardo, lo que de alguna manera puede justificar la confianza que inspiraba su trabajo, también es cierto que no es desdeñable pasar por alto esa referencia a la libertad del intérprete, atrayéndolo como colaborador. No para suplir las indicaciones acotadas sino para sugerir la complicidad creativa que de forma natural debe inmanar del buen actor. O de la actriz (20.- *C. de L.*). Un muy significativo caso comentamos en la pg. 539.

Pues bien, esa idea, compatible con la precisión general de las acotaciones, puede ser la que de vez en vez, aun no frecuentemente, motive en Granés nuevas sugerencias de libertad a los actores. Por otra parte, si éstos

empezaron a tomarse tal confianza por su cuenta de forma poco convincente, es lógico que los autores se comedieran.

Hemos dicho que las acotaciones tienen un carácter eminentemente funcional. Pero no es del todo exacto. Otras, de condición interpretativa, apuntan al efecto artístico. Para explayar el tema (concluyéndolo) podemos recurrir a un seguimiento (no exhaustivo) de las acotaciones, por ejemplo, del Cuadro I de *La Golfemia*. Se notará en alguna de ellas el enfoque paródico, naturalmente. Distingamos la subdivisión:

- De tipo funcional:

< Sobre el movimiento en escena: "*Parándose ambos*", "*Le da la caja*", "*Se han sentado a la lumbre*", "*Registrando la cesta*", "*Dando un traspás y dejando caer al suelo la enorme llave*",...

< Relación del movimiento y la música (volveremos sobre esto al tratar de la musicalidad): "*Bailan los cuatro unos compases de vals, ... del (scholis), ... de habanera*"; "*Cogidos y balanceándose*",...

< Orientación de los diálogos: "*A Sogolfo*", "*Por Malpelo*",...

< Sonidos escénicos: "*Suenan tres aldabonazos iraníes*" ([Es la primera entrada de Gilí-Mimí]); "*Se oye dentro un silbido atroz*",...

< Efectos escenográficos (en algunas obras de Granés estos efectos cobran extraordinario desarrollo, como en la parodia *Guanín*, véase la pg. 425): "*Ha ido cayendo lentamente el telón de boca. Durante los compases de la música en la orquesta, quitanse rápidamente la cara, el velador y las sillas y se levanta el telón de casa blanca (verbena de San antonio), alzándose aneguida el telón de boca*",

- De condición interpretativa:

< Respecto a la entonación: "*Burlándose*", "*Como los chicos*", "*Exagerado*", "*Muy poética*",...

< Sobre la gesticulación: "*Acción de comer, ... de tocar el organillo, ... de robar...*"; "*Sonando los duros*", "... como meditando para escribir"; "*Volviendo boca abajo el frasco, que ha quedado vacío*",...

< Combinación de ambas: "*Con malicia y dándole una palmadita en la cara*".

Creo que con estas ejemplificaciones, entresacadas en el breve espacio de un cuadro, puede quedar claro el mucho interés que encierran los acotados que un libreto de Granés puede aportar a la puesta en escena, sintonizada con la imaginación creadora del autor, que prevé la representación mientras la idea. Un estudio más monográfico nos haría ampliar considerablemente las modalidades del esquema precedente.

5.2.- Uso del aparte.

Este clásico recurso escénico, paradigma quizá del convencionalismo dramático, aceptado de públicos griegos, medievales, barrocos, románticos... y con ciertos abusos por parte de algunos autores que en todas esas épocas lograban hacerse aplaudir, vivió un momento de auge también dentro de los parámetros zarzuelísticos, antes de entrar en acusada decadencia durante este siglo... Granés no fue ajeno al procedimiento, pero a lo largo de su larga trayectoria dramática asistimos claramente a un progresivo abandono, si no del uso, sí al menos del abuso del aparte.

Por eso, los ejemplos que vamos a exponer corresponden, sobre todo, a una primera etapa, en que el recurso del *pensamiento verbalizado en aparte*, a base de ejercitarse, no deja de alcanzar una cierta depuración técnica. El problema del aparte largo, además de sobre la credibilidad, convencionalmente supuesta, en quien recae es en el resto de los personajes, de los actores que están en escena, para los que transcurre una especie de tiempo muerto, de quietud, de ausencia y silencio, cuando no de aparente idiocia. Hoy los juegos de luces y de sombreados solventan mejor las nuevas modalidades del aparte, como pueden ser sueños verbalizados, memorizaciones en off, audiciones musicales exclusivas, etc. Pero tales posibilidades no eran posibles en el XIX. En ese sentido asistimos a un teatro que aún recurre a las tradicionales técnicas. Pero no sin personalidad. Para empezar consideremos que el concepto de *convención* en el teatro lírico es distinto al del teatro hablado, o declamado. Basta con ver que incluso *se cantan* los apartes, se coordinan *duetos*, se suman *todos* los protagonistas susurrando el mismo "aparte". Aunque resulte un poco largo, transcribiremos aquí un ejemplo de ello, con tres cortejadores de una misma dama, en presencia de su marido, perteneciente a la zarzuelita 16.- $1 + 1 = 0$:

LEÓN.- (Ap.) Cielos, ella!
ISABEL.- (Id.) Cielos, él!
NARCISO.- (Si tendremos un rival!)
JULIO.- (Mirando a Narciso) (Ese necio es mi rival).
ISABEL.- [Ap.] Muda y estática
de asombro estoy
ante tan súbita
aparición.

Algún escándalo
aquí va a haber
en descubriéndose
este belén.

A UN TIEMPO [dueto]

JULIO.- [Ap.] Ya que esa títere
hace el amor
a la que es ídolo
de mi pasión,
yo, voto al chápíro
le probaré
que en lo más mínimo
no he de ceder.

NARCISO.-[Ap.] Un individuo
de aquellos dos,
está mirándome
con atención.
Me es antipático,
no sé por qué,
algún escándalo
aquí va a haber.

- - - -

LEÓN.- [Ap.] Mudo y estático
de asombro estoy,
ante tan súbita
aparición.
Menudo escándalo
aquí va a haber
si sabe el cónyuge
este belén.

TODOS.- [Ap.] Pero guardemos
circunspección,
no provoquemos
una cuestión.

El marido, Perfecto, da inmediatamente pie a un nuevo y gracioso juego de apartes, ya en un fragmento discursivo. Si aceptamos considerar que no debemos hablar a la ligera de *abuso* del aparte en los segmentos cantados del género zarzuelístico, como el precedente, que tendría parangones diversos en piezas consagradas (el mundo lírico siempre se ha permitido curiosas licencias), también parece muy conveniente emplear distintos criterios al juzgar los apartes de los segmentos *hablados* de esas mismas zarzuelas frente a los de otros géneros dramáticos, porque la propia *convención* establecida para los pasajes musicales haría ver -escuchar- luego con naturalidad el uso frecuente (léase casi el *abuso*) de los apartes escénicos en los segmentos discursivos. Ningún espectador podría extrañarse del juego de apartes que origina el propio Perfecto, que aún se engaña con León:

PERFECTO.- (*Bajo, a León*) Verás como los enzarzo.

(*León toma un periódico y se sienta a hojearle*)

Un amigo de mi esposa

(*Ap. a Narciso señalando a Julio*)

que quiere otra cosa ser.

(*Ap. a Julio por Narciso*)

Un primo de mi mujer

... que quiere ser otra cosa.

JULIO.- (Mi rivalidad despierta!)

NARCISO.- (Tiene por mi prima antojo!)

JULIO.- (Hay que estar con mucho ojo)

NARCISO.- (Es preciso estar alerta)...

Convengamos, al margen de la inocencia temática, que se combinan aquí, con los primeros apartes, ciertas dificultades de seguimiento espontáneo para el oyente, añadidas a las previas del verso. Era necesaria una familiaridad con el viejo recurso.

Por otro lado, el prisma humorístico facilita quizá de por sí el discurrir de los apartes, acaso porque sea mayor la tradición en que el aparte plantea situaciones de comicidad, incluso intencionadamente ridículas, como acabamos de ver, o podríamos sacar de otras obras tempranas o intermedias.

Pero podemos escoger casos mejores. Así, tengo apuntado un aparte muy curioso, muy moderno, en la zarzuela 34.- *Los habladores*: Las tres últimas escenas son de plástica comicidad, con los personajes mudos, recurriendo a

movimientos de pantomima. Pues bien, aun estando "muda", Beatriz se permite decir un aparte: "(Ahora ha llegado tu vez / aguarda un poco y verás)".

Lo cómico puede adquirir valores guñolescos cuando los apartes se producen en situaciones que ya de por sí constituyen extremosidades escénicas, como el típico personaje escondido en un armario. Desde dentro de él dirá apartes tan especiales que los otros personajes sí oyen, aunque no los asuman. Es lo que ocurre en 55.- *¡Por la tremenda!*, livianísimo juguete lírico en que el joven Augusto, que está constipado, recurre al armario salvador, mientras que su futuro suegro charla con un su amigo. Obsérvese bien la situación, que irá más allá del tipismo:

AUGUSTO.- ¡Caramba! ¡No puedo más!

Achist...! (*Estornuda*)

LOS DOS.- (*Creyendo cada cual que ha estornudado el otro*)

¡Jesús!

AUGUSTO.- Muchas gracias.

LOS DOS.- (*El mismo juego de antes*)

¡No hay de qué!

AUGUSTO.- (*¡Valiente par!*).

Algo semejante, pero más rocambolesco -pues los personajes escondidos, por separado, son nada menos que cuatro- ocurre en 67.- *Soy yo*, cuya escena VII transcurre con tres parroquianos de una tienda de paños y el aprendiz de hortera Teodoro escondidos mientras escuchan el caso que expone D. Mamerto a Próspero. Se plantea de esa forma un tipo de complicidad límite entre la teatralidad de la obra y el público, pues contra todo asomo de realismo los cuatro no cesan de exclamar sus sorpresas, tornando a agazaparse sin ser percibidos.

En fin, parece suficiente. Sólo insistir en que este conjunto de *abusos*, de alguna manera reflejo de una época, en lo que respecta a nuestro autor, coincide coherentemente con esas etapas bufas que caracterizan sus comienzos y con su larga etapa de transición hacia la madurez. Y ya sabemos del desasosiego, la irrealidad de los personajes, la general improvisación, el gusto por el exceso... que marcaron a Granés en aquellos años.

Después no vamos a decir que desaparezca el uso del aparte, pero desde luego se torna medido en cuanto a número de recurrencias, breve en extensión, oportuno en la dialéctica del coloquio. El recurso, lógicamente, ha madurado con el resto de la capacidad de teatralización del autor.

5.3. - La musicalidad.

Voy a ser breve en esto. Ya en la *Biografía* apunta que Granés amaba la buena música, frecuentando el Real, las operas... y permitiéndose críticas de corte satírico en sus revistas. El mero hecho de ser un afamado libretista de zarzuelas debiera cimentar más aun su familiarización con el elemento musical. Pero una cosa es ser dilatante y otra muy distinta tener lo que popularmente se entiende por *buen oído*, que es tanto como tener dotes de musicalidad: facilidad para tocar algún o algunos instrumentos (sin noticias al respecto); facilidad rítmica y melódica ante el baile, la danza; y, naturalmente, en un escritor de teatro lírico, capacidad de construcción versificadora correcta y fácilmente adaptable a los tipos de música idóneos.

En un punto anterior (el 4.1.) ya hacíamos un acercamiento a la facilidad versificadora de Granés, ampliamente demostrada desde sus años de periodismo satírico (véase *La Víspera*), y siempre reconocida por todos sus críticos. Pero lo que no habíamos atendido era esta noción del *buen oído*, que, pasa a ser de difícil acceso crítico -al menos para mí-, creo factible inducir. Dispongo de algunos hechos concretos.

Primero, en numerosas ocasiones Granés ha apuntado, en sus acotaciones, referencias a que determinados fragmentos, de los más variados metros, se cantan con la música de... (léase desde cualquier conocido vale o fragmento zarzuelístico, como por ejemplo *Marina*, a los compases del Himno de Riego), y más de una vez -pase a mis carencias- he podido comprobar la perfecta armonización rítmica entre la letra y tales músicas.

En relación directa con lo anterior, es una constante que los libretos soliciten de sus músicos y de la puesta en escena toda suerte de bailables: el rigodón (símbolo más bien decadentista), el vale, la habanera, el schotis (sic) y muchos otros, sin olvidarnos de los bailes colectivos más frívolos, desde el cancan hasta la matchicha.

Después contamos, a las veces, con que algún personaje teatral, si bien secundario, es, alegóricamente, un tipo de música. Ejemplo sublimado de este recurso es la zarzuela *Si - Vista y sentencia*, musicada por Tomás Gómez y Tomás Breton, en cuyo reparto todos los personajes son las músicas del siglo XIX: En el reino de la danza, de las notas ("que siempre dichoso fue") hay una desdichada novia infante: Porque Polka, hija del rey Minué, desama a su prometido, el viejo Rigodón. Disfrazado aparece el grupo Cancan, que seduce.

bailando, a Polka: ("Empiezan a moverse al compás de la música como impelidos por una fuerza superior, animándose por grados..."). Horrorizada la corte, hay juicio sumarísimo, y el pobre Cancán ("del espín panacea") es desterrado. No entramos aquí en el análisis temático, complejo (vid ficha 84), pero aludamos a la perfecta armonización entre los dos amantes como mejor expresión de un mensaje coherente, muy bello, sobre la relevancia del arte musical.

También a las veces han aparecido otros diversos tipos de personajes que aludían expresamente al placer del baile, o a su plasticidad (como el ex-bailarín Brinquini, y su ahijada, la bailarina Dorotea en 73.- *Brinquini*). Iba bullendo pues la sensación de que Granés debía tener ese buen oído que permite al que lo posee aprender enseguida las no escritas leyes de los compases obligados en los bailes de salón. Aun sin dato biográfico conocido al respecto, su vida noctámbula, sus frecuentes amores, no nos lo situaban tampoco muy lejos de ese *retrato robot*. Así que cuando llegamos al Cuadro IV, Esc. I de la parodia *Garín*, y encontramos un largo y expresivo testimonio sobre el placer del baile, que en determinados versos, además, se personaliza (me permito subrayar uno, pero los guiones son de Granés), concluimos en la certeza de que sea algo más que un *punto de vista* expositivo. Veamos como canta un coro de "hombres y mujeres del pueblo":

Bailar siempre a compás
placer barato es;
no cuesta nada más
que dar gusto a los pies.
Quien tenga que ayunar,
que baile como yo;
se acuesta sin cenar
y ya se divirtió.

Qué distracción
dar vueltas mil
al dulce son
del tamboril.
Qué gusto da
-lo sé por mí-
ir hacia allá
ir hacia allí.

Bailando con placer

si dos amantes van,
escucha la mujer
requiebros del galán.
A veces el amor
empieza por bailar...

Cuanto menos, sobre el fácil armonizar de las rimas agudas, se habrá notado el cambio de ritmo del heptasílabo al pentasílabo como índice de una repentina entrada en un ritmo musical más vivo (... "dar vueltas mil"). Esos cambios son frecuentes, e intuía que acertadísimos, en los más diversos pasajes líricos del teatro de Granés. Creo que los músicos no debían tener ningún importante conflicto de musicalidad con nuestro libretista.

[Por cierto, al hilo de la canción recién transcrita, y de su remate crítico, viene al caso recordar a aquel personaje de un cuento de juventud ("Posdata", pgs. 94-5) que, bailando con su amada, "abismaba sus miradas en el cuello turgente, en el seno de nácar" y cómo, en la prosa, se valía Granés de un juego de asíndeton y polisíndeton para hallar un ritmo acorde a su descripción de un baile de sociedad].

Hablábamos de la relación con los músicos. Los maestros Angel Rubio, Manuel Nieto y Luis Arnedo, desde luego, llegaron a una perfecta compenetración con los ritmos de Granés, porque colaboraron muchas veces. También Manuel Fernández Caballero. Lástima que la improvisación y su empecinada especialidad cónica no le permitieran cuajar con ellos, o con todos los otros grandes maestros con que colaboró, una de esas zarzuelas para la historia. Ninguna buena cualidad, como libretista, le faltaba para ello (salvo su propio carácter), pero desde luego lo que no le faltaba era un acusado sentido de la musicalidad. Sirviéndose de él, Granés retenía las más diversas músicas de las obras que luego iban a ser pasto de su cíncel paródico. Pasajes y frases musicales son constantemente sugeridas -indicadas- por él, en los mismos libretos, a sus músicos.

Y aún más: entre los críticos de la prensa eran conocidas estas dotes de Granés, pues en más de una ocasión, con motivo de sus mayores éxitos paródicos, aluden a la estrecha colaboración entre autor y músico, que les lleva a dirigir conjuntamente los ensayos (por ejemplo en *La Fosca*, con Arnedo) e incluso alguno afirma, con motivo de *La Golfexia*, que Arnedo supo escuchar los buenos consejos de Salvador Granés, con excelente resultado.

5.4.- Evolución de las estructuras acto / cuadro.

Cincuenta años estrenando teatro dan lugar, aparte de los cambios de estilo, a la sucesión de una serie de modas, hábitos de época, formas de presentar la obra en escena. Cifrándonos ahora a los aspectos cuantitativos y estructurales, observamos, a grandes rasgos, una evolución de curva ondulada. Porque la simplificación que plantea que a una larga etapa de predominio de la obra extensa, en tres actos, siguió otra de un solo acto, sería engañosa. Eso en realidad sólo ocurre teóricamente, *sobre el papel*.

Para empezar habría que considerar que el paso de una a otra fórmula, es decir, el camino hacia el *género chico*, se halla salpicado de unas alternancias en la opción estructural que, además, recogen la entromisión (y no tan rara vez) de la obra en dos actos (142). Cuando el género chico triunfa, el acto único que supone su propia definición es, además, breve. Pero pronto, en torno a 1895, empezamos a asistir a un progresivo alargamiento del mismo, y ya antes del cambio de siglo asistimos a la generalización de un trucaje: la obra se seguirá definiendo como "en un acto", pero aparecerá la noción "cuadro" que divide aquel en segmentos, tres o cuatro normalmente, que, aunque más breves que los primitivos "tres actos" (menos número de "escenas", y éstas más ceñidas) no dejan de suponer cambios estructurales en el tema, la escenografía, el tiempo interno... por lo que vienen a equivaler a verdaderos "actos". Así, los libretos empiezan a adoptar una palabra suficientemente expresiva para cambiar de cuadro: "Mutación". Es muy probable que este ficticio procedimiento escondiera el interés en no abandonar el prestigioso etiquetado de "género chico", al parir de los intereses de mercado que éste aportaba. Pero el caso es que la teórica definición de zarzuelas, parodias, revistas, "en un acto" queda en total desacuerdo con la realidad dramática y escénica. Pongamos un claro ejemplo de nuestra bibliografía: Las dos versiones que hace Granés del personaje Barba Azul, de Ferrault. Su primitiva "ópera bufa en cuatro actos" (14) se convierte, treinta años después, en "opereta en un acto y cuatro cuadros" (122) pero siguiendo paso a paso la antigua arquitectura reduciendo simplemente el número de escenas (de tres actos), y dentro de cada escena cercenando por doquier los diálogos considerados ahora innecesarios, o de adorno (por ejemplo, los excesos típicamente bufos). Unas mínimas mutaciones de estilo... de nueva trabazón en el diálogo... y en el mismo terri-

BARBA AZUL.- El desenlace es natural

y el drama así no acaba mal.

El caso más extremo en esta ficción del acto único, dentro de nuestra bibliografía, lo presentan las revistas, ya en el s. XX, tanto las escoradas a la política (p. ej. *Jaleo nacional*) como las que se inclinan por la sicalipsis (como *La poca vergüenza*). El "acto único" puede presentar aquí, repetidas veces, hasta siete cuadros (aunque alguno de esos cuadros se redujera a un cartel anunciador -véase lámina 24 en pg. 401-, a una canción en el proscenio, o a otras fórmulas de una única escena). Un recurso muy corriente en todas estas obras de "un acto", y del todo obligado en estos extremos casos, es el juego de telones, que pone en contraste el telón corto con el de "a todo foro", que en ambos casos pueden ser plurales (con decoraciones distintas); y otras posibilidades intermedias, como el "telón en la tercera caja" de 113. (Si además tenemos en cuenta la representación simultánea, en la misma sala, de otras obras -el teatro por horas-, el número de telones preparados y escondidos se eleva considerablemente).

De todas formas, las dimensiones de todos estos libretos que han recurrido al '*acto único dividido en varios cuadros*' no alcanzan nunca las de las primitivas zarzuelas largas en tres actos. Pero sí que muy fácilmente rondan entre la mitad y los dos tercios, y, conforme a eso, la duración de la representación, que de alguna manera (enseguida matizaremos) se complicaba por la variedad de escenarios, sobrepasaba los límites de la vieja costumbre del teatro por horas. Pero no dejará de ser un hecho que, salvo excepciones, se sigan representando junto a otras compañeras de cartel, en parte gracias al espectacular progreso que habían alcanzado los medios técnicos de tipo tramoyístico, como pasamos a ver.

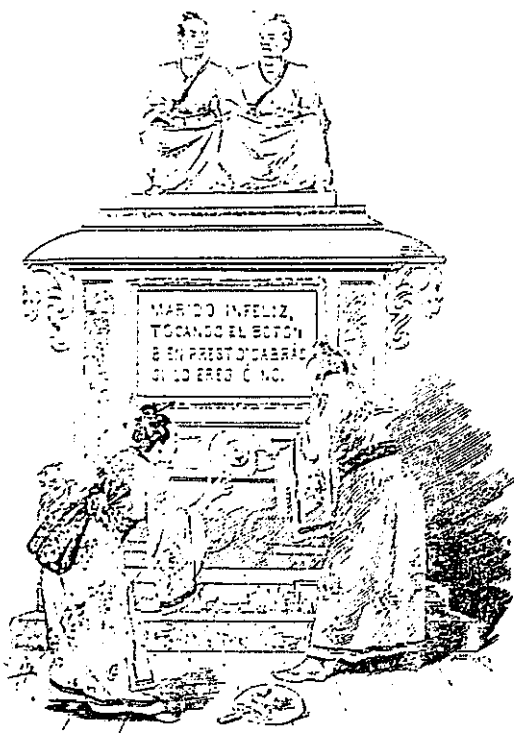
5.4.1.- Escenografía y vestuario.

Muchas debieron ser las *industrias*, en efecto, que, gracias a los inventos decimonónicos, se desarrollaron en los escenarios teatrales en vida de Granés. Es cierto que, desde sus comienzos como autor, el auge teatral permitía el esfuerzo de algunos empresarios, como Arderius, que ya procuraban deslumbrar con la representación: "Yo fui el primero en presentar grandes espectáculos". Y parece que centraban su mayor atractivo en el elemento humano, y en su correspondiente vestuario: "En aquellos espectáculos figuraban siempre numerosos cuerpos de coros, de baile y grandes masas de

comparsas" (144). Granés, en ese ambiente de los Bufos Madrileños, presenta varias obras, como la mitológica *Así en la tierra como en el cielo*, de 1868, que ciertamente requiere, al margen de "coro, bailarinas y acompañamiento" nada menos que 19 actores distintos que representen 28 personajes. La decoración consistía (deducimos) en dos telones de foro pintados (cielo oscuro y estrellado y ambientación del Salón de Capellanes) y, en el tercer acto, un Gabinete "chinesco, ricamente alhajado y amueblado".

En cuanto a ese tipo de decoración interior, de salón o gabinete, frecuentísima en el XIX, es, desde luego, de tipo realista, aunque se someta a ciertas convenciones; por ejemplo al considerar puertas y ventanas como "practicables", lo que nos hace pensar que, por cuestiones de armonización, también las habría meramente pintadas. La colocación de las numerosas puertas y ventanas, y del mobiliario en general, se fija con gran detallismo, muchas veces en función del enredo. Algunos muebles también tendrán esa función, en particular -vía comicidad- los armarios. Ejemplifiquemos con una zarzuelita en un acto, de 1871: *La mujer en casa y el marido a la puerta*. *"El teatro representa un gabinete de señora, decoración cerrada. Puertas a los lados y al fondo; y junto a ellas dos grandes ventanas, una a cada lado, que figuran dar, la una a la calle, y la otra al jardín de la casa. Junto a la puerta, otra que da a la azotea, la cual es practicable. A la izquierda, primer término, una chimenea incrustada en la pared; y a la derecha un lindo tocador de señora con todos los útiles necesarios. En el lado más fácil de la decoración habrá un ropero, cuyas puertas dan a la escena. Sillas, butacas, etc.- A un lado, una mesita cubierta para cenar dos personas.- Al levantarse el telón habrá oscuridad completa"*. Por cierto, durante los primeros años es muy común recurso de Granés el de la comida en escena.

Durante varios lustros apenas se hacen notar en las indicaciones de los libretos algunos tenues avances escenográficos. Acaso el más llamativo sea el de la introducción de la luz eléctrica, al que alguna vez se alude, incluso en su propia evolución técnica, que sin duda revertirá en nuevas posibilidades escénicas. En 1894 José Ixart habla de espectáculos "que forman época" y alude a "las sorprendentes y atrevidas combinaciones de la maquinaria moderna" (146), que, en nuestro caso, nos hacen pensar, por ejemplo, en el artificio mecánico, primitivo y simple, que propone el pedestal "adivino" de 96.- *Ki-ki-ri-ki* (1889), que puede verse en la lámina inmediata. Pero lo que más destaca don José Ixart es la iluminación, gracias a la que se procura "tan deslumbradora perspectiva, de tal profusión de luces, con la fascinadora



25.- Vestuario chino y pedestal *adivino* de la decoración de 96.- *Ki-ki-ri-ki*.
Representa gráficamente un tema recurrente en la cominidad de Granés: la infidelidad conyugal.

ilusión que causa la luz eléctrica, con aparatos no conocidos" (144). Al respecto hay muchas notas en nuestras fichas. La más retrospectiva quizá sea la correspondiente a 77.- *Circo nacional* (1886) que marca claramente la solución de continuidad. En la representación, el circo, de repente, se quedará sin luz, pero el personaje alegórico Aurora, junto con otro, Idilio, han inventado una luz "de una claridad vivísima", y por ello Aurora, iluminará la escena con unos metafóricos "fulgor soberano", "resplandor sublime", "antorcha de la verdad", incrustados en una preciosa décima llena de valor político e idealista. Después, en *Juanito Tenorio*, del mismo año, Granés, que actúa a la vez como autor y director de escena, concreta más: las escenas del cuadro II estarán "solamente iluminadas por la luz drumont".

Después de eso serán normales las acotaciones que solicitan "viva luz" para poner un cuadro en contraste con el precedente, o más frecuentemente aún, la "luz de luna" para escenas nocturnas, y sus variantes: en *La Golfemia*, tras recordarse los viejos tiempos con dos velones de aceite (primer encuentro de los amantes en el Acto I), y ser apagados éstos, la luz de la luna ("una viva claridad") entrará por una ventana; en *Madrid separatista* se deja la cuestión en manos técnicas: "Es de noche. Efectos de iluminación y de luna". En *La Fosca*, el cuadro III será un "calabozo tétrico" que permita una "escena a oscuras apenas alumbrada por un mal farolillo". Incluso en alguna obra se piden la iluminación o la oscuridad paulatinas, como en el último cuadro de la misma *Fosca*: "La escena completamente sola, alumbrada por la luz opaca e indecisa del alba que va aumentando en intensidad hasta ser de día completo al final de la escena". Tal efecto entonces sólo se podía conseguir yendo aumentando el número de bombillas encendidas.

También, de forma paralela a ese avance fundamental, observamos en nuestro libretista un acusado desarrollo de la imaginaria escenográfica, y de vestuario, en torno a los años finiseculares, y más aún en la primera década del nuevo siglo. Podemos recalcar en algunas obras finales.

No la riqueza de medios, no el lujo deslumbrante en escena, sino el diseño escenográfico, inspirado en el contexto parodiador, que puede, por ejemplo, optar por la miseria, por lo discordante, será lo más destacable de algunas obras exitosas de Granés. Como ocurre con *La Golfemia*: Su "desván desmantelado", sus botellas de vino y aguardiente, su catre y su barreño, "en el que a su tiempo se hace fuego" podían resultar en la época, con su *feísmo*, de llamativa y novedosa expresividad. Los decorados de los otros cuadros de

esta misma obra son igualmente simples: con ayuda de un simple trasto (147) móvil para representar una caseta de guardia que venga y vaya (movido cómodamente por Gili) se logra un divertido juego escénico que hará contraste con el dramático contenido del diálogo.

Con la otra gran parodia, *La Fosca*, se emplean muchos medios más. Por algo el cuadro I propone: "Esta decoración es parodia exacta de la del primer acto de la ópera *Tosca*". Y posteriormente cada cuadro presenta una decoración distinta. Asimismo el vestuario es también variopinto, conforme a la variedad de sus personajes (tornamos enseguida sobre él). Sin embargo será la cáustica imaginación de Granés la que con un humildísimo efecto escénico logre uno de los momentos más representativos de su terrible denuncia contra la tortura: En el cuadro IV Camama en dosis ha sido destrozado, hecho polvo paródicamente hablando, por lo que sus restos descansan en una simple "espuerta de carbonero". Los "polizontes" llevan "vergaños a la funeraria". Fosca, al ver el contenido de la espuerta -los restos del amado- *"de un grito y saca de ella un gran puñado de cisco que derrama en el suelo, procurando que lo vea bien el público"*:

FOSCA.- ¡Ah... ah!... ¡Me lo han hecho cisco!...

Con lo que el tremendo efecto trágico del final del cuadro III se disuelve en agrídulce comicidad, anunciando el rápido final, aún más absurdo.

Pero quizá uno de los estudios escenográficos más complejos de la bibliografía de Granés (y téngase en cuenta que en todas estas obras actúa como libretista en solitario) sea el que bastantes años antes, en 1892, idea para su parodia 105.- *Guasín*, cernida sobre la ópera *Garín*, de Tomás Bretón. En efecto, para representar la montaña de Montserrat, y en concreto los alledaños de la gruta del falso anacoreta Guasín (cuadros II y III), era preciso un gran trasto ocupando buena parte del escenario, de escalonamiento irregular practicable, con determinados riscos de tamaño suficiente como para ocultar a un actor de la visión directa del público. Así, en un momento dado, la actriz que vivifica a la pobre Casilda quedará allí escondida mientras una "contrafigura" de ella (otra actriz), con sus mismos vestidos, sube a la gruta con Guasín. Se está urdiendo un gran efecto escénico: Guasín pelea con esa "contrafigura", que gesticula y grita hasta que Guasín *"finge lanzarla al aire, y en vez de ella, baja desde el telar y muy pausadamente un pelale, vestido también exactamente igual a Casilda, llevando el paraguas encarnado abierto y la ropa muy hueca, figurando estar hinchada por el aire. Al caer queda oculta por el peñasco, y de él sale corriendo y desaparece atravesando la escena la verdadera Casilda, con el paraguas abierto"*.



Naturalmente lo que se persigue no es tanto el asombro como la hilaridad (de ahí el anacrónico paraguas) igual que en todo otro efecto paródico. Pero éste es el que requiere mayor precisión y quizá el más espectacular que recordamos. (Por cierto que las falsas ascensiones y descensos por el espacio ya habían tentado recientemente a Granés: En *El día de la Ascensión* (1891) se propone la *sugestión* de una subida en globo con el más fácil recurso de unos telones móviles de fondo, decorados ad hoc: vegetación, nubes...). Por el hecho de ser caricaturesco el efecto escénico que propone el *pelele* de *Guasín* no deja en realidad de ser realmente complejo. Comparémoslo, en otra dimensión, con la figura real del payaso trapeartista.

Peleles. Definidos así, como el de *Guasín*: muñecos de trapo vestidos como algún personaje, formando su "contrafigura". He aquí uno de los recursos más curiosos de la escenografía propuesta por Salvador M^a Granés. No sé si la idea es suya, o es adopción, pero va a sacarle bastante partido. Un precedente lo encontramos en la "decoración especial" del último cuadro de 77.- *Circo nacional*, con figuras pintadas (véase n. 238) con mucha intención. *El balido del zulú*, *La Fosca* (véase resumen del Cuadro IV, en ficha 125) y *Lorenzín* (éste de varios tamaños), entre otras parodias, vuelven a presentar peleles, con grandes efectos escénicos. Un estupendo estudio sobre la influencia que en Valle Inclán y otros contemporáneos parecen ejercer estos paródicos trapos podemos leer en *La realidad esperpéntica*. El propio Zamora afirma que "Salvador María Granés presenta un excelente repertorio" (148), e indaga en el alcance simbólico del *pelele*, y en su expresividad escénica.

En una obra tan extensa como la de Granés es normal encontrar muchos más curiosos ejemplos (y olvidar alguno) de considerable originalidad escenográfica. Sobre todo en los últimos veinte años. No queremos olvidar el exotismo propuesto en 90.- *Sustos y enredos*, con su ermita entre montañas y su salón gótico en un palacio ducal; la división en dos del escenario (usada ya en 1 o en 36) que nos sorprende en los actos III y IV de 92.- *El estrangulado*, que en total requiere el esfuerzo de preparar siete escenarios distintos, llenos de matices; o el detalle del siempre atractivo estudio de un pintor, "en artístico desorden", que se perfila en 111.- *El baño de Diana*.

En cuanto a las últimas grandes parodias, probablemente por estar a la altura de las obras *serias* respectivas, por la misma necesidad de evocar los modelos, ya hemos visto que extreman la atención escenográfica. Vamos a ir terminando este tema con una referencia a la parodia 114.- *El balido del zulú*

(1900), porque, en cuanto parodia, presenta casi su mayor novedad en la gran amplitud que en ella adquieren las indicaciones para la puesta en escena, con todo lujo de detalles, y, en el caso del cuadro III, incluso, facilitando un "admirable boceto hecho por los autores". Aunque ese cuadro es interesante, se presta más al estudio el cuadro II, con su "teatro maravilloso" dentro del foro: Es el *"interior de un extraño laboratorio químico"*. Tiene, por ejemplo, un hornillo encendido. Sobre él, el Mago hará *"brotar las llamas de un cachirulo colocado al fuego"*. Cuando se abre una puerta dejará ver *"una intensa claridad de luz azul"*. Después, *"del centro del hornillo surge de pronto, sin que nadie advierta por donde, una figura en proyectura [sic]. La cara es la del sol que sonríe y se transparenta perfectamente. El cuerpo es de un muñeco articulado. La figura tiene en total un metro de altura. Por un sencillo mecanismo de hilos se la hace bailar..."* Luego surge la luna, para simular el eclipse temáticamente necesario. *"De repente rompe el fagot colocado en la desembocadura del segundo escenario a tocar espontáneamente y a girar con mucha rapidéz"...* Creo que es suficiente: se buscan efectos mágicos, sorprendentes, por procedimientos técnicos realmente sutiles.

En fin, detallismo descriptivo; esmero y preocupación por el entorno escenográfico para la palabra teatral, que aparece ligada a aquél, como hemos visto en "el cisco" de *La Fosca* o acabamos de apuntar en *El balido del zulú*; y atención a los avances técnicos y a elementos imaginativos podrían ser, en resumen, las características fundamentales de nuestro autor, sin olvidar que, como siempre, es mucho mayor su interés por la cosa bien hecha en el último segmento de su producción.

Un último ejemplo ilustrativo de ello sea la presentación del cuadro III de *Madrid separatista!*, en la siguiente lámina.

También es conveniente destacar que en estos primeros años del s. XX los libretos empiezan a explicitar, a pie de reparto, las autorías de los decorados y del vestuario con bastante regularidad, lo cual es novedad, salvo rara excepción decimonónica, y, al mismo tiempo, espejo de la preocupación que tan importantes parámetros teatrales empiezan a despertar: parecen elevarse de la categoría de oficios a la de artes escénicas. Un caso: *¡¡¡Delirium tremens!!!* (1906) facilita los nombres del "reputado escenógrafo Sr. Martínez Garí" y del "concienzudo sastre de teatros Sr. Vila". El primero de ellos se encargará de preparar (cuadro I) un "decorado modernista y muebles que armonicen con él" para ambientar el camerino de una primera actriz (Loreto Prado); después pintará a escala gigante, en un talón corto,

CUADRO TERCERO

Madriz Independiente

Decoración a todo foro, representando la perspectiva de la calle de Alcalá, de manera que se vea el edificio de la Equitativa en primer término. Y a lo lejos la Puerta del Sol. La calle ha de tener las siguientes innovaciones muy risibles: A la izquierda dos estatuas de los tipos populares, Garibaldi y la Tonta de la Pandereta, con sus nombres en los pedestales. En una esquina gran lápida donde se lea bien distintamente este letrero:

Calle del Regaterín

Cerca de la esquina un poste de hierro con otro rótulo donde también el público ha de leer claramente:

Llevar la izquierda
U la derecha

U la que sus dá la gana

Al proscenio derecha una especie de gradería con gran mesa y cuatro sillones, para el uso que se indicará. Encima tinteros, campenilles y un gran botijo. Sobre ella dosel, en donde se ve el escudo de Madrid que es una parodia del actual. El oso al lado del madroño, pero con una gorrilla ladrada en la cabeza y tocando un organillo. Corona el escudo un gorro frigio, una bolsa con su borla y una corona real. Encima de estas tres "prundas" se lee este lema:

Solidaridad madrileña

Y en la parte inferior del escudo este otro:

Madriz pa los madrileños

Toda la calle con colgaduras, banderas y gallardetes, pero no esmaltes ni encarnadas sino de cuadrillos que, como se indicará en el diálogo, ha de ser la bandera madrileña. Es de noche. Efectos de iluminación y de luna.

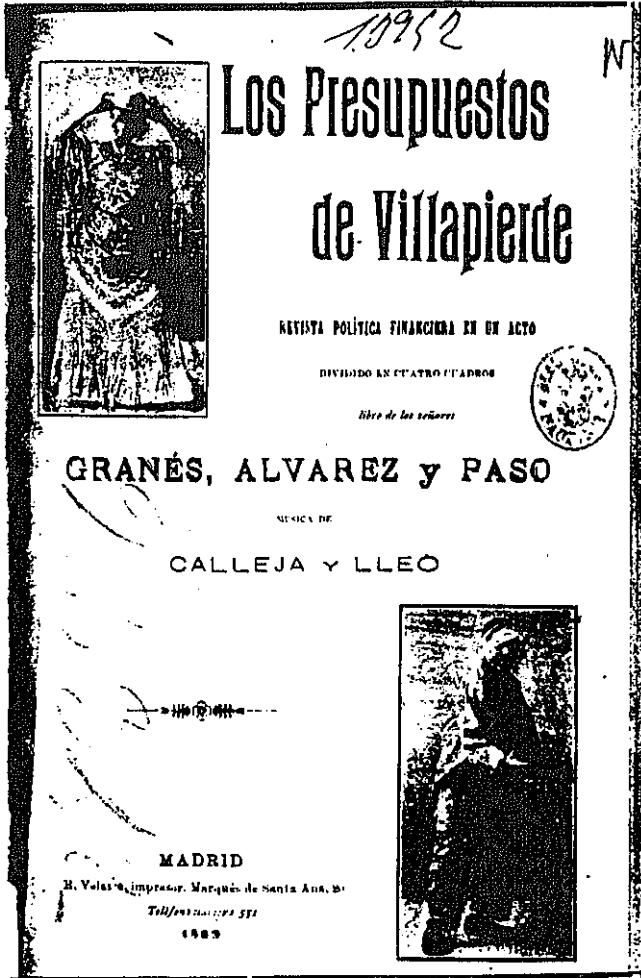
"fielmente reproducida del natural por el escenógrafo" la primera plana del diario EL LIBERAL, a cuatro columnas, una de las cuales -y no breve- debe ser leída "perfectamente" por el público, etc.

Pasemos al aspecto del vestuario. Lo consideramos una particular faceta de la escenografía, como ya hacían los libretos: *Jaleo Nacional* termina aclarando que "*han sido pintadas siete decoraciones y se ha construido un lujoso vestuario*".

Aunque la pequeña burguesía y las clases populares ocuparán la mayor parte del teatro de Granés, y es de imaginar que comúnmente se recurriera por parte de las compañías a un vestuario convencional (en relación con los tipos, véase lámina siguiente, nº 27) al respecto, la naturaleza cómica, y la tendencia satírica connatural en nuestro autor, posibilitaban el recurso explícito de *acentuar* ciertos rasgos de las vestimentas al uso, de forma que el resultado fuera manifiestamente ridículo. Con tal procedimiento -tan viejo como el mismo teatro- el personaje quedaba casi definitivamente *marcado* por su ropa. Por ejemplo, el Emilio de 40.- *Fuego en guerrillas*, "vestido con elegancia ridícula" resultará, para hacer posible tal paradoja, un "mequetrefe", un buen representante de la "pollería enclenque".

Un caso extremo (mas no el único) de esa identidad personaje = vestido lo hallamos en 47.- *¡El año del diablo!*, primera revista política de Salvador Granés, que incluye en el reparto a un "capote ruso, que no habla". Además, como esta revista aporta personajes alegóricos del tipo "el viaducto de la calle Segovia", "el tranvía", "el teatro", "el telégrafo", etc., o réplicas a Aida o a Adriana Angot, Granés se ve obligado a incluir en el libreto su dirección comprometiéndose a facilitar "cuantos datos se le pidan sobre la *mise en scene* de esta obra, trajes, atrezzo, etc". Soluciones así podían ser convenientes en muchos de esos personajes alegóricos o simbólicos que hemos estudiado páginas atrás (punto 4.2.), que abrirían estupendas perspectivas de imaginaria a los responsables del vestuario.

Como también se abrían las más diversas posibilidades de atrezzo en un teatro que en más de un momento se ocupa de encarnar dioses (comienzos bufos), monarcas (alguno, *arruinado*), princesas (de verdad y de mentira), aristócratas y nobles (algunos, caricaturescos, como los antihéroes medievales de *El caballero feudal*), militares de diversa latitud y gradación, burgueses de alto copete (*Los hombres de talco*), artistas encumbrados (*Cano con su madre* presenta a una diva en torno a la que ronda la más diversa galería social), toreros (*Curro Cúchares*) y más toreras (como la de ¡¡¡Vaya



27.- Casticismo y ruralismo para vestir los tipos en la portada exterior del libretto.

calor!!!, cuya actriz, según el propio libreto, luce un terno "tabaco y oro, preciosistano", chulos y llamacos, cantaores y gitanos, paletos, mendicantes (Los perdicioneros), etc., etc.

Respecto a la micalipala, en el punto en que estudiamos el erotismo (4.4.) ya hacía referencia a la ligereza del vaporoso vestuario: linceas sutiles, gasas de color, mallas...

El exotismo no repara en límites: También hemos podido ya ver un lámina (la 25, en pg. 423) con ambientación china.

Recañemos ahora en algunas de las mejores curiosidades, desde el punto de vista de la teatralidad, de la función que cumplen los vestuarios. Venos que la selección también corresponde al tramo final de la obra de nuestro autor, y en concreto a su producción paródica.

En 108. - Dolores... de cabeza, parodia de la famosa zarzuela-ópera de Bretón, el colegial Lazarillo (réplica del seminarista Lázaro) se presenta, primero, como un chiquillo encanijado; después, muy mejorado, supongamos que en el natural del actor Riquelme; por último, "extraordinariamente gordo". Para esto último sólo cabe pensar en un efecto de maquillaje, y, sobre todo, de vestuario. Veamos como la parodia se permite la licencia de anunciar la transformación del personaje en pocas horas (Rec. III. Cuadro I):

RUJO. - El colegial me parece
de un raquitismo profundo.

GASPARA. - Pues desde el acto segundo
verá usted como se crece.

Ya hemos visto la peculiar escenografía de 114. - El balido del zulo. Pero observemos, que también el vestuario colabora con aquellas magias escénicas: *'Belisaria y las Brujas se despojan de sus negras vestiduras. La primera tira las gafas (negras) y el palo. Apartan espléndidamente vestidas en trajes vaporosos de capricho (totalista prefieren los autores). El hornillo se apaga, y el Negro desaparece por el escotillon o por donde pueda'*. Hasta en las indicaciones vemos pues notas de humor, pero, sobre ellas, un importante interés en facilitar ideas y soluciones a la puesta en escena. Las palabras "es de mucho efecto" aparecen con frecuencia en los últimos libretos.

El libreto de *La Fousca* se abre ya, conforme a esa filosofía, con una larga nota sobre "como deban vestir los actores..." en consonancia con la intención paródica. Reparemos en Fousca: *'Bata de percal con larga cola... De una gruesa cadena que llevara al cuello penden unos enormes (impertinentes) de aspera, con los que*

nira con frecuencia. En la primera salida lleva... un largo bastón hueco, del que a su tiempo florecerá una gran col... (por el caduceo de Tosca). Camama en dosis: *'Blusa de pintor, alpargatas y gorrilla...'* Alcayata: *'Traje de Hefistóteles... En la mano un gran bastón con puño de cachiporra, que en la primera salida despidió un diluvio de chispas, Este bastón ha de preparar el polvorista... siempre que sale a escena dispara garbanzos de pega que lleva en el bolsillo. También lleva una gran lente de madera o cartón de un solo cristal redondo'*. Y así todos, con incursiones en el maquillaje: Angelón tiene *'una cicatriz que le cruza la mejilla izquierda'*. Y sin olvidar detalles de conjunto: *'Los trajes de máscara para el coro general y para los niños deben ser de colores vivos y vistosos'*.

Terminemos con la última experiencia teatral de Granés, su parodia de Wagner. Las "Advertencias" que aparecen al final de *Lorenzín* se refieren a las características de voz (tenor, tiple, bajo...) y a las de vestuario. Esto último, con sintomático detalle. En el personaje "El Heraldo de Lohengrín", que introduce ("robo desglosado") la parodia para desaparecer enseguida, se afirma ya que su *'lujosa vestimenta (la misma de la ópera) ha de cuidarse especialmente'*. Por si acaso se recuerda la cuestión hasta en los *'filacos de oro'*. No me resisto a transcribir completa la referencia a *Lorenzín*: *'Viste de D. Quijote, con media arañadura de hoja-lata reluciente. Una X roja en el estufo y una interrogación a modo de esplín en el casco. Cíñe sabia de caballeros y un pistolin, reloj de pulsera y una esclavina blanca.'* Tal conjunto de anacronismos resultaría cómico de necesidad. Para los demás personajes recurre Granés a la caracterización por tipos, a la que se añade algún detalle también burlesco: *Celsa* de paleta acomodada, mas con *'joyas en abigarrado conjunto'*. *Oruga*, de gitana rica en el primer cuadro, pero en el segundo *'una basquiña amplia le da aspecto de pobreza'*. *Telamondo*, primero *'bien vestido de jaque o salón de pueblo'*, pero luego *'gabán derrotado y chistera apabullada'*. Al tío *Pavero*, de alcalde, le es *'indispensable vara larga'* (otros detalles pueden añadirse en el transcurso de la obra: En el Cuadro II, esc. V, sale *'con capa y sombrero pontifical, es decir, de gala'*). Mas no termina ahí la cosa: dispone que las "contrafiguras" o peleles que vestirán *'exactamente copias de Lorenzín'* han de ser de distintos tamaños.

Sin embargo todo esta información no invalida la libertad de la *mise en scene*, porque sólo sirve de base elemental para ella. Por eso Granés nos termina asombrando al respecto cuando remata sus indicaciones con una de carácter general: *'Y de ahí lo que el buen gusto y la (propiedad), dentro del (género), sugiera a la inteligencia y pericia del director de escena'*. Pero no podemos evitar pensar que nadie como él -que además también había actuado, en diversos

momentos de su carrera, como director (148)- podía idear las caracterizaciones de esta parodia. Es curioso que la última sea la que presente más detalle, como si hubiera madurado la idea de la importancia del vestuario paródico, que, como otra cualquiera de las leyes no escritas, pero sí ejercitadas, de este género, también debía cohesionarse propiamente, con gusto.

* *

5.5.- Teatro dentro del teatro.

Desde los comienzos usa frecuentemente Granés ese viejo recurso que tantas artes han explotado de introducir el tema correspondiente dentro del mismo objeto artístico, de la pintura dentro del cuadro al cine dentro de la película. Si debo interpretar el sentido que tenía para él esta fórmula peculiar de teatralidad aventuraré que la pasión sentida desde la adolescencia (como vimos biográficamente) por el entorno escénico sugiere una particular retina por parte de nuestro autor -primero, en ciernes- consistente en una vivificación extraordinariamente fuerte, apasionada, de la ficción teatral. Por ello, cuando el autor novel, inexperto primerizo, tiene en sus manos el objeto de su deseo, no dejará de referirse, una y otra vez, a sus más inquietantes perfiles: espacios escénicos, salas, costumbres, reacciones del público.

Por ejemplo es muy significativo que en su primera obra, 1.- *León de la selva*, no sólo se plantea, en el Acto III, un ambiente teatral (pasillo del teatro de Jovellanos y antepalco) para el desarrollo de su antecio argumento, sino que un acomodador aluda al "reglamento de teatros" (los primeros viernes de cuaresma no hay función), y que se oiga desde dentro gritar al público en protesta por el ruido que organiza el tal León.

Y aunque en ese *León de la selva* no lo registremos, no deja de ser sintomática también la alusión, en la obra, al propio teatro en que se estrena, como ocurre en 5, y sobre todo en 4.- *El amor por los cabellos*, en que el chulo Andrés promete llevar a la manola Nicolasa, frecuentemente, "al paul" (Teatro del Circo o de Paul), lo que parece escrito para halagar tanto al local como a su inculto público.

Este tipo de alusiones, atribuibles, como digo, a la inexperiencia, o al sentimiento de inestabilidad, se hacen luego raras, y si aparecen tienen un otro tono cómico, ajeno ya al halago de conveniencia. Ni unas ni otras darían por sí mismas justificación a este punto de estudio, que debemos centrar en

razones de más peso específico.

Si que es interesante ver que, a los cinco años de su *ópera prima*, propone Granés una obra cuyo único escenario representa un teatro a punto de empezar la función. Se trata de 7.- *El porvenir de los bufos*. En su reparto aparecen el famoso empresario Arderius y tres personajes teatrales, alegóricos: D. Drama, Dª Zarzuela y Dª Tragedia (que son primicia respecto a otros que más tarde veremos). Si se echa previamente una ojeada al resumen de la ficha 7, se comprobará que el tema, exclusivamente teatral, está bien ajustado al título, en un momento de gran polémica nacional respecto al teatro *bufo* importado por Arderius de París: D. Drama y los otros "géneros" se quejan del éxito *bufo*, y Arderius propone el juicio de los espectadores. Pues bien, aquella actualidad de la obra hace que su valor radique hoy en las aportaciones que hace al tema de los Bufos Arderius, de indudable interés: obras, costumbres, medios escénicos, una aproximación a la personalidad del empresario... Pero es más, como obrita de un germinal *género chico*, no le falta personalidad: El enfoque inicial de 'teatro dentro del teatro'; la reunión de personajes "reales", abstractos y de invención; el montaje del tribunal popular, sacando a los espectadores-actores de sus butacas... son suficientes parámetros estructurales como para considerar *El porvenir de los bufos* como una puesta en escena moderna. [Dejemos aparte la postura favorable de Granés hacia ese género, con la que será coherente no ya al frecuentarlo, sino al especializarse después en la parodia y en sus revistas finales, que reverdecen un hito *bufo*: el cáncan].

Tras estas calas en los orígenes podríamos pasar (creo que sin olvidar nada digno de mención) a una etapa intermedia de la trayectoria dramática de Salvador Mª Granés, en que el hombre torna a la imaginaria del teatro en escena. Por algún motivo Granés está dedicando casi todo su tiempo al periodismo satírico, pero mantiene contactos con el teatro: Así en 70.- *La plaza de Antón Martín*, sainete costumbrista que tiene de telón de fondo el teatro Variedades, allí sito, en que estrena un novel (significativa, crítica reminiscencia), todo nervios, pues del triunfo depende su boda. Lo mejor del sainete es precisamente la propia visión del mundo del teatro, preñada de voluntad desmitificadora y manteniéndose en un registro irónico y humorístico. Veamos, por ejemplo, la definición de "autor dramático":

ASUNCIÓN.- ¿Y eso es mucho?

PEPE.-

Más que obispo;

pero mucho más; es algo
como ministro sin sueldo,
y general sin soldados.

Después hace parodia de todo lo que bulle en el patio de butacas, palcos, etc: gritos, cotilleos, gente que llega tarde... y expone sus dudas en la elección de estilo (vid pg. 370). Añádase la doble estratagema de su futuro suegro, don Homobono, que prepara una *claque* y murga para sacar al joven "en triunfo" mientras que "al otro [autor que estrenal le reventamos", y de nuevo estamos ante un jocosos fresco del teatro de la época, o al menos de los géneros aquí tratados.

Una curiosa variación (aun sin presencia icónica del teatro en escena) la hallamos en 80.- *Tula*: El joven compositor de zarzuelas Narciso romperá la barrera de los prejuicios sociales solicitando boda a la tosquisima criada Tecla. Veamos su propia presentación, todo ufano:

NARCISO.- Yo soy Corchea, el autor
de la obra Los Hulanos (1800)
admitida en Jovellanos
y que pronto hará furor.

Y no sólo autores y compositores, como vamos, salen a las tables en forma de personajes, sin otros sujetos activos del mundo teatral, como el director de escena: En 81.- *Juanito Tenorio*, el Doctor, como ideador del remedio que volverá a la razón a Juanito -a saber, una farsa de la escena del cementerio- representa el papel de director (precisamente Granés actuaba en ese momento, según la dedicatoria, como director artístico), indicando los efectos oportunos a sus actores, es decir, a los amigos de Juanito:

¡Ah!... Mientras veáis estatuas
hablad con tono pausado
y voz hueca, sin mover
la cabeza ni los brazos;
en fin, como hablan los muertos
que habéis visto en el teatro.

Insistamos en la idea de que es en lo que hemos llamado 2ª etapa de Granés, de transición hacia la plenitud, donde más observamos el uso de este recurso de teatralidad. No cabe ya achacarlo a inquietudes de inexperto, aunque si se mantenga aquella retina pasional cara al mundo del teatro, desde todo prisma posible (incluyendo el de espectador habitual), máxime cuando

Granés decide colocar en un segundo piano el periodismo y tornar -esta vez de forma definitiva- al mundo de *Las tablas*, lo que de alguna manera supondrá un cierto replanteamiento de enfoques, que se nos revelan palpables: Sigamos recalando en las obras que explotan este recurso teatral, y terminaremos de comprobarlo, aun entre *las líneas* del casi sempiterno registro cómico.

De forma semejante al acto III de 1.- *León de la selva*, se plantea un escenario que represente los corredores de los palcos principales en el "pasillo" 83.- *El teatro nuevo*, que desde el título nos centra en el tema que venimos desarrollando. Tal teatro nuevo (véase resumen y comentario) no es otro que una obra del género verde, cuya representación motivará de nuevo el desarrollo de escenas costumbristas, y la trama de un doble triángulo tan inverosímil como gracioso. Dentro de lo primero, el pasillo tiene la intención de reflejar los nuevos hábitos dentro de la zarzuela, que está optando (corre 1886) por la obra breve -el género chico, stricto sensu-, por el teatro "por horas, cosa que le gusta mucho al público". Los pollos que merodean a las jovencitas, en efecto, tararean canciones de los grandes triunfos, y el público, en general, acude en masa y sin distinción de clases llena el teatro... y opta por los géneros "con doble intención": Una auténtica especialidad ésta, por cierto, de nuestro Granés (educado en las multas de la prensa satírica), que por algo se apresura a divulgar la idea.

Hemos ido viendo, cuando no escenarios que representaban teatros, al menos sus más típicos entornos. Faltaba uno, conocido en toda España gracias a un cantable de *La gran Vía*: el café del teatro Eslava, escenario de las vicisitudes (¡otra vez!) de un autor novel a la espera del veredicto popular: también aquí el estreno es un fracaso y termina en escándalo y con pérdida de novia. Se trata, claro, de 81.- *Te espero en Eslava tomando café*, que nos aporta un clara referencia de liberalidad de costumbres. Respecto al ambiente de un estreno hay revelaciones: existían "bazares" especializados en preparar regalos para el actor o la actriz "a beneficio" de los cuales se representaba la obra. Esos regalos se repartían estratégicamente entre invitados del público: "Después viene el comerciante / y se los lleva, y *Laus dec'*". Aquí ocurre que al actor beneficiado, por confusión, le sacan...

camisas, enaguas, chaes,

alfireteros, dedales,

un corsé y un polisón.

El agraciado, hecho un vándalo,

exclamó: "¡Voto a mi nombre!
¡Señores, yo soy muy hombre!".

También vemos repetido el tipo de "reventador" y de los "amigos del autor". Cantable:

AUTOR.- Cuando la dama a su criada
le da una carta para el galán,
escrita a espaldas de su marido,
daís un aplauso fenomenal.

REVENT.- Cuando la tiple da a su criada
una esquelita para el galán,
mientras su esposo duerme tranquilo,
daís una grita fenomenal.

(¿Se insinúan, ahí, aspectos ideológicos, más que teatrales, en la figura de los reventadores? Este, al final, es detenido). No obstante, el experimentado "beneficiado" sabe que el éxito de la pieza nueva también depende de "según vengan los morenos", reproduciendo frase que debió estar en boca de la gente del teatro (Véase "Obras perdidas": *La primera del barrio*).

Naturalmente también se refleja, siempre con prisma cómico, el temido trance de un estreno, tanto para el autor como para el músico:

Esc. V: AUTOR.- ¿No notas tú que la gente
tiene esta noche otro aspecto?

MÚSICO.- Cara de jueces.

AUTOR.- ¡Dios mío,
cómo fallarán el pleito!

Esc. XII: AUTOR.- Al palco.

LA HIJA.- El trance ha llegado.

AUTOR.- ¡Dios me coja confesado!

Esc. XVI: NATAOR.- El señor tiene una plaza
de toros.

(Disimulando ante la astora)

AUTOR.- (¡En la cabeza!)

Tras el desastre (confusión de regalos, reventadores, morenos...) el autor también es detenido, conforme a un chiste que años después aplicará Granés, desde El País, a Joaquín Dicenta. Ahora en boca del...

INSPECTOR.- Voy a dar parte al juez;
no dirán por esta vez
que el autor no ha sido habido.

Familiarizado definitivamente con el recurso, le servirá para sus propósitos burlescos respecto al propio teatro. Ya se venía riendo de él (de dramas y zarzuelas) desde sus parodias, pero ensaya ahora, en 89.- *Florinda o la Cava Baja*, esta otra fórmula con que ridiculizar la frustrante experiencia de la ópera española: El bruto alcalde de Azuqueca, "deseando regenerar el arte lírico nacional" ha escrito una ópera que una gris compañía contratada en Madrid va a representar en la plaza del pueblo. De los dos cuadros, el II, con un telón de fondo supuestamente preparado también por el alcalde (*un rampanteo muy mal pintado*), desarrolla histriónicamente el tema *operístico* del último rey goda. Los vecinos de Azuqueca quedan encantados... (Y Granés, con un simple cambio de título, reestrenará en Barcelona esta su "ópera... con gotas").

Y de nuevo dispondrá escenarios que representen teatros, como en 95.- *¡A tí suspiramos!*, con nuevas disquisiciones sobre "lo que hoy gusta en teatro", en las que intervienen como personajes alegóricos los propios teatros, conforme a sus más acendradas especializaciones. El Teatro Español, por ejemplo, vestido de frac y presumiendo de luz eléctrica, aparece como protector del drama. Salen de aquí muy mal parados el drama "terrorífico" y "la flamencología", mientras que hay un respeto por el teatro político; y cómo no, entusiasmo por el *género verde*, que ruboriza a Talía. El coro de teatros, a todo esto, denuncia, preocupado -y esto atañía mucho a Granés- que "las obras cómicas / no gustan ya". Lo cual, contra natura humana, no parece sino una falsa alarma, a la vista de la ulterior trayectoria exitosa de nuestro autor. Más detalles pueden verse en la ficha correspondiente, pero aquí nos interesa destacar como, escenográficamente, riza Granés el rizo de la cuestión: Si el Cuadro I representa la embocadura de un teatro (es decir, teatro dentro del teatro), el Cuadro II precisará una decoración teatral dentro a su vez de la embocadura del anterior, ad hoc para simular el desarrollo de un drama. Y luego, los otros cuadros requerirán nuevos paisajes: un frontón, un ventorro, un orgiástico lugar...

Remos visto, pues, lo propicio que era para el desarrollo de burlas, disquisiciones y planteamientos este particular ámbito del teatro dentro del teatro. Incluso, a través de ello podemos llegar a alguna reflexión inesperada: Puesto que a Granés siempre le gustó la política, y no digamos el sexo, nada extraño parecía su dedicación final al género *revista* que aunaba ambos ingredientes. Pero, a la vista de sus posicionamientos, desde el

primitivo *Forvenir de los bufos*, pasando por *El teatro nuevo* hasta ese ¡A ti suspiramos! que acabamos de ver, ¿no podíamos plantearnos si no coadyuva a ese camino (hacia la revista) la creencia de que en él encontrará asegurado el aplauso popular? ¿No asistimos a una recóndita desazón que tendrá como consecuencia una pérdida de idealismo, en lo humano y en lo político, que deja paso a un mayor positivismo, a un mayor descarnamiento?

Pero lo cierto, lo indiscutible, es que no hemos conocido a Granés por sus revistas; le hemos conocido todos por sus parodias, a las que nunca se alude en las obras que acabamos de estudiar; por sus triunfos resonantes en la tardía madurez. Y podemos aquí constatar que durante ese periodo apenas recurrirá ya al esquema estructural de 'teatro dentro del teatro'. No hay ya lugar a planteamientos, pues palpa al éxito. Y técnicamente debe sentir como agotado el recurso como para atraerle aún (si no es ensayando variantes llenas de actualidad, como veremos en el siguiente subapartado).

Cerremos este estudio con referencia a esas raras ocasiones, porque merecen la pena. Como si quisiera confirmar Granés la antepuesta teorización nos propone, en 120.- *Ceno con mi madre*, el triste caso de la diva teatral qua, saturada de éxito y aparente felicidad, se encuentra sola al día que más ansía versa acompañada. Ahí no hay 'teatro dentro del teatro', pero sí un personaje que al teatro debe lo que es, como nuestro propio autor, que, no obstante haber ya gozado un multitudinario éxito popular y económico con *La Golfemia*, seguirá indagando (con su vieja retina apasionada) los caminos de la novedad y la superación.

En efecto, también en el tema que rastreamos: Muchos ámbitos teatrales habíamos visto reflejados hasta aquí, y en casi todos reconocíamos o intuíamos detrás al propio Granés. Nos agrada, por fin, llegar a esa suerte de homenaje al actor - o a la actriz, precisamente el día de su "beneficio"- que propone al presentarnos 129.- *!!!Delirium tremens!!!*: En cuanto a teatralización, parte de un decorado que simula el camerino de la famosa actriz cómica Loreto Prado (que se encarna a sí misma), lo llena de la actividad nerviosa que precede a la representación, y trae largo periplo imaginativo, termina la obra cerrándose, en el Cuadro VI, con el mismo decorado. Es decir, que la técnica del 'teatro dentro del teatro' sirve aquí como marco ideal y necesario en que desarrollar la obra entera, posibilitando un sorprendente argumento: Hay pues una depuración técnica que creemos culminación del largo camino experimental que hemos venido analizando. Pero

el viejo recurso, ahora, se ha desentendido de todo aquello que no sea el oportuno discurso de la obra misma. No hay aquí el menor ribete de posicionamiento interesado, especulativo.

5.5.1.- Variantes de este recurso.

Buscamos exponer unas variantes que tengan un punto de contacto sólido con la técnica del 'teatro dentro del teatro'. Naturalmente tal técnica se agota en sí misma por definición, y prolongar sus límites desliza la cuestión peligrosamente *ad infinitum*. Sería el caso de considerar una variante, por ejemplo, la representación en escena de la redacción de un periódico (*El grito del pueblo, La dinamita*); o, desde otro punto de vista, argumentar que la parodia, toda parodia, es en sí misma 'teatro dentro (o 'tras, o 'sobre', o 'del'...) teatro'.

Ciframos, pues, ese contacto sólido, y delimitativo, en aquellos casos que cumplan al menos dos requisitos: que se trate, como el teatro, de un espectáculo de masas; y que estructuralmente el procedimiento escenográfico resulte también paralelo (presentación en algún momento de la obra de un decorado específico, icónico del respectivo espectáculo de masas).

Fijada así la cuestión caemos en la cuenta de que 110.- *El rayo*, más que una variante, es, en puridad, 'teatro dentro del teatro': El espectáculo de un transformista, llevado al teatro, es teatro de un solo -y múltiple- actor. Pero este juego de palabras no conduce sino a la anécdota.

Otra cosa es el mundo del circo, que incluso compartía ubicación con el teatro (aunque nuestro caso se represente en el Eslava). Estratégicamente, el aún joven, optimista, idealista Granés recurre al espectáculo circense, tradicionalmente relacionado con la risa, para presentarnos un panorama de la política española en la asentada Restauración que, de repente, pierde a Alfonso XII (1886), y surge ??.- *Circo nacional*. Unas correspondencias políticas evidentes para cualquier espectador de la época situaban a Banasta y Antonio de Castello como directores-domadores del circo, así como al resto de la compañía. Varios ámbitos del circo, y toda su exótica parafernalia de vestuario, de música, de movimiento se cuidarán en la escenificación, que, no obstante, pone todo su acento en el agudo análisis de la situación política.

Otra variante, la más cercana al teatro, es la del salón de variedades, o de género infimo, con sus espectáculos sicalípticos. Nos hemos referido ya a la revista de corte sicalíptico en muchos lugares, pero no desde este punto

de vista, relacionable también, si se quiere, como todos los demás, con la escenografía. Desde el "cuadro plástico" (de "género verde") que solicita, terminando el siglo, la revista «cómico-teatral» 95.- ¡*A tí suspiramos!*!, como respuesta a los anhelos de obras de éxito, por más que el registro sea cómico, parece percibirse que, al occaire de los nuevos tiempos, se concibe con toda naturalidad la inclusión de cuadros sicalípticos en el ambiente y la estructura teatral. Y en efecto la idea va a prosperar. La solución temática consistirá en una coherente inclusión dentro del argumento humano, social y político de la obra (que podrá incluso *contagiar* de elementos eróticos a los cuadros limítrofes, del más diverso paisaje: playas, comisarías...). La solución genérica se basa en una evolución de la revista política de tradición decimonónica, que, de tal forma, adquirirá inevitablemente perfiles de *apertura progresista* (por decirlo de alguna manera, en cuanto que la propuesta de desinhibición erótica no parece acorde con el espíritu conservador, al menos en el plano de lo público). La solución estructural, en fin, consiste en *arrancar* de los salones de variedades un calco de su más vistoso número, incluida su propia decoración: el que requiera un cuerpo de baile y coros de chicas especializado en las danzas más dinámicas y aligeradas de ropa (el viejo *cancán*, la nueva *matchicha*) más alguna especialista en los más sugeridores *contoneos*, con el propósito primario de excitar la imaginación erótica. Se trata, sí, de un calco, pues la definición de este tipo de cuadro, que se ubicará en la zona terminal, *climática*, de la obra, es inequívoca: "salón sensacionalista... deslumbrador" (*Jaleo nacional*); "salón fantástico, con múltiples motivos femeninos" (*Madrid separatista!*). Y en la última sicalipsis de Granés (*La poca vergüenza*) la decoración asimila definitivamente el sentido *externo* del salón de variedades con el *interno* del teatro: "Embocadura de un teatro nuevo y palcos proscenios: Es el «Salón Verderón»". Habría un público que simultaneara las dos opciones, pero los espectáculos respectivos son de distinta naturaleza. Como en otro lugar he apuntado, quizá la mayor diferencia consista en que el teatro, fiel al fin con su tradición culta, marca un contenido político dentro de una línea argumental; el salón, con su diversa adición de números de muy difusa coherencia discursiva, carecería de tal *intelectualidad*. ¡Por algo la sicalipsis llegaría hasta el propio Teatro Español! (181).

La última de estas variantes es, cómo no, el cinematógrafo (182): 'Cine dentro del teatro'. Un difícil compromiso que afrontará de dos maneras muy

distintas un Salvador María Granés nada proclive a refugiarse en la añoranza. Una de ellas, calificando como "película sensacional" el que sea quizá más onírico de sus argumentos, aunque se acople dentro de una estructura 'teatro dentro del teatro', como ya hemos visto: *Delirium tremens*!. Es una catalogación simplemente titular, que viene a simbolizar el espíritu de un argumento altamente *imaginativo*.

La otra solución se empeña en recargar la escena de iconos, y de referencias verbales, evocadores del mundo del cine. Ocurre en dos revistas bien sicalípticas, sobre todo en la que nada deja de entrever en su autocatalogación: 132.- *¡Vaya calor!* («entretenimiento cómico-lírico-político»). Sin embargo, ya el Cuadro I presenta, en telón corto, la "fachada de un cinematógrafo, de arquitectura modernista", y la sesión (de cortos "de actualidad") se anuncia con el mismo título genérico que la propia revista, y se califica de "cine modernista" (véase lámina en la ficha). A partir de ahí, toda representación se equipara a una película: El Cuadro II, con las "cintas del día", presenta muy breves *documentos filmicos*; después, los otros tres cuadros asumen sendas películas. Todas ellas tienen alguna indicación: "cómica, dedicada a la policía", "en color de verde mar", etc. La puesta en escena pondría en juego las habilidades del director para que los espectadores no perdieran nunca de vista los guiños referenciales, paralelísticos. Difícil, original reto el que proponía Granés.

En cuanto a 134.- *La poca vergüenza*, ya se cataloga en el subtítulo como "pasatiempo... cinematográfico", y en el Cuadro I se la identifica con el propio título de una "película en colores" que el Cuadro II desglosa, por medio de un anuncio del programa, en siete películas (véase lámina 24 en pg. 401). Hasta aquí, muy semejante a la idea estructural de *¡Vaya calor!*, más luego decrece el número de referencias verbales al cine. Ese seguimiento correría a cargo de la sola teatralización escénica.

¿Podemos afirmar, a la vista de estos procedimientos, que la ideación de espectáculos teatrales tenía amplios límites en nuestro autor? Parece evidente que su imaginación de la escena se salía de lo convencional, indagaba terrenos nuevos junto a la práctica de los más clásicos recursos, y en definitiva proponía aires de cambio (coherente, al menos en superficie, con las frecuentes alusiones al *modernismo*) que en alguna pequeña medida estaban contribuyendo a educar nuevas perspectivas en la estética y en el talante crítico del espectador del s. XX.

! :

5.6.- El contacto con el público.

Obviamente, me refiero a un contacto literario, a través de la palabra dramática; a través, pues, de los actores que encarnaban sus personajes. Contacto que periódicamente aparece con los más diversos matices, pero que, en conjunto, juzgamos como un procedimiento de doble sentido: *guiño* al espectador con fin de sorprenderle, avivando su interés; y expresión de un tipo de afecto, o *atención*, próximos a la familiaridad.

Que *Granés* se ganaba a toda clase de públicos ya lo apuntábamos documentalmente en la pg. 45. Por indagar al respecto una posible relación con estos contactos, hemos echado una ojeada a las salas y a los géneros en que aparecen. En cuanto a lo primero, no coincide ningún teatro, lo que sugiera variedad de públicos. En cuanto a los géneros también hay diversidad (aun dominando el *juguete*), pero con el factor común de la comicidad, como era de esperar tanto por el autor como por el recurso.

Naturalmente, el tradicional *aparte* que hemos estudiado en 5.2. supone una complicidad con los espectadores. Pero, aunque algunos de esos *apartes* subrayen expresamente que se hagan "cara al público", como ocurre en 65.- *Un baile de trajes*, aquí queremos referirnos a un tipo de contacto menos usual, menos convencional. Incluso menos que el específico contacto para pedir el aplauso final, que estudiamos en subapartado.

Vemos, entonces, las distintas *inflexiones* que pueden perseguir estos contactos, que, por otra parte, no son frecuentísimos, pero sí se van intercalando todo a lo largo de nuestra humilde dramaturgia.

En obras originales, y además firmadas en solitario, encontramos este recurso las primeras veces. En 12.- *¡Era yo!* lo usa *Granés* para reconocer el uso de un *quid pro quo* (pg. 478). Y en 16.- *1 + 1 = 0*, para dirigirse, selectivamente, a todos los hombres casados del público, implicándoles con buen humor en el tema tratado (pg. 486).

Cuando el recurso aparece en un *arreglo*, no sabemos si ya estaba en el original: En 29.- *Una señorita en rifa*, tiene en concreto aires de comedia *del arte* esa apertura brusca en que el criado Bruno quiere vender al patio de butacas los billetes de una rifa muy particular (que aclara un cartel): "Vamos, animarse... ¿Quién quiere uno?... Eh!, no hablen Vds. todos a la vez...". El valor de sorpresa inicial aportaría una inmersión rápida en el argumento, teniendo en cuenta que esa rifa es la clave de la intriga.

En otro *arregio*, el contacto viene casi forzado desde el planteamiento de la obra (original, por tanto), que a su vez guarda una estrecha relación con su puesta en escena. Se trata de 36.- *Las campanillas*. Un joven matrimonio que sirve en casa de unos condes aparece circunstancialmente *disgustado*. El escenario está dividido en los dos cuartos de ambos criados, que son, por otra parte, los únicos actores (de hecho) de la obra. Modesta tiene cerrada la puerta y Tiburcio hace vanos intentos de acercamiento (hasta que salta de balcón a balcón). Así pues, gran parte de la obra discurre con un tabique entre ambos. Los campanillazos con que el conde y la condesa les llaman provocan un entrar y salir de escena a ambos actores, y, su peculiar situación, mirarse por la cerradura, gritarse, etc. Cada actor cuenta, en monólogo (ausente el otro), su visión de las cosas, y la ficción de ese monólogo forzado se destruye *reconociendo* al público como receptor. Así Tiburcio le explica que "hay media legua de balcón a balcón... Media legua... sí, señores. Ustedes non pueden verlo y lo siento; si ustedes pudieran verlo... lo verían ustedes". Modesta, por su parte, ha contado al público el motivo de su desazón: descubrió a Tiburcio con una nurse inglesa...

Después de esta peculiar escenificación no se volverá a producir una estructura dramática que mantenga tan largamente (considerando lo implícito) ese contacto actor-público. Pero mientras que aquí venía inducido por tal estructura, en los casos que veremos ahora (todos ya de obras originales) la opción es más libre y espontánea.

Por ejemplo, intercalada en un enredo, la toma de contacto de Cristina con el público de *Amor a pedradas* (48) sugiere un intimismo muy acorde con el coqueteo y la femineidad (en un contexto en que todos los personajes engañan a sus parejas). La indicación es taxativa:

CRISTINA.- *(Al público)* Porque, aquí para entre nosotros, y por si ustedes lo ignoran, también tengo yo quien me escriba.

O después, en el juguete 80.- *Tula*, que, como la zarzuela anterior, vale bien poco. Presenta a un personaje, don Simplicio, que, con su sordera, deberá provocar risas. Eso no era novedad, pero aquí, al final, cuando va a retirarse se dirigirá al público diciendo: "¿Quién llama?", como preludeo de la petición de aplauso. Este juguetito se representó en el teatro Martín, del que Granés era, entonces, director artístico. Le cabe, pues, doblemente, la pequeña estratagemas.

Algo más interesante es la conatividad que registramos en dos revistas,

ya en la etapa en que nuestro autor cuida con más interés sus libretos en todos los órdenes, hasta en los nimios detalles de este tipo.

Primero, en la «pesadilla... financiera» 104.- *El señor Juan de las Vidas*, que, por estar inspirada en un suceso de actualidad (una subida de impuestos), empieza planteando "sotto vocce" una especial *complicidad* con los espectadores, para, inteligentemente situada en ese plano, traspasar la revista de principio a fin con un registro de inverosímil charada, llena de humor. El sentido de esa *sotto vocce* hay que interpretarlo como un índice de compenetración frente al poder opresor, cuya crítica debe hacerse en *voz baja*. Como se ve, el recurso es sutil, pues la denuncia, en realidad, es contundente.

Después, pasando al terreno de lo sicalíptico, en 132.- *¡Vaya calor!*, se adopta justamente la postura contraria, conforme al carácter abiertamente desinhibido de la revista, en cuyo enfoque, sí, desacomplejado, encajan muy bien los contactos que inmíscuyen al público. De eso se encarga, en el último cuadro, el agente matrimonial:

FELIPE.- Ya se están riendo allí en las delanteras, un señor a quien yo casé, y que enviudó y heredó a su señora. Por eso está tan de buen humor. (*Saludando hacia allí*) ¡Buenas noches, caballero! Y ustedes dirán..."

Y por segunda vez, cuando aparece la ridícula doña Lola:

FELIPE.- ¡Usted, caballero, el viudo de la delantera, atrévase con ella, que puede que la mate usted también!

Con lo que asistimos a una expresiva estentoreidad, muy propia de ambientes de salón, de *cabaret*. Es un tipo de provocación sin afán de provocar, antes bien, para con el espectador elegido, causarle zozobra... o íntima satisfacción: lo importante precisamente es que el resto del público se lo pregunte, mirando hacia el lugar señalado, sorprendido al par que risueño, inquieto tal vez de recibir sobre sí una nueva *deípsis*.

También en este tema hemos apartado algunas *variantes*. Porque no deja de ser chocante, en una obra de teatro, una referencia al *lector*, como la que vemos en 55.- *¡Por la tremenda!*. Ahí Don Canón, que quiere casar a su hija, corteja a su criada y quiere llevarla al baile:

Como Juana se entusiasma,
la acompaño al ambigú,
la convido a chocolate...

y que el curioso lector
adivine lo restante.

Naturalmente lector no es igual a público, pero sí parece muy factible que el público se viera reflejado en esa sorprendente palabra en apariencia descontextuada (no recurramos aquí al concepto actual, con visos de postmodernidad, de la palabra *lectura*, con tanta frecuencia desmesurado).

Otra variante, que sin duda en el fondo también implicaba al público es la que se explota en 77.- *Circo nacional*. Es un *pasillo* político ambientado donde el título indica. En él, Don Antonio de Castillo es la caricatura de Cánovas, convertido en un director-domador del que, en un momento dado, el empresario va a prescindir. El veterano domador, acostumbrado a su trabajo, no concibe la idea de abandonarlo, y se queja así:

ANTONIO.- ¡Adiós, última esperanza!

(Acorde en la orquesta)

¡Adiós, ilusión prosteral!

(Otro acorde)

¿Es que quiere usted que cante...?

(Al maestro de la orquesta)

Pues cantaré si se empeña.

Es decir, que el contacto, en superficie, ocurre entre el autor (a través del actor) y el director de orquesta. Claro es, el maestro estaba al corriente del efecto, previamente ensayado, luego la sorpresa se la lleva el público, que lo que percibe es una alteración del espacio del diálogo, la ruptura de la invisible frontera del proscenio: El foso, que pertenece físicamente al patio de butacas, ha *dialogado* con el escenario. Pero obsérvese que lo ha hecho en la escenografía de un circo, cuyas orquestas son tan dadas a esos acordes sueltos como método de fijar la atención y multiplicar la emoción: eso también lo captaría el público (sí, como suponemos, el compositor, Manuel Nieto, había establecido evocadoras notas al respecto) como una habilidad más de la representación. Por cierto, veamos ya, de paso, el canto de don Antonio:

MUSICA

Cayendo de mí altura

ya nunca me levanto...

¡Gran día morir sin jovani

lo que penato tanto!

5.6.1.- Búsqueda del aplauso final.

Es también otro recurso de teatralización muy clásico, y, desde luego, otro *contacto* con el público, esta vez como despedida; pero al mismo tiempo cumple un papel de explícito *cierre*, si empleamos el término como tecnicismo morfológico de la *gramática del texto*.

Unas palabras del actor o de la actriz más representativos de la obra, en cuanto que tales, o bien en nombre del autor, solicitando el perdón o directamente el aplauso no buscan sino un puente de aceptación que propicie, en efecto, el resorte de la amabilidad, de la cortesía para con el esfuerzo recién mostrado. Veamos, sin ir más lejos, un ejemplo de Calderón recogido de su reposición, estas mesas atrás, de *La dama duende*. Se encarga el *gracioso*

COSME.- ... en pedir de vuestras faltas
perdón; y humilde el autor
os lo pide a vuestras plantas.

En nuestro Granés son muy frecuentes los finales con este tipo de cierre, desde los mismos comienzos, pues ya en 1.- *León de la selva* el protagonista pide un aplauso... para su novia. Desde luego, si hay un factor común a todas estas fórmulas de despedida, es sin duda el humor, los juegos de palabras buscando la sonrisa. Pero, después de eso, si que es posible comprobar que la carga semántica de la formulita final descansa en alguna de estas cuestiones: solicitud de consideración o perdón; expresión de humildad; reflejo del ansia de triunfo; confesión del miedo del autor. Algunas de estas posibilidades aparecen combinadas, pero suele destacarse uno de los temas como dominante. Así, volviendo sobre la cita de Calderón, consideraríamos dominante el tema del perdón (por ser reiterado) sobre el de la humildad. De semejantes criterios nos hemos valido para subdividir esas cuatro cuestiones y para extraer algunos de los ejemplos más ingeniosos.

La primera: la consideración de los espectadores suele pedirse con las palabras "perdón", "indulgencia", "complacencia", e incluso "caridad".

De *La mujer en casa y el marido a la puerta*:

SUSANA.- (Al público) Vuestro rigor

tene al autor.

Sed complacientes

e indulgentes.

El agraderos fue su afán,

no le cantéis aquel refrán:
Tú te metiste fraile mostén
tú lo quisiste, tú te lo den.

(143)

De *La Gólfemia*:

SOGOLFO. - (*Dirigiéndose al público*)

De las virtudes más altas
es cantar la palinodia.
Y aquí acaba la parodia,
perdonad sus muchas faltas.

Originales son también las despedidas de 53. - *El fresco de Jordán*, muy marcada por la música (y que añade el miedo del autor), y de 129. - *!!!Delirium tremens!!!*, a cargo ésta de una Loreto Prado recién recuperada del desmayo que germina el argumento. (Vid fichas).

Una particularidad bastante común es la que manifiesta esperar estas bonancibles actitudes del "juicio" que inminentemente va a fallar el público, y en el que al parecer no caben términos medios. Es el caso de la parodia *El marsellés*, en que el espectador debe dictar "su indulto o fiero castigo". Y asimismo de otra parodia, *La Farolita*, en que Isidora, en vez de morirse, plantea su última esperanza, su destino, al público:

Me iba a morir, mas espero
tu fallo definitivo:
como tú me aplaudas, vivo,
si no me aplaudes, me muero.

Pasemos ahora a algún ejemplo de expresión de humildad. Esta fórmula es muy frecuente en las parodias. En realidad estamos viendo que las parodias suelen rematarse con algún tipo de solicitud, quizá por la propia conciencia que tienen de *transgresión*, de insulto (a la obra parodiada, a la sensibilidad ajena). En ciertos casos de parodias descarnadas (sobre todo a autores españoles), esos retoricismos podrían catalogarse como cínicos, y en ese sentido parece haberles valorado algún importante crítico (144); pero no me parece que sea esa la intención de Granés en sus mejores parodias, en su *tetralogía* (que, por cierto, con los ejemplos que siguen, queda aquí plenamente expuesta). No, ya ha mantenido que Granés admira (¡cómo no!) las óperas de Puccini, de Donizetti, de Wagner... y por eso, al final tiene un recuerdo para ellos, al lado de quienes se siente nadie, y su humildad, en ese momento, es sincera. Pero juzgue el lector libremente:

FOSCA.- La parodia o bululú (155)
denominada *La Fosca*
es un tributo a la «Tosca»
de Puchini y de Sardú. [sic, ambos]
Su gloria irradia destellos
dignos de lauro y honores.

LOS TRES.- Conque, aplaudidnos, señores,
no por nosotros... por ellos.

(Y la música termina "con el brillante motivo final de la ópera").

En cuanto al final de *Lorenzín*, de estilo más lúdico:

TÍO PAVERO.- (Al alguacil)
Di que prendan a los dos
autores de la parodia. (Vase el alguacil)
(Adeiantándose al público)
Si esta broma logró el fin
de quitaros el espin,
dad un aplauso formal
a Wagner, el inmortal
creador de Lohengrín.

El ansia de triunfo también puede dejarse traslucir en estas no tan formularias despedidas. Reconocer tal ansia creo que puede considerarse otro rasgo de sinceridad. Con bien fresca ingenuidad (propia de juventud) recogemos el cierre de 34. - Los habladores:

ROLANDO.- Hay un eco que extasía
de placer el corazón,
más que grata melodía
de dulcísima canción. (156)
Es el sonido embriagador (157)
con que sueña todo autor.
La pieza está acabada:
por Dios, una palmada.

TODOS.- Una palmada dad por Dios
y más contentos si dáis dos.

También en 96. - *Ki-ki-ri-ki*, el autor, por boca de dos actrices, pide "con afán" un aplauso para su "nueva traducción":

Si en francés y en catalán

la pieza os divierte,
la que en castellano os dan
que tenga igual suerte.

Tampoco es corta sinceridad reconocer el miedo del estreno, miedo que un mayor cuidado de la obra podría haber mitigado. Pero el joven Granés no parecía reparar en ello mas que al final. No sin gracia, muy del gusto popular y zarzuelístico, lo hace en 38.- *El grande hombre de Canillejas*. Allí, en una de las últimas escenas, la joven protagonista cantaba:

TERESA. ... Cuando una niña se casa
o cuando se va a casar
siempre siente que le pasa
una quisicosa, una quisicosa muy particular.

Pues bien, el mismo motivo surgirá en la despedida, pero ahora referido al escritor:

TERESA. Por si esta pieza fracasa
temblando el autor está,
y en este instante le pasa
una quisicosa, una quisicosa muy particular.

TODOS. Por favor,
un aplauso todos
dad para el autor

No es mala referencia para esta casuística, en fin, el caso 70.- *La plaza de Antón Martín*, pues presenta a un autor dramático, Pepe, que espera el triunfo nada menos que para casarse. Tras accidentadas circunstancias, que él ha vivido desde fuera de la sala, debido a los nervios del estreno, no llega a representarse su comedia, pero es él mismo quien pedirá al público un aplauso adelantado... ¡para cuando la estrene!

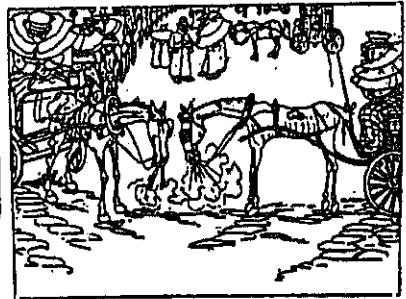
La relación autor / público en teatro es, sin duda, *muy particular*. Porque hay, y sobre todo *había* en tiempos de Granés, una comunicación directa entre ambos. El autor, asiste a las reacciones de los espectadores, observa (además del acierto final de actores y montaje) si responden conforme a sus cálculos en determinados pasajes, en las pausas, tras el telón final. Y el público se enseña tras su paso por taquilla (en 120.- *Ceno con mi madre* dice Granés -por boca de la diva teatral protagonista- que tiene todo su derecho) Es una *masa*, y puede pasar cualquier cosa. Además, ¡hay tantos públicos. (Véase lámina adjunta, como cierre de tema)



La 1.ª del Cómic . .



La 2.ª de Melva (sotilado)



La 3.ª de Lara



La 4.ª de Apolo

* * *

6.- Fichas, reparto, estructura, resumen y comentario de cada obra.

Este largo, muy largo punto, podría englobarse en la idea académica de fichas, simplemente; de cada obra, se entiende. Y es tan largo por dos motivos: uno, la gran cantidad de obras que se han conservado de Salvador M^a Granés (135, más una apócrifa: la 0); el otro, como ya confesé en la Introducción a la Tesis, por culpa de un enfoque inicial mío excesivamente riguroso en la fijación de datos. Pero, teniendo todos estos datos ya disponibles el solo esfuerzo mecánico de transcribirlos no me iba a echar atrás. Todos los datos reseñados me han servido (en conjunto) para la elaboración del material precedente. Una forma taxativa de mostrar su procedencia era exponerlos aquí, aunque, en este lugar la justificación por se de algunos sea inexistente o muy menor. Pero considerése que con frecuencia las páginas anteriores han remitido a los más diversos aspectos de las fichas, por lo que era imposible reducirlas drásticamente. Por otra parte el solo pensamiento de que algún posible investigador o curioso tuviera interés en alguna ficha me ha animado, desde el primer momento, a hacer resúmenes minimamente detallados. Para no interrumpirlos y recargarlos con explicaciones respecto a la entidad y relaciones entre los personajes, en el propio reparto se facilitan las principales.

Insistiré también en que todo dato pretende hacer más visible, más cercana la obra misma: Los resúmenes se hacen por actos (o por cuadros, en caso del maycritario *género chico*), señalando el número de escenas (salidas y entradas de personajes). Queda así definida la estructura externa de la pieza. La ambientación escénica de cada acto (o cuadro) queda asimismo apuntada someramente. Y el comentario final mío ha de tomarse como un material de aproximación, que era supuestamente necesario para sintetizar después un estudio sobre el teatro (el ahora precedente). A tales comentarios se les ha privado de los segmentos que en efecto llegue a utilizar, aunque si tenían un cierto interés, una llamada remitirá a las páginas que han quedado detrás. Naturalmente la importancia de cada obra está en relación con el mayor o menor esplayamiento.

En cuanto a las fichas propiamente bibliográficas (y sus signaturas T, Ms. o K.), remiten a los fondos (a todos los fondos) existentes en la Biblioteca Nacional, corrigiendo bastantes signaturas de su fichero general.

(Por otro lado, ninguna otra biblioteca pública, que yo sepa, aportaría novedades). A los datos bibliográficos de la portada he añadido otros, sacados del propio libreto, o aclaraciones que completan la información (por ej., si se trata de prosa o verso, identidad de las personas objeto de dedicatoria, etc.). Conforme a tradición, si empieza (E) y/o acaba (A) en verso, se reproduce. En cambio he suprimido de algunos manuscritos las iniciales M.C. indicativas de su procedencia (colección Manuel Castellano).

Encontrar una determinada obra es muy sencillo: Búsquese alfabéticamente su título en el apartado de la Bibliografía. Obras de Granés. 1.4.- Teatro (pgs. 835-9), y el número que allí se facilita corresponde al orden cronológico que a continuación empieza.

*

1.- *León de la selva.*

Comedia en tres actos (en prosa), arreglada a la escena española. Representada por primera vez en el teatro de Novedades, la noche del 24 de Diciembre de 1862. Dedicada a los sres. D. José Fidel López (actor) y D. José García. Madrid. Imp. de José Rodríguez. 1863.

67 pg. 19 cm. T.i. 27. Vol. 45.

Manuscritos: Uno, de 53 hj., 42, borrador autógrafo, con algunas indicaciones añadidas para la representación (música, vestuario...). 1862. Falta el acto 3º. Ms.- 15.464.

Otro, de 65 hj., 42. Autógrafo, al parecer, en parte (**). Censura. Ms.-14.160-7.

Reparto:

| | |
|----------------------|--|
| Sra. Montesinos..... | Clementina (viuda rica) |
| Rizo..... | Gloria |
| Cruz..... | Dolores (hermanastra de Clementina) |
| Alba..... | Nieves |
| Solís..... | Rosa |
| Catalá..... | Marta |
| Sr. Fidel..... | Don León (enamorado de Clementina) |
| García..... | Don Toribio (escribano casado con Dolores) |
| Lastra..... | Patricio |
| Montesinos..... | Un agente de policía |

Convidados, espectadores, vendedores de periódicos, etc.

"La acción pasa en Madrid, en nuestros días".

Acto I. 17 escenas. Gabinete de un joven rico.

León de la Selva, de 24 años (1820), está apasionadamente enamorado de una joven y guapa vecina. El ha tenido ya noventa y nueve rechazos femeninos y ha decidido suicidarse si sufre el número cien. Tres floristas también vecinas creen que León ama a alguna de ellas, y, vistiéndose de chicos estudiantes, le sonsacan e invitan a un baile. Clementina, por su parte, le pide ayuda para los hospicianos. Por un malentendido León cree casada a Clementina con un viejo escribano, pero, en vez de suicidarse, da un tiro... al espejo.

Acto II. 16 escenas. Dos salones elegantes, con baile.

Enredo. Las tres floristas, aun vestidas de mujer, mantienen ante León la ficción de su masculinidad hasta que descubren que él ama a otra, momento en que le abofetean, declarando su personalidad. Toribio piensa que León persigue a su Dolores, y ésta misma (que se insinúa al galán), y Clementina, también lo creen por falsos indicios y casualidades. Toribio y León disputan histriónicamente. Todos bailan un rigodón con numerosos apartes que *"deben procurarse decir al paso"*. León se tira por la ventana.

Acto III. 16 escenas. Escenario dividido: Pasillo del Teatro de Jovellanos con entradas a los palcos, y un antepalco. Entre ambos, puerta.

León había caído sobre un carro de paja, pero todos le creen muerto. Aparece disfrazado de camarero, con barba y peluca. En el antepalco, la familia de Clementina. Hay un constante ir y venir de personajes, asomarse otros, o escucharse -dentro- al público que protesta por los escándalos que organiza León para alejar a Toribio. En la última escena, resuelto el enredo, Clementina decide casarse con León.

Comentario.- Es la primera obra de Granés, pero se trata de un "arreglo" a la escena española. Típica comedia de enredo disparatada, algunas veces mueve a sonrisa pese a que ningún personaje se matiza, porque todo está en función de la trama escénica. En cuanto que *primera obra* de nuestro autor, al tratarse de un *arreglo*, convendría relativizar su juicio; en efecto, tanto las hipotéticas virtudes como los evidentes defectos podrían corresponder en buena medida a la desconocida comedia original. El joven adaptador Granés, acaso, ha sabido desenvolverse en el montaje del enredo, y ha abusado del recurso del aparte. En cuanto al personaje fundamental, el joven León, es un

absurdo ejemplo del romántico enamorado, y resulta forzada su comicidad; queriendo mostrar decisión, cae en la chusca violencia.

2.- *Crisis matrimonial*

Comedia en tres actos y en verso. Por Miguel Pastorido [destacado] y _____. Representada en el teatro de Variedades [Buenos Madriles]. Dedicada a D. Julián Romea [actor (1^{er})]. Madrid. Imp. de José Rodríguez. 1863. (Censura del 18 de Marzo). [Arreglo de una comedia francesa en cinco actos, *L'Ecole des vieillards*, de Mr. Casimir Delavigne].

E. BONIFACIO. - ¡Mi querido Rafael!

A. de «crisis matrimonial».

84 pg. 19 cm. T.i. 27. Vol. 49.

Manuscritos: Tres presentan tachado el título *Revolución conyugal*, y un cuarto conserva ese mismo título.

El 1^o aclara: Imitación de la [comedia] titulada *L'école des vieillards*, de Mr. Casimiro Delavigne. 96 hj. 4^o. Ms.-14.535^o.

El 2^o, de 100 hj. en 4^o, tiene Censura y Licencia. Ms.-14.535^o.

El 3^o, autógrafo de Granés, de 89 hj. 4^o. Ms.-14.568^o.

El 4^o presenta al final la firma de Vico. [¿Autógrafo del actor?]. De 101 pg. 4^o. Con Censura. Ms.-14.310^o.

Reparto:

D^a Carmen Berrobianco..... Mercedes [joven esposa de D. Rafael]

Felipa Ortega..... Doña Perpetua [suegra]

D. Julián Romea (1^{er})..... D. Rafael

Ricardo Morales..... El Marqués [pretende a Mercedes]

Emilio Mario..... Silvestre [criado]

Antonio Vico (1^{er})..... D. Bonifacio [amigo]

“La acción pasa en Madrid y en nuestros días: empieza a las tres de la tarde y acaba a las dos de la madrugada siguiente”.

Acto I. 15 escenas. Gabinete elegante en casa de Rafael.

Rafael, coronel retirado, cincuentón, se ha casado recientemente con Mercedes, de 17 años. Ella derrocha el capital con excusa de conseguirle un cargo de diputado: fiestas, convites, coche, boato... y la amistad de un Marqués influyente. Por su amigo Bonifacio comprende Rafael las verdaderas intenciones para con Mercedes del Marqués, y hay una discusión matrimonial.

Acto II. 14 escenas.

Rafael permite a Mercedes ir a un baile del Marqués, pero al permanecer en casa pues espera a Benifacio, que acaba de un apuro económico a Silvestre. Entre Perpetua y el Marqués convence a la Joven, para Rafael sale en pos.

Acto III. Es escasa.

Mercedes vuelve pronto a casa, pero la sigue el Marqués, que la declara su amor declarado, y oyendo llegar a Rafael, el conquistador se esconde. Rafael piensa lo peor, y Mercedes se atarde. Se produce el más romántico lazo de honor "Ami, cualquiera que venga, al perdido bien rescato / con su vida si le doto, si muero, con su vergüenza". El Marqués venita herido, y Rafael decide "una eterna dependencia", pues necesita pruebas de inocencia. La respuesta de la Joven es digna "¿cómo lo duda? ¿cómo sueña / que duda de mi inocencia / la prueba está en mi conciencia. La llevo escrita en mi ojo". A pesar de todo en esa noche de Mercedes la que resuelve el conflicto, y aun ella pide perdón.

Comentario: Aparte con final de nomenclatura desincondicio al patriarcado, se trata de una comedia del honor, que, dentro de su candidez teatral, cumple con las leyes de construcción al uso, correctamente. Hay momentos felices en la verificación (toda actualizada), como el gallego verbal entre los rivales previo al duelo, recordando el XVII la figura del criado Silvestre resaca igualmente al gracioso con tipo. Es interesante señalar un tema al fondo, con prima crítica respecto al poder y sus esfuerzos de influencia. La psicología de los personajes está bien perfilada y sus aparentes cambios de conducta (particularmente las dos mujeres) están en función de la trama sin fallarles sentido.

Todos los nombres son más o menos simbólicos, también a significar el arquetipo de conducta (Silvestre, Benifacio) o condiciones (la suegra Perpetua, con lo que se hace chiste). El propio Marqués se llama León.

•

3. - Don José, Pape y Papis

Comedia en un acto y en verso. Representada por primera vez en el teatro de Variedades (Bufos Madrileños) el 15 de febrero de 1864. Dedicatoria al Sr. D. Emilio Mario (actor). Madrid, imp. de J. Rodríguez. Con censura.

B. SINFORIANA - ¿Qué se lee, amigo mío?

A. Las faltas de don José

46 pg. 19 en. T. 1. 27. Vol. 53.

Reparto:

Javiera Espejo..... Amalia [mujer de José]
N. Morato..... Doña Sinforiana [tía de Amalia]
Emilio Mario..... D. José [Agente de Angel]
Antonio Vico..... D. Dimas [aparente marido burlado por Pepito]
Jorge Pardiñas..... D. Manuel [tomado por amante de Amalia]
Ricardo Morales..... D. Angel [enamorado de Amalia]
M. Estesso..... Juan [sirviente de los baños]
"La acción se supone en los baños de Trillo, en nuestros días".

Acto único. 24 escenas. Decoración de sala.

En los baños coinciden todos, y se organiza un complejo enredo. José y Dimas ya se conocían de otros baños. Entonces, José sedujo a la mujer de Dimas, que es escribano, empleando con ella la estrategia de fingirse él mismo un marido burlado. El supuesto amante rival se habría llamado Manuel Latorre. José recomienda a Angel, que se ha enamorado de Amalia, esa estrategia, sin saber que el amor de Angel es por su mujer. Llega un nuevo viajero que tiene por nombre y apellido, por coincidencia (1), Manuel Latorre. Al descubrirlo Dimas intenta que abandone los baños para evitar el enfrentamiento con José. Este, a los ojos de Dimas, se habría reconciliado con Amalia, mientras que Manuel vendría a seducirla de nuevo. José cuenta a Dimas cómo, en el pasado, pidió cuentas a Manuel, y éste huyó cobardemente. Angel ha iniciado ya la táctica con Amalia. Dimas, para forzar a Manuel a partir, le "demuestra" que conoce su pasado y su cobarde postura. Manuel pide explicaciones a José, y como considera "manchado" su nombre, por vengarse, decide asediar a Amalia de verdad. José ridiculiza a Angel ante Amalia. Este escribe una tarjeta de despedida a la joven, en que explica que el propio José le sugirió el método de asedio que ya había experimentado con un escribano y su mujer en otros baños. Esta carta no llega a su destino, pero sí a poder de Dimas, que se reconoce en ella como protagonista ultrajado. Manuel, que en realidad está casado, por estarlo renuncia "al abordaje" de Amalia. Y por fin Dimas también disuelve el conflicto confesando su soltería, puesto que José no le engañó con su mujer, sino con "una simple ama de llaves".

Comentario.- El título se basa en el desarrollo de la explicada estrategia: a los ojos de Dimas y su ama de llaves el joven D. José, por compasión ante su desgracia, va a pasar a ser su simpático Pepe, y de ahí al

"favorito" Pepito. El éxito del estreno de esta ligera comedia de enredo (tenemos noticias -vid pg. 160- de reposiciones después de quince años, y lo reseñan varias fuentes, incluso como factor impulsor de la vocación de Granés) hay que basarlo en su hábil complicación argumental, que, bien caracterizada en escena, puede realmente resultar graciosa.

La versificación es fácil, pero sin asomo de esfuerzo *literario*, quizá por estar en sintonía con el intrascendente asunto. Es una comedia de habilidad, un juguete (como el propio autor define en su interior), que no plantea realmente ningún tema. Quizá tienda a ridiculizar, de refilón, el tema de los duelos, la postura del ultraje, la mancha de la honra; pero en el fondo, al final, todo recupera el cauce *normal*: el soltero puede permitirse alegrías, el casado no. En cuanto al perfil de los personajes se percibe en ellos ciertos rasgos de carácter: pasión, buena intención, rencor, compasión... pero no alcanzan un desarrollo de personalidad definida, porque están, también, al servicio de la trama.

4.- *El amor por los cabellos.*

Juguete cómico-lírico en un acto y en verso. Música del Maestro D. Gabriel Balart. Representado por primera vez en el teatro del Circo la noche del 4 de Abril de 1865. (Galería de Guillón e Hidalgo) El Teatro: Colección de obras dramáticas y líricas. Madrid. Imp. de José Rodríguez. 1865. Con censura de Narciso Serra (1864).

E. NICOLASA, *cantando*.- Mientras las silbantonas,

A. digan amén.

33 pg. 20 cm. T-23.103.

Otro: 19 cm. T.1. 27. Vol. 58.

Reparto:

Adela Montañés..... Nicolasa (criada de Dolores)

Laura Ortiz..... Doña Dolores (viuda rica)

Maximino Fernández..... Alfredo (pretende a Dolores)

Ricardo Alló..... Andrés (pretende a Nicolasa)

Sr. Jalón..... Don Rufino

"La acción pasa en Madrid y en nuestros días".

Acto único. 19 escenas. 5 cantos. Decoración de salón. Muebles antiguos. Grandes retratos de familia...

Alfredo, oficial de peluquería, se hace pasar por caballero para

conquistar a la viudita fea y ya no joven que es Dolores. Antes piropea y pretende abrazar a su criada Nicolasa; luego se descubrirá que hizo una estafa al difunto marido de Dolores. Aparece un hermano gemelo de éste, provocando el susto de uno y otra. El aprendiz de peluquero Andrés, que conoce a Alfredo, le desenmascara, y también saca a relucir que Dolores tuvo una "tienda de prendería" y compró los cuadros «de familia» que decoran el salón a una marquesa. Nicolasa, que ha demostrado carácter, decide dejar de servir "a gente baja" y acepta casarse con Andrés. Rufino, que ha traído el testamento de su hermano, en favor de Dolores, parece perdonar a Alfredo. Este se casa con Dolores, cada uno siguiendo su interés.

Comentario.- Juguete para espectadores ingenuos, infantiles. Lo único que habría que anotar es que aparecen por primera vez en la obra de Granés los tipos de chulapo madrileño (el aprendiz de sastre) y la *manola* Nicolasa. Esta última, sobre todo, remeda grotescamente los vulgarismos de *clase baja*:

... No la dejan a una en paz.
¡Puñales! misté que es grande
que tenga una que andar
como una locomotriz.
¡Qué vida más arrastrá!

Ver alusión al Teatro del Circo en pg. 433.

*

5.- *Los amigos íntimos.*

Comedia en dos actos y en verso. De D. Miguel Pastorfido [destacado] y D. _____. Representada por primera vez con extraordinario éxito en el teatro del Circo, el 31 de Diciembre de 1866. Madrid. Imp. de José Rodríguez. 1867.

B. MARCOS.- Despachaca, hijos míos;

A. de que vengan a aplaudirme.

71 pg. 19 cm. T. I. 27. Vol. 68.

Manuscrito: Presenta tachado el título *Cuidado con los amigos!*, y las autorías en blanco, pero su texto se corresponde exactamente con el del impreso. Tiene interés compararlo con otro manuscrito, también sin firma, titulado *La cuestión de Italia* (1865).

71 h. 42. Autógrafo de Pastorfido. Aprobado por la censura "con las modificaciones hechas ya en el presente ejemplar". Ms.-14.562-1^a.

Reparto:

Balbina Valverde..... Nemesis (madre de la novia)

Purificación Guanter..... Cándida (novia)
Josefa Galé..... Tecla (criada)
Mariano Fernández..... Rogelio (novio)
Eliás Aguirre..... Venancio (amigo cornudo)
Antonio Mendoza..... Toribio (amigo cornudo)
Ceferino Hernández..... Don Procopio (padre de la novia)
José González..... Marcos (criado del novio)
Dos tapiceros..... No hablan

"La acción se supone en Madrid y en nuestros días"

Acto I. 17 escenas. Sala en casa de Rogelio. Buen gusto. Chimenea.

Rogelio, frisando los 40, va a casarse con Cándida, de 17. Es el día de la boda. Rogelio ha sido un don Juan, y reflexiona:

Casarse es cruzar un mar
donde suele haber escollos.

Sus dos *amigos íntimos* no han sido invitados, porque Rogelio les engañaba con sus mujeres. La mujer de Toribio murió. La de Venancio, Amelia, pide a Rogelio las cartas que le enviaba a través de su propio marido (escondidas en el sombrero), con una consigna que usan habitualmente, de aparentes negocios bursátiles: *La cuestión de Italia*. Pero Toribio acaba de quemarlas. Llega un anónimo de Amelia, y Venancio, primero, piensa que ha sido engañado, pero enseguida reconoce en Toribio al "verdadero" amigo burlado.

Acto II. 21 escenas.

Primer día después de la boda. Tras diversos incidentes salen a la luz los engaños de Rogelio, pero de tal forma que cada uno de los dos *amigos íntimos* piensa que es el otro el engañado. Cándida exige a Rogelio que termine con esas amistades. Rogelio pide mil duros a cada uno y ambos huyen para siempre.

Comentario.- Comedia de enredo, ligera, de construcción fácil y relativamente verosímil. El tema de la amistad no se trata con seriedad, por supuesto. Los dos *amigos íntimos* son totalmente estúpidos, y el donjuanesco protagonista decide *corregirse*. Algunos versos justifican el tema: "Ser infiel no es moda nueva... (A. II, esc. XV), dice Venancio. Y Toribio, que escribe una loa "Al Himeneo", dice: "... aunque esté en uso / del matrimonio hacer nofa / lo ensalzo..." (A. II, esc. XIV). Todos los presentes -Cándida, Venancio, Rogelio- le mandan a paseo, al diablo, al demonio, para dar pie a un golpe de efecto con la sordera de Don Procopio, el suegro, que durante

toda la obra juega un simpático papel de comicidad sobre la base de dicha sordera. En este caso pregunta a Toribio:

Procopio.- ¿Hizo efecto su discurso?

Toribio.- ¿Mi oída? Sí: un efecto gordo.

(No me queda más recurso
qua recitársela al sordo).

Algunas entradas y salidas de personajes resultan artificiosas.

También hallamos un primitivo precedente paródico (véase pg. 330).

•

6.- *Hacer el oso.*

Juguete cómico-lírico en un acto y en verso. Música de los sres. Campo y Brocca. Estrenado en el teatro de los Bufos Madrileños (Variedades) la noche del 5 de febrero de 1867 (1866). [Galería] El Museo: Administración de obras dramáticas y líricas. Repertorio de los Bufos Madrileños. Al final, permiso de censura, con supresiones en las escenas 1ª y 8ª [en realidad, 1ª, 6ª y 10ª en el Ms.-15.912]. El autor testimonia que "quedan hechas las supresiones que marca la censura". Madrid. Imp. de José Rodríguez. 1867.

E. UNAS.- ¿Qué se dice?

A. Nos niega su favor.

36 pg. 20'5 cm. T-23.729.

Manuscritos: Uno, de 31 hj., 42, autógrafo de Granés. Censura con supresiones. Se editaron 300 ejemplares. Dirección del autor: Paz, 22, 32. Ms.-15.912.

Otro, de 41 hj., 42. Ms.-14.375*.

E. CORO.- Con un profundo

Dice el catálogo de Paz: "Comienza igual que la pieza *Lo que hacen muchos*, pero después difiere" (1867). En realidad comienza con la supresión de censura que tiene el Ms.-15.912. En las escenas 7ª y 10ª faltan fragmentos respecto al otro manuscrito.

Reparto:

Sta. Rubio..... Elena (mujer de Timoteo)
Fontfreda..... Rojelana (confidente de Elena)
Sr. Cubero..... Pelegrín (titiritero)
Jiménez..... Jamalajú (sultán)
Escriú..... Tontonikó (su primer ministro)
Orejón..... Timoteo (titiritero)

Arberas..... Ali [eunuco]

Coro de odaliscas.

"La escena pasa en uno de los estados de Asia"

Acto único. 13 escenas (1⁶⁰). Jardín del palacio del sultán. A un lado el *harem* (sic). Al otro, la casa de fieras.

El sultán tiene como "favorito" (primer equívoco cara al público)... a un oso blanco, que cae gravemente enfermo. Elena ha ido a parar al harén, y el sultán la ama, pero no es correspondido. Pelagrín y Timoteo, que recorren el mundo con su espectáculo de animales "sabios", han perdido recientemente a un oso negro, pero conservan su piel. Al llegar al palacio y saber que el oso del sultán ha muerto, Pelagrín idea que Timoteo se vista con su piel y luzca diversas habilidades. Oyen cantar a Elena y la reconocen. En un rigodón marcado por el oso, Elena y Timoteo se emparejan y hablan. El sultán se empeña en que bailen los dos osos, y Tontonikó usa la piel del oso blanco. Nuevos equívocos al juntarse en una escena musical ambos osos sin saber ninguno que el otro es falso. Surge entre ambos un dueto cómico:

LOS DOS.- ...como se nota
la imitación!
qué diferencia
entre los dos!
Por más que quiero
plagiarle yo,
él hace el oso
mucho mejor.

Cuando acude el sultán, se cambian las respectivas cabezas. Al descubrir que uno ha hablado, y no ver explicación al contraste de color, el sultán decide decapitarlos. Por fin se desenmascaran, y el sultán les perdona, y nombra mayordomos a Timoteo y Elena. Pero los tres piensan en escapar para ir "a hacer el caso a Madrid".

Comentario. Juguete de enredo que, con los disfraces de oso, la ambientación oriental, trajes de odaliscas... se presta a mucha vistosidad en escena, particularmente en el ambiente de los bufos. Construido con habilidad y versificado con soltura, parece mostrar, a pesar de su intrascendencia, menos desquiciamiento, menos *delirio* en los diálogos, por lo que la psicología de los personajes, aunque sea superficial, aparece más fresca, menos grotesca.

En cuanto a los versos censurados en la escena 1ª dan lugar a pensar en una intención política, pues hacen referencia a la hipocresía de las gentes de "la corte";

... Nuestro dolor
es oficial,
siéntase o no
hay que llorar;
pero quien quiera
reír aquí,
bajo... muy bajo
se ha de reír.

(¿Habría una correspondencia con la enfermedad o muerte de algún personaje real de la política española?).

Otra especulación: Carecemos de fechas sobre la boda y posterior separación de Granés, pero al leer una coplilla del oso lo evocamos:

Y en fin, todo el que se casa
y por final de su empresa
se queda como una pasa
sin confesar que le pesa
ser esposo,
¿no hace el oso?

7.- *El parveir de los bufos.*

Manuscrito: Revista cómica-lírica-profética en un acto y dos cuadros. En verso. Ex libris (sello) del "Teatro de los Bufos Madrileños"

E. ARDERIUS.- Ea! darse prisa y cumpla

A. Que ustedes lo pasen bien.

28 h.j., 42. Abril, 1867. Censura. Ms.-14.362¹⁸.

El manuscrito no presenta autoría, ni firma. La "lista de obras del mismo autor" de 9.- *El club de las Magdalenas*, de 10.- *Así en la tierra como en el cielo*, y de otros muchos libretos, incluyen este título entre todos los demás, que se conservan también. Lo doy pues por original de Granés.

El reparto viene sin actores asignados. Personajes:

| | |
|--------------------|---------------------------------|
| Arderius | Espectador[es] 1º, 2º, 3º y 4º. |
| D. Telémaco (16º) | Dª. Zarzuela |
| Sr. de Sarao (17º) | Dª. Tragedia |

D. Francifredo (171) La suegra del Diablo (172)

D. Drama La presidenta

Un avisador Tramoyistas, carpinteros, comparsas.

Acto único. Dos cuadros. El escenario representa un escenario. El segundo telón aparece abierto por el centro.

Cuadro I. 3 escenas.

Arderius da órdenes al avisador, a los tramoyistas... porque va a empezar una función. Se presenta Dª Tragedia, que, tras contar su niñez en Gracia y sus viajes..., acusa a Arderius de que

... viene a apretarme el dogal
pues dando al genero bufo
cédula de vecindad
en España, hace que el público
se acostumbre a no llorar...

Después aparecen "dos amigos": Dª Zarzuela y D. Drama, que también se quejan; la primera, cantando:

Antes matar, antes matar
antes matar, antes morir.

El caso es que se niegan a abandonar el escenario, y Arderius notifica al público la suspensión y solicita del mismo la constitución de un tribunal, que pronto se forma con espectadores.

Cuadro II. 5 escenas.

Empieza el juicio. D. Drama hace de fiscal y acusa no sólo al empresario sino a los autores y obras. Solicita la presencia de "... las más importantes / que ha habido en la temporada". Telémaco, el Sr. de Sarao y Francifredo se defienden (Ya he consignado detalles en las notas). Interviene por su cuenta la Suegra del Diablo, tal cual:

De un tirón arranqué el rabo
a mi yerno Satanás.

El tribunal absuelve a Telémaco y Sarao y encierra en una jaula a Francifredo; ordena "perpetuo silencio" a Dª Zarzuela y D. Drama; se olvida de Dª Tragedia; y rinde honor a Arderius, que, para terminar, ofrece un programa futuro al público, sin concretar obras, pero augurándolo brillante. Una de las cosas que promete es rifas de regalos (que probablemente hacía), entre ellos un crecepele que dice usar con éxito (Arderius usaba peluquín),

y pondré con profusión

porque son muy salutariferos
treinta y siete caloríficos
que he traído de London.

Comentario: Respecto a la autoría, como elemento de apoyo, cabe destacar que la primera obra que el fiscal D. Drama cita es el juguete de Granés *Hacer el oso*, estrenado tres meses antes en el Teatro de los Bufos (Variedades), y, si otros estrenos apenas si los cita (*¡Me escamo!*, *Cubiertos a cuatro reales*, *El motín de las estrellas*), con *Hacer el oso* se detiene más: "¿No pudiera hablar muy mal / de aquel juguete gracioso / con argumento animal, / *Hacer el oso*, en el cual / todos hicimos el oso?"

El porvenir de los Bufos quizá no llegara a ser representada. Puede que no le convenciera a Arderius, en tal momento, la necesidad de defenderse de los numerosos ataques que sufría.

Aparte de lo expuesto en la pg. 434, otro valor digno de destacar es el tratamiento psicológico que da a todos los personajes, desde Arderius (hombre activo, amante de su profesión, con facilidad de improvisación, humorista, imaginativo, tenaz, seguro de sí mismo) a los personajes simbólicos que hablan con distintos tonos, adecuados a sus respectivos géneros.

En cuanto al sentido de la "denuncia" de los personajes de invención literaria (vease pg. 309), como Telémaco, es posible que tampoco agradara a Arderius, que tenía que estar contento con el éxito de Blasco.

La versificación es suelta, fácil. El léxico, sencillo, hace alguna incursión en lo culto, acorde con los temas y personajes: la tragedia, la suegra del diablo.

*

8. - Dios, Patria y Rey.

Manuscrito: Drama en tres actos (en portada se define como de dos actos) y en verso. ¿Por D. ___ y D. Manuel Valcárcel?. Ambos nombres figuran escritos a lápiz. Paz duda de la autenticidad (las interrogaciones son suyas). La letra no es de Granés.

E. D. ARGEL. ¿No se lo dije a usarcé?

A. por su patria y por su rey.

79 h; 45 A. final, fecha de 12 de Mayo de 1868 (antecede en cuatro meses a la Revolución de Septiembre) Ms. 14.292^o

Reparto de personajes:

21 Angustias (confidente de Inés)

Gabriel ("ahijado" de D. Félix)

D. Félix (padre de Inés)

D. Pedro (amigo de D. Félix)

Juan (sacristán)

D. Severo (cofrade mayor)

(Tabernero) y Hermanos de las cofradías del Rosario y del Pecado mortal (que son *manolos*).

"La acción en el 1.^o acto pasa la víspera del motín de Aranjuez; y en el 2.^o, el día 2 de Mayo de 1808".

Acto I. 16 escenas. De noche. Prado de San Jerónimo y atrio de iglesia.

Inés y Gabriel han vivido siempre como hermanos, pero el amor nace entre ellos. Don Félix lo aprueba y cuenta a Gabriel lo poco que sabe de su enigmático origen: "fruto / de un crimen que hoy venga el cielo", dijo un hombre, dejando al niño en la puerta de D. Félix y huyendo. Por otra parte, D. Félix pertenece a un grupo de afrancesados, mientras que Gabriel conspira secretamente en revueltas contra los franceses, henchido de orgullo español. D. Severo encarga a Gabriel que mate a un hombre, a un cabecilla afrancesado: es D. Félix. Inés interrumpe a tiempo la pelea de los espadachines.

Acto II. 12 escenas. Taberna de Lavapiés. De noche.

Ha pasado un año. Gabriel huyó y no ha vuelto a ser visto. Pero todos se reúnen en la taberna: Inés, que se oculta cuando llegan los *manolos* / cofrades; y Gabriel, al que reprochan éstos que faltó a su compromiso. Gabriel opta por los patriotas y va a renovar su juramento de matar al traidor. Sale Inés, que descubre la identidad de su padre como conspirador afrancesado. Aparecen D. Félix, D. Pedro y soldados franceses, que huyen ante el ataque de los *manolos*. El pueblo de Madrid se levanta en armas.

Acto III. 5 escenas. Jardín de un convento. Han pasado seis años.

Juan cuida las flores. Gabriel, que ha llegado herido, ama a un centro de pasionarias bajo el que no sabe que yace el cadáver de Inés. Aparece D. Félix, y Gabriel le anima a sumarse al pueblo patriota, pues

Otro coloso hundir quiere

al pueblo del dos de mayo

aquel mismo que

dio su sangre por su Dios

por su patria y por su rey.

Comentario e hipótesis sobre autoría.- En primer lugar consideremos que

Faz, con criterios bibliográficos (*Catálogo...*), atribuye a la fecha que figura al final del manuscrito la condición de "fecha de censura". Exactamente pone "A el 19 Mayo 1868", y yo lo interpreto, a la luz de la lectura del drama, como una singular *dedicatoria* inspirada en la significativa fecha de 60 años antes, en relación con los últimos versos ("otro coloso quiere hundir") y con los prolegómenos históricos de la Revolución de Septiembre (el "coloso" sería el naciente *internacionalismo*). Esa *dedicatoria*, además, está escrita con la misma tinta y letra que algunos versos añadidos que presenta el tercer acto, lo que descarta al censor.

Respecto a la autoría, esta obra no tiene ningún punto de contacto con las obras escritas antes de 1868, ni jamás después (en todo caso al contrario), por nuestro autor: ni en el tema, ni en el enfoque ideológico, ni en el estilo, ni en la métrica. En cambio todas esas características se avienen perfectamente con Salvador M^a Granés-padre (véase pgs. 1-3), y también con el otro supuesto coautor, Manuel Valcárcel (179), que fue uno de los principales animadores del teatro neorromántico entre 1866 y 1885 (contó frecuentemente con el gran actor Rafael Calvo). Lo extraño para nosotros es que siendo más joven que Granés-hijo, colaborara con Granés-padre, lo que complica aún más la fijación de autoría.

Pero veamos el drama en sí: Entraría plenamente en la categoría de «drama romántico», o «neorromántico», lleno de irrealidad escénica y temática. Por ejemplo, el origen enigmático de Gabriel queda sin desvelarse. Inés muere, pero no se sabe por qué ("Mas quiso encerrarse aquí / que dar su mano a otro hombre / y Dios en juicio sin nombre / se la llevó para sí"). Algunos personajes (Juan, que es borrachín; doña Angustias) intercalan versos de absurdo humor que resulta impropio tras la altisonancia de lenguaje e ideas que se mantiene constantemente, cayendo frecuentemente en la vacuidad del ríspio, como en esta definición que hace Gabriel del afrancesado D. Félix: "Quien a su patria traidor / por un interés mezquino (?), / antepone en su camino / el interés al honor, / es un vil aunque taladre / de otro igual la infame inercia... [??] / ¡Es un hijo que comercia / prostituyendo a su madre!".

Pienso rotundamente que la mala calidad de Granés-hijo, hasta esta fecha, va por otros derroteros. Debe tomarse sobre todo en consideración la ideología marcadamente liberal que aparece enseguida en *¡O. - Así en la tierra como en el cielo*, de Diciembre de 1868, y es más, la afinidad a las doctrinas

republicanas que caracterizarán discretamente los más diversos momentos biográficos de Granés. Véase, en la siguiente obra (estrenada durante la República), una burla de Isabel II.

No obstante todo lo expuesto, debemos constatar, como último dato desconcertante, que este título (a veces, para más inri, confundiendo las liquidas rey / ley) aparece en todas las relaciones de obras que tantas veces apogan los libretos de Granés. ¿No se molestó en corregir los archivos de las galerías? ¿Hay ahí un tipo de implicación filial?

9.- *El Club de las Magdalenas.*

Can-can en un acto y en verso. Música de varios autores. Representado con extraordinario éxito (174) en el teatro de los Bufos Madrileños el 28 de Noviembre de 1868. [Galería] El Teatro: Colección de obras dramáticas y líricas. Dedicatoria al Sr. D. Francisco Mazarracín y Morales. Al final, dedicatoria a la Sra. D^a Rosario Hueto Limia y al Sr. D. Juan Crejón [actores]. Madrid. Imp. de J. Limia y G. Urosa. 1868.

E. De los tres enemigos del alma

A. al infierno vas saltando.

29 pg. 18 cm. T-23.242.

Reparto:

Sra. Hueto..... Paz [novia desengañada de Carlos]
Brieva..... D^a Bárbara [Mosquete de Boobarrecia, propietaria de la casa]
Espejo..... Rosa
Brieva (Julia)..... Purificación
Sañols..... Julia [Ardoz de Botafuegos]
Martínez..... Nieves
López..... Dolores
Molina..... Erígida
Martínez..... Valentina [Rajatabla]
Guaci..... Consolación [Multiplicamini, con 12 hijos]
Severini..... Criada
Sr. Crejón [Juan (175)]..... Carlos [redactor del periódico El Petardo,
bajo el nombre de D^a Rosario].

Acto único. 8 escenas. Habitación con abundante iconografía cristiana. Todas las mujeres, de negro y con rosarios en las manos.

Dña Bárbara es la Presidenta del *Club de las Magdalenas*, formado por

diecinueve viudas y una soltera, que es Paz. Todas ellas desengañadas de los hombres, su tiranía y engaños, ejemplificándose eso con la biografía de algunas. Una de ellas, que está ausente, es nada menos que *Dofia Isabel de Bombón*, Y otra, *Patrocinio San Pascual*

porque en los pies y en las manos
le han salido cuatro llagas.

Carlos se presenta como aspirante a ingresar en el Club, disfrazado de mujer. Cuenta su engaño por parte de un capitán de coraceros en la oscuridad de una fonda. Con tal motivo surgen picaras dilogías. Así, su gradación por "las estrellas":

CARLOS.- ... me hizo ver las estrellas.

BARBARA.- ¿Encendiendo algún fosforo en el acto?

CARLOS.- No tal, señora, al tacto.

BARBARA.- ¿Al tacto?

CARLOS.- Al tacto.

Paz le ha reconocido. Al quedarse solos se reconcilian, pero Paz sabe que tiene una rival, una tal Gloria. Carlos se ha propuesto disolver el Club y se las ingenia para que las beatas viudas beban, fumen y bailen un rigodón (con la misma música que el cáncán final). Por fin Carlos tiene que descubrir su identidad masculina. Pretenden todas mantearle, pero Paz le salva (haciendo creer a D^a Bárbara que está enamorado de ella), y por fin la pareja se compromete, aunque en un "aparte":

CARLOS.- Gloria... aún vive en mi memoria...

Por Paz... en amor me abraso.

Nada, yo con Paz me caso

y aquí Paz, y después Gloria.

Carlos disuelve el Club y todas optan alegremente por el cáncán:

PAZ.- Abajo la Presidenta.

TODAS.- Y viva la libertad.

Música del carnaval de Versalles.

Comentario.- Estamos ante un tipo de juguete *con can-can*, hecho ex profeso para el ambiente y el público de los Bufos. Reúne todos los ingredientes para que fuera realmente del gusto de ese público: Ambientación sorpresiva por lo paradójica, rayana en lo irreverente (sitúese en el contexto de la Primera República, como la burla de Isabel II); caracterización de hombre en *disfraz* de mujer; insinuaciones hábiles tanto

del lenguaje como de la situación, planteadas sin los extremos de obras anteriores. El desarrollo de la trama tiene credibilidad dramática, perfilándose desde el principio el posible cambio de actitud de las viudas. De alguna manera es un alegato contra la hipocresía de las falsas beatas, ejemplificadas en Doña Bárbara, que le sirve de original disculpa para montar un cancan. En cuanto a Carlos y Paz, reúnen una oportuna verosimilitud psicológica. La pieza, en definitiva, se lee hoy con gusto y simpatía.

Véase 93.- *La liga de las mujeres.*

*

10.- *Así en la tierra como en el cielo.*

Zarzuela Mitológico-terrestre, en tres actos y en verso. Música del Maestro [Gabriel] Balart. Representada con extraordinario éxito en el teatro de los Bufos Madrileños (Circo de Paul), la noche del 19 de Diciembre de 1868. Dedicatoria: Al Laureado Poeta e Ilustre Patricio, el Excmo Sr. D. Adelardo Lopez de Ayala, Ministro de Ultramar (178). [Galería] El Teatro y Administración Lírico-Dramática. Madrid. Imp. de José Rodríguez. 1869.

E. CORO.- Ornada la frente

A. y viva la libertad.

161 pg. 20 cm. T-23.752.

Reparto (es complejo, como en sus revistas posteriores):

| EN EL QUINTO CIELO (Acto 1º) | / | EN LA TIERRA (Acto 2º y C. 1º del 3º) | / | EN EL SEPTIMO CIELO (C. 2º del Acto 3º) |
|---------------------------------|---|--|------------------------------|--|
| Sra. Hueto..... | | Cielo..... | Id..... | Id..... |
| Brieva..... | | Elena..... | | Juno, reina del cielo hasta que deja de serlo |
| Guast..... | | Juno | | |
| Espejo..... | | Ceres..... | | La democracia |
| Baños..... | | La prudencia | | |
| Vaquero..... | | Una bacante | | |
| Severini..... | | País | | |
| Sra. Brieva..... | | | | Cupidillo |
| Martínez..... | | | | Canarista |
| Sr. Orejón..... | | Júpiter..... | El señor de Jove..... | Júpiter |
| Moras..... | | Fuente-Mayor..... | Id..... | Id. |
| Villegas..... | | Mercurio..... | Id..... | Id. |
| Jalón..... | | Baco..... | Un inspector de policía..... | Neptuno, jefe de la marina |

Bustamante... El portero de la..... Un mozo de café..... Apolo, poeta revolucionario
Corte Celestial
González.... Un centinela
Menéndez..... Don Toribio..... Caco, primer ministro de Juno
N. de N. (sic)..... Un salvaje, en toda
la extensión de la palabra
Cancellor..... Marte, capitán general del Olimpo
Hueto..... Saturno
Cancela..... El dios Pan

Dioses y diosas, cíclopes, Máscaras de ambos sexos, coro Marinos, dioses-as, toda la Corte
ninias, bacantes y sátiros de serenos, curiosos y desocupados Celestial, coro, bailarinas...

Acto I. 16 escenas. Cielo oscuro, con bóveda salpicada de estrellas, y
nubes.

En el Olimpo Baco está de fiesta, pero impide a Júpiter beber su vino. Mercurio, que baja al mundo como "policia" de Júpiter, siempre le informa que allí todo está en paz y en orden. Hace eso Mercurio presionado por los ruegos de las diosas, ya que estas se divierten mirando, con unos "gemelos" de Nueva York, las aventuras de los hombres. Se fijan concretamente en Madrid y sus teatros, y observan lo que ocurre tras un bastidor del Jovellanos, o en "el rincón de la ignominia" del Príncipe, o en el Capellanes, o en el Circo de Paul... en todos hay escenas de parejas. De pronto llega al cielo un globo aerostático pilotado por un joven, que estudia para sabio, y que ha conseguido "romper el quinto cielo", "la capa divina". Es Gonzalo Puente-Mayor, que trae unos periódicos que informarán a Júpiter del estado de la Tierra (17^{ta}). Las diosas se pelean por él, por lo que

son las mujeres,
por lo que veo
así en la tierra
como en el cielo.

Júpiter llama a la parca Cloto para que rompa el hilo que sostiene la tierra, pero antes de destruirla decide visitarla. Cloto exige a cambio ser transformada en bellisima joven. Júpiter concede, y se baja a la Tierra en el globo de Puente. Cloto baja en Pegaso, que es un caballo famélico y matalón.

Acto II. 24 escenas. Salón de Capellanes. Hay una fiesta de máscaras.

Mercurio, que ha tomado el nombre de Celestino Corre-ve-y-dile-coechea, no reconoce a Cloto, y pretende conquistarla. Puente, por su parte, hace la

corte a Elena (casada con el banquero Toribio), y a Cloto; esta se muestra complacida. Toribio, que se prenda de Cloto, va invitando a todos a un banquete chinesco. Júpiter, con disfraz de salvaje, es invitado por error a un sorbete de mantecado, unos pasteles de liebre, unos rifones salteados. Todo le entusiasma:

CLOTO.- ¿Pero este mundo inmoral
no te inspira ya desden?

JUPITER.- Desde que como tan bien
no me parece tan mal.

Se organiza un complejo enredo. Un inspector quiere detener a Júpiter y le tienen que ayudar, primero Cloto, y luego Mercurio, que en un vuelo le baja la caja de la *perlesia*, con la que inmoviliza a los serenos que ayudaban al inspector.

Acto III. Cuadro I.- 8 escenas. Cuadro II.- 8 escenas.

Cuadro I. Gabinete chinesco, "ricamente alhajado y amueblado".

Elena, con el disfraz de Cloto, desenmascara a Puente y a Toribio, quedando las traiciones de ambos en evidencia. Cloto propone al matrimonio "pelillos a la mar" y por su parte pide a Júpiter un "eterno lazo" con Puente-Mayor. Júpiter, que ha bebido con sumo gusto valdepeñas y moscatel, concede, al par que abandona la idea de destruir un mundo tan divertido y hasta bueno (Puente ha evitado un suicidio, el mozo de café devuelve la cartera a Toribio). Hay fiesta y música (véase nota 5).

Cuadro II. Cielo esplendente y con atributos mitológicos.

En ausencia de Júpiter, Juno ha tomado el poder. Todo el cuadro va a ser una paráfrasis de la revolución del 68 contra Isabel II:

Desde que la diosa Juno
es aquí reina y señora,
el más brutal despotismo
nos oprime y nos ahoga.

Marte, que apoya a Juno, ha publicado un bando de "estado excepcional", y apresa a Cupidillo por vender periódicos "con el escándalo último / que dierca ayer las diosas". Apolo y Neptuno confían en Júpiter como símbolo de la libertad:

NEPTUNO.- Pues yo, si eres liberal
puro y a prueba de bomba
mi apoyo y el de mi escuadra

te prometo desde ahora.

Caco es fiel a Juno: "Pero la revolución / no dará aquí fruto amargo / mientras del cielo a mi cargo / esté la gobernación". Sus ideas entusiasman a Juno:

JUNO.- ¡Bravo!

CACO.- De mi reina en pro
así el poder administro.

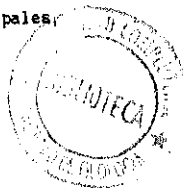
JUNO.- ¡Bravo! Eres digno ministro
de una reina como yo.

Pero la revolución, en que intervienen Clota y Puente, derroca la *dinastía*. Júpiter promete libertad "... de asociación, / de enseñanza, de reunión, / de cultos, y en fin, de todo". A Pan, que encabeza el "partido de la unión", le nombra "presidente del consejo de ministros". Y con mucha ironía, a Baco, "jefe de consumos"; a Saturno, "director de la inclusa", etc. Y a Puente, "inspector del alumbrado celeste". La zarzuela termina con la "entrada, al son del himno de Riego, de Neptuno, al frente de los marinos".

Comentario.- Es la primera zarzuela de Granés que, aunque se estructura en los *parámetros temáticos y cómicos de lo bufo*, tiene ciertas pretensiones de obra *grande*: por el número de actos, por el de personajes, escenarios distintos, mayor intervención de la música, versificación y lenguaje más cuidados, humor más medido y *educado*. Incluso la politización final, que no deja de ser sorprendente (en cuanto que no se adelantan indicios), establecería un nexo de unión con zarzuelas grandes precedentes, como *Pan y toros*.

A tres meses de la Revolución de Septiembre, la zarzuela viene a festejarla con alegre desenfado: Los dioses comparten con los hombres un canto a la vida, la libertad y los placeres. Pero Granés no peca de ingenuo: El dios Marte, al ver la causa de Juno perdida, se ha pasado a las filas de Júpiter, que lo acepta, como *manobra política*. Con ello el autor se está ya situando en la línea de independencia y crítica que caracterizará su postura política tras la Restauración. No obstante, el republicanismo que aquí indubitadamente aflora lo hemos de observar también con nitidez cuarenta años después, cuando Granés colabora en *El País*.

Volviendo a la zarzuela en sí, cabe comentar la escasa matización psicológica del humano que se convierte en inmortal, Puente-Mayor. Pero esa característica también afecta a la mayoría de los personajes principales.



incluyendo a los dioses: todos ellos acusan posturas cambiantes, ideas tornadizas, olvidos incomprensibles para un lector/espectador que espere de esos personajes una cierta linealidad de conducta. ¿Estamos rayando el cinismo o se trata de una simple intrascendencia *bufa*, plenamente acorde con el espíritu, vanal y contradictorio, de un autor que impregna aún con su personalidad a todas sus criaturas teatrales?

*

11.- *Un casamiento republicano.*

Zarzuela en tres actos (en verso), arreglada del francés por los señores Bardán, Granés y Pastorfido. Música de Don José Rogel ('??'). representada por primera vez en el teatro de los Bufos Arderius (Circo), el día 14 de Enero de 1869. Repertorio de los Bufos Arderius. [Galería de Gullón e Hidaigo] El Teatro y Administración lírico-dramática. Imp. de José Rodríguez. Madrid. 1869.

E. CORO.- Con el arma preparada

A. siente ya en sí la dicha y el placer.

86 pg. 20 cm. T-23,988.

Reparto:

Sta. Bernal..... Luisa (noble disfrazada de cantinera)
Fernández..... Lucía (cantinera del batallón, enamorada de Lambert)
Sra. Bardán..... Berta (vieja criada de Luisa)
Sr. Pló..... Lambert (marqués y soldado republicano)
Arderius..... Horacio (jefe del batallón de música, enamorado de Lucía)
Caltañazor..... Cataplasma (sargento boticario)
Jiménez..... Carlos (vizconde, hermano de Luisa)
Castilla..... Valentín (criado fiel de Lambert)
Arverás..... Pablo (criado de Carlos y Luisa)
Castillo..... Un capitán (el del regimiento republicano)
López..... Un soldado

Soldados de la República, cantineras, reclutas, criados, tambores. Coro general.

Epoca en Francia [11793.

Al final del libreto dos notas: Una aclara sin concretar que algunas escenas son "originales de un aplaudidísimo autor dramático... a quien se debe indudablemente el éxito de este arreglo". [Reconociendo el enigma, yo sugeriría la hipótesis de Pastorfido, que es el mas veterano (vid n. 200)].

La otra nota autoriza la supresión de dos escenas del Acto II. (La obra en efecto es excesivamente larga).

Acto I. 16 escenas. Sala humilde. Es de noche.

En las proximidades del frente del Rhin el ejército republicano se prepara para la invasión de Alemania. Carlos es un contacto con las fuerzas fieles al rey francés, y anda libre. Luisa pretende pasar el Rhin camuflada de cantinera, suplantando a Lucia tras engañarla. Lambert se muestra más patriota francés que fiel realista: "... y mientras la intolerancia / de nobles de mala ley / da gritos de «viva el Rey», / yo grito «¡viva la Francia!»". Los posicionamientos amorosos (más bien lúricos) ocupan buena parte del argumento: Hay un conato de duelo entre Horacio y Cataplasma, pero Lucia sólo ama a Lambert, etc.

Acto II. 17 escenas. Campamento militar.

Todos los soldados están prendados de "Isabel" (Luisa). Esta y Lambert se han enamorado. Llega una orden que desvela la identidad de Luisa. La única manera de evitar que sea enviada a París es su boda "republicana" con un "defensor de la patria": Luisa y Lambert se casan al son de los tambores:

No ha menester más pinturas
para casarse un soldado
desde que hemos licenciado
el batallón de los curas.

Llega preso Carlos. Luisa consigue de Lucia un salvoconducto para dos personas, y, burlando a Lambert, huye con su hermano Carlos. Lambert es encarcelado.

Acto III. 17 escenas. Lujosa sala del castillo de Carlos y Luisa.

Han pasado cinco años. Lambert ahora es coronel republicano, sobre marqués (por Lucia sabemos que cuando iba a ser fusilado fue atacado el campamento, y Lambert lo defendió heroicamente). Carlos desea el matrimonio de su hermana con un barón para así recuperar "su esplendor y antiguo rango". Lambert sigue amando a Luisa, pero creyendo que se escapó con un amante. Al enterarse de que Carlos era su hermano, la perdona y "libera" del casamiento republicano. Luisa sabe por Lucia lo mucho que ha padecido Lambert por ella, y, aun creyéndole plebeyo de origen, le ofrece su auténtico amor.

Comentario.- La fecha del estreno de esta obra, inmediata a la Revolución del 68, adelanta el contexto desde el que hay que enfocar su comentario. En la obra se combinan dos temas fundamentales *serios*, el amor y

la política, pero el punto de vista de los autores está, en general, claramente orientado hacia la comicidad, que aparece constantemente intercalada en la historia. Ello no obsta para que incluso esos pasajes estén cuidadosamente versificados, distinguiendo registros verbales y tonos de personalidad en los personajes secundarios, con lo que el resultado es una zarzuela cómico-dramática, muy probablemente pensada para ser representada en el teatro de la risa de Arderius, pero, pese a ello, cuidada en los detalles: *Non troppo* bufa. (Concretamente el personaje de Arderius, de segundo orden, tiene cierta dignidad dramática, y él dirige "el casamiento republicano"). El fallo fundamental de la obra es sin duda su excesiva dimensión, que proviene probablemente del original francés.

El amor caracteriza a varios personajes. Su análisis tendría un enfoque común a personajes importantes (Lambert) y más secundarios (Lucía y Horacio): Es la fidelidad del sentimiento pase a no ser correspondido. Cargándose sutilmente de tintes idealistas, es el amor más generoso y noble que egoísta o pasional, y, como se ve, no distingue clases. La política, por ello, se mezcla con el amor. Y asimismo, en cuanto al "casamiento republicano", bajo el simple son de los tambores y el compromiso de amor de los *contrayentes*, vemos que ninguno de los dos cree en su legalidad, pero al final ambos le han guardado el respeto porque realmente estaban enamorados. Dramáticamente tampoco se deshace el trasfondo de ideología republicana, pues el desenlace no menciona una boda religiosa, y deja reunidos, sin más, a los protagonistas. La *concesión*, o *solución* dramática consiste en que ambos son nobles en realidad pero ella le acepta a él sin saberlo.

En cuanto a la política, desde el punto de vista histórico, identifica revolución francesa con patriotismo laico, y desvía hacia Robespierre y sus "ardientes secuaces" el "ingrato papel" de encerrar y enjuiciar a los nobles, a los enemigos de la república (visión que se endurecerá mucho en *103.- Thimador*). El punto de vista parece pues inspirado en la simpatía de los autores por el republicanismo, pero con cariz nacionalista.

12.- ¡Era yo!

Juguete cómico-lírico, en un acto y en verso. Música del Maestro Cereceda. Estrenado con extraordinario éxito en el teatro de Jovellanos la noche del 3 de Julio de 1869. Ex libris (sello) de "Biblioteca Dramática. Laiana Editor" (comisionados para cobro de derechos: Gullón e Hidalgo).

[Dirección del autor: Madera 11, 29]. Madrid, 1869. Imprenta española.

E. JOAQUINA. - Apenas amanece

A. que hacer así.

32 pg. 19'5 cm. T-24.024.

Reparto:

Sta. Franco..... Joaquina (enamorada de Andrés, sirvienta de Sebastián)

Baeza..... La sra. Simona (vecina chismosa)

Soldado..... Catalina (casada con Sebastián)

Sr. Miró..... Andrés (pastor al servicio de Sebastián)

Rodríguez..... Sebastián (que asedia a Joaquina)

"La acción pasa en Pinto, en una granja de labrador".

Acto único. 16 escenas. Huerta, rodeada de tapia, y casa.

Enredo múltiple, ya configurado en el reparto. La sra. Simona es testigo de los abrazos de Sebastián a Joaquina, primero, y después, de Andrés (inocentemente) a Catalina (que, en su interior, tiene tentaciones respecto a Andrés). Por su parte, previendo los chismes, también Sebastián abraza a su mujer, y eso no lo sabe Simona. Cuando ésta empieza a largar chismorreos, cada personaje se defiende como puede, negando la realidad, hasta que todos comprenden que "ninguno puede / tirar la primera piedra", con lo que, a una, expulsan a la vieja octilla. Y Andrés y Joaquina se casan:

ANDRES.- Me caso, pero declaro
que voy a casarme a oscuras.

SEBASTIAN.- Bárbaro; ¿y quién te figuras
que se casa viendo claro?

Comentario.- Es la primera zarzuela que sitúa Granés en un ambiente rural. El lenguaje es suelto, y está en general bien adecuado a los personajes, aunque surge algún rípic provocado por un exceso en la búsqueda del chiste:

ANDRES.- A todo muy circunspecto
diré... «era yo».

JOAQUINA.- (Este futuro
es un futuro perfecto).

Más interesante es la matización psicológica a través del lenguaje, con nitidez, aunque en su papel de gente del pueblo sencilla. Joaquina representa a la joven enamorada cuya máxima aspiración es la boda; pero es sagaz, y dirige oportunamente la solución al enredo, basada en que los personajes

digan «era yo». Cuando Andrés, que ha presumido de listo, pero es torpe, llega a aceptar: "cierro los ojos, y abur", contesta Joaquina, en un aparte ambiguo: "(Lo dicho, es un gran marido)". El tema de fondo es pues la infidelidad conyugal, tan común en Granés.

La zarzuelita, o juguete, se estructura sobre la base de un *quid pro quo* que se reconoce en el propio texto, y que en realidad va dirigido al público, como el chiste antes expuesto:

CATALINA.- En breve este *quid pro quo*
a ver descifrado van.

Por último, los pasajes musicales de Cereceda (habitual colaborador de los Bufo Arderius) son más frecuentes que en anteriores obras: Abren y cierran la zarzuela (que en realidad se convierte, por esto, en la primera auténtica zarzuela de género chico de nuestro autor), y en total aparece la música en seis ocasiones, siempre recubriendo intervenciones que son o resultan cómicas. Por ejemplo, esta combinación:

| | |
|--------------------------|-------------------|
| SEBAS. y CATA.- Si señor | SIMONA.- No señor |
| esta es | sola yo |
| sin mentir | digo aquí |
| la verdad | la verdad; |
| me abrazo / la abrace | y yo vi |
| porque si, | que a las dos |
| la razón | abrazó |
| es cabal. | Sebastián; |
| No hay aquí | pero él |
| más belén, | del belén |
| ni pasó | ocultó |
| nada más. | la mitad. |

Véase *Si*. - Los abrazos.

13.- La canción de Fortunio.

Opera cómica en un acto (en prosa, y verso para la música), arreglada a la música del maestro Offenbach, por D. ___ y D. Angel Povedano. Representada con grande aplauso la noche del 23 de Agosto de 1869 en el Teatro de la Zarzuela (Jovellanos). (Galería) Biblioteca dramática; Colección de Comedias representadas con éxito en los teatros de Madrid y provincias. Madrid. 1869. Imprenta española.

A.- TODOS.- Del año mil, etc., etc.

24 pg. 13'5 cm. T-24.748.

Otro: Biblioteca dramática. Serie 2ª. Vol 1. Ex libris (sello):
"Biblioteca Dramática. Lalana Editor". 19'5 cm. T-7.422.

Reparto:

Sr. Rodríguez..... Feliciano Fortunio Garduña
Sra. Franco..... Isabel [casada con Feliciano, enamorada de Valentín]
Sr. Velasco..... Valentín
Soldado..... Guillermo
Letre..... Miguel > escribientes
González..... Simón
Moriones..... Baltasar
Sarló..... Joaquín, pasante [de quince años]
Sta. Baeza..... Inés, criada [enamorada de Joaquín]
Criados y grisetas (17º).

"La acción en París. Epoca de Luis XV".

Acto único. 13 escenas. Jardín y elegante pabellón con escalinata.

Feliciano Fortunio es un severo y moralista notario de Luis XV que por ciertos indicios teme la infidelidad de su mujer. Sus escribientes están todos enamorados, y uno de ellos, Valentín, de Isabel. El joven pasante Joaquín descubre el pasado de Feliciano: antes había sido un libertino conquistador que, trabajando como escribiente del notario Duratesta, había compuesto una canción con la que conquistaba a todas las mujeres, empezando por la del propio Duratesta. Todos los escribientes desean conocer la canción, y entre Valentín y Joaquín la encuentran. Valentín, muy tímido, se la canta a Isabel, que no la necesitaba. Todos los escribientes y el pasante conquistan cantando a sus respectivas, reuniéndose en escena todos para bailar un can-can final mientras Feliciano arrastra tras sí a Isabel para encerrarla en una "fortaleza inexpugnable".

Comentario.- Los ocho segmentos líricos cantados ocuparían aproximadamente la mitad del tiempo de representación, más de lo habitual.

Granés insiste en el tema de la infidelidad conyugal, con un final agrídulce en que el amor institucionalizado reprime al verdadero amor, aunque este sólo sea el típico flechazo romántico. También es interesante la denuncia del falso moralista que representa Fortunio. Pero la obrita no tiene más propósito que el mero entretenimiento de un público ingenuo, y sus dos

recursos fundamentales son unos cantables muy ligeros y rítmicos, combinando metros muy breves, y mucho movimiento en la escena, expresamente indicado por los autores.

En cuanto a situar la obra en el París de Luis XV podría deberse a varios motivos: Buscar vistosidad escenográfica y de vestuario; justificar un final represor más propio de *tiempos pasados*; y muy probablemente se trata de una obra de *Inspiración* francesa no reconocida de forma explícita, dado que usa música de Offenbach.

14.- *Barba Azul*.

Opera bufa en cuatro actos y en verso. Escrita en francés por los señores Henri Meilhac y Ludovico Halevy (179). Arreglada a la música de Offenbach por D. Miguel Pastorido [destacado] y D. _____. Representada por primera vez en Barcelona el 3 de Julio, y en Madrid, en el Teatro del Circo, el 1 de Octubre de 1869. Galería El Teatro [de Gullón e Hidalgo]. Repertorio de los Bufos Arderius. 2ª ed. Ex libris (firma) del impresor. Imp. de José Rodríguez. Madrid. 1870.

E. ZAFIR.- Ya de su lecho se levanta

A. Mejor mozo no se ve.

93 pg. 19 cm. T. I. 27. Vol. 78 (1900).

Reparto:

- Sra. Rivas..... Jarifa (que ama a Zafir, se casa con Barba Azul)
Fernández (D.D.). La Princesa Coralia, *con el nombre, en el Acto I, de Fiorinda*.
Bardán..... Proserpina, *mujer del rey*.
Sr. Orejón..... El Señor de Barba-Azul.
Castilla..... El rey Babieca.
Arderius..... El Conde Oscar (privado del Rey Babieca)
Escriú..... Trapaloni, *alquimista (al servicio de Barba Azul)*
Cubero..... Zafir (pastor que ama a Fiorinda; y príncipe prometido a Coralia)
Castillo..... Rochefort (súbdito inglés)

Un gaitero, cinco mujeres de Barba-Azul, paisanos, aldeanas, señores y danas de la corte, soldados de Barba-Azul, pajes y guardias del Rey Babieca. Coro y acompañamiento.

Acto I. 13 escenas. Campaña alegre, dos cabañas, castillo.

Fiorinda-Coralia, que cultiva un jardín, y el pastor Zafir se aman. Surge, para expresarlo, un tinte bufo y parodia del Tenorio:

ZAFIR.- ¡Oh! sí: hablemos de la alfalfa.
¿No es verdad, ángel de amor,
que en esta pradera cantan
más alegres las pardices,
más sonoras las chicharras?

Y también parodia política alusiva a los avances democráticos de la pasada Revolución de Septiembre. Así, cuando Zafir confiesa a Florinda que su familia pone reparos a la joven:

FLORINDA.- ¡Familiar!
¡Un pastor que guarda cabras!
He aquí los resultados
de la idea democrática.
¡Hasta los pastores quieren
tener familiar! ¡Qué audacia!

El argumento se divide en dos: por un lado Trapaloni busca mujer para Barba Azul, después de haber matado cinco esposas, y la encuentra por sorteo: es Jarifa; por otro el conde Oscar busca a la hija del Rey, que él puso en un canastillo en el río, y gracias al canastillo la encuentra: es Florinda, que se lleva consigo a la Corte a Zafir.

Acto II. 12 escenas. Salón del palacio del Rey.

El Conde y un coro de cortesanos tienen claras ideas: "Quien piense aquí medrar / al rey ha de adular". Y el Rey Babieca también: "... Basta de réplicas! / Cuando es a mí a quien se habla / no hay que despegar la lengua". De hecho ha mandado matar a cuatro que se habían visto con la reina Proserpina, y por lo mismo condena, erróneamente, a Rochefort (1ª). Se descubre que Zafir era un príncipe, que pide la mano de Coralía. Por otra parte Barba Azul se ha casado con Jarifa, y acude a la Corte con ella. Jarifa descubre a "su pastor" Zafir y como hacía antes, le persigue ante todos para abrazarle. Barba Azul, indignado, planea inmediata venganza, mientras ha quedado deslumbrado por la belleza de Coralía.

Acto III. 9 escenas. Laboratorio químico de Trapaloni.

Barba Azul manda al alquimista que con un filtro de solimán acabe con Jarifa, y le comunica sus intenciones para con Coralía. (En la pg. 395 teorizamos sobre el erotismo de Barba Azul). Pero Trapaloni duerme tan solo a Jarifa, para engañar a Barba Azul, y cuando la resucita, le muestra una habitación secreta donde moran las otras cinco mujeres de Barba Azul.

Acto IV. 9 escenas. Decoración del Acto II. De noche.

El ejército de Barba Azul pone sitio al palacio del Rey e impide la boda de Zafir y Coralía. Zafir y Barba Azul combaten y el príncipe cae atravesado. Barba Azul fuerza su esposorio. Trapaloni revela al Conde que las mujeres de Barba Azul viven, y el Conde a su vez descubre que los ejecutados del Rey también viven. Se visten, respectivamente, de gitanas y bohemios, junto con Zafir, que también *resucita*. Por medio de la lectura de las manos del Rey y Barba Azul, Jarifa les desenmascara. (Véase nueva parodia del Tenorio en la n. 126). La resolución consiste en una múltiple boda, a gusto de todos: Barba Azul y Jarifa, etc.

Comentario.- La portada del libreto presenta más destacado el nombre de Pastorfido que el de Granés. Sin embargo rasgos inequívocos de la labor de Granés en estos años se perfilan en esta adaptación de la ópera bufa francesa. Ya hemos podido ver claros detalles bufos que no son sino el germen de su ulterior especialidad: la parodia. También parodias del Tenorio, más una de Quintana, a la que expresamente se cita.

La adaptación a la escena española reposa, además, en grotescas pinceladas: El Rey Babieca (cuyo nombre no deja de incitar el equívoco) lo es de la "Isla de Australia", aunque castellano. O surge el Madrid pintoresco:

BABIECA.- Con su mano de alabastro
me ha sacudido un revés.
Esto no es reina; esto es
una manola del Rastro.

Más interesante es la visión crítica, que ocupa un primer plano aunque al final *se disuelva*, de la política absolutista del monarca, que hay que poner en relación con el año del estreno, posterior inmediato a la breve Primera Republica. Ya hemos apuntado un significativo pareado, y las escenas de sometimiento se suceden. Apuntaré otros versos:

CONDE y CORO.- El que piense prosperar
la dorsal espina incline
reverente,
diligente,
hasta que el rey determine
si se debe o no tronchar.

Asimismo la *resurrección* de Zafir tiene un claro énfasis de postura política. Barba Azul le *ha matado* gritando en medio de la pelea: ¡La policía!, con lo

cual Zafir se distrae y cae muerto, solo aparentemete atravesado por la espada:

ZAFIR.- ... Al nombrar la policia...

CONDE.- No digáis más: lo comprendo.

TRAPALONI.- Con esa palabra basta
para morirae de miedo.

La versificación, facilísima, tanto en registros cuidados como en los bufos o populares, con variedad de metros.

La música, abundante, y no sólo para cantables, o para bailar al compás de un bolero, sino como fondo de pasajes hablados, como el vals "de los besos", mientras la nobleza hace el besamanos al rey.

*

15.- *La princesa de Trebisonda.*

Opera bufa en tres actos. Letra de los señores Tréfeu y Nutter. Música de J. Offenbach. Arreglada a la escena española. Representada por primera vez en el teatro de la Zarzuela, la noche del 19 de Marzo de 1870. Ex libris (firma): Martín [editor]. Dedicada al señor don Manuel Alvarez Marfío. Madrid. Se vende en el almacén de música de Casimiro Martín, editor. París: G. Brandus y S. Dufour, editores propietarios. (Sin fecha de edición)

CABRIOLA y TREMOLINA.- Entrad, entrad, señores,
A.- de Trebisonda.

82 pg. 20'5 cm. T-5611.

Reparto:

Sta. Bernal..... Zaneta (o "Princesa de Trebisonda", hija de Cabriola)
Velasco..... El Príncipe Rafael (enamorado de Zaneta)
Sarló..... Regina (hija de Cabriola)
Sra. Baeza..... Paola (hermana de Cabriola)
Sta. Soldado..... Paje 1º
Letre..... Paje 2º
Dupuys..... Paje 3º
Reinel..... Paje 4º
Osta..... Paje 5º
Sr. Salas..... El Príncipe Cachemir (padre de Rafael)
Rodríguez..... Cabriola (saltimbanqui)
Kiro..... Tremolina (saltimbanqui, enamorado de Regina)
Ponzano..... Sparadrap (preceptor del Príncipe Rafael)

Sr. Marimón..... El Director de Lotería.

Saltimbanquis, cazadores, aldeanos, aldeanas, cortesanos, damas, etc.

Acto I. 14 escenas. Una plaza con despacho de lotería, y una barraca de saltimbanquis con tablado delante.

Los saltimbanquis hacen numeros circenses y exhiben unas figuras de cera. Al rompersele la nariz de cera a "La Princesa de Trebisonda", Zaneta ocupa su lugar. Sparadrap está, por su parte, encargado de vigilar la virginidad del príncipe Rafael, hasta su boda con una princesa. Tras una representación alguien del público (Rafael, que se ha enamorado de Zaneta-Trebisonda) ha dejado un billete de lotería, el 13.013, que sale premiado con un castillo. Alegría de los saltimbanquis.

Acto II. 13 escenas. Mesa servida.

Instalados los saltimbanquis en su castillo, se aburren, y añoran el pasado. Aparece Rafael, simulando que persigue un ciervo, y tras él su padre y preceptor. Rafael después convence a su padre que sólo quiere una figura de cera, "La princesa de Trebisonda", para ser bueno. Ha confesado su amor a Zaneta, y es correspondido. Cabriola (que ha temido ser reconocido) y todos los suyos siguen al Príncipe de Cachemir a su palacio.

Acto III. Escena 14. Salón del Palacio de Cachemir.

Rafael ha encontrado un secreto "cuaderno de memorias" de su padre, con lo que empieza a imitar sus aventuras, trucos, etc., desconcertándole. Paola y Sparadrap se enamoran. Por el cuaderno descubren que el Príncipe Cachemir casó con una hermana de Paola, *Traga-estopas*. Todos son, pues, familia. Cachemir consiente el matrimonio de Rafael y Zaneta, y Cabriola el de Regina y Tremolina.

Comentario.- Esta ópera bufa, que al final se subtitula "zarzuela", deja los pasajes cantables en minoría. Podría en conjunto catalogarse como obra de enredo. El principal suspense se basa en la imposibilidad de un *final feliz* por la distancia de clase entre un gran príncipe y los saltimbanquis. La comicidad se centra, muy a la francesa, en la posición ridícula de los saltimbanquis adoptando ropajes y modos aristocráticos. Asimismo se busca lo bufo y lo cómico en la *mise en scene*: la gran movilidad de varias escenas, como la VIII del acto II, suerte de "escena muda" con muchos personajes que atraviesan corriendo el escenario en persecución de los precedentes; o la esc. X del acto III, en oscuridad completa que permita un juego de equívocos y disímulo; o el canción infalible; o el propio recurso de personajes que

imitan figuras de cera con resortes para moverse, y que también permite alusiones con doble intención, con frecuencia de picardía erótica:

PRINCIPE.- ¿Y no romperás tu princesa para ver lo que tiene dentro?

RAFAEL.- La trataré con mucho mimo.

En cuanto a la adaptación parece ser muy libre, suelta (aunque el libreto resulta largo) y recurre con frecuencia a motivos españoles.

+

16.- $1 + 1 = 0$ (*Uno más uno, igual, cero*).

Zarzuela en un acto y en verso. Música de Joaquín Miró. Estrenada en el Teatro de Jovellanos, el 15 de Mayo de 1870 (1872). Madrid. Imp. de J. Rodríguez. Galería El Teatro (de Gullón e Hidalgo). 1870.

B. PERFECTO.- Ea!, chico, hasta la vista.

A. es librarse de los dos.

35 pg. 19'5 cm. T-24.643.

Otro: T.i. 27. Vol. 78.

Reparto:

D. Nicolás Rodríguez..... Don Perfecto (casado con Isabel)
Joaquín Miró..... León (antiguo cortejador de Isabel)
Ricardo Zamacois..... Narciso (primo de Isabel, y cortejador)
Luis Ponzano..... Julio (cortejador de Isabel)
N. N..... Un criado
D^a Arsenia Velasco..... Isabel

"La acción pasa en Aranjuez"

Acto único. 17 escenas. Sala de la casa de don Perfecto, con piano.

Don Perfecto observa que su Isabel tiene dos cortejadores y expone a León su fórmula: *uno más uno, igual, cero*, que quiere decir que dos galanes neutralizan sus intenciones al vigilarse y estorbarse entre sí. León se presenta como casado y padre de tres hijos. Cuando Narciso se marcha, don Perfecto recompone su fórmula solicitando a León que corteje a Isabel. Eso permite atrevidas diálogos. Por ejemplo, Isabel intenta rechazar a León, conociendo sus pretensiones, ofreciéndole un simple cuchitril interior. Y León puede contestar delante de Perfecto (refiriéndose a otra oferta de hospitalidad):

Y aunque él me hace la merced
de darme un cuarto exterior
creo que estaré mejor

en el interior de usted.

Perfecto propicia ingenuamente el asedio de León, e ignora las denuncias de Isabel. Por fin vuelve Narciso con una carta que pone a todos sobre aviso de la soltería y donjuanismo de León, que queda en evidencia. Don Perfecto echa amablemente a los tres cortejadores, y dice a los *maridos* del público:

Dos no es igual nunca a cero.

Cuando hay dos, lo verdadero

es librarse de los dos.

Comentario.- Es una entretenida y bien trabada zarzuelita sin pretensiones. La facilidad de versificación se ensambla con otras varias virtudes del libreto: dentro de lo absurdo de la trama, los personajes están *medidos*, son por fin verosímiles, y su lenguaje no cae en la inveterada costumbre de la repentina violencia, o brusca intemperancia sin sentido a que ya nos habíamos acostumbrado. El uso del aparte también es graciosamente aplicado dentro de las leyes del teatro lírico (véase su técnica en pgs. 413-414).

Pienso, no obstante que el autor prevé en su libreto pocas intervenciones musicales, descompensando la relación cantado - hablado.

En cuanto al tema presenta tres facetas: la fidelidad de la mujer casada tras sugerir en ella cierta coquetería; la ingenuidad de un marido celoso que se convierte en estúpido estratega, y que se ridiculiza:

PERFECTO.- (*Con entonación cómicamente dramática*)

Porque es un delito enorme

que un soltero pervertido,

para engañar a un marido,

se ponga nuestro uniforme.

Eso es tan bajo, tan vil,

como el que se echa a un camino

vestido, no de asesino,

sino de guardia civil.

Y por último, el desenmascaramiento de un don Juan (*profesional*: cínico y audaz, pero reconvertido a la ligereza cómica del *género chico*), León, nombre que casi sistemáticamente coloca Granés, en toda esta primera etapa, a sus personajes conquistadores.

17. - *La sombra.*

Opera cómica en tres actos (en prosa, y verso para la música). Música de Flotow. Traducida y arreglada a la escena española. Ex libris (firma sellada) del editor. Madrid. Se vende en el almacén de música de Casimiro Martín, editor. París: G. Brandus y S. Dufour. Derechos de reproducción, de traducción y de representación reservados. [No figura fecha de edición, pero el impresor (Aguado) sí la pone al final de la obra: 1870]

A. La campana, etc.

65 pg. 21'5 cm. T-6.328.

Reparto (sin actores):

Margarita (enamorada del Conde de Rollecourt)

Lucía (viuda, interesada por Fabricio)

El Doctor (padrino de Margarita, la propone matrimonio)

Fabricio (conde de Rollecourt, oculta su personalidad)

{La acción es en una aldea de Saboya, fronteriza, donde las tropas de Luis XIV hacen la guerra a los calvinistas}.

Acto I. 11 escenas. Taller de escultura de Fabricio.

Fabricio, tallista de madera, vive como inquilino de Lucía, y tiene un amigo: Antonio, el Doctor. Lucía disimula mal su interés por Fabricio. Aparece Margarita, desvalida emigrante, y solicita a Fabricio servirle como criada, mientras que parece reconocerle con emoción, pero ocultando el motivo. Resulta ser el Doctor padrino de Margarita. Lucía se muestra despectiva con la recién llegada, por celos. Margarita se fascina con la voz de Fabricio, y éste la besa -en la frente-, a lo que ella protesta pues se niega a "amar otra vez". De noche y con tormenta, Fabricio oye un grito en la habitación de Margarita y entra allí corriendo. Lucía lo ve.

Acto II. 13 escenas. Jardín en medio de las ruinas de un palacio.

Por Lucía, la aldea rechaza a Margarita, creyéndola deshonrada. El Doctor se ofrece en matrimonio a la joven para lavar la ignominia. Lucía anima a Margarita, y más cuando sabe que la joven amaba al Conde de Rollecourt, oficial del rey, que murió fusilado por salvar a una familia calvinista, y que tenía las facciones y la misma voz de Fabricio. El Doctor cuenta a Fabricio que un coronel que en realidad salvó al Conde ha sido descubierto y va a morir. Fabricio se dispone a partir en su ayuda cuando, vestido con su uniforme, a la luz de la luna, Margarita lo descubre: el título de la obra surge antes de que se desmaye:

Sombra adorada! ¿vienes del cielo
a dar a mi dolor consuelo?

Acto III. 10 escenas. Una habitación de la casa de Lucía.

Todo está preparado para la boda del Doctor y Margarita. Lucía, que ya es amiga de Margarita, desengaña al doctor, informándole que a quien ama es a Fabricio. Este vuelve, con unas horas de tiempo para casarse con Margarita, nombrarla heredera, y volver enseguida para ser ejecutado ("Yo les oculto mi horrible secreto!"). todo se cumple así y en la trágica despedida aparece el Doctor con el indulto final.

Comentario.- Prosa y verso cantado se combinan con equilibrio. Los fragmentos líricos son largos, y presentan siempre repeticiones y duetos.

Esta adaptación propone (pero no supera) la difícil combinación entre el drama neorromántico (temas, argumento, ambientación escénica, lenguaje...) y la comicidad, pero perdiendo ésta terreno a medida que avanza la "ópera cómica", pues el conflicto no hace sino complicarse.

Temas románticos: el amor funesto, la doble personalidad, la amistad ("De la amistad el dulce acento / bálsamo es en la aflicción"), el honor ("mi deber es librar de la muerte / a mi generoso salvador"),...

Ambientación escénica: El país extranjero, la tormenta, la luna, la media noche, las ruinas del jardín y el palacio...

El lenguaje: Exclamaciones; aumento gradual de las suspensiones; suspiros y desmayos que entrecortan la acción; y por supuesto, el léxico: "violenta crisis", "recuerdo terrible", "cruel fortuna impía"...

Frente a estas características la comicidad se muestra apenas en un segundo plano, y va a menos. En el primer acto se centra en las insinuaciones punzantes que se dirigen Lucía y el Doctor ("Este Doctor más bien debía / ser empleado en policía"; "¡Viva el placer, muera el esplín!"). La música final recupera lógicamente el lado cómico, con una ambigüedad erótica muy de Granés:

EL DOCTOR.- Sí hoy la campana ya
 vuestra ventura hizo,
 muy pronto sonará
 anunciando un bautizo.
LICIA.- Y vuelta a principiar
 entonces la canción.
EL DOCTOR.- Del repicar

al grato son.

En cuanto a la trayectoria temática de Granés, esta obra, aun siendo simple "traducción y adaptación" marca un claro contraste con *19.- El caballero feudal*, estrenada unos meses después. Mientras que en *La sombra el código del honor*, y en concreto del honor militar, se cumple a rajatabla ("A cumplir Fabricio va, sin vacilar / la ley del honor militar; / si de aquí le dejáis partir / correrá a morir"), en *El caballero feudal* es puesto en solfa bufa y ridiculizado ese mismo código. Aunque, curiosamente, las dos sitúan su contexto lejos del XIX español, en el tiempo y en el espacio.

*

18.- El joven Cupido.

Zarzuela bufa en dos actos, y en verso. Arreglada a la escena española por los Sres. D. ___ y D. Miguel Pastorfido. Música del Maestro Lecocq. Representada con aplauso en el teatro de La Alhambra, el día 1 de Enero de 1871. Biblioteca dramática (1^{er}). Madrid. Imp. de G. Alhambra. 1871.

E. LAUDANO.- Caballeros y señoras
A. cantad himnos al amor.

54 pg. 19'5 cm. T-24.651

Otro: Biblioteca Dramática. Serie 2^a. Vol. 1. T-7422.

Reparto:

Sra. Raquer..... Cupido (enamorado de Tisbe)
Ruiz..... Céfiro (en realidad es su hermana Aura)
Vicente..... Tisbe (sobrina de Crysides)
Sarló..... Venus (apasionada por Aura, crayéndola Céfiro)
Jinzo..... Omega
Acebedol..... Delta
Vázquez..... Gama > discípulas
Herreros..... Ómicron
Pinal..... Alfa
Sr. Rodríguez..... Crysides (maestro, pretende casarse con Tisbe)
Carcelar..... Láudano (esclavo de Crysides, enamorado de Omega)

"La acción se supone en Grecia"

Acto I. 20 escenas. Interior de una escuela en Creta.

Al maestro Crysides se le presenta Venus para poner en pupilage a Cupido, y, aunque la escuela es de niñas no importa: "Este es un colegio de / señoritas de ambos sexos". Cupido, a los gritos de "... al diablo la lección.



/ Viva la libertad / y la revolución", o de "¡mueran todos los maestros! / ¡vivan todos los discípulos!", revolucionaria, en efecto, la escuela, pese a los castigos de Crysides. Para colmo, Cupido se enamora de Tisbe, y ésta, amada también por su tío, se pincha en un dardo de Cupido y queda *flechada*. Crysides intenta dar, con las armas de Cupido, un flechazo a Tisbe, pero a quien acierta es a su esclavo Láudano, que torna a Crysides todo zalamero: "Sí, mi dulce encanto, sí / idolatrado angel mío".

Acto II. 16 escenas. Jardín de una escuela de Atenas.

Crysides ha perdido la razón y vive en una perrera, maltratado por Láudano, que ha ocupado su lugar. Curó su desvío, y dirige una escuela con las mismas discípulas. Venus reclama a su hijo, pero Cupido y Tisbe están huidos hace un mes; por fin aparecen muertos de hambre. Crysides anuncia, iluminado por el aguardiente de Chinchón, los progresos futuros (telégrafo, vapor, gas, la ametralladora) y a la vez, recuerda donde escondió las armas de Cupido. Tras diversas situaciones, Crysides consigue una flecha, que clavará en Tisbe; Láudano otra, para Omega; y los dioses, "en una especie de *dossal*", se elevan al cielo, mientras el canto de Cupido cierra la zarzuela: "Mientras yo al Olimpo subo / cantad himnos al amor". (*Balle final, acompañado del canto*).

Comentario.- Esta zarzuela, que es un "arreglo" de origen desconocido (salvo en su música, del célebre *bufa* francés Lecocq), surge evidentemente a modo de secuela, en tema (mitológico), técnica (*bufa*), y en el propio título, del gran éxito de *El joven Telémaco* (21-IX-1866, de Eusebio Blasco, que será amigo y colaborador de Granés).

Desde el comienzo basa parte de su *bufa* comicidad en los anacronismos; bien léxicos, del registro coloquial-vulgar (morrocotudo, chisgarabís, gznápíro, busilis, ¡arza pillili!...), y sin dejar de marcar la intención:

Pues eso es lo inverosímil,
que hablemos en castellano
siendo dos griegos insignes.

o bien de adelantos y costumbres: la fábrica del gas, las gafas, el polisón, el sistema decimal, el aguardiente de Chinchón, el mus (del que se hace una hiperbólica alabanza en que se equipara, con equívoco, al mismo amor), etc.

A mi juicio, el atrevido primer acto deja un simpático *sabor de boca* que desaparece en el segundo, donde el farrago de la complicación argumental diluye los personajes y desemboca en un final decepcionante y de poca gracia.

Porque los dos personajes que accederán, merced a los dardos, al amor, han sido caricaturizados tan grotescamente que no parecen merecerlo. ¿O pretende marcarse precisamente un generoso optimismo de *purificación* a través de ese sentimiento? Eso no parece encajar en el contexto.

19.- *El caballero feudal.*

Zarzuela bufa en un acto y en verso, arreglada a la escena española. Música del maestro Offenbach. Representada por primera vez en el teatro de los Bufos Arderius, el día 27 de Abril de 1871. Biblioteca dramática (Vale nota 183). Serie 2ª. Vol. 1. Madrid. Imp. de G. Alhambra. 1871.

E. TESTAFERRO.- Escudero, ¿viene alguien?

A. lo han llevado a Leganés.

22 pg. 19'5 cm. T-7422

Otro: biblioteca dramática. Colección de comedias y zarzuelas bufas y serias...

A.- y al autor también. (vid infra)

20 pg. T-24.658.

Reparto:

Sr. Orejón..... Testaferro [enemigo de Duratesta]
Rosell..... Corniveleto [sobrino de Testaferro]
Castilla..... Botafuego [escudero de Testaferro]
Ponzano..... Duratesta [padre de Flor de Azufre]
Sra. Raguer..... Flor de Azufre.

Escudero, hombres de armas.

Acto único. 9 escenas en un libreto (T-24.658), 11 en el otro. Plataforma de una torre medio ruinososa, y calabozo con verja.

Testaferro tiene presa a Flor de Azufre (no se sabe nunca por qué, ni desde cuándo: ¿un año, seis?). El padre de la chica, Duratesta, asedia el castillo para liberarla. Botafuego se apresta al combate ideando tretas, pero Testaferro pretende rendirse, pues no tiene soldados. Al aparecer Corniveleto es más posible la defensa, pero Flor de Azufre y Corniveleto eran antiguos enamorados, y renace su ilusión. Asalta Duratesta y pelea con Testaferro, pero al final Corniveleto pide la mano de Flor de Azufre, y así acaba la guerra.

Comentario: El interés de este arreglo sólo podría centrarse en el análisis del tema, porque la trama y la versificación parecen sufrir las

consecuencias de la adaptación a la escena y presentan evidentes deficiencias de las que quizá el propio Granés era consciente, y por eso termina su dislocado y absurdo trabajo (al fin y al cabo, bufo) con estos versos:

TEST.- ¡Qué desgracia! ¡Qué revés!

CORN.- ¿Pero qué dice la esquila?

TEST.- Que al autor de esta zarzuela

lo han llevado a Leganés.

(Se sigue un baile para acompañarle al manicomio de Leganés).

El tema pone en escena la ridiculización del honor militar, y de las contiendas militares: Por un lado nunca se explica el motivo de la confrontación (el secuestro no parece causa, sino consecuencia); y por otro se hace reiterada caricatura de los dos rivales: Testaferro es cobarde, y se traga, *materalmente*, su sable. En cuanto a Duratesta, que es un héroe, aparece brutalmente mutilado (TEST.- Sé que al dar fuego a una mina / en Argel, se quedó cojo; / que en Egipto perdió un ojo / y una oreja en Palestina; que un brazo perdió en Sigüenza, / la lengua en Madagascar). Y por su mudéz, ha inventado una máquina por la que de su espalda sale un cartel con breves frases, explotando así comicidad: "Canalla", "Guerra a muerte", "¡Gran Dios!". ... Al final, tras un envenenamiento, recupera el habla. Y su rival, Testaferro, se saca el sable, que le molestaba al sentarse.

Esta zarzuela bufa, pues, podría considerarse como una transformación en grotesca farsa del teatro romántico especializado en heroicos temas medievales, y lo bufo empezaría por los nombres de los protagonistas, seguiría en los anacronismos y podría acentuarse cuanto se quisiera en la *mise en scene*.

*

20.- C. de L.

Zarzuela en un acto, y en prosa (y en verso para la música). Música de Manuel Nieto. Representada por primera vez con extraordinario éxito en el Teatro y Circo de Madrid el 10 de Septiembre de 1871. Galería El Teatro. Madrid. Imp. de José Rodríguez. 1871.

E. Según costumbre antigua

A. La suerte da.

27 pg. 20 cm. T-24.456.

Otro: Ex libris (firma) de José Rodríguez. 19 cm. T.i. 27. Vol. 81.

Otro: Idem. 2ª edición. Madrid. 1875. T.i. 27. Vol. 108.

Otro: Ex libris (firma) del impresor. Imp. de Cosme Rodríguez (sobrino de José). Hijos de A. Gullón, editores. (La propiedad de la Galería El Teatro (antes de Gullón e Hidalgo) ha pasado (momentáneamente) a los hijos de A. Gullón]. 3ª edición. Madrid. 1883. T.I. 27. Vol. 165.

Manuscrito: Zarzuela en un acto (y en prosa). Al final, en hojas aparte, figuran los segmentos en verso para la música, faltando la "música final" de los impresos. 18 hj. 42. Autógrafo de Granés. Año 1871. Borrador, en parte, escrito con lápiz. Presenta añadidos, apuntes y correcciones que pasan al impreso. Los últimos renglones en prosa del manuscrito se suprimen. En la portada figura tachado «comedia en un acto», lo que explica que los cantables para reconvertirla en zarzuela figuren al final. La tirada que se propone el editor es de 400 (¿o 900?) ejemplares. Ms.-14.565-^a.

Reparto:

Sra. Baeza..... Zaneta (viuda veneciana)
Checa..... Serafina
Dupuys..... Nieves
Sr. Cubero (1^{er})..... Téllez (C. de L.)
Carceller..... Don Timoteo (padre de Serafina)
Jimeno..... Don Pancho (padrino de Nieves)
Albert..... El Notario

Acto único. 13 escenas. Sala común de una fonda en Biarritz.

Téllez, que ronda los cuarenta, lleva noventa y siete tentativas de matrimonio y pide boda a las tres mujeres. Timoteo y Pancho van a decirle que no, pero aparece un Notario preguntando por el opulento Conde de Luna, del que también el periódico da noticia que está buscando, de incógnito, una mujer que se enamora de él. Zaneta, Pancho y Timoteo revisan la lista de viajeros y encuentran: «Isidoro Téllez, C. de L.». Los tres, por ese orden, conciertan entonces rápidas bodas con Téllez, creyéndole el Conde de Luna (C. de L.). Serafina le confiesa un antiguo y verdadero amor, por lo que Téllez se entusiasma: "Me ama. ¡Y desde hace un año!... No es una mujer lo que encuentro, es una novela... es una pasión... es el ideal!!!". Pero aparece el Notario para firmar "el contrato de boda" que Téllez ha aceptado con Nieves anteriormente, y todo se descubre: C. de L. significa "cesante de loterías", y las mujeres se desmayan. A Nieves la tiene que *ayudar* don Pancho:

- Desmáyate, niña.

- ¡Para qué?

- Desmáyate y calla.

Pero el Notario también trae la noticia de una herencia que llega a Téllez, de su tío, veinticinco mil duros, y todos se recuperan. Timoteo se adelanta a conceder la mano de Serafina. [El libreto acorta así el final del manuscrito, que se prolongaba innecesariamente para resolver un conflicto *menor* previamente planteado: Serafina, que es *muy buena*, tiene una hermana gemela, que es *muy mala*; y don Timoteo pretendía "despachar el género averiado", engañando a Téllez; así que Serafina, que no acepta el sacrificio, tiene que engañar a su padre].

Comentario.- (Véase 27.- *Receta para casarse*). De nuevo (al igual que en 1.- *León de la selva*) el protagonista es un hombre reiteradísimas veces rechazado por las mujeres, está obsesionado por ellas, incapaz -dijérase- de autocontrol, y nos preguntamos si acaso no va siendo indicativo de cierta problemática personal por parte de Granés. En cualquier caso se encargan estos papeles a los tenores cómicos, tomando el tema por la vía del humor, inequívocamente. Así por ejemplo se acentúa el carácter *irresoluto*, rayano en la idiocia, de Téllez, cuando Serafina, reconociéndole, le pregunta:

- ¿No recuerda usted dónde nos encontramos?

- A punto fijo, no; pero yo he estado varias veces en alguna parte.

La comedia (o juguete cómico) *versus* zarzuela tiene un fácil desenvolvimiento por el camino del enredo comedido, que se adorna cómicamente en la presentación de los personajes. Abreviadamente, don Pancho es "poseedor en La Habana de tres ingenios"; Timoteo, "propietario de un establecimiento de baños rusos y fricciones a domicilio"; y Zaneta, "gonfaloniera y emparentada con los Dogos de Venecia". Este personaje, según nota al pie, debe hablar *"siempre con marcado acento italiano y aun introducir de vez en cuando palabras de dicho idioma, lo cual no ha querido hacer el autor para dejar más libertad a dicha actriz"*. Aunque sí introduce algunas frases: Su fortuna son *doce mille napoleoní*, y jura *fidelité per la vita*.

El mayor interés temático se centraría en la crítica, por vía de la más primaria ironía, de la falta de libertad amorosa femenina:

PANCHO.- Deja a tu padrino el cuidado de buscarte un marido. Se trata de tu felicidad. Esas son cosas que no te importan.

Las dos últimas frases se reiteran varias veces. Y también en la ridiculización constante de las convenciones sociales. Así don Timoteo, que tilda de "advenedizo" y piensa dar "la respuesta que se merece" al pobre "que

no es nada", cuando más tarde le cree Conde de Luna, y se dispone a aceptar el matrimonio, dice, en un *aparte*:

- ¡Caramba!, como me turba verme delante de un conde).

*

21.- *El carbonero de Subiza.*

Parodia histórico-burlesca en un acto [de *El molinero de Subiza*, de Luis de Eguilaz y música de C. Dudrid, estrenada con éxito el 21-XII-1870]. Dividida en tres cuadros, original y en verso, de los Sres. _____ y Miguel Ramos Carrión. Música de los maestros Aceves y Rubio. Representada por primera vez con extraordinario éxito en el Teatro de los Bufos Arderius, el día 2 de Noviembre de 1871. Galería de los Bufos Arderius. Ex libris (firma) del impresor. Madrid. Imp. de José Rodríguez. 1871.

E. CORO.- (*Al público*) La parodia que esta noche

A. CARBONERO DE SUBIZA.

32 pg. 20 cm. T-9.926 [La signatura que figura en el catálogo de la Biblioteca Nacional es errónea].

Otro: T-24.312.

Manuscrito (^{1ª}): Parodia. Aparece en lápiz, y tachado: Arreglo del Molinero. En la portada no figura autoría. 27 hj. 4ª. Autógrafa de Miguel Ramos Carrión, según nota añadida. Letra de Granés en las escenas finales del cuadro II. Ms.-14.566-º.

Reparto:

Sra. Rivas..... Blanca [hija de Trotón]
Sr. Rosell..... El Carbonero
Castilla..... Trotón de la Percha (Conde, y prestamista)
Ponzand..... El Conde

Un perro (*que no habla*)... Melendo

Coro de ambos sexos.

Cuadro I. 6 escenas. Decoración "en parodia" de la primera del *Molinero*. Telón de selva al foro.

El pueblo navarro (o por mejor decir sus nobles: el Conde y Trotón), en vista de la gran crisis económica buscan

un pendón buscamos que nos una a todos

y ese pendón... sólo puede ser un rey.

Crean encontrarlo en un Don García, nieto del Cid, de veintisiete años, que anda por Subiza, aldea de Navarra, ocultándose bajo el nombre de Gonzalo. El

Conde interroga al carbonero Gonzalo y queda convencido de que es él. También Blanca, "una niña de treinta octubres", le cree un caballero, y le ama. El pueblo está armado.

Cuadro II. 7 escenas. "Mutación a la vista". Decoración corta de casa blanca, fogón...

El Conde pide a Trotón la mano ("y lo demás") de Blanca, pero avisándole que un caballero la ronda por la noche. Trotón dispone ahuyentarlo mediante un agresivo terranova, pero Gonzalo, que es el seductor de Blanca, le envenena con "morcilla municipal" (con estricnina), pese a lo cual se ve sorprendido por Trotón, que tras descubrir la afrenta amenaza con una escoba a Gonzalo. Pero irrumpen el Conde y el coro, señalando a Gonzalo como Rey. Gonzalo simula serlo y le grita a Blanca:

Nieta de tu abuelo... ¡Hurra!
que si se arma el rifi-rafe
reina te haré de... Getafa!
de Pozuelo!!... y ;;Miguelturra!!!

Cuadro III. 5 escenas. "Mutación a la vista". Exterior en caricatura del castillo de Trotón.

Gonzalo, que sigue rondando a Blanca, es de nuevo descubierto por Trotón. Simulando ser Rey, decide casarse con ella. Aparece el Conde, y desenmascara a Gonzalo: El verdadero rey se hacía pasar por molinero. Pero llega una carta del rey verdadero, divertido con la *parodia* de Gonzalo, nombrándole "Barón del Roble, Duque de Cook y del Cisco". Suena la jota del *Molinero*.

Comentario.- Es la primera parodia de Granés, todavía en colaboración, nada menos que con Ramos Carrión. El coro al comienzo aclara:

La parodia que esta noche
vamos a representar,
al autor del *Molinero*
no le puede incomodar.
Harto sabe todo el mundo
que es costumbre inmemorial
parodiar las producciones
que han logrado gustar más.

La música colabora eficazmente a la burla paródica tocando "EN TODA SU PLENITUD" el himno de Riego al final del Cuadro I, como antítesis de la

música tradicionalista. También con la habanera "No me lleves a Paul":

TROTÓN.- Honra mía!
Mi afrenta ese son pregona.

BLANCA.- No; conozco de Pamplona
la alegre trompetería.

La parodia persigue desde el primer momento el perfil humorístico basándolo en la burla de la figura zarzuelística del rey camuflado de molinero, que a su vez encuentra eco tradicional, literario, en el molinero - héroe (desde Lope hasta P. A. de Alarcón, pasando, por ejemplo, por un popular sainete, *El molinero*, de 1793. La siguiente obra de Granés también plantea ese tópico literario).

El interés de la trama se centrará paralelamente en el desenlace del equivoco y del amor, pero la parodia se sostiene con el aliciente de la caricaturización de los nobles: su torpeza, ambición, falta de escrúpulos... es decir, que tiene evidentes resonancias políticas con clara ridiculización de los movimientos carlistas (que nunca soportó Granés).

Las indicaciones escénicas subrayan la interpretación cómica de diversas situaciones: *"Todo esto con acento trágico hasta el instante en que acelerando el ritmo de la música ésta se convierte en un bolero"; "Trotón queda inmóvil en la actitud que le sorprendió este incidente y lo mismo los otros dos personajes"; "actitudes melodramáticas"...*

*

22.- *Juana que llora y Juan que ríe.*

Zarzuela en un acto (en prosa, y verso para la música). Arreglada del francés por los Sres. — y Lalama. con música de Offenbach. Para representarse en Madrid el año de 1871. Biblioteca dramática (vale nota 183). Serie 2ª. Vol. 1. Madrid. Imp. de G. Alhambra. 1871.

A. una nada más.

21 pg. 19'5 cm. T-7.422.

Otro: T-24.479.

Reparto sin actores:

Juan, (la molineral)

Juana, (idem)

Toribio, *su novio* (se disfraza de Castañeda, pretendido comprador)

Camacho, *labrador* (se disfraza de molineral)

Nicolás, *su hijo*.

"La acción en un pueblo de provincia, y en nuestros días".

Acto único. 15 escenas. Una habitación del molino. Todo desvencijado.

Juana, por testamento de su padrino, debe poner el molino a la venta y casarse con el comprador que más pujan. Ella y su novio han destrozado todo para que nadie se interese, salvo el propio Toribio, que se disfrazará de Castañeda, supuesto acaudalado que no conoce a Juana. Camacho, labrador rico, pretende desembarazarse de su hijo Nicolás, que es medio tonto, casándolo con la molinera. Nicolás quiere a otra, Maruja, pero su padre le hace creer que debe obedecerle por ser (con 27 años) menor de edad (los años de mala cosecha de patata no cuentan). Juana, sabiendo que Nicolás no soporta la tristeza, se desdobra en dos, inventándose un hermano Juan. Juana no para de llorar; Juan es un pillo borrachín y destructor. Juan descubre a Nicolás su verdadera mayoría de edad, y le emborracha. Mientras Camacho se ha vestido de mujer para espantar al pretendiente Castañeda, pero éste finge quedarse prendado del esperpento que canta atipladamente:

CAMACHO.- Yo soy la hermosa molinera,

de blanca tez, de airoso andar...

Camacho queda estupefacto, y más cuando su hijo, viéndole, exclama:

- ¡Calle! ¡Una mujer! ¡Y tiene el trapío de Maruja!

Y aún más cuando Nicolás le reclama su libertad de mayoría de edad. Habiéndose por fin metido en sendos sacos, padre e hijo son apaleados por Juan, que pone feroz voz masculina mientras Juana pide *femenina* compasión.

Comentario.- Su interés residiría en la habilidad de construcción de un divertido enredo basado principalmente en el desdoblamiento de personajes: Juana, Camacho, Toribio. El desdoblamiento de Juana en Juan era clásico antes ya del hito de *Don Gil*, y ha formado parte de todo un acervo cuentístico y dramático, sobre todo. El proceso contrario, más raro y novedoso, encaja perfectamente en la definición *bufa* de la zarzuela, y subraya su tono de intrascendente humorada, sin pretensiones (al final se pide el aplauso para "esta inocentada"). El tema que trenza y motiva la zarzuela vuelve a ser el amor, y sus dos protagonistas, particularmente ella, se adornan con el aditivo del ingenio.

Frecuentemente, los personajes de Granés, a veces para acertar, y a veces para hacer el ridículo (como aquí), vienen manifestando (apenas lo haran ya luego) tener una "brillante idea", llanamente o en *aparte*. A veces esa idea es repentina y bruscamente puesta en práctica. Otras veces hay un proceso de maduración: Camacho, primero, dirá en un *aparte*: (¡Qué idea se me

ocurre!). Y un poco despues, mediando diálogo: (¡Oh!, mi idea germina, se desarrolla!...). Su idea es la nefanda de disfrazarse él mismo de molinera.

*

23.- *¡Me cayó la lotería!*

Zarzuela en un acto. (En prosa, y verso para la música. Arreglada a nuestra escena por los Sres. ___ y Lalama. Con música de Offenbach. Para representarse en Madrid, en el Teatro de la Zarzuela (Jovellanos) el año de 1871. Biblioteca dramática. Colección de comedias... [vale nota 183], Madrid. Imp. de G. Alhambra. 1871.

E. Golondrina mensajera

A. LOS TRES.- Tralará, tralará, etc.

18 pg. 19'5 cm. T-24.476.

Otro: Biblioteca dramática. Serie 2ª. Vol. 1. T-7.422.

Reparto:

Sr. Miró..... Franzt, *joven tirolés cantor ambulante*

Sra. Velasco..... Betti, *su prima id.*

Sr. Loitia..... José Bertold, *quinquillero*

"La escena pasa en las cercanías de un pueblecito de Wurtemberg".

Acto único. 6 escenas. Paisaje variado: camino, árboles, fuente...

Franzt y Betti se iban a casar cuando la chica recibe noticias de su hermana: ha perdido el marido y pide ayuda. La pareja se pone en camino, y canta para sobrevivir. Aparece un vendedor ambulante, y por él se entera Franzt de que le han tocado cien mil florines en la lotería de Viena. El joven compra -era su ilusión- a José unos pañuelos se seda -y se suena-, y acude al pueblo y se viste con "una elegancia grotesca". Vuelve ante Betti y se muestra 'insoportablemente presuntuoso. Ella le llama "mamarracho" y "pelgar".

FRANZT.- ¿A mí pelgar?... ¡Pelgar! ¡Pelgar!

Gracias a Dios tu sola aquí

tal opinión tienes de mí.

¡Pelgar! ¡Pelgar!

Un caballero como yo.

¡Pelgar! ¡Pelgar!

¡Y voy vestido com'íí fauf!...

José descubre de pronto que hay un error. Tiene el nº 99, y no el 66, visto al revés. Viene el desencanto, pero José resulta ser el cuñado de

Betti, y los tres se vuelven cantando al Tirol.

Comentario.- Se trata de una ligera e intrascendente sátira contra el dinero:

FRANZT.- Tiene el vil metal
una fuerza tal,
que hace a un animal
hombre principal...

que incluso puede recordarnos, de lejísimos, a Quevedo:
y de un carcamal
un mozo juncal
que no tiene igual.

Frente a su poder se yergue y triunfa el del amor, encarnado esta vez en la mujer, que no se ha dejado impresionar por aquel, y que perdona la ebria estupidez de su novio.

El aliciente de la representación, en la intención de los autores, debía descansar en la ambientación del siempre típico Tirol: Vestidos, canciones de nostalgias patrias, referencias léxicas en servicio de la comicidad. Así, Franzt se apellida Schnniffourchgrozerff, y es sobrino... de otros tres. En vez de jurar en hebreo, lo hace en germano: "¡Ah! *Jesus mein gott... Der teufel sapperment...*".

La estructura argumental es un flagrante *quid pro quo*: el quinquillero era el cuñado «perdido».

*

24.- *La mujer en casa y el marido a la puerta.*

Zarzuela en un acto. [En prosa, y verso para la música]. Arreglada a la escena española por los Sres. ___ y Lalama. Con música de Offenbach. Para representarse en Madrid, en el Teatro de la Zarzuela (Jovellanos) el año de 1871. Biblioteca dramática (v. n. 183). Madrid. Imp. de G. Alhambra. 1871.

A. - tú lo quisiste, tú te lo den.

16 pg. 19'5 cm. Serie 2ª. Vol. 1. T-7.422.

Reparto:

Sta. Franco..... Susana (en su noche de bodas)
Velasco..... Rosa, *prima de Susana.*
Sr. Xiró..... León (intruso, enamorado de Rosa)
N. E. El marido de Susana

"La acción pasa en Madrid, y en nuestros días".

Acto unico. 4 escenas. Gabinete de señora (puede verse su descripción completa en la pg. 422).

León, huyendo de la policía por jugar a una lotería clandestina, entra por la azotea y se refugia en un armario de las habitaciones del himeneo. Susana explica a su prima los intrascendentes motivos del enfado que tiene con su recién marido. Al quedarse sola tiene que abrir la puerta a León, que se está asfixiando. Su honor, pues, está en peligro. Entra Rosa, a quien tiempo atrás persigue el enamorado León. El marido pretende entrar, pero la llave ha caído por la ventana. León pretende bajar pero se lo impiden unos perros. No puede volverse por la azotea por miedo a la policía. Al final la cuerda de unos alfileres le sirve de escape, no sin antes pedir la mano de Rosa, con fortuna. El marido ha bajado por la llave, y entra.

Comentario.- De nuevo el tema recurrente es que la apariencia de la situación pone en entredicho el honor de una mujer inocente. Sobre esa idea se montan el suspense y el pequeño enredo. Acude en apoyo del corpus dramático la vena cómica, cuyo registro se evidencia desde el principio, tanto que la zarzuela debería titularse «cómica».

La comicidad cae, por cierto, en la bufonada, sobre todo por parte del galán León. Este es músico, y se apellida *Relamí* ("tal es, señora, sin mentir, mi nombre"). Dentro de su presentación incluye una graciosa referencia al empresario Arderius (nota 107 de la Biografía). Veamos algunas de esas bufonadas. Cuando ve que ante su presencia se desmaya la novia: "- Si tuviera una pluma para metérsela por la nariz!". Cuando se resigna a descollarse por la ventana:

LEON.- ... Y sin embargo, morir tan joven!

SUSANA.- ¿Va V. a cantar el dúo de la Traviata?

LEON.- ¡No, lo que yo cantaré es el rondó final!

O cuando jura: "Se lo juro a V. por las cenizas... (mirando a la chimenea) de esa chimenea. O cuando decide salvar el honor de Susana, y aun de Rosa, matándolas porque "se resistían".

Otra característica digna de apuntarse es el optimismo vitalista que se desprende de la obrita, muy típico de Granés, y que se podría ejemplificar:

ROSA.- Días de paz, de placer y ventura

aún te reserva el porvenir.

No más, no más sufrir.

Ya de la fiesta

se oye la orquesta
-la, la, ra, lá-
Esos que al alma
roban la calma
vértigos dan.

En fin, tal es la inocencia, frecuentemente irónica, de la zarzuelita, que por algo termina, con música final... como puede verse en las pgs. 447-8. Vease 35.- *Por subir al cuarto piso.*

*

25.- *La primer noche de novios.*

Zarzuela bufa en un acto. [En prosa, y verso para la música]. Arreglada a nuestra escena por los sres. ___ y Lalama. Con música de Offenbach. Para representarse en Madrid, en el Teatro de la Zarzuela (Jovellanos), el año de 1871. Biblioteca dramática. Colección de comedias... [vale nota 183]. Madrid. Imp. de G. Alhambra. 1871.

A. TODOS.- el autor en este instante.

15 pg. 19'5 cm. T-24.493.

Otro: Biblioteca dramática. Serie 2ª. Vol. 1. T-7.422.

Reparto:

Sr. Xiró..... Francisco, *Miquelete* (primo de Margarita)
Loitia..... Juan José, *labrador* (contrabandista)
Sta. Velasco..... Margarita (recién casada con Juan José)

"La acción es en Guipúzcoa, orillas del Vidasoa; época actual".

Acto único. 4 escenas. Interior de un caserío.

Margarita, al poco de la boda, es encerrada por Juan José, y mientras transcurre la noche espera angustiada. Quien aparece es su primo el miquelete, que pretende seducirla. Al ver que se acerca Juan José, Francisco se esconde en la cueva. Margarita pide explicaciones a Juan José, que viene fuertemente armado, y éste se las da: es contrabandista y se ha retrasado por una *operación*. Francisco, que ha escuchado todo, es descubierto por Juan José, que le retiene, bebiendo vino, hasta comprender que sus socios contrabandistas no corren peligro. Francisco le aconseja que "tome sus precauciones" porque piensa "cumplir su deber".

Comentario.- Basándose en un tema de actualidad, la actividad contrabandista, se organiza una trama de suspense, *triangular*. La mujer queda en buen lugar: enamorada, fiel, discreta... Los dos personajes masculinos

presentan cierta controversia, y en ella radicaría la originalidad. La ambigüedad del miquelete (o miguelote) empieza en su propio lenguaje: "Mi deber de miquelete es meterme siempre en lo que no me importa". Luego es un presuntuoso relumbrón, que basa su atractivo en el uniforme: "¿Qué mujer podría dejar de amar a un hombre que lleva una chapa de color de oro en su boina, y tan relumbrantes botones en su capote? ¡Es necesario no tener ojos en la cara! ¿Qué más puedes desear?" Sin embargo se azora cobardemente al oír llegar a Juan José, y se esconde. Téngase siempre presente la variable bufa. En cuanto a Juan José, "crápula" estudiante en Madrid, hace ahora un canto al *oficio* de contrabandista cual Espronceda con su pirata.

¡Contrabandista! No hay mejor carrera,
no hay una vida de más emoción.
Para lanzarse al oficio, siquiera,
se necesita tener corazón.

Ved cual vuela,
ved cual vuela;
en su noble corcel
ensangrienta la espuela.
Siguiendo van su pista
mas no darán con él.
Allá va con su corcel.
no darán con él.

Corre más él,
corre más él...

Juan José ocupa el lugar *literario* pues, del bandido heroico, fuerte y valiente, etc. Los dos personajes terminan haciendo una enfática loa a las virtudes del vino, que puede formar parte de la ambientación vasca de la zarzuelita. Otros elementos vasquistas serían "ir de mesetas" por correrías nocturnas, el tarareo de "un Zorzico", la voz "¡Demonina!" remedando un suflajo.

Los amplios pasajes musicales parecen facilitar excelentemente la simbiosis lírica. Por ejemplo, la alabanza del vino:

JUAN.- ... El vino da...

FRAN.- El vino da...

JUAN.- Vigor al tierno infante
y a la mujer.

FRAN.- Y a la mujer.
JUAN.- El vino da salud.
Del joven es...
FRAN.- Del joven es...
JUAN.- ... el gran atemperante;
y el da...
FRAN.- y él da...
JUAN.- por fin...
FRAN.- por fin...
JUAN.- al viaje juventud.

*

26.- *El príncipe y el nigromante.*

Zarzuela bufa en un acto. [En prosa, y verso para la música]. Arreglada a nuestra escena por los Sres. ___ y Lalama. Con música de Ernesto L'Epine. Para representarse en Madrid en el Teatro de la Zarzuela (Jovellanos), el año de 1871. Biblioteca dramática. Colección de comedias... [vale nota 183]. Madrid, Imp. de G. Alhambra. 1871.

A. y al autor también.

20 pg. 19'5 cm. T-24.472.

Otro: Biblioteca dramática. Serie 23. Vol 1. T-7.422.

Reparto:

Sta. Franco..... Amapola. *joven pastora* (enamorada de Tulipán)
Velasco..... Tulipán, *paje del príncipe*
Sr. Kiró..... Rompelanzas, *Señor de la Tropovana*
Escrió..... Sulfuroso, *mágico.*

"La escena es en los espacios imaginarios".

Acto único. 12 escenas. Interior de una cabaña de labradores pobres.

Una tormenta hace buscar refugio al príncipe Rompelanzas, acompañado de su falso nigromante, al que continuamente exige magias y apariciones bajo amenaza de muerte: un paraguas, una cena (que dispondrá Amapola para su paje), una muchacha (aparece Amapola), etc. Naturalmente desea pronto a la joven, pero, borracho, nada consigue. Tulipán, escondido en el armario, propone la huida, pero Amapola quiere antes la boda. Rompelanzas pide a Sulfuroso un sortilegio para que Amapola le desee: Entonces, envuelto en una capa, Tulipán se convierte en demonio, asustando a los dos, y engañándoles: Amapola debe casarse antes con otro, porque su primer esposo morirá. Y el

tacaño príncipe da amplia dote a Tulipán y Amapola, pensando en recuperarla.

Comentario.- Caer la zarzuela en el subgénero dramático de *magia* (que, incluso se cita: ROMPELANZAS.- ¡Y por una trampa!... ¡Cómo en las comedias de magia!), utilizando sus recursos: trucos, hechicerías, falta de luz en la escena, estrépitos...; y al catalogarse *bufa* puede permitirse todos los excesos de verosimilitud, que a su vez se justifican en la consustancial idiocia planteada para el nigromante y sobre todo el príncipe. Eso, junto a otras atribuciones negativas (tiranía, egotismo...) perfila un crítica sarcástica del abuso del poder. Frente a ello se ensalza el ingenio y hasta el valor de la figura del *donaire*, y su pareja de baja condición social, pero de nobles sentimientos: Tulipán y Amapola, cuyo amor triunfa. Cierta inversión, pues, de los valores clásicos.

La trama se desarrolla con mayor coherencia que otras veces; y la versificación es, como siempre, fácil.

27.- *Receta para casarse.*

Juguete cómico en un acto. En prosa. Galería El Teatro (de Gullón e Hidalgo). Ex libris (firma) del impresor. Madrid, Imp. de José Rodríguez. 1871.

A. para que aplaudas.

23 pg. 19 cm. T.1. 27. Vol. 81.

Reparto sin actores: Zanetta, Serafina, Nieves, Téllez, Don Timoteo, Don Pancho, El Notario.

Véase estructura, resumen y comentario crítico en 19.- C. de L.: Este juguete, *Receta para casarse*, es exactamente igual que la parte en prosa de C. de L. (Obsérvese la colocación, precisamente, de los segmentos líricos en el manuscrito 14.565^a, y como se tachó el subtítulo de «comedia» sustituyéndolo por «zarzuela»). He aquí una posible explicación: Granés escribió y publicó *Receta para casarse*, juguete en prosa (comedia). No habiendo conseguido representar la obra, en el mismo año (1871) la reconvirtió en zarzuela, añadiendo unos pasajes en verso para ser cantados, y cambiando el título: así surgía C. de L., zarzuela en un acto, que no sólo se representó enseguida (10-IX-71) sino que debió figurar en los repertorios de las compañías durante varios años (2ª edición en 1875, 3ª en 1883).

El pasaje final del manuscrito de C. de L., que desaparecía en los impresos, tampoco aparece en *Receta*. La única variación de *Receta* es el final

en verso, en que se alude al título, y que lógicamente se cambiará por una música final en *C. de L.*, aunque con la misma típica función de solicitar el aplauso del público.

A mi juicio, los cantables que convierten *Receta* en *C. de L.*, aun siendo escasos, dan más vistosidad y más humor a la obra, la mejoran. Concretamente es fundamental el dueto (lírico-cómico) entre Téllez y Serafina (pgs. 19 y 20) en que la muchacha evoca con pasión su antiguo amor por el galán.

28.- *Una reconciliación a tiempo.*

Zarzuela en un acto. (En prosa y verso para la música). Arreglada a la escena española por los Sres. ___ y Lalama. Música del Maestro Ch. Lecocq. Para representarse en Madrid en el Teatro de la Zarzuela (Jovellanos) el año de 1871. Biblioteca dramática (Colección de comedias...). [Vale nota 183]. Madrid. Imp. de G. Alhambra. 1871.

A. ten piedad.

15 pg. 19'5 cm. T-24.478.

Otro: Biblioteca dramática. Serie 2ª, vol 1. T-7.422.

Reparto:

Sta. Velasco..... Elena [casada con Nicolás]
Franco..... Aurora [casada con Fernando]
Sr. Landa..... Nicolás Fernández
Loitia..... Fernando de Guzmán

"La acción es en Madrid"

Acto único. 5 escenas. Modesto bufete de abogado.

Nicolás es un abogado que no ha tenido aún ni un pleito. Llega a su bufete Fernando, y, no estando Nicolás, explica a Elena que desea separarse de su mujer. Por su parte Nicolás ha conseguido en la calle un cliente (casualmente, Aurora) con el mismo propósito, y vuelve entusiasmado. Al exponerse mutuamente la situación, Nicolás y Elena discuten sobre a quien de los dos defender. Surgen los celos y sospechas entre ellos, *in crescendo*, hasta que deciden, también, separarse. Ha cumplido a Elena un papel más digno, menos ridículo que el de Nicolás (o éste es más cómico). Así:

ELENA.- Tratemos de entendernos,
¿por qué gritar así?

NICOLAS.- Yo no admito lecciones,
yo soy el amo aquí.

ELENA.- Estás insoportable,
me humilla tu altivez.

NICOLAS.- Señora, punto en boca;
señora, calle usted.

Y así las cosas, aparecen Fernando y Aurora, que subiendo los muchos pisos del bufeta se han ido reconciliando. Resulta ser Aurora "compañera de colegio" de Elena (coadyuvante *quid pro quo* para la solución final), y la propia Elena toma la iniciativa de la *reconciliación*, con un beso de perdón.

Comentario.- Son dos pues las reconciliaciones. Triunfa el amor frente a las fuerzas externas a la pareja (suegra, cuñadas...) o a los conflictos propios (Fernando, "amostazado"; ella, "picada en su amor propio") que, con su tremenda vanalidad aportan el tema, vano por tanto, de la zarzuela, o comedia azarzuclada.

Un humilde (y también vano) subtema: Según Elena, Nicolás no encuentra trabajo por las convenciones sociales, porque "no va a la Academia de Jurisprudencia, ni escribe en la prensa, ni pertenece a esos club...".

Fútil base de la comicidad es el ustedeo de los casados en su enfado, o los ensayos de "brillante exordio" de Nicolás con su alquilada toga frente al espejo.

*

29.- *Una señorita en rifa.*

Opereta bufa en un acto. [En prosa, y verso para la música]. Letra de Jaime Hijo y H. Cremieux. Música de Offenbach. Arreglada a nuestra escena por los Sres. ___ y Lalama. Para representarse en Madrid, en el Teatro de la Zarzuela (Jovellanos), el año de 1871. Biblioteca dramática (Colección de comedias...) (vale nota 183). Madrid. Imp. de G. Alhambra. 1871.

A. ¡Viva el amor! ¡Viva el placer!

16 pg. 19'5 cm. T-24.474.

Otro: Biblioteca dramática, Serie 2ª. Vol. 1. T-7.422.

Reparto:

Sra. Baeza..... La señorita Aspasia

Sr. Miró..... Zenón

Zanacois..... Bruno (criado de la Srta. Aspasia)

"La escena es en Madrid, época la actual".

Acto único. 5 escenas. Salón preparado para una rifa y gran cartel que anuncia la rifa de la Srta. Aspasia: su mano y 20.000 reales de dote.

Aspasia y Bruno comentan que no han vendido ni un solo número, pero Aspasia ha recibido una carta de un tal Zenón Torozón, que confecciona requesones en Miraflores de la Sierra y quiere entrar en el sorteo. Aspasia le identifica como su primo, que se benefició de haber sido ella desheredada por su tía, por entrar a trabajar como artista ecuestre en el Circo de Price ("una vocación irresistible hacia los caballos"). Zenón, por prácticas magnéticas, sabe que caerá el número 100. Aspasia y Bruno le engañan: la chica, declarándose, le calienta; y el mozo finge ser un millonario encaprichado que ha comprado los mil números. Zenón da toda su fortuna, equivalente a la herencia, por comprar al millonario el nº 100. Entonces ya Aspasia se presenta como prima de Zenón y ésta decide casarse.

Comentario.- La obra empieza estableciendo un contacto con el público (véase su tipología en pg. 443). Como "opereta bufa" busca la comicidad, y sus recursos son diversos. La fórmula menos usada es la política: "Una excelente mujer... de carácter jovial, y constitución... liberal" (Tras la revolución del 68 pugnaban dos Constituciones). Esa fórmula enlaza ya con la doble intención erótica que presentan muchas frases: Aspasia "era una artista notable, sobre todo trabajando en pelo" y se hacía llamar "la Maravilla del volteo". Zenón dice que quedó viudo: "¡a causa de la indigestión de un pastel de liebre! ... Pobre Margarita! ¡No puedo ver un conejo sin acordarme de ella!". Y, enlazando con ese ejemplo aparece la fórmula del tremendismo más disparatado, pues los tíos que cuidaban de Aspasia también mueren de forma atroz: él dormía, "en su calidad de hidalgo", con las espuelas puestas y, enredándose en la colcha, cayó "sobre el sable desenvainado"; ella, queriendo suicidarse, se tragó una espuela, que se detuvo "en la traquiarteria" y allí se estuvo girando catorce meses, "produciendo un chirrido análogo al de la veleta de un campanario", con el beneplácito de los médicos, porque así enriquecía de hierro su sangre. ¿Cabe imaginación (franco-española) más ácida y truculenta para despertar la hilaridad? Tampoco falta la pastelada (Zenón se sienta sobre sus propios requesones). Y en fin, las notas cómicas se multiplican por doquier.

Una oportuna puesta en escena, pudo, desde luego, hacer reír a un público que acudiera al reclamo de lo bufo, sin prejuicios valorativos.

Veamos todavía un gag cómico que se refiere a la profesión de autor:

ZENÓN.- Sí, señora, [soy] muy desgraciado.

ASPASIA.- Entonces, ¿escribe usted comedias?.

Pero no es así. Granés se divertía, eso se nota. Y esta obra es un canto a lo que se expresa en el último verso: "¡Viva el amor! ¡Viva el placer!". Aunque no hay que olvidar que es una adaptación, quizá la más atractiva hasta el momento, quizá también la pieza más breve. [Curiosamente se conservan los nombres de los autores que concibieron la idea original: No hemos podido investigar, sobre los originales, la calidad del teatro francés que alimenta no ya la escena española, sino la de todo el mundo occidental (lo vimos). Queda ello fuera ya de nuestro campo de estudio, pero en general (como apunté razonadamente en la pg. 311), todas estas fuentes de inspiración de arreglos, supuestos éxitos parisinos, dejarían mucho que desear].

*

30.- *Mi mujer y mi vecino.*

Pieza cómica en un acto y en prosa (con unos versos finales). Representada con extraordinario éxito en el Teatro de Variedades, la noche del 20 de Enero de 1272. Bufos Arderius (Galería de obras literarias, dramáticas y líricas). Ex libris (firma) del impresor. Madrid. Imp. de José Rodríguez. 1872.

A. *Mi mujer y mi vecino.*

23 pg. i hj. 20 cm. T-11.055.

Manuscrito: Orden manuscrita de Alfredo (G. Arderius) de imprimir 500 ejemplares, 28 hj., más dos completamente ajenas (una de ellas, manuscrita de Alfredo G. Arderius). 4R. Borrador autógrafa. Año 1872. Ms.-14.580¹.

Reparto:

Sra. Burón..... Cándida [casada con Robustiano]
Sr. Luján..... Don Robustiano
Riquelme..... Don Perfecto [escribano]
Ruesga..... Emilio [vecino fotógrafo]

Acto único. 19 escenas. Escena dividida por un tabique con una puerta: casa de Robustiano y gabinete fotográfico.

Robustiano, marido celoso, sospecha que su mujer y el vecino se entienden. Se presenta un escribano para embargar los muebles de Robustiano. Cándida lo que pretende del vecino es sólo una fotografía, y éste se la hace mientras el marido escucha por una puerta cegada la inquietante conversación del fotógrafo y su mujer:

EMILIO.- ¿Qué postura le gusta a usted más?

ROBUST.- ¡Cómo!

CÁNDIDA.- Vuelta un poco hacia el lado izquierdo. De frente no sale bien.

ROBUST.- ¡Cáspita!

EMILIO.- Sonríase usted.

ROBUST.- ¡Vaya un capricho!...

EMILIO.- Y fije usted bien la vista, porque si no se va a quedar usted con los ojos en blanco.

ROBUST.- Pero, Dios mío, ¿qué es esto?

Robustiano corre a buscar testigos, pero no los halla. Mientras, Emilio se ha puesto de acuerdo con Cándida para, trucando una escena de abuso sexual con el escribano, sacar un fotografía con que presionarle para que conceda un plazo al pagaré. Todo se hace así, y el enloquecido Robustiano descubre por fin su error.

Comentario.- Se trata de una comedia que tiene por tema los celos y por recurso fundamental el equívoco, cuya doble interpretación sólo el público comprende. Ejemplos como el copiado habría varios.

Con motivo de la escena del abuso sexual se hace 'teatro dentro del teatro': se trata de ensayar la pose ideal para que un pintor componga la representación de Susana saliendo del baño y perseguida por dos viejos. Si a eso se añade la escena dividida y el fotógrafo actuando en el otro lado, el escenario adquiere una buena composición dramática. Quizá el dominio de la escena es lo más destacable de esta obrita, bien fijada en el Madrid del café Fornos y los lectores de "las charadas del Cascabel".

*

31.- *La fuerza de voluntad.*

Zarzuela cómica en un acto y en verso. Música del Maestro D. B. de Monfort. Representada por primera vez en el Teatro de la Risa (Circo de Paul) el día 19 de Abril de 1872. Dedicatoria (1872). Ex libris (sello): "Biblioteca dramática. Lalama, editor". Bufo Arderius (Galería de obras literarias, dramáticas y líricas). Madrid. Imp. de José Rodríguez. 1972.

E. TERESA.- Alegres estudiantinas

A. dad un aplauso al final.

27 pg. 1 hj. 20 cm. T-24.264.

Otro: T-20.898.

Otro: T-5.840.

Reparto:

Sta. Bina Teresa

Sr. Zamacois..... Casto [seminarista, sobrino de D. Cenón]

Sanz..... Roque [entiéndese criado de D. Cenón]

[Dos doctores], coro de estudiantes (187).

"La acción se supone a mediados del siglo pasado [XVIII], en la casa palacio de D. Cenón".

Acto único. 9 escenas. Una sala del palacio: "todo de gusto severo".

Don Cenón, viejo y rico gastrónomo, ofrece una gran dote a Teresa, repostera, si se consagra a cuidarle. Al ansioso Cenón se le atraviesa un pastel "de liebre falsificada" y cae grave, por lo que pide a Teresa que expie en un convento las faltas de él (!), o quedará desheredada. Deberá, pues, tener "fuerza de voluntad". Roque, que así se lo expone, también se aplica a la intención de no beberse una botella de Málaga. El seminarista Casto, sobrino de D. Cenón, intenta convencer a Teresa:

Próximo el trance cruel
de presentarse ante Dios,
es justo que purguéis vos
los pecados que hizo él.

Pero Teresa no es tonta:

No veo motivo alguno
de que porque Don Cenón
haya sido muy glotón
me impongan a mí el ayuno.

a lo que añade: "... la virtud / no quebranta una mujer / por amar, cual yo, el placer, / la vida... la juventud". Casto ve en ella blasfemia y herejía, pero se enamora, y tiene que huir. Teresa intuye su triunfo y prepara la treta final: propone a Casto que la quite su vestido y la ponga un negro sayal de novicia penitente. Al sentir su cutis, Casto sucumbe a sus rectas intenciones: "... Basta. / No soy Casto; reniego de mi casta". Roque también ha bebido su botella. Los médicos discuten sobre la muerte de D. Cenón, que "queriendo vivir, reposa".

Comentario.- «Zarzuela cómica», según el subtítulo; «juguete», como se dice al final; o farsa irónica sobre el acuñado concepto de tener fuerza de voluntad. Como se ha visto, no habrá tal. Lo que sí hay, y el autor quiere hacer triunfar, frente al ascetismo que inspira la frase, es el epicureísmo

del amor y los placeres sensuales: Todos los personajes optan por él. Hábilmente enfrenta una y otra idea, centrándose particularmente en la descripción de las tentaciones que sufre el joven teólogo, con lo que toca un tema ya clásico pero que va a ser muy del gusto de la generación realista: su mejor ejemplo, *Pepita Jiménez*. Las distancias vienen marcadas de antemano: la zarzuelita se representa ante el público del Teatro de la Risa de Arderius, y para él está escrita. Pero es de notar que los "chistes escénicos" son escasísimos, y atañen al borrachín Roque (al que por ejemplo la botella tonta: "-Tócame, Roque"). No, la comicidad descansa en la voluptuosa tentación que Teresa aplicará al seminarista, y los apuros de éste, hasta que declara su pasión:

y si de nuestro amante ardor se apiada
aos mata con un beso,
rico don de la boca enamorada
que con fuego en los labios queda impreso.

Granés, en solitario, está demostrando no ser tan intrascendente y grotesco. Con esta obra considero que puede empezar a hablarse de *madurez*, dentro de su género y especialidad en lo cómico.

*

32.- *La sonámbula.*

Juguete cómico-lírico-bufo en un acto. [En prosa, y verso para la música]. Arreglado del francés. Música del Maestro Nieto (1800). Representado con extraordinario éxito en el Teatro-Circo de Madrid el 20 de Septiembre de 1872. Bufos Arderius (Galería de obras...) Ex libris (sello) de Biblioteca dramática. Lalama, editor. Madrid. Imp. de José Rodríguez. 1872.

E. EULALIA.- Válgame Dios, qué ruido.

A. y no silbéis por caridad.

30 pg. 20 cm. T-24.396.

Otro: T-8.864.

Reparto:

Sta. Moriones..... Eulalia (casada con Venancio)

Josefina Alvarez. Toribia (criada de la fonda)

Sr. Cubero..... Venancio

Fernández..... Marcos (asigo de Venancio, casado con Paulina, pretende a Eulalia)

Zamacois..... Rufino (conquistador de Paulina)

Acto único. 19 escenas. Sala común de una fonda, con muchas puertas.

Rufino llega a Alhama huyendo del marido de Paulina, sin conocerla. Venancio en vez de padecer su propia hipocondría, padece la que no tiene su mujer, Eulalia, y se dispone a "magnetizarla" para curar sus enfermedades (ella está lozana y alegre). Una célebre "sonámbula" le solicita un mechón de Eulalia, pero en realidad le corta un mechón de un postizo de su amiga Paulina. Marcos ha llegado junto con Rufino y empieza a cortejar a Eulalia. Rufino le cree el marido de Paulina (y lo es, pero el público lo ignora aún) y le rehuye. Venancio "duerme magnéticamente" a Eulalia, y ésta, delante también de Marcos, dice que la dueña del rizo es asediada por tres galanes y que uno "va a proponerle una expedición de burros a Begoña". Venancio no sabe si sospechar de Rufino o de Marcos. Creyendo que es Rufino le amenaza de muerte: "Se le insulta, se le ultraja, / se le hiere, se le saja, / se le corta, se le raja, / se le parte el corazón". Amenazado asimismo por Marcos, cuando más apurado está reconoce en Eulalia a la amiga de Paulina, que lleva una trenza postiza de ella. Eso le exculpa ante Venancio, pero llena de zozobra al truhán Marcos, que además recibe una carta de su tía anunciándole una excursión en burro de Paulina con su primo (carta que ha escrito Eulalia, que, además, confiesa a Venancio -y al público- que fingió el sonambulismo "para castigar a ese don Juan Tenorio, que hace el amor a todas las mujeres menos a la suya"). Marcos sale precipitadamente hacia Bilbao, acompañado grotescamente por Rufino, que también se ha puesto celoso de la aventura de Paulina.

Comentario.- La prolijidad del resumen explica a las claras la naturaleza de complejo enredo de este juguete, enredo sabiamente trenzado (por el autor original) sobre la base de un *quid pro quo*: el marido tan excesivamente preocupado por la salud de su mujer que se dispone a "magnetizarla", y como ésta le sigue la corriente. Y también basado en un imparable abuso del aparte.

Por un lado el juguete recoge un tema de actualidad supuestamente científico: el magnetismo y la hipnosis (palabra que se sustituye por sonambulismo, y da origen al título). Venancio se pregunta, pese a la experiencia, si será cierto aquello. El público también se preguntaría si la actriz desempeñaba un papel de simple o doble ficción, lo que da a la escena del bufo juguete aún más gancho.

Por otro la zarzuelita presenta histriónicamente, con abundantes (y a mi juicio, acertados) golpes de humor, el tema de las infidelidades conyugales,

tema predilecto de Granés y que debía resultar de agrado también a su superficial público, a juzgar por lo que lo repite. Daremos un solo ejemplo de nota humorística, pero el humor descansa las más de las veces sobre los propios equívocos de la trama: Cuando Eulalia "desafía" a un paseo matinal a Venancio, este exclama (en aparte): "(¡Qué valor! ¡Parece un guardia civil!)".

*

33.- *Curro - Cúcharas.*

Monólogo taumático. En una escena y en verso. Escrito expresamente para el Sr. Zamacois, por los sres. ___ y Navarro. Estrenado con gran aplauso en el Teatro de la Zarzuela (Jovellanos) el día 28 de Diciembre de 1872. (Al final, firma autógrafa de Calisto Navarro). Biblioteca dramática (Colección de comedias...). Madrid. Imp. de G. Alhambra. 1873.

E. Felices noches, señores;

A. y ustedes lo pasen bien.

7 pg. 19'5 cm. T-21.032.

Otro: Biblioteca dramática. Serie 2ª. Vol. 4. T-7.425.

Otro: Ex libris (gran sello): "Gran Archivo Musical y copistería. Arregui y Aruej, editores..." Otro ex-libris (sello): "Antonio García-Ramos y Vázquez, del Colegio de Abogados de Huelva. Cronista taumático de Radio Nacional y Televisión Española. Madrid." 19 cm. X-143-22.

Reparto (es un monólogo):

Zamacois (D. Ricardo)..... Ricardo Zamacois (1ªª)

"Epoca elástica"

Escena única. (Sin indicación sobre el escenario).

Zamacois hace su presentación, y como "le carga" hacerlo, escoge la vía del humor, como al empadronarse:

- ¿Profesión?. - No he profesado.

- ¿Estado?. - siempre esoy bien.

Pero, en fin, con el público es "más explícito": Ha recitado muchos versos, canta "de tenor, de bajo, de...", baila "el can-can al pelo", canta flamenco "(Canta una canción a gusto del actor)", y por culpa de una canción... nos cuenta la anécdota de Curro - Cúcharas. "Una andaluza preciosa" al verle y dirle cantar, coquetea con él; Zamacois se declara :

Y le dije: yo te adoro.

- Tiene usted poco salero

pa llevarse este tesoro.

- ¿Cual es tu tipo? - Un torero
que sepa matar un toro.

Zamcois pretende hacerse pasar por Curro Cóchares. La andaluza pide una inquietante prueba:

- Yo quiero ver la coleta.
- Pus yo te la enseñaré.

Y cita a la chica para "matar un torote". Así las cosas expresa al público su apuro:

¿Le mataré recibiendo?

¿Y si soy yo el que recibo?

(Por medio de la música parodia una corrida de toros en todas sus suertes), Y tras ello, sin más, anuncia la conclusión del monólogo, facilita su dirección y se despide.

Comentario.- Apenas 140 versos componen este gracioso monólogo cuya eficacia escénica descansaba, más que nunca, en la habilidad y arte del actor, que peculiarmente aquí requería el remedo sabio y gracioso de las suertes del toreo.

Este monólogo lo cita Jose María de Cossío en su famoso tratado *Los toros* (190). Con su habitual justeza, escribe Cossío: "Se escribió expresamente para lucimiento del señor Zamcois, y se trata de un insignificante pretexto para una escena de pantomina torera y una canción flamenca". Califica el género de "intrascendente e impretencioso" (191). La fecha de estreno (28 de Diciembre) quizá no sea casual, añadiendo dosis de inocentada.

La paternidad es mixta, pero hay una alusión a una obra de Granés de dos años antes, *Barba Azul*: "A lo cual otro diría / yo soy Barba Azul, chipé".

El monólogo empieza y termina como romance; el cuerpo central lo constituyen quintillas de rima cambiante.

En cuanto a la figura histórica del torero Francisco Arjona Herrera, el célebre Curro Cóchares, había fallecido ya en 1868, en La Habana, por lo que este monólogo adquiere la fisonomía de homenaje más que de parodia.

*

34.- *Los habladores.*

Zarzuela cómica en dos actos. [En prosa, y verso para la musical. Arreglada a la escena española. Con música de Offenbach. Biblioteca dramática. Serie 28. Vol 1. (Vale nota 183). Imp. de Gabriel Alhambra. 1871.



E. ACREEDORES.- Paso, chito, chito, paso,
A. y más contentos si dais dos.

32 pg. 19'5 cm. T-7.422.

Otro: [Misma edición pero con reparto de personajes]. 1972. 32 pg. T-24.319.

Otro: [Adaptación de la zarzuela entera al verso]. Representada con gran aplauso en el teatro de los Bufos (Circo de Paul), el día 15 de Abril de 1872. [Con reparto de actores y personajes, variando algunos respecto a la versión en prosa]. Madrid, 1873. 48 pg. 20'5 cm. T-24.301.

Otro: [Idem que al anterior]. Biblioteca dramática. Serie 2ª. Vol. 4. 48 pg. 19'5 cm. T-7425.

NOTA.- Como hay, pues, dos versiones de esta zarzuela, y no tenemos noticia de que la versión en prosa fuera representada, damos las referencias del reparto y resumen aludiendo a la versión en verso (1ª).

Reparto:

Sta. Bina..... Inés [vive con sus tíos]
Custodio..... Beatriz [tía de Inés]
Sr. Zamacois..... Rolando [novio de Inés, endeudadísimo]
Sanz..... Sarmiento [tío de Inés, adinerado]
Guzmán..... [Cristobal], Alcalde
García..... Toribio [alguacil]
López..... Acreedor 1º [barbero]
Espejo..... Id. 2º [estanquero]
Gómez..... Id. 3º [zapatero]
(X)..... [Pedro, un criado]

Otros tres acreedores más... [alquilador de caballos, y otros]

Acto I, 10 escenas. Decoración de calle.

Esquivando a sus acreedores, Rolando consigue hablar con Inés en términos románticos, quejándose de desamor y de su adversa fortuna económica. Inés le promete amor... para cuando pueda aportar buena dote. El tío de Inés vive asfixiado porque su mujer es tremendamente habladora (véase el lenguaje de esta mujer, de clara inspiración quevedesca, en pgs. 387-8). Rolando demuestra a Sarmiento ser grandísimo charlatán, y acuerda con él que si consigue que Beatriz no hable tanto, Sarmiento le permitirá vivir en su casa. Los acreedores, el alcalde y el alguacil hacen guardia ante la casa para arrestar a Rolando.

Acto II. 13 escenas. Salón de la casa.

Rolando, presentado como primo de Sarmiento, cena con la familia y se muestra tan hablador que Beatriz se desespera. Inés está regocijada. El alcalde se presenta y no reconoce al bien vestido Rolando. Sarmiento tiene que salir con el alcalde, que le insinúa, naciamente, que el bandido Rolando es protegido amorosamente por Beatriz, encendiendo sus celos. Rolando confiesa a Beatriz su amor por Inés, y, ante el rechazo, amenaza con quedarse, invitado como "primo", seis habladores años. Al acceder Beatriz, Rolando trama "un proyecto": Y así, tras graciosas escenas en que Sarmiento se encuentra con que todos -hasta el alcalde y su alguacil- están mudos, Rolando le fuerza a cumplir su acuerdo y promesa: pagará sus deudas y consentirá boda.

Comentario.- Aunque se representara en el teatro de los Bufos, la zarzuela no es tal, aunque sí tenga un fundamento básicamente cómico. Lo bufo, en cuanto grotesco, correspondería a los personajes Alcalde y Alguacil, que, a lo largo de toda la obra son ridiculizados. El primero, remedo del «comendador» del teatro clásico, afirma nada menos que "... el alcalde es un rey, / reflejo de Dios, espejo / de la ley". Y el segundo, o bien repite lo último que haya dicho su Alcalde, o bien lo alaba, según una fórmula del tipo

CRISTOBAL.- Si soy muy pillo.

TORIBIO.- Muy listo.

CRISTOBAL.- ¡Qué tacto!

TORIBIO.- ¡Qué tino!

CRISTOBAL.- ¡Basta!

La zarzuela está bien estructurada. Su título introduce el tema: una crítica a los charlatanes, pero esto tiene una consecuencia interna, pues aparecerán largas series versificadas (sobre todo de Rolando - Zamacois) que "ensanchan" ciertos personajes (en que la atención descansará en el lenguaje, no en la acción) y en definitiva la obra, que, si no se resiente, es gracias a la facilidad de esa versificación, inyectada de gracia y humor.

Para ello era necesario que el personaje de Rolando (que combina los valores del pícaro, el vividor locuaz, el galán enamorado) apareciera dotado, no ya de gracia verbal, sino de coherencia en su ingeniosa personalidad, y también, a mi juicio, está eso conseguido: Inés, más en segundo plano, muestra también sentimientos humanos, no arquetípicos. Así, respecto del amor no se recata de "extremarse de placar", lo que, en la época, no dejaba de

ser atrevido: "En mi alma ardiente, enamorada, / surga una mágica ilusión; / es el recuerdo de mi amante..."

[Véase, si se desea, un curioso aparte en la pg. 413].

Convendría por fin apuntar que el suspense de la compleja resolución de conflictos se mantiene, materialmente, hasta la última escena. El cierre, con petición de aplauso puede leerse en la pg. 449.

Por otra parte, el hecho de disponer de una versión en prosa y otra en verso de este *arreglio*, como anunciábamos en las pgs. 311-2, nos permite teorizar sobre la naturaleza de los "arreglos" que practicaba Granés. Hemos llegado a la conclusión de que eran muy flexibles. Veamos aquí el análisis previo de esa *reconversión*.

En primer lugar, aclaremos que la mayoría de los pasajes en verso, musicales, que ya tenía la versión primitiva, en prosa, se conservan intactos. No obstante, tiene interés observar como una intervención de la tía se suprime para dar paso a una ilusionada canción de la joven (Evito los nombres por ser distintos).

Veamos ahora las transformaciones significativas de los segmentos discursivos no musicados. Lo primero sería destacar el notable aumento del espacio dedicado al galanteo amoroso en la primeras escenas.

En la escena VII, en conversación del joven con el tío -en prosa-, describe las consecuencias de la pobreza con largas enumeraciones. En la versión en verso se introduce un contraste pobres / ricos que antes no aparecía. En la misma escena Rolando *hincha* también su retrato de mala fortuna, introduciendo además un matiz *soñador* antes inexistente, aunque se resuelve en comicidad: " Yo sueño delicias, / honores y fiestas, / mujeres amantes, / poder y riquezas. / Yo tengo palacios / de fausta opulencia, / carruajes, corceles / fragantes esencias, / tesoros inmensos, / diamantes y perlas, / y tengo... admiraros, / un hambre de a legua".

Ya en el acto II, cuando el joven debe apabullar a la tía con verborrea, sin dejarla mediar, también *crece* la versión en verso, sobre todo para halagar la belleza y donosura de la señora.

En la escena VIII, en el careo entre el alcalde y el joven, al pasar al verso desaparecen los halagos que el segundo hacía al primero, fingiendo no saber quien era.

Y por fin, en cuanto a las escenas últimas, con los personajes mudos y la resolución del enredo, quizá se lean más cómodamente en prosa, por ser

diálogos muy breves de contenido meramente funcional. En compensación quizá, el verso se aviene a recordar al clásico: SARNIENTO.- "¿Estoy soñando o despierto?", y está tan aturrido que "no sé si estoy en el mundo / no sé si estoy muerto o vivo".

*

35.- ¡Por subir al piso cuarto!

Zarzuela en un acto. [En prosa, y verso para la música]. Arreglada a la escena española por los Sres. ___ y Lalama. Con música de Offenbach. Para representarse en Madrid, el año de 1872. Biblioteca dramática ((Colección de comedias...)) [Vale nota 183]. Madrid. Imp. de G. Alhambra. 1872.

A. Tú lo quisiste, tú te lo ten.

16 pg. 19'5 cm. T-26.518.

Otro: Biblioteca dramática. Serie 2ª. Vol. 3ª. T-7.424.

Se trata de la misma obra, exacta, que llevaba por título 24.- *La mujer en casa y el marido a la puerta*. Véase.

Aparte de la variación del título, sólo se suprime la intención de representarla en el Teatro de la Zarzuela, y se cambia el año: el inmediato siguiente.

*

36.- *Las campanillas*.

Jugueta cómico en un acto y en prosa (con unos versos finales). Arreglado a nuestra escena. Estrenado con extraordinario éxito en el Teatro de Variedades el 12 de Febrero de 1873. Ex libris (firma) del impresor. Administración lírico-dramática [Editor: Eduardo Hidalgo]. Dedicatoria (192) al señor Don Juan José Luján [actor] con fecha 25 de Febrero. Madrid. Imp. de José Rodríguez. 1873.

A. por favor, una palmada.

23 pg. 20 cm. T-9.996.

Reparto:

Sta. Espejo..... Modesta [casada con Tiburcio]
Sr. Luján..... Tiburcio [lacayo de librea]
(No habla)..... La Condesa (194)

"La acción pasa en Madrid".

Acto único. 12 escenas. Escena dividida en dos cuartos.

Modesta está reñida con Tiburcio porque le pilló, gracias al perro, con la *Miss* de los niños dentro de una berlina en el oscuro garaje. El Conde y la

Condesa ("tan bueno es el de arriba como el de abajo") también están enfadados porque la condesa sospecha que le engaña. Y es cierto, con una "bailarina del Circo", como sabemos por Tiburcio. Este intenta la reconciliación con Modesta, y hasta llega a saltar a su cuarto por los balcones. Al despreciar ella su *hazaña*, Tiburcio se molesta y rifen más. Constantemente los criados son llamados a campanillazos por sus respectivos amos, que han decidido viajar cada uno por un lado. Tiburcio y Modesta hacen las maletas para acompañarles, y reblancecen sus enojos, y se arreglan. La Condesa atraviesa por sus cuartos para buscar la reconciliación con el Conde, que también se ha encerrado.

Comentario.- [Véase en pg. 444 la relación obra / puesta en escena / contacto con el público].

Correctísimamente definido el subgénero: "juguete cómico". Es *juguete* por el enfoque muy superficial del tema de la infidelidad matrimonial. Y es realmente *cómico* por la hábil combinación de resortes hilarantes. Uno de esos resortes es el remedo de acento asturiano que hará Tiburcio (sobre todo con la negación *non*), subrayando su rusticidad con una serie de vulgarismos que se especializan en deformar hiperbólicamente unos referentes culturales que de alguna manera nos indican el nivel de cultura de su público. A saber: "el valle de Doña Jusefa", "el paso de las Tresmilpilas", "Cristobal Culón" o "la pistolera de San Pablo" ("La epístola, animal", le corrige Modesta, que es más espabilada).

El mejor momento es cuando Tiburcio se decide a saltar por los balcones (*Entra en el cuarto pálido, desgarrado, tembloroso, grotesco*) y no sabe ni quién es: "Pendiente... eso es... suspendido en el aire!... Entre el cielo y la tierra... A la derecha el espacio, a la izquierda el vacío... la inmensidad por todas parte... A mis pies el firmamento, sobre el firmamento, el patio... yo sobre...". También ha sido muy gracioso ver que Tiburcio intenta dormir pero le persigue la pesadilla del momento en que el perro, Rigoletto, le descubrió con la inglesa, con sus ladridos. A todo esto Modesta está contando la escena al público, y al imitar al perro "Guau! Guau! Guau!", el pobre Tiburcio exclamará entre sueños: "¡Ahí está el maldito perro! ¡Ahí está!". Como puede verse se busca siempre una comicidad fácil, ingenua, popular.

En cuanto al contraste de clases sociales apenas se pone de relieve. Tiburcio se pone todo contento porque la Condesa pasa por su cuarto, así que exclama: "¡Viva Pravia! ¡Y la libertad! ¡Y los derechos indisolubles!".

¿Introdujo Granés precipitadamente esos vivas? Considérese que ocurre el estreno la noche siguiente a la proclamación de la República.

Véase 74.- Guerra y paz.

*

37.- *Abel y Caín*.

Zarzuela en dos actos y en verso. Música del Maestro Chapí (**). Representada con gran éxito, por primera vez, en el teatro del Circo de Madrid el 14 de Mayo de 1873. Biblioteca dramática (Colección de comedias...) [Vale nota 163]. Madrid. Imp. de Gabriel Alhambra. 1873.

E. SERAFÍN.- Gracias a Dios, de vista los perdí;

A. no maten ustedes a Abel y Caín.

49 pg. 21 cm. T-24.286.

Otro: Biblioteca dramática. Serie 2ª. Vol. 4. 19'5 cm. T-7.425.

Reparto:

| | |
|--------------------|---|
| Sra. Brieva..... | Sofía |
| Custodio..... | Doña Escolástica (madre de Sofía) |
| Domínguez..... | Teresa (casada con Darío) |
| Sr. Cubero..... | D. Patricio (profesor de música de Sofía) |
| Tormo..... | Serafín (<i>Caín</i> , hermano de Plácido) |
| Loitia..... | Plácido (<i>Abel</i> , enamorado de Sofía) |
| Jimeno..... | D. Alejo (padre de Sofía) |
| Videgain..... | Pablo (criado de Plácido) |
| García (D.S.)..... | Casimiro (primo de D. Alejo) |
| Villegas..... | Darío (portero de D. Alejo) |

La acción en nuestros días. Primer acto en Madrid; segundo en Pinto, en la "posesión de D. Alejo".

Acto I. 15 escenas. Calle de Fuencarral.

Serafín es perseguido por acreedores. Vago y sinvergüenza, se niega a trabajar y consigue dinero de su hermano Plácido. Este está enamorado de Sofía, y mediante el músico D. Patricio consigue ser invitado a comer en la finca de D. Alejo en Pinto, donde hay fiesta. Por la coincidencia de apellidos, el portero entrega la invitación a Serafín. Plácido y Sofía se entrevistan y cantan con mutuo gozo.

Acto II. 24 escenas. Sala en casa de D. Alejo, en Pinto.

Serafín se muestra ante los padres de Sofía como un "botarate". Para colmo pretende abusar de Teresa y es descubierto por Darío. Se organiza un

gran escándalo. Los padres de Sofía expulsan a Serafín y culpan de todo a D. Patricio, hasta el punto que conciertan un duelo. Serafín, arrepentido, vuelve:

... Ha habido un *quid pro quo*
que ha puesto en un duro trance
a mi hermano; y de ese lance
el responsable soy yo.

Su última calaverada será pretender suicidarse con el tufo de un brasero. El mismo explica: "(¡Desenlace bufo!)". De paso pretende "suicidar" a D. Patricio, pero los demás acuden y les salvan. Serafín promete abandonar su papel de Caín.

Comentario.- El primer acto plantea muy correctamente un desarrollo en base al equívoco que permite esperar la segunda parte con curiosidad. Algo así debió sentir Chapí también (véase pgs. 18-19). Pero el acto II da entrada al disparate continuo. El *quo* del reconocido *quid pro quo* se convierte en una decepcionante bufonada (también expresa: "¿y hay quien halle / arte en el género bufo?"), a pesar de que la autocatalogación genérica no recoge ese subgénero. Ha escrito ya Granés zarzuelas bufas bien tramadas, pero este *Abel* y *Caín* no es una cosa ni otra. Empieza como una zarzuela de costumbres en que parecen definirse bien las psicologías de los personajes, pero todos ellos sin excepción se *oscurecen* después. El *pilillo* Serafín se torna inverosímil *histrión* (pues, pretendiendo un favor de los padres de Sofía no para de burlarse de Sofía y de ellos). La amorosa Sofía tórnase dengue y tonta. Plácido, desdibujado, desatiende el verdadero problema y organiza un ridículo duelo, etc....

Añádase a esta crítica la del propio Chapí, y más incomprensibles aún resultarán los aplausos que otorgó el público (el público del Circo).

*

38.- *El grande hombre de Canillejas.*

Zarzuela en un acto. [En prosa, y verso para la música]. Música del Maestro (¿Leandro?) Ruiz. Representada con grande aplauso en el teatro de la Alhambra, la noche del 20 de Junio de 1873. Biblioteca dramática (Colección de comedias...) [Vale nota 183]. Madrid. Imp. de G. Alhambra. 1873.

E. CORO.- El pueblo aquí volando

A. dad para el autor.

23 pg. 20'5 cm. T-24, 309.

Otro: Biblioteca dramática. Serie 2ª. Vol. 5. 19'5 cm. T-7.426.

Reparto:

Sta. González..... Teresa [hija de Matías, enamorada de López]
Sr. García..... Matías [alcalde, y dueño de la Posada del Consejo Sensible]
Marrón..... López (ex-pinche de Matías y *grande hombre*)
Vendrell..... Deogracias [secretario de Matías]
Ruiz..... Anastasio [presunto escultor]
Zaldívar..... Bartolo [joven del pueblo]

Aldeanas, aldeanos, coro y acompañamiento.

Acto único. 17 escenas. La plaza pública de Canillejas.

El Alcalde de Canillejas, por no ser menos que otros, ha hecho levantar una estatua a su ex-pinche, creyéndole héroe difunto en la guerra de África, cuando en realidad viva y está acusado de múltiple envenenamiento. López vuelve camuflado para ver a Teresa. Esta, sin reconocerle, manifiesta que sigue queriendo a López. Anastasio es un pillo que no ha hecho la estatua y, descubriendo a López, le coloca sobre el pedestal para salvarse los dos. Mas ambos disputan por Teresa, y *la estatua* empieza a sangrar por la nariz, por lo que tiene que volverse de espaldas, asombrando a todos. El alcalde, vestido de capitán miliciano, y a los sonos del himno de Riego, empieza su discurso sobre López, "el grande hombre de Canillejas". Un oficio del Gobernador le interrumpe: primero quieren perseguir a López, pero *la estatua* ha desaparecido; después las pruebas le exculpan de todo delito. Además ha heredado a su tía Canuta, así que Matías le concede a su hija y le da su posada.

Comentario.- Véase buena parte de él en pgs. 405-6, sobre los valores de desmitificación político-social.

Podríamos añadir, en otro orden de cosas, que el amor, en fin, vivo tras doce años de separación, entre López y Teresa, es el único valor humano que la agrídulce comedia azarzuclada (o farsa) de Granés ha respetado.

En la pg. 754, ficha 21, encontramos la reacción del público ante el truco. Puede verse su fórmula de solicitud de aplauso en pg. 450.

3

39.- *Los pífanos de la guardia.*

Zarzuela en un acto. [En prosa, y verso para la música]. Arreglada a nuestra escena por D. ___ y D. V. Lalama. Música de Offenbach. Para representarse en Madrid al año de 1873. Biblioteca dramática (Colección de comedias...) [Vale nota 183]. Madrid. Imp. de Gabriel Alhambra. 1873.

A. DAGOBERTO.- De este pito es, etc.

21 pg. 20'5 cm. T-24.389.

Otro: Biblioteca dramática. Serie 28. Vol. 5. 19'5 cm. T-7.426.

Reperto sin actores:

Sras. Dagoberto, *Pifano* (novio de Coralina)

Dofia Juana (casada con D. Juan)

Carolina, *criada de D. Juan* (en el texto, Coralina)

Pifanos 1º, 2º, 3º y 4º.

Sras. D. Juan (señor de la casa)

D. Pancracio, *Procurador* (corteja a Dofia Juana)

Tres pifanos más que no hablan, y un mozo de hostelería.

"La acción en Francia, año de 1.7.... (1796)"

Acto único. 14 escenas. "Salón al estilo de tiempo de Luis XVI",

Coralina espera encontrarse a solas con su amante pifano Dagoberto. Sus señores discuten porque Dofia Juana sospecha que D. Juan se va de picos pardos. Coralina se lo confirma y Juana decide "seperarse" visitando a un procurador. Los pifanos invaden la casa con su alegría y canciones. Vuelve Juana, que ha dejado recado a Pancracio. Los pifanos se esconden. Llega Pancracio, que ya cree *rendida de amor* a Juana, y ha encargado una cena. Vuelve también don Juan (porque cortejaba a la mujer del capitán del regimiento de los pifanos, que ha regresado) y han de ocultarse Pancracio y la cena. Aparece con gran ruido Dagoberto, afirmando ser un "duende" que se filtra por las paredes, "lo mismo que el café", y que posee un pifano encantado: Como que hace aparecer la cena, a los demás pifanos, y a un procurador para "separar" al matrimonio, según el mutuo deseo. Pero D. Pancracio ha deducido el engaño de D. Juan y le pone en evidencia (JUAN.- ¡Me está defendiendo al revés! ¡Habré cogido el pito por mala parte?!). Dagoberto consigue hábilmente el consentimiento de su boda con Coralina, y los señores se reconcilian.

Comentario.- Obsérvese primero el deseo de los autores de asignar a las actrices a los pifanos, incluyendo el principal. Eso podría constituir un simpático equivoco escénico, y hasta ocultar un cierto poder simbólico, a pesar del nada ambiguo carácter masculino de todos los pifanos.

Se trata de una zarzuela de enredo, y el tema fundamental vuelve a ser el engaño extramatrimonial. Quizá por eso se canta y repite

De seguro el matrimonio

invención fue del demonio
para hacernos condenar.

El marido, Juan, es el infiel ("bribón", "sardanápalo", "trapalón") y queda de principio a fin ridiculizado como *médica* y *simpión*. La resolución del conflicto está cerquísima, esta vez, de la separación matrimonial (los dos casados invocan su deseo), pero no llega a producirse. El procurador es también un personaje pusilánime. Son, como es habitual, los personajes de baja extracción social (Dagoberto y Coralina) los más inteligentes y vivaces. Coralina saca buen provecho económico de sus medianerías, y se permite burlarse: "¡Qué hombres! ¡Dios mío! ¡Qué perversos! ¡Cómo nos seducen!". Y hasta sabe de técnicas teatrales: "¡Qué cosas hace la casualidad! El ama no sospecha que yendo a casa del procurador se va a encontrar con un apasionado, ¡con su Teodorito! ¡Qué *quid pro quo!*" [Teodorito es el nombre con que Pantraccio se la declara].

El humor (que no termina de cuajar) viene de la mano de las situaciones escénicas, que presentan a tanto personaje escondido, observando e interviniendo desde "claraboyas", mágicas apariciones, etc.

En cuanto al propio instrumento, permite sugerencias eróticas:

De este pito es, de este pito es
el mágico poder...
... ¿Quién da al alma
dicha y calma,
y más fuerza a la pasión?
¿Quién lanzarse hace al amante
en los brazos de su bien?

40.- *Fuego en guerrillas.*

Zarzuela en un acto y en verso. Original de los aires. D. Calisto Navarro y D. _____. Música de Manuel Nieto. Representada con aplauso en Madrid en los Teatros de Esclava y Romea, las noches del 2 de Enero y 12 de Febrero de 1874. Administración lírico-dramática [de Eduardo Hidalgo]. Madrid. Imp. de S. Landáburu. 1874.

E. EMILIO.- Pues tú dirás lo que quieras
A. me será fatal.

28 pg. 20 ca. T-24.461.

Reparto:



En Eslava

En Romea

Sta. D^a Consuelo Peral... Sta. D^a Adelina Dupuis.... Inés (sirvienta)
Sra. D^a Amparo Sánchez... Sta. D^a Rafaela Cachet.... Lola (casada con Pedro)
Sr. D. Miguel Tormo.... Sr. D. Luis Morón..... Cardona (asistente de Pedro)
Sr. D. Miguel Díaz..... Sr. D. F. Escribano..... D. Pedro (capitán)
Sr. D. Pedro R. Arana... Sr. D. Alvaro Corona..... Emilio (primo de Lola)

"La acción en Madrid, en nuestros días"

Acto único. 17 escenas. Gabinete elegantemente amueblado.

Emilio (*vestido con elegancia ridícula*) corteja a Lola, que, aunque le desdén, decide utilizarle para reavivar el interés de Pedro por ella. Cardona corteja a Inés, pero Inés anda con un oficial carpintero que la lleva a los toros, etc. D. Pedro, que se aburre con Lola, asedia también a Inés. (Todo ello es, para Cardona, hacer "*fuego en guerrillas*"). A instancias de Lola, Cardona esconde a Pedro para que presencie la pantomina del *entendimiento* con su primo. Cuando Pedro y Emilio van a batirse, Lola convence a su marido de que sólo era una ficción. Cardona se propone marchar contra los carlistas para volver lleno de estrellas a dar envidia a Inés.

Comentario.- La zarzuelita es fundamentalmente cómica, y los autores concentran todo su interés en un marcado diseño de *tipos* sociales y humanos. Así, el matrimonio de Lola y Pedro solo tiene un año, pero él se aburre, y ella, que tiene de todo, echa en falta mayor atención. La pareja de Inés y su carpintero descansa también en el tipismo de los *chulos* madrileños. (Inés lo describe: "con su camisa bordá / de fino, por estos deos, / su pantalón ajustao / su zamarra corta, y luego / su bastón, y su cigarro / de a tres cuartos del Gobierno"). En cuanto que individuos se remarcen aún más los tipos: Emilio, el primo, es un "mequetrefe" de la "pollería enclenque" (dice Lola), que se autodefine así: "con una sola mirada / cautivo un corazón, / del siglo diez y nueve / soy el Tenorio yo". Lola será la joven sagaz que urde y desanreda, defendiendo su gran amor, pero dándole "la lección que se merece". Pedro es un capitán que trata a puntapiés a su asistente y pretende abusar de su criada. Inés es una chulapa castiza que se envalentona con Cardona ("de un bofetón lo mareo") pero se achica con don Pedro, preocupada por "sí sale la señorita" y por "el que dirán". Y por último Cardona, que es el tipo de soldado inculto, marcadamente andaluz, "de oriya el Guadalquivir", que corteja con ilusión a Inés, cantando: "¡Viva la gracia der mundo / que va sembrando pesares!", y que no se desanima con la respuesta "Echese a un lao,

don Guñapo / que me estorba los andares". El, a la defensiva, de escasa ética ("mentir y venga parnés"), aporta la mayor dosis de comicidad, por su lenguaje y tipo.

En la larga serie de rimas en juego de paronimias en que transcurre la pantomima final, cada personaje remarcará su tipo: "LOLA.- (Aunque el trance es algo duro / procuro ver si le *curo* / sin que le salga muy caro). EMILIO.- ¡Por ti me pasara al *moro* / cuando en tus ojos me *miro* / que eres, Lolita, un tesoro!. CARDONA.- Capitán, ¿ha estado usted en *Toro*?. PEDRO.- Callate o te pego un *tiro*..."

41.- *El gato en la ratonera.*

Zarzuela en un acto y en prosa. (En verso para la música). Música del maestro D. Enrique Nieto. Representada con extraordinario éxito en el Teatro Romea el día 20 e Mayo de 1874. Administración lírico-dramática [de Eduardo Hidalgo]. Ex libris (firma) del impresor. Madrid. Imp. de José Rodríguez. 1874.

E. TIMOTEO.- Traigo las provisiones

24 pg. 19'5 cm. T-9.577.

Otro: Ex libris (firma y sello) de José Rubio. Dedicatoria del autor a Calisto Navarro (1877). T-45.641.

Otro: T-21.023.

Otro: T-24.232.

Reparto:

Sra. García..... Inocencia
Custodio..... Doña Restituta (tía de Inocencia)
Sr. Guerra..... Timoteo (enamorado de Inocencia)
Videgain..... Pantaleón (padre de Inocencia)
Alcalde..... Don Dimas (marido de Restituta)
Corona..... Don Práxedes (escribano del Juzgado)

Un dependiente del escribano y un alguacil, que no hablan.

Acto único. 13 escenas. Tienda de un ortopédico.

El barbero Pantaleón ve con malos ojos las relaciones entre Timoteo e Inocencia, y acecha constantemente. Timoteo, dependiente de la ortopedia, recibe a Inocencia, acompañada por su tía. Al aparecer Dimas ("que suplente del escribano") y Pantaleón, se esconden en sendos armarios las dos mujeres. Ha muerto el dueño de la tienda, por lo que Dimas sella judicialmen-

te los armarios. Timoteo no se atreve a abrirlos, pero más tarde Dinás descubre a las mujeres, y, con Pantaleón, rompe los sellos y las encierra en un cuarto. Cuando están amenazando a Timoteo llega Práxedes, y los agresores se ocultan en los armarios. Práxedes los sella ("el gato en la ratonera"), y Timoteo se burla entonces de ellos. Torna Práxedes y anuncia que el dueño de la ortopedia no ha muerto y que hace socio suyo a Timoteo por el éxito de su invento de un "biberón de chorro continuo". Reconciliación y boda.

Comentario.- Zarzuela cómica, y muy ligera, que basa su humor en las ridículas situaciones escénicas. Los armarios son "de rejilla con cortinas", para que *asomen* los encerrados.

A Restituta toca el tosco recurso cómico de los vulgarismos populares, hasta extremos inverosímiles: *Burborizan* por ruborizan; "a *despropósito* de mi marido" por a *propósito*; "hablo en sentido *desfigurado*", etc.

Al final se reivindica claramente la libertad (del tipo *El sí de las niñas*) en las relaciones entre enamorados a través de una *declaración* política que supone una novedad entre los personajes de Granés del tipo de Timoteo: joven, pobre y enamorado (hasta ahora, *apolíticos*):

TIMOTEO.- Rabia padre tiránico,
ya de tu hija logré el amor;
mira, barbero bárbaro,
como en tus barbas la abrazo yo.
Soy socialista
por convicción,
y comunista
más que Proudhon.
Tú absolutista
y servilón,
trágala, etc., la constitución.

Creo que eso resulta significativo (no más) respecto a la ideología política de Granés.

*

42.- *Un viaje al otro mundo.*

Zarzuela en un acto y en verso. Música de D. Manuel Cresj. Estrenada con gran éxito en el Teatro-Circo de Madrid el 15 de Agosto de 1874. Administración lírico-dramática [de Eduardo Hidalgo]. Madrid. Imp. de Gabriel Alhambra. 1874.

E. FIDEL.- Bien; ya metí en la maleta

A. ha puesto Dios la Esperanza.

27 pg. 20 cm. T-24.635.

Reparto (1908):

Sta. Delgado..... María

Sr. García..... El Conde

Cresj..... Fidel (criado del Conde)

[Nótase la coincidencia entre músico y actor].

"La acción en un pueblo de la montaña de Cataluña. Epoca actual".

Acto único. 16 escenas. "Gabinete elegante pero no lujoso".

El Conde padece de esplen y pretende suicidarse arrojándose al mar con berlina, caballo y criado. Fidel quiere a una tal Rita. Aparece María, escapada de su colegio, con sus quince añitos, e ideas revolucionarias contagiadas por su novio Ricardo, que ha quedado en "robarla". El escéptico Conde la demuestra que el amor no es una verdad, por dos caminos. Uno: Fidel acepta casarse con una vieja por mil duros. Dos: Ricardo se declara por escrito a una cantante de los Bufos. María cae entonces en la desolación, y se propone suicidarse con el Conde. Arrojan al fuego sus mejores recuerdos, hasta que aparece una muñeca que fue de María (con nueve años se la regaló al Conde por salvarles a su padre y a ella de una muerte segura...). El Conde, hechizado, pide amor a María ("Si usted mi afecto esquivaba... / correré a la muerte"), y la joven decide volver al colegio y darle una respuesta en las vacaciones. Fidel aparece preparado para el salto mortal con paracaídas y salvavidas.

Comentario.- Reúne esta zarzuela una curiosa mixtura de seriedad y burla. Para 'no dejarse engañar por la presentación seria de la desazón romántica (Espronceda, Larra) que presenta el Conde habría que estar atentos a los tenuas visajes cómicos que escasean hasta la mitad de la obra. Porque el planteamiento, en efecto, parece esconder una proyección dialéctica. Así, María se presenta gritando "¡Muera el orden y el trabajo!... ¡Viva la libertad!", y citando a Rousseau y Voltaire. Por su parte las argucias ensayadas por el Conde para demostrar que "de amor no se muere nadie / a menos que se complique / con una tisis o un cáncer" recuerdan a los esquemas argumentales de los románticos, pese a sus almas dolientes, desde Cadalso a los ya citados, y triunfan sobre el inocente idealismo de María.

Los cambios hacia lo burlesco van desplazando la falsa sensación de

seriedad temática. María cree que su rapto es "como pasa en las novelas / de Fernández y González" y el Conde lo atestigua: "He aquí el fruto pernicioso / de esas novelas morales". Desde luego, la zarzuela se apropia de los rasgos melodramáticos de ese género, ya que María es huérfana y su tutor la tiene abandonada. Y en cuanto al Conde, reacciona no ya con *visión romántica* ("¿Cómo ha de igualarse a usted, / ni en la pureza del rostro, / ni en la hermosura del alma, / ni en la expresión de los ojos...") sino también con *imaginaria paisajística ad hoc*: "El llanto es el rocío / que el alma al cielo implora / en las borrascas del dolor impío", lo que en absoluto está de acuerdo coherente con el coloquio previo:

CONDE.- Pues de esa pefía hoy mismo
yo me voy a arrojar en el abismo.

MARÍA.- ¿Para qué?

CONDE.- Para ahogarme simplemente.

MARÍA.- ¿En serio?

CONDE.- No, en berlina.

A lo que María añadirá (*con intención cómicamente trágica*):

Que haya un cadáver más que importa al mundo.

en subrayado remedo de la desesperación de Espronceda (*Canto a Teresa*). Por ello puede hablarse quizá ya de una tendencia paródica en la trayectoria de Granés, que afectaría, de refilón (aquí), al drama neorromántico.

*

43.- *Después del diluvio.*

Zarzuela mitológico-bufo, en un acto. En prosa y verso, arreglada del francés por los sres. ___ y Pastorído. Música del Mtro. Scarlati. Representada por primera vez en el Teatro del Salón del Prado, la noche del 2 de Septiembre de 1874. Biblioteca dramática (Colección de comedias...) [Editor, Lalama]. Madrid. Imp. de G. Alhambra, 1875.

E. Las aguas del diluvio

A. y por final os lego el baile del can-can.

21 pg. 20'5 cm. T-24.212.

Otro: Biblioteca dramática. Serie 2ª. Vol. 9. Ex libris (sello) del editor [Vicente de Lalama]. 19'5 cm. T-7.430.

Reparto:

Sta. Olaso..... Pirra [mujer de Daucalión, "creadora" de Topacio]

Letre..... Petra

Sr. Corona..... Deucalión ("creador" de Petra)
Benedi..... Topacio
Diez..... El Oráculo (enancrado de Pirra)

Hombres y mujeres.

Acto único. 14 escenas. Paisaje: mar, montaña, bosquecillo y fuente.

En lugar del Noé bíblico son los griegos Pirra y Deucalión quienes se han salvado en una barca, junto con un oso (que no es sino el disfraz del Oráculo). La pareja se ve asaltada de "tedio y esplín". Aparece el Oráculo de Delfos y les revela que, si Deucalión tira una piedra, "nacerá" una muchacha; y si la tira Pirra, un mocetón. Deucalión es el primero en tirarla, en ausencia de Pirra, y Petra nace con toda su inocencia. Deucalión le explica qué cosa es amor, pero aparece Pirra y su esposo huye, sintiéndose culpable, seguido de Petra. Pirra tira también su piedra, y "nace" Topacio, que enseguida acusa a Pirra. El Oráculo se propone conquistar a Pirra con el mismo truco de Júpiter con la esposa de Anfitrión, tomando las facciones del esposo. Petra y Topacio se encuentran y descubren su mutua atracción. Deucalión y Pirra encuentran a Topacio y Petra respectivamente. Deucalión comprende que hay un impostor que ha gozado del abrazo de Pirra. El Oráculo se niega, claro, a desvelar el misterio. Deucalión, indignado con Pirra, empieza a tirar piedras, y Pirra le imita, llenándose la escena de hombres y mujeres. El Oráculo vaticina lo de "serán los mismos perros...", y para compensar sus "plagas":

Os dejo un monte de oro, rubíes y diamantes
y por final os lego el baile el cancán.

Comentario.- El tema del diluvio, al amparo del género greco-bufo, permite una burla religiosa que fuera del género hubiera podido tener problemas de censura:

ORACULO.- En cantos de júbilo
a Jove alabad,
al que ahogó en un día
a la humanidad.
¡Muchachos, cantad!

DEUCALION y PIRRA.- Cantemos de Júpiter
la suma bondad;
pues ahogó en un día
a la humanidad.

(¡Qué barbaridad!)"

Véase al respecto, pgs. 316-7 y n. 12.

El tema se centra en las relaciones de la pareja, y aun con cierta ambigüedad se supone que es un malentendido (pues Pirra ante Topacio se mostró muy fiel a Deucalión), seguido de violentos celos, lo que precipita la ruptura. Es la primera vez en el teatro de Granés que encontramos "ruptura matrimonial", habiendo sido más justificable en otras ocasiones, con personajes de "época actual".

También es la obra más permisiva para representar escenas eróticas: abrazos consentidos por la inocente Petra, que incluso lamenta así una inoportuna interrupción: "(¡Qué lástima! Cuando iba a explicarse definitivamente...)". La otra escena erótica, entre el Oráculo "disfrazado" y Pirra, sucede fuera de escena, lo que luego permite imaginar cualquier cosa. No obstante la distancia espacio-temporal, que parece desempeñar un papel en esta permisividad, los autores hacen algún *guiño* a su público buscando la identificación pese a la lesa anacronía:

TOPACIO.- (Esta muchacha
tiene trazas de modista).

Otro *guiño*, lleno de procacidad, es el cancán final.

*

44.- Dos leones.

Zarzuela en dos actos y en prosa (en verso para la música). Arreglada del francés por los sres. D. ___ y D. Calisto Navarro. Música de los sres. D. Tomás Bretón y D. Manuel Nieto. Representada con gran éxito en el Teatro Romea de Madrid, el día 30 de Noviembre de 1874. Administración lírico-dramática (de Eduardo Hidalgo). Madrid. Imp. de Serafín Landáburu. 1874.

B. LEON.- Ser fotógrafo hoy en día,

A. TODOS.- En vez de esos gritos, etc.

52 pg. 19'5 cm. T-24.650.

Otro: Al final, ex libris (firma) de Calisto Navarro. 18'5 cm. T-13.319.

Reparto:

Sra. Antonia García..... Inocencia [modistilla]

Sta. Manuela Letre..... Analia [prima de León]

Sra. Manuela Moral..... Doña Anunciación [casada con don Lucas]

Sr. Joaquín Pló..... Perfecto León [enamorado de Analia]

Antonio Escanero.... León Bravo [novio *real* de Inocencia y *oficial* de Analia]

Sr. Salvador Videgain..... Don Lucas [tío de León]
Antonio Molina..... Don Tiberio [tío de Inocencia]
Federico Balada (199).... Un camarero (asturiano)

"La acción en nuestros días"

Acto I. 18 escenas. Gabinete fotográfico.

León es sobrino y ayudante del fotógrafo Lucas. Se le presenta Tiberio, brutal cazador de tigres, como defensor de Inocencia, sin conocer su noviazgo. Anunciación y Lucas deciden casar a su hija Amalia con León. Este, que tiene numerosas acreedores (en argot, *ingleses*) y sabe que Amalia tiene buena dote, acepta. Inocencia, modista de Anunciación, escucha el beneplácito de León, y le amenaza, si al día siguiente no deshace el compromiso, con pedir ayuda al tío Tiberio. Por su parte Amalia se ha enamorado en un baile ("en brazos de Terpsicore", la musa) de Perfecto León, y éste se presenta buscándola, pero León le confunde y le hace seguir a Inocencia. El acto termina (con un "cuadro final muy grotesco") anunciando Lucas a León y Amalia que se casan en Aranjuez al día siguiente.

Acto II. 21 escenas. Sala de la fonda en Aranjuez.

Todos han confluído en la fonda. Inocencia se queja a su tío de verse abandonada por León, y queda encerrada en su cuarto. A través de la puerta, Perfecto, creyéndola Amalia, se declara apasionadamente, y la chica, creyéndole León, lo mismo. Llegando Tiberio, Inocencia le dice que aquel joven (Perfecto) es su novio León, que ha tornado a la fidelidad. A partir de ahí se desarrolla un complejísimo y gracioso enredo de nombres y parentescos que culmina atribuyendo tres mujeres a don Lucas. Por fin, viéndose León amenazado de muerte por Tiberio (*"cargado de pistolas y de espadas"*) capitula ante Inocencia, y Perfecto consigue de Lucas la mano de Amalia.

Comentario.- El verdadero propósito de la zarzuela, más que la ridiculización de los matrimonios convenidos por los mayores, es el desarrollo técnico del complejo enredo, en aras de situaciones escénicas que muevan a comicidad. Los mejores golpes de humor, en efecto, no se deben tanto al lenguaje *gracioso* (marcadamente coloquial) como a la gracia *situacional*. Por ejemplo, en el Acto II el camarero ha acudido ya por dos veces a los golpes que parecían llamadas, y ha sido despedido. Tiberio por su parte acaba de enterarse de que Inocencia ha sido desdefañada por León, y piensa darle un trabucazo:

CAMARERO.- (Acudiendo al ruido y limpiando la mesa) ¿Qué ha de ser...?

TIBERIO.- Lo que sea, sonará.

CAMARERO.- (*Retirándose*) Creo que dice que no quiere nada. (*vase*),

Sacado de su contexto, el ejemplo acaso no sugiere ni de lejos la risa, que, sin embargo, en ese y otros momentos, puede saltar inesperadamente.

Otro factor a tener en cuenta es la concepción dislocada de la mayoría de los personajes. Perfecto es, sobre enamorado, de una agresividad histriónica. Tiberio es un simple y bruto ridículo. Las dos jóvenes son más verosímiles, conforme a la tendencia general del teatro de Granés. Pero Anunciación es una señora que tiene por costumbre hablar en verso ripioso. Hay pues una inclinación a lo caricaturesco, a lo paródico, pese a lo cual se impone siempre el final feliz.

*

45.- *Dos germanes, o entre Pinto y Valdemoro.*

Comedia en dos actos y en prosa. Arreglada del francés por D. ___ y D. Calisto Navarro. C.C. núm. 15. Ex libris (firma) de Calisto Navarro. Galería El Teatro (Colección de obras dramáticas y líricas) (Alonso Gullón, editor. Obra propiedad de D. Carlos Calvachol. Imp. de José Rodríguez. Madrid. 1874.

A.- entre Pinto y Valdemoro!

37 pg. 19 cm. T.i. 27. Vol 121.

Reparto:

Nieves de Tomás..... Serafina (Inocencia)
Antonia Monzó..... Teresa (Amalia)
Dolores Martín..... Doña Práxedes (Doña Anunciación)
Vicente Yáñez..... Luis Germán (Perfecto León)
Benito Cobena..... Germán Robles (León Bravo)
Pedro J. Moreno..... Don Hilario (Don Lucas)
Juan Torrecilla..... Don César Nerón (Don Tiberio)
Demetrio Osuna..... Un camarero (Idem)
Federico Sánchez..... Un mozo (personaje añadido)

Comentario.- Se trata de una adaptación paralela, temáticamente exacta, a 44.- *Dos leones*. Han desaparecido las secuencias en verso musicadas de la zarzuela, y los fragmentos discursivos que encerraban esas secuencias se han intercalado en el diálogo de la comedia.

Las diferencias entre ambas obras, que, como se ve, fueron representadas con diferentes repartos (véase las correspondencias de papeles) en el mismo año, son mínimas. Fragmentos enteros de diálogo se conservan intactos,

mutando los nombres de los personajes; y las variaciones no son significativas, por lo que vale tanto el resumen como el comentario de *Dos Isones*.

46.- *La redención del pasado.*

Drama en dos actos y en verso. De D. Miguel Pastorfido (200) y D. ____.
Representado por primera vez con extraordinario éxito, a beneficio del primer actor D. José Miguel, el 27 de Enero de 1875, en el Teatro de Esclava. Ex libria (firma) del impresor. Galería El Teatro (Colección de obras...). Alonso Gullón, editor. Dedicado a D. Ramón Mariscal (actor (201)). Madrid. Imp. de José Rodríguez. 1875.

E. GIL-PERREZ.- Esto ya pica en historia
A. es la bendición de Dios!

55 pg. 19 cm. T.i. 27. Vol. 105.

Manuscrito: Tirada de 250 ejemplares. Sin anteportada. Prueba del Sr. Pastorfido (firma: Gullón). 46 hj. (+1 hj. con una "Adición al Catálogo [de El Teatro] de Junio de 1875). 42. Autógrafo de Pastorfido. Ms.-14.586-9.

Reparto:

D^a Mercedes García..... Sofia
María Antigua..... Luisa (casada con Ernesto)
Dolores Francisconi..... Carlota
D. Ramón Mariscal..... Ricardo (enamorado de Sofia)
Idem..... Adolfo
Francisco Peluzzo..... Ernesto (padre de Carlota y de Ricardo)
José Miguel..... Gil-Pérez (padre de Alberto)
Pedro Arána..... Carlos (hermanastro y enamorado de Sofia)
Luis Obregón..... Alberto (enamorado de Carlota)
José Mesejo..... Benedetti (mayordomo)
Francisco Riaza..... Un criado

"La acción pasa: el 1.^o acto en Irún, año de 185...; el 2.^o en Madrid".

Acto I. 17 escenas. Sala en casa de Ernesto. Muebles decentes, sin lujo.
Ernesto, dominado por su dispendiosa mujer, está arruinado. Su hijo Ricardo es un empedernido jugador lleno de deudas. Ernesto administra, ayudado por Gil-Pérez, unos bienes del Estado. Alberto y Carlota, enamorados, convencen a sus padres sobre su deseo de boda. Ricardo, porque Sofia (que ni siquiera ha reparado en él) no llegue a enterarse de sus deudas, roba la caja

de su padre. Cuando Ernesto lo descubre padece un ataque, y quiere cargar con la ignominia, liberando a su hijo y encomendándole su regeneración. Gil repone con su dinero el desfalco. (Por Gil sabemos que Sofía es hija natural del primer ministro, que él mismo ha velado por su educación, y que ahora la lleva, convertida ya en Condesa, junto a su padre, viudo).

Acto II. 15 escenas. Antecámara lujosa (del Presidente de Gobierno).

Carlos, sin conocer su parentesco, aspira al amor de Sofía, y con Benedetti conspira hasta averiguar la verdadera personalidad de Adolfo (Ricardo) que lleva cinco años convertido en "consejero / aulico del gabinete". Pero Ricardo vive atormentado por su crimen, que expía con buenas obras a la espera del perdón paterno. Sofía se ha enamorado de él (le conoció en circunstancias muy melodramáticas: "¡Y una lágrima vi bien / que sus mejillas surcaba! / ¡Y el pobre niño lloraba! / ¡Y lloraba yo también!"), y Ricardo decide exponerle su ignominioso pasado. Sofía le perdona. Gil se presenta y conoce por Sofía las virtudes de Ricardo. Carlos se va a batir con Ricardo pero Gil lo impide, descubriéndole su parentesco y que el ministro otorga la mano de Sofía a Ricardo. Gil ha venido con Ernesto, y éste en lacrimosa escena perdona a su hijo: Es la *redención del pasado*.

Comentario.- Véanse notas sobre el género en la pg. 331, y sobre las acotaciones escénicas en pg. 411.

La obra se sitúa con razón en 185... para seguir los cánones ideológicos y temáticos del romanticismo, si bien en su vertiente *conservadora*. Aunque también es cierto que la ortodoxia respecto a la moral, al código del honor, y a unas acendradas fe y caridad cristianas, que impregnan toda la obra, bien pudieran enclavarse en un drama «contrarreformista» de nuestro teatro clásico. Así, la expiación de la culpa es largamente satisfecha, conforme a la petición paterna: "se remontó el criminal / de los abismos del mal / a las regiones del bien". El perdón de Sofía es "en nombre" de Dios: "Que cuanto al bien encamina / y del mal borra la ofensa, / debe ser grato a la inmensa / misericordia divina".

En cuanto al entramado temático, como puede deducirse del resumen, peca de inverosimilitud: la incógnita y vertiginosa carrera política de Ricardo, su nombre simulado...

47.- ¡¡El año del diablo!!

Revista del 74-75 (202). Bastante real y algo fantástica, en un acto y dos cuadros. Libro original y en verso. Música de los señores D. Manuel Fernández Caballero [destacado] y D. Manuel Nieto. Representada por primera vez en el teatro de Jovellanos el 5 de Marzo de 1875. [Galería] El Teatro (Colección de obras...) [Alonso Guillón, editor]. Dedicatoria al Sr. D. Ricardo Puente y Brañas [director de escena (202)]. Madrid. Imp. de Serafín Landáburu. 1875.

B. CORO.- Ya espira el año.

A. Sube el pan... la bolsa baja.

35 pg. 20 cm. T-26.583.

Reparto [con "nota importante" para "doblar papeles" (204)]:

| | |
|---------------------|---------------------------------|
| Sr. Crespo..... | El Año (74) |
| Rodríguez..... | El Diablo |
| Loitia..... | El cañón |
| Sta. Delgado..... | El sello de guerra |
| Sra. Sarló..... | La tarjeta postal |
| Sr. Royito..... | El viaducto de la calle Sagovia |
| González..... | El tranvía |
| Caltañazor..... | Un maestro de escuela |
| Dalmau..... | El teatro |
| Sta. Turín..... | Un pollo |
| Franco (D.)..... | Adriana Angot |
| Franco (P.)..... | Una modista |
| Baeza..... | Aida |
| Sr. Jordá..... | El Tesoro español |
| Rocell..... | Un loco |
| Hidalgo..... | Un jugador |
| Tormo..... | Un ciego |
| Sra. Cifuentes..... | Azabache |
| Sr. Pons..... | Azabache |
| Edo..... | El ferro-carril |
| Romero..... | El telégrafo |
| Sra. Trillo..... | España |

El capote ruso, no habla

Un bolsista arruinado, un comerciante en quiebra, un herido de la guerra, un

vendedor de periódicos, el barberillo de Lavapiés, la esposa del vengador, la Virgen de la Lorena, las catorraes, Sota, caballo y rey, Perro chico y Perro grande, Curros de cenantes, modistas, cocheros de alquiler, fundadores, etc.

Sobre oferta de gracias para facilitar la puesta en escena, vid pg. 429.

Acto unico. Cuadro 1. 2 escenas. Paseaje nevado.

Al año 74, aterido 'por el frío de Diciembre / desamparado de todos / pobre, viejo, enfermo y débil' se aparece el Diabolo, que dice: "El año setenta y cuatro / y el diablo, mal que te pase, / somos una misma cosa / con dos nombres diferentes". Con su "poder infernal" invoca la aparición de una locomotora en que los dos personajes montan, camino de Madrid. (El Diabolo 'se introduce por la chimenea de la locomotora que despide una llamarada roja' el desamparado el Diabolo', porque, dice, "me gusta ir caliente").

"Mutación" (Cuadro II) 19 escenas. "La puerta del sol; es el centro la fuente. Vendedores de todas clases, transeúntes, etc." Cuadro muy animado.

Como introducción, el CORO GENERAL: "Para criticar, / para maldedir, / no hay villa mejor / que la de Madrid. / Y para sentir / y hacer el amor, el gran sitio es / la Puerta del Sol. Se sigue una ininterrumpida aparición de personajes (tipo: Un pollo que corteja a una modista, un maestro de escuela hambriento, conspiradores ("Mañana se abre el balcón"). El Diabolo mete al Año en la fuente, que "no corre", y se dispone a ... "Mi gran plan, mi idea sola, / y ojala que no fracase, / es el mirar por su base / la sociedad española". Para "iniciar el desorden" incita a la rebelión al "cañón" (... "y de hoy más no será esclavo"). A las modistas las recluta como curistas, o curipantas, por "pervertir la moral". El Jugador y el ciego forman parte de la galería: "EL CIEGO.- Señor, está usted en un yerro. / JUGADOR.- ¿No eres ciego? EL CIEGO.- Ni lo he sido. / El ciego para quien pido / una limosna... es mi perro". Está El Tesoro, con un Arca sin fondos. El Teatro, con sus "nuevas" más notables: Una es *Adriana Angot* ("..."); otra, *El barberillo de Lavapiés*, del que opina el Diabolo: "Es la raza de los Figares / es patrimonio el ingenio". El Viaducto, recién construido ("te harán el sitio de moda / los suicidas madrileños"). El ferrocarril y el telégrafo, que protestan por los atentados que sufren. El Loco, jugando con un balancía ("sube el pan... la bolsa baja. / Baja el pan... la bolsa sube". Y muchos más... El final es una "Apotheosis" en que se pronuncia España:

ESPAÑA.- Lo que España desea

es orden, paz y justicia. (con infantería)

Hay que decir sin rodeos
a los que en la intriga muchos,
de empleos tienen deseos,
que son pocos los empleos,
y los pretendientes, muchos.
Que imiten la honrada ley
de esa pobre, humilde grey
mal llamada *pueblo bajo*,
que viva de su trabajo,
y da sus hijos al Rey...

Comentario.- "Las letras de estas coplas pueden sustituirse con otras a capricho del artista que las cante", leamos en nota mediada la obra, cual si un juglar cómico despreciara la autoría. Probablemente porque el enfoque, empezando por el título, sea informal, liviano, anecdótico, y el propio autor asumiera la evidencia de la inminente caducidad. Ciento y pico años después la "revista" retoma un gustoso sabor a época, con su fresco humor y su galería de tipos y actualidades.

A nosotros más que nada nos interesa por ser el primer ejemplo de un subgénero que Granés utilizará con cierta frecuencia hasta el final de su vida: la revista política (que al final se teñirá de fuerte sicálipsis). Y porque a través de esta especialidad podremos observar la evolución de su ideología, aun con todas las reservas que impone su prisma humorístico y su tendencia a burlarse a diestro y siniestro. En este primer caso domina casi, en efecto, una caústica ambigüedad.

46.- *Amor a pedradas.*

Zarzuela en un acto y en prosa (y en verso, para la música). Música de D. Manuel Nieto. Representada por primera vez con extraordinario éxito en el Teatro Romea de Madrid, la noche del 10 de Mayo de 1875, y en el Teatro del Prado el 6 de Agosto del mismo año. Galería El Teatro (Colección de obras...). Alonso Gullón, editor. Madrid. Imp. de Serafín Landáburu. 1876.

E. SILVESTRE.- Vecinita, vecinita

A. que al artista dan.

26 pg. 20'5 cm. T-24.420.

Reperto:

| En Roma | En El Prado |
|----------------------|---|
| Sra. García (A.).... | Sta. Cardó..... Cristina (casada con Bernardo) |
| Sta. Letre..... | Sta. Roca..... Rosa (criada) |
| Sr. Ballós..... | Sr. García (F.)... Silvestre (corteja a Cristina) |
| Videgain..... | Díez..... D. Bernardo |
| Pló..... | Corona..... D. Ambrosio (amigo de Bernardo) |

"Epoca actual. La acción en Madrid"

Acto único. 13 escenas. Sala elegante.

Ambrosio y Bernardo confunden sus gabanas. Cristina encuentra, en el que cree gabán de su marido, una carta amorosa de una tal Corina. Como el vecino Silvestre la anda cortejando, piensa en vengarse, aceptando la visita de su galán, estudiante de farmacia, que se muestra tan zalamero como tonto. Cristina le ordena esperar. SILVESTRE.- "Bueno... Me encerraré en mi cuarto, y estaré allí en infusión, como un cocimiento de malvavisco" (Continuamente remeda los tecnicismos de botica). Bernardo, hablando con Cristina, comprende que la misiva de Corina era para Ambrosio, y se lo demuestra. Cristina tiene entonces que confesar su entrevista con Silvestre. Aparece Ambrosio, y resulta que Corina es la novia de Silvestre, y que ligaba con el primero sólo por conseguir un puesto de trabajo al segundo.

Comentario.- Obrita muy menor. La zarzuela no es sino una comedia de enredo, sencillo, con pasajes musicales. El enredo viene de la mano de la casualidad, y ésta neutraliza sus excesos con la sensación constante de intrascendente juego lúdico. No debe pues *analizarse* el tema, porque no existe como tal, sino como *motivo*: a excepción de Bernardo, cada cual engaña a su pareja, lo cual es motivo de diversión para el público. Una y otra vez vemos que lo usa Granés.

Los ingredientes que añaden humor a la picardía son diversos. El personaje más grotesco es Silvestre, que evocará en el público ridículamente frases de todos conocidas: "¿Y usted me lo pregunta?", "Tal insulto (imbécil) es opuesto a las leyes de la caballería", etc. El tenor Bernardo montará un cólera: "¡Maldición de Dios!". Y Cristina: "¡Pieta!... ¡Pieta!".

La única crítica un poco sistemática que hace la obra es a Ambrosio en cuanto "Alto personaje de la situación": responsable "del Tesoro", cuyas arcas están vacías, pero le permiten un sueldazo que gasta en cacerías.

Apuntamos una fórmula de contacto con el público en la pg. 444.

48. - *Mis tres mujeres.*

Zarzuela en un acto y en prosa [y en verso para la musical. Música de D. Angel Rubio. Representada con aplauso en el Teatro de Romea en el mes de Febrero de 1876 (200). Biblioteca dramática (Colección de comedias...). Imp. que fue de G. Alhambra, a cargo de I. Moraleda. Madrid. 1876.

A. TODOS.- Por compasión, etc.

23 pg. 19'5 cm. T-26.513.

Otro: Biblioteca dramática. Serie 2ª. Vol. 10. T-7.431.

Reparto sin actores:

La Condesa [casada con el Conde de Cabral]
Pepa, criada [de la Condesa, enamorada de Juan]
Paz [casada con Pantaleón, ex-novia del Alcalde]
Juan [soldado, enamorado de Esperanza]
Pantaleón [comerciante]
Bartolo [criado de la Condesa, pretende a Pepa]
El Alcalde [ex-novio de Paz]

Acto único. 14 escenas. Sala amueblada "con algún lujo".

Pantaleón Mostacilla es un comerciante de San Sebastián en viaje de negocios, que llega al castillo de los Condes con intención de proveerlos. La Condesa, para salvar a su marido, que es un conspirador, cambia el pasaporte de Pantaleón por el del Conde. Por su parte Pepa, que va a ser casada a la fuerza con Bartolo, para ganar tiempo dice estar ya casada, y ser su marido Pantaleón. Llega al Alcalde a detener al Conde, y la Condesa adopta la farsa de que su marido es Pantaleón. Este, halagado, acepta el juego, y también el de ser "marido", en secreto, de Pepa. La verdadera mujer de Pantaleón irrumpe, multiplicándose el enredo. He ahí *las tres mujeres*. Cuando llega la noticia de que el Conde ha pasado la frontera con el pasaporte de Pantaleón, éste y la Condesa convencen al Alcalde de su error.

Comentario.- Estamos ante una comedia de enredo a la que parece que se han añadido algunos pasajes musicales en verso que la convierten en zarzuela. Alguno de esos pasajes está incluso constituido por un serie ininterrumpida de apartes (por lo que evidentemente la trama no avanza); otros son meros adornos, de naturaleza cómica.

El enredo, disparatado, se comenta en la pg. 329.

Referente al tema político de la conspiración no se aclaran en absoluto su contexto, ni su sentido... Parece un elemento dramático de orden



recurrente en el que no se profundiza, en relación con la ausencia de la habitual nota inicial sobre la época en que se desarrolla la acción.

Véase 72. - *El Conde de Cabra*.

50. - *El Marsellés*.

Parodia de *La Marsellesa* [del Maestro Caballero & Miguel Ramos Carrión, estrenada en el Teatro de la Zarzuela el 1-II-1876]. Zarzuela [sic] en un acto y cuatro cuadros. [En verso]. Música de Manuel Nieto (?). Representada con extraordinario éxito en el Teatro de Jovellanos el 22 de Abril de 1876. Ex libris (firma) de Salvador María Granés. Galería dramática El Teatro. Alonso Gullón, editor. Velasco y Romero, imp. 1876.

A. me los llevo al Saladero.

41 pg. 1 hj. 19 cm. T-8.352.

Otro: T-26.050.

Reparto:

Sra. Franco de Salas.... Flora Lebrei [enamorada de Bouquet]
Sandoval..... Magdalena [novia de Bouquet]
Baeza..... La Marquesa de Trápala
Sr. Tormos..... Bouquet de Lilas
Fuentes..... Sal-Mastín [guardia civil]
Jimeno..... El tío Renacuajo [pretende a Magdalena]
González..... Sereno
Arcos..... El Alcalde de Chinchón [padre de Magdalena]
Benavides..... Carcelero

Chinchonenses grandes y chicos, vecinos de Arganda, serenos y guardias civiles.

"Cada cuadro tiene su título particular".

Acto único.

Cuadro I: "Chinchón en peligro, o *La Chinchonesa*". 10 escenas. "La plaza de Chinchón adornada con arcos de triunfo y otros excesos".

La gente de Arganda, orgullosa de su vino, envidia la fama del aguardiente de Chinchón, y... "Armados de palos y boces, / vienen a hacernos pedazos: / ellos son duros y atroces; / mas si ellos dan garrotazos, / nosotros daremos coces". Los mozos de Chinchón se "alistan", y Flora irá con ellos suministrándoles aguardiente. Magdalena está por ello celosa, y no soporta el asedio del tío Renacuajo: "Yo puedo querer a un hombre, / pero a

un gallego... ¡jamás!". Flora reta a Magdalena. La Marquesa pretende huir del campo de batalla. Bouquet ha compuesto un himno de guerra, que duerme a cualquiera, pero Renacuajo ha encargado "un pasu doble" a "un CABALLERO muy guapu", a cuyo son los mozos se entusiasman y parten.

Cuadro II: "¡Garrotazo y tante tieso!" 10 escenas. Posada de Arganda.

Los chinchoneses van ganado la batalla, pero Sal-Mastín, con la música de Bouquet ("píldora de opio"), duerme a todos, y después les da una paliza. Bouquet esconde en la posada a la Marquesa y a Magdalena, pero Flora y el tío Renacuajo les denuncian.

Cuadro III: "En la prevención". 8 escenas. La cárcel de Arganda.

Flora, arrepentida, con estratagemas consigue liberar a Bouquet y Magdalena, y aunque ella y Renacuajo quedan presos, pronto son liberados.

Cuadro IV: "¡¡¡Al Saladero!!!". Plaza de Arganda.

Los verdaderos culpables "de tales desastres" son los autores de *El Marsellés*, que rodeados de guardias civiles y al son de *La Marsellesa* son conducidos a la cárcel de Madrid. El Público con su aplauso y silbido debe dictar "su indulto o castigo fiero".

Comentario.- La parodia por sí sola no se entendería, por incongruente, como puede comprenderse por el anterior resumen. En ella apenas se apunta, por ejemplo, que la Marquesa y Sal-Mastín se conocen, y además ella configura un personaje *sin sentido* en el entramado general. No basta tampoco con las referencias históricas que sitúan al joven San Martín, heroico, en Bailén. La propia historia, literaturizada en *La Marsellesa* (que ha sido estrenada tres meses antes), es parodiada en *El Marsellés*. La trama se sitúa, sin embargo, sobre el año 20.

El personaje más grotesco es Sal-Mastín, "*vestido con uniforme exagerado de guardia civil, grandes bigotes, etc.*", que se caracteriza como un perfecto cobarde ("lleno de un canguelo enorme") pero al que todos creen un héroe, mientras él se jacta de lo que no es: "más bravo que al Cid nos pintan, / y más liberal que Riego / y más fuerte que Melilla". Bouquet es caracterizado como *chulo*. Contra toda lógica (en relación directa con los personajes histriónicos que viene perfilando Granés, más que como un rasgo realmente paródico), en terreno enemigo decide: "voy a echarme unas copas, / y a jugar un rato al mus".

En cuanto al título *El Marsellés*, no sólo obedece a la derivación de *Marsellesa*, sino que también se justifica porque el tío Renacuajo aparece

"vestido de najo andaluz, con marseles y calafés", y con ese mismo disfraz consigue Bouquet escapar de la cárcel.

La parodia musical descansa en la ridiculización de "la chinchonesa" himno que da "sopor de adormideras" frente al pasodoble revitalizador, con el que se empieza un "desfile en parodia; cada director de escena puede presentar aquí el cuadro cómico que crea más oportuno".

51.- *A seis reales con principio.*

Zarzuela en un acto (2^{oa}). [En prosa, y verso para la música]. Música de D. Angel Rubio. Representada con aplauso en el teatro de Verano *El Salón del Prado*, la noche del 18 de Julio de 1876. Biblioteca dramática (Colección de comedias...) (2^{oa}) (Se añade dirección para pedidos en Barcelona]. Madrid. Imp. de G. Alhambra. 1876.

A. conque un aplauso des al final.

19 pg. 19 cm. T-26.514.

Otro: Biblioteca dramática. Serie 2^a. Vol. 9. [Presenta rúbrica con nº de registro del editor]. 19'5 cm. T-7.430.

Reparto:

Sra. Característica (2^{1a})... D^a Antonia (se cree viuda).

Castillo..... Carolina (hija de Antonia)

Sancho..... Isabel (*criada*, (novia de Pepe)

Sr. Biesa..... Don Facundo (enamorado de Carolina)

Ruiz..... Don Agapito (presintiente y en realidad marido de Antonia)

Molina..... Don Liborio (viejo, pretende a Antonia)

Alonso..... Pepe (*criado*)

"La escena pasa en Madrid".

Acto único. 16 escenas. "Sala modestamente amueblada".

Antonia, bien conservada, subsiste con una casa de huéspedes, a la que llega Facundo huyendo de acreedores. Facundo, enterado de la situación por Isabel, decide trastocarla en su beneficio, para poder casarse con Carolina. Con habilidad, a todos convence, empezando por la propia Carolina. Al final, cuando D. Liborio está indignado, se descubre que Agapito y Antonia (que en realidad tienen otros nombres) son marido y mujer, que desde hace 19 años se habían perdido la pista (no se sabe por qué). Acceden al matrimonio de los jóvenes, y D. Liborio se ofrece como padrino.

Comentario.- Enredo que se basa en la pericia de un personaje, Facundo,

para trastocar todas las relaciones previamente establecidas. Sus características: joven atrevido, sin dinero y con deudas, que ve en una boda la solución a sus problemas. Conoce muchos refranes, y todos los trastoca combinándolos cómica o absurdamente. Por ejemplo: "A rey muerto, no hay que mirarle el diente". O frases hechas: "Señora, por los clavos de una puerta cochera". He ahí buena parte de la comicidad de la zarzuela. El personaje de Carolina es remedo y burla del tipo de artista romántico y bohemio; por haberse criado en Italia, se manifiesta en una lengua pseudoitaliana, y su pasión es cantar: "Io sono molto desgraciata; io sento un cor de artista". En cuanto Facundo le ofrece un contrato para "Chinchoni", ella le declara todo su amor.

Nombres y apellidos grotescos: Facundo Torbellino, Canuto Mostaza (verdadero nombre de Agapito Cantárida), etc.

Dentro del disparate absurdo, está bien tramado el enredo, y puede resultar verdaderamente cómica, simpática. Ingenuidad.

*

52.- *Se necesitan oficiales.*

Zarzuela en un acto y en prosa. [En verso para la música]. Música del Maestro Monfort. Estrenada con gran éxito en el Teatro del Jardín del Buen Retiro el día 21 de Agosto de 1876. Galería dramática El Teatro contemporáneo (administrada por Eduardo Hidalgo (211)). Madrid. Imp. de José Rodríguez. 1876.

E. RICARDO.- Perdiguero, Perdiguero.

A. Rataplán.

31 pg. 20'5 cm. T-24.434.

Otro: T-320.

Reperto:

Sra. Moriones..... Paz [sastra]
Rubio..... Liboria [sastra, novia de Perdiguero]
Angela..... Marciala [ex-novia de Ricardo, chalequera]
Moral..... Restituta [sastra]
Sr. Campoamor..... Ricardo [teniente]
Morón..... Perdiguero [asistente de Ricardo]
Alcalde..... Garrido [capitán]
F.F..... Un coracero

Coro de señoras.

Acto único. 19 escenas. Sala.

Ricardo y Perdiguero van a salir a "conquistar" chicas, pero recibe Ricardo un arresto del Capitán, que quiera impedir que, como otras veces, le "birle las conquistas". Ricardo trama lo siguiente: Perdiguero pondrá anuncios por todo Madrid, requiriendo oficialas. Para eso han de disfrazarse ambos de mujeres, como así hacen. Reciben la visita de muchas oficialas de costura, entre las que están sus novias. Las dan a coser pantalones previamente desgarrados, y los dos aprovechan cualquier circunstancia para abrazar a sus respectivas. Las chicas por fin descubren su verdadera identidad. Llega el capitán de coraceros y se encapricha con el disfrazado Perdiguero. El capitán invita a todas a comer.

Comentario.- La comicidad intenta basarse en marcar con exageración el tipo de *militar que gusta a las mujeres* (Ricardo), en contraste con el antihéroe que es el capitán: No consigue nunca sus propósitos de conquista, es un cegato ridículo: *Este personaje es un tipo suanenta corto de vista; lleva gafas azules, tropieza en todas partes, y al hablar con cualquiera le mete las narices en la cara... debe hacer mil juegos adaptados a su cortedad de vista, tales como señarse dando a creer que hay silla sin haberla, etc. Esto a capricho del actor.*"

Por supuesto, las mejores situaciones cómicas se logran con los disfraces, las *meteduras de pata*, y el léxico militar de la conquista amorosa:

PERDIGUERO.- (Mi teniente, ¿les damos una carga?)

RICARDO.- (Cállate, animal).

Las modistas llegan también a descubrir sus vivencias, por encima de los remilgos de apariencia. Por ej:

No hay medicina
cual la del ron,
pues limpia, fija
y da esplendor.
A beber, a beber
y muera el esplín...

En la pg. 279, nota 20, puede leerse lo que dice Perdiguero al verse disfrazado de mujer.

*

53.- *El fresco de Jardán.*

Zarzuela en un acto. [en prosa, y verso para la música]. Música de D. Isidoro Hernández. Representada con extraordinario éxito en el teatro Roman

el 22 de Octubre de 1876, y en el del Prado el 5 de Julio del mismo año. Galería El Teatro (Colección de obras dramáticas...) (Alonso Oullón, editor). Velasco y romero, imp. 1876.

A. caridad tened.

30 pg. 19 cm. T-26.542.

Otro: Ex libris (firma): Salvador M^o Granés. T. i. 27. Vol. 110.

Reparto:

| En Romea | En el Prado |
|------------------|--|
| Sta. Roca..... | Sta. Basileya..... Elisa (enamorada de Federico) |
| San Martín... | Tarín..... Pepa (criada) |
| Ferrer..... | Torrecilla.... Octavia (madre de Elisa) |
| Sr. Goenaga..... | Sr. Goenaga..... Perfecto (padre de Elisa y amante de Camila) |
| San Martín... | Julia Ruiz.... D. Nicolás (finje ser Castaño y es tío de Camila) |
| Palacios..... | Daniel..... Federico (pretendiente de Elisa, amante de Camila) |
| Povedano..... | Molina..... Canuto (amigo de Perfecto) |

Acto único. 19 escenas. Comedor.

Perfecto duerme los sábados fuera de casa (con Camila, corista de los Bufos) y su excusa es que acude a El Escorial a colaborar con el Sr. Castaño en la restauración de un fresco de Jordán, en el Monasterio. Octavia desconfía y pretende ir a conocer a Castaño. Canuto prepara una coartada contratando a Nicolás. Federico es tomado por Castaño y empieza un gracioso juego de equívocos, que luego se complica en exceso. Por fin Perfecto y Federico renuncian a Camila, y emparentan.

Comentario.- Zarzuela de enredo, basada en la temática de la infidelidad conyugal, y, más en general, amorosa. El enredo se traba y complica en base a equívocos respecto a la identidad de los personajes. Esto en principio resulta francamente cómico, toda vez que se acepte la intrascendencia del argumento y la vacuidad de los personajes. El autor busca solamente la comicidad en la escena, e indica algunos medios: "ELISA sale por el foro haciendo señas a FEDERICO, que no las comprende", o bien Federico informando a Octavia que va a casarse con Elisa, "batiendo siempre las retillas".

La música juega un papel importante en el aspecto cómico: Camila ha ensañado un estribillo (de *La Gran Duquesa*) a Perfecto (Oh carta adorada / tú me haces feliz, / y te besaré / mil veces y mil), y por éste la han aprendido y repiten Octavia, Elisa y hasta Pepa. Y estructural: Cuando Federico también la canta, delante del tío de Camila, sirve para reconocer los engaños de esta

corista, que no llega a aparecer en escena. Igual que para Camila, hay burla para Nicolás, que en realidad es "primer baritono de los teatros de Madrid y sus afueras; actor cómico-dramático-lírico-bufo-trágico y sentimental" que ha debutado en Móstoles, con gran fracaso.

La música se debe acoplar en varias ocasiones a la cesura en el octosílabo, con intención cómica. Por ejemplo al final:

Indulgencia - para todos:
en capilla - pobre autor,
animarse, - dos palmadas,
y se acaba - la función.

54.- *El se empieza ni se acaba.*

Parodia trágico-sentimental. [Del drama de Echegaray *Cómo empieza y cómo acaba*, estrenado en el Teatro Español el 9-XI-76]. En un acto y varios versos [sic]. Primera parte de «Una tía Eulogia» (?). [Música de Guillermo Caracada, según el registro de la S.G.A.E.] Con conatos de música de varios autores [sic]. Representada con extraordinario éxito en el Teatro de Apolo el día 10 de Diciembre de 1876. Galería El Teatro (Colección de obras...) (Alonso Gullón, editor). Dedicada a Dolores Perlá y a Luis Carceller (actores). Advertencia (212). Madrid. Velaasco y Romero, Imps. 1877.

E. ANDRES.- ¿Estás decidido?

A. (*Bajando*) Con el trípili, etc.

27 pg. 18 cm. T-26.079.

Otro: Ex libris (firma): A. Gullón (editor). 19 cm. T.i. 27. Vol. 117.

Reparto:

Sr. Carceller..... El tío Pablo
Carrera..... Catarata (amante de Magdalena)
Alverá..... El Sr. Andrés (padre de Magdalena)
Sra. Perlá..... La seña Magdalena (casada con Pablo, enamorada de Catarata)
Rodríguez..... Mariquilla (hija de Pablo y Magdalena)
Nogales..... La Loreta (alcahueta)

"La escena pasa en una buñolería del tío Pablo, sita en la calle del Gato".

Acto único. 23 escenas. La buñolería.

Pablo, sin explicar el motivo, quiere irse a Vallecas y decir que está en Cuba. Catarata, ayudado por Loreta, pretende ocupar su espacio. Pero Pablo vuelve, y Catarata le hace llegar unas cartas (MAGDALENA.- "Aunque soy esposa

fial, / escribí a ese seductor / mil trece cartas de amor, / y mil trece tengo de él"). Pablo parece confiar en Magdalena, y reta a muerte a Catarata. Magdalena quiere matar por fin a Catarata y a quien mata es a Pablo.

Comentario.- Todo gira en función del triángulo Pablo-Magdalena-Catarata. Los otros tres personajes no tienen la menor entidad por sí mismos. La parodia es disparatada de principio a fin. Las indecisiones de Magdalena remarcan su actitud grotesca. Catarata es desmesurado. Pablo, ridículo. Son, naturalmente, tres caricaturas paródicas:

De un drama que el mundo alaba
es la parodia esta pieza.
Ni se empieza, ni se acaba,
ni se acaba, ni se empieza.

Varias veces se observan alusiones al drama parodiado: en deformadas canciones (provenientes a su vez de zarzuelas) que evocan sus recursos (por ejemplo, las cartas), o se alude directamente:

MAGDA.- (Con severidad) Niña, tal lenguaje evita
toda persona decente.

MARIQ.- Pues en un drama raciente
lo emplea una señorita.

(Mariquita ha dicho que a veces veía como sus padres se besaban).

Repetidas veces el autor indica a los actores las actitudes a tomar: trágico-cómicas, entonaciones melodramáticas, "altivez grotesca", voz "cavernosa" o "gangosa", "escena dicha en serio como en el drama", etc.

Los diálogos son increíblemente absurdos, en su intención cómica, paródica. La gracia, hoy, apenas parece asomar. Por ejemplo:

CATAR.- Aunque tu rigor me afeite,
de amor relucen tus ojos.

MAGDA.- Acaso los tendré rojos
con el humo del aceite.

Otro, de Magdalena a Pablo:

Mira, si te hiciera traición
que a mis pies se abra un abismo,
y te rompas tú el bautismo
o te rompas un riñón.

Por el tema (no el mensaje) del modelo parodiado, de Echegaray, como por algunas de las obras de Granés inmediatamente anteriores, deducimos que hubo

en torno a 1876-7 un aperturismo en la censura teatral que permitió el afloramiento de la figura del amante, del casado o la casada infiel. Anteriormente esos personajes, si existían era por *referencia*, quedaban en realidad fuera de la escena.

55.- ¡Por la tremenda!

Juguete lírico en un acto. Original y en verso. Letra de los sres. ___ y Prieto. Música de D. Angel Rubio. Representada en el teatro de Apolo el día 25 de Diciembre de 1876, y en el del Recreo el 12 de Febrero de 1877 (2^{1ª}). Galería El Teatro (Colección de obras...) (Alonso Gullón, editor). Ex libris (sello) de otro editor (Enrique Arregui, Biblioteca lírico-dramática). Madrid. Velasco y Romero, imp. 1877.

E. JUANA.- Por Dios, márchese usted.

A. den una palma (2^{1ª}).

24 pg. 16'5 cm. T-20.001.

Otro: Ex libris (firma): Salvador M^a Granés. 19 cm. T.1. 27. Vol. 120.

Otro: T-26.159.

Reparto:

Sra. Rodríguez..... Luisa

Perlá..... Juana (criada)

Sr. Carceller..... Augusto (novio de Luisa)

Alverá..... Don Cenón (padre de Luisa)

Artabeitia..... Perico (novio de Juana)

"La escena en Madrid, en casa de Don Cenón. 1876."

Acto único. 15 escenas. Sala decentemente amueblada.

Don Cenón ha encontrado un marido, viejo y rico, para su hija. Por otra parte corteja a su criada Juana y quiere llevarla al baile (2^{1ª}). Augusto se finge hermano de Juana: ha vivido entre los salvajes Chap, y amenaza de muerte a D. Cenón, obligándole a firmar por escrito el compromiso y la dote de Luisa. Tras lograrlo se quita el disfraz y D. Cenón no sólo acepta ingenuamente la solución alcanzada "*por la tremenda*", sino que, por añadidura, se presta a ser padrino de Juana y Perico.

Comentario.- De nuevo el tema de la libertad de las jóvenes ante el matrimonio (LUISA.- "Pues no ha de ser; ¡no me gusta / y me sublevo!"), relacionado con la solvencia económica de los pretendientes. Es registro es livianísimo, humorístico, muy ingenuo: diríase teatro para niños, un guiñol.

Por ej. la respuesta del padre a la "sublevación" de Luisa: ¡Patraña! / ¡Te sublevas!... En España / eso ya no nos asusta". o esta otra simpleza:

AUGUSTO.- ... Cuando de amor lancé el primer suspiro
al crearte un arcángel con enaguas,
con tu papá te vi, que hacia el Retiro
subías a bañar un perro de aguas.

(y había terminado tirándose al estanque para salvar al perro).

Lo curioso es que la obra triunfa, y después de 35 días en el Apolo pasa a otro escenario... y a provincias.

Respecto a la trayectoria de Granés vemos repetirse por enésima vez el tipo de joven conquistador (también corteja a Juana), audaz, ingenioso, que organiza la acción de los demás personajes.

Sin apenas inconveniente alguno, la obra se encamina hacia su ingenuo final feliz.

Puede verse un curioso uso al aparte, muy hilarante, en pgs. 413-4.

*

56.- *Periquita entre ellas.*

Disparate lírico en un acto y en verso. Original de los sres. D. ___ y D. Calisto Navarro. Música del maestro D. Angel Rubio. Estrenado con aplauso en el Teatro del Recreo de Madrid la noche del 21 de Febrero de 1877. Galería de D. Alonso Gullón. Ex libris (sello): Biblioteca lírico-dramática.- Enrique Arragui, editor. Establecimiento tipográfico dirigido por José C. Conde. Madrid. 1877.

E. CORO.- Alarta, compañeras.

A. señal de aprobación.

31 pg. 20'5'bm. T-24.337.

Reparto:

D^a Adelina Dupuy (1)..... Emilia (*capitán*)
D^a Carolina Bedesley..... Idem.
Mercedes Sancho..... Amparo (*teniente*)
Valentina Sampela..... Pepa (*dictadora*) [madre de Emilia]
Francisca Saez..... Rosa (*tambor*)
D. Luis Morón..... Perico [novio secreto de Rosa]
José Mesejo..... Don Remigio (2)

Coro de señoras. Hombres gordos.

(1) Adelina Dupuy representó este papel un día: el 17 de Marzo.

(2) El papel de Remigio pertenece a los baritonos.

Nota: "Los trajes de las señoras, a capricho del director".

Acto único. 11 escenas. Campamento militar.

Las mujeres del pueblo manchego de Daimiel han expulsado a los hombres. (CORO.- "Mueran los hombres / viva el placer, / independientes / queremos ser"). Seis meses llevan vigilantes del triunfo de su "revolución", pero alguna (Amparo) empieza a añorar compañía, o argumenta que los campos están sin labrar. Perico es el único hombre que vive entre ellas, porque es peluquero. Llega de improviso Remigio, un pintor madrileño que canta ("La que a veinte duros / se resiste bien, / ya le cuesta apuros / resistirse a cien. / Pero si la chica / es virtud cerril, / se la domestica / con un cuatro mil"). A todas las encandila, pero particulamente a la malagueña Emilia y a la madrileña Amparo, que pugnan por él, cantándole respectivamente una copla y una seguidilla. Indeciso, se ve obligado a elegir por mandato de la asamblea, "para implantar una raza / en que sea la mujer / la única dueña de casa". Al elegir a Emilia la situación se desborda y todas las mujeres reclaman el retorno de los hombres, que, en la escena final, reaparecen, pero en vez de como los esperan ("flacos, tristes, amarillos"), están todos bien gordos: "... que no hay nada para el hombre, / más malo que la mujer".

Comentario.- Por el propio resumen se alcanza el tono de intrascendencia que adopta el tema del feminismo, acorde con el subgénero «disparate lírico», que abunda en segmentos cantados con la evidente idea de primar el aspecto lúdico. En la música, pues, radicaría fundamentalmente el éxito de la representación. El libreto solo aporta el disparate temático (que tiene que alcanzar alguna *solución* final) pero con poco brillo, salvo acaso en las canciones, que facilitan los ritmos musicales, dan paso a los coros, etc.

El personaje de Perico, que da título a la zarzuelita, se presta a ambigüedad, pero ésta apenas se diseña en el texto: Si su amor con Rosa es secreto debe ser porque las mujeres le tienen por el típico peluquero sarasa. "¿No eres hombre?", le pregunta Remigio. -"Creo que sí", contesta; y más tarde aparece *haciéndose aire con un abanico*. Probablemente los directores de la obra explotarán la faceta de la ambigüedad de Perico, que, además, con su seseo, se encarga de acentuar lo cómico alguna vez:

ROSA.- ... uno, dos, tres, cuatro

seis, diez... (*contando con los dedos*)

PERICO.- (*Alargando las manos*) Toma dedos;

que para esa suma
te están farta haciendo.

57.- *El laurel de oro.*

Zarzuela en dos actos y en verso. Letra de los sres. D. ___ y D. Calisto Navarro [destacado]. Música de los maestros D. Rafael Taboada y D. Angel Rubio. Representada con extraordinario aplauso en Madrid, en el Teatro de Eslava, la noche del 16 de Mayo de 1877. Galería El Teatro (Colección de obras...). Alonso Gullón, editor. Ex libris (sello) de la Biblioteca Lírico-Dramática. Enrique Arregui, editor. Dedicada a D. José Giménez Leiva. Madrid. 1877. Establecimiento tipográfico de los sres. J.C. Conde y Compañía.

E. MUJERES.- Ya suena del trabajo

A. RUGGIERO.- (*Arrodillándose*) ¡Gloria a Dios!

68 pg. 17'5 cm. T-26.152.

Otro: Ex libris (firma) de Calisto Navarro y varias rúbricas suyas a lo largo del impreso. 19'5 cm. T.i. 27. Vol. 120.

Otro: T-19.930.

Reparto:

| | |
|------------------------------------|--|
| D ^a Antonia García..... | Leonor (enamorada de Ruggiero) |
| Amparo Bellido..... | Paolo (hermano de Ruggiero, enamorado de Leonor) |
| Aurora Rodríguez..... | Beatriz (criada de Leonor) |
| D. Rafael Sánchez..... | Ruggiero Scolta (enamorado de Leonor) |
| Enrique Jordá..... | Miguel Angel (el gran artista histórico) |
| Cristobal Galván..... | El Marqués (prometido de Leonor) |
| Salvador Videgain..... | Ascanio (tío de Paolo y Ruggiero) |
| Francisco Povedano..... | Samuel (mercader judío) |
| Gregorio Cuesta..... | Jacobo (hombre del pueblo) |
| Felipe Saavedra..... | Pietro (criado del Marqués) |
| Antonio González..... | Pregonero |
| Arturo Ventosa..... | Un paja |
| Valentín Correa..... | Hombre 1 ^o |
| José Marín..... | Id. 2 ^o |
| José Rubio..... | Id. 3 ^o |

Damas, caballeros, pajes, reyes de armas, sacerdotes, gentes del pueblo, esbirros. Coro general.

"Epoca 1550". Advertencia: Ruggiero debe ser un barítono, Miguel Angel un

bajo. Para la música dirigíase a Angel Fovedano (21^o).

Acto I. 15 escenas. Plaza del palacio Pitti.

El Gran Duque de Florencia ha convocado un premio *-el laurel de oro-* que otorgará Miguel Angel al mejor escultor de una Santa Cecilia en mármol. Ruggiero, protegido desde la infancia por el exiliado padre de Leonor, ha terminado enamorándose de ella, y es correspondido. Pero un orgulloso Marqués, al que debe el padre de Leonor la restitución de sus honores, pretende también a Leonor. Paolo descubre que está enamorado de la misma mujer que su hermano. Miguel Angel se interesa por una estatuilla de Ruggiero. Este tiene una deuda con el judío Samuel, que consigue encarcelarle.

Acto II. 17 escenas y una "Mutación". Estudio de Ruggiero.

Ascanio consigue liberar a Ruggiero. Leonor ha sido *concedida* por su padre al Marqués, pero anima a Ruggiero a presentarse al certamen, y, ganando esa fama, poder acceder a su mano. Pero la Santa Cecilia de Ruggiero tiene las facciones de Leonor, y con ello la expone al deshonor. Leonor insiste, pero su padre pide a Ruggiero que oculte la estatua, recordándole que

Lisa Giocondo se vio
deshonrada en el instante
que Vinci, artista y amante,
su retrato publicó.

Pero Miguel Angel ha descubierto el mármol, con gran satisfacción, aunque aún le da el último toque con los cinceles; después se encarga de promulgar a Ruggiero vencedor del certamen. El pueblo, y el Marqués, acuden al estudio, y allí descubren la estatua... y a Leonor. Paolo se fortalece en el amor y fidelidad a su hermano, y éste es coronado por Miguel Angel con el *laurel de oro*, y con ello accede a su Leonor.

Comentario.- La zarzuela pertenece al subgénero lírico-dramático. Situada la acción en la Corte de los Médicis, aparta un Miguel Angel octogenario, consagrado, en medio de todos los demás personajes, que pertenecan al mundo de la ficción. La *colaboración* de Calisto Navarro puede influir algo (no siempre es así) en la impronta de seriedad temática y estilística de la zarzuela.

La tensión dramática, en base a los conflictos que se van trenzando, está perfectamente lograda, y mantiene un vivo interés. En medio de todas las producciones cómicas de Granés, uno tiene la impresión de que una obra de este tipo le sería bastante ajena, o que, en cualquier caso, la influencia de

C. Navarro es determinante. La versificación transcurre en general con facilidad, mostrando un esfuerzo de estilo, pero las limitaciones poéticas del autor o autores resultan periódicamente evidentes, cayendo en manidas imágenes (Así Leonor: "Si de flores un camino / el destino me mostró, / con angustia ven mis ojos / que de abrojos se cubrió").

El tema fundamental es el amor, pero se combina con otros, como las dificultades de los artistas noveles o la autenticidad del arte; y también con las más clásicas adherencias al conflicto amoroso: desigualdad de clases, una particular visión de la deshonra (el público sabe que no tiene fundamento, pero las apariencias engañan...), y la rivalidad amorosa. Queda sin resolver convincentemente la frustración amorosa de Paolo, que acaso la puesta en escena pretendía amortiguar confiando su adolescente papel a una actriz.

Véase 102.- *La Santa Cecilia*.

*

58.- *El Prado de noche. (Ayer [y hoy])*.

Sainete lírico en dos actos. Escrito el primero por Don Ramón de la Cruz Cano (y el segundo (217) por ___ y E. de Lustonó). Con música original de D. Manuel Nieto. Representado con aceptación en el Teatro del Buen Retiro la noche del 23 de Julio de 1877. Biblioteca dramática (editor, Vicente de Lalama). Serie 2ª. Vol. 2. Imp. que fue de Alhambra, hoy a cargo de I. Moraleda. Madrid. 1877.

E. MAJO.- Señores y señoras

A. y madres de a seis reales cada par.

43 pg. 19'5 cm. T-7.432.

Otro: T-25.301.

Reparto: Cada uno de los dos actos presenta un reparto distinto. Los principales actores repiten papel, con personajes completamente diferentes. Dado que el primer acto es de D. Ramón de la Cruz, de 1800, facilito tan solo el reparto del 2º acto (o cuadro 2º) de 1877:

| | |
|------------------|-------------------------|
| Sra. García..... | Niñera |
| Delgado..... | Rafaela (chula) |
| Cubas..... | La mamá (de las pollas) |
| Viven..... | Polla 1ª |
| Garavía..... | Id. 2ª |
| Ramírez..... | Modista |

Sra. Boria..... Aguadora
Sr. Carbonell..... Soldado y poeta
Videgain..... Aficionado (a la juventud)
Morano..... Subteniente (pretendiente de Polla 2ª)
Pló..... Sordo 1º
Sala..... Id. 2º
Povedano..... Paco (chulo)
González..... D. Luis
Ventosa..... Pollo
Gayoso..... Ricardo (novio de Polla 1ª)
Cuesta..... Cobrador (de sillas)
Lorenzana..... Guardia 1º
Ventosa..... Id. 2º
Marín..... Chulo
Pérez..... Barquillero

Coro de ambos sexos.

Al Acto I antecede un «prólogo» en que un majo presenta la zarzuela y pide al público que escuche "... por lo menos, / el primer cuadro", del famoso salnetero que, como nadie, pintó los "tipos y costumbres / de nuestro Prado".

Acto o Cuadro I. 1800. El Prado, en animada escena.

Mozuelas, ciegos, un pobre, una avellanera, un aguador, grupo de majos, grupo de petimetres, madre e hijas, y señoras que usan el *don*. Los jóvenes intentan ganarse la atención de las mozas, unos gritan lo que venden, otros piden limosna y muchos de ellos cantan y tocan.

Por fin un personaje introduce el anuncio de la segunda parte: "Nunca segundas partes / han sido buenas; / perdona la segunda / por la primera".

Acto o Cuadro II. 1877. El Prado.

Se van sucediendo en escena un coro de niñas cantando "Arrión, tira del cordón...", "Arroyo claro...", etc.; un aficionado a la juventud (*viejo verde*) que quiere besar a una niña; la cháchara del pollo y la modista, o del soldado y la niñera; las intenciones de la mamá con sus dos hijas casaderas, esperando que algún pretendiente les pague las sillas de alquiler; el asedio de un par de ellos; los tipos del cobrador de sillas, del pobre, del aguador que vende también merengues y aguardiente, y del barquillero con su juego de ruleta; tres chulos con una chula, que canta unas sevillanas; un grupo de

caballeros conspiradores (con música de *Adriana Angot*); un diálogo de sordos:

SORDO 1º.- Yo soy un poquito sordo.

2º.- Sí, ya noto la humedad.

1º.- (No le entiendo una palabra)

2º.- (No lo oigo: ¿se burlará?)

.....

1º.- ¿Y cómo va de política?

2º.- Tomando baños de mar.

1º.- No, yo la bebo del Berro.

2º.- ¿Quién, Frasuelo? Hecho un barbián...

y para terminar, un poeta hambriento y tan desesperado que se pega un tiro, pero sin acertarse. El Aficionado a la juventud se dirige por último al público, con un soneto:

Del Prado que describe don Ramón
aun hay algo en el Prado, y algo más...

Al quinqué, descendiente del velón,
sustituye el mechero para el gas...

Hay alguna tertulia hasta las tres
de gente que no pueda madrugar...

Comentario.- El sainete de Granés y Lustonó (que más tarde colaborarían estrechamente como redactores únicos de *La Filoxera*, y aún después en otros libretos) presenta por delante un sainete de Ramón de la Cruz con el claro propósito de, rindiéndole homenaje, comparar un mismo paisaje en dos épocas. Proponen la actualización, y marcan algunos cambios en los tipos y costumbres. Los majos se han vuelto chulos; los petrimetres se tornan sistemesinos! ("son señoras vestidas de hombre") pero tienen las mismas pretensiones; desaparecen capas y mantillas; aparecen nuevos tipos, como el cobrador de sillas, el barquillero o el poeta bohemio; se mantienen los pobres; y en fin los tres ciegos se transforman en dos sordos aumentando su papel con intención humorística.

Temáticamente se mantiene como una de las ideas centrales ver el Prado como lugar de citas y conquistas amorosas.

El sainete de Ramón de la Cruz abunda más en segmentos líricos, cantados, y su pintoresquismo presenta un escenario más abigarrado de personajes. En el sainete «de 1877» las escenas tienden a sucederse, no a acumularse, excepto al final, con lo que se puede deducir un cambio de gusto



en la concepción escenográfica; es así más sencillo discernir el discurso coloquial de los diversos personajes, y da una mayor sensación de verosimilitud al justificarse mejor la intimidad de los diálogos. También hay claras referencias al contexto político-social que antes apenas aparecían: revueltas cubanas, alternancia de partidos ("Corren proclamas, / y una aquí está, / asegurando / que esto se va"), o concienciación ciudadana, como la del chulo tras ayudar al pobre: "Luego dicen que habla uno / de revolución social".

4

59. - *La Archiduquesa*.

Zarzuela en tres actos. (En prosa, y verso para la música). Letra de (Albert) Millaud. Música de Offenbach. Arreglada por D. ___ y D. Angel Rubio. Para representarse en Madrid el año de 1877. Biblioteca dramática (Colección de comedias...). Imp. que fue de Alhambra, hoy a cargo de I. Moraleda. Madrid. 1877.

B. UNOS.- ¿Falta alguno? Falta alguno

A. de Castelardo... chis!...

48 pg. 20 cm. T-25.296.

Otro: Biblioteca dramática. Serie 2ª. Vol 4. T-7.433.

Reparto sin actores:

Marieta (criada del hostelero, recién casada con Gil)

La Condesa

Berta (criada del hostelero)

El Archiduque Ernesto

Gil (mozo del hostelero, suplanta al Conde)

Fortunato (capitán de los dragones del Archiduque)

El Conde (de Castelardo, exiliado por el Archiduque)

Duque de Pontefiascone \

Marqués de Francipano > *conspiradores* (al servicio del Conde)

Conde Buenaventura /

Bonardo (liberal, colaborador de los conspiradores)

Ricardo (intendente del castillo del Conde)

Hostelero

Pianodolce, *ministro*.

Beppino (mozo del hostelero)

Andantino, *consejero*

Mi solfa, id.

Tutti, id.

(Criadas, mozos, soldados, lacayos, damas...)

"La acción en el Ducado de Parma, 1820".

Acto I. 12 escenas. Sala de un posada.

El Conde, siendo niño, fue expulsado, con su familia, del Ducado de Parma por el Archiduque Ernesto. Ahora, recién casado, conspira para volver. Es avisado por el viejo y fiel Ricardo del peligro que corre. Fortunato y sus dragones llegan a la posada preguntando por el Conde para "escoltarle" hasta su castillo. El Conde y la Condesa se fingen ingleses y obligan a Gil y Marieta a que les suplanten. Fortunato escolta a los falsos Condes.

Acto II. 10 escenas. Gran salón del castillo del Conde.

El Archiduque, que ante todo presume de "original", queda prendado de Marieta. Los conspiradores han sido apresados. El Archiduque abdica de todos sus derechos a favor de Marieta, ante toda la Corte. Marieta decide reemplazar a los ministros por los conspiradores. El Archiduque decide huir con originalidad:

Partir a pie es menester
y saltar y danzar
y brincar y saltar.

Acto III. 8 escenas. Jardín del Palacio del Archiduque.

El Archiduque aparece disfrazado como sargento de dragones. Marieta ordena a Fortunato (también prendado de ella) que haga una redada de los nuevos conspiradores (los antiguos ministros, el Archiduque y los verdaderos Condes). El Archiduque desenmascara a Marieta, que a su vez renuncia a su rango de muy buen grado, y los conspiradores viejos y nuevos se alternarán los días de la semana en el poder. Marieta y Gil compran la hostelería.

Comentario.- El subgénero *bufa* de este "arreglo" del prestigioso A. Millaud habría debido consignarse en la portada. (¿Es que bastaba con el apellido Offenbach?). La trama argumental, como se ha visto, así lo exigiría por su absoluta inverosimilitud, su registro de disparatado humor y su burla socarrona de las estructuras del poder político. En esto último más que nada descansaría el valor de la zarzuela, con toda su gran parafernalia escénica, y su multitud de personajes secundarios sin personalidad, representando tipos genéricos. El poder autárquico es caprichoso, tiránico y absurdo:

ARCHIDUQUE.- Yo soy un rey republicano

y a los magnates trato mal;
ministro a quien yo doy la mano
de que le ahorco es la señal...

El sentido de las conspiraciones contra ese poder es también socavado, porque los nuevos cargos se corrompen. El discursivo final (reparto del poder) es una solución grotesca. Pues bien, todo el entramado se sostiene -y justifica dramáticamente (?)- por la fuerza de la belleza femenina, la de Marieta (que no llega a corromperse, salvándose así su personaje de entraña popular), o la de la Condesa. Esa belleza parece mover el mundo, y en este caso va acompañada de la fidelidad amorosa.

*

60.- *La criolla.*

Zarzuela en tres actos (y en versos). Letra de Millaud (Albert). Música de Offenbach. Arreglada por los sres. D. ___ y D. Angel Rubio. Para representarse en Madrid el año de 1877. Biblioteca dramática (Colección de comedias...). Con un grabado. Imp. que fue de Alhambra, hoy a cargo de I. Moraleda. Madrid. 1877.

E. CORO.- A vender traemos vestidos

A.- una palmada nos dé.

58 pg. 19'5 cm. T-26.116.

Otro: Biblioteca dramática. Serie 2ª. Vol. 12. T-7.433.

Reparto sin actores:

Dora (criolla, enamorada de René)

Antonieta (pupila del Comandante, enamorada de Alberto)

El Comandante Hojaseca (tutor de Antonieta)

Alberto (enamorado de Antonieta, amigo de René)

René (sobrino del Comandante, enamorado de Dora)

Luis (ayudante del comandante)

Notario 1º

Notario 2º

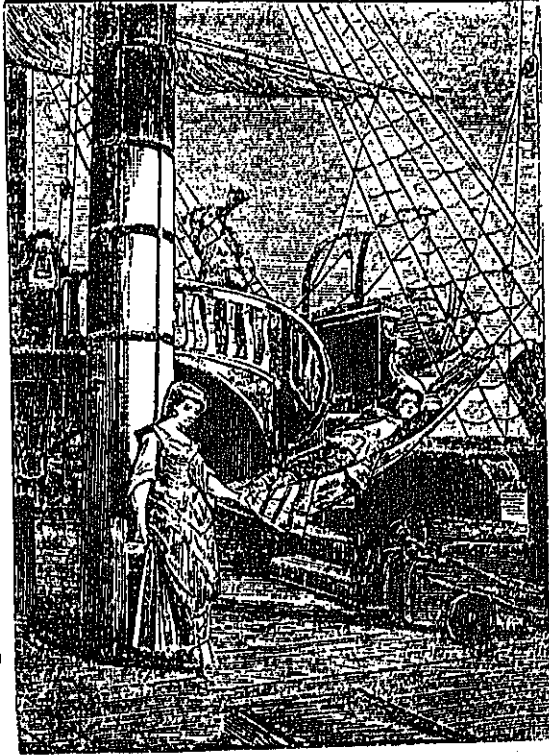
Un marinero

Otro marinero

"La escena pasa en Francia en 1685"

Acto I. 14 escenas. Terrado del hotel del Comandante.

Hojaseca quiere que su único sobrino, René, se case con la bella Antonieta, y fertilice el apellido. Pero Antonieta y Alberto se aman, y René,



29.- El grabado de *La Criolla* representa el escenario del acto III.

que acaba de conocer a Antonieta, por respeto a su amistad con Alberto renuncia a los múltiples beneficios de su boda. También es verdad que el donjuanesco René dice estar enamorado de una *criolla* de Guadalupe. Aprovechando que el comandante parte urgentemente a una travesía, Alberto y Antonieta se casan.

Acto II. 13 escenas. Salón del castillo de Hojaseca.

Vuelve de improviso el Comandante. Trae consigo a una nueva pupila, la *criolla* Dora (hija del barón de la Hucha), y pretende casarla con Alberto. Nadie se atreve a aclararle la situación, con lo que se fuerza el enredo, al simular René y Antonieta estar realmente casados. Dora sigue enamorada de René, y al creerle casado, accede a su boda con Alberto. El Comandante recibe nueva orden de embarco y obliga a todos a acompañarle.

Acto III. 9 escenas. Puente de un navío, cual representa el grabado.

Dora consigue dormir en una hamaca al Comandante, y así pueden robarle una carta con las secretas órdenes del almirantazgo, aún sin abrir. Bajo la amenaza de tirar la carta al mar, Dora fuerza al Comandante a que la case con René.

Comentario.- Es un zarzuela de enredo, de temática exclusivamente amorosa, con gran abundancia de segmentos musicales, entre los que abundan canciones que imitan la lírica popular.

La zarzuela busca el exotismo en los ambientes (colonias francesas del XVII, el barco) y en la protagonista *criolla*. Recurre al tópico de enfrentar las costumbres amorosas de las colonias (pasión, fidelidad) y de la liberal metrópoli (indefinición de fronteras entre el amor y la amistad, permisividad mutua de la pareja) gracias a los juegos del enredo, con abundantes abrazos y besos entre las parejas para disimular ante el Comandante o para hacerle cambiar de postura. Esos juegos debían buscar una comicidad escénica basada en la exaltación de los espectadores, que en la misma Francia participarían con alborozo de ellos.

Como en la mayoría de las obras musicadas por Offenbach, el factor *bufa*, con su irracionalidad y comicidad, con su transgresión de valores clásicos, se impone, aunque no alcanza los límites de inverosimilitud de otras veces (por ejemplo, y con el mismo libretista, Millaud, en la obra inmediata anterior, *La Archiduquesa*).

61.- *La panadera.*

Opera bufa en tres actos. [En prosa, y verso para la música]. Arreglada del francés [de *La boulangère* (21ª)]. Con música de Jacques Offenbach. Biblioteca dramática (Colección de comedias...). Imp. que fue de G. Alhambra, a cargo de I. Moraleda. Madrid. 1877.

E. LADRONES.- Por esta plaza solitaria

A. Si supo complacerse, etc.

53 pg. 19'5 cm. T-26,121.

Otro: Biblioteca dramática. Serie 2ª. Vol. 12. T-7,433.

Reparto sin actores:

Margarita (panadera rica)

Teresa (tabernera)

Bernardino (novio de Teresa, amante de Margarita)

Lys (paje del Regente)

Un comisario de policía (amante de la mujer de Delicado)

Kilbert (servidor y enamorado de Margarita)

Flamenco (polizonte, amante de la mujer de Delicado)

Delicado (polizonte)

Fagot (camarero de Teresa)

Un banquero

Un tendero

Compadres, vendedores, parroquianos, pajes, grisetas, marmitones, soldados, ladrones, agentes de policía, etc.

[La acción en una ciudad de Francia, cercana al Boulogne]

Acto I. 12 escenas. Plaza de las columnas. Puerta de la taberna.

Bernardino, peluquero de la Duquesa de Maine, se ofrece a ésta como ejecutor de una conspiración contra el Regente francés, en beneficio de Felipe V. Fracasa al atentado, y Bernardino, perseguido por la policía, se oculta en la taberna de Teresa. Una panadera, antigua amiga de Teresa, se ha enriquecido en la Bolsa y manda a Kilbert cambiar su lujosa librea por el traje de Bernardino, con lo que éste escapa ante los policías, sin sospecha, y va a ocultarse a casa de Margarita. Esta, que rechaza a todos sus pretendientes por si buscan su dinero, y que es una benefactora popular (regala el pan), encuentra muy atractivo a Bernardino.

Acto II. 11 escenas. Panadería lujosísima.

La policía sigue sospechando, y pretende, en vano, que Kilbert denuncie

al conspirador que le cambió el traje. Margarita y Bernardino, mientras, son ya amantes, y no se lo ocultan a Kilbert, que aún se propone llegar a alcanzar el amor de Margarita. Teresa, harta de los obstáculos de Margarita, se presenta en la panadería con un gran jurado de vendedoras, que requiere una toma de postura a Bernardino. En ese momento la policía detiene al galán.

Acto III. 15 escenas. Gran sala de los calabozos.

El comisario encierra a Bernardino, que intenta diversas fugas cuan más absurdas. Margarita compra a los polizontes la libertad de su amante y les ordena también encerrar al comisario. Teresa obtiene del Regente ("como fue esto / yo no lo sé") el indulto, y se casa con Bernardino. Margarita, que se casa con Kilbert, paga las dos bodas.

Comentario.- Sobre la adaptación de Granés, y sobre todo, las tendencias absurdas que preconizan un tipo de teatro posterior, véase pgs. 388-390.

Podemos añadir aquí que, lo que sin duda sí pertenece al original francés, compenetrado con el género bufo que placía a Offenbach, es el tema de la infidelidad en todos los órdenes: el amor (masculino y femenino), la amistad, la política de estado... Pero con quien se ensaña la obra (adelantándose a las denuncias de revistas y parodias posteriores, como *La Fosca*) es con la institución policial: El polizonte Delicado se queja constantemente a su compañero Flamenco, y a su jefe, de que su mujer le engaña, y no consigue descubrir con quién: ambos son los amantes, y se ríen mucho, hasta que también se descubren entre sí. Por otra parte Delicado y Flamenco se corrompen por dinero, liberando a Bernardino; y el mismo comisario:

KILBERT.- *(Al comisario)* ¿Cuánto pide usted por...?

COMISARIO.- ¡Qué fatalidad! En otra ocasión no hubiera vacilado un momento...

La inversión general de los valores morales queda de alguna manera justificada por el vitalismo hedonista que caracteriza a los pajés:

PAJES.- ... No hay más verdades
que los placeres;
alterne el vino
con el amor.

La obra en definitiva está bien construida. Su adaptación en prosa me parece un acierto. Las sorprendentes innovaciones técnicas aportan un especial grado de interés. Creo que es el más logrado "arreglo", hasta esta fecha, de Granés, por lo que resultaría paradójico que no hubiera llegado a

representarse. Quizá la generosidad hacia su sobrino, el autor del otro arreglo (vid n. 218 y más noticia sobre su persona en III, III, 2.7.), motivó que se inclinara por apoyar la representación de *La panadera del Campillo*, que, con una versificación mucho más torpe que la habitual en Granés, está sin duda por debajo, en estilo y en recursos diversos.

52.- *La pradera de San Gervasio*.

Opera bufa en tres actos. [En prosa, y verso para la música]. Arreglada del francés. Con música de Offenbach. Para representarse en el año de 1877. Biblioteca dramática. Imp. que fue de G. Alhambra, a cargo de I. Moraleda. Madrid. 1877.

B. Panadera, panadera.

A. CORO. TODOS.- Sólo nos falta ahora, etc.

54 pg. 19'5 cm. T-26.120.

Reparto sin actores:

Marcial (sargento, corteja a Nicolasa)

Nicolás (artesano guantero, corteja a Rosa)

Gregorio (dependiente de Nicolás, enamorado de Angela)

Harpin (preceptor del Príncipe)

Tulipán (camarada de Marcial)

Clavel (id.)

El Príncipe de Conti (actriz) [Luis Francisco de Borbón, estudiante y coronel]

Rosa (floristera)

Nicolasa (casada con Nicolás)

Angela (hija de Nicolás)

Teresa (criada de Nicolás, ha tenido un hijo con Harpin)

Dos grisetas

Cristóbal, hijo de Nicolás (actriz)

Mercaderes, soldados, preceptores, grisetas, estudiantes, criados, tambores, pitos, curiosos, etc.

"La escena en París. Año 1785"

Acto I. 9 escenas. Calle con tiendas.

Se perfilan las diversas relaciones amorosas entre los personajes. La familia de Nicolás celebra el aniversario de boda yendo a pasar el día a la pradera de San Gervasio, al sur de París. Gregorio, correspondido por Angela, se dispone a pedir su mano; pero Nicolás ha preparado otro casamiento para su

hija y también quiere anunciárselo. Nicolás recela de Marcial, pero este se autoconvida cotidianamente. El guante que anuncia la tienda de Nicolás, manipulado por Nicolasa, indica a Marcial si el marido está o no en casa, o si irán a una u otra pradera a almorzar. El Príncipe se escapa del colegio persiguiendo a Rosa.

Acto II. 12 escenas. Bonito merendero ("el Molino-Rosa") muy animado.

Todos confluyen aquí, y comen en torno a la familia de Nicolás, incluido el Príncipe, que apenas lo consigue por escrúpulos ("...me he encanallado!"). Surgen numerosas canciones. El Príncipe se declara a Rosa, pero ésta le rechaza. Jugando al escondite son sorprendidos abrazados Gregorio y Angela, y todos muestran rigor con ambos. El Príncipe, tras despreciar a Marcial, se digna batirse con él.

Acto III. 12 escenas. "Salón campestre".

El Príncipe desenmascara la hipocresía de Harpín. Para ganarse el favor de todos simula haberles engañado, fingiéndose lo que no era. Convertido en aprendiz, organiza un enredo de situaciones que recompone el final feliz: Amenazando a Nicolás y Nicolasa con descubrir testimonios de sus traiciones, consigue que acepten la boda de Gregorio y Angela; y él mismo seduce por fin a Rosa.

Comentario.- Bufonada de escaso interés. El propio original aportaba ya, necesariamente, los escasos valores de la "ópera", y la cuestión sería saber si el adaptador los ha subrayado. Se trata de mostrar como el funcionamiento social (en realidad es una obra costumbrista) se asienta sobre bases que son pura apariencia: tras ellas hay sólo mentiras, engaños, hipocresías, bravuconadas. El sentir social es tosco y prosaico:

CORO GENERAL.- Comer con bárbaro apetito
es la dicha mayor.

Mi placer es infinito...

No obstante, también existe el amor, y éste triunfa sobre todas las falsedades, aunque hubiera fracasado estrepitosamente sin la aparición del joven aristócrata: el Príncipe rompe las barreras sociales (muy marcadas anteriormente) tras descubrir la falsedad de las enseñanzas de Harpín, y se compromete con Rosa. También hay, en general, un canto a la vida:

CONTI.- ¡Y ahora, viva el buen humor! ¡Viva la alegría! Estamos en la Pradera de San Gervasio, y como dice la canción que todo París canta, aquí es donde se ama con calor, y se bebe el vino fresco..."

La versificación de los cantables presenta algunas irregularidades métricas, con versos anisosilábicos entremetidos caprichosamente, con la consiguiente pérdida de ritmo, lo que no deja de extrañar en Granés.

63.- *El pompón rojo.*

Opera cómica en tres actos. [En prosa, y verso para la música]. Letra de los sres. Enrique Chivot y Alfredo Duru. Música de Carlos Lecocq. Arreglada por los sres. D. ___ y D. Angel Rubio. Para representarse en Madrid el año de 1877. Biblioteca dramática (Colección de comedias...). M.P. que fue de Alhambra, hoy a cargo de I. Moraleda. Madrid, 1877.

E. CORO.- En nuestra ciudad,

A. TODOS.- Aquí terminó, terminó la función, etc...

69 pg. 1 hj. 19'5 cm. T-25.297.

Otro: Biblioteca dramática. Serie 28. Vol 2. T- 7.432.

Reparto sin actores:

Piccolo, *joven médico*

D. Melchor, *virrey de Sicilia* (amante de la Duquesa, su favorita)

Barabino, *ministro de policía* (Marqués, hermano de Hortensia, pretende a Beatriz)

Castorini (concejal, pretende a Hortensia, su tía)

Bastrocco (sargento mayor, padrino de Fioretta)

El podestá

Un desconocido (Tivolini, delincuente)

Un pescador

Tres tunantes

Fioretta, *ramillera*

Beatriz (sobrina de Barabino)

Hortensia de Santa Marina (Condesa viuda)

Damas, señores, pueblo, máscaras y esbirros.

"La escena en Palermo, año 1700".

Acto I: 11 escenas. Paseo del Lido, en Carnaval.

Toda la policía busca a Tivolini, jefe de la delincuencia siciliana, que porta como distintivo un sombrero "ornado con un *pompón rojo*". Piccolo ha salvado a la favorita del virrey y se gana la simpatía de todos, corte y pueblo. Tivolini, viéndose descubierto, cambia su sombrero por el de Piccolo, que, así, es apresado. La casta y bella Fioretta ha sido proclamada reina de Carnaval, y ya presenta síntomas de inclinación por Piccolo.

Acto II. 12 escenas. Salón del palacio del Virrey, con baila de máscaras. Aunque Piccolo consigue escapar, pronto es preso de nuevo, y condenado a muerte al llegar la madrugada. Fioretta, Hortensia y Beatriz se apiadan de él, pero ninguna le concede su último deseo, jamás antes experimentado: un beso. Sólo una desconocida, disfrazada de dominó, se introduce en la celda de Piccolo...

Acto III. 14 escenas. Galería del Palacio.

Piccolo salva la vida porque se descubre al verdadero Tivolini. El joven médico ha pasado toda la noche con la desconocida ("Ya he pasado el Rubicón") a la que ha regalado una sortija. El Virrey, Barabino y Castorini temen respectivamente que esa mujer sea Fioretta, Beatriz u Hortensia. Estas primero lo niegan, y luego lo afirman. El Virrey decide encerrar de nuevo a Piccolo, pero la bella desconocida, que es la Duquesa, la amante y favorita del Virrey, entrega a Fioretta la sortija, para salvarle. Cuádruple boda.

Comentario.- Verdadera ópera cómica. Los pasajes musicales son más frecuentes y más prolongados que en las zarzuelas. Hay también un comedimiento en la comicidad, producto más de unas pocas situaciones que del diálogo. Algunas canciones evidencian también una correspondencia cómica con su música «ligera»:

TODOS.- ¡Ya te tenemos cogido!
BARABINO.- ¡Las pagarás!
CASTORINI.- ¡Las pagarás!
VIRREY.- ¡Ay desgraciado! *(Con emoción)*
¡Vuelve la vista a tu virtud!
¡Hazlo por tu salud!
¡Turutú!
BARABINO.- ¡Turutú!

En cuanto a que esta obra no llegara a ser representada, caben interpretaciones distintas a otros casos. Si, por ejemplo en *La Archiduquesa* o en *La criolla* nos acabamos de encontrar un elevadísimo número de personajes y una diversidad de coreografías y escenarios poco convencionales y lujosos, aquí, además de esas características nos encontramos otra. Es una obra en que, en un segundo plano, por detrás de la intriga *noveltesca*, pero con suficiente evidencia, van vertiéndose una serie de visiones críticas e ideológicas que podían realmente escandalizar en la época, y que aún hoy pueden valorarse como posicionamientos valientes y adelantados. Esos subtemas guardan entre sí

una coherencia ideológica y participan de un mismo estilo: puntuales pero corrosivas sugerencias al público a través de irónicas y disimuladas farsas. Por ejemplo, se hace farsa de la caritativa "Sociedad Filantrópica" que dirigen Hortensia y Beatriz, que vela por el arrepentimiento de los presos:

BEATRIZ.- ¡Oh, sí! (*Cambiando de tono*) Y luego, eso nos entretiene.

HORTENSIA.- Nos hace pasar el tiempo.

(La farsa de esa "Sociedad Filantrópica" puede muy bien recordarnos la afortunada parodia de la falsa caridad que hace hoy, entre nosotros, Jorge Díaz en *El lugar donde mueren los mamíferos*, con su "Instituto Ecuémico").

Farsa más terrible es la del juicio de Piccolo que improvisa el Virrey ante la Corte. El pobre inocente en vano niega los cargos. Y por otra parte, si el lector de estas líneas se traslada un momento a las pgs. 380-1 (donde se reproducen fragmentos al respecto), comprobará que la pasión amorosa, y abusiva, del Virrey, le conduce al ridículo, porque, por eso perfectamente, resulta una perfecta farsa final el que su favorita, una duquesa, le engaña con el prisionero Piccolo, pese a lo cual el Virrey -ignorante de ello- decide desposarse con ella. ¡Pero sus más fieles servidores, y Fioretta, no lo ignoran! El público, tampoco.

¿Eran estos subtemas excesivamente avanzados para el teatro de su tiempo, en plena Restauración?

Tampoco cabe achacar todo el mérito a Granés & Rubio, que son adaptadores de Chivot & Duru, pero sí les alcanza de lleno la responsabilidad. El origen francés de la obra podría notarse en que desvía la crítica del poder fuera de sus fronteras (como hemos visto otras veces): virreinato español en Sicilia; y en las preferencias por los disfraces farandulescos (propios o adoptados): Arlequín, Pierrot, Polichinela. No deja de ser interesante el viejo testimonio de la delincuencia mafiosa siciliana.

*

64.- *La receta del doctor.*

Zarzuela original en un acto. [En verso]. Música de D. Angel Rubio. Para representarse en Madrid el año de 1877. Biblioteca dramática (Colección de comedias...). Imp. que fue de Alhambra, hoy a cargo de I. Moraleda. Madrid. 1877.

B. CANDIDO y LINA.- El pobrecito
A. que tiene usted, etc.

Otro: Biblioteca dramática. Serie 2ª. Vol. 12. T-7.433.

Reparto sin actores:

Lina (madre de Pura)

Pura (casada con Antón)

León (vecino, es el doctor, pretende a Lina)

Cándido (primo de Pura)

Antón (marido "disforme de grueso")

Acto único. 15 escenas. Sala decentemente amueblada.

El doctor es un naturalista que idea, para curar la gordura de Antón, un tratamiento (una *receta*) consistente en propinarle toda suerte de disgustos, sustos, preocupaciones... A saber: que Pura le engaña con Cándido, que se incendia y derrumba la casa, las facturas de su suegra, que le detienen por conspirador, que le atracan, etc. En un solo día, adelgaza. León y Lina se casan.

Comentario.- Zarzuela cómica, cercana al «disparate lírico», de dudosa comicidad, y, en cualquier caso, dirigida a un público de bien tosco humor. Chistes fáciles en base a la gordura, situaciones insólitas que traban una suerte de enredo histriónico que al público percibiría enseguida, quedando sólo Antón ajeno a él. Esto se formula expresamente ya en la escena VII:

PURA y CÁNDIDO.- Está exaltado
me mete miedo
no ha sospechado
que aquí hay enredo.

*

65.- *Un baile de trajes.*

Zarzuela original en un acto. [En verso]. Música de D. Ángel Rubio. Para representarse en Madrid el año de 1877. Biblioteca dramática (Colección de comedias...) (21ª). Imp. que fue de Alhambra, hoy a cargo de Moralada. Madrid. 1877.

E. CANUTO.- Sopro.

A.- y se acaba la función.

35 pg. 19'5 cm. T-26.125.

Reparto sin actores:

Lucía (enamorada de Federico)

Mariana (criada de D. Canuto)

Ruperta (ama de cría pasiega)

Juana [criada de Roque]
D. Canuto [padre de Lucía]
D. Roque [amigo de D. Canuto]
D. Casto [corteja a Lucía]
Federico [enamorado de Lucía]
Ocaña [soldado, novio de Mariana]
Feito [fondista, novio de Juana]
Vicente [cochero]

Acto único. 23 escenas. Sala.

Canuto quiere promocionarse como vocal de un banco y prepara una fiesta de disfraces. Por error Federico se presenta unos días antes (Lucía y él ya se conocen, y se gustan), vestido de turco. Por una serie de circunstancias van apareciendo los demás personajes, aparentemente disfrazados (de fondista, de criada, de soldado...) y Federico les atiende como a invitados. La pasiega Ruperta trae un niño de tres meses, hijo de D. Casto, que es el elegido por Canuto como mejor pretendiente para Lucía. D. Canuto también llega a creer que los allí presentes son convidados confundidos con el día, hasta que unos y otros descubren su identidad. El ama desenmascara a D. Casto, y Federico y Lucía encuentran el beneplácito de D. Canuto.

Comentario.- Al final de la zarzuela se define con mejor precisión el subgénero: "si el juguete te agrada..." Juguete, pues, rayano en la modalidad de «disparate cómico», ad hoc para ese tipo de público con simples ganas de reírse un rato que tanto abundó en la época. Pudo gustar a las clases populares, representadas con varios tipos en la escena (el andaluz Ocaña, los gallegos Feito y Ruperta, el valenciano Vicente...) que remedan exageradamente las variedades diatópicas del castellano, y también hubiera podido entretener a una clase media que podría verse, por un lado, identificada con el apuro de la confusión de D. Canuto, y por otro, recibiendo la crítica indirecta de la poca lucidez e hipocresía de D. Casto. Una y otra clase social han gustado y aceptado en teatro, y en especial en el género chico, la ridiculización de sus más diversos tipos.

Para aceptar el juguetito hay que empezar aceptando la ingenuidad de la confusión inicial: Después el juego escénico entra en un bien medido enredo lleno de situaciones realmente graciosas. Federico no para de asombrarse de la compenetración entre lo que él cree disfraces y la forma (y el fondo) de hablar de los "invitados". En apartes, cara al público, justifica así, varias

veces, su insistente candidez: "(¡Admirable! Mas ya es / extremado el fingimiento)".

Todos los tipos populares mantienen la imitación paródica de las hablas y acentos locales, como evidente recurso de comicidad:

FEITO.- (¡Caramba! Tengo residuo
de que la ha dichu un requiebru;
si otro la dice, le quiebru
cualquier cosa a este indeviduo).

*

66.- *El salto del gallego.*

Parodia en un acto y cinco cuadros. (De la aplaudida zarzuela titulada *El salto del pasiego*) (de Manuel Fernández Caballero & Luis de Eguilaz, estrenada en 1878 (2^{da})). Original y en verso, de los sres. D. ____ y D. Calisto Navarro. Música del Maestro D. Manuel Nieto. Estrenada con aplauso en los Jardines del Buen Retiro de Madrid, la noche del 13 de Julio de 1878. El Teatro (Colección de obras...) (Hijos de Alonso Gullón, editores). Establecimiento tipográfico de J. C. Conde y C^a. 1878.

E. CORO.- Aquesta es la calle del Humilladero:

A. TODOS.- Un pafiolón de china, na, na, chinana, etc.

31 pg. 20'5 cm. T-25.255.

Otro: El Teatro. 18 cm. T. i. 27. Vol. 125.

Otro: T-19.658.

Reparto:

- D^a Enriqueta Toda..... Mariquita (*por la pasiega Margarita*) [(regona, enamorada de Pascual, de quien tiene un hijo)]
Patrocinio Ferreti..... Piedad (*por la Duquesa Clemencia*) [prima y amante de Julián]
D. Emilio Carratalá..... Pascual So-Mula (*por don Luis*) [chufero, hijastro de Piedad]
Maximino Fernández..... Pulguilla (*por el doctor Chinchilla*) [albéitar]
José Bosch..... Vicente el hijo [sacristán]
José Cánovas..... Julián el de Castro-Urdiales [chulo]
Juan Domingo Parcero.... Pablo Mar (*Gallego*) (*por el pasiego*) [pocero, enamorado de Mariquita]
Andrés Vidal..... Un transeúnte
Enrique Mazoli..... Un inspector

Francisco Candela..... Un sereno
Aguadores y criadas. Corp general.

Acto único. 5 cuadros. 27 escenas. Cruce de calles y soportales.

Julián y Piedad quieren librar a Pascual de su compromiso con Mariquita, y, cuando ésta tiene al bebé, Julián lo tira a una alcantarilla. Mariquita se trastorna. Pulguilla sospecha de Julián, pero el pueblo pide castigo para Mariquita. Pascual deseaba el hijo, y vela por defender a Mariquita. Mariquita arrebató un reloj a Julián, y éste intenta recuperar esa prueba que le inculpa. Piedad descubre su intención y le reprocha el crimen, pero tiene que callar porque el reloj tiene un retrato suyo y una declaración de amor (igual que en el modelo *Pasiego*). Mariquita pretende suicidarse (en el Viaducto) pero Pascual lo impide. Este ha encontrado el reloj, y por él descubre la relación secreta de Piedad, por lo que reta a muerte a Julián. Pablo aparece con el bebé, al que salvó cuando caía por la alcantarilla. Pulguilla, haciéndola llorar, consigue que Mariquita recobre la razón. Julián es detenido. Pascual y Mariquita se casan.

Comentario.- Sin la referencia del libreto parodiado resulta difícil comprender la trama, en lo referente a las relaciones entre personajes. El público disponía ya de esas referencias temáticas, mayoritariamente, y los autores las obviaban. (Incluso quedan flecos sin esclarecer. Por ejemplo, ¿por qué Piedad pretende separar a Pascual y Mariquita? Sólo por *El salto del pasiego* sabemos que es por la posible herencia de su hija).

Todos los esfuerzos de los autores se concentran en la búsqueda de recursos paródicos. Lo primero es anunciar la parodia alabando exageradamente al autor original (este hábito luego se pospone al *cierre*):

1) CORO.- La parodia que vamos a hacer
es en honra de un genio sin par;
su talento, brillante do quier,
hoy ninguno se atreve a negar.

Luis de Eguilaz había entregado el libreto (póstumo) al joven Caballero veintidós años antes. Para Matilde Muñoz era "el libro más sombrío y truculento de todos los trazados para este género (la zarzuela dramática)" (22'). En juicio semejante descansaría posiblemente la reacción paródica.

Los recursos paródicos más evidentes son:

1) La transformación del paisaje: La agreste naturaleza del Valle del Pas, y el tremendo abismo en que es arrojado el bebé, se tornan en castizas

calles madrileñas, y en una... boca de alcantarilla. Eso supone también la actualización de la historia, traída al hoy desde el reinado de Carlos IV.

2) El habla de los personajes cae en las exageraciones más absurdas. Mariquita, en su locura, se especializa en cambiar el orden de las palabras, hasta el disparate: "¿Quién dicho te lo ha?", "Sí, que en cerradas moscas bocas no entran". Ese habla puede remedar el de la chulería madrileña, con su argot y sus hábitos:

PULGUILLA.- Tan solo en una jamera
se comprende que un chufero
con un charrán embustero
venga a abrirse una gatera. (aaa)

3) Actitudes grotescas de los actores. Por ejemplo cuando Mariquita descubre que le han robado a su hijo: "¡Ah! ¡Oh! / en la alcantarilla / me lo zambullo". (*Se desmaya quedando con medio cuerpo fuera de la ventana; al dar la nota final se incorpora y vuelve a desplomarse*).

4) La escena XXII presenta a un transeúnte que canta el villancico "Arre borriquito..." y pregunta por el Monte de Piedad. No tiene función ninguna, y Vicente y Pulguilla comentan a su costa:

PULGUILLA.- ¿Y este a qué sale?
VICENTE.- Pues hombre...
para cantar la coplilla.

*

67.- Soy yo.

Juguete cómico, en un acto y en prosa. (Y en verso para la música). No figura compositor. Estrenado con aplauso la noche del 20 de Noviembre de 1878 en el Teatro de Apolo. [Galería] El Teatro (Colección de obras...) [Hijos de Alonso Gullón, editores]. Imp. de José Rodríguez. Madrid. 1879.

A. siquiera porque no cante.

27 pg. 19 cm. T.1. 27. Vol. 138.

Reparto:

Sta. Domínguez..... Luz [criada]
Luna..... Arcadía [enamorada del tenor Teodoro]
Sr. Castilla..... Don Mamerto (padre de Arcadía)
Sánchez de León..... Don Teodoro (aprendiz de hortera, ex-tenor y enamorado de Arcadía)
Luna..... Don Próspero ["tenedor" de libros, pretende a Arcadía]
Fleuriot..... Parroquiano 19

Oliva..... Id. 29

Serrano..... Id. 32

"La acción en Albacete".

Acto único. 20 escenas. Trastienda de un comercio de paños.

Teodoro ha perdido la voz y, cortándose barba y melena, se ha convertido en nancebo. Arcadia, enamorada de Teodoro cuando éste era tenor, llega buscándole con su padre, pero no le reconoce. Mamerto explica a Próspero que busca al amor de su hija, que se halla desesperada, y que le ofrece una alta dote. Teodoro y los tres parroquianos también han escuchado la oferta, y, empezando por Próspero, todos pretenden ser [*Soy yo (222)*] el amor de Arcadia, y asedian a Mamerto. Por algunos detalles Teodoro convence de su identidad a Arcadia, y por fin también a Mamerto, cantándole ("aullando") una canción.

Comentario.- Véase previamente las pgs. 390-1 (sobre su comicidad, rayana en lo absurdo), y la pg. 414 (sobre un uso exagerado, por cómico, del aparte).

Temáticamente el absurdo enredo se apoya -también ahí habría coherencia- en una trama secundaria: Luz tiene que cuidar de una vaca y su ternero, pero éste desmejora por días. Ocurre que Teodoro se bebe la leche para intentar suavizar y recuperar su voz. Por consejo de Próspero, Luz venderá la vaca para comprar leche y dársela en biberones al ternero: Gracias a uno de esos biberones Teodoro se aclara la voz lo suficiente para aullar su canción final.

*

68.- *Martes 13.*

Juguete cómico-lírico en dos actos y en prosa. Letra de los sres. D. ____ (222) y D. Calisto Navarro. Música de los Maestros D. Angel Rubio y D. Casimiro Espino. Estrenado con aplauso en el Teatro de la Zarzuela la noche del 26 de Febrero de 1880, a beneficio de la primera tiple, Srta. Doña Eulalia González. El Teatro (Colección de obras...) [Hijos de A. Gullón, editores]. Establecimiento tipográfico de M. P. Montoya y Ca. Madrid. 1880.

E. MARIA.- Por Dios, Roque, ten más calma.

A. que estamos en *Martes trece*.

47 pg. 20 cm. T-23.044.

Otro: Al final, ex libris (firma) de Calisto Navarro. T.1. 27. Vol. 128.

Otro: Ex libris (sello) de los editores. 21 cm. T-19.551.

Manuscrito: No figura compositor. 64 hj. 42. Ms.-14.447-4.

Reperto:

Eulalia González..... Lola [casada con Roque]
Concepción Baeza..... Doña Rita [persigue a Pepito]
Josefa Blanco..... María [hermana de Lola]
Ramón Guerra..... Pepito [desdichado nacido en *Martes*, 13]
Francisco Povedano..... Roque [marido celoso]
Julián González..... Andrés [novio de María]
Antonio Povedano..... Un mozo

"La escena en Madrid. Epoca actual".

Acto I. 12 escenas. Sala de una fonda.

María y Roque persiguen a Lola, creyendo Roque que le es infiel. Lola lo que está pretendiendo es arreglar el noviazgo de María y Andrés, que éste ha roto enigmáticamente. Las dos mujeres llevan luto, y valen en la cara, lo que permite confundirlas y urdir el enredo. Lola solicita colaboración a Pepito, joven de pésima fortuna, cegato y pusilánimo, pero que se presta. Roque y Andrés creen, respectivamente, que Lola y María les engañan con Pepito. Incluso la madura Rita (a quien se declaró Pepito creyendo que lo hacía con su sobrina) también cree que Pepito la engaña con una mujer.

Acto II. 14 escenas. Misma decoración.

Roque y Andrés desean batirse con Pepito. A Pepito sigue persiguiéndole todo tipo de desgracia, y reiterados *quid pro quo* le acusan, incluso de asesino. Pepito, in extremis, convoca a todos en escena y deshace por fin el enredo, consiguiendo incluso que Doña Rita le conceda la mano de su sobrina. Es "la primera cosa que me sale bien en este mundo". Como es un día *martes* y *trece*, parece así deshacerse el maleficio de su nacimiento.

Comentario.- Enredo, ingenuidad, altas dosis de histrionismo en la caracterización de todos los personajes hacen de este juguete una simpática pieza que puede mover a risa en diversos momentos.

Ignoro los motivos de su supuesto fracaso (vid n. 224) y de que Granés tildara de "fiambre" a este juguete. Toda representación necesita buenos actores; toda obra lírica, una música apropiada, cuando menos. ¿Fueron esas las fallas del estreno?. Porque a mi juicio, dentro del humilde subgénero que se plantea, no me parece esta zarzuelita más merecedora de fracaso que otras muchas anteriores que habían triunfado.

Quizá su mayor defecto consista en la prolongación de algún enredo en el

2º acto, redundante respecto a los ya expuestos en el 1º. La reducción de elementos podía haber supuesto la eliminación de un *innecesario* 2º acto, que, inclusive, no propone siquiera distinto escenario, y es donde se concentran los pasajes líricos.

Veamos ahora los factores positivos. El más importante es la ridiculización de tipos. Así, el marido celoso empieza mostrándose histrión ("Cuando una mujer se casa con un hombre que fabrica y expende bizcochos borrachos, ... ¡esa mujer no debe viajar sin permiso de su marido!"), y no hará otra cosa que mantener un furibundo anhelo de agresiva venganza... solo contra el supuesto amante.

El tipo de Andrés es un militar tan ingenuo que rompe su noviazgo por una habladería y luego representa el papel de ofendido.

María y Lola quieren deshacer malentendidos con pretendida astucia *femenina*, y sólo logran complicarlos.

Dña Rita es una rípicosísima escritora (y hablante), novelista y poeta, que ha perdido el seso al escuchar por error una amorosa declaración de Pepito:

RITA.- ... Un ósculo de amor, en breve plazo,
retumba en nuestra choza,
símil veraz que imita un cañonazo,
gorjeo de la fe que en tí retoza.

Y Pepito es el antihéroe, juguete en cualesquiera manos, estigmatizado eternamente por la mala fortuna desde su nacimiento en martes 13: "¿dónde irá que no me vea silbado, corrido y amenazado?".

Los autores, pues, persiguen en todo momento la pintura de tipos que por sus ridículos extremos, y dotados del oportuno lenguaje caricaturizador, resulten cómicos. Hasta el mozo aportará *chistes*:

RITA.- ¿Quién es capaz de cortar las alas a Cupido?

MOZO.- ¿Quién? La Guardia Civil.

Granés probablemente sí que aportó una colaboración real, pase a la desvinculación que proponía en *La Filoxera*; entre otras razones, porque hay varias alusiones a la parodia -su gran especialidad- en la misma obra. Así Pepito, tras unos versos marcados en cursiva, exclamará: "¡No puedo ni parodiar a Zorrilla!", y luego María le propone que simule una declaración de amor, y ante las dudas de Pepito:

MARIA.- ¿Tiene usted más que parodiarlo?

PEPITO.- Es decir, hacer , así... una especie de simulacro...

MARIA.- ¡Eso es!

PEPITO.- ¿Tirar con pólvora sólo?

En cuanto a la evidente limitación dramática de la técnica del *quid pro quo*, también los propios autores muestran ser conscientes de su abuso, cuando al final:

RITA.- ¡Querían arrebatármelo!... Pero ya deshecho sin duda el *quid pro quo*, presento a ustedes a mi futuro esposo.

PEPITO.- No, ese es otro *quid pro quo*: yo a quien quiero es a Luisa, a su sobrina de usted.

... y Rita lo acepta por "generoso carácter".

*

69.- *Un perro grande.*

Juguete lírico en un acto y en prosa (y en verso, para la música). Letra de los Sres. D. ___ y D. Calisto Navarro. Música del Maestro D. Manuel Nieto. Estrenado con aplauso en el Teatro de la Alhambra, la noche del 15 de Mayo de 1880. Galería El Teatro (Colección de obras...) (Hijos de A. Gullón, editores) (2^{da}). Establecimiento tipográfico de M. P. Montoya y C^a. Al final, ex libris (firma) de Calisto Navarro. Madrid. 1880.

E. PANTALEON.- Yo soy un cazador

A. Y perro salíó.

20 pg. 18'5 cm. T.i. 27. Vol. 128.

Manuscrito: El libreto añade un breve fragmento en verso, musical. 28 hj. 42. Ms.-14.363-10.

Reparto:

Antonia Gosé..... Anita (casada con Pantaleón)

Ramón Rosell..... Pantaleón (marido infiel)

Julián Romea..... Mariano (cortejador)

"Epoca actual"

Acto único. 10 escenas. Gabinete bien amueblado.

Pantaleón simula irse de caza con su perro, pero lo que pretende es hacer alguna conquista. Mariano, que viene huyendo de un marido celoso, se refugia en casa de Anita, y ésta, que ya le conoce, cree que viene a cortejarla. Anita no sabe qué hacer, y oyendo ruido esconde en el balcón a Mariano. Vuelve Pantaleón creyendo que ha matado a dos hombres, con la escopeta, al volcarse su coche de caballos, y que le persigue la policía.

Mariano se esconde ahora debajo de la cama. Pantaleón le descubre y cree que es policía. Mariano, que ha visto el accidente, tranquiliza a Pantaleón, y se marcha.

Comentario.- El *juguete* tiende a *disparate*, y tiene todos los visos de haber sido improvisado. El tema es el tan recurrente de los engaños matrimoniales. Ellos son dos donjuanes, el uno casado, soltero el otro. Ella se bate entre la frustración y el deseo, siente una cosa y aparenta otra.

El argumento es excesivamente inverosímil, disparatado, y los coloquios entre los personajes están a ese mismo nivel:

MARIANO.- ... El cochero volvió a ocupar su asiento.

PANTALEON.- ¿Pero no me ha dicho usted que estaba muerto?

MARIANO.- De miedo.

PANTALEON.- ¡Oh cochero impermeable!

El final deja todo como estaba. Ni siquiera se sugiere que el marido ha escarmentado. Esto no es más que un *juguete* y los autores se lavan tranquilamente las manos:

PANTALEON.- ... Si es que no ha gustado,
nadie os engañó;
perro se ha anunciado
¡Guau!!!...

Y perro salió.

¡Y pensar que se estrenó el día de San Isidro!

*

70.- *La plaza de Antón Martín.*

Sainete lírico en un acto y en verso. Original de los Sres. ____, Prieto y Sierra. Música de los maestros Chueca y Valverde. Estrenado con gran éxito en el Teatro de Variedades el día 23 de Marzo de 1882. Administración Lírico-Dramática. Ex libris (firma y sello) del editor: Hijos de E. Hidalgo. Establecimiento tipográfico de M. P. Montoya y C^ª.

E. RITA.- Yo soy una barbiana

A. será más agradecida.

30 pg. 20'5 cm. T-1.782.

Reparto:

Sra. Espejo..... Rita (ex-chula de Pepe)

Sta. Vivivero..... Una vendedora de periódicos *

Rubio..... Asunción (novia de Pepe)



| | |
|--|---|
| Sra. González (D ^a S.)..... | La mujer de su marido |
| id..... | Una ciega |
| Sta. Gironi..... | Una paleta |
| Romero..... | La mujer del cochero |
| Sr. Vallés..... | Pepe (autor dramático) |
| Luján..... | Don Homobono (actor, padre de Asunción) |
| Bosch..... | Don José (un gordinflón, enamorado de Rita) |
| Mariscal..... | Un revendedor |
| Lastra..... | Ventura (un sarasa) |
| Alverá..... | Un paleta |
| Muñoz..... | Un vendedor |
| id..... | Un chulo |
| Rochel..... | Un ciego |
| Palacios..... | El marido de su mujer |
| id..... | Un cochero |
| Sánchez..... | Un guardia |
| Pardiguero..... | Un pobre |
| Cosín..... | Un lacayo |

Un soldado, un chico. Chulos y estudiantes.

* Este papel y el de Rita son uno mismo.

Acto único. 19 escenas. La Plaza de Antón Martín, de noche.

Pepe espera que la obra que estrena en el Teatro Variedades (Plaza de Antón Martín) sea un éxito, y casarse con Asunción. Don Homobono, que ni siquiera conoce el libreto, ha preparado una buena *claque* con amigos y deudores, para asegurar el éxito. Rita, chulapona, viendo a Pepe con Asunción, le echa en cara sus engaños y escandaliza la plaza, faltándole a un guardia, que se la lleva detenida. Por un problema con un actor se representa en primer lugar la obra de otro autor, y toda la *claque*, sin darse cuenta, estalla en su favor, *consagrando* a ese autor.

Sobre el final, véase pg. 450.

Comentario.- Sainete costumbrista en la línea de los de D. Ramón de La Cruz. El hilo conductor es la peripecia de un estreno teatral, pero la razón de ser del sainete se constituye con la intervención de los diversos tipos y coros que aparecen (véase reparto), cada uno de los cuales tiene su pequeña intervención. En su conjunto forman una escena de costumbres, con referencias realistas de la época (Teatro Variedades, Café Zaragoza, un "molino de

chocolate", revendedores de entradas, vendedores de periódicos, chulos...) que apenas deja lugar a otra cosa que no sea marcar los tipos y dar vistosidad a sus hábitos y maneras. Los personajes, pues, se retratan superficialmente, con fácil trazo y sencilla versificación, recurriendo de vez en cuando a vulgarismos castizos.

Véase lo más interesante que aporta el sainete en pgs. 434-5.

71.- *El grito del pueblo.*

Diario de la noche político, literario, musical y taurino. [En verso]. Redactor literario: D. _____. Redactor musical: D. Guillermo Careceda. El primer número [sic] vio la luz pública el día 7 de febrero de 1884 en el Teatro Circo de Prica de Madrid. Tipografía de Manuel Ginés Hernández. Madrid. 1884.

NOTA: Esta obra de Granés se ha conservado publicada por entregas semanales en la revista propiedad del autor, *La Viña*, lo cual, unido a todo el asunto de su suspensión en escena, trae consigo una disposición distinta de esta ficha.

Se publica en *La Viña* desde el nº 196 (12-II-84) al nº 206 (28-IV-84). El 196 explica que se puso en escena "una sola noche", y que fue suspendida por "orden de la autoridad". El nº 199 (3-III) anuncia la publicación del libreto (que no se ha conservado) y la reposición en escena desde esa misma noche (226). El propio nº 196, por otra parte, ya se había quejado de la suspensión en dos "cuchilladas": Una, referida al Conde de Toreno, Gobernador de Madrid (227), que "ha querido ahogar *El grito del pueblo*. ¡Infeliz!... Cuando el pueblo grita, es en vano taponarle la boca". Y otra, dirigida al periódico *El Imparcial*, que, "ejerciéndolo el triste oficio de denunciador, aconsejó a la autoridad que prohibiese la representación de *El grito del pueblo*. Bien por el celoso órgano, defensor de los intereses conservadores. Merece una credencial de polizonte. ¡Que se la den!" (228). El nº 201 de *La Viña* (18-III) dice que el libreto se dedica al crítico noticiero de *El Imparcial*, con el que se pagó Granés, como también refiere una cuchillada (229).

No conocemos del Reparto más que los actores mencionados en las notas 226 y 228. El papel más importante, desde luego, era el de la Sra. Montañés.

Acto único. 16 escenas. Despacho del director del diario.

Tantas coristas como LETRAS del alfabeto cantan vestidas con trajes ale-

góricos: "somos letras de la imprenta / no tenemos opinión...". El grito del pueblo es el nombre de un periódico que va a salir al día siguiente por primera vez, y que...

inaugura un nuevo género:
político y literario,
satírico al par que serio.

(230)

El DIRECTOR del periódico, entusiasmado con su proyecto, habla con el MOZO de redacción, que imita en su habla el gallego muy cerrado. A él corresponde la figura del gracioso, bruto y socarrón: "... ¿Volandu? / volandu, señor, nun puedo; / iré andandu si es igual". El mozo irá sacando a escena a los diferentes redactores. Primero a un actor caracterizado como ARTICULO, "que es un personaje sieteesino... acompañado de un bombo y un incensario". Hace una loa hinchada del Gobierno. El DIRECTOR, sulfurado, reclama un artículo de "oposición rabiosa", con lo que el otro escribirá:

¡Estrago y desolación
y exterminio y dinamita!
Este país necesita
ahorcar a tanto bribón...

Los CAJISTAS, por orden del ya satisfecho Director, despojan de sus prendas al Artículo, para hacer la "composición". Después viene el "INVENTOR del movimiento continuo", inquietísimo y sobón, que pretende que el diario alabe su invento. Tras este histrión sale la REVISTA DE TEATROS, con túnica griega, que cataloga la personalidad de los más importantes teatros. Así el Apolo: "Ni una obra estrena / en la que a pares / no saque a escena / cruces y altares". La REVISTA canta y sostiene que el público ansía "música española":

... de esos aires populares
que alegría al alma dan.

Despojándose la túnica aparece con traje andaluz para musicar unas canciones bajo el título de «¡Fataliá!» (que en nota se atribuyen a un Sr. Coll). Aparecen luego unos SUELTOS POLITICOS, que el Director aprueba, por su "intención". Después un CESANTE con la ESQUELA mortuoria. Uno y otra lloran la desaparición del partido fusionista liderado por Sagasta. Los ANUNCIOS forman un coro. Vesmos el más picante: "Por no necesitarla / su dueño don G. A. / se vende una vergüenza / que está sin estrenar". Aparece después la "Sección más sandunguera", la REVISTA DE TOROS, cuya actriz imita un dialecto vulgar, yeísta, seseante, aspirante, etc. Hace la crónica de una "corría", en que el

nombre de cada toro representa la sátira ideológica de los partidos de la época: *Carcunda*, *Nestiso*, *Noderao*, *Izquierdista*, *Conservador*, *Fusionista* y *Demócrata*. Torean, nada menos, El Ostión, Frascuelo, Lagartijo y Currito. Cuando la REVISTA termina ("Resumen: Malo er ganao; / los chicos medianamente / mu remal el presiente / y too er público abroncao"), el Director se entusiasma. Por último 'sajan los TELEGRAMAS muy deprisa', de Francia, Londres, Cuba, remedando también los acentos. (El cubano: "Habana. Cuato. Neguitos. / tené gan curiosidá / po sabé cómo se yama / e ministro de Ultamá"). Aparece aún la ULTIMA HORA, y el Director acalera la tirada para sacar el periódico a la calle. Varios chicos atraviesan la escena anunciando a gritos "¡El primer número de *El grito del pueblo!*".

Comentario: El largo resumen precedente se justifica sobre todo por la conveniencia de analizar un "subgénero" zarzuelístico, el *diario*, inventado por Granés. Plenamente familiarizado con el papel real de Director (de su revista satírica *La Viña*) hace esta aportación genuina a la gran diversidad de subgéneros del teatro lírico. Mezcla de política y sátira, podíamos considerarlo una peculiar variante del subgénero revista, pero no un ejemplo más del mismo. La revista decimonónica tiene siempre el referente real de la política nacional, con sus grandes (o muy sonados) avatares concretos, sus personajes paródicos... En cambio este *diario* propone un contexto íntimo, particular; referencias generales y metafóricas; ausencia de personajes (de actores) homologables en política. Lo paradójico es que, a través de la "Revista de toros" se haga un sistemático repaso de toda la política del momento. Prima, desde luego, el punto de vista satírico, literario, pero con tan alto sentido de la libertad de opinión, de la libertad de humor político, que la zarzuela se encuentra con la suspensión inmediata. Y aunque es cierto que un aliento radical, casi revolucionario, parece inspirar al *diario* en todos los temas, coherentemente con el momento en que comprobamos un giro hacia la izquierda en Granés (véase *La Viña*), también lo es que el amplio abanico de su sátira, precisamente por alcanzar a todos, equilibra y modera la real intencionalidad crítica.

Aproximadamente la mitad de la zarzuela corresponde a la "Revista de toros", que concentra la sátira política, pero cualquier lector de hoy se fijará sobre todo, más desinhibido, en la oportunidad y gracia de las imágenes taurinas (un placer para el *aficionado a la fiesta*), y las lejanas evocaciones históricas poseerán, más que nada, un sazonamiento humorístico en

cada "toro", es decir, en cada ideología. Saquemos a este albero, por ejemplificar, a los dos grandes líderes de la Restauración. Sabido es que a Cánovas se le apodó "Monstruo", pero no sólo por eso le *reconocemos* detrás de *Conservar*: "¡Qué toro! ¡Qué atrosía! / Bien plantao, bien vestido, / de poer y de sentío; / era un monstruo de verdad... / ... Mató un potro mu losano / que con su jinete andaba / por la prasa, y se llamaba / «banquete republicano». / Otro piquero le tienta / y ¡zás! le tumbó la jaca; / la probe estaba mu flaca / se llamaba «ley de imprenta»...". El burel del otro gran líder, el liberal Sagasta (caído del poder cinco meses antes, con su partido *fusionista*), sale a continuación: "Salió buscando camorra / *Fusionista*. Era bragao, / flacucho, corniapretao, / y en cada cuerno una «porra». / Traía el probe animal / un puntaso superior, / que isen que el anterior / le regaló en el corral. / ... Reseloso y burrisiego / solo embestia con gana / cuando la murga hospisiána / tocaba el himno de Riego... / ... Salió fija la mirá, / enterándose de too, / y murió del mismo moo / sin enterarse de ná." En cuanto a los toreros, están en un segundo plano, pero de vez en cuando se encuentran a gusto, como el maestro preferido por Granés, Frascuelo, cuando se las entiende con el toro *Mestiso*, tan "católico" que no acometía: "Frascuelo viendo aquel justo, / sin andarse con retrónicas / le largó veinte verónicas / para darle por el gusto".

Esta, con los otros seis toros, fue la versión representada y prohibida. Pero la zarzuela presenta, además, un "Apéndice para repeticiones" con una variante de la REVISTA DE TOROS, que muy bien podía ser sacada como alternativa. Ahora son otros los nombres de los toros, representando cada cartera ministerial del Gobierno de Cánovas: *Estao*, *Guerra*, *Presiensia*, *Gobernación*, *Hasienda*, *Fomento* y *Grasia*, mas dos "embolaos para los afisionaos": *Ultramar* y *Marina*. Quizá el mejor *descrito* (es decir, el más pleno de resonancias metafóricas al par que taurinas) sea el toro *Gobernación*: "De buena estampa, avispaço, / muchos pies, corniveleto, / alborotaor, careto / y retinto en colorao... / A este empuja, al otro piya, / siempre bufando y corriendo / de firme, y siempre jasiendo / bailar a toa la cuadriya. / No un toro, un jurisconsulto / por lo sabio asemejaba, / el engaño despresiba / y se iba derecho ar bulto... / ... Dio mucho juego, y aluego / lo arremató «Lagartijo». / En el casíno alguien dijo / que dio demasio juego."

Fortando, en fin, a la zarzuela en su conjunto, la valoramos como muy

positiva y realmente original. Plena, no ya de coraje político, sino de frescura, de dinamismo escénicos, no cae nunca en extremos de acidez, grosería o ataque personal. Era imprescindible, eso sí, contar con la colaboración de una tiple expresiva, graciosa, plástica (como debió serlo la sra. Montañés) para el papel, fundamental, de la REVISTA DE TOROS.

Ignoramos si el "subgénero" tuvo algún imitador. El propio Granés repite la fórmula, y en buena parte se autoplagia, cuando 16 años más tarde saca otro diario, *La Dinamita* (véase ficha 115).

*

72. - *El Conde de Cabra*.

Juguete cómico en un acto y en verso. Original de ___ y Felipe Pérez y González (??), representado por primera vez con extraordinario éxito en el Teatro Eslava, de Madrid, el día 5 de Marzo de 1885. Ex libris (firma): Manuel Pérez Montoya. Ex libris (sello): Ministerio de Fomento. Administración lírico-dramática. Editor, Eduardo Hidalgo. Establecimiento tipográfico de M. P. Montoya y Cía. Madrid. 1885.

E. JOAQUIN.- ¿Y me lo cuentas así?

A. siendo por ti conde...nado.

36 pg. 19'5 cm. T-5760.

Reparto:

Sra. Muñoz..... La Condesa
García Méndez..... Doña Fe (Paz)
Boisgontier..... Esperanza (Pepa)
Sr. Riquelme (D.A.)... Don Homobono Mostaza (Pantaleón)
García..... Beltrán, sargento (El Alcalde)
Paña..... Bruno (Bartolo)
Riquelme (D.J.)... Joaquín, cabo (Juan)

"La acción se supone en la quinta del Conde, inmediata a Irún".

Acto único. 16 escenas. Salón muy elegante.

Comentario.- Es básicamente la misma obra que publicó Granés -como único autor entonces- en 1876 (49.- *Mis tres mujeres*). En el reparto señalo las correspondencias de personajes. Surge algún nuevo elemento cómico, como el de llamarse Caridad la Condesa, con los subsiguientes juegos de palabras a base de «Fe, Esperanza y Caridad». También ahora (antes, no) se prodigan los abrazos erótico-cómicos en escena, al aprovechar Homobono su aparente matrimonio.

La crítica expuesta en *Mis tres mujeres* vale aquí, pero la transformación en verso, esta vez, parece positiva, quizá porque al aumentar la apariencia de producto literario se suaviza la irracionalidad argumental.

Véase cita en pgs. 328-9.

*

73.- *Brinquini*.

Juguete cómico-lírico, en un acto y en verso. Letra de los sres. D. ___ y D. Calisto Navarro. Música del Maestro Don Angel Rubio. Representado por primera vez con gran éxito en el Teatro de Recoletos la noche del 21 de Julio de 1885. Ex libris (firma): Manuel Pérez Montoya. Ex libris (sello): Ministerio de fomento. Dedicatoria de los autores a Ventura de la Vega (tenor cómico). Administración lírico-dramática. Eduardo Hidalgo, editor. Establecimiento tipográfico de K. P. Montoya y Cía. Madrid. 1885.

E. Hilario.- Al dejar la miña terra

A. bailaremos un can-can.

36 pg. 19 ca. T-2.992.

Reparto:

Asunción Rodríguez..... Dorotea (ahijada de "Brinquini", bailarina)
María Artiguez..... La Marquesa (viuda, pretende a Giner)
Ventura de la Vega..... Giner (ex-bailarín "Brinquini", pretende a la Marquesa)
Alfredo Cruz..... Hilario (criado de Giner)
Antonio Portillo..... Julio (sobrino de la Marquesa, corteja a Dorotea)
Un notario (no habla)

"La acción en nuestros días y en una casa de campo de Pinto"

Acto único. 15 escenas. Sala en casa de Giner.

Giner guarda en secreto su antigua profesión de bailarín. Había llegado a ser muy célebre, con el nombre de "Brinquini". Ahora tiene aspiraciones: ya es rico, pero podría casarse con la Marquesa, ser alcalde... y por ello oculta su pasado, tamiendo los prejuicios. Julio está deseando que su tía, la Marquesa, se case con Giner, porque eso le independizaría. Aparece una ahijada de Giner, que es bailarina, y va a celebrar su *beneficio*, por lo que pide a "Brinquini" que resparezca. Este se niega, pero le da una lección de baile, y le enseña una sortija con retrato de una joven aristócrata con quien vivió una noche de amor. Es la Marquesa, que con ayuda de Hilario descubre el pasado de Giner y le identifica como su antiguo amante. Decide casarse con él, y niega haber tenido otras aventuras:

GINER.- Te creo. (Ven en mi ayuda,
amigo Santo Tomás).

Comentario.- Juguete gracioso que debía descansar en manos, en pies, de actores que fueran buenos danzarines (Giner, Ventura de la Vega), para salir airoso con donosura. Bien tramado, sin pretensiones, con comicidad medida (prácticamente reducida al lenguaje de Hilario, que remeda un dialecto agallegado y vulgar).

Tiene por tema de fondo, poco habitual, la crítica contra el prejuicio social de las clases: aristócratas y artistas podían divertirse por iniciativa de los primeros, pero los segundos no podían aspirar a establecer vínculos serios o cargos públicos de responsabilidad. Dorotea, acaso representando la distinta postura de una nueva generación, quiere convencer a "Brinquini" que es un honor ser artista (Había inventado ciertos pasos de baile: el *batimán* y el *pas de buré fané*). Y además, con intención, le apunta:

DOROTEA.-

¡Qué afán!

Pues si ser danzante, es gran
condición en la política.

Y el liviano (que no insustancial) juguete termina con un pícaro canción. (Vemos un esporádico resurgir de este baile *frívolo*, tras triunfar en los primeros años setenta, y que aún volverá con mucha fuerza a principios del nuevo siglo. Granés lo sentía poco menos que imprescindible.)

*

74.- Guerra y paz.

(1855). Juguete cómico en un acto y en prosa. (Final en verso). Estrenado con extraordinario éxito en el Teatro de Variedades el 29 de Octubre de 1855. Cédula anotada por el editor. Ex libris (sello) de la Biblioteca lírico-dramática. Enrique Arregui, editor. Dedicado al Excmo. Sr. General D. Manuel Salamanca y Negrete (1855). Establecimiento tipográfico de M. P. Montoya y Cía. Madrid. 1855.

A.- pur favor, una palmada.

23 pg. 19 cm. T-11.242.

Reparto:

Sr. Luján..... Guerra

Sra. Espajo..... Paz

"La escena en Madrid"

Acto único. 10 escenas.

Comentario. Se trata de una ligera transformación del juguete 36.- *Las campanillas*, representado doce años antes por los mismos actores. El final presenta la supresión de dos escenas, que corresponden al paso por escena (sin hablar) de la Condesa, por lo que ésta no figura ya en el reparto.

Lo deja de ser curioso que el juguete se representara en el mismo teatro, el Variedades, y por dos actores definitivamente prestigiados en lo cómico, que recordarían fácilmente (y con agrado) sus respectivos papeles. (Por cierto, que actúan también en la siguiente obra).

Lo único que al parecer varía es el editor del libreto: Antes, Hidalgo; ahora, Arregui (que aparece por primera vez en nuestra bibliografía, y luego es tan habitual). El mismo Hidalgo, que ahora dirige la Administración lírico-dramática (23*), acaso sin enterarse de un cambiazco que atañía a sus derechos, editará una semana después otro libreto de Granés, beneficiándose de los respectivos derechos de representación. Y los dos editores entran pronto en colaboración conjunta (79.- *Manicomio político, y otros*).

75.- *Ardid de guerra.*

Juguete lírico en un acto y en verso. Original de ____ [destacadol y Eduardo Navarro Gonzalvo. Música del Maestro Jiménez. Estrenado con gran éxito en el Teatro de Eslava el día 20 de Enero de 1886. Ex libris (sello) del Ministerio de Fomento. Ex libris (firma) del impresor. Administración lírico-dramática. Eduardo Hidalgo, editor. Establecimiento tipográfico de M. P. Montoya y Cia. Madrid. 1886.

E. BRIGIDA.- Lo dicho, yo he de casarme

A. de gusto al pensarlo, nos bailan los pies.

31 pg. 20 c. T-4.675.

Reparto:

Sra. Sabater..... Brigida [vieja, pretende a Enrique]

Auñón..... Teresa [sirvienta de Brigida]

Sr.D. Julio Ruiz..... Enrique [joven deudor de Brigida]

Acto único. 13 escenas. "Sala amueblada decentemente".

Brigida tiene en Sevilla una hermana gemela, Eufrasia. Quien se case antes de las dos heredará un millón. Brigida piensa en un tal Enrique que la debe once mil reales: le perdonará la deuda y será rico. Enrique, al conocerla, queda horrorizado, y "se enamora" de Teresa, y ésta de él. Aunque se presenta como un truhan, Brigida le acepta encantada. Entonces, enterado

por la sirvienta del asunto de la herencia, Enrique se hace pasar por un gitano de Sevilla recién casado con Eufrasia. Brígida cree haber perdido la herencia, y, cuando vuelve Enrique, que se muestra grosero con ella y píropea a Teresa, la vieja decide firmarle un *recibí* en el *pagaré*, con lo que el joven queda libre, se promete con Teresa y descubre el engaño a Brígida.

Comentario.- El argumento justifica el título. He aquí una vez más el típico joven atrevido, ingenioso, que improvisa situaciones con buenos reflejos... Y dandy, mujeriego, endeudado, etc. Añádase una novedad: "es un artista tronado, / entusiasta y calavera". Al fin y al cabo el final presenta el desprecio por el materialismo: la opción del amor pese a las tentaciones: "Si el millonaje / yo logro ver, / cojo los cuartos / y echo a correr". Pero a pesar de ello el juguete vale bien poco, porque los personajes no alcanzan la autenticidad como tales.

Veamos también una ridiculización excesiva del deseo de matrimonio de una anciana: "Por tus pedazos / me despapito; / me vuelves loca / con tu palmito". Hasta el último momento Brígida pretende al joven: "Aquí en mi pecho germina / un fuego devorador...", y esa verso lo reconoce hasta Teresa: (¡Don Juan Tenorio!).

Sí que pudo resultar vistosa, de la mano de Julio Ruiz, la escena en que éste se disfraza de un viejo gitano, saliendo a relucir buenas dosis del argot de procedencia calé, e incluso léxico calé:

ENRIQUE.- Yo la entregué er corasón,
y a luego er bato *erajay*
noa jechó la bendisión.

*

77.- *Circo nacional*.

Pasillo gimnástico-político en un acto y cuatro cuadros. [En verso, y una parte en prosa]. Libro de los sres. — y Jackson. Música del Maestro Nieto. Representado con extraordinario éxito en el Teatro de Eslava el 25 de Enero de 1886. Ex libris (sello): Ministerio de Fomento. Dedicatoria en verso a Julio Ruiz (actor (235)). Al final, indicaciones sobre decoración y vestuario. Administración lírico-dramática y Biblioteca lírico dramática. Eduardo Hidalgo y Enrique Aruej, editores (236). Establecimiento tipográfico de M. P. Montoya y Cía. 1886.

E.- CORO.- Unido el abono

A. el sol de la libertad!

CIRCO NACIONAL

PASILLO

ENSAYOS-PASILLO EN UN ACTO Y CUATRO CUADROS

LENGUA DE LOS INDIOS

GRANÉS Y JACKSON

MAESTRO

MAESTRO NIETO

Representado con entera afinidad en el Teatro de ESLAVA
el 25 de Enero de 1890.



MADRID: 1899

ESTABLECIMIENTO TIPOGRÁFICO

DE M. P. MONTOTA Y C.^o

Cañal, 1

36 pg. 20 cm. T-7.188.

Reparto (y correspondencias políticas reales):

Sta. Montes..... Aurora (artista ecuestre, la libertad)
Sr. Ruiz..... Banasta (domador-director, Sagasta)
Escriu..... Don Antonio de Castello (domador-director, Cánovas)
Peña..... Somero (prestidigitador, Romero Robledo)
Ramiro..... Empresario
García Valero.... Contador
Balaguer..... Idilio (primo de Aurora, músico inventor de la luz
eléctrica, ¿Emilio Castelar? (vid n. 239))
Roldán..... Lope Mingo (gimnasta de paralelas, se asocia a Banasta;
General López Domínguez)
Altarriba..... Sacatranca (gimnasta idem, General Salamanca)
Barreal..... Moreto (malabarista de la compañía de Banasta, Moret
(Ministro de Estado))
Id..... El señor Polilla (taquillero)
Herrerros..... Amancio (compañía de Banasta, Venancio González (Gobernación))
López..... Sancho Alonso (idem, ¿Alonso Martínez (Gracia y Justicia))
Arias..... Capacho (idem, Camacho (Hacienda))

Coro de abonadas, de gimnastas y de caballistas.

Cuadro I. 8 escenas. Telón corto; dirección del Circo.

El coro pide la renovación de la compañía, sobre todo del director-domador, Don Antonio. Aurora presiona al efecto, y también Idilio, con su música (Himno de Riego, la Marsellesa, Garibaldi). El empresario propone que Don Antonio abandone, y éste se muestra propenso, lo que provoca la ira de su ayudante, Sóbero. Aparece Banasta, con su compañía (la fusión), y consigue integrar en la misma a Lope Mingo y Sacatranca. El empresario, por su parte, ha tramado una "grita gorda" contra Don Antonio.

Cuadro II. 2 escenas. Escenario del teatro del Circo.

Don Antonio renuncia a su espectáculo porque Somero no ha dado de comer en dos o tres días a los leones. Somero hace unas prestidigitaciones, pero Banasta le enmienda la plana. Somero se refugia en un dueto con Aurora.

Cuadro III. 6 escenas. Telón corto del primer cuadro.

Don Antonio discute con Somero, que se las promete muy felices como director del Circo, en compañía de Aurora. Pero ésta le desprecia: "Yo voy donde debo ir / y usted ni va ni se queda". Aunque Somero se arrebatara, Don

Antonio también le desprecia, y hace lo posible porque Banasta acepte el cargo. Este se hace un poco de rogar ("¡Zalamerón!") en presencia del empresario, pero acepta. El circo, de pronto, se queda sin luz (de gas), pero Aurora promete darle luz: ha estado ayudando a Idilio a "inventar una luz / de una claridad vivísima" (237).

Cuadro IV. 1 escena. Interior del Circo. Decoración especial (238).

Aurora canta una décima, iluminando la escena con una luz eléctrica:

AURORA.- Este fulgor soberano

(Dirigiéndose a la figura que representa Banasta)

de las sombras te redime.

Sigue el resplandor sublime

que ardiente brilla en mi mano.

No será tu esfuerzo vano,

si en mí cifras tu ansiedad.

¡Antorcha de la verdad,

mi luz tu triunfo asegura,

que es el sol de la ventura

el sol de la libertad!

Comentario.- Este "pasillo gimnástico-político" es el primero de su género en manos de Granés, y está cargado de un fuerte sabor innovador. (Habría que analizar despacio la capacidad del género chico para acoger en el seno de sus estructuras básicas una gran variedad de subgéneros con características propias).

Circo nacional no es otra cosa que una revista paródica, cómica (con ciertas resonancias ideológicas serias) de la realidad política inmediata, que, en este caso, todo el país vivió como una dramática circunstancia histórica: la temprana muerte de Alfonso XII, aunque a ello, taxativamente, no se alude. Cualquier aficionado a la historia del XIX puede reconocer en el *pasillo*, estrenado inmediatamente después de los hechos reales, la coyuntura política de la renuncia de Cánovas al poder en favor de Sagasta, la reacción del gallo Romero Robledo, la de los generales más prestigiosos... y la exigua respuesta de los republicanos.

Hay tres tipos de personajes, que se combinan con perfecta naturalidad en escena: Los teatralmente funcionales ("contador", "taquillero", "empresario" -no es factible asociarlo con un personaje histórico-). Los simbólicos, o paródicos, con correspondencias históricas evidentes en sus

nombres y actitudes. Y los alegóricos, que sólo representan ideas. La postura ideológica de los autores surgirá fundamentalmente a través de estos últimos, situados en un significativo segundo plano, tras la historia real, pero reservándose el derecho al protagonismo (Aurora es el personaje que más veces interviene) y al triunfo final (Aurora cierra la obra).

Veamos el tratamiento de los personajes históricos: Sagasta, siempre dispuesto a gobernar, se entiende con Cánovas en razón de una política de Estado. Pero, al margen de esa coyuntura, cuando no consigue el poder, es presentado así:

Y en tal ocasión
es bueno llevar
oculto el morrión
debajo del *clack*.

Y en la misma política de Estado se refleja su ironía y mano dura:

ANTONIO.- ¡Favor...!
BANASTA.- Justicia oportuna.
ANTONIO.- ¡Compañero...!
BANASTA.- Sí por Dios.
Pues si al cabo entre los dos
no hay diferencia ninguna.
EMPRESA.- (Se entiende bien esta gente).
ANTONIO.- ¿Su programa...?
BANASTA.- Variedad...
caballos en libertad...
y *palo*.

De los personajes históricos el único que en realidad sale malparado es Romero Robledo, *delfín* de Cánovas. Aurora le desprecia, y don Antonio no menos: "... Calla, molécula! / No comprendes todavía / los misterios de mi ciencia".

En cuanto a los personajes alegóricos, Aurora e Idilio, el más matizado es el de Aurora, la libertad. Idilio es un "primo" suyo, que sólo se preocupa de tocar la flauta (ya vimos su música) y de buscar la *luz del mañana*. Aurora se lamenta de su falta de acción y alude enigmáticamente a la añoranza de otro primo suyo: "¡Ay, si estuviera aquí el otro! / ese no se anda con chiquitas". Sin poder concretar su identidad, sugeriría algún otro ideal básico de los republicanos. Idilio por su parte se justifica así: "Prima, mi

amor es platónico / No riño con nadie, prima / ... Yo busco el triunfo pacífico / y tu posesión pacífica" (229). Los grupos de ideología republicana, como el de Castelar por aquellos años, se quedaron en este momento crucial, en efecto, prácticamente inactivos.

Aurora, animosa, impulsada por los cantos de "cierta redova" (por los ritmos decasilabos 4 + 6 deduzco que el himno de Riego), pretende "la batuta de la dirección" porque no quiere ser *Aurora*, sino *día*. El empresario la considera imprescindible, pero no directora. Y Aurora, por su parte, se sintió, tiempo atrás, decepcionada por *Banasta*, y aún recuerda la histórica frase (véase lámina 18, en pg. 306) del ex Presidente de la República:

y hasta dijo a todo el mundo
que si alguna vez caía,
caería del lado mío.

Ahora, sin embargo sabe que "nunca haremos buenas migas". Vemos pues la desmitificación de la liberalidad de Sagasta en la línea del periodismo satírico que acaba de abandonar Granés, y que, evidentemente, es el caldo de cultivo de toda la ulterior politización del teatro de Granés.

El que decir tiene que peor considerado aún tiene Aurora a Cánovas, que ha vetado su actuación con *los caballos*:

Cuando canto las verdades
armo la revolución,
y por eso don Antonio
no quiere que cante yo.

Y lo mismo a Romero: "¿Usted quedarse conmigo? / ¡Pues estáya yo fresca!". Lo mejor de Aurora, sin embargo, es la décima final antes reproducida.

El coro, que viste igual que Aurora, y la sigue, aporta, por fin, un matiz de libertades eróticas -al menos desde el punto de vista escénico- y de alegre contrapunto popular al trasfondo de política *trascendente*: Así, le canta a Aurora, repitiendo sus ideas (obsérvese la facilidad *musical*):

Al ver tu cintura
de gracia y finura
moverse con arte
me da un sofocón;
que viva el jaleo,
que viva el bureo
que es solo el deseo

del pueblo español,

Es sin duda una *concesión* al público, al igual que ese otro guiño que debía suponer el que don Antonio, en un momento determinado (esc. II) se dirigiera al director de la orquesta (véase pg. 446).

*
78.- *En el nombre del padre...*

Zarzuela en dos actos y en prosa [y en verso para la música]. Letra de los Sres. — y D. Calisto Navarro. Música del maestro D. Angel Rubio. Estrenada con gran aplauso en el Teatro de Recoletos de Madrid, la noche del 20 de Julio de 1886. Ex libris ilegible. Administración lírico-dramática. Eduardo Hidalgo, editor. Establecimiento tipográfico de M. P. Montoya y Cía. Madrid. 1886.

A. como no me aplauda usted.

48 pg. 20'5 cm. T-14.279.

Reparto:

Margarita Mendieta.... Milagros (casada con Angel, madre reciente)
Isabel Mendieta..... Petra (sirvienta de Milagros)
Félix Dalgado..... Agustín (amigo de Angel, siempra ser marido de Milagros)
Ramón Lafita..... Angel (marido)
José Navarrete..... Don Juan (tío de Agustín)
Angel Campamora..... Casto (pretende a Blanca, amor de Agustín, hija de D. Juan)
(Convidados al bautizo)

"La acción en Madrid. Epoca actual".

Acto I. 7 escenas. Sala elegante.

Agustín, que ama y pretende a Blanca, por recibir una "pensión" de D. Juan (que le rechaza como yerno), le ha contado que se ha casado con otra, enviándole una fotografía de Milagros. Don Juan se presenta en Madrid con Casto, procurando influencias políticas, y Agustín pide a sus amigos Angel y Milagros que representen la farsa del falso matrimonio. Como acaban de tener un hijo, don Juan quiere ser el padrino. Casto consigue una entrevista con "el ministro".

Acto II. 12 escenas. Misma decoración.

Al reunirse de nuevo, D. Juan sospecha que Angel se entiende con Milagros, y más aún cuando intercepta una carta que Casto le traduce del inglés. Promueve D. Juan entonces un duelo entre Angel y Agustín. Casto llega con una carta del ministro para D. Juan, nombrando "subgobernador de Alcoy" a



Agustín, porque éste ha movido sus influencias. Agustín aclara todo a D. Juan y le solicita la mano de Blanca. Ahora sí accede.

Comentario. Zarzuelita de enredo sin apenas interés de ningún tipo. Repite temática y tramas ya conocidas sin aportar novedades. Sigue, así, explotándose la farsa de la escenificación de abrazos de la mujer con un amigo del marido, con gran disgusto y sufrimiento por parte de éste, para supuesto divertimento del público, cómplice de esa situación de enredo. Ya lo vimos en *La criolla*, y en *Un simón por horas*, pero aquí sin gracia.

El título obedece a la idea de que si es el padre o el padrino quien pone el nombre a la criatura.

79.- *Manicomio político.*

Locura cómico-lírico-política, en un acto (y dos cuadros) y en verso. Original de D. ___ y D. José Jackson Veyán. Música de los Maestros Fernández Grajal y Gómez. Estrenada con extraordinario éxito en el Teatro de Maravillas el día 6 de Agosto de 1886. Ex libris (sello) del Ministerio de Fomento. Ex libris (firma) del impresor. Administración lírico-dramática y Biblioteca lírico-dramática. Eduardo Hidalgo y Enrique Arregui, editores. Establecimiento tipográfico de Manuel Pérez Montoya y C^a.

E. SANTIAGO.- Pur Pravia que ya estoy harto.

A. un templo digno de ti.

32 pg. 20'5 cm. T-1.634.

Reparto (y correspondencias políticas reales):

Sra. Iglesias.... Belén (manola, alborotadora popular, es la Libertad)
Alarcón..... [Doña] Rosario (loca, vieja carlista)
Sr. Vega..... Tadeo (loco, P. Mateo Sagasta (Presidente del Gobierno))
Talavera.... Sempronio (loco, Antonio Cánovas, fiscal)
Gil..... Idilio (loco, posibilista, federal, faldero de Tadeo)
Chaves..... [Don] Paco (¿Romero Robledo?)
Ferrandiz.... Doctor España (Director del manicomio)
Arregui..... Santiago (conserje del manicomio)
Suárez..... Guardia 1^a
Rodríguez.... Id. 2^a
Turpi..... Minino (loco, perdiguero de Tadeo)
García..... Furibundo (loco, galgo inglés de Tadeo)
López..... Capacho (loco, Camacho (ministro de Hacienda))

X (no habla)... [Don Nicolás (¿Salmerón?)]

Locos, Coro general.

Acto único. 15 escenas.

Cuadro I. Sala de espera, que da ingreso al manicomio.

Belén ha sido llevada al manicomio por dos guardias, como *vaga* y alborotadora callejera. Santiago la encierra, y también a los guardias. Se presenta un nuevo Director, de gran prestigio: el Doctor España. Aparecen discutiendo Idilio y doña Rosario. El doctor los diagnostica falta de tornillos. Luego aparece un grupo de locos, que son personajes simbólicos de la política: Tadeo, Sempronio... Tadeo demuestra tener a todos domesticados (menos a Idilio), y augura "larga vida" al Doctor España "si no se mete en nada". El Dr. España dialoga con Belén, que le deja "admirado". Vuelven todos los locos y Belén se enfrenta a ellos. A una piden su muerte, y como el Dr. España la ampara, el grupo de locos se subleva y les toma prisioneros:

TODOS.- ... amarrad con cadenas a España
y que muera con la libertad.

Cuadro II. El patio del manicomio.

Los guardias han ascendido. Tadeo y Sempronio quieren cortejar a Belén, que está encerrada, pero ésta les rechaza. Un coro de trajes alegóricos (*"representando la Justicia, la Verdad, la Moralidad, etc... llevando cada cual un letrero del personaje que representa"*) libera a Belén, pero todos los locos organizan un consejo de guerra contra Belén y el Dr. España. Sempronio hace de iracundo fiscal. Idilio de inoperante defensor. Tadeo de partidista magistrado. Así que la pena es de muerte. Pero llegan unos "frailes misioneros" para auxiliar "a los pobres prisioneros" y resultan ser unos revolucionarios catalanes, identificados por sus *"gorros catalanes o barrerinas coloradas"* que cierran todas las puertas y *"se apoderan de Tadeo y Sempronio, formando un cuadro plástico"* mientras cantan:

Ya irá, ya irá
rápida avanzando la roja nube,
ya irá, ya irá
pronto hirviente el rayo fulminará.

Belén llama a sus brazos a España, y cierra la obra con estos versos:

Siempre tendrás en mí pecho
un templo digno de ti.

Comentario.- ¿Qué es esta "locura", en cuanto subgénero? ¿Pasillo o

revista?. Aunque me inclino más bien por lo primero, lo cierto es que estamos ante un interesante procedimiento de fabulación paródico-alegórica. Si la alegoría general estructura tema y argumento, los rasgos paródicos apuntalan los personajes y profundizan en el aspecto crítico. En la línea iniciada por *77.- Circo nacional*, los dos autores, cumplidos los seis meses de gobierno de Sagasta bajo la regencia de María Cristina, reinciden en la visión crítica y en el registro cómico, pero con mayor dramatismo al trastocarse la carpa circense en las rejas del manicomio. La obra pierde interés histórico porque la coyuntura política que refleja, de orden general, no es equiparable en importancia aparente al muy concreto momento crítico del *Circo*. Pero en su momento sí debió representar el eco del desencanto de las fuerzas políticas republicanas, tanto de inspiración intelectual como de espontaneismo popular. No olvidemos que, al igual que allí Aurora, en el *Manicomio* la protagonista, Belén, sigue siendo la *libertad*, pero aquí es menos alegórica, menos abstracta, porque se identifica con un personaje de la calle, con una *manola* que nada tiene que ver con otros personajes paralelos del género chico. Esta *manola* tiene un discurso político perfectamente definido de principio a fin, que merece la pena constatar. Empieza (pg. 6):

Yo nací el sesenta y ocho...

.....

Dicen estos (*por los guardias*)

que estoy loca,

porque no puedo aguantar

la injusticia, el privilegio,

el engaño y la maldad.

¿Dicen que soy una *vaga*

porque tengo odio mortal

a la esclavitud y al yugo?...

Sigue (pg. 17): "Yo rechazo con empeño / esta política odiosa, / porque yo sueño otra cosa. / Verá usted lo que yo sueño. / Yo sueño un mundo ideal / sin vicios ni torpes tratos, / en donde llevan zapatos / los hijos del menestral. / Que no es ley ni manda el cielo / que tras de afanes prolijos / vea el obrero a sus hijos / descalzitos por el suelo. / Veo con dulce ansiedad / la justicia en lontananza, / puesta en el fiel la balanza / bajo el sol de la igualdad..."

Y termina (pg. 29) con el juicio. Sus palabras evocan las de Quevedo:

Que no resisto más largas,
y que van a ser amargas
las verdades de mi boca...

a lo que contestan los dos hombres de estado (o locos):

SEXPROMIO.- De mi furia no respondo.

¿No la piensas rebatir?

TADEO.- Toma, ¿y que voy a decir?

- Que esta nos conoce a fondo.

En cuanto a Idilio-Castelar, que empieza reconociendo que nació "federal", se hace una burla de su oratoria vana: *(Tose, escupe y dice con entonación cósico-dramática)*: "... Allá en la umbría / y triste infancia del mundo, / apenas el sol fecundo / su roja llama encendía, / del puro cielo detrás / estallaba el pensamiento..." Y no dice más, porque el Magistrado-Tadeo le interrumpe. (Ya antes ha dicho: "que hable, que hable, ... y nada más"). La visión, sí, del loco-Sagasta es muy negativa: "Señores, la evolución / retrógrada que hemos hecho, / tal me alegra, que en el pecho / no me cabe el corazón".

En cuando a flecos menores de la política se alude a una "disidencia" del loco Capacho, ministro de Hacienda; y queda muy desdibujada la correspondencia de don Paco. Por fin, D. Nicolás (¿Salmerón?) es silenciado por las amenazas de Tadeo: "Si habla, leña".

•

NO.- Tula.

Juguete lírico. En un acto y en verso. Música del Maestro Taboada. Estrenado con extraordinario éxito en el teatro Martín, el día 3 de Octubre de 1886. Ex libris (sello) del Ministerio de Fomento. Ex libris (firma) del impresor. Administración lírico-dramática. Eduardo Hidalgo, editor. Establecimiento tipográfico de M. P. Montoya y CA. Madrid. 1886.

E. TECLA.- No viene usted a almorzar

A.- solo os falta dar.

30 pg. 20'5 cm. T-4.499.

Reparto:

Sra. Iglesias..... Tecla (sirvienta de la pensión)
Sr. Vega..... Narciso (compositor musical, corteja a Tecla)
Talavera..... Don León (cazador de fieras)
Suarez..... Don Rafael (albéitar coracero)

Sr. Arregui..... Don Simplicio (dueño de la pensión)

Acto único. 16 escenas. Sala de una casa de huéspedes.

Don León de la Selva, fiero cazador, llega a la pensión recién casado con Tula. Narciso y don Rafael, hijos de la pensión, tienen cariño a la perra de don Simplicio, que también se llama Tula. Surgen uno tras otro los equívocos que hacen pensar a León que los tres hombres acarician y frecuentan desde tiempo atrás la compañía de su mujer. Así por ejemplo, le escribe uno de ellos:

NARCISO.- Si yo a Tula conocía,
preguntó: de ello estoy harto.
Tanto, que ella de noche y día
no salía de mi cuarto.

La furia de León va en aumento hasta que se desvela el equívoco.

Comentario.- Muy poquito vale este juguete de simplísimo *quid pro quo*, que se desconecta de la temática de las últimas producciones de Granés, retro trayéndose a aquel tipo de personaje que tanto frecuentó en la primera etapa: El mismo nombre ⁽²⁴⁰⁾, el mismo celoso a histrión, probablemente en servicio de la propia ridiculización de esos extremos que invocaban el duelo de honor a cada paso.

Véase alguna referencia a esta obra en pgs. 435 y 444.

*

81.- *Juanito Tenorio*.

Juguete cómico-lírico, en un acto y dos cuadros. En verso. Música del Maestro D. Manuel Nieto. Estrenado con extraordinario éxito en el Teatro Martín, el 27 de Noviembre de 1886 ⁽²⁴¹⁾. Ex libris ilegible [¿F. Fiscowich?]. Dedicado al tenor cómico Ventura de la Vega ⁽²⁴²⁾. Administración lírico dramática. Eduardo Hidalgo, editor. R. Velasco, imp. Madrid. 1886.

E. PABLO.- No ha habido otro Carnaval

A. mas que una vez en la vida.

28 pg. 20 cm. T-13.167.

Reparto:

Sta. Segovia..... Lola [*Doña Inés*, chalequera enamorada de Juanito]

Vega..... Juanito Tenorio

Talavera..... El Doctor don Gonzalo [*comendador*, amigo de Juanito]

Suárez..... El Capitán de Barbastro [*Capitán Centellas*, ídem]

Frases del «Tenorio», por CILLA —————



—Por donde quiera que fui,
la rabón atropellé...



—¡Cual gritan esos malditos!



—Ni reconoci el sagrado...



—Yo á los palacios arriba,
yo á las cabanas bajé...



—Siempre vivió con grandesa,
quien becho á grandesa está.



—¡Ah, qué filtro esvenenado
me das en este papel!...

Sr. Arregui..... Avendaño (*Avellaneda*, idem)
Carreras..... Pablo (*Ciutti*, criado)
Rodríguez..... Sereno 1º
Polo..... Sereno 2º

Cuadro I. 7 escenas. Comedor de la casa de Juanito.

Juanito, "... desde que a la lotería / le cayeron unos cuartos, / anda siempre de jarana / de borrachera y de escándalo. / Se le ha puesto en la cabeza / imitar a su tocayo don Juan Tenorio...". De tal guisa, y vestido de D. Juan, confunde y denomina a todos sus conocidos con nombres del *Tenorio*. Lola, viéndole, se harta de llorar desconsolada. El doctor encarga a Pablo que vierta un narcótico en el vino de Juanito, y tras llamar con misteriosos aldabonazos (y un campanillazo) se presenta, interrumpiendo la cena de Juanito y sus amigos, y provoca al *héroe*, hasta que éste cae dormido.

Cuadro II. 3 escenas. Patio de la casa de D. Juan.

La idea del Doctor es representar entre todos, disfrazados de estatuas, la escena del cementerio, y que el mismo miedo devuelva la razón a Juanito. En efecto, las estatuas le aterrorizan, y termina reconociendo que no es "el verdadero, el legítimo" Tenorio, con lo que los demás le felicitan y él reconoce en Lola a su novia querida.

Comentario.- (243). Este "juguete cómico-lírico" no es sino una fórmula particular de parodia, no tanto del drama como del personaje Tenorio (244). Partiendo del recurso *quijotesco* de locura por transmutación de personalidad, se toman unos pocos elementos del drama serio (cena con los amigos, cementerio) para construir una ágil y divertida parodia. Repetidas veces se alude al propio concepto de "parodia": "parodiando la escena / del cementerio"; "fui tan solo un mameluco / que lo quiso parodiar", etc.

Naturalmente, el lenguaje de Juanito es siempre paródico, y recoge ideas o versos del Tenorio, convenientemente transformados, y, a veces, subrayados en cursiva:

... y va *conmigo* el escándalo
por donde quiera que voy.

Las prevenciones
yo recorri,
juicios de faltas
tuve cien mil.

Las actualizaciones grotescas, buscando la hilaridad, son constantes:

Yo descendí hasta los sótanos
y a las guardillas subí...

(Puede verse otro ejemplo en la pg. 394, en que se apunta algo sobre el errotismo).

Redundando en el parangón del recurso *quijotesco*, Juanito, como el Hidalgo manchego, tiene visos de certeza y oportunidad, pero no se elevan en idealismo, como en aquel, al defender, por ejemplo, a Dulcinea-Inés-Lola, sino que una ligadura realista (mas propia de Sancho) le ata al suelo:

... si alguien te ofendiera,
si dijese algún silbante,
por detrás o por delante,
que eres mala chalaquera,
o te pedía perdón
o le ahogaba en un minuto;
(transición) ... si el tío no era más bruto
y me daba un revolcón.

Quizá esos visos de realidad tengan también mucho que ver con la propia biografía de Granés, tantas veces vapuleado.

Otro recurso cómico de la parodia es la aparición de los serenos, que hablarán (cantarán) un remedo del acento astur. Son presentados así, tras los aldabonazos:

JUANITO.- ¿Quién es?
PABLO.- El Comendador, que llega
 con gente armada.

Por fin, conviene considerar que la parodia también vela por presentar cierta verosimilitud dramática, de cara al espectador. De esto se encarga fundamentalmente el personaje del Doctor:

¡Que un hombre de mi linaje
y a los cincuenta y seis años,
descienda a hacer tales farsas
vestido de mamarracho!

Aunque él también cae en la autorridiculización, al explicar a los otros amigos la enfermedad de Juanito (que requiera el tratamiento de moda: el homeopático): "Porque la locura es... / efecto de que las vértebras / se infartan de humor linfático, / porque lesionan las vísceras / los desórdenes gastrálgicos. / Pero, basta ya de términos / científico hipocráticos, / que

vosotros no entendéis / (ni yo tampoco), y al grano".

Una alusión a los progresos técnicos en luminotecnia puede verse en la pg. 424; y al teatro dentro del teatro, en la pg. 435.

*

82.- *¿Se puede?*

Juguete cómico-lírico en un acto y en prosa. [y verso, para la musical. Original de D. ____ (destacado) y D. Manuel Arenas. Música de D. Baldomero Nieto. Estrenado con extraordinario éxito en el Teatro Martín la noche del 11 de Diciembre de 1886. Administración lírico-dramática. Eduardo Hidalgo, editor. Ex libris (sello) del Ministerio de Fomento. Ex libris del imp.: Regino Velasco. Madrid. 1886.

A.- Un aplauso dad.

25 pg. 20'5 cm. T-4.053.

Reparto:

Sta. Luque..... Clara

Sr. Vega..... Antonio [camarero]

Talavera..... Don Primitivo [casado con Clara]

Suárez..... Pepe (ex novio y primo de Clara)

Acto único. 16 escenas. Comedor.

Clara y Primitivo forman un matrimonio distanciado sexualmente. Primitivo, ya maduro, ansia en vano la compañía de la guapa Clara. La misma noche, cinco de enero, Clara cena con su primo (y ex novio) en un gabinete reservado del café Habanero; y Primitivo hace lo propio con una joven dependienta, y se deja olvidada una petaca, regalo de Clara, "con el retrato de Lagartijo a un lado, y al otro el del toro Finito". Antonio, camarero del Habanero, que recogió la petaca, se presenta en la casa para servir como criado. Aunque no reconoce a ninguno, todos le reconocen a él, y eso da pie a los mejores momentos en los juegos de equívocos que siguen, entre los que se intercala que Antonio busca a su padre, del que sólo sabe su nombre (precisamente Primitivo) y estatura (también coincidente). Todos quieren echar a Antonio, pero creyéndole chantajista el uno le sirve de comer, la otra le promete amor, etc. Cuando saca al fin la petaca ante Clara, entre Antonio y el que él cree su padre, Primitivo, improvisan unas mentiras que devuelven la tranquilidad a todos. Pepe, que pretendía abusar de Clara, tiene que abandonar urgentemente la casa. Y Primitivo desengaña de su paternidad a Antonio.

Comentario.- Divertido y bien trazado juguete de enredo, con equívocos bien tramados que provocan situaciones cómicas sobre la base de inversión de términos: El que tiene todo el poder de la casa y gobierna a los amos es el criado.

El título *¿Se puede?* reproduce la pregunta obligada del camarero que atiende los reservados, para avisar a la pareja...

Provisto y alerta
el mozo acude ya,
llegando a la puerta
tres golpecitos da.
Mas cierra exclamando
al ver lo que ve:
dispansen ustedes,
luego volveré...

Con ello vemos la inspiración costumbrista del juguete, que rezuma picardía. La propia petaca alude con intención a la cornamenta. Y la inestabilidad familiar, con trasfondo erótico, debido a la presencia constante de un primo de la mujer, es, también uno de los temas habituales, o mejor, de los recursos para tejer enredos, del teatro de Granés.

Al comienzo se justifica la llegada del sirviente porque la criada, después de ver *La gran vía*, ha multiplicado su costumbre de "sisar" y las "pobres... chicas... / las que tienen que servir" tienen ahora por afán "que el señorito / la espere en Eslava / tomando café". Con esa música y letra se preconiza, de paso, un inmediato estreno del propio Granés, en colaboración con otros (86.- *Te espero en Eslava tomando café*).

83.- *El Teatro Nuevo*.

Pasillo cómico-lirico. (En un acto. En prosa, y verso para la música).
Letra de D. Mariano Pina Domínguez y D. _____. Música de D. Angel Rubio. Representado por primera vez en el Teatro Eslava de Madrid el 24 de Diciembre de 1886. Administración lírico-dramática. Eduardo Hidalgo, editor. Ex libris (sello) del Ministerio de Fomento. Ex libris (firma) del impresor: José Rodríguez. Madrid. 1887.

A. y que respire con afán.

Reparto:

| | |
|-----------------------|--|
| Sta. Pastor (J.)..... | El ama de cría (24 ^{as}) [sirve a Fel] |
| Pastor (L.)..... | Julia [casada por Angel, acompañada por Serafín] |
| Alvarado..... | Adela [casada con Serafín, acompañada por Angel] |
| Baeza..... | Doña Robustiana |
| Quintana..... | Florista |
| Soldevilla..... | Fe [casada con D. Timoteo] |
| Campos (L.)..... | Esperanza [pollita, hija de Fe] |
| Moreno..... | Caridad [idem] |
| Vargas..... | Una paleta |
| Molina..... | Amparo [hija de Robustiana] |
| Payares..... | Pepita [idem] |
| Sr. Mesejo (J.)..... | Serafín [corteja a Julia] |
| Manini..... | Angel [corteja a Adela] |
| Escriú..... | Don Timoteo |
| Mesejo (E.)..... | Ricardito [polla, corteja a Esperanza] |
| Larra..... | Eduardo [polla, corteja a Caridad] |
| Valero..... | Un paleta |
| Martín..... | Acomodador |
| Galván..... | Caballero 1º |
| Yzaldo..... | Id. 2º |
| Arauce..... | Id. 3º |
| Barragán..... | Niña 1ª |
| Pastor (J.)..... | Id. 2ª |
| Sánchez..... | Id. 3ª |

Espectadores y espectadoras.

Acto unico. 29 escenas. "Los corredores de los palcos (7,9 y 11) de un teatro, formando un semicírculo", y escaleras a ambos lados.

En un bonito y gran teatro nuevo, que recibe ese mismo nombre, se representa *La pastora sensible*, éxito del "género verde". En el descansillo de los palcos ha lugar a numerosas escenas de sabor costumbrista: la floristera (que lleva "recaditos"), los paletos despistados, los pollos que buscan pareja, la familia que acude con el ama, ... y los maridos y mujeres que engañan a sus respectivos. En estos consortes se centra principalmente la trama: Serafín y Angel, con sendas disculpas, se han ausentado de Madrid. Son amigos entre sí, y han aprovechado la ausencia del otro para invitar al

teatro "verde" a las esposas amigas. Por un error han adquirido el mismo palco, lo que motiva que los amigos se encuentren, escondan a su pareja, tapen las puertas... Cuando ellas les saben allí, se desmayan. Ellos, dejándolas en sendos divanes, van a por agua, y al volver, despistados, se emparejan con sus consortes. Ellas toman inmediatamente el control, e, insultándoles, les obligan a salir, sin llegar a percibir ninguna quién era la otra. Ellos, con tal de evitarlo, salen contritos. *La pastora sensible*, a todo esto, termina, pero otra historia más ha ocurrido entretanto: D. Timoteo, padre estricto, cada vez que llega una escena escabrosa, manda salir al pasillo a sus hijas, pero éstas son allí cortejadas por unos pollos, pese a la presencia del ama de cría.

Comentario.- El supuesto *Teatro Nuevo* sirve para meter el teatro dentro del teatro, del auténtico T. Eslava, y sugerir una serie de cosas sobre los cambios de usos y costumbres en torno al teatro, su moralidad, la fidelidad conyugal, etc. (Véase al respecto unos renglones en las pgs. 435-6). La fidelidad conyugal, pese a ser la trama principal, por ser tema tan repetidamente tratado por Granés, no llama aquí especialmente nuestra atención, aunque el triángulo se vuelva rombo y dé lugar a un divertido paralelismo en el enredo y en la escena.

Más novedoso es el reflejo de la falsa moralidad que representa D. Timoteo, sacando al pasillo a sus hijas, pero llenándose él mismo de ansiedad por ver y oír los pasajes más "atrevidos". Y cómo, con su actitud, propicia que dos jóvenes les canten en privado a sus hijas los mismos couplets insinuantes de la obra.

La exitosa *Pastora sensible* reverdece el baile y el espíritu del cancán (246), con gran gozo por parte de todos, que salen tarareándolo. Así el mismísimo final:

TIMOTEO, NIÑAS, AMA.- Venga más ron
pon, pon, pon, pon.
Venga champán,
pin pan, pin pan.
Y que se ensanche el corazón
y que respire con afán.

La música del pasillo, pues, es de clara ascendencia francesa, tanto por el viejo cancán como por el nuevo couplet, más melódico y buscando la insinuación en la letra, no en el baile. Los pasajes musicales (canción de la

floristera, cuplés de la *Pastora sensible*, canción final, son los justos. No están de relleno, sino en servicio exacto de la ambientación escénica.

84.- *Vista y sentencia.*

Zarzuela bufa en un acto y en verso. Arreglada a nuestra escena por D. ___ [destacadol] y D. Calixto [sic] Navarro. Música de los Maestros D. Tomás Gómez y D. Tomás Bretón. Representada con extraordinario aplauso en el Teatro Martín el 5 de Diciembre de 1886. Ex libris ilegible [¿F. Fiscowich?]. Administración lírico-dramática. Eduardo Hidalgo, editor. R. Velasco, imp. Madrid. 1886.

E. TODOS.- A la boda de la polka
A.- saben los franceses, etc., etc.

30 pg. 20'5 cm. T-4.504.

Reparto:

Sta. Segovia..... Polka [prometida desamorada de Rigodón]
Sra. Iglesias..... Idem.
Sta. Duque..... Habanera [hermana de Polka]
Sra. Alarcón..... Contradanza [esposa de Minué]
Sta. Sánchez..... Seguidilla [invitada española]
Muñoz..... Jota [id]
Linarejos..... Un ujier
Sr. Vega..... Can-can [pareja ideal de Polka]
Carreras..... Rigodón [viejo, prometido de Polka]
Arregui..... Minué [rey, padre de Polka y Habanera]
Rodríguez..... Vito [invitado español]
Campos..... Vals [correo del gabinete del rey]

Bemoles, becuadros, sostenidos, corcheas, fusas y semifusas. Coro general.

Acto único. 14 escenas. "Decoración fantástica".

En el reino de la danza, de las notas ("que siempre dichoso fue"), hay boda: Polka, hija del Rey Minué, se casa con Rigodón, y "todos los bailes del mundo / mandan una comisión". Por parte española acuden Seguidilla, Vito y Jota ("El Jaleo fue nombrado, / pero el cargo renunció / diciendo que no quería / salir de aquella nación").

Sin embargo Polka no quiere casarse con un viejo y su madre la comprende, pues la sabe

sensible, voluptuosa,

de pur sang y a la dernier.

Polka, por otra parte, parece leer a Bécquer: "el ser que yo me forjé / es un mito, una ilusión". Y se niega a celebrar la boda. En esto aparece un peregrino y Minué le solicita que interceda ante Polka, que saque "los malos" de su cuerpo. Polka siente una inmediata atracción hacia el peregrino, y este, tras "confesarla", se identifica como el Cancán. Entonces bailan enamorados, hasta ser sorprendidos por Rigodón... La Corte entera se horroriza, y Minué organiza, "juez y parte", un juicio sumarísimo contra el "vándalo". Rigodón, fiscal de toga y birrete, acusa: "¡lipendi, el Cancán, señores / apareció dando saltos... / ... / Ese baile en pocos años / ha invadido los salones / los jardines, los teatros... / ... / amenaza aniquilar / entre el formidable estrago / de sus lascivas cabriolas / los puros principios sanos...". Polka, defensora, alega que esa danza la bailaron ya "los fenicios y los persas / los griegos y los romanos... / Sansón bailó con Dalila / uno por todo lo alto...". Y, afirmando que es "bueno y guapo", se abalanza a abrazarse *"repetidas veces"* con Cancán. Este, por su parte, confiesa que es huérfano, que se educó en una plazuela de París, y que

Soy del esplín panacea
di al teatro un dineral;
pues si esto es ser criminal
que venga Dios y lo vea.

El vals interrumpe con "noticias gravísimas": "Bolero y Fandango / Jota y Seguidillas / están sublevados, / al Cancán dan mueras". Los invitados españoles se exaltan y Rigodón aprovecha: "Contra tus torpes cabriolas / protestan ya de una vez / la dignidad, la altivez / y la vergüenza españolas". Cancán es desterrado a su tierra y Polka no le acompaña, aceptando a Rigodón y cantando una patriótica jota.

Comentario.- Lo primero que habría que aclarar es la intencionalidad de final agrídulce que procuran los autores de este "arreglo" lleno de implicaciones nacionales: en los representantes musicales y en alusiones socio-políticas peyorativas (telegramas que tardan veinte días, cada jornada "lo menos dos jaleos", conservadurismo a ultranza, terquedad). Naturalmente es de suponer que el libreto original no daba particular relieve a lo español, si es que aparecía. Nos preguntamos que tipo de final ofrecía el original.

En los libretos inmediatos precedentes hemos visto un reverdecer laureles del cancán. También es cierto que esta zarzuela se especifica

"buía"; y contra Offenbach, el maestro bufo por excelencia, ya ha escrito Granés en el año 80 (véase pgs. 145-6), quejándose del abuso de la influencia del género bufo, cuyo baile más representativo era el cancan.

Sin embargo el tema de la zarzuela se marca con claridad: Entre Polka y Cancán nace un auténtico amor que debe traslucirse con claridad en escena, según una significativa nota de la escena X: *"Empiezan a moverse al compás de la música como impelidos por una fuerza superior, animándose por grados hasta que se presenta Rigodon, el cual, furioso, quiere interponerse; pero baila involuntariamente unos breves aceros hasta que cae atontado al suelo"*. Y siempre la vitalidad, sinceridad y espontaneidad de ambos amantes se subrayan, dejando claro que entre ellos no hay más conflicto que la externa prepotencia paterna de la elección de marido para la hija.

Jamás Granés, ni hasta ahora ni después, llega a un final en que triunfe la voluntad paterna sobre un claudicante amor. ¿Qué es lo que ocurre? Que asistimos a un final agrídulce, irónico, con crítica indirecta a las actitudes españolas, lo que supone una postura desconcertante para buena parte del público habitual de estos géneros, normalmente teñidos de patriotismo. (Esc. última: "... y en España no queremos / nada que huelga a gabacho").

También habrá que considerar que cuatro son los autores de la obra, y que el músico Bretón es famoso por su conservadurismo. Luego entre las propias fuerzas creadoras del "arreglo" pudo haber una dialéctica que se reflejara en la posibilidad de lecturas distintas de la zarzuela.

En cualquier caso hay un mensaje coherente, muy bello, en la relevancia del arte musical, y, teatralmente, un original acierto en la corporización y establecimiento de vínculos familiares y de amistad o enemistad entre las más diversas danzas y músicas del XIX. La mayoría de estos *personajes* se dota de una *personalidad* que encuentra en la palabra y en la música su expresión. Así la Habanera: "Es la indolencia mi vida / es mi existencia el *esplín*...". O nuestro Vito, que, con intención, se carga de los tópicos de la flamenquería: "Yo he nacido junto a Cais / y soy moso é calía, / y me tomo ochenta cañas / como doy dos puñalás. / No hay denguno que me gane / a queré a una gachí / pues paese en viendo naguas, / un visubio el garlochí".

En definitiva, zarzuela muy musicada, que pudo ser francamente vistosa y divertida, pero con un final impropio del altruismo que la propia zarzuela parecía que iba defender, a no ser que se lea la irónica intención (descar-

nada entonces) de su crítica. ¿Estaba el público -aquel público específico-preparado para disfrutar esa autocrítica nacional? ¿Necesitaba esa *variación* nacionalista el arreglo? ¿Tendrían los musicólogos algo que objetar considerando el matiz alegórico de los personajes?

*

85. - *Dos cataclismos.*

Parodia del drama de Echegaray *Dos fanatismos*. (En prosa, con un final en verso). En un acto y dos cuadros. Estrenada con extraordinario éxito en el Teatro Lara (247) el 3 de Febrero de 1887. Ex libris (firma) del impresor. Administración lírico-dramática, Eduardo Hidalgo, editor. Dedicatoria a Romea D'Elpás (actor). Regino Velasco, imp. Madrid. 1887.

A. del drama *Dos fanatismos*.

33 pg. 20'5 cm. T-8.055.

Manuscrito: Aporta menos anotaciones escénicas que el libreto. Reparto sin actores. 46 hj. 42. Firma del autor. Ms.-14.129¹⁶.

Reparto:

Sr. Rubio..... Don Lorenzo Cienchispas
Miralles..... Don Martín Pedernal
Romea D'Elpás..... Julián, *hijo de Don Martín*
Sra. Valverde..... Rosario, *esposa de Don Lorenzo*
Domínguez..... Magdalena, *ama que fue de Don Martín*
Rodríguez (D^a Matilde)... Angustias, *hija de Don Lorenzo*

Una detallada nota alude al vestuario. Por ej., Rosario llevará "vestido negro con lunares blancos" y Magdalena al contrario. El texto, luego, se referirá a ello.

Cuadro I ("Blanco, negro y tordo"). 8 escenas. Sala de una escuela.

Julián y Angustias van a casarse al día siguiente. Pero hay problemas, porque sus padres son dos *mestros fanáticos*: Martín es ateo, materialista, y fundó una escuela librepensadora; Lorenzo es católico furibundo: "Quería mucho a mi madre, pero porque la pilló un domingo haciendo calceta, se la llevé al doctor Ezquerdo, y allí está en el manicomio hace quince años, en observación". Ambos no se ponen de acuerdo en los términos de la boda, ni sobre la dote ni sobre con quién vivirán. Julián, despierto, halaga a ambos:

"Yo admiro todo lo grande, todo lo bello, todo lo sublime. (*A don Martín*) La revolución francesa, proclamando a la diosa razón; (*A don Lorenzo*) Cristo predicando a las gentes su divino Evangelio. (*A don Martín*)

La guillotina cortando cabezas de aristócratas; (*A don Lorenzo*) La santa hoguera del Santo Oficio, achicharrando herejes. Y reparto por mitad..." (Esc. VI).

Pese a todo los progenitores no se entienden, y Julián amenaza con "dos cataclismos". El Cuadro termina en una expresionista escena muda que, a un golpe del apuntador, se trastoca de actitudes agresivas en cariñosas.

Cuadro II ("Se dan madres"). 10 escenas.

Aparecen, en efecto, las madres de ambos jóvenes. Rosario viene del manicomio trastornada, cazando moscas y hablando en aleyuys. Magdalena provoca con su historia la ira de D. Lorenzo, que pone como nueva condición que se casen los padres de Julian antes que este mismo. Al negarse don Martín todo se desboca con absurdo frenesí... Angustias cae moribunda de pena, y Julián se da un tiro (con una pistola de juguete). Los dos padres huyen... y Julián, recuperado, como Angustias, aclara a las madres que todo ha sido una estratagema para poder casarse.

Comentario.- El propio Zamora Vicente (24*) nos aclara que fue la parodia estrenada quince días después de *Dos fanatismos*, que, así, era puesta "en el más abrumador ridículo". En efecto, se trata de una evidente ridiculización del drama de Echegaray, aunque al final el "pobre parodiador" pida convencionalmente un aplauso para ese "inspirado autor". Por la prensa satírica ya sabíamos que Granés no soportaba el histrionismo dramático de Echegaray, como tampoco se soporta hoy (salvo aisladas excentricidades de un Fernando Arrabal que recientemente le calificaba, en televisión, de "mejor autor teatral español de todos los tiempos").

Ya en el primer cuadro hay connotaciones paródicas en los dos fanáticos (sobre todo en Lorenzo, con diferencia), y en la propia Angustias:

"... papá tiene mucha influencia con los santos, y todos subiremos al cielo: Julián y yo en una nubecita rodeada de angelitos, y mi papá vestido de santo... y mi mamá también vendrá -si se lo permite el doctor Ezquerdo-, y entre todos llevaremos tapadito, para que no lo vean, a don Martín... (Esc. II).

Pero es realmente en el II cuadro donde explota la burla (véase pg. 348).

Destacar aquí la valentía de Granés al remedar la grotesca teatralidad de Echegaray es, aunque evidente, necesario. La sociedad bienpensante, sería, encumbra a un autor que se desprestigiará definitivamente, es paradójica, con el premio Nobel, al ser protestado por la generación modernista y del 98. Mas

antes, coetáneamente, Granés había dado inmediata réplica burlesca a quien por su estilo y temática parece convenir, precisamente, su mejor especialidad, la parodia.

Tras muchos años de ensayos técnicos (breves los más, en el propio periodismo) Granés ha depurado las ideas de transformación paródica, y éstos *Das cataclismos* muestran muy bien consolidado el procedimiento.

Para acabar, señalemos que de nuevo Zamora recurre a Granés en su teorización sobre *Luces de bohemia*: Valle Inclán hace parodia de Hamlet en la escena del cementerio. Zamora encuentra un tipo de paralelismo con el cruel encerramiento en el manicomio: "El comparar las dos parodias nos revela muy bien la perspectiva en que ambos se colocan. Tan chocarrera es una como otra, tan inoperantes ambas. Pero la de Granés invoca directamente a la risa, a la broma gruesa y francamente irrespetuosa. Valle Inclán se mueve en una zona de ancho desencanto, de crítica profunda, de una leve sonrisa..." (249).

86. - *Te espero en Eslava tomando café.*

Pasillo cómico-lírico en un acto y en verso. Original de los Sres. —, Lustonó y Jackson. Música de los Maestros Rubio y Nieto (250). Estrenado con extraordinario éxito (251) en el Teatro Eslava, a beneficio de la Srta. D^a Lucía Pastor, el 21 de Abril de 1887. Ex libris (firma) del impresor. Dedicatoria en verso a D. Emilio Mesejo. El Teatro y Administración lírico-dramática. Florencio Fiscowich (252) y Eduardo Hidalgo, editores. R. Velasco, imp. Madrid. 1887.

E.- CORO DE CAMARERAS.- Limpiando mesas y veladores

A. ¿Qué le digo a don Hilario?

35 pg. 20'5 cm. T-11.822.

Reparto:

Sta. Pastor (D^a. L.).... La mataora ["casi" esposa del mataor]

Sra. Baeza..... La mujer de su marido

Sta. Campos (D^a. L.).... La hija de su padre [novia del autor]

Alvarado..... Camarera 1^a

García..... Idem 2^a [cortejada por el mataor]

Menéndez..... Una corista [cortejada por D. Tomás]

/ Sr. Mesejo..... El mataor

(*) < Sr. Larra (253)... El marido de su mujer [D. Tomás]

\ Sr. Mesejo..... Curda 1^a

Sr. Manini..... El autor (novel de un libreto)
Larra..... El beneficiado [del estreno]
Valero..... Curda 2º
Arauce..... El representante (del empresario, D. Hilario)
Valero..... El inspector
Palacio..... El padre de su hija
Ibarrola..... El reventador
Valero..... El músico (de la zarzuela)
Riaza..... Un mozo

(*) "Estos tres papeles se han refundido por conveniencia, para que pueda representarlos un solo actor..." (254).

Acto único. 18 escenas. El Café - Diván del Teatro Eslava.

En el Teatro se estrena la zarzuela de un autor novel, que espera impaciente en el Café anexo del Eslava el resultado. El pulular de los más varios personajes en el Café es constante; el reparto entero, con los importunos encuentros en que *tropiezan* las parejas infieles que cortejan a las chicas del Eslava (corista, camarera 2ª), como en aquél se indica. Entre unas y otras cosas el estreno es un fracaso y termina en escándalo, con lo que el desgraciado autor pierde a su novia, que pasa a considerarle un "monstruo".

Comentario.- Por su técnica y estructura, este pasillo es en realidad un sainete costumbrista. Su novedad es que el ambiente que recoge es *de interior*, el del café y teatro Eslava, que, en su apogeo de vitalidad, había adquirido mayor fama popular aún con los versos de un cantable de *La Gran Vía* que dan título a este pasillo: *Te espero en Eslava tomando café*, cosa que se apunta concretamente en la Esc. IV: La mujer ha encontrado a su marido una "carta" con lo que ella cree una cita, y la camarera 1ª se lo aclara. La referencia al verso se repite en la última escena. (Véase final del comentario a 82.- *¿Se puede?*).

Dos ambientes de interés refleja la obra: el del café y el del teatro, con su estreno. En torno a ambos (sobre todo al café), una común sensación de liberalidad de costumbres: gran número de sugerencias de doble sentido, eróticas, infestan el libreto. He aquí las más evidentes:

CORO DE CAMARERAS: "Té, pide un hortera, / y al traerle el té, / a la camarera / le dice echa té".

CAMARERA 1ª: "La primera vez que yo / me di al público, hace tiempo, / y

me puse el uniforme, / vamos, para este comercio..."

DON TOMAS (el marido, cantando): "Viendo un cuerpo muy bonito / me despapito". TODOS: "¡Pito! ¡Pito!" (Parte del cuplé que era hecho repetir al actor).

KATAORA: "Con esta frescura, / con este capote, / me sacó a los médicos / a todos los hombres... / ... Y en cuanto se cuadran / mirando el percal, / tirarsa de frente / sin miedo, y en paz".

Otros tipos costumbristas son los curdas, que, entre otras cosas, se burlan del *Tenorio* ("un drama de Echinguigay"), cantan *Los ratas*... Y el mataor, Pepe Coleta, que aparece con un terno "que le da el opio a cualquiera".

Véase en pgs. 436-7 todo lo referente, más en concreto, al teatro dentro del teatro.

En definitiva, un nuevo tipo de sainete (ágil, versátil, pintoresco) para nuevas y viejas costumbres, pero adaptado con interesante autenticidad a los nuevos tiempos, más procaces, más liberales... y llevando el propio ambiente del género chico a uno de los escenarios más representativos del mismo. Un éxito justificado.

87.- *Grandes y chicos.*

Viaje cómico-lírico-extravagante, en un acto y dos cuadros. (El 1º en prosa (y verso para la música); el 2º en verso). Original de D. ____ [destacado] y D. José Jackson Veyán. Música del Maestro D. Angel Rubio. Representado con extraordinario éxito en el Teatro Felipe (***), la noche del 2 de Julio de 1887. Administración lírico-dramática. Eduardo Hidalgo, editor. Ex libris (firma) del impresor: R. Velasco. Madrid. 1887.

E. Ya que el camarote

A. DON PABLO.- ¡si fuera parada y fonda!

29 pg. 20 cm. T-11.838.

Reparto:

Cuadro I (GRANDES):

Carmen Latorre..... Pura [recién casada con Casto]
Manuela Barrera..... Virginia [hermana de Pura]
Concepción Franco..... El piloto
Joaquín Manini..... El capitán [del barco]
Manuel Rodríguez..... Don Pablo [tío de Pura y Virginia, pretende a ésta]



José Castro..... Casto

Coro de marineros y de vaprosas.

Cuadro II. (CHICOS):

Niña María Bajatierra..... Chula (Pepa) y Gato 1º

Niño Rafael Pérez..... Gato 2º y Chulo (corteja a Pepa)

Antonio Guerra..... Sable perpetuo

Niña Valentina López..... Chulo de consumos (corteja a Pepa)

Lucía Calero..... Hablador sempiterno y camarero

Nieves Arregui..... Ratón 1º

Niño Manuel Viaña..... Id. 2º

Niña Luisa Arregui..... Id. 3º

Elisa Esquivel..... Novia

Niño Chindasvinto Ortega.... Novio

Ministrillos, señoritas, caballeros, soldaditos de todas armas, damas de honor, pajes, lacayos, etc., etc.

Cuadro I. 9 escenas. Interior de la cámara de un buque.

Pura y Casto, Virginia y D. Pablo, van a recoger una herencia a Puerto Rico, pero el Capitán desvía su ruta porque espera llegar a una isla salvaje, llena de oro, y apoderarse de ella. Una pequeña desviación les lleva a "la isla de Lilibut" y el capitán se dispone a desembarcar con su arma secreta: Un ejército de Amazonas "con trajes lo mas ligeritos posible" (que previamente aparecen con hábitos de frailes).

Mutación. Cuadro II. (En Lilibut). 9 escenas. Muelle y "vista microscópica de una ciudad lilibutiense" (evocando Madrid).

En Lilibut, claro, todos son pequeñitos. Se llama "gatos" a los guardias y "ratones" a los raterillos, que remedan la célebre canción de *La Gran Vía*:

RATON 1º.- Soy el ratón primero.

* 2º.- Y yo el segundo.

* 3º.- Y yo el tercero.

LOS TRES.- Y no logran pillarnos

todos los gatos

del mundo entero...

o la no menos célebre canción de los "marineros / que venimos a bogar", tan infantil, asociada paródicamente a la anterior:

Aquí están los Ratoncitos

que aunque nos quieren prender,

como somos pequeñitos
la justicia no nos ve...

Los demás habitantes de Lilibut semejan tipos análogos españoles: chulos navajeros, el gobierno... Los personajes del primer Cuadro cambian conversación con los liliputienses, que les preparan un homenaje, y les informan que la isla del oro ha sido ya saqueada por ingleses y alemanes. Pablo y Virginia son abandonados adrede en la isla -a requerimiento de Casto- y a ambos les sale un pretendiente amoroso.

Comentario.- Este "viaje... extravagante" quizá lo sea en exceso. No precisamente por intentar emular la magnífica ironía de las fantasías satíricas de J. Swift en su *Gulliver*, sino por la escasa coherencia interna de su temática, que incluso estructuralmente se refleja en la variación prosa / verso de un cuadro a otro. Su mejor valor radicaría en la novedad de sacar gran cantidad de actores infantiles -lo más pequeños posible, según se insiste- a la escena, y condescender con su mejor o peor desenvoltura.

Los paralelismos políticos parecen ser la mayor motivación del escenario liliputiense. Esto no extraña en la pareja Granés & Jackson, que no alcanzan aquí, a mi juicio, los valores de *Manicomio político*. El "Sable perpatuo" es una sátira de Martínez Campos:

Soy el primer magistrado
y el general de más peso.
Y yo presido el Congreso
y los toros y el Senado. (C. II. Esc. IX)

Hay burla de toda política gubernamental:

Si la política oscila
su color a nadie engaña;
sale un Gobierno castaña
y entra un Ministerio lila. (Id.)

(D. PABLO.- "... aquí pasa exactamente / lo que pasa en mi país").

Y otra alusión muy clara afectaría a Emilio Castelar, en el "Hablador sempiterno", que también es ridiculizado:

La libertad es la idea,
la luz y el alma divina,
y el plasma y la hematosina
que la sangre colorea... (Id.)

88.- *La pasión de Jesús.*

Juguete cómico en un acto y en verso. Representado con extraordinario éxito en el Teatro de Recoletos la noche del 27 de Julio de 1887. Dedicado al Excmo. Sr. D. Aureliano Linares Rivas (206). Administración lírico-dramática. Eduardo Hidalgo, editor. Ex libris (firma) del impresor: R. Velasco. Madrid. 1887.

E. ELOY.- ¡Caramba! Las once y media.

A. a la pasión de Jesús.

33 pg. 19'5 cm. T-13.076.

Reparto:

Francisca Fernani..... Cinta

Julio Ruiz..... Jesús (apasionado por Cinta)

Rosendo Dalmau..... Eloy (ex amante de Cinta, sobrino de D. Lino)

Mariano Larra..... Don Lino (ex amante de Cinta)

Acto único. 16 escenas. "Comedor de un cuarto de soltero".

Jesús es criado y "hermano de leche" de Eloy, que también le coloca de "auxiliar" en un Ministerio. Está enamorado "de una manera bestial" de Cinta, camarera del café de Eslava (véase 86.- *Te espero en Eslava...*), donde había conocido a Eloy, y alternado con él. Siendo de Ubeda, había también alternado allí con don Lino. El azar reúne a los cuatro. Cinta tiene comprometedoras cartas, que ponen en peligro la boda de Eloy con su prima, y la honorabilidad de todos. Cuando Jesús las va a abrir, Eloy se las arrebató y echa al fuego. Eloy y Jesús hacen lo posible por convencer a la pareja de que se case, como ocurre.

Comentario.- Escasísimo interés tiene este juguete de *irreverente* título (207) y simple enredo. Una primera parte consiste en un juego de suspense, con Cinta encerrada cada vez en una puerta distinta por varios personajes masculinos. Desde el momento en que están los cuatro en escena lo que se pone en juego es la hipocresía de la clase media, cuyos tipos "encosan" al inocentón Jesús a la seducida y abandonada Cinta.

Unos versos de Jesús ya aparecían en el periodismo satírico de Granés-
"Noscatal" referidos a sí mismo con desparpajo (por el calor del verano):

JESUS.- ('con tono trágico')

si oyes cantar de un naufrago la historia,
soy yo, que me he tirado en una noria.

89.- *Florinda, o la Cava Baja.*

Opera española... con gotas (225). (En verso). En un acto y dos cuadros. Música de D. Leandro Ruiz. Representada con extraordinario éxito en el teatro Eslava la noche del 1 de Diciembre de 1887. Administración lírico-dramática. Eduardo Hidalgo, editor. Ex libris (firma) del impresor: R. Velasco. Madrid. 1887.

E. CORO.- Mañana es el día

A. y dadnos una palmada.

23 pg. 19 cm. T-14.232.

Reparto:

| | Cuadro I: | Cuadro II: |
|-------------------|------------------|---------------------|
| Sta. Segovia..... | La tiple..... | Florinda |
| Sra. Vargas..... | La alcaldesa | |
| Sr. Ruiz..... | Colás..... | Don Rodrigo |
| Vega..... | El alcalde | |
| Larra..... | El bajo..... | El Obispo don Oppas |
| Carreras..... | El barítono..... | El Conde don Julián |
| Muñoz..... | El tenor | |
| Zaldívar..... | Hombre 1º | |

Mozas y mozos del pueblo.- coro general.

Cuadro I. 8 escenas. Plaza del pueblo de Azuqueca, engalanada.

Con motivo de las fiestas, y buscando el aplauso de su pueblo, el alcalde ha escrito una ópera española. "deseando regenerar el arte lírico nacional" (según reza el cartel que presenta). El Colás ha viajado a Madrid y contratado a una compañía, al efecto. También ha conseguido ver al diputado de la circunscripción "cuando llamaba al sereno", y una sesión del Congreso. Para él Madrid "... es una colmena, / y encuentra usted dentro / de aquel colmenar, / millones de abejarrucos / que solo desean / chupar y chupar". Los cantantes cuentan al alcalde sus peripecias por los pueblos de diversas provincias. Hay vaquilla y fuegos artificiales. Se anuncia el estreno de *Florinda o la Cava Baja*. La música es del sacristán.

Cuadro II. 5 escenas. Representa un patio de butacas (o cajas).

Al levantarse el telón-cortina aparece una decoración, también del alcalde, "que representa un tapamento muy mal pintado". Don Julián intriga entre los guerreros. Don Rodrigo canta a Florinda, pero tiene que marchar a la batalla:

FLORINDA.- Jurándome volver

partir te deajo;
si pierdes el honor
salva el pellejo.

Y luego: "¡Ay, ay, ay! / no hay ser más desdichado, / no, no le hay. / Parezco un personaje / de Echegaray".

El Obispo don Oppas echa maldiciones sobre Rodrigo, que viene "partido por el eje". Florinda cae muerta de la impresión. El público de Azuqueca reclama al autor, y el alcalde sale. Colás pide una palmada "indulgente" al público real.

Comentario.- Ningún interés tiene hoy tampoco esta simpática ridiculización de los prácticamente vanos intentos de que surgiera una «ópera española», tema muy debatido esos años. (Véase, sobre la escenificación, pg. 438).

El humor, en la primera parte, se basaba en el remedo de un habla plena de exagerados ruralismos y vulgarismos, que harían cierta gracia a los castizos. El rípicso y bruto alcalde que escribe *Florinda* pasa, entre sus paisanos, por un "Sinserón superfino". En la segunda parte lo que más se remarca es el carácter atroz de don Oppas. Hasta el coro de guerreros dirá de él: "¡Horror, horror! / Pone los pelos de punta / oír a este señor".

Véase 107.- *Una ópera en Azuqueca*.

90.- *Sustos y enredos*.

Zarzuela en tres actos. (En prosa, y verso para la música). Escrita sobre el pensamiento de una ópera cómica de Scribe, por ___ y Eduardo Lustonó. Música del Maestro Catalá. Estrenada con extraordinario éxito en el Circo de Price la noche del día 28 de Enero de 1888. Administración lírico-dramática. Eduardo Hidalgo, editor. Ex libris del impresor: R. Velasco. Madrid. 1888.

E. CORO.- Santa patrona de esta comarca,

A. a mi esposa u a mi hijo.

60 pg. 20'5 cm. T-8.135.

Reparto:

Sra. Ruiz..... Berta (enamorada de Nataniel, ahijada de Matilde)
Focovi..... Dorotea (esposa del Doctor)
Sr. Palau..... El Príncipe Enrique (sobrino del Duque, enamorado de Matilde)
Tanargo..... Nataniel (pintor, novio de Berta)

Jimeno..... El doctor ("sabio y consejero favorito" del Príncipe)

Barrenas..... Job (sacristán y espía del doctor)

García..... Ribemberg (correo del Doctor)

Aldeanos, soldados, damas, caballeros y servidumbre del Duque de Hannover.

Acto I. 12 escenas. Plazoleta y ermita entre montañas.

Por algún motivo el Duque Regente (que "es un príncipe malvado / es un déspota cruel") intenta impedir la boda que secretamente quiere realizar el Príncipe Enrique con Matilde. El doctor, ayudado por Job, confunde a Berta (que quiere casarse con Nataniel) con Matilde, y la detiene. Enrique consigue huir, pero, por confusión, ha dejado un anillo de boda a Berta.

Acto II. 17 escenas. Salón gótico en el palacio ducal de Hannover.

Gran enredo: El Regente quiere casar a su hijo con Matilde. Esta ha tenido secretamente un hijo con Enrique. Berta es autorizada a casarse con Nataniel, pero de acuerdo con Enrique y por fidelidad a su madrina Matilde, no acude a casarse, posibilitando que si lo hagan en secreto Enrique y Matilde. Job descubre al hijo de Enrique, y cree que lo ha tenido con su propia mujer, Dorotea. El Regente llega y pide explicaciones.

Acto III. 12 escenas. Mismo decorado.

Sigue el enredo. El doctor ve muy en peligro su vida. Job intriga y espía todo el rato. Nataniel tiene que sostener que se ha casado con Berta (supuesta aún novia de Enrique). Dorotea confiesa tener un amor ante el Regente, pero no ser madre del niño. Enrique da una carta a Nataniel con todas las explicaciones, pero este no sabe leer, lo que le impide luego declarar en contra de Enrique... En definitiva, el Regente, muy enfermo, se muere (tras dar la orden de que "se ahorque a todo el mundo"), y eso lo arregla, de repente, todo.

Comentario.- El propio origen de esta zarzuela (inspirada en una ópera cómica de Scribe) y su lugar de estreno (Circo de Price), junto con el registro de inverosimilitud (excesivo enredo, abuso del aparte) y de supuesta comicidad (centrada en Nataniel) convierten una obrita que parece arrancar con visos de una interesante ambientación exótica y de poseer ciertas claves de simbolismo crítico (respecto a una corte absolutista) en una rara mixtura sin definido sabor. El propio título ya parecía anunciar escaso valor.

Hay, eso sí, una defensa del amor, que triunfa; y el dibujo de un repugnante panzista: Job, que, sin embargo, al igual que el doctor, queda sin ningún castigo. ¿Realismo sin moralina en ello?

91.- *Los abrazos.*

Juguete cómico en un acto y en verso. Estrenado con extraordinario éxito en el Teatro Martín, por la Compañía del Teatro de Variedades, la noche del 25 de Febrero de 1888. Biblioteca lírico-dramática. Enrique Arregui, editor. Ex libris (firma) del impresor: M. P. Montoya. Madrid. 1888.

E. JOAQUINA.- ¡Caramba! Me he descuidado.

A. que los abrazos.

29 pg. 21 cm. T-11.779.

Reparto:

Sta. Salvador (D.)..... Joaquina

Sra. Vidal..... Catalina

Rubio..... Simona

Sr. Mesejo (E.)..... Andrés

Mesejo (J.)..... Sebastián

"Pueblo cercano a Madrid. Epoca actual".

Acto único. 17 escenas. La huerta de una granja.

Comentario.- Este juguete es un calco casi exacto de 12.- *¡Era yo!*, escrito en 1869, es decir, diecinueve años antes. Granés le ha privado de la música, por lo que ha introducido unas leves transformaciones al suprimirla los cantables. Pero ni siquiera se ha molestado en cambiar los nombres de los personajes. En esta ocasión aprovecha Granés la circunstancia favorable de ser (creemos) director artístico del Teatro Martín, quizá para rellenar rápidamente un hueco en la programación. También destacaríamos el que el libreto se refiera a la "Compañía del Teatro de Variedades", recién incendiado (véase pgs. 33-4).

92.- *El estrangulado, o A un tiempo juez y asesino.*

Drama en cinco actos y en prosa. Arreglado del francés por D. ___ (destacado) y D. Eduardo de Lustonó. Estrenado con extraordinario éxito en el Teatro de Novedades el día 3 de Marzo de 1888. Dedicado al actor Federico Carrascosa. Administración lírico-dramática. Eduardo Hidalgo, editor. Ex libris (firma) del impresor: R. Velasco. Madrid. 1888.

69 pg. 20 cm. T-11.836.

Reparto:

Sra. Muñoz (F.)..... María (enamorada de Luis)

Sra. Carrión..... Marta (amiga de María, se casa con Teófilo)
Valero..... Vendedora 1ª
García..... Id. 2ª
Sta. Quesada..... Id. 3ª
Torrecilla..... Id. 4ª
Sr. Carrascosa..... Juan Pablo (*Idiota*, apodado *El estrangulado*, enamorado de María)
Ferrándiz (R.).. Felipe (buhonero, pretende a María)
Ortín..... Fernando Margot (falso padre de Luis)
Carrión Teófilo, *sargento de gendarmes* (primo de Marta, enamorado de ella)
Quesada..... Ramón Miró (maese posadero, padre de María)
Perrín (A.).... Luis (subteniente, enamorado de María)
Soler..... Tadeo (gendarme)
Benedí..... Martín (criado fiel de Ramón Miró)
Cobos..... Maese Elías (prestamista usurero)
López..... Cristóbal (obrero de la herrería)
Pérez..... Roque (idem)
Campos..... Mozo
Aldeanos, gendarmes, etc.

Acto I. 18 escenas. Sala de un posada, cerca de la frontera española.

La posada es de Ramón Miró, que debe dinero a Elías. Este Elías, también, extorsiona a Fernando Margot, porque guarda un secreto. Margot se opone al amor de su hijo con María. Elías ordena a Felipe que, si muere, inspeccione un lugar, donde encontrará algo muy importante para su futuro. Margot, con la escopeta de Ramón Miró, da muerte a Elías. Sólo es testigo el idiota Juan Pablo, y Ramón es apresado.

Acto II. 10 escenas. Plaza de Tarbes, junto al Tribunal.

Margot forma parte del jurado. María le promete renunciar a Luis si salva a su padre. Por ese voto Ramón es absuelto. Los paisanos y gendarmes dudan del veredicto. Luis pide la mano de María, pero ésta cumple lo pactado.

Acto III. 8 escenas. Teatro dividido: Cabaña de buhonero y bosque.

Felipe recoge el legado de Eloy, que demuestra que Margot fue "el gitano" que "estranguló" a Juan Pablo, provocándole la idiocia, para poder "robar" al hijo de la condesa. Felipe pretende también sobornar a Margot, y llegan a un acuerdo, que sellarán en el mercado de Tarbes. María espía esa conversación, sin identificar a Margot, que va disfrazado de obrero. Después quiere sonsacar a Felipe, para lo que le hace emborracharse. Los guardias les

descubren juntos. Felipe quiere abusar de María, pero Juan Pablo la salva con su fuerza.

Acto IV. 12 escenas. Teatro dividido: Herrería y habitación de Marta.

María, en la herrería, ante todos los obreros, anuncia que al día siguiente sabrá quien es el asesino. Espera que por la noche el asesino la ataque, por lo que manda una carta, con sus indicios, al magistrado de Tarbes, a través de Juan Pablo. Margot, en efecto, pretende acuchillar a María, que es salvada por Luis. Mientras, Juan Pablo es capturado, y Teófilo coge la carta, para llevársela al Magistrado.

Acto V. 7 escenas. Plaza del mercado de Tarbes.

Luis pide a María que no denuncie a su padre. Pero ella se decide al ver que apedrean al suyo. Felipe intercambia el documento con Margot, pero Juan Pablo lo intercepta. María lo lee, descubriendo que Margot, que había perdido a su hijo de dos meses, lo sustituyó por Luis, que es el hijo de la condesa del lugar. Margot es apresado, y Luis pide boda de nuevo a María, y se encargará de proteger a Juan Pablo, que es hermano de leche suyo.

Comentario.- Con una precisión de detalle más propia de la narrativa que del drama, conforme a ciertos cánones de la época, se aproxima este *Estrangulada*, con subtítulo evocador de nuestro teatro barroco, a una barroca novela rosa, tejida de aventura policiaca femenina, que, in extremis, desenreda favorablemente el ovillo del amor, dota de sangra azul al bueno y castiga al malo.

Es este prolijo drama, pues, hijo de su época, y no olvidemos que se trata de un arreglo del francés, lengua que también daba triunfos, por lo visto, a estos bien tramados y complejos dramones.

En medio de la ligera, cómica y bufo-paródica producción de Granés, esta excepción debe plantearnos algún interrogante.

Consideremos que es otra de esas obras (después de 90.- *Sustos y enredos*) que firma con Lustonó después de la estrecha colaboración que tuvieron en *La Filoxera* (véase periodismo satírico) y de haber cumplido Lustonó sus cuentas con la justicia. Puede que Lustonó tenga mucho que ver con la elección de este *arreglo*.

Por otra parte, si consideramos el tema del drama, aparte de su honorable exposición del amor filial, que conforma (en torno a Luis, y sobre todo a María) la estructura básica de la obra, hay algo que también incide fundamentalmente en el desarrollo temático del novelesco drama: el triunfo de

la justicia, y, muy en concreto, el acierto del jurado, que declara inocente a Ramón Miró, contra todas las apariencias, y en quien deposita María toda su confianza cuando se aproxima el desenlace. Y ocurra que en la década fundamentalmente liberal de los 80, es un tema clave de la política de Sagasta la discusión encaminada al establecimiento del jurado como institución jurídica. Eso significa que podría ser este el leiv motiv fundamental de este arreglo, muy coherentemente con la postura política de Lusionó, muy cercano a la *militancia liberal*; y de Granés, que tantas veces le reprochaba a Sagasta su miedo, o prudencia, en los avances progresistas que había previamente prometido... como el establecimiento de jurados, que, en efecto, se instituyó (en lo criminal, naturalmente) ese mismo año de 1888.

Para concluir, creo que, también en justicia, debe destacarse el matizado perfil humano de todos los personajes, hasta los más secundarios, que aparecen dotados de sutil personalidad en sus actos y lenguaje. Ello provoca que el arreglo pueda leerse con interés, unido a la ideación argumental que va abriendo sucesivas y variantes posibilidades de desarrollo del conflicto.

Francoamente interesante también el dibujo psicológico del idiota, y la verosimilitud del complejo papel temático y lingüístico de que está dotado, verdadero compromiso para un actor que, sin duda, se merecía la dedicatoria del libreto.

*

93.- *La liga de las mujeres.*

Zarzuela en un acto y en verso. Música del Maestro D. Guillermo Cereceda. Estrenada con extraordinario aplauso en el Teatro de Apolo (2^o) de Madrid, la noche del 5 de Mayo de 1888. El Teatro (Colección de obras...). Florencio Fiscowich, editor (2^o). Ex libris del impresor: R. Velasco. Madrid. 1888.

E. CORO.- De la campana

A. una campana dad al final.

27 cm. 19'5 cm. T-4.170.

Reparto:

Sra. Montañés..... Paz
Sta. Kegia..... Doña Bárbara
Peinador..... Estrella
Cordero..... Concepción

Rodríguez..... Julia
Palomino..... Nieves
Hernández..... Dolores
Sanz..... Brigida
Alverá..... Valentina
Cabezas..... Criada

Sr. Sigler..... Carlos, bajo el nombre de Rosario.

Acto único. 8 escenas. Habitación ricamente amueblada.

Comentario.- Es la misma obra que 9.- *El club de las magdalenas*, con pequesísimos retoques (algún cambio de nombre, decorados...) y con la supresión del canción final que encardinaba el primitivo juguete en el ámbito de los Eufios Arderius. Algún retoque también en los cantables, tanto en la letra como en la música, y... otra obrita estrenada con el mínimo esfuerzo. Pudo, perfectamente, volver a gustar.

*

94.- *La hija de la mascota.*

Zarzuela cómica en un acto, original y en verso. Música del Maestro D. Manuel Fernández Caballero. Estrenada con extraordinario éxito en el Teatro de Apolo, la noche del 9 de Febrero de 1889. Dedicatoria a Felipe Ducazcal, en verso (2^{da}). Al final, nota de agradecimiento a los actores (2^{da}), y relación de obras del autor estrenadas en Madrid. Administración lírico-dramática. Eduardo Hidalgo, editor. Ex libris del impresor: R. Velasco. Madrid. 1889.

B. TODOS.- A Pipeta, la doncella

A.- a *La hija de la Mascota.*

33 pg. 2 hj. 20 cm. T-13.944.

Otro: 2^a edición. Madrid. 1889. T-13.870.

Reparto:

Sra. Llorens..... Pipeta [hija de Betina, enamorada de Lorencito]
Vidal..... Betina [casada con Pipo, ex mascota]
Sr. Julio Ruíz..... Lorenzo [Rey "cesante", padre de Lorencito]
José Mesaño..... Pipo
González..... Lorencito
Montijano..... Conspirador 1^o
Alvarez..... Id. 2^o
Dorado..... Id. 3^o

García..... Emisario

N. N..... Un criado

Una cabra (que no habla, pero bala)

Vendedores de la lista de la lotería, coro general y acompañamiento.

Acto único. 18 escenas. Plaza del pueblo. Redil con cabra.

El Rey Lorenzo, destronado, y su hijo, son mantenidos por una pobre familia (Pipo, Betina y Pipeta). Los cinco se alimentan con la leche de una cabra. El ex rey, sabiendo que Betina fue "Mascota" (lo que depara todas las fortunas) quiere casar a su hijo con Pipeta, pues espera "que la mascotería / me alcance también a mí". Lorencito, sinvergüenza, descarado, planta a Pipeta (que tiene el mustio ramito de azahar de la boda de sus padres) en el altar. El día que transcurre sale la lotería y Pipeta cumple 15 años. Lorenzo puede enterarse si Pipeta es "Mascota":

LORENZO.- Yo solamente te pido
que, al llegar la hora fijada,
me digas lo que has sentido
a la primera campanada.

PIPETA.- Lo haré así por tu interés
mas con una condición;
cuando estén dando las tres
te he de dar un bofetón.

A todo esto el rey "cesante" recibe a unos conspiradores que le anuncian un inmediato triunfo de su revuelta. De pronto el marchito ramo de azahar florece de nuevo con toda fragancia: ¡Pipeta es Mascota! Cae al punto la lotería (nº 66), y triunfa la conspiración del Rey. Lorenzo se las promete muy felices: Piensa ser "muy liberal", establecer "el matrimonio civil", "la reforma militar", nombrar a la cabra... "cabra de cámara"... Preparándose, se engalana de nuevos mantos. Pipo también viste a su familia...

Mas bien pronto descubren que el número premiado es el 99, y que las tropas del Rey son aplastadas por "un usurpador". Lo que ha ocurrido es que, tras casquívance rechazos (**), Lorenzo se ha casado con Pipeta, y la hija de la Mascota ha perdido la gracia de su buena fortuna.

Esta "zarzuela cómica", que, como hemos podido ver, gustó al público, es en realidad como un cuento, un cuento infantil, azarzuelado con la música de un gran compositor, y tiene todo el encanto del lirismo y la fantasía de ese tipo de cuento tradicional. El lirismo se marca ya en la primera escena:

PIPETA.- Ramito adorado,
recuerdo sagrado
de dulce ilusión,
para el mundo estás mustio y ajado,
pero tú contarás perfumado
los latidos de mi corazón.

Pero este lirismo poético, en el argumento, encontrará un final agridulce (pérdida de la fortuna / boda de los chiquillos) que, por el tono de fantasía mantenido, resulta mucho más dulce que agrio. Pipo comprende a Pipeta, aceptando el retorno a su pobreza, y a nadie le importa mucho que el Rey siga "casado". Porque el tono para con él ha sido siempre de dulce, bonancible burla:

LORENZO.- ¿Tú quieres vivir de gorra?

LORENCITO.- ¿Pues como has vivido tú?

PIPO.- *(Bajo a Lorenzo)* Razón tiene en eso el nene.

Asimismo vemos la ideología *reformista* del Rey, que repetirá el coro: "El que eternizarse / quiera en el poder, / la pastelería / tiene que aprender. / Pues el gran sistema / para gobernar... / consiste sólo / en pastelear".

El buen humor templea toda la zarzuela sin exceso ni rebusca en los chistes (en rigor esa palabra es impropia aquí). Hasta la cabra, teóricamente, colabora en ello:

PIPETA.- ... ¡Cómo entiende mis palabras!

Ya hay dinero. *(La cabra bala)*

Hasta las cabras

se alegran cuando hay dinero.

(Esc. XIII)

En definitiva, la zarzuelita presenta todo el atractivo de la frescura, del aire nuevo, de la originalidad y el exotismo imaginativo.

95.- ¡A tí suspiramos!

Revista cómico-teatral en un acto y cinco cuadros. (En prosa y versol. Original de Rafael M^a Lierny y _____. Música de los Maestros Manuel Fernández Caballero [destacado] y Carlos Mangiagali. Estrenada con éxito extraordinario en el Teatro Maravillas el 10 de Junio de 1889. Al final se incluyen unos "Cantables para la escena XIII". Administración Lírico-dramática y El Teatro: Galería dramática, Eduardo Hidalgo y Florencio Fisicowich, editores. Ex libris (firma) del impresor: R. Velasco, Madrid, 1889.

B. CORO.- Diosa Fortuna

A. alca orgullosa la frente.

29 pg. 1 hj. 19'5 cm. T-13.823.

Reparto:

- Sta. Segovia..... Tiple flamenca
Tejada..... La Fortuna
Sra. Sabater..... La culpable [adúltera, casada con Arturo]
Ruiz..... Maravillas [teatro]
Id..... Chula 2ª
Mantilla..... Príncipe Alfonso [teatro de verano]
Id..... Señorita
Camacho..... Apolo [teatro]
Banoño..... Señora 1ª
Rodríguez..... Id. 2ª
Sr. Carbon..... Arturo [autor del drama terrorífico]
Id..... Malagueño [pelotari, parodia a Cánovas]
Sigler..... Riojano [pelotari, parodia a Sagasta]
Ruesca..... Español [teatro]
Castro..... Felipe [teatro]
Id..... Viejo
Campos..... Hombre 1º
Sánchez Calvo... Padrino 1º [de Arturo]
Id..... Hombre 2º
Guzmán..... Tío Crispino [preside el partido, parodia a Cristino Martos]
Id..... Chulo
Alba...!..... Novedades [teatro]
Bainigochea.... Padrino 2º [de Arturo]
Id..... Señorito
Luía López..... Niño
Teatros Eslava, Lara, Alhambra, etc., etc.; gente del público y acompañamiento.

Acto único. 17 escenas y una mutación.

Cuadro I (<¡A ti suspiramos!). Embocadura de un teatro.

Eslava viste de sacristán, Lara de alguacil, Español de frac... Todos los teatros *suspiran* por encontrar una obra de éxito, suspiran por la protección de Fortuna. Esta les va a hacer ver "lo que hoy gusta en el

teatro".

Cuadro II (*El drama terrorífico*). Teatro dentro de la embocadura del anterior.

Empieza la representación del tercer acto de un drama: Música de tempestad (*"rotta pero bravía"*), Árboles con ahorcados, etc.: Son los amantes de "La culpable", adúltera. Arturo (siempre caricaturesco: "¡Ese racimo de muertos / es pedestal de mi honor!") se bate con el séptimo. Caes herido. El amante se suicida. "La culpable", también. Arturo quiere nadar al apuntador, pero cae muerto. El Teatro Español solicita y obtiene el derecho sobre la representación de ese drama.

Cuadro III (*La política en el teatro*). Frontón de pelota.

Un malagueño (Cánovas), y un riojano (Sagasta) van a disputar un partido. Preside "un perito" que otorga el primer saque al malagueño, pero el riojano no acepta, disputa, y tira la pelota al tejado. Una figura de mujer *"con túnica y gorro frigio"* (264) sale de una guardilla y recoge la pelota. El Teatro Español aplaude, pero Fortuna sabe, pese a las apariencias de éxito, que "la política no satisface a todos los gustos".

Cuadro IV (*Flamencomanía*). *"Las señoras de chulas y los hombres en mangas de camisa y con capotes como si acabaran de llover en una becerrada"*. Ventorro. Gran animación.

La tiple flamenca canta y baila, se insinúa, entusiasmando al público. Salen a relucir, entre éste, navajas; salta un espontáneo... El Teatro Español se lamenta. La Fortuna argumenta: "Los buenos deseos míos / no bastan, porque en un día / no se tuerce ni desvía / la corriente de los ríos...". Y presenta el

Cuadro V. (*¡Género verde!*) *"Cuadro plástico compuesto de veinte o más mujeres en desnudo, cubiertas de gasas blancas y verdes... Damas y señoritos... final de una orgía... grupo flamenco... Talía, ruborizada... Hépénone airada amenaza a las bacantes"*.

Insinuaciones entre chulos y entre señoritos. Fortuna pide al público:

Sé una vez más indulgente
y haz que pronto brille el día
en que la pobre Talía
alca orgullosa la frente.

Comentario.- La revista, cuya mejor o peor fortuna debió depender mucho del montaje escénico (actores, decorados...) y del acierto musical (que no debió faltarle, si consideramos el eclecticismo de M. F. Caballero), suponía un repaso crítico-humorístico de las principales actividades teatrales de la

época, si exceptuamos la propia zarzuela, que se elude por constituir esta propia revista un ejemplo de ella (en género chico) y de la enorme riqueza de subgéneros que podía encerrar.

Muy expresiva de la época, pues, debió ser la competencia entre las empresas teatrales, los teatros, por encontrar y ofrecer obras de éxito.

En cuanto a los géneros vemos las burlas más sangrantes dirigidas hacia el drama neorromántico de exaltación truculenta (¡no se alude a Echegaray!), y también hacia el flamenquismo mixtificado y vacuo. El último cuadro, brevísimo, no es más que un anuncio de un género que sin ser nuevo (las suripantás de Arderius, veinte años atrás, también escandalizaban) sí parece estar tomando un inusitado relieve, y ya perfila la alternativa de centrar el atractivo en la artista individual, más que en el coro. Más tarde Granés no será en absoluto ajeno a este género -que se dirá *sicalíptico*- aunque lo combine siempre con temas políticos, y además, desde el prisma cómico.

Realmente es el Cuadro III, con el género político, el único que no se caricaturiza en esta revista. Ahí no hay burla del género, sino, como ocurre en el mismo, de los personajes políticos reales que lo protagonizan simbólicamente. Desde los tiempos del periodismo satírico, la política es una de las grandes especialidades temáticas de Salvador MA Granés, y la mantendrá hasta el final de su producción, a pesar de la decadencia que, más adelante, vivirá el subgénero «revista política», que habrá de reconvertirse en «sicalíptica». Acaso esa monótona alternancia en el peloteo político, entre Cánovas y Sagasta, que aquí se sugiere, hizo perder a la gente una inclinación política que se testimonia muy fácilmente en todo el siglo XIX. Concretamente este cuadro político alude a los "fiascos" que recientemente se ha llevado Cánovas en Zaragoza y Sevilla, y a su arrepentimiento por haber tiempo atrás [muerte de Alfonso XII, vid ??.- *Circo nacional*] *soitado Ja sartén*, "por miedo". El enfrentamiento anuncia la crisis de Gobierno: Cánovas, de nuevo en el poder en 1890.

Los cantables para añadir a la escena XIII aluden repetidas veces al sufragio universal, que será legislado en 1890, tras larga lucha de Sagasta.

96.- *Ki-ki-ri-ki.*

Japone-asnería en un acto. [En prosa y verso]. De Julian Sermet y Luis Bataille. Música de varios autores. Traducida del francés y del catalán (2ª ed) por D. _____. Estrenada con extraordinario éxito en el Teatro Nuevo Retiro, de



32.- Portada exterior del libreto, proponiendo un subgénero menos irracional.

Barcelona, la noche del 7 de Octubre de 1889, y en el teatro-circo de Price, de Madrid, en la del [?] de Noviembre de 1889. Ex libris (firma): P[edro] Chaparols (=66). Grabado (de Miró, véase adjunto) en la portada, y cuatro más en el interior, con motivos teatrales y japoneses (=67). Madrid. Biblioteca lírico-dramática y Administración lírico-dramática. Enrique Arregui y Eduardo Hidalgo, editores. Imp. Giró. Barcelona. 1890.

A.- Laitu, laitu, tra, la, la!, ¡ah!

51 pg. 20 cm. T-14.049.

Reparto:

Barcelona Madrid

Sta. Viada..... Montañés..... Mimosa, *hija del gobernador* [se casa con Ton-tín]
Cuello..... Alverá..... Ramona López, *artista ecuestre* [casada con Zis-Zas]
Fuster..... Murillo..... Tapioca, *favorita* [amante de Zis-Zas]
Sánchez..... Estrella..... Bengalí, *idem*.
Sr. Palaada..... Hidalgo..... Kara-Fosca, *Gobernador de la Isla*,
Forteza..... Llorens..... El Príncipe Ton-tín, *su sobrino*
Comerma..... Morón..... Zis-Zas, *preceptor del Príncipe* [español, guardián de las favoritas]
Cínca..... Mata..... Branquiforte, *saltibanquis* [sic, de la compañía de Ramona]
Busutil..... Pinedo..... Duratesta, *idem*.
Amorós..... López..... At-chís, *Jefe de guardias*
Piqué..... Angoloti..... Pacholí, *guardia primero*
N. N..... N. N..... Muscach

Favoritas del serrallo, guardias japoneses y esclavos portadores del palanquín; un burro (llamado Roque).

"La acción en nuestros días, en la isla KA-KE-KI-KO-KU, una de las 777 del Japón".

Acto único. 19 escenas. Jardín japonés, con pedestal (véase lámina en pg. 423).

Kara-Fosca casa a Mimosa con su sobrino. Pero ambos son excesivamente ingenuos y no cantan el *ki-ki-ri-ki*. Ese es el grito que da fe de "la efectividad" del matrimonio, y cuando se casa un príncipe todos quedan en sus casas hasta oírlo. Zis-Zas estuvo en España y allí casó con Ramona López, dejándola luego. Ahora Kara-Fosca, para espabilar a Ton-tín, contrata a Ramona. Por su parte Mimosa pide asesoramiento a Tapioca y las otras chicas del serrallo, que la enseñan el cancan, y pide también besos a los saltibanquis. Ton-tín canta (con Ramona) el *ki-ki-ri-ki*, y después al ver a Mimosa

bailar el canción se entusiasma con ella y vuelve a cantarlo. Mientras, la estatua mdivina, cuyo botón pulea por azar Zis-Zas, toca la melodía de "Caracol, los cuernos al sol", para desesperación del marido de Ramona.

Comentario.- La idea del original francés parece arrancada de un cuento popular que recogiera una tradición realmente oriental, así de pícara. Ahí radicaría la gracia del libreto, y pàrese de contar. La vistosidad en la representación correría paralela al exotismo del vestuario y a la incongruencia del mismo en relación con el canción.

También cabe alegar que la versión está bien versificada, y que cuida los detalles de la teatralidad escénica. Véase su despedida en pgs. 449-450.

+

97.- El mojicón.

Parodia del drama *La bofetada*. En un acto y dos pausas. [En prosa, con un final en verso]. Estrenada con extraordinario éxito en el Teatro de Apolo el día 14 de Marzo de 1890 (266). Dedicada a D. Pedro de Novo y Colson (autor de *La bofetada*) (266). Al final, "Orientaciones para el vestuario" (270), y "Juicio crítico de la prensa de Madrid" (271). Administración lírico-dramática. Eduardo Hidalgo, editor. Ex libris (firma) del impresor: R. Velasco. Madrid. 1890.

A.- De Novo y Colson.

29 pg. 2 hj. 20*5 cm. T-8.646.

Reparto:

Sra. Romero..... Mariquita (ex novia de Ruperto, casada con otro)
Vidal..... Luisa (hermana de Lezna)
Sr. Riquelme (272)..... Ruperto (soldado)
Carreras..... Lezna (ventero, padre de Ruperto)
Rodríguez..... El albéitar Mal-anda
Díaz..... Aguilucho (paisano)
Campos..... Salazar (soldado)
León..... Grulla (soldado)
Ibarrola..... Mozo (de la venta)

"La acción... en la última guerra carlista".

Acto único. 22 escenas. Sala de un ventorrillo, con gran retrato de una anciana "muy fea".

Ruperto y Mariquita crecieron juntos y se querían. Al irse Ruperto a la guerra, Lezna casa a Mariquita con el boticario de Torrelodones. Ruperto

entonces se hace "jugador, borracho y pependiero", y siempre la imagina "bailando una habanera con el boticario". De repente vuelve el mozo, y casualmente Mariquita está alojada en la venta. Desea que Ruperto le devuelva sus "ciento veintisiete" cartas, pero el soldado está "durillo de pelar": "... ¡Y le entregas tus hechizos a cambio de sus jaropes! ¡Mariquita, eso no te lo perdono!". Ruperto la coacciona: o se entrega a él o se suicidia. Mariquita recurre al gran retrato de la vieja abuela de Ruperto, allí colgado: "Piensa en la paliza que te pegaría...". Y como Ruperto quería mucho a su abuela, desiste. Lezna, sin embargo, descubre a la pareja haciendo *'una pantomima en mímica de que la adora'*, y se estremece al recordar que en la misma situación encontró a su madrastra -la vieja- con un primo de ella, a pesar de sus ochenta y seis años. Lezna había zurrado al primo y había arrancado una pierna (postiza) a la vieja, que, como resultas, había muerto de pena. Padre e hijo ahora discuten: Ruperto porque cree que la pierna de su abuela era de carne y hueso. Lezna porque al ver a su hijo cortejando a una mujer casada piensa que no es realmente su hijo (¡el de un honrado ex-cabo de carabineros!), y que se lo debió cambiar una nodriza que tuvo (273). Ruperto pide pruebas de ambas cosas a su padre y éste le larga un *mojicón* contundente. Ruperto saca una gran navaja... pero la convencen que es mejor irse a cenar al cuartel. Lo último que hace es despedirse *'en pantomima, dando 'ojiplos'* del retrato de su abuela.

Comentario.- Véase primeramente una breve alusión en pg. 348.

Infinidad de paralelismos paródicos se extienden en pequeños detalles por todo el libreto, pero creo que son dos los fundamentales: la presencia impresionante del retrato de la abuela ejemplar, de gran ascendencia sobre el nieto (Aquí le manda a luchar contra los carlistas: "... leña en ellos, duro y a la cabeza", y a su edad flirtea amorosamente), y las dudas de paternidad del padre sobre el hijo, que éste rechaza, aquí por la vía cómica:

LEZNA.- ¿Me escuchabas?

RUPERTO.- Sí, ese vicio me lo ha pegado mi tía, tu querida hermana.

Ya ves, padre, si tengo la sangre de la familia.

Con ello acaso se apunta cierta preocupación por el tema genético que tanto gustó al naturalismo, triunfante en la década anterior. La parodia se cierra, precisamente, con unas coplas, que cantará Lezna, tras reconocer *'gritando'* que Ruperto es su hijo. Veamos una :

No hay hombre al que enaltezca



la fama pública,
del cual no se hayan hecho
caricaturas.
Las grandes obras
aún son más populares
por las parodias.

Y, a pesar de que el parodiado, Novo y Colson, aceptó de buen grado el juego (bien porque pensaba en tal certeza, bien fuera porque aceptaba la pulcritud de la parodización), es éste un tipo de parodia que, transcurrido el tiempo, evidencia los rasgos más débiles de la trama parodiada.

*

98. - *El voto del caballero.*

Opereta bufo-caballereca. En un acto. [En prosa y verso]. Música del Maestro Luis Arnedo (274). Estrenada con extraordinario éxito en el Teatro Eslava el 22 de Abril de 1890 y representada después en el Teatro de la Zarzuela el 17 de Mayo del mismo año. Segunda edición. Al final, "Agradecimiento" (275) y relación de obras de Granés. Administración lírico-dramática. Eduardo Hidalgo, editor. Ex libris (firma) del impresor: R. Velasco. Madrid. 1890.

E. CORO.- Aves y frutos

A. TODOS.- Si os hizo, etc., etc.

27 pg. 2 hjs. 19'5 cm. T-3.535.

Manuscrito (276): E. RODRIGO.- No os vayáis, Marta, quedaos.

A. que ya se ha rendido Orgaz.

43 hjs. 42. Ex libris del Teatro Eslava. Firma del autor. Ms.-14.427-4.

Reparto:

Eslava La Zarzuela

Sta. González (M.)..... Sra. Llorens..... Lorinda [recién casada con Roldán]

Sanz Sevilla..... Sta. Ruiz..... Marta [se promete a Rodrigo]

Sr. Larra..... Sr. Cerbón..... El caballero Fortón [heresado con Roldán]

García Valero..... Ripoll..... El caballero Roldán [el del voto]

Montijano..... Guzmán..... Rodrigo [mayordomo de Roldán]

Villanos y villanas, pajes, escuderos, soldados, camaristas, etc.

"Época feudal": "Los personajes deben vestir con arreglo a la época, pero exageradamente: ... espadas muy largas, espuelas idem, cascos con pájaros...".

Acto único. 19 escenas. Salón gótico.

Roldán, casado por orden del Rey con la bella Lorinda, había hecho previamente un voto de caballero: «non comer pan a manteles ni...», es decir, un voto de castidad, hasta que no se rindiera el castillo del Conde de Orgaz. Así pues Lorinda, diez días después de la boda, se aburre. Roldán recibe la orden de asaltar Orgaz, y previamente llama a su "hermano de armas", Fortún, aun a sabiendas que ha sido novio de Lorinda, para que la custodie y vele por su honor de caballero; no obstante, se sincera con él, explicándole su voto. Al marcharse, Fortún rehuye a Lorinda, pero ella se las arregla para hacerle cantar un picante dueto: el de *La Pastora* (277), con lo que Fortún ve perdida su buena intención de fidelidad. Por ello idea desengañar a Lorinda cortejando a Marta, pese a las protestas de Rodrigo. De pronto retorna Roldán, y al ver aparentemente borracho a Fortún le expulsa; mas éste vuelve, y al espiar Roldán la conversación que tiene con Lorinda, comprueba que le han sido fieles. Dos despachos del Rey finalizan el argumento: Orgaz ha caído (Roldán se libera del voto), y Fortún debe salir a combatir al Marqués de Arcos.

Comentario.- De nuevo, por enésima vez, el tema de la infidelidad conyugal, y de nuevo el registro humorístico. Numerosas veces se advierte de que debe exagerarse la dramatización: Así, cuando marcha Roldán: *"salida de actor de melodrama en caligrafía"*, o matizarse el contraste cómico:

FORTUN. - ¿Que sí me acuerdo, Lorinda? (Con arrebató)

(Transición. Con mucha frsaldad)

No, señora; no me acuerdo.

Pese a todo la paródica opereta no cae en excesos, y eso, unido a su brevedad, hacen que el exótico argumento resulte interesante, y el libreto en su conjunto (con su facilísima versificación), gratificante: he ahí un pequeño éxito más. La ligera vertiente antifeminista (Lorinda es la gran tentadora) conecta la visión de Granés con aquella corriente medieval, que no solo evoca el imperio carolingio, sino la leyenda artúrica.

*

99.- *Carmela*.

Parodia lírica de la ópera *Carmen* (278). En un acto y tres cuadros. (En verso). Música del Maestro Don Tomás Reig. Estrenada con extraordinario éxito el 24 de Enero de 1891, en el Teatro Principal de Barcelona, por la compañía de Julián Romea, y el 20 de Abril, en el de Rufaza de Valencia, por la

compañía de Cereceda. Dedicatoria al Excmo. Sr. Vizconde de Garcigrande (275). Biblioteca lirico-dramatica y teatro cómico. Arregui y Aruej, editores. Al final, relación de obras de Granés. R. Velasco, imp. Madrid. 1891.

E. GUARDIAS.- ¡Rabía da! ¡Voto va!

A.- ¡Ah, Carmela! ¡Carmela adorata!

38 pg. 1h. 20 cm. T-13.191.

Otro: T-4.149.

Otro: 16 pg. 15'5 cm. Galería de Argumentos, 2ª obra (280). Valladolid, 3 de Marzo de 1908. T-50.

Reparto:

En Barcelona

En Valencia

Sra. Rosero (Sofía)..... Sra. Mariscal..... Carmela [matutera]

Valero (Carmen)..... Alfaro..... Micaela [novia de "Don José"]

París..... Sembi..... Frasquita [matutera]

Sr. Gansero..... Sr. Morón..... Don José [cabo municipal, apasionado por Carmela]

Rosca (Julían)..... Pinedo..... Escamón [lorero, enamorado por Carmela]

Hortas..... Hidalgo..... Zúñiga [teniente]

López..... Martínez..... Sargento

Guardias de orden público, chulas, colilleras, matuteros, niños, toreros, banda militar, etc., etc.

"La acción, en la actualidad" (281).

Cuadro I. 9 escenas. Las afueras de Madrid: campiña, prevención y café.

Don José, como gusta ser llamado el cabo, recibe la visita de su novia, que le trae noticias de su abuela (en vez de su madre), en una escena *"ronón-tita por todo lo alto, pero muy en bato"*. Aunque al cabo quien le gusta es Carmela, que anda así:

ZUÑIGA.- ... Vagan por estas afueras
una porción de chiquillas
que fingen coger colillas,
pero que son matuteras.

Carmela, en un pelea con otra mujer, le arranca una oreja. Don José la detiene, pero ella le convence, con *"gachonería"* y una flor *henchizada*, para que la suelte, y huye. Antes, al ser interrogada, Carmela solo responde tarareando el "schotis" de *La Gran Vía*. En la mutación al Cuadro II suena el preludio de la ópera *Carmen*.

Cuadro II. 9 escenas. El merendero de Lilas Patrás (por Liliás Pastía), tras una juerga.

Zúñiga corteja sin éxito a Carmela mientras José, preso y liberado, se ha marchado con los matuteros. Aparece el torero Escamón, que invita a Carmela a la corrida del día siguiente tras hacer pantomima ante ella de una faena (*"en la imitación en caricatura de todos estos incidentes de la lidia está el efecto y el aplauso de este parlamento"*). Carmela sigue con su filosofía:

Carmela la bonita soy,
la juerga a mí, salud me da,
y si me chala un hombre hoy
mañana no me gusta ya.

Por eso empieza a distanciarse de José. Este agrade a Zúñiga, y le encierran entre los matuteros (*"¡Pelón, Mirlo, Remendao / Sacatripas, Malospelos!"*). José agrade también a Escamón, cuando le escucha:

ESCAMÓN.- Tuvo, y su gusto no alabo,
un novio cabo, al que amaba,
mas todo al cabo se acaba
y ella acabó con el cabo.

José suplica a Carmela, y, cuando aparece Micaela, se decide a acompañarla.

Cuadro III (Por entero musical). 4 escenas. Fachada de la plaza de toros de Vallecas.

Atraviesa la escena toda la cuadrilla; las mujillas son caballitos de cartón... Carmela confiesa su amor a Escamón. Llega José y discute largamente con Carmela, que reivindica su libertad, y le tira el anillo. Los gritos de la corrida (en vez de las ovaciones) llegan a escena. José, arrebatado de celos y pasión va a matar a Carmela, pero sale Escamón con el estoque, y, *"alurdido, atraviesa a Carmela"*. José abraza a su amada, a su "adorata". Y ella, después de muerta, se levanta, da un grito final, y vuelve a caer.

Comentario.- Véase unas reflexiones generales en pgs. 349-450.

La parodia sigue muy paso a paso el original de *Carmen*, pero algunas reducciones tienden a simplificar el argumento. Se echa en falta, por ejemplo, el pasaje de las amigas de Carmen echando las cartas con sus lúgubres presagios (222). Ya he apuntado algunos cambios paródicos, sobre los evidentes. El principal es sin duda la muerte de Carmela a manos de Escamón, en vez de José. Pero, naturalmente, la parodia encuentra su sentido como tal en la deformación general de todos sus personajes. Los militares son simples

municipes. El brigadier Don José un pretencioso cabo con acusado acento gallego, de afán ridiculizador. (Por cierto, aquí Granés descuidó el mantenimiento de ese registro fonético, que se destaca sobre todo al principio y luego otra vez al final, pero no tanto entremedias).

El lenguaje de todos es marcadamente achulapado y agresivo. Desaparece todo vestigio lírico. Carmela es francamente soez: Por ejemplo, al arrojarle al final la sortija: "-Date un limpión". Claro que José pretendía arrastrarla "a puntapiés y bofetás". A estos extremos se reduce el dramático dibujo del carácter pasional de los personajes de *Carmen*. Debe tenerse en cuenta que todo, constantemente, se supedita a que las escenas, bien conocidas del público, sean ahora caricaturizadas, y numerosas notas lo advierten: "*escena aiáica, hecha con mucha gracia por los actores*". Esto era imprescindible.

La versificación es muy variada, usando, aparte del octosílabo, la silva, y combinaciones diversas de arte menor.

*

100.- *El día de la ascensión.*

Zarzuela cómica en un acto y tres cuadros, en prosa y verso. Original de D. ____ (destacado) y D. Gabriel Merino. Música de los Maestros Caballero y San José. Representada con extraordinario éxito en el Teatro de Apolo la noche del 14 de Febrero de 1891. Al final incluye "Coplas para la Guaracha" (≈⇒). El Teatro (Colección de obras...), Biblioteca lírico-dramática, y Teatro cómico: Florencio Fiscowich y Enrique Arregui & Luis Aruej, editores. Ex libris del impresor: R. Velasco. Madrid. 1891.

E.- CORD.- Viva la alegría,

A.- de *El día de la ascensión.*

34 pg. 1h.j. 19'5 cm. T-14.072.

Otro: Ex libris ilegible [¿F. Fiscowich?]. T-20.977.

Reparto:

| | |
|----------------------|-----------------------------------|
| Sta. Alba (L.)..... | Lola [actriz, casada con Ricardo] |
| Sra. Banovic..... | El ama |
| Sr. Mesejo (J.)..... | El alcalde |
| Rodríguez..... | Don Martín [indiano rico] |
| Mesejo (E.)..... | Ricardo [cómico ambulante] |
| Castro..... | Don Pascual [escribano] |
| Caba..... | Antón [mozo bruto] |

Mozas y mozos del pueblo. Coro general.

La acción es en un pueblo de La Mancha. Época actual.

Cuadro I. 9 escenas. Plaza del pueblo. Es de día. Mucha animación.

La ascensión es la de un globo, subvencionado para las fiestas por Don Martín, que busca "emociones nuevas" porque padece un terrible *esplín* (palabra muy de la época, y muy usada por Granés). De él dice Lola: "¡Este hombre es una lamentación permanente!". Don Martín se enamora, de repente, de Lola, aunque de las mujeres ha dicho (Esc. III):

Seres sublimes, perpetuo anhelo
formas divinas de una ilusión...
y luego largan cada *camele*
que nos revientan sin compasión.

En fin, don Martín se propone poner banderillas... y subirse él mismo en el globo. Ofrece mil pesetas a un piloto de globos, y Ricardo, sin más experiencia que la de haberse subido en el de la Exposición Universal de Barcelona ("cautivo"), se ofrece como tal. Don Martín le da otras mil por aceptarle como pasajero, con gran temor por parte de Lola, que también se apunta.

Cuadro II ("En el espacio"). Escena única. Telón de horizonte con nubes, y barquilla movida por torno (2ª). Cuando están bien altos, Don Martín pretende arrojarle al vacío, porque está enamorado de una mujer casada: de Lola. Ricardo decide permitirle cortejarla mientras se apresura en bajar. Lola tiene que detener a Martín con una bofetada, y entonces él saca una pistola y se quiere disparar... pero agujerea el globo, que empieza a descender vertiginosamente.

Cuadro III. 4 escenas. Campiña pintoresca, y merienda de mozos.

El escribano abre el testamento de don Martín, que lega la mitad de su fortuna al ama, y la otra mitad a los pobres del pueblo. Se va caer el globo. Todos acuden, y vuelven con Ricardo, Lola y Martín, sanos y salvos. Don Martín ha gozado con la emoción, revoca el testamento, y decide esperar a que Lola enviude.

Comentario.- Una zarzuela cómica más. Lo mejor de su comicidad estaría en la *violenta* (y absurda) situación que se crea en la escena del globo, que también destaca en el aspecto escenográfico. Ejemplificaciones de su tipo de humor, y del erotismo que preside la zarzuela, pueden encontrarse en la pg. 394.

101.- *Los enemigos del cuerpo.*

Jugueta cómica, en un acto, en prosa y verso. Original de D. ___ (destacado) y D. Eduardo Montesinos (hijo). Música del Maestro D. Tomás Reig. Estrenado con extraordinario éxito el día 24 de Febrero de 1891 en el Teatro Eldorado de Barcelona. Dedicado por los autores a la primera tiple Dorinda Rodríguez. Administración lírico-dramática y Biblioteca lírico-dramática y Teatro cómico. Eduardo Hidalgo y Arregui & Aruej, editores. Ex libris (sello) de los editores. Ex libris ilegible [¿F. Fiscowich?]. R. Velasco, imp. Madrid. 1891.

26 pg. 19'5 cm. T-13.839.

Otro: Ex libris (firma) del impresor. T-14.118.

Reparto:

Sra. Rodríguez..... Trinidad (hija de Luis y Elena)
Id..... Acerola
Id..... Pepín
Id..... Manolo
Pérez..... Doña Elena
Sr. Palmada..... Don Andrés, (setenta años) (tío de Luis y Elena)
Comerma..... Luis

"Epoca actual"

Acto único. 11 escenas. Salón amueblado con decencia.

Don Andrés, ferviente antifeminista, manda una "pensión" anual de cuatro mil reales, por cada hijo varón, a sus sobrinos Luis y Elena: pero, aunque los tres varones de éstos fallecieron, ellos lo ocultaron, para seguir cobrando. Ahora aparece el tío, dispuesto a quedarse entre ellos. Trinidad se propone disfrazarse y caracterizar a sus tres hermanos, el mayor de los cuales "es" abogado: Don Pío Acerola, que marea al pobre don Andrés con su loco dinamismo:

¿Que es criminal? No me inquieta,

yo a ensalzarle me decido.

¿Me diréis que es un perdido?

Bien, yo haré de él un poeta.

Después Pepín, "es" un chico que juega a militar, y fingiéndose general, toma a don Andrés por su asistente; luego, por general enemigo, hasta dejarle maltrecho. Por último, Manolo, que resulta un terco y maleducado. Don Andrés queda, en definitiva, disgustado, y decide volverse a su pueblo. No quiere ni

conocer a la chica, a Trinidad, pero se plantea su terrible soledad. Aparece la joven, y le canta dulcemente, prometiéndole su compañía y cuidados. Después también explica "su farsa". Don Andrés destina a Trinidad la triple pensión.

Comentario.- Mayor ligereza e ingenuidad no cabe para un "juguete" que estuvo necesariamente en manos de la versatilidad de la actriz Dorinda Rodríguez, y de la plasticidad cómica de una música que debía jugar con motivos «infantiles» del tipo:

ANDRES.- Con caras de serafín,
ti pi tín
los demonios ellas son
ti pi tón
aunque tú le hagas tilín
ti pi tín
te convierten en melón
ti pi tón.

La brevedad del juguete, y la sencilla trama que plantea (lozana crítica del antifeminismo exacerbado) permiten mirarlo con simpatía. Su versificación, facilísima.

*

102.- *La Santa Cecilia.*

Zarzuela en tres actos y en verso. Letra de ___ y Calisto Navarro. Música de los Maestros D. Rafael Taboada y D. Angel Rubio. Representada por primera vez en el Teatro Circo de Parish (2^{as}) la noche del 20 de Enero de 1892. Administración lírico-dramática y Teatro cómico. Eduardo Hidalgo y Arregui y Aruej, editores. Ex libris ilegible. R. Velasco, imp. Madrid. 1892.

E.- CORO DE PAJES.- Allí donde vamos

A.- RUGIERO.- ¡Gloria a Dios!

72 pg. 19'5 cm. T-21.028

Otro: Ex libris (firma) del impresor. T- 14.180.

Reperto: Fundamentalmente el mismo de 57.- *El laurel de oro.* Presenta aparentes variaciones sin importancia que luego en el texto ni siquiera se confirman. Lo más curioso es que el reperto "de relleno" (damas, caballeros, pajes,... de la Corte de los Médicis) aparece ahora encabezado por unos anacrónicos "bohémios", así como lo es el propio protagonista, Rugiero.

Estructura y resumen: La obra pasa de dos a tres actos.

El Acto I, de 13 escenas, que ahora se sitúa en una hostería, adelanta las siguientes transformaciones respecto a 57.- *El laurel de oro*: Desde el principio el Marqués sabe que tiene un rival amoroso en Rugiero, y se asocia con el judío Samuel para encarcelarlo. Rugiero se reviste de las cualidades de héroe con más fuerza que en la versión primitiva: allí defendía a una mujer (que resultaba ser Leonor) de una turba de nobles (encabezada por el Marqués); aquí eso mismo se traslada al Acto II, pero antes salva del precipicio a un carruaje (en que va Leonor) y se enfrenta luego abiertamente al Marqués, que, dolido del agradecimiento de la dama a su salvador, pretende humillarle arrojándole unas monedas a la cara. Este primer acto sólo conserva íntegro el diálogo entre los hermanos Rugiero y Paolo: Ambos se refieren la historia de sus amores sin saber que se trata de una misma mujer.

El Acto II, de 15 escenas, es la plaza del Palacio Pitti. Se confirma que el contexto histórico es el mismo que en *El laurel de oro*: Este acto coincide casi exactamente con el I primitivo.

El Acto III (17 escenas y mutación) es exacto al II primitivo. Sólo una romanza (de Miguel Ángel), que en nota ponía "puede suprimirse", en efecto aquí se suprime.

Comentario.- Poco gana el libreto, a mi juicio, con el añadido del primer acto, del que solo veo oportuno, acaso, el lazo de unión entre los dos antagonistas: Samuel y el Marqués, expresamente justificado por éste ("Hay casos en que un tunante / es útil a un caballero"). Por el contrario, creo que en ese Acto I se concentran unos cuantos términos que, junto al de "bohemio", varias veces repetido, resultan anacrónicos, y que daban necesariamente a la obra un matiz de comicidad bufa (de dudosa propiedad) de que antes carecía: diplomacia, opiparo, gandul, tronera... En la versión primitiva también había un vocablo impropio, que aquí se conserva: las figuras escultóricas son humildemente consideradas por su propio autor, Rugiero, como simples "monigotes".

103.- *Thimador*.

Parodia lírica del drama de V. Sardou *Thermidor* (2^{da}). En un acto y cuatro cuadros. Original y en verso, de ____ (destacado) y Eduardo Navarro Gonzalvo. Música anexionada de varios Maestros (2^{da}7). Estrenada con éxito extraordinario en el Teatro Martín el 4 de Marzo de 1892. "La parodia se llama *Thimador* / porque el drama se llama *Thermidor*; / y aún hay otra razón

más soberana: / se llama así... porque nos da la gana". El Teatro (Colección de obras...) y Biblioteca lírico -dramática y Teatro cómico. Florencio Fiscowich y Arregui y Aruej, editores. Ex libris (firma) del impresor: R. Velasco. Madrid. 1892.

E. LACHIPÉN.- *Entre las aguas*

A. MARCIAL.- ¡Y yo!

39 pg. 20 cm. T-14.108.

Manuscrito: Firmas autógrafas de ambos autores. Ex libris (sello) de la Sociedad Artística, con fecha 4-III-92. 50 hj. 42. Censura. Ms-14.485-1º.

Reparto:

Sra. Llorens..... Fabiana [hija de *Robespierre*]
Mínguez..... La señora Francisca [lavandera bruta]
Sta. Bustos..... La Carola [casada con Cascaciruelas, alquila disfraces]
González..... Lavandera 1ª.
Bustos (O.)..... Id. 2ª
Sr. Bosch..... Lachipén [amigo de Marcial]
Mesejo (E.)..... Marcial [novio de Fabiana]
González..... Cascaciruelas [sereno muy armado]
Tormo..... Un alguacil
Zori..... Matarife
González (M.)... Un esquilador
Martinflor..... conserje

"Lavanderas, descamisados, gente de poco más o menos, y varios animales, que no hablan".

"La acción se supone en un pueblecito de la montaña de Cataluña".

Todos los hombres, menos Lachipén y Marcial, llevan barretinas. Las mujeres, menos Fabiana y la Carola, sayas y ropa roja.

Cuadro I. 5 escenas. Campo con río.

Marcial vuelve de la milicia y su amigo Lachipén le informa que hay un nuevo alcalde al que por su despotismo llaman *Robespierre*; a todos castiga por cualquier cosa, y, siendo carnicero, de comisa los alimentos, etc. (Al respecto, grandes hipérbolés). Las lavanderas, dirigidas por Francisca, persiguen a Fabiana, por ser hija de *Robespierre*. Marcial la defiende, pero, aunque Fabiola dice quererla, hay un misterio que la mantiene distante.

Cuadro II. 9 escenas. Gabinete de la Carola.

Fabiana y Marcial, disfrazados (de Safo y de moro) pretenden huir para

cabarse en Andorra. El secreto de Fabiana es que creía muerto a Marcial y entregó todo su amor... a una cabra; y ahora el alcalde amenaza con matar a la cabrilla si habla con Marcial. Al descubrir tal, se dispone a hacerlo, con gran temor de Fabiana. También se descubre que Lachipén pertenece a la Protectora de Animales, y, camuflado como "registrador de carnes" consigue salvar a muchos del matadero.

Cuadro III. 5 escenas. Gabinete del Ayuntamiento.

Mientras transcurre la sesión, Lachipén y Marcial buscan la forma de salvar a la cabra, cambiando "su expediente" por el de... una gallina. Pero en la sesión se destituye al alcalde.

Cuadro IV. 7 escenas. El matadero.

Un saichichero ha sustituido a *Robespierre*, y siguen las matanzas de animales. Marcial y Lachipén intentan sobornar al matarife, pero nada. El único remedio es que Fabiana firme que la cabra... [entendemos la suspensión como que... está embarazada]. Pero Fabiana se niega a lastimar "su noble reputación" e insulta a Marcial: "*Thimador!*". Fabiana entra junto a su cabra para ser sacrificada. Marcial quiere impedirlo y el matarife le quita la vida con un cuerno de vaca.

Comentario.- Es una original conversión paródica, que basa su mayor hallazgo en la fabulación amante-cabra. Con aires de cuento infantil en su comienzo, mantiene las notas de fidelidad amorosa y honor, pero quedan ridiculizadas extremosamente por tal trueque, con lo que hay burla del drama original, *Thermidor*. Pero la parodia, pone, como aquél, su principal énfasis en la figura de Robespierre, y aún de su escuela, con lo que sí sigue el espíritu de *Thermidor*. Recurre, como siempre, al registro del humor, y aquí, particularmente, a largas series enumerativas e hiperbólicas de las matanzas, de la crueldad.

El aspecto sangriento quedaría suficientemente compensado (de cara a la finalidad hilarante de la parodia) por el registro cómico-bufo que desde el primer momento se adopta, y que empieza por aplicarse a la misma parodia. Así, ya en la esc. II:

LACHIPÉN.- ¡Si lo has de saber después!

MARCIAL.- ¿Cuándo?

LACHIPÉN.- En el cuadro segundo...

Para después, en la esc. V del Acto II:

MARCIAL (de moro).- Y ahora dime, por Alá,

lo que no dijiste antes.

- Este es el cuadro segundo -.

A parecido tenor podrían señalarse varios ejemplos, incluyendo la justificación final del título. Este será un recurso habitual en las siguientes parodias de Granés.

Otro recurso es marcar con cursiva numerosos pareados, aquí y allá, que remiten con seguridad a versos muy conocidos del público, de zarzuelas (y se cantan) o dramas famosos. Por ejemplo (C. I. esc. IV):

FABIANA.- *¡Quién me libra, quien me saca
de este infierno, por piedad!*

MARCIAL.- *(Hablando) Basta de Jugar con fuego...*

*

104.- *El señor Juan de las Viñas, o Los presupuestos de Villa-Anémica.*

(^{2ª}). Pesadilla cómico-lírica-financiera. En un acto y en verso. Original de ___ y Eduardo Navarro Gonzalvo. Música de Joaquín Valverde (hijo). Estrenada con extraordinario éxito en el Teatro de Novedades la noche del 16 de Abril de 1892. El Teatro (Colección de obras...) y Biblioteca lírico-dramática y Teatro cómico. Florencio Ficcovich y Arregui y Aruej, editores. Ex libris (firma) del impresor: R. Velasco, Madrid. 1892.

E. CORO.- Nuestro buen gobierno,

A. a la España veremos feliz.

50 pg. 19'5 cm. T-13.798.

Manuscrito: Cinco Cuadros. Algunas variaciones (^{2ª}). Firmas autógrafas de ambos autores. Ex libris (sello) del Teatro Novedades. Censura.

E.- Esto es insufrible ya

- ¡ A.- ¡Mandando yo no hay bombitas!

53 hj. 4 2. Ms.-14.481-2.

Reparto:

Sta. Segura..... Rosalía (hija de Juan de las Viñas)
Monedero..... Pura (hija de Apolonio, enamorada de Juanito)
Sra. Vedia..... Doña Perpetua (casada con D. Apolonio)
Cruz Llorente.. Una vendedora
Id..... La Duquesa
Id..... La suegra
Sta. Cruz Vega..... La capitana
Id..... La mujer

Guillén..... Mujer 1ª
Id..... Una criada
Id..... Alifonsa (mujer muy esmerada)
Mira..... Mujer 2ª
Id..... Dorotea (mujer desgreñada)
Id..... Xosa 1ª
Utrilla..... Señora 1ª
Sánchez..... Id. 2ª
Sr. Pantaleón..... Un señor gordo
Id..... Un borracho
Id..... Juan de las Viñas (alcalde de Villa-Anélica, pueblo próspero)
Gordillo..... Don Dimas (recaudador, pretende a Pura)
Id..... Cantor flamenco
Id..... Marinero 5ª
Mortes..... Juanito (enamorado de Pura)
Galé..... D. Apolonio (padre de Pura)
Gallo (E.)..... El señor flaco
Id..... Tenor de ópera
Id..... Un ratero
Id..... Marinero 1ª
Soriano..... Guardia 2ª
Id..... Marinero 4ª
Id..... El bajo de Iglesia
Id..... El marido
Fernández..... Guardia 1ª
Id..... Marinero 2ª
Id..... Un pollo (ex novio de "la mujer" casada con "el marido")
González..... Hombre 1ª
Id..... El caballero de la blusa
Estrada..... Hombre 2ª
Id..... El caballero afeitado
Id..... Transeúnte 2ª
Salvador..... Transeúnte 1ª
Id..... El pobre de solemnidad
Id..... Marinero 3ª
Gallo (D.)..... Caballero 1ª

Sr. Saenz..... Recaudador 2º
Diez..... El cartelero
Id..... Mozo 1º
Id..... Caballero 2º
Santes..... Alguacil
Calvera (D.)... El Duque
Calvera (J.)... El sastre
Id..... El yerno

Lacayos, valientes, un mozo de cordel, pueblo, aragoneses y aragonesas, coro.
Cuadro I ("El Impuesto universal"). 16 escenas. Plaza de pueblo.

Don Dimas, que es rico, piensa enriquecerse aún más cobrando los nuevos impuestos. Pura le rechaza, enfrentándose a la voluntad de sus padres. En plena plaza, dos guardias de D. Dimas empiezan a cobrar los más increíbles impuestos: Juanito, enamorado de Pura, se queda sin sus gafas, y se propone revolucionar su distrito. Todos pagan:

GORDO.- ¿Pagar por estar obeso?
FLACO.- ¿Pagar por mi facha anteca?
GUARDIA 1º.- Paga usted por la mantaca (*Cobrando*)
GUARDIA 2º.- Y usted paga por el hueso (*Idea*)

Otro por afeitarse y otro por sus patillas; el pobre por serlo; el matrimonio estéril y el fecundo... Por fin, capitaneado por Juanito, aparece un tumulto cantando (>>>).

CORO.- Saludemos el día glorioso
tremolando el invicto pendón;
los odiosos tributos cayeron,
ha triunfado la revolución.

Cuadro II. 5 escenas. Telón corto, de calle.

En efecto, y Juanito es único Ministro, de Toma y Daca, y está cargado de medallas. No hay contribuciones, pero tampoco se presta ningún servicio. Hasta las artes entran en crisis. El pueblo, no obstante, apoya a Juanito, y éste, aunque "fatuo" y "displicente", aun quiere casarse con Pura. Dimas informa al pueblo del último decreto: Al no poder alimentar a las fieras del Retiro, las ha soltado. Creyendo que viene una pantera, todos huyen.

Cuadro III ("Aquí no pasa nada"). 11 escenas. Plaza en semioscuridad. No hay bomberos, ni serenos, ni carros de la basura, ni carteros... Así, un *pollo* encuentra casada a su ex novia, porque no le han llegado las cartas de



amor. Los rateros y "valientes" se han apoderado de la calle, porque no hay guardias, ni cárceles. Los aristócratas van rodeados de gente armada. Juanito ve la crisis: "¡O extiendo mi dimisión, / lo cual no me importa nada, / o restablezco, doblada, / toda la contribución". Apolonio le informa que Villa-Anémica, pueblo de Aragón, es realmente Jauja, todo allí marcha bien. Estalla una algaraza porque Juanito ha prestado "unos cuartos" a un amigo: cinco millones.

Cuadro IV. 2 escenas. Telón corto de selva, en Aragón.

Rosalía y el coro cantan felizmente. Juanito llega a Villa-Anémica.

Cuadro V ("Villa-Anémica"). 4 escenas. Plaza llena de luz y alegría.

El alcalde, Juan de las Viñas, explica a Juanito su método de prosperidad: Tras predicar con el ejemplo, suprimió las cesantías pagadas, la viudedad, la horfandad... Pero hay escuela, asilo, hospital...: Hay "verdad en las economías". Dimas llega de Madrid solicitando a Juan de las Viñas que acuda a poner orden. El alcalde decide aceptar, tras mostrar que conoce el percal:

Hay políticos farsantes
y poquísimos dinero
y muchísimo usurero
y muchísimos tunantes.

... Aunque calcula que no durará cuatro días. Juanito pierde (sin cesantía) el cargo, pero se casa con Pura.

Comentario.- Esta "pesadilla... financiera" es una suerte de revista, entendiéndose exclusivamente política (canon decimonónico), a la busca de ser un reflejo satírico de un estado de la cuestión en economía. A su vez toma del sainete los tipos como elemento básico de la caracterización de personajes, y también el abigarramiento escénico como alternativa estructural: 25 actores se repartían 52 personajes, sin contar los extras y los coros. De ellos, sólo 9 tienen nombre propio, los demás son "tipos".

Como decíamos en otro lugar, ya de entrada se plantea "sotto voce" una complicidad a los espectadores, sugiriéndoles acepten el registro de inverosímil charada. El recurso más generalizado es la hipérbole, particularmente en las escenas del recaudador D. Dimas.

El pasaje más trabado es la divertida historia del morido que descubre la cita de su mujer con un aparecido ex novio: ocupa cuatro escenas, una de las cuales es parodia de las célebres series correlativas del Tenorio, es

decir, de los ovillejos (que Granés ya ensayara de adolescente).

En cuanto al tema político-económico, su sátira toma a risa el desengaño, el pesimismo que inevitablemente destila la situación que analiza, criticando los extremos, y adoptando una *solución* anecdótica: la del buen alcalde que, en su *ínsula Barstaria* (no es que se mencione), organiza con su sabio hacer la prosperidad de un pueblo que previamente fue "anémico". A no dudar, la obra es reflejo de una situación concreta que podría investigarse: unos presupuestos muy discutidos, el descontento ante las subidas de impuestos, etc. (292).

105.- *Guasín*.

Parodia lírica de la ópera *Garín* (293). En un acto y cuatro cuadros. Original y en verso. Música del Maestro D. Angel Rubio (294). Estrenada en el Teatro Eslava, de Madrid, la noche del 2 de Diciembre de 1892. Dedicada a Tomás Bretón, el autor de *Garín*. El Teatro (Colección de obras...). Florencio Fiscowich, editor (295). Ex libris (firma) del impresor: R. Velasco. Madrid. 1892.

E. ELLAS.- Ya concluimos de segar.

A. ¡Gloria al insigne Bretón!

35 pg. 19'5 cm. T-12.937.

Otro: 2ª edición. T-3.472.

Reparto:

Sta. González (M.)..... Casilda [hija del Conde, *endemoniada*]
Arana (296)..... Caldo [huérfano, "enamorado" de Casilda]
Sr. Riquelme..... Guasín [eremita, padre secreto de Caldo]
Castillá..... El Conde Sindedo [legendario Conde Wifredo]
García Valero..... Tello [doctor, abuelo materno de Caldo]
N.N..... Un aldeano

Aldeanos y aldeanas, frailes, sacristanes, monaguillos y coro general.

"Los personajes de esta parodia vestirán en caricatura con trajes análogos a los de la ópera *Garín*".

Cuadro I. 7 escenas. Orillas del Llobregat (telón corto).

El Conde quiere casar a Casilda con un boticario. Ella se finge loca, cogiendo moscas sin parar. Tello renuncia a poder curarla y los religiosos del lugar aconsejan que Casilda acuda a Monserrat a pasar nueve días con Guasín. Caldo y Casilda se declaran su amor, no obstaculizado porque Caldo

desconozca sus orígenes.

Cuadro II. 3 escenas. A todo foro, Monserrat y la gruta de Guasín. Por Tello sabemos que su hija, también encargada al cuidado de Guasín, tuvo un hijo con él. Tras morir la madre, Tello lo llevó a la inclusa. Guasín, en efecto, es un falso anacoreta: "Solo estoy, nadie me ve; / basta ya de fingimiento, / porque ha llegado el momento / de tomar un tente en pie (sic)" (*Come con voracidad, bebiendo a menudo de una bota*). El Conde y gran gentío llevan a Casilda a presencia de Guasín. Tello vigila.

Cuadro III. 5 escenas. Gruta y montaña.

Guasín, por miedo al Conde, no abusa en siete días de Casilda, pero al octavo estalla una tormenta, lo que siempre ha excitado a Guasín (que recuerda sus múltiples violaciones)... Tello y Caldo llegan justo a presenciar la pelea entre Guasín y Casilda. Tello descubre a Caldo y Guasín su lazo familiar. Guasín arroja a Casilda a un precipicio (mediante ingeniosos efectos escénicos ⁽²⁹⁷⁾).

Cuadro IV. 6 escenas. Plaza pública, gran animación.

"Gracias a Dios... y al paraguas" se salvó Casilda hace un año. Guasín, disfrazado de pobre ciego, sale acompañado de Tello, que, reconociéndola, pretende operarle para dejarle realmente ciego. Guasín descubre viva a Casilda, y ésta le condena a "que te mueras tú solo". El Conde y Tello, llenos de furor, van a agredir a Guasín, pero este se muere. Caldo renuncia a Casilda porque "la montaña estaba oscura... / y el asunto no está claro".

Comentario.- Asistimos a la habitual degradación grotesca de los personajes parodiados. El Conde Wifredo pasa a ser un Sindedo al que amputaron un pulgar por un panadizo, y es un despótico usurero y concejal sin escrúpulos... El pobre eremita Juan Garín se transforma en "vil glotón, lobo voraz", y así, su legendario abuso de la hija de Wifredo, su *pecado* excepcional, se convierte en común vicio ⁽²⁹⁸⁾. Caldo, más que un héroe-galán parece un payaso. Así canta:

El fuego de mi pecho
hoy va a quitarte el frío.
¡Casilda, dueño mío,
tu Caldo hirviendo está.
Sórbetelo, y después...
ya verás tú
que rico es.

Unicamente se salva en la parodia un personaje: Casilda. Aunque al principio la creemos loca, es en realidad la única equilibrada (con lo que también se trastoca la leyenda), y su desdicha final (verse despreciada por Caldo), si bien se piensa, es una gran fortuna.

La parodia, disparatada, en su género está bien construida. "Una de las mejores que compuso Granés, escrita, como él sabía hacerlo, en versos fáciles y graciosísimos" afirma Deleito y Pifuela (**).

Estudia con detalle los suspenses, propone cuidado en la escenificación, en la recitación, en los efectos... Por supuesto, su intención burlesca es descarnada, y la desmitificación, no ya de la ópera, sino de la histórica leyenda de Garín, dice también mucho de la mentalidad de Granés.

Interesantes notas sobre la versificación y sobre el ritmo musical, entresacadas de la lectura de Garín, nos han servido para teorizar en las pgs. 372-4 y 417-9, respectivamente.

106.- El boticario de Navalcarnero.

Juguete cómico en tres actos. (En prosa, con un final en verso). Basado en el pensamiento de una obra francesa, por ___ y Mariano Pina Domínguez. Estrenado en Madrid, en el Teatro de la Comedia, el 24 de Diciembre de 1892. Listado final con obras de Pina. El Teatro (Colección de obras...) y Administración lírico-dramática. Florencio Piscowich (***). Ex libris (firma): Odrizola y Ripalda, Madrid. 1893.

A.- boticario... a tu botica.

64 pg. 2h. 20 cm. T-14.751.

Reparto:

Sta. Martínez (J.)..... Emilia [viuda, enamorada de Luis]
Sra. Ruiz (C.)..... Rosa [huérfana, adoptada por D. Lino]
Díez..... Juliana [criada de Emilia]
Sr. Mario..... Don Lino [padre de Emilia]
Thuillier..... Luis [se casa con Emilia]
García Ortega..... Manolito [petimetre, corteja a Emilia]
Balaguer..... Ramón [criado de Emilia]
Gil..... Un criado

"Epoca actual".

Acto I. 16 escenas. Elegante gabinete.

Viuda hace un año, Emilia anhela casarse con Luis. Pero es también

vanamente cortejada por Manolito. Aparece Don Lino, con su guapa y tonta ahijada, y toma a Manolito por el pretendiente de Emilia. Cuando descubre al verdadero le reconoce como abogado que le hizo perder un juicio, y se opone a la boda, amenazando a Emilia con desheredarla. En su obcecación, propone a Manolito como marido.

Acto II. 19 escenas. Salón.

Dos meses llevan casados Emilia y Luis, y apenas se soportan. Manolito se propone cortejar de nuevo a Emilia, consultando un tema de abogacía a Luis (igual que este hiciera cuando Emilia estaba casada con el primer marido). Don Lino reaparece pidiendo a Emilia que acepte en casa, como doncella, a Rosa, porque cree que la chica se ha enamorado de él, y antepone la honorabilidad a todo. Manolito es desenmascarado por Luis, pero arguye (¡!) que su idea era dar un recado a la doncella, y, como Rosa le conoce, se va con él. Don Lino acusa entonces a Luis de perversor, y Emilia se va con su padre.

Acto III. 12 escenas. Saloncito de Luis.

Manolito visita a Luis, para que interceda ante D. Lino, porque quiere casarse con Rosita. Luis, que espera a Emilia (porque al mes de la separación se dedica a cortejarla de nuevo), esconde a Manolito en un cuarto. Llega D. Lino y cree que Emilia tiene a Manolito por amante... Por fin se deshilvana el enredo y D. Lino deja felices a las dos parejas, volviéndose a Navalcarnero.

Comentario.- Este juguete no es otra cosa que una comedia de enredo, sencilla, bien trenzada... dentro de la vacuidad de los asuntos y la intrascendencia de los veleidosos personajes.

El Cuadro III presenta situaciones logradas en el aspecto cómico, tanto por la situación creada como por la oportunidad del lenguaje familiar que emplean con soltura los autores.

Podría hablarse -temáticamente- de la ridiculización a que se somete al matrimonio (al mes, el encendido amante se torna "marido grave, exigente y dormilón"), y también de la burla que cae sobre la recta honorabilidad de D. Lino (que se se ha creído objeto del amor de Rosa). Pero el bonancible registro del juguete hace triunfar el amor (matrimonial, filial), para alcanzar un dulce fin.

*

107.- Una ópera en Azuquesa.

Zarzuela cómica. En un acto y dos cuadros. Original y en verso. Música

de D. Francisco G. Vilamala. Estrenada con extraordinario éxito en el Teatro «Circo Barcelonés» el 20 de Diciembre de 1893. El Teatro (Galería lírico-dramática). Florenciano Fiscowich, editor. Ex libris ilegible (¿F. Fiscowich?). Tipografía de A. Calzada. Barcelona. 1894.

E. CORO.- Mañana es el día

A. y dadnos una palmada.

24 pg. 21 cm. T-9282.

Reperto:

Leocadia Alba..... La tiple
José Mesejo..... Colás
Francisco Povedano..... El alcalde
Luis Flaquer..... Tenor
Antonio Mendoza..... Barítono
Sr. Bassols..... Bajo
E.F..... Hombre del pueblo
Coro general. Nota sobre el reparto de papeles.

Comentario.- Se trata casi exactamente de la misma obra que analizamos con el título de 89.- *Florinda o la Cava Baja*, estrenada en Madrid seis años antes. Para estrenarla en Barcelona Granés sólo se molestó en cambiar el título y retocar ligeramente el reparto (suprime el papel de "la alcaldesa", expone en notas el reparto del Acto II). También cambia, claro, el título de la ópera que va a representarse en Azuqueca (persiste el pueblo); ahora es *Don Rodrigo en Guadalete*.

Comprobamos con esta particular "reposición" lo relativo de la apreciación en las distintas épocas (véase comentario a *Florinda*), y como un tema de interés en una época podía satisfacer humorísticamente a públicos de Madrid y Barcelona (mucho más preparada siempre esta última capital en motivos operísticos).

*

104.- *Dolores... de cabeza, o El colegial atrevido.*

Parodia de la ópera española *La Dolores* (201). En un acto y tres cuadros y medio, original y en verso. Música del Maestro D. Luis Arnedo. Estrenada con extraordinario éxito en el Teatro apolo la noche del 13 de Abril de 1895. (Dirección artística de Sinesio Delgado (202)). Al final, juicio crítico de la prensa de Madrid (203). El Teatro (Colección de obras...). Ex libris (firma) del editor: Florencio Fiscowich. R. Velasco, imp. Madrid. 1895.

E. CORO.- De bulla y jarana

A. ¡Gloria a Feliú y a Bretón!

35 pg. 5 hj. 20 cm. T-1.823.

Manuscrito: Está incompleto: Se interrumpe a comienzos de la esc. III del Cuadro I; lo conservado es fiel y sin correcciones. Ex libris (sello) del Teatro Apolo. No figura autoría, pero firma un representante, "por los autores": Enrique Cristo. 10 hj. 42. Ms.-14.512-17.

Reparto:

Sta. Pino..... Lola Atienza [= Dolores]
Sra. Vidal..... La seña Gaspara [posadera Gaspara, tía de Lázaro]
Sr. Riquelme..... Lazarillo (*colegial* = seminarista Lázaro)
Rodríguez (^{30*})... Malhechor [barbero Melchor]
González..... El Rojo [soldado fanfarrón = sargento Rojas]
Mesaño (^{30*})..... Don Perjuicio [usurero = rico Patricio]
Ramiro..... Fanegas
Zoulo..... Un sereno que da la hora (^{30*}).

"Un tambor que no habla, pero suena. Un soldado que ni habla ni suena. Coro general. Bandas de guitarras y bandurrias, y militar".

"La acción en Carabanchel de enemigo".

Cuadro I. 7 escenas. Masón de la seña Gaspara.

El Rojo, que da perfecto tipo de soldado fanfarrón ("... y mato a los hombres / solo porque sí"), y don Perjuicio pretenden a Lola. Esta idea utilizarles para vengarse de Malhechor, pero ambos se arrugan. Lazarillo se presenta como un chiquito encanijado, enfermizo. Lola pide a Malhechor que "remiende su honor", pero éste, tras ahuyentar a los rivales, en una fiesta, ante todos, canta la jota:

Si vas a Carabanchel
pregunta por Lola Atienza,
que es una chica muy guapa...
y sin pizca de vergüenza.

Cuadro II. 11 escenas. Telón con tapia y puerta.

Lazarillo, muy mejorado tras tomar, en el día, unas medicinas, no quiere volver al Seminario, sino declararse a Lola. Malhechor presume de ser amante de Lola, y se cita con ella a las diez (entonteciéndola con la música de su acordeón). Lola, entonces, cita en el mismo sitio a Perjuicio y Rojo, para

que la defiendan, y maten a Melchor. Mas los dos, con miedo, se escaman. En cambio Lazarillo se declara "con pasión cónica":

LAZARILLO.- Lola: ¡te... me... comería
con todo mi corazón!

... y también es citado. En la corrida de toros, Lazarillo salva a Rojo y reaparece en escena "extremadamente gordo y con el baxero muerto a cuestas".

Cuadro IV. 4 escenas. Casa de Lola.

Lazarillo finge ante su tía irse, pero vuelve; presencia el intento de abuso que hace el barbero, interviene y lo mata. Para finalizar la parodia Malhechor aún se levanta parodiando al Tenorio ("Los muertos que tú matas / gozan de buena salud") y pide un aplauso para la verdadera Dolores.

Comentario.- En general, debe verse previamente las pgs. 351-2.

Veamos después algunos otros recursos humorísticos, en vista de lo alabado que es el ingenio caricaturizador por la crítica, y de que indudablemente el éxito de un parodia está en provocar la risa del espectador. He aquí un ejemplo de los propios hábitos (o convenciones) teatrales en cuanto a salidas y entradas de los personajes, con frecuencia justificadas muy ficticiamente (C.I. Esc. I.):

PERJUICIO.- (*A Fanegas*) Para el terceto que viene
tú estorbas aquí.

FANEGAS.-

Conformes.

Puesto que estorbo, me voy.

Volveré cuando no estorbe. (*Vase*)

(Un anuncio de este tipo puede leerse en la pg. 431.

Otro de los juegos que escoge Granés, desde que ve como triunfaron en el Tenorio, es el del *ovillejo*, suerte de correlación que ya ensayaba desde niño (207), y que siempre parece ridiculizable. Veamos el último de los cinco que componen la escena VIII del C. II. El parodiador se parodia también a sí mismo:

PERJUICIO.- Yo creo de buena fe.

LOLA.- ¿Qué?

PERJUICIO.- Que estos versos son flojitos.

LOLA.- Bonitos.

ROJO.- No hay mas que en los dramas viejos
ovillejos.

PERJUICIO.- Pronto o tarde, cerca o lejos

iré a buscarte.

ROJO.- Y yo en pos.

PERJUICIO.- ¡Gloria!

ROJO.- ¡Rica!

PERJUICIO.- ¡Adiós!

ROJO.- ¡Adiós!

LOS TRES.- ¡Qué bonitas ovillejos!

(Váanse Perjuicio y Rojo por el foro dando brinquitos)

En otro orden de cosas, la lectura que hace la parodia de la leyenda de Dolores, la muchacha real de Calatayud, es devastadora. La ópera, al menos, la hace quejarse de su mala suerte, insinúa el cúmulo de apariencias acusadoras, y no especifica la intensidad de las relaciones con el barbero Melchor. Aquí no solo quedan claras, sino que se subraya repetidas veces su intención de venganza utilizando con malas artes a sus otros tres pretendientes. Su amor final por el colegial se justifica, ya en la penúltima escena, con este «lirismo»: "Al verte a ti tan chiflado / me entró el amor de repente, / todo mi ser se ha incendiado / y echando chispas estoy. / Hacia el imán va el acero. / hacia el abismo el torrente, / hacia el caballo el cochero / y yo no sé a donde voy". Como puede comprenderse, y era de esperar, el lirismo dramático de la ópera, respecto al personaje Dolores, se ha trastocado, sin piedad, en aras de la máscara paródica, en una tremenda bufonada. Sin pudor. Sin respeto a ningún canon. Por eso, de seguido, se parodia también el lenguaje operístico italiano:

LOS DOS.- ¡Ah, dilo ancor!

¡Ah, dilo ancor!

si tú m'ami og-nor.

*

109.- *La de don sin día.*

Manuscrito: Parodia lírica en un acto (y dos cuadros y medio). En prosa, y verso (para la música). De la comedia *La de San Quintín*, de Benito Pérez Galdós. Ex libris (sello) del Teatro Eslava.

E.- A beber, a beber y apurar

A.- "ahora sí que estarás contentona".

31 h. 42. Sin fecha (??). Firmada por los autores (??). Ms.-14.443-11.

Reparto sin actores:

Rosario de Trasto-Maula [viuda, pariente de Katusalén]

Tontina de Noche (hija de Don Diego)

Matusalén (burgués)

Don Diego de Noche (hijo de Matusalén, "enamorado" de Rosario)

Víctor (supuesto hijo natural de Don Diego)

Canseco (supuesto amigo de la familia)

(falta "El Marqués", primo de don Diego, es cobero de un Marqués)

Mujeres y hombres

"La acción se supone en Don Benito. Epoca, la de Pérez Galdós".

Cuadro I. 9 escenas. Sala blanca.

Matusalén es un viejo avaro, dueño de una bufolería y una chatarrería. (He aquí, pues, la paródica degradación de un burgués capitalista). Su hijo Don Diego es un enfermizo mujeriego. Víctor es "un petrolero desenfadado, un socialista furioso", y trabaja como un verdadero esclavo de la familia, bajo pretexto de curarle de sus ideas avanzadas. Pero el voluntarioso joven las mantiene firmes:

Quisiera a los burgueses
colgados de un farol,
racimos que algún día
vendíme la nación.

Aparece Rosario, viuda de cierto origen noble, pero arruinada, que ya ha sido asediada por Don Diego, y se queda en la casa, bajo condición de servir: Es la de don sin día.

Cuadro II. 11 escenas. Bufolería.

Canseco facilita a Rosario unas cartas que demuestran que Víctor no es hijo de Don Diego, y ella se las da a éste, que inmediatamente desprecia a Víctor; y Rosario, que puede elegir entre el rico Don Diego y el desheredado Víctor, opta por éste ("contigo pan y cebolla"), y juntos emprenden viaje al Nuevo Mundo (ambivalencia), a Puerto Rico.

Comentario.- Los pasajes musicales están incompletos. A veces se apunta sólo la idea de su desarrollo, y se sigue atendiendo la línea discursiva de la parodia. Así por ejemplo en la escena I del cuadro II, en que leemos: "seguidillas del coro del chaleco blanco", que se añadirían más tarde, o en la escena última, en que sólo se inicia la canción: "Te llevaré a Puerto Rico / en un cascarón de mar". Como en el primer cuadro apenas hay pasajes musicales (se inicia con una sola cuarteta de *Marina*) parece clara la intención de añadirlos más tarde.

En cuanto a la parodia en sí, parece más bien floja: no mantiene las virtudes de otras anteriores. El ingenio humorístico-mordaz quiere acercarse aquí a posiciones de absurdo (por la vía de las hipóboles disparatadas) que serían más interesantes de haber existido una mayor coherencia en tal estilo.

Quizá la parodia no es acertada porque en realidad subyacen en ella los mismos factores críticos que evidenciaba la comedia parodiada: miseria moral de la burguesía, falsedad de sus relaciones humanas (Canseco y "El Marqués" adulan a la familia de Matusalén, pero en realidad la odian), idealismo del héroe -muy galdosiano- de ideas avanzadas... Este, no obstante, es también caricaturesco: queda prácticamente reducido a un obediente e incansable robot. En cuanto a Rosario, salvo su decisión final, es un personaje muy indefinido, y el ensamblaje ocasional de la pareja galdosiana entre un aristócrata y un trabajador culto, viene aquí muy por los pelos.

*

110. - *El rayo.*

Juguete cómico-lírico. Rápido, eléctrico y fulminante. En prosa y verso y dos cuadros. Música del Maestro Albert Cotó. Estrenado con extraordinario éxito en el Teatro Esdorado, de Barcelona, el 30 de Abril de 1898. Dedicatoria en verso a Patricio León (único actor). Al final, relación de obras de Granés. El Teatro (Colección de obras...). Ex libris (firma) del editor: Florencio Fiszowich (310). R. Velasco, Imp. Madrid. 1898.

E.- Señoras y caballeros,

A.- si aplaudís al camarero.

20 pg. 2hj. 20 cm. T-20.860.

Otro: T-4.490.

Reparto (de personajes):

/ Anunciante

| Camarero

| Repostero (italiano)

Patricio León < La Pura, cantante (amante del inglés)

(*) | Mister Visky (inglés)

| La Ex capitana (vieja casada con el inglés)

| Viejo verde (pretende a Pura)

\ Música ambulante

(*) Tanto la dedicatoria como la introducción a la obra que hace "el anunciante" comparan la multiplicidad artística de Patricio León con la figura de

un famosísimo imitador y transformista italiano conocido como Frégoli, muy popular en España (vid infra).

Cuadro I, o "Prólogo", con "el anunciante" por delante del telón.

El actor va a ir "parodiando los disfraces / del inimitable actor", y adelanta los personajes del reparto (Así, la cantante Pura es "una barbiana de buten / flamenca de profesión").

Cuadro II. Comedor de un Restaurant. Biombo.

El camarero canta la habilidad de su oficio: su discreción en los reservados. Aparte de la temprana salida a escena del "repostero" ("¡Io non posso stare in tutti li partil...") y de la tardía aparición del clarinete ambulante, el juguete se centra en las figuras del inglés borrachín, que espera a Pura; ésta, que se ha entretenido con un tocaor, pero por fin llega; la vieja mujer de mister Whisky, antes viuda de un capitán de carabineros, que acude allí a sorprender la relación de Whisky y Pura; y el viejo verde, presuntuoso conquistador, que anhela conquistar a su "hurí". Mientras el camarero sale y entra se organiza el enredoso combate (tras un biombo) de la vieja con Pura, con gran alarma del inglés y rotura general de la vajilla. El camarero presenta una buena factura al inglés, pero todos han huido, unos tras otros, sin pagar nada.

Comentario.- Juguete especial, escrito, ideado, para lucimiento de un buen actor transformista (211), que deberá reunir difícilísimas cualidades: modular muy distintas voces y acentos, tanto masculinos como femeninos; generar con pasmosa celeridad (la del rayo) los cambios de vestimenta; recrear con acierto la tipología de ciertos personajes comunes, etc.

Patricio León, así, encontraba una buena oportunidad de imitar al famoso Frégoli (212), pero "sobre el papel" lo tenía difícil. Resulta inverosímil pensar en que un solo actor pueda salir adelante en un compromiso así, tan prolijo en mutis, huidas, apariciones transformadas por derecha e izquierda, etc.

El acento del juguete es, como no, humorístico de principio a fin, en la autodescripción biográfica de los personajes, en su mentalidad... todo el lenguaje está salpicado de segundas intenciones, que el actor deberá marcar. Por ejemplo cuando la Pura dice de su tocaor: "... un tocaor hasta allí... / ¡cuidado que toca bien!".

Véase alguna alusión más a esta obra en pgs. 397-8.

III.- *El baño de Diana.*

Jugueta cómico-lírico en un acto. [En verso] Letra de ___ y José García Rufino. Música de los maestros Rubio y Estellés. Estrenado con extraordinario éxito en el Teatro Eldorado, de Madrid, el 4 de Julio de 1898. Incluye "Letras para repeticiones del tango de *Charito*", y relación de obras de los autores. El Teatro (Colección de obras...). Florencio Fiscowich, editor. R. Velasco, imp. Madrid. 1898.

E. RAFAEL.- Después de un año de ausencia,

A. con *El baño de Diana.*

26 pg. 3h. 20 cm. T- 4.088.

Reparto:

Sta. Matías..... Inocencia (recién casada con Rafael)
González (Nieves).... Perpetua [madre de Inocencia]
Coralito Díaz..... Charito [modelo andaluzal]
Sr. García (Valentín).... Don Dimas [viejo verde ridículo, marchante]
Barraycoa..... Rafael (*) [artista]

Coro de modelos.

(*) Papel propio de tenor cómico o barítono.

"La acción en Madrid. Época actual".

Acto único. 14 escenas. Estudio de un pintor "en artístico desorden".
Bombo.

Rafael, por temor a su suegra, no ha confesado su artístico oficio a Inocencia, pero espera ofrecerle la gloria al triunfar definitivamente pintando *El baño de Diana*. Su marchante, Dimas, se prepara al asedio de las modelos. Aparecen en el estudio Perpetua e Inocencia, que, creyéndolo refugio para sus amóricos, se escandalizan. Escondida Inocencia, cree ver en Charito a la amante de Rafael, y la conversación entre ellos favorece el equívoco. Tras un desmayo, Inocencia acepta la realidad, pero impone su presencia. Corroída por el entusiasmo de Rafael (que canta: "... Ahora es preciso / copiar en breve / ese ondulante / seno de nieve. / ¡El Venus misma / lo tuvo igual!"), rompe al lienzo. Don Dimas aparece perseguido por Perpetua, que no es otra que la mujer que abandonó hace quince años, e Inocencia, arrepentida, se presta a ser la modelo de Rafael.

Comentario.- He aquí una curiosa mezcla de géneros: Estamos ante un enredo (opción sutil, no excesiva) que usa el viejo recurso del *quid pro quo* (en el "matrimonio" Dimas - Perpetua), pero superponiendo a él un encardí-

namiento, una intención en la nueva tendencia de la sicalipsis, apuntada sólo en un contexto artístico, pero anunciando ya claramente la nueva época. Al respecto, junto a otros apuntes de la obra, puede verse las pgs. 398-9.

112. - *Los presupuestos de Villapiarde.*

Revista cómico-lírico-financiera. (En prosa y en verso). En un acto y en cuatro cuadros. Libro de los sres. ____, García Álvarez y Paso. Música de los Maestros Calleja y Lleó. Estrenada con extraordinario éxito en el Teatro Maravillas la noche del 15 de Julio de 1899. Ex libris (firma): Ramón de Orense. Dedicada al señor don Federico Cocatelli (313). Al final, "Letras para los coupiés del cisco", y "Notas" (314). Portada con grabados (315). Hijos de Eduardo Hidalgo, Florencio Piscowich, y Arregui y Aruej, editores. R. Velasco, imp. Madrid. 1899.

A.- dedíme si os gustan éstos.

37 pg. 2 hj. 20 cm. T-16.104.

Otro: T- 13.906

Reparto:

Cuadro Primero.- El grito en el cielo.

Sta. Caballero..... Un ángel
Sr. Vázquez..... Granizo padre
Boix..... Paraíso (baturro)
Abella..... Júpiter (tonante)

Coro de nubes y granizos.

Cuadro Segundo.- La cobranza de impuestos.

Sta. Coral..... La remolacha
Id..... La sal
Guerra..... La caña
Llanos..... Una
Osata..... Otra
Sr. Abella..... Júpiter
Fuentes..... Celedonio (borracho)
Id..... Violín
González..... Paulino (borracho)
Id..... Bombo
Id..... Escanciano (tendero de comestibles)
Vázquez..... Alguacil

Id..... Pito
Sr. Balmaña..... Guardia 19
Alvaro..... Guardia 29
Boix..... Trompa
Oza..... Un señor flaco
Id..... Fígle
Ramiro..... Un marido
Martínez..... Un señor gordo
N.N..... Un niño
Id..... El matrimonio estéril
Id..... El matrimonio fecundo
Cuadro Tercero.- Los hombres del día.
Sta. Coral..... El carbón
Sra. Pastor..... Señá Leona [tabernal]
Sr. Puentes..... Florentino [sereno]
González..... Colañeja [militar tuerto]
Id..... El Cisco
Boix..... Misal [¿sacristán?]
Balmaña..... Tato [chico de la tabernal]
Abella..... Júpiter
Boix..... Paraíso

Coro del carbón

Cuadro Cuarto. *Apoteosis*. El último remedio.

Todos los personajes de la obra.

Cuadro I. El grito en el cielo. 6 escenas. Foro de nubes. "Aparato grande con tres acumuladores [telefónicos] que llevarán los letreros siguientes: «España», «Francia», «Villapierde»".

Júpiter, en el cielo, se entera por teléfono de la granizada que ha caído en España. Ordena venir a su presencia a las nubes y granizos, que le informan que iban hacia Filipinas, pero al pasar por Madrid supieron que había subido al poder Silvela, y se desmayaron, cayendo "sin orden ni concierto". Dos granizos que cayeron en el Ministerio de Hacienda no han regresado, "porque lo que allí entra no sale jamás". Júpiter recibe la llamada urgente de un pueblo que jamás había "reclamado": Villapierde. Se dispone a bajar a la tierra, disfrazado, pero antes se le aparece Paraíso, vestido de baturro, y le informa de la inmoralidad de la Tierra, desde hace

seis mil años. Júpiter duda, pero Paraíso aporta pruebas en forma de periódicos (216), hasta que el dios se escandaliza:

¡Y yo que nada sabía!
¡Qué vergüenza! ¿Y para esto
mantengo yo la policía?

Así que coge "media docena de rayos" y se baja con Paraíso a la Tierra.

Cuadro II.- La cobranza de los impuestos. 12 escenas. Plaza del pueblo.

Celedonio explica que todos los comercios han acordado cerrar como protesta a los impuestos. Un piquete rompe sus cristales. Júpiter asiste a la recogida de impuestos, que a todos afecta: Al gordo y al flaco (217), al matrimonio estéril y al fecundo (idem), los músicos (les ponen sellos "en el pito", o, al bombo, "detrás"). La caña y la remolacha consiguen librarse engatusando a los guardias, tras cantar con mucha intención su dulcísimo amor mutuo ("... Con el vaivén / de este compás, / siento no sé qué / dulce hormigueo, / y un deseo / y un mareo..."). La sal se escabulle con salero. Paulino, un borracho, ha preparado unas composiciones planetarias para el Gedeón: "Silvela, un sol. Durán y Blas, un aerolito. Villaverde un meta... oro. Dato, un fuego errante, Polavieja, un fatuo..."

Cuadro III. Los hombres de día. 8 escenas. Telón corto de calle.

El carbón acusa a los presupuestos y su coro de señoras incita al público: "además de ustedes / todas suplicamos / que este cuerpecito / miren con amor, / y a ver si no sienten / al vernos calor". Colafieja pretende parar el motín que se prevé con un baile. Reunido con el Misal y Florentino, desayunan unos *cbatos* merced a la señá Leona, que sin embargo amenaza con retirarles el alquiler de su gabinete (con camas y todo), pues no pagan. Llega "el Gisco", y canta unos *couplets* antigubernamentales (vid infra). Por fin, Júpiter considera que "España no tiene cura", a lo que contesta Paraíso: "¿Curas? Demasiados tiene". Pero Júpiter se siente generoso, y...

Cuadro IV. El único remedio. (*Apoteosis*). 1 escena: "La Industria, las Artes, la Justicia, el Comercio y todos los personajes que toman parte en la obra, formando un grupo alegórico a gusto del director de escena".

El sereno Florentino pide opinión al público.

Comentario.- Hay que partir del contexto histórico que inspira la revista, muy concreto. A la sazón era Ministro de Hacienda Fernández Villaverde. Este dictó unos presupuestos muy impopulares. "Los han gritado", dice el propio libreto, junto a otros mil perfiles de los mismos que van

saliendo con afán satirizador. La crítica humorística traspassa la obra entera. El propio ministro es específicamente aseteado:

PAULINO.- ¿Qué es Villaverde? Un apendedor.

Las referencias concretas al azúcar y al carbón, como dos ejemplos críticos de alimentación y energía, debían haber sido muy comentadas en la prensa.

Los tipos sociales son humorísticos y simbólicos, representan a grandes masas populares, y casi todos estaban ya en la anterior obra de Granés sobre unos presupuestos políticos (véase 104.- *El Señor Juan de las viñas*). Entre ese dato y el analizado en la nota 316, que afecta al encuadre estructural de esta particular zarzuela política, comprobamos lo mucho que aportó Granés a la tripartita autoría. Conviene destacar esa cuestión en vista de las opiniones críticas posteriores. Por ejemplo, Angel Sagardía cita esta obra al dar dos ejemplos del subgénero "revista política, muy gustada en los últimos años del siglo pasado y primeros del presente" (218). Subirá encuentra entre las notas de Emilio Cotarelo que "el título de *Los presupuestos de Villaverde* fue recordado con delectación" (219). J. M^a Gómez (*El Madrid...* Pg. 494) dice que los cuplés del Císcio "se cantaron por todo Madrid... y provincias". Y Fernández Cid apostillaba que esta obra, dentro de su ámbito, merece ser "unida en el recuerdo" a *Cuadros disolventes*, o *El plato del día* (220).

Personalmente, sin embargo, yo casi prefiero la otra versión de "presupuestos" que hiciera Granés con Navarro Gonzalvo (104.- *Juan de las Viñas*). Aquella estaba totalmente ajena a la lubricidad sicalíptica, sí, pero su sátira política era más profunda y analítica; gozaba de mayor frescura humorística; y su estructuración temática no era tan dispersa, pues, de alguna manera, seguía un argumento.

Un apunte sobre la coincidencia temática de estas obras y los esperpentos de Valle puede verse en la pg. 406.

*

113.- *La Golfemia*.

Parodia de la ópera *La Bohemia* (221). En un acto y cuatro cuadros. En verso. Música del Maestro Arnedo. Estrenada en el Teatro de la Zarzuela el día 12 de Mayo de 1900 (222). Dedicada a D. Manuel Fernández de la Fuente (223). Biblioteca lírico-dramática y Teatro cómico. Arregui y Aruej, editores. R. Velasco, imp. Madrid. 1900.

E. SOGOLFO.- ¡Gachó, qué temperatura!

A.- perdonad sus muchas faltas.



Yo tengo un gusto exquisito,
y, además, tendré la suerte
de que me oja la muerte
llamándose Julián.

44 pg. 2 hj. 21 cm. T-16.056.

Reparto:

Sta. Arana..... Gili (Mimi), chalequera alcoholizada
Sanford..... Miceta (Kusette), ex amante de Malpelo
Sr. Romaa..... Sogolfo (poeta Rodolfo), "periodista" (2da)
Sigler..... Colilla (filósofo Collin), agente funerario
Moncayo..... Sonoro (músico Schaunard), organillero
Ruiz de Arana..... Malpelo (Marcelo), pintor de brocha gorda
Arana (P.)..... Telesforo (Alcíndoro), carbonero
Sánchez..... Cabo del Resguardo
Galerón..... Segundo apunta
E.N. E.N.

Coro general, la luna, el sol, banda militar y un cohombro (no habla)

Cuadro I. 5 escenas. Desván desmantelado.

Primero Sogolfo y Malpelo, luego Colilla, se están quejando del frío cuando llega Sonoro, dichoso porque trae cinco duros que ha ganado en la Bombilla:

... cinco duros traigo aquí.
con vosotros los comparto,
pocos hombres hay así.

LOS CUATRO.- Viva la Golfemia - y su institución,
y contra la anemia - viva el peleón.

A comer - a beber,
a reír - a gozar:
juventud y placer
nuestro lema serán.

Con el duro sobrante piensan en ir a cenar "al cafetín del Xon Plus" Pero Sogolfo permanece un rato allí, y llama a la puerta Gili, pidiendo aceite para un velón. Un traspunte (el "segundo apunta" del reparto). 'con un tubo largo', les apaga las luces:

GILI.- Y en este trance
no hay quien nos quite
que juguemos un rato
al escondite.

Así. "Sogolfo coge por fin la mano a Gili. y sin soltarla la trae al proscenio".

SOGOLFO.- ¿Permitírasme, di

simpática vecina
que yo me tome aquí
tu *gélida* manina?

[Recordemos a Rodolfo: *"tenendo la mano di Mimi, con voce piena di emozione!"*:

Che gelida manina!
Se la lasci ricaldar.]

Se vulgariza, como no, la alusión romántica a la luna, y asimismo el nombre y el apodo de la muchacha: "En todo Chamberí / me llaman la Gilí; / pero el nombre mío / es... Ruperta" (por Lucía). A lo que contexta Sogolfo (*Exagerado*): "¡Oh poesía!... ¡¡¡Rupertaaa!!!". Enseguida les entra un amor "de rondón" que el chulo resume así: "Me gustaste una mija, / y yo a ti concetú / que no te parecí costal de paja", y, entrambos: "¡Que me muero por tus pedazos!".

Cuadro II. (Todo musical). 2 escenas (2^{as}). La verbena de San Antonio [en sustitución del Barrio Latino].

Sogolfo presenta a Gilí en el Non Plus. Aparece Niceta, antigua amante de Malpelo, y éste piensa que quiere "darle achares" con el carbonero. Pero Niceta canta nostálgica tras provocar *"actitudes cólicas de asombro"* al lanzar *"un prolongado y estrepitoso gorgorito"*. Canta, sí, el célebre vals «Quando men vo soletta per la via...» que conserva cierto lirismo, pero más meridional:

¡Ay infeliz de la que da a un ingrato
el corazón,
y tiene que ocultarle su pasión.
y al mirarle él no llega a comprender
las penitas que en el alma
oculta la mujer!

También añadé alguna dosis de hedonismo erótico:

Sin dolor, sin temor
ser los dos sólo un ser;
no hay encanto mayor
no hay mayor placer.

Después la chica finge un dolor de muelas y se desembaraza de Telesforo para emparejarse con Malpelo.

Cuadro III. Telón corto. 5 escenas. Fachada de cuartel y de taberna.

Gilí busca a Malpelo para quejarse de Sogolfo ("Maldito", "descastao", "cerdo"...), pero, reconociendo que no puede vivir sin él, pide al amigo que interceda. Escondida Gilí (veremos como), Sogolfo aclara a Malpelo que quiere

a la chalequera, y que no tiene celos, pero que está alcoholizada:

Gilí está dominada
por un vicio fatal,
y aunque ese vicio en mí me agrada.
en ella me parece mal.

El terrible descubrimiento que en *La Bohème* hace Mimi de su fatal enfermedad, se sustituye aquí por un "Lo noté", al que sigue una irrupción furiosa. Muy en su papel de chulo, de *golfo*, él permanecerá indiferente mientras Gilí, convencida por fin, empieza a despedirse con desgarró. Recordemos el dramático «Addio, dolce svegliarí alla matinal», sutil indicativo de la convivencia amorosa; y veamos su versión amplificada ahora:

¡Y el dulce despertar por las mañanas
de los días de fiesta,
que si no había ropa pa mudarte
me tirabas un plato a la cabeza!

Rememoremos también la mutua repetición de despedidas («Addio...») que aquí recae sólo en Gilí, hasta llegar el *chísta* de Sogolfo:

¿Te vas a despadir de todo el mundo?
Porque mando sacar una banquetá.

Sin embargo, *'abos se abrazan de pronto'*, porque, como dice Gilí. "¡Hay una continuación!". Y, abrazados, ni siquiera perciben la violenta discusión de Ficeta y Malpelo. (Se conserva, pues, el aplaudido contraste entre las dos parejas).

Cuadro IV. 4 escenas. Misma decoración del Cuadro I.

Sogolfo y Malpelo intercambian reticencias sobre sus parejas contrarias. No tienen qué comer (ni siquiera "un'aringa salata" sobre la que ironizar: ¿salmone o lengua di pappagallo?), así que Sogolfo a la guitarra, Malpelo jaleando, Sonoro al zapateado y Colilla al cante (emulando acaso la variante musical que ya propusiera Schaunard, el fandango), improvisan "un poco de *Juerga*":

COLILLA.- ... Muévete deprisa
porque el hambre apremia
y así se distrae
toda la golfemía...

La Ficeta se adelanta a la Gilí, anunciando su extrema gravedad, y que "viene a morir se aquí".

de recursos teatrales, lingüísticos, temáticos o socioambientales, que exponemos a continuación.

(8) La ambientación castiza.- Este factor se revela como absolutamente imprescindible en la ideación paródica de *La Golfemia*. Es parte de su materia intrínseca, de la caracterización de todos sus personajes, y por ello los cuatro primeros versos de la parodia lo evidencian de antemano, como si ya quisieran fijar esta característica en la receptividad del espectador:

SOGOLFO.- ¡Gachó, qué temperatura!

MALPELO.- ¡Recontra! Aquí Dios se hiela.

SOGOLFO.- Esto es el Polo, chiquillo.

MALPELO.- El polo... y la petenera.

Desde la primera palabra, el vocativo jergal, y la interjección popular seguida de una semblasfemia, hasta el diminutivo andaluz y el chiste de referentes folklóricos también meridionales, no hay verso que no testimonie lo castizo. Es más, tal léxico exige una entonación peculiar, achulapada, en íntima conexión, como iremos viendo, con lo que el género chico fijó a modo de idiosincrasia castiza (326).

Pasemos al Cuadro II, que sustituye el tipismo del Barrio Latino por el de la verbena de San Antonio. Farolitos, veladores, muchas banquetas junto a puestecillos de floristeras, el barquillero, el churrero. Y no todo va a ser chusco; también queda un resquicio para la visión lírica (nótase el heptasílabo):

OTROS.- ... ¡A perra la tirada;
de canela barquillos!

UKOS.- ¡Tiestos de albahaca!
¡De violetas ramitos!

(Esc. I)

La simple calle también deja sus ecos, como cuando *"se oyen las campanillas de las burras de leche"*, y el grito (*dentro*) del burrero, mientras amanece (C.III. Esc. I).

Y en fin, el tipismo parece elevarse hasta un extraño valor simbólico en la elección de la *última voluntad*, o último "capricho" de la moribunda Gilí: ¡Un cohombro! (327). Que no tiene una exclusiva resonancia cómica parece claro al venir precedida la expresión del *deseo* de cierta indecisión vergonzosa, y seguida "*dramáticamente*" del general asombro:

MALPELO.- (*Entre ellos y con mucho misterio*)

¡Es un síntoma fatal!

El casticismo también viene acentuado en el aspecto musical, como es lógico dentro del género lírico. Aunque la única alusión a la música española de *La Bohème* es la propuesta de *fandango* que hace Schounard (C. IV), era de rigor que la parodia se poblase de sonidos hispanos: la popularísima habanera del organillo, el *schotis*, la misma *mufeira* o el genuino *jaleo* de guitarra, cante y *zapateao* que improvisan los cuatro amigos "para entretener el hambre".

2º) El lenguaje. La jerga *golfa*.- Los estudiosos ya han incidido en esto. Según Deleito "Granés lucía su ingenio y sus dotes de fácil versificador festivo, utilizaba la boga en que estaba aún el teatro de chulos, para poner en juego el pintoresco lenguaje y los timos de la chulería madrileña" (22º). Zamora Vicente sabe de qué lenguaje se nutre Valle Inclán: "giros, palabras, dichos, refranes, léxico de taberna, de patio de vecindad... todo era familiar a los libretistas", y cita unos cuantos vocablos que "ya están" en *La GOLFEMIA*: "*frescales, periodista, quince 'vaso de vino', pítima, lacha*" (22º). Podemos aquí facilitar una ampliación de ese lenguaje jergal.

Parece indudable la facilidad que, en este sentido, alcanzó Granés, como comprobamos precisamente en esta parodia, que, por sus personajes, se prestaba a ello: desde el principio se remarca la condición analfabeta de los *golfos*, por el simple recurso de sacar a relucir la ortografía. Cuenta Colilla que el pintor Malpelo perdió un trabajo por poner "oliva con hache":

SOGOLFO.- Oye, ¿pus cómo se escribe?

MALPELO.- Pus sin ella y con b grande...

(y Colilla no le corrige).

Lo primero que se observa es obvio: La jerga léxica, más o menos marcada, se inserta en un registro coloquial sumamente vulgar. En la breve escena primera ya encontramos: "pa que tú veas", "a lo menos yo", "míá que la ocurrencia", "papal atrasao"... El propio autor, a veces, se ve obligado a usar la letra *cursiva*, probablemente para asegurar la fijación del vulgarismo. O bien para destacar el uso jergal, que incluso clarificará para la puesta en escena:

SOGOLFO.- ¿Quiés acarcate al *chubeski*?

(*Se han sentado a la lumbre*)

(C. I. E. II)

Puede que hoy, aun con esas, tropecemos con sorpresas por haber desaparecido la expresión concreta, según el proceso de autodestrucción interna,

corta vida y secretismo del lenguaje de argot. Cosa que no deja de afectar al lenguaje infantil:

GILÍ.- Y en este trance
no hay quien nos quite
que juguemos un rato
al escondite.

SOGOLFO.- Bueno.

GILÍ.- (*Cómo los chicos*) ¡Orivenga! (C. I. E. V)

La desaparición puede ser del concepto:

GILÍ.- ¡Si que es fino el consumidor!

es decir, el vigilante de *consumos*, perseguidor de natuteros.

Y podemos hasta llegar a verdaderas obstrucciones de interpretación, como cuando oímos discutir a Niceta y Malpelo (C. III. Esc. V):

NICETA.- Yo me río de tu facha.

MALPELO.- Si tú tienes poca lacha

yo no soy ningún cimbel. (330)

Sólo el contexto, también, por ejemplo, nos aclarará que "*sonsi*" significa *en silencio*: "tú adentro / y *sonsi* hasta que te avise".

Por supuesto, paralela y coherentemente, han ido apareciendo, aquí y allá, las más diversas deformaciones sintácticas ("lo que te se ofrezca", "marcha de alivien") y fonéticas: "iznorante", "que la difaac", "combro" (por cohombro), "práztica", etc.

32) Visión socioliteraria de la *golfería*.- Aparte de todo ese habla, cuyo más detenido estudio aportaría muchas conclusiones sociológicas, hay en *La Golfemia* un buen número de alusiones al *sema golfo* de que deriva el título, tanto desde el punto de vista lingüístico como sociocultural o costumbrista. Habría que profundizar en dos facetas de un mismo estudio: por un lado, si se trata o no de un reflejo más o menos realista de un tipo social; por otro, parece claro que el procedimiento de Granés recurre a la hipérbole, a la saturación de rasgos, en pos de moldear el mundo estético-deformante de la parodia.

Eos dice Pío Baroja: "No he visto por Madrid Rodolfos, ni Colines, Ximís ni Musetas. Si los he visto alguna vez, ha sido en los teatros y en los cinematógrafos para entretenimiento del buen filista" (331). Quiere decir que no ha visto a los tipos que protagonizan *La bohème*. Pero sí nos describe la bohemia real, y la golfería, de un Madrid finisecular: "bohemia áspera,

rebeldes, perezosa, maldiciente y malhumorada... La vida perezosa de noctámbulos, el pasarse horas y horas en un café maldiciendo de todo y de todos, desarrolló la golfería, y con ella el alcoholismo, la suciedad y la falta de higiene..." (332). Y esa descripción sí se ajusta bastante bien a nuestros personajes paródicos: Sogolfo, Colilla, Gili... Y sigamos el párrafo del novelista: "La gente identificó con su instinto certero el merodeador de las afueras con el perezoso del café. Vió que entre ellos había algo común, y a los dos los llamó golfos".

Guillermo de Torre define golfemia como "mezcla de golfería y bohemia" (333), y Zamora Vicente habla de "un estrecho sendero *Bohème-bohemia-golfemia*", precisamente al evocar nuestra parodia ("un eco más o menos cercano de los personajes iniciales queda aún en la parodia de la ópera") en íntima conexión con el esperpento: "¿No hemos puesto las grafías consagradas, para seguir con la crítica tradicional del Callejón del Gato, ante un espejo deformante?" (334). A ello nos hemos referido en otros lugares.

Por nuestra parte procuramos indagar en la posible implicación biográfica de Granés con la temática (¿Bohemia o golfemia?, pgs. 40-43), aunque muy al margen de los extremos de esta parodia, que entran en el campo del lumpen. Y ahora añadimos dos últimos datos: Ruperto Chapí había musicado ya en 1896 un libreto de Sánchez Pastor titulado *Los golfos* (335); y que el público puso interés en la temática *bohemia-golfería* también lo muestra el ver que las compañías, incluso en sus giras por provincias, ofrecían en el mismo cartel la zarzuela *Bohemios* junto a *La Golfemia* de Granés, asegurando el éxito.

Ahora sólo nos queda abrir de nuevo el libreto, y a través de él, matizar lo más fielmente posible el alcance *golfo* de sus personajes. Porque hemos hablado de lumpen, pero tampoco se trata de la más canalla delincuencia: es, más bien, un deslizamiento degradador que hubiera seguido un camino singular dentro del género chico desde las respectivas figuras tipo del *chulapo* honesto y la *manola* insinuante pero casta.

Lo primero que hay que notar es que los cuatro amigos y la Gili trabajan. Ya conocemos sus oficios, aunque disten de ser estables. Sería grave descuido dejar de tener presente el carácter eminentemente cómico de la parodia. Por ello la primera *golfería* que aparece tiene más que ver con la rebeldía de un *golfillo*, de un *pícaro*, que "estando / casi en el aprendizaje", es capaz de reírse de su propio trabajo: Recuerda Sogolfo que siendo aprendiz de pintor Malpelo tuvo que hacer

una manaza, pa un saestre,
de esas que tienen un dedo
señalando a cualquier parte...

y el resultado

... es que un guindilla
le puso una multa al saestre,
y le llamó sinvergüenza
y la mar de atrocidades.

MALPELO.- Fue un descuido.

COLILLA.- Calla, golfo...

El tono humorístico, zumbón, es casi constante en las conversaciones entre los cuatro amigos. Hay que insistir en ese rasgo de amistad (no exenta algún momento de roces) porque es uno de los pocos valores nobles del modelo operístico que se conserva en la parodia. Se subraya desde el principio (comienzo cantado de la escena III), cuando aparece Sonoro con cinco duros de plata honestamente ganados tocando el organillo:

...con vosotros los comparto,
pocos hombres hay así.

LOS CUATRO.- Viva la Golfemia - y su institución, (***)
y contra la anemia - viva el peleón.

A comer - a beber,
a reir - a gozar:
juventud y placer
nuestro lema serán.

En efecto hay un duro para cada uno, y el sobrante, para una cena común en el cafetín Non Plus. El canto final de los cuatro da relieve de *definición* al concepto "golfemia" ampulosamente "instituido" con "lema" y todo. La ironía es patente, pero no dejan de marcarse el festejo de la camaradería y el entronamiento del hedonismo a ras de instinto y de vicio, como un grosero pero simpático eco del sutil *carpe diem*. Estos "puntos del gremio" llegarán a estar "dos o tres días" de juerga en una taberna, como informa el Cabo. Mas sigamos el hilo que parodia el feliz suceso del músico Schaunard (que ha dado unas lecciones a un inglés). Aquí, lo primero que le preguntan a Sonoro es si

¿Ha habido *enchufe?* (*Acción de robar*)

Y Sonoro el organillero niega. Se siente orgulloso de su hazaña también honrada:

COLILLA.- ¿Tres días de... rotación?

(Acción de dar al sanubrio)

SOGOLFO.- ¿No mientas?

SONORO.- Mi por asomo.

Señores, no hay nada como
tener una profesión.

Pero la ironía y el contraste acompañarán a tal afirmación. De seguido:

(A Colilla) Mira esta cesta, en la Cuesta
de San Vicente la hallé,
y al verla sola cargué
al momento con la cesta.

COLILLA.- ¿Y no había nadie al lado?

SONORO.- Mi reparé tan siquiera,
digo, sí, una cocinera
charlando con un sordao.

Así que algo de *enchufe* sí había habido, y la "profesión" es mixta.

La otra *profesión* marginal que caracteriza a este grupo viene personificada en el protagonista, en Sogolfo. De puro evidente, por cierto, no hemos comentado su nombre, tan bien traído en la combinación 'título de la parodia' / 'personaje Rodolfo del modelo'. Mas veamos su habilidad. Si Rodolfo y Mimi se separaban de mutuo acuerdo con gran sentimiento, Sogolfo echa de su lado, con chulo machismo ("los hombres sus dejamos plantás") a Gilí, pero antes la pide sus cartas, es decir... su baraja:

No es por nada, mujer, pero tú sabes
que ya tiene las guías y la cera,
y me pué hacer falta cualquier noche
pa tallarle a un amigo dos pesetas.

Son cartas marcadas. Sogolfo es un fullero.

Para terminar vayamos con ellas. Básicamente son tal para cual, pero de Micata no conocemos oficio alguno, mientras que Gilí es chalesquera. Hay ahí como una voluntad de rebajamiento del tradicional tipo de la modistilla:

SOGOLFO.- El chaleco es la prenda más barata.

GILÍ.- Bueno, no empieces ya a meter la pata...

Ya he comentado en otro lugar que Granés sugiere con malignidad (co-giendo muy por los pelos el texto italiano: "ricamo in casa e fuori... / Son tranquilla e lieta") que la chica se refiere ambiguamente a su trabajo:

GILÍ.- Trabajo fuera y dentro a lo que sale.

¡Oh, sino mío fatale!

Y la prueba la hallamos en la propia respuesta mixta de Sogolfo:

Pues yo lo mismo,

porque en el periodismo

(vid n. 324)

me va también muy *male*.

Y, de seguido, atendamos al rumbo de la relación que establecen, repentinamente (remedando con brusquedad el modelo):

GILÍ.- *(Muy poética)*

Me llaman la Gilí.

SOGOLFO.- ¿Otra vez?... Ya lo oí.

LOS DOS.- Pues sí quieres, mí golfa,

que yo te ponga en solfa...

Si a tu adorada golfa

quieres poner en solfa...

Tal el punto de partida (C.I. Esc.V). Y la golfería de las dos amigas (que también lo son bien auténticas, como al final sabe demostrar Niceta, igual que Musetta) se va a centrar en su holgura de libertad erótica, que será juzgada por los varones, cuando no son ya los beneficiados, con nueva actitud machista. Malpelo y Sogolfo se tiran puyas respecto a la infidelidad de las respectivas ex amantes, hasta que media Colilla:

Pero, ¿sus vaís a pasar

la mañana discutiendo

cuál de las dos es más... golfa?

SOGOLFO.- No hay que faltar al respeto.

COLILLA.- Perdona. Es verdad. ¡Las pobres

son dos Angeles del cielo!

Respecto a Niceta no hay duda. De Gilí se sugieren dudas respecto a su relación con el viejo protector; mas, cuando va a morir exclama:

¡Gran Dío! ¡Morir sin golfos

yo que los quise tanto!

¡Tanto!

Y, en definitiva, no olvidemos el primer plano, que, como todo lo demás, no es exclusivo de la golfería y el lumpen (pues afecta a toda clase socio-cultural) pero se ceba en ellos con el más terrible rigor (¿evocamos de nuevo al Zola de *La taberna* y de *Naná*?): el vicio del alcoholismo que lleva a Gilí

a la muerte (al margen del final cómico de la *resurrección*):

SOGOLFO.- Una pasión terrible
por la bebida siente;
se bebe lo increíble,
dos frascos de aguardiente.

42) El humor. Alusiones paródicas ajenas a *La Bohème*.- El humor se halla esparcido como una siembra por toda la parodia, fiel a su naturaleza. El humor paródico se fundamenta en el contraste con el modelo, en los constantes juegos de transformación del asunto *serio* en caricatura. Pero el ingenio humorístico del parodista no pueda centrarse sólo en hábiles trastrueques; tiene que dotar a su trabajo de un humor *discursivo*, personalizado, que salpique toda escena, que brote espontáneamente de forma periódica. La *gracia* de la situación será tan cómica como el *chiste* de un personaje, si no más. En realidad no se trata de *chistes*, sino de ocurrencias bien trabadas en el diálogo. Sin pretenderlo específicamente, creemos haberlo ido ejemplificando en los apartados anteriores, que, a veces, habrán adolecido de suficiente contexto como para exprimirles toda su sal cómica.

Pero no renunciamos a mostrar algún caso más, precisamente de esos que sí parecen tener entidad de *chiste* semiautónomo. Sea el primero uno que nos hizo rebuscar entre viejas notas. Cuando al comienzo Sonoro invita a cenar con el duro sobrante del reparto:

MALPELO.- ¡Oh, Mecenas ejemplar!

COLILLA.- Siempre has de hablar al revés.

Yo es nuestro Me-cenas, es
nuestro Nos-da-de-cenar.

En la pg. 40 de este trabajo podemos ver una primitiva versión de este juego de palabras, convenientemente modificado.

También puede repetirse la *gracia* en los segmentos cantados y hablados. Por ejemplo, burlándose del modelo (Mini dice dos veces muy seguidas llamarse así), a Gilí le tocará decirlo tres. Una primera réplica se transcribía en la página anterior, en segmento lírico. Luego:

GILÍ.- En todo Chamberí
me llaman la Gilí,
aun cuando es cosa cierta
que mi nombre legítimo es Ruperta.

SOGOLFO.- Ya cantando dos veces me lo has dicho.



GILÍ.- Ahora lo digo hablado. Es un capricho.

Siguiendo con la presentación mutua, no parece que pueda haber duda de que Granés buscó la risa, o la sonrisa al hacer contestar a Sogolfo:

Pues yo soy periodista,
es decir, vendo *Heraldos* por la calle.
Tengo mi credencial de socialista (327)
para el día en que estalle
el cataclismo, y mientras que triunfamos,
se va uno trabajando la peseta...

o cuando al añadir que además es poeta libre, independiente, lee a la Gilí algunos versos (328) preparados para propaganda ("prospectos") de un almacén de ultramarinos:

*Hay lentejas pa las viejas
que les gustan las lentejas
y garbanzos de Castilla
gordos como melocotones
y más tiernos que los polvorones
que traen de Sevilla.
¿Suena bien?*

GILÍ.- Sí!

SOGOLFO.- Es una especie de balada.

[Alusión a *La balada de la luz*]. No sé si el dicho o refrán que sigue tiene relación con alguna zarzuela, acaso antigua, o no, pero se juega con él para trabar un chiste, a cargo del Coro general (C.II. Esc.I):

TODOS.- La primera verbena
que Dios envía
es la de San Antonio
de la Florida.
y las chicas le piden
a San Antonio
un marido, aunque al pobre
sea un bolonio.

La duda anterior nos sirve de enlace para pasar a un especial recurso humorístico, que es la repentina aparición de alusiones a segmentos de obras famosas (dramas, óperas, zarzuelas...) que serán fácilmente reconocidas por el público (329), en una redoblada intención paródica. Hay varias en *La*

Golfemia, como en tantas otras parodias.

El Tenorio no podía faltar. Sogolfo se ha quedado solo. Todo el mundo espera la aparición de Mimi, es decir, de Gilí:

(Suenan tres aldabonazos tremendos)

(Dejando de escribir)

¿Tres aldabadas?... ¡Horror!

¿Si será el Comendador?

No es la primera vez tampoco que Granés recurre a *Marina*, la famosa ópera de Arrieta, incluso con el mismo motivo musical, el más popular. Es en la Esc. I del C. III, y el propio Zamora Vicente dice que esos versos están "muy bien intercalados, eso sí, entre los propios de la parodia" (340). Nótese, de paso como el libretista marca determinadas pausas rítmicas que el músico deberá tener en cuenta (ya hemos visto otros casos):

CORO.- *(Dentro de la taberna)*

Es beber - el placer - mayor.

ELLAS.- Más debe ser - el que nos da el amor.

ELLOS.- A beber, a beber y a apurar
el rico mostagán.

A eso sigue un breve *"canta desgarrado (de Niceta), ¡jaleo!, algarazara"* entre la que se distingue la continuación *correcta* de *Marina*:

«Que el vino hará olvidar

las penas del amor».

Pasan entonces las burras de leche *(dentro)*, mientras amanece, y se introduce el pasaje hablado.

Granés también hace salir a escena a un personaje que no hablará: *"vestido con el traje exacto de Curro Vargas, atraviesa lentamente la escena, y al llegar a Sogolfo, mientras éste canta, le saluda quitándose el sombrero, estrecha su mano con efusión y desaparece"*. A todo esto, naturalmente, ha de sonar una *"frase musical de Curro Vargas"*. Esa zarzuela de Chapí había tenido tal éxito que ya había dado lugar a una réplica paródica, *Churro Bragas* (de Enrique García Álvarez y Antonio Paso). Granés hace por su cuenta nueva burla del mismo modelo: el pasaje musical escogido es el mismo que *"malévolos zahoríes creían plagiado por Chapí"* (341). Además, la introducción de este pasaje es repentina, pero no casual. Fijémonos en el contexto: Gilí, escondida, escucha la explicación que Sogolfo da a Malpelo sobre el fin de su amor con la joven; a saber, ha descubierto su alcoholismo. Y Gilí, aún escondida, canta en aparte:

(Lo notó, ¡Dios clemente!)

Ahí justamente cambia la música, tras ese verbo, que por ello alcanza doble significación: Como que se ha descubierto, se ha notado, también, el plagio.

Lo último que propone el propio Granés, en cuanto libretista (el músico, Arnedo, introducirá por su cuenta nuevas referencias paródicas de este tipo: vid n. 94 de la Biografía) es, en el último fragmento musical, un '*pianísimo*' de la *Traviata* mientras Gilí se despide, moribunda, de Sogolfo.

52) Parodias de la propia escanificación.- También en esto Granés se ha ido especializando. Su larga experiencia de hombre de teatro le permite indagar con facilidad en el aspecto «convencional» de las situaciones escénicas que aparecen en el modelo, en detalles prácticamente inherentes a toda representación dramática. Esas parodias del modelo afectan a la vez a la propia representación, de la que parecen burlarse: cumplen con ello una pequeña función estructural, desmitificadora, distensiva, en línea con el contexto paródico.

Con este procedimiento puede idearse, como dice Daleito, "cierto número de «salidas» imprevistas, «boutades» y «chuscadas»" (342). Veamos algunas.

Un elemento escenográfico de *La Bohème* de que va sacar mucho partido la parodia es el "letto", lecho que aquí se convierte en catre. Cuando Gilí conoce a Sogolfo le pregunta si vive solo allí.

SOGOLFO.- Con otros tres amigos.

GILÍ.- ¿Cuatro?

SOGOLFO.- Sí.

GILÍ.- ¡Como no hay mas que un catre!...

SOGOLFO.- ¡Anda!, y en ese
no dormimos ninguno.

GILÍ.- ¿Cómo es eso?

SOGOLFO.- Está aquí *desprofeso*.

GILÍ.- ¿Pa quién?

SOGOLFO.- Pus pal primero que lo viese;
pa cualquier ciudadano que tuviese
deseos de dormir; pa una señora
que venga aquí a morirse, si es preciso...
En fin pa un compromiso.
¿Lo comprendes ahora?

GILÍ.- Sí, pero adiós...

Vemos que al ponerse de relieve el carácter convencional, carente de realismo, que había en *La Bohème*, se evidencia algo que de otra forma habría pasado desapercibido, que se habría dado por normal (no iba a haber allí cuatro camas, etc.). Al mismo tiempo se adelanta lo que todo conocedor del modelo ya sabe, que Mimi moría allí. Eso supone un divertido efecto paródico, pero también un aparente atentado contra la naturaleza interna de una obra: anunciar su final. El camuflaje entre otras posibles explicaciones (sobre la presencia del catre) es muy acertado: al tiempo que modera el adelanto paródico, se regodea en la sátira del hallazgo.

Luego, en el Cuadro final (Esc. III), vuelve a sacarse partido del catre. El exceso afecta ahora, principalmente, a la puesta en escena, haciendo tremenda hipérbola de una pequeña «vacilación» de los protagonistas del modelo:

SOGOLFO.- Malpelo, acerca la cama.

(Malpelo y Colilla cogen el catre y dan con él dos o tres vueltas por la escena, como recogiendo el mejor sitio para colocarla. Por fin, le dejan frente por frente a la ventana).

¿Qué hacéis? Dejarla ya quieta,
que esto es demasiado atra...-
vimiento.

MALPELO.- ¡Corcho! Este catre
parece una bicicleta.

COLILLA.- *(A Sogolfo, por la cama)*
¿Se pone al Norte o al Este?

SOGOLFO.- Donde te dé la real gana.

SOKORO.- Aquí, frente a la ventana,
pa que, si hay sol, la molesta. *(Lo hacen).*

Está claro que la parodia se ríe aquí más de sí misma que del asunto parodiado, del que sólo hace el chusco trastruesque de la delicadeza en la increíble búsqueda de la "molestia" del sol.

No podían faltar dos bromas muy habituales. La primera de ellas es ya absolutamente ajena al modelo, se centra en sí misma. Gilí y Sogolfo, tras su encuentro, han congeniado. Va a terminar el primer Acto (o Cuadro):

SOGOLFO.- Servidor será tu amigo.

GILÍ.- Y ahora... me voy contigo.

SOGOLFO.- Este, me parece un buen pacto,

pa terminar el azto.

La otra solo muy de lejos evoca a la obra original. Es en el C. III, Esc. II, y presenta como novedad el hacer intervenir a un apuntador armado de los trebejos que le son propios (figura, claro, en el reparto: como "Segundo apunta"). Hace referencia a las necesarias entradas y salidas de personajes, que no siempre en teatro, ni en las mejores obras, pueden responder a un criterio de pura lógica. Gilí ha ido a buscar a Sogolfo, y busca la colaboración de Malpelo. En esto:

2ª APUNTE.- *(Que sale rápido de la taberna con el ejemplar en una mano y una palmaria con vela encendida).*

¡Eh! Que va a salir Sogolfo.

Escóndase usted al momento

porque si sale y la ve

no hay lugar para el terceto.

Algo parecido se explota cuando Gilí ya está en el catre:

GILÍ.- ¿Nos han dejado solitos

SOGOLFO.- Sí, para el dúo de los dos.

(Volviendo al terceto anterior, se hará, en efecto, en la siguiente escena, aun con Gilí escondida, gracias al aparte de sus intervenciones. En cuanto al dúo, se realiza de forma inmediata).

El dónde se esconde Gilí no deja de ser burla de la propia escenificación, como es normal en obras cómicas, aunque no sean paródicas. Gilí, para espiar la conversación de Sogolfo y Malpelo, se esconde en la casilla del resguardo, del cabo, que será un trasto fácilmente desplazable. Si oye palabras agradables, *"Gilí adelante muy gozosa como para escuchar, llevando la casilla"*, mas si adivina la expresión del rechazo, retrocede, *"siempre con la casilla"*, hasta que al final *"tira al suelo la casilla y viene furiosa hacia Sogolfo..."*

Pensemos, en fin, que a la pobre Gilí la hace decir el autor

Prepárate a oírme,

que voy a delirar

para morirme.

Menos mal que el amoníaco consigue resucitarla, sacarla de su tajada de aguardiente, que no otra cosa padecía.

Por último, en esta parodia, aunque algo menos que en otras, también hay un alto número de anotaciones (o acotaciones del autor) para la representación de los actores de forma que se acentúen grotescamente

determinadas intervenciones. No tanto es eso reírse de la propia parodia como poner uno de los pilares de su éxito. El remedo del drama neorromántico fue probablemente la gran escuela de este procedimiento, que luego se generaliza. En la pg. 412, hacíamos precisamente un breve estudio de las acotaciones en el Cuadro I de *La Golfemia*. Circunscribiéndonos ahora a las acotaciones «de condición interpretativa», podríamos añadir (sin exhaustividad):

Cuadro II: *"el Coro saluda a Gili con una reverencia cómica"; "con una terrible cursilería [Gili]"; "llevando exageradamente con el cuerpo el compás de la Mufaira [el coro]"; "haciendo un prolongado y estrepitoso gorgorilo [Niceta]"...*

Cuadro III: *"con arranque exagerado de pasión [Gili]"; "con rabia"; "tono dramático ... cada vez más dramático [Gili]" / "sin importarle un pito [Sogolfo]"; "con exagerado tono"; "buz acaramelados [Gili y Sogolfo]"...*

Cuadro IV: *"Trágica"; "entre ellos y con sucho misterio"; "con solemnidad"; "tono lúgubre" "Sogolfo de vez en cuando hace ademanes cómicos de desesperación. Los otros tres señalados y en actitudes cómicas de dolor"; "delirando [Gili]"; "anotando sucho [Gili]"; "con desesperación cómica [Colilla]"; "gritando y pateando [Sogolfo]"...*

*

114.- El balido del zulú.

Parodia de la zarzuela titulada *La balada de la luz* [de Eugenio Sellés y Amadeo Vives (242)]. En un acto, dividido en tres cuadros. [En verso]. Letra de ____ [destacado (244)] y Enrique López Marín. Música del Maestro Luis Arnedo. Estrenada en el Teatro de la Zarzuela la noche del 2 de Noviembre de 1900. Ex libris (firma y sello) de los editores. Asociación de autores, compositores y propietarios de obras teatrales. Florencio Fiscowich y Arregui y Aruej, editores. R. Velasco, imp. Madrid. 1900.

E. UNOS.- Ved, aquí llegan.

A. si os pareció un desacato.

31 pg. 1h3. 20'5 cm. T-15.438.

Otro: "Argumento". Situado en 102 lugar, tras el de la propia *Balada de la luz*. 16 pg. 15'5 cm. Valladolid. T-50.206.

Reperto:

Sta. Franco..... Belisaria, ciega interina (Isabel)
Vizcaino..... Candelas, aldeana
Sr. Ruiz de Arana..... Radamés, jefe gitano (Esteban)
Koncayo..... Felipín, el Zulú, perdidioso lírico (Quintín)
Toba..... El Ordinario, mayoral

Sr. Estrella..... Cabrerito 1º
Santos..... Id. 2º
Galerón..... Gendarme 1º
Sanz..... Id. 2º
Gómez..... Id. 3º
Sánchez..... Cara de lobo, *gitano 1º*
Navarro..... Cara de perro, *Id. 2º*
Gallo..... Roque, *aldeano*
Moliner..... Pablo, *id.*

Un gallo que cumple con su deber; un instrumento maravilloso; aldeanos; gitanos y gitanas; mayorales, caleseros y postillones; gendarmes, brujas, niños y fuerza armada.

"La acción en una aldea francesa. Epoca presente" (345).

Cuadro I. 6 escenas. Afueras de la aldea. Radamés y su troupe llegan a la aldea y anuncian sus habilidades al grupo de aldeanos:

RADAMÉS.- ... haciendo funciones d'opera,
bailabres, juegos sicarios,
pantomímicas zenzibres
y argo de cimanitráfico. (346)

Más llegan en delicado momento: la construcción del ferrocarril está provocando una violenta reacción entre los mayorales y postillones de las diligencias. Tras conocerse mutuamente Radamés y la pareja Belisaria-Felipín, que desea casarse, y ofrecerles el primero un lugar en la troupe, por sus respectivas habilidades (canto e instrumento), llegan los violentos mayorales (347). Felipín les dispersa y es detenido. Patalea balando.

Cuadro II. 5 escenas. "Teatro maravilloso" de los gitanos, en un mesón.

Los mayorales, y el pueblo soberano (que entra *'atropelladamente, como hace siempre'*) asisten a la función. Belisaria se niega a tocar si están los mayorales, pero Radamés la engaña, y empieza la actuación. Consiste básicamente en una "Pantomima" en que un Mago (Radamés), con coro de brujas, hechiza a Belisaria siguiendo las predicciones de unas hadas, representando ante ella, con unas figuras (*"sencillo mecanismo de hilos"*) un eclipse de sol. Belisaria dice empezar a ver. El Mago aplaza una semana la curación total.

Cuadro III. 5 escenas. Decoración en caricatura, con una "Torre al silencio. Sólo para mudos".

Los gendarmes que cuidan la torre donde está preso Felipín se

emborrachan. Para entretenerse le hacen tocar el fagot. El que no se va, se queda roque, así que, viendo llegar a Belisaria, que le ha oído por teléfono, Felipín se escapa. Ya libres, Felipín afirma que Belisaria no es ciega, y pide perdón por la broma paródica.

Comentario.- Respecto a la escenografía de esta parodia, véase pgs. 426-7; y sobre su vestuario, pg. 431.

La *balada de la luz* tenía un componente histórico-político que la parodia prácticamente elimina. Los "húngaros andantes", que eran patriotas, pasan a ser gitanos; los austriacos saqueadores se convierten en violentos mayorales. Las transformaciones paródicas nada respetan. La ceguera por brillo de un relámpago se sustituye por el eclipse (buscando posteriores efectos), y la dulce canción de amor (*La balada de la luz*) por un cantar "entre balido y balada". El argumento de la función es completamente original en la parodia, despreciando el tamiz antifeminista del original de Sellés, que consistía en la resurrección de una muerta, y que terminaba: "... que el habla en las mujeres es una imperfección". Con ello, la parodia propone, en vez de caricatura, una réplica a la misma, es decir, una *contracaricatura*. Igual que con el eclipse. El papel de Radamés desdibuja casi completamente el carácter tan interesado y hasta cruel que tenía Esteban: Es pues, también, *contracaricatura*. Y la hay en el hecho de que Felipín no perdiera el habla - como Quintín - para luego recuperarla. En cambio, a la caricatura final (recuperación de la vista de Belisaria), ya estamos acostumbrados (resurrecciones de Gili y otras). Tampoco nos sorprenden ciertas alusiones de la parodia sobre el absurdo de ciertas entradas y salidas de personajes:

RADAMÉS.- ¿Pero que necesidad
hay de que venga aquí el preso?

BELISARIA.- Ninguna, pero en fin, eso
lo hace la casualidad.

Y el preso (Felipín) aparece. Del mismo modo, ciertos recursos *quid pro quo* de la *Balada* se evidencian aquí con flagrante intención (C. III. Esc. III)

GENDARME 32.- ... Hay que tener preparada,
para que pueda escaparse,
una cuerda.

GENDARME 12.- Idea sabia.

Y a la sazón, el cuadro ha previsto "un cable exageradamente gordo", lo mismo que el teléfono, "enorme".

115.- *La dinamita.*

Diario de la noche político-literario-musical y taurino (Se publica todas las noches). Con grabados en el texto (24º). (En un acto, y en verso). Música del Maestro Guillermo Cereceda. Estrenado en el Teatro Cómico (24º) con extraordinario éxito la noche del 16 de Diciembre de 1900. Ex libris (firmas) de los editores. Al final incluye unos "Anuncios para las repeticiones", unos "Suelos para variaciones" y una relación de obras de Granés. Biblioteca lírico-dramática y Teatro cómico. Arregui y Aruej, editores. (Derechos musicales de F. Fiscowich). R. Velasco, imp. Madrid. 1901.

B. DIRECTOR.- ¡Vengo entusiasmado!... ¡Loco!

A. y a la Revista de toros.

28 pg. 3 hf. 20 cm. T-16.087.

Otro: "Argumento". Figura en 10º lugar. 16 pg. 15'5 cm. Valladolid. T-50.210.

Reparto:

Sta. Coral Díaz..... La revista de Teatros
Nina Martínez..... La Tempranica
Sra. Flaquer..... Suelto 1º
Sta. Cohen..... Id. 2º
Povedano..... Id. 3º
Niña Salud García..... La revista de toros (*)
Niña Inesita García..... Idem
Sta. Fuentes..... Esquela mortuoria
Sr. Chicote..... Don Benigno (viudo)
Id..... El loco Dios
Id..... La última hora
Alba..... El inventor del movimiento continuo
Nart..... Artículo de fondo 1º
Id..... Telegrama 1º
Rodríguez..... Artículo de fondo 2º
Molinero..... El redactor
Id..... Biel (tenor Julián Biel, en traje de *La Africana*)
Delgado..... El Director
Niña Martínez..... Loreto (Prado)

Niño Moreno..... [Enrique] Chicote
Sr. Jiménez..... Mozo de la redacción
Llano..... Telegrama 2ª

Coro de anuncios. Coro de señoras.

(*) Este papel debe siempre desempeñarlo una primera tiple de la compañía.

Acto único. 14 escenas. Despacho del Director del periódico.

Comienzo prácticamente calcado de 71.- *El grito del pueblo*. La revista de Teatros, en vez de repasar (como allí) las salas teatrales, da pie a la entrada de unas breves parodias: la del tenor Biel ("¡E sempre saltando gallo!"); la del personaje "Tempranica" (sacando de un capacho al vástago de su novio); la del enloquecido Gabriel, en *Loco Dios* (otra vez Echegaray!); y la de la pareja Loreto Prado & Enrique chicote, ideando un estreno en el Cómico. Aparecen luego tres "suelos políticos", y la "esquela" puesta por el atribulado viudo don Benigno, que ha soportado once años a Leona ("Murió de ataque de bilis / porque me manché el gabán"). Siguen ocho coristas-anuncios (con dos series más de repuesto al final) que combinan mayormente la broma erótica y la política. Ejemplo mixto:

A la viuda de un carlista
que murió de capitán,
para todo tratamiento
le hace falta un capellán.

Aparece la Revista de toros, con la crónica de una corrida en que
... los cornúos animales
por guasa o con fines críticos,
llevaban nombres iguales
a los partidos políticos.

A saber: «Carcunda» ("Negro, bien armao, buen porte / ¡y qué pies, Santa Madona!..."), «Nao» ("... y al fin se murió solito, / porque naide le hizo caso..."), «Conservao» ("De pocas libras, machucho, / ensabanao, burriciego; / no había que ser muy ducho / para ver que era un borrego..."), «Liberal» (extracto del «Fusionista» de *El grito del pueblo*), «Demócrata»:

Demócrata, bien armao,
de libras y estampa buena.
El mataor en acecho
de aprovechar la ocasión
en vez de irse por derecho

le hundió el estoque a traición.
Silbó al cobarde la gente;
gritaronle «¡calsonascos!».
Si no es por el Presidente
lo matan a patatasco...

y «Romarista» (combina toros «Gobernación» e «Izquierdista» de *El grito del pueblo*). También se repite el "Resumen", y la firma de "La tía Javiera". Por fin, telegramas de París y Londres, "La Última hora", y un "Nuestro grabado", novedad de "cuadro plástico formado por mujeres... [que] se variará a capricho del director y según la localidad". Unos chicos atraviesan la escena anunciando el primer número.

Comentario.- Como pueda comprobarse, *La dinamita* es una segunda versión de 71.- *El grito del pueblo*: Sigue paso a paso su estructura, atenta a la máxima del *mutatis mutandis*. Pero los cambios son más bien superficiales. Por ejemplo el coro de las letras de imprenta que aparecía al principio se traslada y transmuta en el plástico e impreciso "grabado" final. Se actualizan, naturalmente, las alusiones teatrales. Hay una clara reducción de espacio en la "revista de toros", que en *El grito* adquiriría una desproporcionada (pero afortunadísima) dimensión. Y en fin, tanto las más diversas ocurrencias satíricas como la ideología del supuesto diario

revolucionario acérrimo

y de oposición rabiosa

(300)

se calcan sin pudor de *El grito*. Por eso resulta decepcionante, en la primera escena, encontrarse con la vieja (y ahora falsa) formulación del Director (alusiva en realidad a la escena teatral):

y es que el periódico mío
inaugura un nuevo género,
político y literario,
satírico al par que serio.

*

116.- *Cascarrabias*.

Sainete lírico en un acto y cuatro cuadros. [En verso]. Letra de D. ____ [destacado] y D. Eduardo Montesinos (351). Música de los maestros Lleó y Barrera (352). Estrenado en el Teatro Eslava el 20 de Febrero de 1901. Al final, "Letra para la repetición de los couplets", y relación de obras de Granés. Biblioteca lírico-dramática y Teatro cómico. Ex libris (firma y

sello) de los editores: Arregui y Arvej. R. Velasco, imp. Madrid, 1901.

E. CORO.- Ya habrá usted sabido,

A. si es que el sainete ha gustado.

33 pg. 1 hj. 20'5 cm. T-15.406.

Reparto:

Sra. Alvarez..... Anita ("Cascarrabias", novia abandonada de Pepel
González..... Paulina (prometida de Pepel)
Banovic..... Doña Bárbara (madre de Paulina)
Valverde..... La Patro (amiga de Anita)
Plá..... La seña Venancia (portera)
Bonoris..... Una convidada

Sr. Riquelme..... Marcos (criado de Pepel)
González (P.)..... Pepe
Mariner..... Indalecio (vendedor de muebles, amigo de Anita)
Chavito..... Roque (socio de Indalecio)
Miñana..... Un chico jorobado
Casas..... Mozo

Convidados, convidadas, bandurristas y guitarristas. Coro general.

Cuadro I. 6 escenas. Telón corto. Patio de vecindad.

Pepe ha encontrado una novia rica y se traslada para casarse, abandonando a Anita, que le ha cuidado en una enfermedad con esmero. Venancia y las vecinas se enteran y pretenden boicotear la boda. Aparece Indalecio, que conoce a "Cascarrabias" desde niña, y también la promete ayuda. Pepe se muda, pero las vecinas le despiden con estruendo de cacerolas. Se burlan:

CORO.- ... Anda la filadelfia
viva el señorío
levitín y chistera
y estómago vacío...

Cuadro II. 8 escenas. Gabinetes elegante.

Se instalan Pepe y Marcos. Llega Anita y destroza "los bibelots" de las consolas y el sombrero de Pepe. Al poco, Paulina y su madre, que se adelantan para ir al Registro civil. Después, Indalecio y Roque, que se llevan todos los muebles, que eran fiados. Pepe, con un gran sombrero de Marcos, sale hacia el Registro. El criado, que es muy supersticioso, ve malos augurios (un moscón negro).

Cuadro III. 1 escena. Telón corto. Indalecio y Roque, achispados, van

cantando. Anuncian que Anita "armará una bronca".

Cuadro IV. 2 escenas. Restaurant merendero, con todos los personajes.

En efecto, entre Venancia, Indalecio, la propia Anita, y sus amigas, *desenmascaran* a Pepe y se burlan de Doña Bárbara y Paulina (Venancia.- "Y tenga usted más respeto / que hay señoras de la *big life*") hasta que ambas huyen, renunciando a la boda. Inmediatamente Anita empieza a pedir perdón y amor a Pepe, hasta que éste cede. Alguien habla de la "reconciliación / de Abelardo y Eloísa". Marcos está muy contento por las buenas señales.

Comentario.- Poco vale esta zarzuelita tildada de sainete sin saberse muy bien por qué. Acaso por la búsqueda de una serie de tipos populares, con regular fortuna. Así, el tipo de novio interesado en "buena" boda, y el de su oponente, la joven (¿madistilla?) despreciada. El texto perfila mal al mundo de sus mutuos sentimientos (concretamente "Cascarrabias" se presenta muy nerviosa, y "colérica"), y el final "feliz" resulta por ello muy forzado. Aunque se apoya en designios supersticiosos.

En cuanto al enfrentamiento entre las clases sociales, pueblo y burguesía, es ciertamente un viejo recurso del sainete tradicional, y aquí aporta buena parte de la trama. Desde el principio Paulina es cursi y ridícula, y su autoritaria madre un paradigma de convencionalismo.

*

117.- La Godinica.

Boceto cómico-lírico de costumbres aragonesas. [En prosa y verso]. En un acto y cuatro cuadros. Original de ___ [destacado] y Filorencio] Bello Sanjuan. Música del Maestro Pérez Soriano. Estrenada [sic] con extraordinario éxito en el Teatro Esclava la noche del 12 de Octubre de 1901. "Advertencia" final para los directores. Ex libris ilegible y sello de la editorial: Sociedad de Autores españoles (1901). R. Velasco, imp. Madrid. 1901.

E. COBO.- Carracataplín, catachín,

25 pg. 2 hj. 20 cm. T-16.055.

Reparto:

Sta. Rodríguez..... Godinica
Fernández..... Jacinto [galán de Godinica]
Prados..... Pilar [ex novia despreciada por Manolico]
Sr. Angoloty..... Manolico (El Gallico) [pretende a Godinica]
Guillén..... El tío Consejojos
García..... El alguacil

Sr. León..... El baturro
Lanas..... Sacamuelas
Casas..... Un matrazo
Sta. Gamino..... Una moza

Coro general, corredores de pollos, murga del pueblo, rondadores y tocadores de guitarricas, etc.

"La acción en la Almunia de Doña Godina. Epoca actual"

Acto único. (14 escenas, o 17 en la variación).

Cuadro I. 5 escenas. Plaza del Ayuntamiento, en fiestas.

Manolico es el mozo más "Gallico", ha despreciado a Pilar y anhela salir con la única moza que aún no ha "festejau": con la Godinica. Pero ésta, por un lado es amiga de Pilar, por otro desprecia al Gallico, y por otro aún, parece inclinarse por Jacinto. Manolico se propone domeñar "a barduscazos" a la Godinica, y amenaza a todo mozo que la ronde. La Godinica promete su pañuelo al mozo que gane la carrera de pollos. Jacinto y el Gallico quedan enfrentados.

Cuadro II. 1 escena. Campo en las afueras.

De otro pueblo acuden un mañico y un alguacil, a correr los gallos.

Cuadro III. 1 escena. Calle y casa de la Godinica.

Jacinto y otros mozos rondan a la Godinica. Manolico los reta y Jacinto se le enfrenta. Sacan los cuchillos, pero Godinica les emplaza a ganar primero la carrera. Manolico presiona a Godinica, pero ella no puede ni quiera escucharle.

Cuadro IV. 7 (u 11 escenas). Extramuros de la Almunia, carretera.

Cuatro pollos y el pañuelo son el premio al mejor corredor.

- Primera versión: El Manolico gana la carrera, pero, convencido de que la Godinica ama a Jacinto, renuncia a ella: "¡El baturro podrá ser rudo; pero siempre noble!". Incluso acepta a la Pilar.

- Segunda versión (final "más artístico" según los autores, como se lee en la "Advertencia"): Jacinto gana la carrera. Manolico le desafía a cuchillo. Fuera de escena pelean y gana Jacinto. Se entiende que Manolico yace muerto, pues "Pilar lanza un grito desgarrador y cae desmayada en brazos de la Godina".

Comentario.- Con una imitación exagerada y muy vulgar de las hablas baturras (a lo que no estamos tan acostumbrados como a las andaluzas), y a modo de un sainetillo costumbrista aragonés, o zarzuela rural y jotera, esta

Godinica plantea algunos tópicos propios de esa geografía junto a otros de mayor extensión. Podría verse en Manolito, por ejemplo, al *chulo* mal encarado castizo, pero en versión *mozo fornido*. No creo que la *Godinica* se aleje mucho del tipo de *chula* o *manola* honrada que tanto abunda en todo nuestro teatro lírico. Y Jacinto es el *galán* valiente, capaz de enfrentarse al antihéroe. No obstante, a través del habla y caracterización del "boceto", valga decir zarzuela, parecen acentuarse algunos valores tradicionales aragoneses: valor, sinceridad, tozudez.

En cuanto a los dos *finales*, representan una curiosa novedad en la trayectoria de Granés. Pudieran ser reflejo de la divergente opinión de los dos autores. La "Advertencia" que antecede a la 2ª versión señala que con ella se estrenó, pero que en noches sucesivas se presentó la 1ª del libreto, sugiriendo que gustaba más al público el final feliz, cómico. En efecto, esta sería más coherente con el registro general empleado.

La versión de final trágico, a mi juicio, supondría buscar un mayor acento en los aspectos dramáticos (discusiones, desprecios, retos...) de toda la obra, preparando tal desenlace. Viceversa, la versión cómica plantearía esos mismos trances con un matiz hiperbólico, caricaturesco.

(Es casi insoportable mencionar aquí *Bodas de sangre*, pues el tema no es lejano en imaginaria: un triángulo inspirado en una realidad rural española, ancestral y machista).

*

118.- *Jaleo Nacional*.

Revista cómico-lírica, en un acto y siete cuadros. Original de ___ y Carlos Crouselles. Música del Maestro Méndez Rodríguez (?). El archivo de la S.G.A.E. se la atribuye a Vicente Lleó y Rafael Callejal. Estrenada con extraordinario éxito en el Teatro del Parque en la noche del 28 de Junio de 1902. Al final, letras para repeticiones de los "Couplets", y relación de obras de Granés. Ex libris (firma): Antonio Ganosa, y sello de la editora: Sociedad de Autores Españoles. R. Velasco, imp. Madrid. 1902.

E. TODOS.- A Madrid hemos llegado

A. y el *Jaleo Nacional*.

29 pg. 2h. 20 cm. T-15.834.

Reparto:

Cuadro I:

Sr. Garro..... Paleta 19

| | |
|--|-----------------------|
| Rosich..... | Id. 2º |
| Sr. España..... | Un inglés |
| Martín..... | Un gancho |
| Coro de viajeros | |
| Cuadro II: | |
| Sra. Stanford..... | Paloma mensajera |
| Sr. Garro..... | Paleta 1º |
| Rosich..... | Id. 2º |
| Palomas mensajeras (Coro de señoras) | |
| Cuadro III: | |
| Sta. Pérez..... | La Calandria |
| Plá..... | La flor del tabaco |
| Román..... | Una coupletista |
| Ripoli..... | Una torera |
| Martínez..... | Un jockey |
| Sr. González (A.)..... | El canario más sonoro |
| Valcárcel..... | El Pájaro bobo |
| Santiago..... | Avestruz 1º |
| González (E.)..... | Id. 2º |
| Garro..... | Paleta 1º |
| Rosich..... | Id. 2º |
| Sta. Román..... | Abeja |
| Oubiña..... | Id. |
| García..... | Id. |
| Monarillo..... | Id. |
| Ofiate. J..... | Id. |
| Coro de juguetes (Coro de señoras) | |
| Cuadro IV: | |
| Sta. Pérez..... | Cantaora de flamenco |
| Román..... | Coupletista |
| Ripoli..... | Torera |
| Martínez..... | Jockey |
| Oubiña..... | Circasiana |
| Sr. Garro..... | Paleta 1º |
| Rosich..... | Id. 2º |
| Circasianas (cuatro señoras del coro), Cancanistas (Cuerpo de baile), Coro | |

general.

Cuadro V:

Sr. Ripoli..... Un madrileño
Sta. Román..... Coupletista
Ripoli..... Torera
Martínez..... Jockey

Coro general.

Cuadro VI:

Sr. González (A.)..... El oso de Madrid
Garro..... Paleta 1ª
Rosich..... Id. 2ª

Cuadro VII:

Sr. Ripoli..... Un madrileño

Todos los personajes de la obra.

Cuadro I. 3 escenas. Telón en segundo término: Estación de Mediodía.

Tras cantar el coro los avatares de un viaje en tren, se encuentran dos paletos, uno de ellos recién llegado. El otro le informa y avisa sobre Madrid. Tienen interés de ver a un diputado, pero siempre hay excusas. Luego un "gancho" que ha alojado a un inglés le pasa una factura que es un timo.

Cuadro II. 5 escenas. Telón en segundo término: Palacio de Exposiciones. Las avestruces ("guardias") detienen al pájaro bobo (cliente) porque "en el café cantante" silbó una canción de la Calandria ("estrella del canto"), por lo que, a pesar de haberla obsequiado antes repetidas veces, se ganó una paliza del Canario ("cantor de justa fama" y "casi esposo" de la calandria). Así que la Calandria opina: "Eaos guardias son dos príncipes". El coro de abejas se previene contra los hombres, zánganos o "golfos sin pudor". El coro de muñequitas anhela casarse ("... y estoy fuera de mí..."). La flor del tabaco ha emigrado a España y ofrece sus deleites para poder triunfar aquí: "de ocultis hay muchas / mujeres livianas / que fuman ansiosas / las brevas cubanas, / y es justo que fumen / las brevas de aquí..." Una jockey, una torera y una cupletista pugnan por llevar a los dos paletos a sus respectivos espectáculos. La cupletista les atrae más, y allí van todos.

Cuadro IV. 3 escenas. "Salón sensacionalista... deslumbrador". Todo foro

La cantacra se marca unas coplas. Siete circasianas "con trajes vaporosos y fresquitos" danzan voluptuosamente y cantan "hermosos sueños de pasión". Los paletos "se ponen malos" y "de los nervios". Ocho cocottes bailan un canción

al que se añaden todos.

Cuadro V. 4 escenas. Telón corto de calle: El Viaducto.

Un madrileño explica emocionado el descubrimiento de "una estatua de respeto", la de Eloy Gonzalo García (Cascorro), "... infeliz incluso, / carne de cañón...". Coupletista, torera y jockey abandonan borrachos y sin dinero a los dos paletos, pero ellos piensan: "¡De Madrid al cielo!".

Cuadro VI. 1 escena. Telón con escudo de Madrid.

Los paletos saludan al escudo y en esto el oso se adelanta, asustándoles, para cantar unos cuplés en candilejas. Bien políticos, bien eróticos (algunos ya conocidos de anteriores libretos). Ej.: "Cada noche, por vía de aguinaldo / un bombo a Canalejas da El Heraldito, / y al dormirse leyendo / infinidad de viejas / sueñan que están durmiendo... / con Canalejas".

Cuadro VII. 1 escena: "Apotensis", con todos los personajes. Canta el madrileño esta sola décima:

Aun vencida en el combate,
España al hierro se crece,
la sangre en sus venas late,
ni la derrota la abate
ni el porvenir la entristece.
Y por su bien o su mal
siempre este pueblo inmortal
fue, y será lo que es hoy día,
el pueblo de la alegría
y el *Jaleo nacional*. (Nóbita)

Comentario. Si el III.- *Baño de Diana* supuso un primer acercamiento a la corriente sicilíptica, este *Jaleo Nacional* es ya una obra perfectamente definida como "revista". Granés, fiel a la tradición del género decimonónico, siempre aporta una consistente aunque desperdigada serie de motivos políticos. Así ya hemos visto en anteriores libretos (89, 107) el caso de los provincianos que acuden en vano a entrevistarse con el diputado de su jurisdicción, y se conforman con ver alguna caótica sesión parlamentaria.

También hemos observado la mixtura política en los cuplés, perfecto ejemplo de esa irreprimible tendencia que siempre ha tenido Granés hacia la broma, la sátira, la parodia del hecho y del personaje políticos.

Esta revista, que pudo realmente resultar vistosísima, encuentra en los dos paletos un hilo conductor de principio a fin. Ellos aportan el motivo

ideal (arquetípico) para el paseo costumbrista que en realidad se plantea, y en el que habría que destacar también fuertes dosis de casticismo madrileño.

En definitiva, los calificativos que cabría añadir en la portada dejarían la obra en " revista política-sicalíptica-costumbrista-cómico-lírica. ¿No es la más genuina revista, según la nueva concepción del s. XI??

Sobre la vertiente sicalíptica, véase pg. 399; y sobre un aspecto específico de la sátira política (tema policial), véase pgs. 406-7, en que se apunta una relación con Valle Inclán.

119.- *La Farolita.*

Zarzuela en un acto y en verso, dividido en tres cuadros. Parodia de la ópera *La Favorita* (1864), Música del Maestro D. Manuel Nieto. Estrenada en el Teatro de la Zarzuela el 24 de Diciembre de 1902. Dedicada a Emilio Orejón (1864). Al final, juicio crítico de la prensa de Madrid (1867). Ex libris (firma): J. Chapí, y sello de la editora: Sociedad de Autores Españoles. R. Velasco, imp. Madrid. 1903.

E. CORO.- Ya va amaneciendo - y nos retiramos

A. sí no me aplaudes, me muero.

34 pg. 5 hj. 20'5 cm. T-15.686.

Reperto:

Sta. Arana (1860)..... Isidora (*buen moza ella*) [Leonor = *Farolita*]

Sr. Orejón..... Fernandillo (*joven incauto*) [Fernando = sereno]

Moncayo..... Baltasar (*su señor padre y muy señor mío*) [Padre Baltasar = cabo de serenos]

Sigler..... El tío Alifonso (*alcalde chanchullero*) [Rey Alfonso XI]

Stern..... Mozo 1º

Galerón..... Id. 2º

Paletos, paletas y paletillas; dos parejas gitanas, serenos y un burro que no habla.

"La acción del primero y tercer cuadro, en Villa-clara, y la del segundo, en Villa-oscura, en tiempo de elecciones".

Cuadro I. 4 escenas. Plaza del Ayuntamiento.

Fernandillo explica a su padre que no quiere ser sereno, sino tenor, y que está enamorado. Baltasar le anima a seguir, y le sugiere que se ocupe de su hermana, casada con el alcalde del pueblo vecino, Alifonso, que es un tuno. Fernandillo se entrevista con Isidora, y cantan su mutuo amor. Ella nos

explica que la llaman *Farolita* por ser hija del farolero de Villa-oscura, que murió alcoholizado. Farolita va venir al alcalde y huye.

Cuadro II. 7 escenas. Sala del Ayuntamiento de Villa-oscura. Fernandillo se muestra "valiente" en la elecciones municipales: encierra al cura, pega al albañitar, boticario y médico... por lo que merece un premio del alcalde. El joven elige a Isidora, "ama de llaves" del mismo. Alfonso quiere "quitársela de encima" y pronto, "en un cuarto de hora". Isidora se debate en confesar que es la amante (*La favorita*) del alcalde, y por fin lo hace "por el correo interior". Baltasar se presenta con pruebas de un sin fin de chanchullos del alcalde, pero nadie le escucha. Alfonso colma de honores al novio: alguacil, guardia jurado, pregonero y carcelero. Una vez casados, los mozos desprecian a Fernandillo y le cuentan la verdad. Fernandillo se va con Baltasar, maldiciendo de Alfonso:

... y tengas hambre y no bebas
y tengas sed y no comas.

Cuadro III. 3 escenas. Plaza del cuadro I.

Fernandillo, otra vez sereno de Villa-clara, ahora borrachín. Ha debutado cantando *La Favorita*, pero fracasó:

Yo al ver la inicua trama
sentí un ahogo tal, sentí tal disnea-
a, pero no disnea de camama,
que fue mi canto aquel canto del cisne (333).

A pesar de todo hace algún tiempo aún con la voz, para parodiar la celeberrima aria «Spirto gentil...», que se transforma en "¡Pito sutil! ¡Garganta mía!...". Aparece Isidora, disfrazada de sereno:

... que a qué vengo yo aquí? Pues a morirte
en cuanto cante el dúo.

En efecto, tras reconciliarse cantan entrambos el "Addio!" final.

Comentario.- Estoy con la crítica costánea en la idea de que Granés salió airoso de este *compromiso* paródico. Es acertadísimo, a mi juicio, el juego de transformaciones básicas, convirtiendo al padre prior en padre real y cabo de serenos, y al rey en alcalde malversador. Por el contrario es excesivo convertir en esposa del alcalde a la hermana del joven: era *innecesario*, por no llegar ella a intervenir, y queda así sin solución, en el aire, la postura del cabo y su hijo para con la alcaldesa, tras casarse el joven con *la Farolita*. Claro está, la libertad peculiar del género paródico

desprecia a veces tales detalles. Porque la parodia, además, no es sino un conjunto de disparates, que tienden a ser informalmente coherentes, y anda buscando la burla de los aspectos más discutibles -dramáticamente- en el original parodiado. Veamos, con detalle, cómo se cita la propia ópera para justificar la excesiva rapidez de la boda, y cómo se exteriorizan con intención varios convencionalismos escénicos (C. II. Esc. II):

ALIFONSO.- ¿No hay ópera de fama
que *Favorita* se llama?
Pues lo mismo pasa allí.
Vanse Leonora y Fernando
mientras el coro murmura,
y vuelven como si el cura
los estuviera esperando.
Tu boda ya es cosa cierta,
la harás en un tres por cuatro.

FERNANDILLO.- Pero...

ALIFONSO.- El cura en el teatro
siempre está tras de la puerta.
Vamos a hacer la mudanza
de tu traje.

ISIDORA.- ¿Voy yo?

FERNANDILLO.- Sí.

ALIFONSO.- (*A Isidora*) No, tú te quedas aquí
para cantar la romanza.

*

120.- *Ceno con mi madre.*

Comedia en un acto y en prosa. Inspirada en un cuento francés. Estrenada con extraordinario éxito en el Teatro de la Alhambra la noche del 25 de Diciembre de 1902. Dedicatoria: Al distinguido primer actor Francisco García Ortega (2ºº). Al final, "Juicio crítico de la prensa de Madrid referente al estreno" (2ºº'), y una relación de obras del autor. Ex libris (firma): J. Chapí, y sello de la editora: Sociedad de Autores Españoles. R. Velasco, imp. Madrid. 1903.

24 pg. 3 hjs. 20 cm. T-15.953.

Reparto:

Sra. Badillo..... Sofía Montemar [diva teatral]

Sta. Sampedro..... Luisa, doncella
Sr. García Ortega..... Eduardo, pintor (viejo amigo de Sofía)
Buxena..... El Duque de Ariza (enamorado de Sofía)
Porredón..... Manolito Azpizoz (admirador de Sofía)
Aguado..... Fermín, criado
Farnós..... Otro criado

Epoca actual.

Acto único. 11 escenas. Gabinete elegantísimo de Sofía.

La aplaudidísima diva Sofía Montemar ha renunciado caprichosamente a actuar en Nochebuena. Quiere cenar tranquila, e invita a su rendido admirador Manolito, pero éste *cena con su madre*. Ella está dichosa, eufórica, ante su doncella: "¿Qué me falta? Nada. Tengo brillantes como una reina; oro, más del que necesito. Mis salones llenos de aristócratas, y mis cuadras llenas de caballos; ¿qué puedo envidiar..." Recibe la visita de su enamorado Duque, que le hace un espléndido regalo, pero que también *cena con su madre* ("... un festín mudo y solemne..."). Sofía intenta por todos los medios que el Duque se quede, pero éste parte. Invita, furiosa ya, a un vecino humilde, pero recibe una carta con la misma disculpa. La calle, que antes brillaba de simpatía popular, ahora le resulta un bochornoso cuadro. Incluso invita a cenar en su mesa a Luisa, pero, por lo mismo, termina despidiéndola, y, ya muy desazonada, a todos los criados. Se presenta por fin Eduardo, amigo de la infancia, de los tiempos duros. Sofía le confiesa su terrible soledad ("No sabía lo sola que estoy"), y Eduardo idea que Sofía, con un vestido de su doncella, le acompañe a casa de sus padres. Toda contenta se cambia de ropa, pero al describirle Eduardo el cuadro de su familia humildísima, Sofía comprende que no debe ir, y, ya serena, feliz por poder contar con alguien, se disculpa. Recibe una carta del Duque, pidiéndola perdón, y ella por su parte se dispensa ante los criados. Aún reaparece Luisa para cenar con ella, pero Sofía no lo acepta: "Yo también *ceno con mi madre*". Y coloca el retrato de su madre, que le ha traído, restaurado, Eduardo, en el velador.

Comentario.- Supo buscar Granés el momento del estreno, casi obligado en Navidades, y explotó perfectamente el germen melodramático que muy probablemente latía ya en el cuento francés que le "inspiró".

Lejísimos ahora de aquellos histrionicos personajes de juventud, y de toda la galería de personajes *prototípicos*, luce aquí Granés el inteligente cuidado que sabía poner en el retrato de personas, de un conflicto realmente

humano. Porque Sofia, que empieza respondiendo, como personaje, a la idea "tipo diva", de hueca felicidad y escondida fragilidad, cuando alcanza el climax dramático, la crisis, y se enfrenta a sí misma -gracias a los buenos sentimientos de la amistad reencontrada- es capaz de tornar al clarividente equilibrio: "Si yo fuera realmente la Sofia que vas a presentar a tus padres [una chalequera], no vacilaría. Pero soy Sofia Montemar" (Esc. I). En esa aceptación, ajena al orgullo, de su realidad, y de sus límites, está la emotiva lección moral de la obra.

Una aportación original de Granés (que además sirve para perfilar el personaje de Sofia) bien podría ser la búsqueda de la autenticidad personal en la sincera respuesta del público, que "ha pagado a la puerta el derecho de decirme la verdad". La actriz deberá representar "con verdadero arranque artístico" el entusiasmo de Sofia al recordar un público que la aplaude "subyugado, fascinado" (Esc. III).

*

121.- *La rifa del beso.*

Tradición andaluza. En un acto y tres cuadros, original y en verso. De los Sres. D. ___ (destacado) y D. José García Rufino. Música del Maestro D. Emilio López del Toro. Estrenada en el teatro del Duque de Sevilla, la noche del 26 de Marzo de 1903. Ex libris (firma): J. Chapí, y sello de la editora: Sociedad de Autores Españoles. Al final, relación de obras de Granés. R. Velasco, imp. Madrid. 1903.

E. RAJA TABLAS.- Las seis y media ya ha dao

A. SOLEDAD.- ¡Ve tranquilo! ¡Aquí te espero!

56 pg. 1 bj. 20 cm. T-15.926.

Reparto:

| | |
|---------------------|---|
| Sta. García..... | Soledad [enamorada, pero distanciada, de Papel] |
| Palau..... | Esperanza [amiga, pero algo rival, de Soledad] |
| Sra. Benítez..... | Chicharra [gitana] |
| Labrador..... | Cigarrera |
| Sr. Mendizábal..... | Pepa [ebanista, enamorado de soledad] |
| Cerbón (sac?)..... | Raja Tablas [carpintero chapuzas, pretende a Soledad] |
| Posac..... | Señor Juan [rico extremeño, pretende a Soledad] |
| Vázquez..... | Señor Curro [padre de Soledad] |
| Rojas..... | Vendedor |
| Pérez..... | Migueleta |

Niña Morifa..... Camaleón (churumbel de Chicharra)

Niño Morifa..... Gitanillo [id.]

Cigarreras, majos, soldados, petimetres, pareja de boleros, bandurrias y guitarras, coro general, vendedores, un aguador y acompañamiento.

"La acción en Sevilla, del 1820 al 1830".

Cuadro I. 12 escenas. Fachada de la fábrica de tabacos.

Por alguna habladuría sobre el pudor de sus relaciones, Soledad se ha distanciado de Pepe, creyéndole el causante. Este desea la reconciliación, pero le da "achares" con Esperanza. Entre las mozas del barrio se ha sorteado a quien corresponde *rifar un beso*, para conseguir dinero para la cofradía de la Virgen de la Esperanza. Ha recaído tal honor en Soledad. El Sr. Juan, cuarentón, solicita al Sr. Curro la mano de Soledad. El Sr. Curro ha llegado a ser socio del rico Sr. Juan, y se alborozaba, pero pronto se disgusta con la reacción de Soledad. Rajatablas, que anda tras Soledad, informa al Sr. Juan de la *rifa del beso* de Soledad, y a cambio recibe dinero para vestirse bien. La gitana Chicharra, timada por Rajatablas, y que anda con sus chiquillos muertos de hambre, hiere al carpintero.

Cuadro II. 11 escenas. Cancala de la casa de Soledad. Luna y Giralda.

Pepe y Soledad discuten... pero claudican, reconociendo ambos su mutuo amor. El Sr. Curro les descubre, y pide a Pepe que renuncie a ella, esgrimiendo un argumento "terrible": El Sr. Juan fue quien pago el entierro de la madre de Pepe. Este ahora no debe, pues, ser su rival. Pepe queda estremecido. Rajatablas le informa de que el Sr. Juan ofrecerá cien duros por el beso rifado. Pepe, ciego, decide empeñar un medallón de su madre. Un coro de guitarras viene a por Soledad.

Cuadro III. 6 escenas. Rajatablas presenta al Sr. Juan ante el coro de gentes. Chicharra aún persigue a Rajatablas. Juan consigue alejarla dándole una moneda. En la rifa, el Sr. Juan ofrece cien duros. Llega Pepe, y ofrece el doble, pero inmediatamente es detenido por un migueleta. Pepe confiesa haber robado el dinero. Juan promete ayudarla, y Soledad le esperará.

Comentario.- Esta "tradicción andaluza" (que no es solamente la rifa de un beso) es en realidad una zarzuela que se decanta más por la declamación dramática que por los pasajes líricos. Estos, en compensación, son, dentro de las limitaciones del género, considerablemente líricos. Nótese, por ejemplo, que a través del canto y la música llega la difícil reconciliación entre Soledad y Pepe, que empieza así:

PEPE.- Todo sueño ha sido.
Demos al olvido
tanto juramento,
tanta dulce queja
que la noche oyó.
Esa clara luna
tuvo más fortuna,
porque con sus rayos,
al besar la reja,
tu boca besó.

SOLEDAD.- Mardita la reja
que sombra te dio,
marditos mis labios
por jurarte amor...

Ese propio diálogo ya nos expresa el tono pasional y romántico que mantiene *La rifa del beso*. Añádanse otras caracterizaciones (y no deje de tenerse en cuenta que se fecha la historia en la década de 1820, lo que justificaría reflejos arcaizantes): Un sentido excesivo, meridional, del pudor (con los rivales opinando así: Juan.- "No puede nadie besar / a quien quiero por mujer". Pepe.- "Mientras yo viva / nadie besa a esta mujer"). Un sentido semejante de los achares, los celos. Un sentido reverencial, de mágica fuerza, para con la madre muerta. Y en definitiva, un alto sentido de la dignidad (reacción final de Juan y de Soledad).

El lenguaje aportará variantes andaluzas sin excesos, aunque se extremen con acierto en los momentos de acaloramiento. Soledad, que otras veces habla más castellana, puede exaltarse así:

... y si a otra miras
con ansia de amor...
¡mala puñalá te peguen
que te parta el corazón!

Echando maldiciones se destaca Chicharra, muy en gitana:

... Malas viruelas le den
que se le vaya el sentío;
que se le caigan los dientes,
las muelas y los colmillos...

El acento crítico al enjuiciar esta obra debe recaer en el excesivo

reflejo costumbrista. Porque, aun estando todos los papeles bien personalizados (desde el miserable Rajatablas), aparecen encorsetados en una visión general que, buscando el tipismo andaluz, cae en el amaneramiento, y, como ocurría en *Carmela* (que a veces hemos recordado), en la mixtificación. Por eso los pasajes, los numerosos espacios teatrales que se dedican, desde el principio hasta el fin, a la gitana Chicharra, decepcionan totalmente, al comprobar que no han conducido, en la estructura dramática, a nada. Podía haber tenido Chicharra un cierto papel (apuntado en la primera escena) de *adivina*, pero se queda en lamentable espejo de miseria, engaño y agresividad (363). ¿Influencia del realismo? Porque no podemos aceptar una lectura racista. Pero, entonces, exceso de espacio, con pérdida general de concentración en la auténtica trama.

†

122.- *El Señor de Barba Azul.*

Opereta bufa. Refundida (364). En un acto y en verso, dividido en cuatro cuadros. Música del Maestro Offenbach. Estrenada con gran éxito en el Teatro Cómico, la noche del 31 de Marzo de 1903. Dedicada a Fausto (Petit) Redondo (365). Al final, relación de obras de Granés. Ex libris (firma): J. Chapí, y sello de la editora: Sociedad de Autores Españoles. R. Velasco, imp. Madrid. 1903.

E.- Ya de su lecho se levanta

A.- yo soy Barba Azul... Chipé.

60 pg. 1 hj. 20 cm. T-15.877.

Reparto:

Sta. Franco..... Jarifa

Ripoll..... La Princesa Coralía, (con el nombre en el Cuadro I de *Florinda*)

Sra. Castellanos.... Proserpina, la esposa del Rey

Sr. Redondo..... El Señor de Barba Azul

Chicota..... El Rey Babieca

Soler..... El Conde Oscar

Ripoll..... Trapaloni (alquimista)

Rodríguez..... El Príncipe Zafir

Morales..... Rochefort

Un gaitero, una aldeana con chico pequeño, las cinco mujeres de Barba Azul, aldeanos, aldeanas, soldados de Barba Azul, pajes y guardias del Rey Babieca.

Cuadro I. 13 escenas. Campaña alegre.

Cuadro II. 10 escenas. Salón del Palacio del Rey.

Cuadro III. 8 escenas. Laboratorio químico de Trapaloni.

Cuadro IV. 6 escenas. Misma decoración del cuadro II.

Comentario.- Como en el resumen, remito al estudio de 14.- *Barba Azul*. También a un estudio sobre los cambios sufridos en la estructura, en la pg. 420.

Echo en falta, al haber sido suprimidos por el afán *compresor*, bastantes de los segmentos que otrora seleccioné como aciertos más representativos: Alguna parodia del Tenorio (otra se conserva), cierta justificación del obseso erotismo de Barba Azul (fijación en la virginidad), la alusión al miedo hacia la policía, y una considerable disminución de la crítica al poder absoluto del Rey, lo que, históricamente, tiene una evidente justificación: La antigua "ópera bufa" era inmediata a la revolución del 68, y, tras treinta años de democracia, la figura del Rey tenía un poder institucional muy disminuido.

El resto de los fragmentos que seleccioné se conservan. La versificación ha reducido (también) la tendencia al verso muy corto, generalizando el octosilabo.

*

123.- *Los hombres de talco*.

Comedia en cuatro actos. Escrita sobre el pensamiento de una ópera francesa, por D. ___ [destacado] y D. Carlos Crouselles. Estrenada en el Gran Teatro Calderón de Valladolid, el 28 de Noviembre de 1903. Ex libris (firma): J. Chapí, y sello de la editora: Sociedad de Autores Españoles. E. Velasco, imp. Madrid. 1903.

68 pg. 1 hj. 20 cm. T-16.027.

Reparto:

| | |
|----------------------------|--|
| Sta. Moreno..... | La Marquesa de Nogales [amante de Arturo] |
| Sra. Cob..... | Valentina [enseñada de Arturo y ahijada de la Marquesa] |
| Luna..... | Vizcondesa |
| Sta. López-Burillo (I.)... | Consuelo [criada] |
| López-Burillo (S.)... | Carmen [criada] |
| Sr. Morano..... | Fernando González Sierra |
| Ruiz Tatay..... | El Marqués de Nogales [divorciado de la Marquesa] |
| Ramírez..... | González-Gómez [banquero, padre de Valentina y Fernando] |
| Vifas..... | Arturo Larroca [periodista honesto] |

Sr. Nieva..... Estébanez (banquero y propietario de periódico)
Porredón..... Pérez (periodista corrupto, afín a Estébanez)
Florit..... El Vizconde
Forro..... El General
Aguado..... Juan (criado)

Acto I. 13 escenas. Lujoso gabinete de González.

Valentina está enamorada de Arturo, y se cree correspondida. Arturo es redactor jefe del periódico *La Conciencia Pública*, y, por sus relaciones con la Marquesa, provocó el divorcio de ésta. Valentina pide al *calavera* de su hermano que use su amistad con Arturo para facilitar sus relaciones. El banquero González desprecia al banquero Estébanez por una estafa que le ha desacreditado. El Marqués anima a Estébanez a actuar con desvergüenza, comprando *La Conciencia Pública*, y eso le granjea inmediatamente el respeto social (del Vizconde, del propio González...). Arturo es sincera con Fernando; aunque ama a Valentina no puede exponer a la Marquesa a la vergüenza del abandono. También se muestra muy firme en sus convicciones periodísticas, que no hará variar Estébanez.

Acto II. 15 escenas. Gabinete elegantísimo de la Marquesa.

De sus conversaciones con Valentina y Fernando, la Marquesa (Julia) deduce que Arturo ama a Valentina, y lo comprueba tácitamente; pero Arturo pretende sobrellevar con dignidad su relación con ella. Estébanez y Pérez hacen planes para sacar provecho de *La Conciencia pública*, rivalizando en la falta de escrúpulos. Estébanez pretende ahora el amor de Valentina y quiere halagar a su madrina, a Julia, asegurándole que Arturo seguirá como redactor jefe. Pero tanto Julia como Arturo renuncian a todo trato con Estébanez. Esta se propone vengarse escandalizando sus amores.

Acto III. 12 escenas. Sala de juego en casa de la Vizcondesa.

La sociedad elegante asiste a una fiesta, y todos comentan el artículo «La mujer de dos maridos», ultrajante para Julia. Estébanez ha conseguido que González procure su matrimonio con Valentina. Arturo pide a Fernando que le apadrine en un duelo contra Estébanez, pero, contra todo pronóstico aparece Julia, ruega a Arturo que se vaya, y ante todos, con terrorífica ironía, desenmascara a Estébanez, y le insulta. De repente surge el Marqués y reta a Estébanez. Todos rodean a los Marqueses.

Acto IV. 9 escenas. Gabinete de González.

El Marqués ha herido a Estébanez y se ha reconciliado con Julia,

marchando al extranjero. González intenta casar a Estébanez con Valentina, pero Fernando propone como marido a Arturo. El banquero mira a éste con desprecio: es "un quidam". Estébanez ha descubierto una vieja estafa de González y enseña a Fernando una sentencia judicial muy semejante a la suya propia. Fernando, profundamente herido, decide marchar a América, autodesheredándose. Su padre, avergonzado, promete a Fernando indemnizar a los perjudicados, y permitir la boda de Arturo y Valentina. Fernando reduce su viaje a un año.

Comentario.- Esta comedia (tan próxima a una catalogación como drama) encierra, a mi juicio, algunos valores, pero cae en un exceso de dimensión, de prolijidad. Es posible que, en busca de la verosimilitud del diálogo no hayan sabido dar los autores con la adecuada economía expresiva, seleccionando la más auténtica *palabra dramática*.

Observemos, no obstante, aquellos valores. El propio título, que reaparece justificado en el aserto final (como veremos), expresa la intención fundamental de la obra. Todos los personajes fundamentales (menos Arturo), pertenecen a la burguesía, formada a principios de siglo, realmente, por aristócratas y banqueros: son los *hombres de talco* (Fernando, cerrando la obra: "Nuestros padres brillaban por sus virtudes, con los destellos purísimos del brillante; los hombres del día relucen con el falso brillo del talco. ¡El mundo es hoy de los *sinvergüenzas!*"). La ingenuidad radica en esa mirada benigna al pasado inmediato. El acierto (relativo, pues) consiste en la crítica de la amoralidad de esta burguesía, que no mide ni trata a los hombres sino por "la posición que ocupan". La hipocresía social se refleja desde diversos ángulos. Si corruptos, por estafadores, son los banqueros, el mundo de la prensa (que Granés conoce bien) queda igualmente considerado aquí: "Su poder es infinito", como dice Estébanez (A. II. Esc. XIII).

Otra cuestión: la obra presenta como visión teatral *avanzada* la convivencia amorosa de Julia y Arturo (véase pgs. 330-1), sobre todo en el sentido de que no sea óbice para el triunfo del verdadero amor (sincera reconciliación por un lado, amorosa boda por otro), pero, aunque aún hoy pudiéramos apreciar eso, lo cierto es que la sociedad que refleja la comedia está anclada en el s. XIX, en sus códigos del duelo de *honor* y en sus más acendrados hábitos. El Marqués es la figura *digna* por excelencia (siempre atento a defender el altísimo valor de su "nombre"), y resulta, en parte por ello y en parte por su inteligencia e ironía, un personaje, en su secun-

dariedad, atractivo.

Los demás personajes también tienen un perfil interesante, en cuanto tales. Tanto por esto como por el tema afrontado y su enfoque, creemos posible apuntar la evidente relación que guarda esta obra con las triunfantes bases del teatro de Jacinto Benavente, que suponían en la fecha (1903), en general, una clara superación de convencionalismos teatrales muy peores.

124. - *Gloria pura.*

Sainete lírico, en un acto, dividido en tres cuadros. [En prosa, y verso para la música]. Original de Granés, Paso y Crousellas. Música de los Maestros Calleja y Lleó. Estrenado en el Teatro de la Zarzuela la noche del 24 de Mayo de 1904. Dedicado a Bernardino Sancifrián. Al final, "Couplets para repatir". Ex libris (firma): J. Chapí, y sello de la editora: Sociedad de Autores Españoles. R. Velasco, imp. Madrid. 1904.

E. VENDEDOR. - ¡Hoy sale, hoy!

31 pg. 2 hj. 20'5 cm. T-16.479.

Otro: "Argumento" (1906). En 132 lugar. Con fotografía de los autores (1907). Editado en propiedad por Celestino González. Valladolid. 5 de Julio de 1904. 16 pg. 15'5 cm. T-50.212.

Reparto:

Sra. Soler (*)..... Gloria [joven ácrata]
Sta. Andrés..... Araceli
González (M.)..... Micaela [casada con Amalencio]
Mendoza..... Valentina [hija de Micaela, novia]
Sr. Riquelme..... Amalencio [maestro, presidente de una agrupación ácrata]
García Vblero..... Dimas [droguero ácrata]
González (A.)..... Cachupín [mozo de botica, enamorado de Araceli]
Mariner..... Celedonio [tabernero ácrata]
Muñoz..... Cayetano [churrero ácrata]
Fernández..... Antonio [enamorado celoso de Gloria]
Muñoz..... El tío del crimen [vendedor de historias de sucesos]
Sra. Díaz..... La mujer [del anterior]
Sta. Carreras..... La chica [id.]
Camorena..... La churrera
Sr. Amador..... Emilio [se casa con Valentina]
Niño Andreu..... Chico



Sr. Sanz..... Un vendedor de décimos

Regúlez..... Id. de café

Mujeres del pueblo y coro general.

(*) Por enfermedad fue sustituida por la Sta. Rovira.

Cuadro I. 8 escenas. Plaza de Madrid.

La hija de Amalencio y Micaela se casa, y esperan a los invitados. Cachupín suspira por Araceli. Los ácratas jalean a sus ideólogos (sic: Kropokin, Bakunin, Tolstoy, Marx, Gorki, Merkosky y Max-Nordau), cantan los cuplés de la *I-gual-dad* (vid infra), y preparan un mitin en el Liceo Rius (1900), "imantando" el programa con el regalo de dos libros "pa que acudan las masas" (aunque están previamente otorgados entre sí). Antonio y Gloria, invitados a la boda, iniciaron un idilio, pero ahora que conviven, discuten constantemente: él es muy celoso, y ella, en cambio: "¡Libertá! ¡Quiero vivir! ¡Quiero no ahogarme ahí dentro sin ver el mundo! ¡Quiero no verte siempre pegao a mis faldas!...".

Cuadro II. 2 escenas. Patio de la casa de Amalencio.

Tras ocho días "de luna" se celebra un banquete en Carabanchel. Antonio recuerda arrepentido que irrumpió en la fiesta de la boda y pegó "un rapique" a Gloria, porque "iba loco". Cachupín canta "una habanera volátil que quita el sentío". Dimas llega y anuncia que ha visto a Gloria en la Puerta del Sol, "hecha una golfia". Antonio sale jurando matarla, y Amalencio y Celedonio le siguen para impedirlo.

Cuadro III. 1 escena, dividida: cuarto de Antonio y pasillo.

Engañando a Gloria, Antonio la ha traído, y la ruega que recapacite, que se quede con él, que la perdona "tó, tó". Pero Gloria, que grita

¡Viva el amor libre,

que esa es la *chípén!*

solo insiste en marchar porque se ahoga y se muere a su lado:

... y si dicen, que digan,

y si lo soy, que lo sea.

Cuando Antonio va a abalanzarse sobre ella, entran todos y quieren echar a Gloria, pero Antonio la ampara: "¡No, no se va de aquí! Ya sé que es mala... perra, arrastrá, tó, pero para mí, señor Amalencio, pa mí es *Gloria pura*". (Cae en brazos de Amalencio. Telón rápido).

Comentario.- (1900) Como deducirá el lector, el sainete es lírico por su soporte musical, pero altamente dramático por su planteamiento y desenlace.

Antes de enjuiciar esto, prácticamente circunscrito a la pareja formada por Antonio y Gloria, observemos otras parcelas. Como sainete, el protagonismo de los personajes está diversificado, como es común, pero presenta en cambio la novedad de una temática básica común a todos (lo que le acerca a la "zarzuela"), y más aún: tal tema -el amor- intenta enfocarse con una perspectiva histórica, la del ambiente e ideología anarquistas. Aunque el punto de vista no sea políticamente riguroso (los protagonistas son tipos populares), y asistamos a una curiosa mezcla de humor y seriedad, creemos estar, leyendo esta obra, mucho más cerca de los planteamientos profundos que siempre han aflorado en teatro. Y que no caracterizan precisamente el género chico.

Amalencio espera con ilusión el "casamiento... de la fuerza armada y el pueblo", y (aunque soporta con sorna a su mujer Micaela) cada vez cree más en "el amor libre". Aunque los dúos de la *Igualdad* se encargan de trivializar el tema político ("La igualdad proclamamos / con imparcialidad: / si no tengo y lo robo... / I-gual-dad"), y el tema erótico ("Las modistas pretenden / los precios elevar, / si las faldas se suben / i-gual-dá"), reconocemos en ello la propia esencia ambigua y humorística del dúo, y además los hay más enraizados en el combate ideológico propio de quienes cantan, los anarquistas: "Maura da a los caciques / un té presidencial, / que lee de un té o les un-te / i-gual-dá".

Pero centrémonos en el tema del "amor libre", planteamiento básico de la obra. Un anuncio dramático tenemos ya en la primera escena, con "el tío del crimen" que vende la historia y fotografías de un marido que, arrebatado de celos, mata a la esposa infiel. (Compensación trivial del dúo: Si una esposa comete / una infidelidad, / en no siendo la nuestra / i-gual-dá"). Cree un momento el lector que va a surgir un conflicto en la boda -entre los contrayentes- pero se encardina la trama por otro lado: por la pareja que, sin boda, ha decidido libremente convivir. Su amor ha degenerado pronto: ella "se ahoga" con él; él se corroe de celos. Ella aspira a moverse libre, a "volar"; él la necesita a su lado. [Es inevitable que nos acordemos de *Carmen* y de *Carmela* (370), e incluso de un posterior Lorca (371)]. Viene la paliza ("el repique"), y se sugiere que Gloria se ha echado a la calle (no hay detalles). El "coro" condena a Gloria duramente; "todos" (incluyendo pues al anarquista Amalencio) la echan. Pero una suerte de amor sublimado, trágico (superior a las fuerzas del hombre) decide a Antonio por encima de todos los

convencionalismos: "Ya sé... que no me mirarán ustés a la cara, que me huirán los compañeros, que se reirán de mí...". Ironía y algo de estrambote ("... pa mi es *Gloria pura*") hay en ese final truncado que sin duda pretende impresionar al público. He aquí el pequeño mérito de *Gloria pura*: no aportar el típico final feliz, plantear en las gentes de una época un tema conflictivo, que casi siempre ha tenido como solución la muerte o el convento, y que aquí, para que cada uno reflexione, queda sin solución.

El contraste entre *la vida misma* (pareja en conflicto) y la ideología que se traiciona a sí misma (*amor libre* propugnado por los ácratas) acrecienta el interés, porque Amalencio tampoco pierde su norte: acalla al coro y, en definitiva, su relación de amistad y vecindad justifica hasta cierto punto su indefinición final en la escena.

*

125.- *La Fosca*.

Parodia de la ópera *Tosca* (272). En un acto y cuatro cuadros y medio. Escrita en verso. Música del Maestro Arnedo. Estrenada en el Teatro de la Zarzuela el 22 de Diciembre de 1904, y en el Teatro de los Campos Eliseos de Bilbao el 5 de Enero de 1905. Portada exterior con fotografías de Granés y Arnedo (vid pg. 365). Al final, "Juicios críticos de la prensa de Madrid" (273). Editora: Sociedad de Autores Españoles. R. Velasco, imp. Madrid. 1905.

E. ANGELÓN.- ¡Por vida de Lucifer!

A.- no por nosotros... por ellos.

45 pg. 4 hj. 20'5 cm. T-16.763.

Otro: "Argumento". En el 22º lugar. Celestino González, editor. 16 pg. 15'5 cm. Valladolid, 5 de Enero de 1905. T-50.211.

Reparto en Madrid (274):

Sta. Pilar Pérez..... *La Fosca* (*Tosca* = cantante de café concert)

Sra. Vedia..... Una chula

Sr. Moncayo..... Alcayata (*Scarpia* = inspector de barrio)

Gandía..... Camama-en-dosis (N. Caravadosi = pintor de brocha, socialista)

Vera..... Angelón (C. Angelotti = aprendiz de electricista, id.)

Ruiz..... Ninchi (El Sacristán = contrahecho ayudante de Camama)

Ruiz de Arana, E. Scopeta (*Spoletta* = policia)

Del Valle..... Chicharrone (*Schiarrone* = policia)

Galerón..... Chulo 1º

Mora..... Id. 2º

N.N..... Vendedor de periódicos.

Gente del pueblo, máscaras y máscaros, niños. Campanas y cohetes que no hablan, pero suenan (374).

(Sobre el vestuario, véase pgs. 431-2).

Cuadro I. 8 escenas. Plaza ("parodia exacta") con cafetería, taberna (cerrada) y valla del baile, con reloj de torra.

Angelón, socialista, se va perseguido "como feroz anarquista". (Angelotti era *napoleónico*). Su hermana, la Echá-pa-alante (= Marquesa Attavanti), que ha dejado vacante una taberna, por no pagar el alquiler, le facilita el medio de escapar mediante una carta: con un traje de maja, y, si hay peligro, por un pozo que da a una alcantarilla ("y llévate colonia por si acaso"). Camama-en-dosis ha pintado una luna en el cafetín, luna que tiene "la misma expresión" que la Echá-pa-alante. Camama ofrece su guardilla al Angelón. Llega la Fosca, amante de Camama, cantora "del café del Pajarito, / buena chica, pero *histérica*, / *neurasténica*...". Como que entra dando una bofetada, cantando:

Me tienes tan escamé
que por si me la has pegao
te solté esa bofetá. (*Trata de contentarle*)

Tras registrar todo, Fosca reconoce en la luna el rostro de la Echá-pa-alante (sus mofletes, su bocaza...), pero Camama la consigue tranquilizar. (*Baile de tango por todo lo alto*. Camama *jalea*). El Winchi y el coro cantan los preludios de una gran fiesta de Carnaval cuando llega Alcayata, tras el "anarquista". Saca de la taberna de la Echá-pa-alante una liga (que llevaba consigo) y ríe "melis-*tofólicamente*". Angelón se escapa, disfrazado de maja: "¡Alcayata!... ¡Camueao! / Te la he dado con queso", (*Haciendo morisquetas ofensivas para el principio de autoridad*). Reaparece la Fosca y Alcayata le muestra la liga. Al marchar, la hace seguir, satisfecho ("Voy a matar dos pájaros de un tiro").

Cuadro II. 7 escenas. Sala de la Delegación.

Los policías no han detenido «a la maja de la guardilla», pero sí a Camama-en-dosis. Alcayata manda detener a Tosca, y, tras negarse ambos a confesar, manda torturar al pintor y empieza a coaccionar a Tosca, cada vez más apasionado por ella. Se oyen los gritos de Camama, que son parodiados como flamenco y una saeta. Fosca "jalea": "... ¡Vaya, vaya caló!". Alcayata manda reduplicar la paliza. Fosca denuncia por fin que "Angelón... era la maja". Scopeta trae en un gran serón al desmayado Camama, con gran efectismo

paródico: Fosca sacará brazos, piernas, cabeza arrancados.

ALCAYATA.- No es cosa de cuidado
está algo desenrollado
mas se enrolla y al avío.

Le agitan, la cola hace efecto, y Camama reprocha a Tosca su confesión. Además grita un viva a la anarquía, por lo que Alcaiyata torna a ordenar nueva paliza ("Ese grito sedicioso / no puedo escuchar con calma, / llevadle y rompedle el alma..."). Alcaiyata requiere el amor de Fosca. Unos golpes anuncian "la paliza final". Fosca cede a la lascivia de Alcaiyata, a cambio de la libertad. Alcaiyata da instrucciones a Scopeta, y aclara a Fosca: "... han de darle / una paliza de muerte", pero "... en bromita... / simulatta". Fosca pide aún (en lugar del salvoconducto de Tosca) un billete gratis para el tranvía. Fosca, con un sable, "descabella" a Alcaiyata; y, tras cuidada pantomima, huye.

Cuadro III. 1 escena. Calabozo tétrico. Música hasta el final de la parodia.

Camama canta su paródica aria:

... Este motivo que me persigue
(Por el que se oye en la orquesta con insistencia)
soplo de vida me hace sentir...
... ¡Quiero vivir su imagen adorando!
¡Si me lo impide un bárbaro homicida
me moriré rabiando
pero nunca he amado yo tanto en la vida!

(!... E non ho amato mai / tanto la vita!). Fosca le anuncia su libertad, y le representa, terroramente, la muerte de Alcaiyata. Previene a Camama de la paliza "simulata". Pero Fosca oye *"fuerles golpes como de una paliza mortal de necesidad"*.

Cuadro IV. 1 escena. Vistillas, Palacio, Viaducto... En una espuerta de carbonero porta Scopeta los restos de Camama. Fosca *"saca de ella un gran puñado de cisco que derrama en el suelo"*. Luego, viéndose asediada por la muerte de Alcaiyata, va a tirarse por el Viaducto, mas antes decide "que muera el apuntador". Pero el apuntador se adelanta, disparando sobre ella. Las "contrafiguras" (muñecos vestidos igual) de Fosca y Camama suben, con grandes efectos escénicos, al cielo, e igualmente Alcaiyata (que aparece al apartarse "un trasto") baja por escotillón al infierno. No obstante los tres actores salen para formular el

consabido cierre de la parodia (véase en pgs. 448-9).

Comentario.- Ya exponíamos unas consideraciones generales sobre esta parodia en las páginas 364-8: su análisis temático, de fortísima intención política aplicada a España (curiosamente no aludida por la crítica), y su derivación erótica; la proximidad a posiciones *esperpénticas*, a modo de sustrato valleinclinanesco; la habilidad paródica en el contrapunto desdramatizador; y, en fin, la proximidad de valoración de *La Fosca* con la parodia más conocida de Granés, *La Golfemia*.

Estudiamos ahora aspectos más específicos: los mejores trastrueques paródicos, tanto de *Tosca* como de otros modelos; y los rasgos de españolidad que introduce Granés como ambientación caricaturesca.

1º) Algunos otros aspectos paródicos de *Tosca*.

Canama-en-dosis se burla de la ópera (en general) cuando, para introducir su primera aria opina que "... pues no hay duda que cantando / se pinta mucho mejor". Sigue, como era de prever, el destrozo del lirismo y del enamoramiento:

Sol, la , sí, do...
Re-cóndita armonía
hallo en ti, Fosca amada...
(Transición)
¡Está un poco chiflada,
pero es una gran tía!...
... Mi Fosca es el Vesubio,
la *Echá-pa-alante pan güeno*;
la una cutis moreno,
la otra de pelo rubio.
Ma gustan las dos.

[Frente al "il mio solo pensier, Tosca, / tu sei!"]. Por eso la reacción de Fosca recarga las tintas en los celos. Y así, lo que era estricta súplica de la cantante, respecto al retrato, "Ma... falle gli occhi neri!", adquiere una desproporcionada ampliación:

FOSCA.- Ponla en vez de ese rábano yodado
esta hermosa nariz que Dios me ha dado.
Ponla también mi boca sonriente
y este rizo gracioso de mi frente.
En vez de esos ojillos azulados

ponía los mios negros y rasgados.

Granés explota a fondo la curiosa ocurrencia de G. Giacosa y L. Illica (no sé si la paternidad es de Sardou, no parece posible encontrar el drama francés) de idear un disfraz femenino para la fuga de Angelotti. Veamos (C.I. Esc.V.):

ANGELÓN.- Para salir de naja

tengo un traje de naja.

CAXAMA.- Y vas a estar muy propio.

ANGELÓN.- Quitándome el bigote daré el opio.

(375)

Y aunque es algo inconexo

vestirse un hombre así, solo me apura

si alguno se figura

que soy... ¿cómo se dice?... un *ambisexo*.

CAXAMA.- Es Carnaval y aquel que te requiebre

se expone a que le des gato por liebre.

Como en efecto, hubiérale ocurrido a Alcayata (C.II. Esc.V.): "¿Era la naja? ¡Qué horror! / ¡Y yo que a fuer de don Juan / tenía ya hecho mi plan / para conseguir su amor!".

Apuntaríamos muchos detalles más, sobre éstos y los que fuimos aclarando en el resumen del argumento. Recuérdese la transformación, en el cuadro III, de la famosa aria que expresa el *adíos a la vida* "E lucevan le stelle", trastocado aquí con un falso paralelismo en el verso "Bello es vivir cuando tramonta il sol".

22) Españolidad.

Ya vimos la encardinación de costaneidad manifiesta de la parodia (transición Maura - Azcárate en 1904), y su ubicación madrileña. Podríamos añadir infinidad de detalles, sin olvidar la música: muñeira, tango flamenco, saeta, o "motivos recogidos de la calle" como dice el cronista de España (ampliase en la n. 95 de la pg. 83).

Asistimos a una voluntad de subrayar los rasgos de españolidad. Así en la gastronomía ("cocido español", "café con media tostada", presencia del botijo) como en el vestuario y los tipos ("la naja", "el mantón de Manila", o los "chulos" de la comparsa).

Pero si hay un paradigma de lo español, que además adquiere un desarrollo estructural en la parodia, es el tema taurino.

Todas las referencias taurómacas corresponden concretamente a la protagonista femenina, a la Fosca. Nada nos extraña la relación directa con

el eros, primero, y luego con el tánatos. Cuando, en el Cuadro II (Esc.V) el inspector Alcayata acosa sexualmente a Fosca, oímos dos "apartes" de la cantante: "(¿Cómo se va al bulto este animal!)", de pícaro diálogo; y "(Hay que darle el quiebro bien o mal)".

¿Y cómo liquida Fosca a Alcayata (Esc.VII)? Así: *'Toma de la panoplia el sable y con el lapete rojo de la osa forna la muleta'*:

(El instante

se aproxima; la muleta
y el estoque; y sin citarle,
un volapié hasta las cintas
y un penco para el arrastre).

(Alcayata acaba de escribir, y con el volante en la mano, se dirige a Fosca diciéndola:)

ALCAYATA.- Toma... y daca...

(Abriendo los brazos para abrazarla)

¡Daca... y toma!

(Toque de clarín en la orquesta. Lo descabella)

¡Te he descabellado, infame!

Después sigue una "escena pantomímica" cuyo primer punto es: *'Lsa la muleta y limpia el estoque...'*, y abandona allí al "arrastrao". No termina ahí la cosa. En el Cuadro III la Fosca explica a Camama-en-dosis la suerte:

FOSCA.- Cogi los trastos - me acerqué al bicho,

le dí tres passes - a mi capricho;

le cuadré al pelo - y de un revés,

hecho un ovillo - cayó a mis pies.

(Marcando la faena de la suerte de Alcayata)

Lo que no deja de ser aprovechado para retomar reminiscencias paródicas de la auténtica fuente, de Tosca (Caravadosí.- "Oh! salvatrice! / O dolci mani mansuete e pure..."). Respuesta de Camama:

(Enthusiado)

¡Olé! ¡La mataora!

(Cogiéndola las manos, muy sentido, gran contraste)

¿Y a estas manitas - tan pequeñitas

debo yo mi salvación?

¡Que torearas - antes de ahora

ya me lo daba - el corazón!

Tengamos, en definitiva, muy presente lo importante de todo este proceso de españolización: No es otra cosa que ponerlo en servicio de acrecentar la intención crítica, de alcance político, que tiene la parodia.

32) Otros aspectos paródicos, ajenos a la fuente *Tosca*.

Ya dijimos que Granés suavizaba su terrorífica exposición de la tortura policial con algunas fugas humorísticas entremetidas hábilmente. Esas fugas, paradójicamente, las protagoniza la propia Tosca muchas veces. Veamos una (C.II. Esc.V): Camama ha cantado una saeta "cañí", desgarradamente...

ALCAYATA.- (*A Fosca*)

¿Has oído el ay, ay, ay?

FOSCA.- ¡Cielo divino, qué horror!

ALCAYATA.- Pues aún falta lo peor.

FOSCA.- ¡Ni un drama de Echegaray! (277)

No es sino una burla más del dramaturgo, habitual en Granés desde treinta años atrás, pero ahora adquiere entre el público una resonancia mucho más incisiva, porque acaban de conceder a Echegaray el premio Nobel. Granés, ahí, se adelanta un año al manifiesto que noventaoyochistas y modernistas lanzarán contra el homenaje al premiado.

El Tenorio, encarnado en Alcayata, surge también directamente evocado, asimismo por enésima vez. Ya ha surgido algún ejemplo.

Más sorpresa, y mucho más agradable, nos llevamos al reencontrarnos con un verso, con una idea, de Garcilaso. Surge con una oportunidad tal que es inmejorable índice de la mentalidad del autor paródico. Expone una extremada distorsión de la realidad, busca los límites del efectismo escénico: Fosca, ante el serón del mutilado Camama, horrorizada, va sacando los brazos, las piernas y la cabeza seccionados. Y mientras surge la certera intervención tragicómica:

¡Oh, restos míos, para mí tan caros,
dulces y alegres cuando Dios quería,
los que fueron mi encanto y mi alegría,
cuanto daría yo por reanimaros! (278)

Y de la más exquisita fuente literaria, podemos pasar a la parodia de la calle, de los elementos cotidianos. No hace mucho funcionan en Madrid los tranvías. Y en un tranvía ("Chamberí por Hortaliza") quiere escapar Fosca con Camama. Veamos el diálogo, no exento de ambigüedad erótica, al estar puesto en boca de Alcayata:

ALCAYATA.- Ya sabes
que no se puede escupir...
FOSCA.- Sí.
ALCAYATA.- Ni fumar... ni rascarse.
FOSCA.- Sí.
ALCAYATA.- Que se entra por detrás
y se sale por delante.
FOSCA.- ¡Hombre, sí!
ALCAYATA.- Es que te lo advierto
para que no... *(Va hacia la mesa y vuelve)*
¡Ah!... ni bajarse
en marcha.

Terminemos analizando (ya que así parece pedirlo el propio autor) el final: Es burla y parodia del final dramático en cuanto tal. Es burla y parodia del teatro, y de su viejo recurso humano del apuntador (en *La Golfemia* también se usaba como diana). La Fosca se va a tirar por el Viaducto, pero antes...

... Pero antes... como concibo
que en este cuadro de honor
nadie debe quedar vivo,
(sacando una pistola)
es justo y equitativo
que muera el apuntador. (372)

Pero será el apuntador quien se adelanta. Granés desconcierta in extremis, con ello, al público, y se guíña con el director de escena, que, en Madrid, fue él mismo: (*'... pero el que ha de disparar, para evitar cataclismos, es el propio apuntador por bajo del tablado con otra pistola, preparada convenientemente. Así será mejor el efecto, y se evitarán desgracias posibles'*). Después idea un espectacular efecto celeste e infernal, y resucita, como suele, a los protagonistas, que saludarán al público (pgs. 448-9).

126.- *Miss Helyett.*

(1880). Opereta cómica, en tres actos, en verso. Arreglada a la escena española. Música del Maestro Audrán. Estrenada y representada por la misma compañía durante 462 noches en los teatros Tivoli de Barcelona, Zarzuela de Madrid, Princesa de Valencia y Principal de Zaragoza. Este ejemplar no podrá

venderse y sirve sólo como manuscrito para representar la obra. Dedicado a Matilde Pretal [1ª actriz del reparto (201)]. Editora: Sociedad de Autores Españoles. R. Velasco, imp. Madrid, 1905 (202).

E. LEÓN.- ¡Qué placer!

A. RICARDO.- Verle hacer así. (203)

90 pg, 2 hj. 20'5 cm. T-17.451.

Reperto:

Sta. Pretal..... Miss Helyett (joven americana)
Brú..... Lola (amante y prometida de León)
Sra. Martí de Moragas..... Doña Circuncisión
Sta. Fernández (J.)..... Lili
 Sánchez..... Asunción
 Brunelli..... Guía 1ª
Sra. Lurueña..... Id. 2ª
Sr. Banquells..... Smithson (padre de Helyett, Pastor evangélico)
Carbonell..... Ricardo (pintor)
Castillo..... León
Guardia..... Jaime (prometido "interino" de Helyett)
Huerva..... Isidoro (amigo de Ricardo)
Zaldivar..... General
Guell..... Manuel

Horizontales, pintores, bañistas, mozos, músicos, etc.

Acto I. 16 escenas. Gran salón del Gran Casino de Val-Montois (Pirineos)

Helyett tiene casi 16 años y su padre ha casado a todas sus hermanas al cumplir esa edad. La joven está estrictamente educada en los principios del predicador, destacándose el aspecto pudoroso: Helyett.- "Al conyugal deber / someterse es forzoso; / nada más que el esposo / lo podrá todo ver". (Esc. III). Por eso se escandaliza viendo bailar el cancán: "Me saca de mis casillas / -no lo puedo remediar- / que haya gentes que al bailar / enseñen las pantorrillas" (Esc. IX). Ricardo es un joven pintor especializado en desnudos, y se crió con Helyett, a la que sigue viendo como una niña. El anda en busca de una modelo: "La suprema perfección / en la mujer, la belleza / fin de siglo...". Por otro lado, Lola y León son amantes, y quieren casarse, pero León no cuenta con las simpatías de la terrorífica Circuncisión, que casi lo ahoga. Entre Smithson, Jaime y Helyett llegan al acuerdo de que se casarán los dos jóvenes si en un mes Helyett no ha encontrado su amor ideal.

Helyett sale de paseo y cae por un abismo, enganchándosele las faldas. Desmayada, no ve al hombre que, habiéndola visto las piernas, la salvó. Según sus códigos, deben encontrar a ese hombre, y casarse con él, sea quien sea. Sospechamos que es Ricardo.

Acto II. 15 escenas. Jardín del hotel.

Helyett y Smithson espían grotescamente. Ricardo cuenta la aventura a Isidoro, pero no sabe quien es la chica. Ha pintado un boceto de aquel paisaje. (Cantan con ambigüedad: "¡Ah!... ¡Ah!... ¡Soberbio punto de vista! / ... ¡Qué suavidad de color! / ... ¡Qué penumbra en los montes! / ... ¡Es un sitio encantador!"). Smithson trama con Jaime engañar a Helyett, haciéndola creer que él es "el hombre de la montaña", pero la joven descubre el engaño. Doña Circuncisión ha consentido en la boda de su hija, y León presume, por azar, de haber salvado a una persona en la montaña. Helyett le fuerza a seguir inventando. El cree que está celosa. Cuando León anuncia su boda con Lola, Helyett le interrumpe. Lola y Helyett pelean por León.

Acto III. 15 escenas. Misma decoración del primer acto.

Ricardo ha visto la pelea y se siente enamorado de Helyett. Smithson amenaza de muerte a León si no se casa con Helyett. Esta y Lola requieren una decisión de León, y el hombre opta por salvar su vida. Doña Circuncisión, en ese punto, se muestra dulce y comprensiva. Helyett se sume en dudas, piensa en Ricardo y se acicala un poco. Ricardo la encuentra hermosísima, y, antes de despedirse para siempre, le hace un retrato en su álbum. Al caerse el álbum, Helyett descubre el boceto de la montaña y se echa en brazos del pintor.

Comentario.- Esta opereta, *arreglada*, es posible enmarcarla en la moda de las "operetas austriacas" que empieza con el siglo (3^{ra}). Hay que comprender su éxito popular por la deliciosa ingenuidad que luce de principio a fin. Una dulce perspectiva irónica recorre sus páginas para distanciarse de la lectura moralista, y además pone reiterados contrastes en los bailes y actitudes de personajes más frescos, más naturales que la pareja "evangélica" de Smithson y Helyett. Aquél, por ende, traiciona sus convicciones intentando engañar a su hija. Helyett es, no obstante, un acertadísimo retrato de adolescente que nace a la vida (vid ejemplificaciones en pg. 381). El azar, por fin, permite que la recta convicción de la chica se avenga con su pasión amorosa.

Los seis personajes principales están bien definidos, aunque no tanto

como Helyett. Y, en contraste, todos los demás son meros personajes funcionales, de relleno.

Es muy de notar al gran número de pasajes musicales que presenta el libreto, muy por encima de las proporciones a que estamos acostumbrados. Eso pudo ser un acierto y una de las formas de diferenciar el género "opereta".

*

127.- *El tesoro de la bruja.*

Maldrama en un acto, dividido en cuatro cuadros, en prosa [y verso para la música (***)]. Original de ___ [destacado], Ernesto Polo y José Quilis. Con música del Maestro Manuel Nieto. Representado por primera vez en el Teatro Esclava de Madrid, la noche del 21 de Febrero de 1906. Ex libris (firma): J. Chapí, y sello de la editora: Sociedad de Autores Españoles. R. Velasco, imp. Madrid. 1906.

E. ELLAS.- ¡Qué bochorno, Virgen Santa!

45 pg. 2 hj. 20'5 cm. T-16.931.

Otro: "Argumento". Ocupa el 139 lugar. Celestino González, editor. 16 pg. 15'5 cm. Valladolid, 3 de Abril de 1906. T-50.218.

Reparto:

Sta. Loreto Prado..... Rosa (enamorada de Jesús, procelida al hijo de Bautista)
Sra. Franco..... Juana (prima de Rosa)
Sr. Chicote..... Facó (novio de Juana, amigo de Jesús)
Llaneza..... Jesús (enamorado de Rosa)
Ripoll..... Bautista (asesino de la madre de Jesús)
Amato..... Lucas (padre de Rosa, encubridor de Bautista)
Ponzano..... Juez de instrucción
Castro..... Pelibán (joven pastor)
Borda..... Alguacil 1º
Fernández (J.)..... Id. 2º
García..... Escribano

Escardadoras, -as, mozas y mozos.

"La acción en un pueblo de Castilla. Epoca actual".

Una nota atribuye la decoración de dos cuadros, con efectos de luz, al "reputado escenógrafo Sr. Martínez Garí".

Cuadro I (El secreto). 10 escenas. Amplia cocina en gran casa de labor.

Jesús salió hace tres años a ganar fortuna. Ha escrito a Rosa, pero Bautista interceptaba las cartas para intentar el matrimonio de su hijo con

la chica. Rosa sigue queriendo a Jesús firmemente. Vuelve rico Jesús, y su amigo Facó le esconde: comprueba primero la fidelidad de Rosa, y descubren después que Bautista mató a la madre de Jesús (a la que se llamaba "la bruja") para robarla, siendo encubierto por Lucas. Jesús les acomete.

Cuadro II (La cruz del Silo). 7 escenas. Paraje y ruinas de la casa de Jesús. Gran tormenta.

Jesús habla entrecortadamente con Rosa, explicando sin concretar que su amor es imposible. Lucas pide perdón a Jesús y empieza a desenterrar el dinero de su madre, para devolvérselo. Bautista mata de un tiro a Lucas y deja allí la escopeta. Jesús pide ayuda, y también Pelibán. Al retornar, Jesús coge extrañado la escopeta y en ese momento le descubren los alguaciles. Bautista dice ser testigo ocular. Rosa presencia la última escena.

Cuadro III (La acusación). 5 escenas. Telón corto. Despacho de juez.

Facó se empeña en negar ante el juez que Jesús pueda ser el asesino. Jesús por su parte se declara inocente sin alegar nada contra todas las pruebas. Hay un dramático careo entre los amantes, y Rosa duda de Jesús, porque éste no se defiende. Juana y Rosa recuerdan haber visto un hombre armado. Facó se presenta al juez excitadísimo.

Cuadro IV (El tesoro). 7 escenas. Decoración del Cuadro II, con luna.

Facó ha convencido al juez para hacer "una pameña". Primero convencen a Rosa de que, en privado, "le haga desembuchar", mas es inútil. Después, imaginando que Bautista acudirá al lugar, Facó se disfraza de guardia civil y hace confesar al criminal, que estaba desenterrando el dinero. Jesús conservará el secreto sobre el padre de Rosa, y los amantes se abrazan.

Comentario.- Estamos ante una hábil combinación de humorismo y drama. (Sobre el humorismo de los diálogos, véase breve apunte en la pg. 391). El final es flojo en cuanto a verosimilitud, y, por boca de Facó, viene a reconocerse un poco simple: "... el caso es que esto ha acabado con el premio al bueno y el castigo al malo, como dice una función que vi yo de chiquitín" (Palabras finales).

La relativa validez del melodrama dependería en cualquier caso de la habilidad de los actores, a los que el libreto aconseja repetidas veces la actitud adecuada. Incluso leemos (C. III; Esc. IV): *"este pasaje hasta el final queda espacialmente encomendado a actrices y actores"*. Los tipos humanos vienen ya muy definidos (aunque tendrán que flexibilizarse en diversos matices dependiendo

del argumento). Así, "Rosa (Loreto Prado) es un tipo de joven, ingenuo y alcobado", o Facó (Perico Chicote) "es un tipo joven, abrutado, muy ingenuo e inocente".

La obrita, en definitiva, nos recuerda el género ya tratado por Granés en 92.- *El estrangulado*. Recordamos mejor aquella obra, aunque aquí las menores proporciones nos parecen un acierto.

128.- *Orden del Rey*.

Opereta en un acto, dividida en tres cuadros. (En prosa, y verso para la música). Letra de ___ (destacado) y Ernesto Polo. Música del Maestro Roberto Planquete (**). Representada por primera vez en el Gran Teatro de Madrid, la noche del 5 de Octubre de 1906. Dedicatoria a Loreto Prado y Enrique Chicote (**). Al final, relación de obras de Granés. Ex libris (firma): J. Chapí, y sello de la editora: Sociedad de Autores Españoles. R. Velasco, imp. Madrid. 1906.

E. CORO.- Atención, y a escuchar

A. ahora por favor.

46 pg. 2 hj. 20'5 cm. T-17.587.

Reparto:

Sta. Loreto Prado... Salomé (cabrera, enamorada de Fidel, "pasa" por Elisa)
Sra. Franco..... Elisa (hija del Marqués, enamorada de Ricardo)
Castellanos..... Pura (solterona, ayudante del Marqués)
Sta. Román..... Octavia (hija del alcalde)
Girón (D.)..... Abundia (amiga de Octavia)
García..... La Reina de la Virtud
Sr. Chicote..... Fidel (soldado, pretendiente)
Solér..... Marqués de Puenteplano
Llaneza..... Ricardo (capitán francés)
Castro..... Misiú (soldado francés)
Alonso..... Sargento (francés)
Delgado..... El tambor mayor
Morales..... Pregonero
Ponzano..... Pretendiente
Delgado..... Id.
González..... Id.
Ortiz..... Id.

Sr. Bermúdez..... Id.
Fernández..... Id.
Molina..... Tamborilero
Id..... Un criado
N.N..... Cabo
N.N..... Un soldado

Aldeanas, -os, mozos, oficiales, granaderos, criados, damas, nobles, banda militar y acompañamiento.

"La acción en Alcalá de Henares, cantón militar. Época, reinando José Bonaparte".

"La brillante banda de Cazadores de Navas" desfila en el Cuadro I.

"El vestuario ha sido espléndidamente servido por el reputado sastra de teatros Sr. Vila".

Cuadro I. 15 escenas. Plaza del Ayuntamiento, cuartel, confitería y fonda.

La villa de Alcalá dota a la joven más virtuosa, que puede elegir marido entre los pretendientes. Sugestionado por la dote, Fidel olvida su compromiso con la pastora Salomé. Pepe Botella ha decidido (*Orden del Rey*) que el Marqués casa a su hija con un oficial francés: Eso por considerarle "intruso". El Marqués convence a Salomé que se vengue de Fidel, pasando por hija suya y casándose con un oficial. Salomé alige a Ricardo, en un desfile que preludia la gran fiesta.

Cuadro II. 10 escenas. Suntuoso salón del Marqués.

Fidel no ha sido escogido por la Reina de la Virtud. Salomé ha sido vestida ricamente, y asesorada, mas en vano. El apuesto y obediante Ricardo tiene que disimular su desconsuelo. Además está enamorado de una joven, muy románticamente:

Ser ideal, fugaz visión
que frente a mí pasó un instante,
fúlgida luz de un astro errante...

Esa visión no era otra que Elisa. Al verse ambos reconocen su mutua atracción, pero, al confesar Elisa la verdad del trueque, Ricardo se ofende. Fidel ha creído reconocer en "la marquesa" a su Salomé, y los nobles, con el Marqués, se rien de la tosquedad de la suplantadora.

Cuadro III. 5 escenas. Jardín del Palacio.

El Marqués reconoce la caballerosidad de Ricardo y se harta de la

pastora. Esta promete protección y porvenir a Fidel, al amparo de Ricardo y ella. Ricardo y Elisa se entrevistan y declaran. El Marqués se alegra al descubrir su amor, y la humilde pareja también se reconcilia:

FIDEL.- ¡Salomé! ¿A quién quieres tú?

SALOMÉ.- ¡A ti solo, animalote!

FIDEL.- ¡Y yo a ti, borrega!

El Marqués los apadrinará.

Comentario.- "Zarzuelita" reconoce ser al final esta "opereta". En efecto, y bien ingenua, con sus *quid pro quo*, etc. Diríase haber un germen argumental en algún cuentito tradicional, y aquí se habrían dilatado los contrastes: Grandísima rusticidad en Fidel y Salomé, en su lenguaje ("ser *craqueta* con los hombres", "viuda de primeras nuncios", etc.) y sobre todo en sus *maneras*. En cambio, acentuada delicadeza romántica en la otra pareja, que se ven "extáticos" de adoración.

Bien perfilados los personajes principales, destacaríamos, sobre el libreto, el de Pura, en tipo de solterona frustrada, ansiosa de sexualidad. Pero todos ellos presentan un intencionado perfil caricaturesco, coherente en su conjunto. La obra descansaría fundamentalmente en Loreto Prado, o en la actriz que representara a Salomé.

+

129.- *!!!Delirium tremens!!!*

Película sensacional. En un acto, dividido en seis cuadros; en prosa [y verso para la musical]. Original de ___ (destacado) y Ernesto Polo. Música de los Maestros Joaquín Valverde (hijo) y Rafael Calleja. Representada por primera vez en el Gran Teatro de Madrid, la tarde del 28 de Diciembre de 1906. Nota para las compañías de provincias (**). Al final, relación de obras de Granés. Ex libris (firma): J. Chapí, y sello de la editora: Sociedad de Autores Españoles. R. Velasco, imp. Madrid. 1907.

A. Y para quien lo ha zurcido.

51 pg. 2 hj. 20'5 cm. T-16.721.

Reparto (todos los Cuadros):

Sta. Loreto Prado..... Loreto Prado [actriz protagonista]

Sr. Chicote..... Chicote [director]

Cuadro I:

Sra. Castellanos..... Señá Pascasia, *portera cumplida*

Sr. Alonso..... Alonso, *segundo apunte imprescindible*



Pareja que con su gracia
y talento ha demostrado
que es en el género chico
la que corta el bacalao.

Sr. Delgado..... El delegado
Fernández (J.)..... El avisador
Castro..... Admirador 1º
Ponzano..... Id. 2º
Ortiz..... Id. 3º
Bermúdez..... Bermúdez [actor]
Niña Girón (J.)..... Un botones
Doncellas, toda la compañía, coro general y público impaciente.

Cuadro II:

Sta. Román..... La Román
Sra. Castellanos..... La Castellanos
Sr. Amato..... Amato
Ripoll..... Ripoll
Alonso..... Alonso
Fernández (J.)..... El avisador
Morales..... Un amigo cariñoso (de Loreto)

Cuadro III:

Sta. Loreto Prado..... Kara Renard, *eminente trágica*
Sr. Soler..... John Gin [secretario matón de Karal]
Sta. Blanc..... La gorda danseuse
Sr. Llaneza..... El gordo danseur
Castro..... El gordo del bombo
Ponzano..... El gordo de los platillos
Delgado..... El gordo del trombón
González..... El gordo del fagot
Morales..... Un friponazo [ladrón]
Ponzano..... Gorgorio Castañeda, (*a*) *Tarumba*, (*cuadrilla torera*)
Sra. Castellanos..... La zaragatera (id.)
Sr. Llaneza..... El pecoso (id.)
Delgado..... El canalejista chico (id.)
Castro..... El calabres (id.)
González..... El pimienta (id.)
Ripoll..... El empresario del Edén Concert
Amato..... Malapattakousky, *terrible revolucionario*
Górriz..... Guardia de paz 1º
Morales..... Id. 2º

Máscaras de ambos sexos, payasos, bebés, niños llorones, aldeanas francesas, dominos, negritos, diablos rojos, mamarrachos, etc. Coro general.

Cuadro IV:

Sta. Loreto Prado..... Kara Renard
Sr. Soler..... Jhon Gia
Amato..... Malapattakousky
Ripoll..... El empresario
Castro..... Monsieur La Concierge
Morales..... Cachalote, mozo de fuerza acreditada
Niña Girón (C.)..... Un chico-express
Sr. Y.N..... Un camarero
Viajeras, viajeros y mozos.

Cuadro V:

Sr. Amato..... Malapattakousky
Castro..... Un mozo bastante bruto
Morales..... Cojo 1º
Fernández (J.)..... Id. 2º
Niño Girón (A.)..... Un niño terrible
Sr. Ripoll..... Conspirador 1º
Llaneza..... Id. 2º
Ponzano..... Id. 3º
González..... Id. 4º
Ortiz..... El oficial de la patrulla
Soler..... El comisario Yonosekienaff
Górriz..... Policía 1º
Fernández (J.)..... Id. 2º

Mujeres desgreñadas, hombres descamisados, amotinadas, amotinados, amotinaditos, gente curiosa de ambos sexos, patrulla, etc.

Cuadro VI:

Sra. Castellanos..... La Castellanos
Sr. Llaneza..... Llaneza
Alonso..... Alonso
Morales..... Un médico

Toda la compañía.

"La acción de los cuadros primero, segundo y sexto en Madrid. La de los cuadros tercero y cuarto en París, y la del quinto en San Petersburgo.



Actualidad".

"Decorado del reputado escenógrafo Sr. Martínez Gari".

"Vestuario del concienzudo sastre de teatros Sr. Vila".

Cuadro I (¡Bonito beneficio!). 4 escenas. Camerino de Loreto Prado, lleno de regalos en su beneficio.

Toda la compañía se prepara para la función. La actriz recibe admiradores con regalos (la seña Pascasia, con cesta de huevos). El director, que debe dar la orden de empezar, no aparece. El delegado de la policía decide suspender la función, con gran enfado de Loreto ("¡Vaya un policía modernista de narices!"). La actriz acaba desmayándose.

Cuadro II (¡El suceso del día!). 2 escenas. Se reproduce a gran escala una página de diario, titulada "Misteriosa desaparición de Chicote".

La compañía especula con el paradero de Chicote. Un amigo trae la noticia de que el director ha salido en tren hacia París, en compañía de un inglés y una señora. Loreto sale en su persecución, con un revólver.

Cuadro III (¡París se divierte!) 9 escenas. Boulevard de la Magdalena. Kiosco de tabacos.

Es carnaval. Cantan el coro y los gordos. Kara Renard ("tipo rubio parecido a la eminente trágica francesa a quien imita") ha raptado a Chicote, por amor. Jhon, armado, le vigila. A Loreto pronto la roban, así que, con una cuadrilla, se contrata para actuar en el Eden concert. Chicote cambia el hábito de monje con que se disfraza un revolucionario ruso por su ropa, y con una barba postiza, consigue escapar. Kara, Jhon y el ruso son detenidos.

Cuadro IV (¡El mundo marcha!). 5 escenas. Vestíbulo de un gran hotel.

Malapattakousky ha tenido que afeitarse para librarse de Kara, y quiere viajar a San Petersburgo. Chicote se mete en el baúl del ruso. Kara recibe unas letras de Chicote despidiéndose, y se dispone a volver a Madrid tras él. Loreto (que tiene que "transformarse" tres veces "muy seguidas") pregunta por Chicote dando las señas de sus ropas, por lo que la orientan tras los pasos de Malapattakousky.

Cuadro V (¡Bomba va!). 6 escenas. Perspectiva Nevsky de San Petersburgo, de noche, con "detalles terroríficos propios de la situación anormal en que la capital se encuentra".

Desgrefiadas y descamisados revolucionarios cantan sus propuestas, pero una patrulla les disgrega con látigos. Malapattakousky tiene que abandonar el baúl, y Chicote, al salir, se pone la ropa por la que otros revolucionarios

debían reconocer al ruso, que va a atentar contra un ministro. Cuatro conspiradores, en efecto, le confunden y luego es detenido. Loreto, que le encuentra preso, es también detenida ("Es otra nihilista"), e inmediatamente se les manda fusilar. Suena una gran descarga mientras el teatro queda a oscuras.

Cuadro VI (¡¡¡Ah!!!). 1 escena. Misma decoración del C. I.

Un médico tranquiliza a Chicote: Loreto ha tenido un amago de *Delirium tremens*, y se despierta. Cree venir de Rusia, estar fusilada... El público espera, y la llaman a escena. Antes se dirige al público real:

De un sueño disparatado
que en mí delirio he tenido,
esta pieza han hilvanado.
Señores, perdón os pido
para mí, que lo he soñado
y para quien lo ha zurcido.

Comentario.- La "película sensacional" empieza planteando el siempre atractivo recurso de 'teatro dentro del teatro', y sigue un largo periplo de aventuras para cerrarse con el mismo recurso y la gran sorpresa de que todo ha sido un sueño, un *delirium tremens* traducible por sofoco sin importancia. Pero el lector, como el espectador no avisado, cae en la trampa, pues el planteamiento ha sido muy hábil. Naturalmente sería muy fácil objetar que la parodia de Sara Bernhardt, convertida en la raptora Kara Renard (¡!), vieja y enamorada, anunciaba ya con suficiente claridad el ficiticio rumbo del argumento. Ese no es mas que uno de los sucesivos disparates, que, en su conjunto, redundan, sin embargo, en una sensación de inconexa, descontrolada pesadilla, como ocurre realmente en los malos sueños.

Zamora Vicente, que afirma que "hay mucho de cine en *Luces de bohemia*" trae de nuevo como ejemplo de contexto previo (de "atmósfera") esta obra de Granés: "Trueques, cambios, equivocaciones. Tiranía del absurdo y de una nueva velocidad, en la que todo aparece descoyuntado, sometido a un nacimiento perpetuo, sin la conexión, la continuidad típicas del siglo anterior" (**). Todo ello reflejaría de alguna forma la vieja técnica, "el ir y volver característico de las cintas añejas". Sí, es innegable la asimilación inmediata de las técnicas del cine, que traen nuevos aires a la escena, que han requerido el cuidado de una nueva técnica, y que han optado por un camino que ya tentara otras veces Granés: el absurdo. Si nos situamos

en el Cuadro V, climax de la "película", observaremos los límites de excesos y disparates. A la tendencia absurda que toma a veces el teatro de Granés ya nos referimos al hablar de su humorismo (en particular, vid pgs. 388-391).

Subrayemos también el valor histórico de la obra, en lo que se refiere a la situación pre-revolucionaria en Rusia. En tal contexto, hay inequívoca crítica del zarismo: "Pena de muerte, sin formación de causa, al sospechoso", "No se puede respirar / sin permiso del zar", etc.

Y nótese por último el esfuerzo por las diversas acentuaciones y derivaciones que deberán hacerse con el francés, el inglés, y el ruso! Así, veamos como cantan Chicote y los cuatro conspiradores, metiendo en danza a nuestros políticos del momento (Koret, Maura):

CHICOTE.- Moreff planchet
Mauroff frescay
os vendrían de perlas
estando akaff.

LOS 4.- Moreff nok, nok,
Mauroff nak, nak.
Que son peorkis
aún los de alláff.

(221)

130.- ¡Madrid separatista!

Fantasia cómico-lírica en un acto, dividido en siete cuadros, en prosa y verso. Original de ___ [destacado] y Ernesto Polo. Música del Maestro Tomás L. Torregrosa. Representada por primera vez en el Teatro Eslava de Madrid, la noche del 24 de Junio de 1908. Al final, "couplets para repetir". Ex libris (firma): J. Chapí, y sello de la editora: Sociedad de Autores Españoles (222). R. Velasco, imp. Madrid. 1908.

A. ¡Fíjarse en el sueño mío!

54 pg. 3 hj. 20'5 ca. T-16.619.

Reperto (de los Cuadros I, III, V y VI):

Sr. Guillén..... Señor Frutos (conservador)
León..... Señor Melecio (republicano)
Moreno..... Señor Juan (carlista)
Miranda (M.)..... Señor Remigio (borracho dormilón)
Salas..... Guardia 19

Cuadro I:

Sta. Cárcamo..... Amapola (anarquista, casada con Frutos)
Sr. Cerro..... Guardia 2ª
N. N..... Chico de la taberna
Público del meeting.

Cuadro II:

Sr. Jiménez..... Un catalán
Quiza..... Un baturro
Núñez..... Un andaluz
Alvarez..... Un gallego
Gómez..... Un valenciano

Mucha gente que vocea.

Cuadro III:

Sta. Cárcamo..... Amapola
Vela..... Una señora catalana
Id..... Rodríguez (alumno aventajado)
López..... Madrileña 1ª
Quiza..... Id. 2ª
Guionar..... Alumna 1ª
Cercós..... Id. 2ª
Vargas..... Alumno 1º
Ramiro..... Id. 2º
García..... Un ama de cría
Niña Rodríguez..... Niño 1º
Navarro..... Id. 2º
Sr. Guillén (P.P.)..... Director (de la Universidad)
Miranda (G.)..... Un pretendiente
Id..... Loco 1º (del manicomio de Leganés)
Cruzada..... El marido de su señora
Moreno..... Un alcalde (de Chinchón)
Navarro..... Secretario (id.)
Marquez..... Sacristán (id.)
Miranda (M.)..... Tabernero (de Carabanchel)
Fernández..... Carretero (id.)
Niña Rodríguez..... Un monaguillo (id.)
Sr. Michavila..... Loco 2º

Sr. Alvarez..... Id. 3º
Núñez..... Un carlista
Gómez..... Un liberal
Quiza..... Un republicano
Salas..... Guardia madrileño 1º
Cerro..... Id. 2º
Jiménez..... Id. 3º
Michavila..... Id. 4º
Alvarez..... Id. 5º
Más..... Id. 6º

Alumnos, alumnas, maceros, alabarderos, pajes, acompañamiento y coro general.

Cuadro IV:

Sr. Miranda (G.)..... Cesante 1º
Guillén..... Id. 2º
Navarro..... Jefe de la policía
León..... Melocio
Salas..... Guardia madrileño
Cerro..... Id. 2º

Coro general.

Cuadro V:

Sta. Cañete..... Fátima (turca)
Vela..... Mariquilla (sevillana)
Ochoa..... La matchicha desenfundada (parisina)
Alvarez..... Raquel (egipcia)
Sr. Cruzada..... Don Manuel (señorito millonario)
Navarro..... Jefe de la policía

Mismos guardias que en el C. III, andaluzas, bayaderas, egipcias, parisienas y coro general.

Cuadro VI:

Sta. Cárcamo..... Amapola

Cuadro VII:

Apoteosis final.

"La acción en Madrid. Epoca: Cuadros I y VI, la actual. Todos los demás cuadros, imaginaria".

Decoración: Epifanio Carrión. Vestuario: Viuda de Izquierdo. Los bailables han sido dirigidos por el reputado maestro Sr. Estrella.

Cuadro I (La solidaridad madrileña). 2 escenas. Fachada del Frontón Central, de noche. Carteles con los colores nacionales: "Gran meeting solidario".

Melecio, Juan y Remigio (*"tipos viejos, madrileños del pueblo netos"*) se han salido del tumultuoso mitin, disconformes con Cambó. Amapola y Frutos salen detenidos. Todos beben mientras Amapola explica su expulsión, y se excitan con la idea de que Madrid también sea separatista: Juan. - "¡Solidaridad catalana? ¡Pus solidaridad madrileña, pa que vean que nosotros también vamos con el progreso!". Aun sus diferentes ideologías, se unen en la idea, y en la borrachera.

Cuadro II (¡La de vámonos!). 1 escena. Por un lugar de las afueras (telón corto) pasan, huyendo del griterío y los tiros, un catalán (¡¡Radeu!!), un baturro (¡¡Ridiós!!), un andaluz (¡¡La mare e Dió!!), un gallego (¡¡Demo-niu!!) y un valenciano (¡¡Repalleta!!); todos caracterizados y al son de músicas avocadoras.

Cuadro III (Madrid independente). 9 escenas. A todo foro, calle Alcalá. Gradería con mesa y cuatro sillones. Escudo paródico de Madrid (*El oso al lado del madroño, pero con una gorrilla ladeada en la cabeza y tocando el organillo*). Letreros: "Solidaridad madrileña" y "Madrid pa los madrileños". Adornos diversos.

La revolución independentista ha triunfado. Chulos y guardias (éstos, armados de gigantescas navajas) cantan. El Congreso se ha instalado en plena calle, y los ministros son Frutos, Melecio y Juan. Remigio preside, dormido. Amapola está muy radical. Se presenta voluntariamente un pretendiente a rey. Mientras se reúne el gabinete en Consejo, Melecio atiende reclamaciones populares: Una catalana casada con un madrileño, un ama de cría gallega (todos los «extranjeros» son expulsados). Representantes de Chinchón, de Carabanchel, de Leganés (los locos)... proclaman su separatismo porque "el odio a Madrid está de moda". Los policías cargan con sus navajas.

El director de la «Universidad Politécnica» diserta a sus alumnos: "Nos importa solamente la Historia de Madrid... Yo hago abogados, médicos, curas... Los cursos son por meses...". Sus alumnos tienen contestación para todo (??). Hay un alumno destacado que se luce, por ejemplo, conjugando en madrileño ("otro idioma tan bonito y tan propio como el catalán") el verbo irse: "Yo me voy, tú te largas, él se las guilla...".

Cuadro IV (¡Toma cuplés!). 2 escenas. Telón corto de calle.

Unos guardias obligan a cantar cuplés políticos a dos cesantes

("extranjeros") que han sido así condenados: Contra Maura y todos sus ministros: La Cierva, Moret, Montero, Dato, Wailer... El señor Melecio, con el jefe de policía chulapo, acude a un palacio denunciado: un señorito madrileño organiza juergas con extranjeras.

Cuadro V (¡¡El disloque cosmopolita!!). 2 escenas. Salón fantástico, con múltiples motivos femeninos.

El gobierno y la policía irrumpen, pero don Manuel les sugiere que vean el espectáculo. Actúan bailando y cantando (³⁹⁸) las sevillanas (el garrotín), las bayaderas, las egipcias (la danza sagrada) y las cocottes (matchicha desenfrenada "siglo XXI"). La matchicha entusiasma a todos los presentes y les incita a bailar, llegando a un colectivo "desenfreno y alegría fenomenales".

Cuadro VI (El bloque deshecho). 1.ª escena. Telón corto de calle.

El Gobierno y Amapola despiertan de una curda. Dan unos vivos al separatismo, pero el señor Frutos les intenta hacer ver que todo es "chaladura propia del alcohol", y lanza una encendida defensa de todas las regiones y de la unidad española. Hasta Amapola queda convencida. Frutos les sugiere que sueñen todos como él.

Cuadro VII (El sueño del señor Frutos). Es una decoración, la misma del cuadro V, pero con "una matrona representando a España... pintorescos tipos catalanes, valencianos, etc., etc... con un estandarte por región..." Y salen todos los personajes, las andaluzas, bayaderas...

Comentario.- Evidentemente esta "fantasía" es una suerte de revista política, construida sobre la ironía, con algo más que gotas de sicalipsis, conforme al gusto de la época, y acorde con la trayectoria de Granés, reactivada ahora con las colaboraciones de Ernesto Polo.

Recoge un tema de actualidad, sobre la base de la idea vigente de "Solidaridad Catalana" (³⁹⁹), y tras dejarse caer en todos los excesos de la ironía y de la hipérbole, con el dislate de "solidaridad madrileña", reconviene en el pensamiento maduro de la solidaridad española. Téngase ahora presente que, siendo prácticamente segura la alineación política de Granés con el republicanismo decimonónico primero, y el lerrouxismo después, presenta indicios incluso de federalista. Pero aquí, al respecto, su ideología nacional se muestra clara, pero en un registro divertido, humorístico, teatral: Un procedimiento de comicidad no lejano al actual de los propios «Els Juglars», con toda su gran ironía, su distanciamiento de los

poderes fácticos y del concepto mismo de *seriedad*.

A una obra de este tipo no se le pueda pedir mucho más. Resulta de principio a fin humorística y brillante (en su concepción escenográfica); cuida, como siempre, la versificación; no descuida el método de achulapamiento de su prosa; busca un climax en lo político (cuplés contra Maura) y en lo sicalíptico («El disloque cosmopolita»), subrayando así la importancia del elemento musical (que contaba nada menos que con la batuta de Tomás L. Torregrosa). Además, presentaba un tema siempre interesante, y harto delicado, en este país: unidad y separatismos.

*

131.- *Los pordioseros*.

Zarzuela dramática, en un acto, dividido en tres cuadros, en prosa y verso. Original de ___ [destacado] y Ernesto Polo (1897). Música del Maestro Luis Arnedo. Representada por primera vez en el Teatro de Novedades de Madrid, la noche del 25 de Junio de 1908. Al final, "Couplets para repetir". Ex libris (firma): J. Chapí, y sello de la editora: Sociedad de Autores Españoles, R. Velasco, imp. Madrid, 1908.

E. JUANILLO.- A ver vuestra vífica

A. la matchicha de Chamberí.

51 pg. 3 hj. 21 cm. T-16.338.

Reparto:

Sra. Orejón..... Refugio [enamorada de Juanillo]
Senra..... Tía Petra [abuela de Refugio y Juanillo]
Sta. Rodríguez (Flora).... Dorotea
Sr. Marceú..... Miguel [pordiosero cojo, "derrotadísimo"]
Sra. Ménguez!..... Manolo (*) [pordiosero ciego]
Sr. Gallo (E.)..... Rufo [padre de Refugio]
Romero..... Juanillo [sobrino de Rufo, enamorado de Refugio]
Gallo (D.)..... Bruno [guardia de Rufo]
Lía..... El maestro
Pamplona..... El boticario
Peláez..... Mozo 1º
Rico..... Id. 2º
Sta. Villalba..... Nicasia
Sr. Casares..... Liborio
Muñoz..... Martínez [cabo de la benemérita]

Una pareja de la guardia civil, mozas, mozos, gente de la procesión, invitadas, invitados, banda, etc.

La acción en un pueblo de La Mancha. Epoca, la presente.

(*) "... este papel puede desempeñarlo otro primer actor cómico".

Cuadro I. 6 escenas. Extensa llanura de viñedos. Cabaña.

Miguel y Manolo son *los pordioseros*, que han salido de Madrid para pedir por los pueblos tocando el violín y acordeón. Les va muy mal. Viendo venir un hombre armado, Rufo, se esconden y oyen como cuenta a Bruno la historia del suicidio de su hermano, inducido por él mismo con habladurías sobre la paternidad respecto a su hijo Juanillo. De resultas Rufo se apropió de sus tierras, desheredando a Juanillo, y ahora pretende además robar la fortuna de "la tía Petra", que es su propia madre, para acrecentar la hacienda y dota de Refugio. Idos los hombres, Manolo desfallece de necesidad, y pasa Juanillo que, tras ayudarles con pan y monedas, se identifica. Los pordioseros, agradecidos, se proponen intervenir.

Cuadro II. 9 escenas. "Patio de un gran parador", de Rufo.

Es la fiesta del pueblo. Refugio y Juanillo están enamorados, y su abuela aplaude la relación, prometiendo a Juanillo toda su fortuna. Miguel y Manolo se alojan en el pajar, y comprueban aquel amor. Los jóvenes plantean a Rufo que se quieren casar, y éste aparenta no oponerse, pero está furioso. Rufo y Bruno roban a la vieja, y los pordioseros les atacan y persiguen.

Cuadro III. 8 escenas. Nave adornada de la bodega de Rufo: Inauguración.

Los pordioseros cantan y tocan para animar la fiesta. Miguel ha visto donde escondía Rufo el dinero, y lo cambian por piedras. Amenazan a Rufo con decir todo lo que saben, pero el hombre piensa en huir con su hija. La abuela ha denunciado el robo, y los pordioseros devuelven el dinero a su sitio. Rufo, aunque trastornado por el amor de su hija, tiene que ceder y anunciar la boda.

Comentario.- De nuevo se roza el género detectivesco, en una rara mixtura de comicidad y dramatismo, sin mucho acierto.

El personaje más interesante sería el canalla Rufo, sobre todo por los perfiles de su pretendido amor paternal, desproporcionado hasta tal punto que late la sospecha de amor incestuoso. En esa mentalidad, que le convierte en ladrón de su sobrino y de su madre, estriba el elemento dramático.

Pero el elemento cómico se impone por doquier en los diálogos, sobre todo de *los pordioseros*, que llevan de muy buen humor todas sus desdichas. No

obstante, pueden leerse largas anotaciones sobre esta obra, atendiendo a sus rasgos prevalecientes, en pgs. 408-9.

Véase relación con 135.- *Los hijos del arroyo*.

132.- *¡¡Vaya calor!!*

Entretenimiento cómico-lírico-político en un acto, dividido en cinco cuadros, en prosa (y verso para la música). Original de ____ y Ernesto Polo. Música del Maestro Luis Arnedo. Representado por primera vez en El Coliseo Imperial de Madrid, la noche del 14 de Agosto de 1908. Al final, "Couplets para repetir", y relación de obras de los autores. Ex libris (firma): J. Chapí, y sello de la editora: Sociedad de Autores Españoles, R. Velasco, imp. Madrid. 1908.

A.- ... por este entretenimiento!

42 pg. 3 hj. 20'5 cm. T-17.369.

Reparto:

Cuadro I:

Sr. Oteiza..... El charlatán

Espectadores de ambos sexos.

Cuadro II:

Sta. [Esther] Navarrete... La Reverte [torera]

Sr. Benavides..... Don Juan [ministro]

Oteiza..... El panderetólogo [curda]

Angoloti..... El Gedeón Chico [curda]

Sra. Fernández..... Un Mercedes de 40 caballos [transgresor]

Sr. Castañé..... Guardia 1ª

Llorens..... Id. 2ª

Sta. Díaz..... La moneda sevillana [falsa]

Sra. Garcí-Nuño..... La moneda legítima [madriñeña chula]

Sr. González..... Juan Particular [la pareja de ambas]

Angoloti..... Gordo 1ª

Castañé..... Id. 2ª

Llorens..... Id. 3ª

Dos caballos que no hablan.

Cuadro III:

Sr. González..... Don Antonio [ministro]

Benavides..... Don Juan [ministro]

Sr. Llorens..... Don Jaime (de la dinastía carlista)
Oteyza..... El primer policía de España
Castañé..... El segundo policía de España
Vives..... Zabala (delincuente)
Sta. Díaz..... Juan Herrero Sandoval (id., sarasa)
Sr. Arribas..... El otro (id.)

Cuadro IV:

Sr. Llorens..... Don Jaime (hijo de Don Carlos)
Sra. Planelles..... Una beata
Sr. Oteyza..... Un monaguillo (boina roja)
Vives..... Un fraile (id.)
Castañé..... Sacristán (id.)
Arribas..... Id. 2ª

Cuadro V:

Sr. Angoloti..... Don Felipe (agente matrimonial)
Sra. Díaz..... Celia (casadera)
Navarrete..... Mary (id.)
Sra. Fernández..... Corina (id.)
Planelles..... Doña Lola (id., vieja rica)
Sr. González..... Don Antonio
Benavides..... Don Juan
Arribas..... Un lacayo

"La acción de los cuadros I, II y III en Madrid; la del IV en Zumárraga, y la del V en San Sebastián. Epoca actual".

"Se han estrenado dos bonitas decoraciones... de D. Filiberto Tierno".

Cuadro I (¡Adelante, señores!). 1 escena. Telón corto. Fachada de un cinematógrafo con rótulo:

¡ ¡ VAYA CALOR ! !

C I N E M O D E R N I S T A

películas de actualidad

"El charlatán" incita a los transeúntes a entrar, con humor. Anuncia "... programa nuevo de películas en colores, con los sucesos de la más palpitante actualidad madrileña, política, social y climatológica..."

Cuadro II (Cintas del día). 5 escenas. Sección de la Puerta del Sol.

La primera "película": La torera Reverte (333) defiende ante Don Juan (ministro) su derecho a torear (Véase pg. 400). Las películas se van sucediendo: "¡La curda libre y las reformas de Madrid!", con dos curdas anti-gubernamentales; "El Mercedes 40 caballos", perseguido por exceso de velocidad; dos monedas que se desprecian; tres gordos cantando cuplés; casi todos terminan así: "¡¡Buff!! ¡¡Buff!! / ¡¡Jesús, qué calor!!". Son eróticas y políticas, menos el último:

GORDO 1º.- Ya de tantos cuplés estoy rendido.
2º y 3º.- Y al maestro molido. (333)
GORDO 1º.- El pobre apuntador desde la concha...
2º y 3º.- Indica que se troncha.
GORDO 1º.- Y hasta el pobre trompa
echando el pulmón,
me dice, soplando...
LOS TRES.- ¡¡Buff!! ¡¡Buff!!
¡¡Jesús, qué calor!

Cuadro III (La reina de las planchas). 7 escenas. Adén de la Estación del Norte.

"La reina..." es el título de una película cómica "dedicada a la policía", con gran ridiculización de la misma: Un policía escucha hablar a los delincuentes de sus crímenes, y lo toma todo a broma. Al final toman el mismo tran, hacia San Sebastián, amiguísimos del ministro y del perseguido don Jaime, hijo del rey Carlos, al que también el policía ha tomado a broma.

Cuadro IV (La matchicha carlista). 1 escena.

Película "para los neos" es una tremenda burla de los carlistas, que se han podido reunir en Zumárraga (por lo que aplauden a Xaura y La Cierva, consentidores). La matchicha que cantan y bailan se plantea así: *"hecha casi toda con aires religiosos, tantum ergo, miserere, letanía, etc., zurridos hábilmente con espaldas de música ligera, Es bufa, enormemente ridícula y de mucha ampulosidad... con los hábitos recogidos... cuando se dan el encontronazo se persignan horrorizados. Al oírse música religiosa no bailan y miran al cielo como en oración"*. Fragmento: "A la matchicha carlista / no hay fraile ni monja que se le resista".

Cuadro V (La hora del baño). 5 escenas. Playa de la Concha. Casetas.

Es una película "en color de verde mar", verde pues, sicalipsis menor. Felipe busca pareja a sus clientas. Los ministros "en trajes de baño con calabazas, muy ridículos" se excitan al verlas en bañador, y más cuando bailan... Pero

llega un lacayo citándoles en Miramar (Palacio) con urgencia, lo que les llena de horror. (Ya está allí Moret, "hablando por los codos")...

Comentario.- Sabemos por El País, desde el que protesta "Inocente Cantaclaro", es decir, Granés, que la obra fue casi inmediatamente prohibida en Barcelona por la respuesta violenta de los carlistas, y que el empresario de Bilbao se echó atrás, en vista de ello, de su compromiso de representarla. Desde luego, la revista es francamente atrevida en todos los sentidos, fresquísimas, libérrimas, imaginativas. En la crónica de El País (16-VIII-1908) leemos los motivos del éxito "enorme": "Tal es la fuerza de la sátira política, la oportunidad de la caricatura, lo chispeante del cómico diálogo y lo regocijado de la música, que tan admirablemente secunda y completa la labor afortunada de los libretistas". Los posicionamientos ideológicos de Granés y Polo son claros: Apuestan por la simpatía, el humor, la guasa en lo político (la policía, los ministros... extremándose en el carlismo carca); la caricatura de lo religioso (traspasando los límites más tolerantes, escandaloso para muchos, pero sin acidez quizá para los más); y situándose por encima de planteamientos sexistas. (Una ampliación del papel del erotismo puede leerse en las pgs. 399-400).

En cuanto al ministro Don Juan, es una clara caricatura de La Cierva, que estaba desde 1907 en el gabinete de Maura. Muchas de sus reformas tienen aquí su parodia: prohibición de capeas; reglamentación del cierre de tabernas, cafés y espectáculos; reforma de Madrid (la réplica de uno de los curdas es un modelo de disparates: "Derribo de cuarenta conventos (400), de todas las prevenciones, erección pública de dos fuentes de vino..."); reforma del estamento policial, europeizándolo; proyecto de red telegráfica (cuando el policía comprende sus errores quiere usar el telégrafo y "la línea está interrumpida"); etc.

Por su parte "don Antonio" podría ser el trasunto del propio D. Antonio Maura. Ambos políticos caerían tras la gran crisis de 1909, subiendo, precisamente, Moret.

En cuanto a una interesante fórmula de contacto con el público (que ya se apunta en el cuplé de los gordos que hemos reproducido), véase la pg. 445.

*

133.- ¡Alto!... y alojamiento.

(401) Juguete cómico-lírico, en un acto, dividido en dos cuadros. [En prosa, y verso para la música]. Original de ___ (destacado) y Florencio

Bello. Música del Maestro Hipólito Rodríguez. Estrenada (sic) con extraordinario éxito en el Coliseo de la Flor (402) el 22 de Enero de 1909. Ex libris (firma): J. Chapí, y sello de la editora: Sociedad de Autores Españoles. R. Velasco, imp. Madrid. 1909.

35 pg. 1 hj. 20'5 cm. T-18.211.

Reparto:

Sra. García Marín..... Teniente (Arturo) Gómez
Sta. Blasco..... Felipilla [enamorada del teniente]
Sra. Ifiguez..... Serapia
Latorre..... La patrona [madre de Serapia]
Sr. Meliá (403)..... El alcalde [padre de Felipilla]
Farnós..... El sacristán
Gotos..... Jaime [soldado andaluz]
Castañé..... Indalecio [id. aragonés]
Marinas..... Cosme [id.]
Sta. Quiroga..... Un aldeano
Sra. Bermejo..... Beata 1ª
Sta. Fernández..... Id. 2ª
Cental..... Id. 3ª
Marín (I.)..... Id. 4ª

Húsares, campesinas, campesinos, beatas, coro general y clarines de caballería.

"La acción es en Villacarpanta, pueblo imaginario de La Rioja. Epoca actual".

Cuadro I. 3 escenas. Telón de sala blanca.

Serapia, tras servir en Madrid, ha vuelto a Villacarpanta. El alcalde anuncia a la patrona de debe alojar a unos húsares que están al llegar.

Cuadro II. 24 escenas. Decoración de plaza de pueblo (404).

La hija del alcalde, que también estuvo en Madrid, es novia del teniente, pero en secreto, porque su padre, "libertario", no soporta "la melicia" (ni el clero). El teniente es citado por Felipilla en la iglesia. Los tres soldados por su parte conocen a Serapia. El sacristán (*"tipo lindo y algo alemánado... con el encogimiento propio de su clase"*) se presenta a ellos como "novio" de Serapia, y les canta unas coplas de sacristanes, muy verdes, aunque ambiguas: "Un sacristán con su novia / al campanario subió, / y por tocar a difunto / a gloria repicoteó... / ... Dican que tanto a la niña / aquel toque la gustó, / que al sacristán pide siempre / la repita el mismo

son...". El coro de beatas murmura de Felípilla y el teniente, pero éste las responde "deslenguado". El sacristán avisa a Serapia de las intenciones raptoras de los soldados, y viendo el peligro, toca la campana. Felípilla y el teniente son pillados por un sereno, y tienen que pedir clemencia al alcalde, que termina cediendo... si asciende a capitán, Jaime es pillado como se explica: "... buscaba a tientas algo de beber y de pronto puse la mano encima de una cosa que me pareció un pellejo... y era esta señora (la patronal)". Los húsares han recibido una orden de abandonar el pueblo.

Comentario.- Gracioso, fresco e intrascendente *Juguete*, que pone su punto de mira en expresar las ganas de divertirse que tiene la juventud y la fuerza de la atracción erótico-amorosa. Y también en la sátira impía de sacristanes y beatas.

El pobre alcalde retrata con mucha gracia su mala suerte: "He tenido dos hijos y dos hijas... el uno sentó plaza, el otro se ha hecho cura; la una se metió monja y la otra se enamora de cualquiera que viste uniforme. ¡Ah!... Pero esto va a terminar en seguida. Al soldado me lo traigo al pueblo en cuanto cumpla. Al cura... al cura lo caso un día en secreto sin que él se entere. A la monja la rompo los votos clandestinamente; y a esta chiflá y bailá la rompo... una costilla cualquier día. ¡Se acabó! Un libertario como yo no debe consentir que nadie haga su santa voluntad..."

*

134.- *La poca vergüenza.*

Pasatiempo cómico-político-sicaléptico-cinematográfico de actualidad. En un acto, dividido en seis cuadros, en prosa y verso, original de ___ [destacado] y Ernesto Polo. Música del Maestro Emilio Borrás. Representado por primera vez en el Salón Victoria (1906) de Madrid, la noche del 28 de Mayo de 1909. Dedicado a Esther Javarrete y Félix Angoloti (1906). Al final, "Jotas para repetir", y relaciones de obras de los autores. Ex libris (firma): J. Chapí, y sello de la editora: Sociedad de Autores Españoles. R. Velasco, imp. Madrid, 1909.

A. los autores a mí.

43 pg. 3 hj. 20'5 cm. T-18.235.

Reparto:

Cuadro I:

Sr. Angoloti..... Don Antonio, *el tío del gabán* (Maura)

Retes..... Cervatana, *guardia modernista* (La Cierva)

- Sr. Rafart..... Segismunda, *beata con toda la barba*
Cuadro II:
- Ningún personaje.
Cuadro III:
- Sr. Angoloti..... Una bribona, *modista modesta*
Retes..... El sereno, *pesadilla nocturna*
Caballero (H.)..... Tabernero 1º
Rico..... Id. 2º
Navarro..... Camarero 1º
Caballero (P.)..... Id. 2º
- Sta. Navarro..... Bailarina de café 1º
Pallarés (J.)..... Id. 2º
- Sr. Alfambra..... Tocaor de café 1º
N.H..... Id. 2º
- Sta. Pallarés (A.)..... Joven alegre 1º
Catalán..... Id. 2º
- Sr. Suárez (P.)..... Juerguista sempiterno 1º
N.H..... Id. 2º
Carreras..... Tajadista 1º, *obrero ilustrado*
Rafart..... Id. 2º, *obrero reformador*
Suárez..... Un inspector gordo, *blasfemo sin saberlo*
Alfambra..... Balancín, *policia cojo*
Corona..... Lagartija, *idem con epilepsia aguda*
- Sta. Catalán..... Celia, *joven pálida*
- Sra. Poeyo..... Mary, *joven morena*
- Sta. Pallarés (A.)..... Corina, *joven muy desarrollada*
- Sr. González..... Don Felipe, *celebridad de cuarta plana*
Cuadro IV:
- Sta. Catalán..... La diosa Venus (bailarina semidesnuda)
Navarro..... La acreditada Safo (Id.)
- Sr. Carreras..... Canuto largo (vendedor porno, afeminado)
Suárez..... Un inspector flaco
Rafart..... Un guardia moralista
Alfambra..... Un guardia de repetición
- Vendedoras de periódicos, floristas, billetteras y guardias de seguridad.



Cuadro V:

- Sr. Caballero (H.)..... Mendigo 1º (*El cojo Román*) [Romanones]
Caballero (P.)..... Id. 2º (*Id. 2º, Montero Frios*) [M. Ríos]
Navarro..... Id. 3º (*Valeriano Bailar*) [Weiler]
Suárez (P.)..... Id. 4º (*Azqueatagarra*) [Azcárraga]
Angloti..... Id. 5º (*Don Antonio*) [Maura]
Carreras..... Id. 6º (*Segismunda*) [S. Morat, de mujer desastrosa]

Cuadro VI:

- Sta. Esther Navarrete..... La Bella Frescales [triple sicalíptica]
Sr. Rico..... El marido (de la anterior)
González..... Don Lucas, *empresario iracundo*
Sra. Sanz..... La gatita blanca [triple sicalíptica]
Sta. Catalán..... La de «el ratón» [id.]
Navarro..... Id.
Sra. Poeys..... La de la regadera [Id.]

La acción en Madrid. Epoca presente.

"El telón del cuadro II y la decoración del VI han sido pintados por el reputado escenógrafo Sr. Barta. Sastrería de Juan Vila".

Cuadro I. 1 escena. Telón corto de calle de Madrid.

Don Antonio es un hombre-anuncio ("Casa Vickers.- Especialidad en buques de guerra para niños..."), parodia de Maura (caracterizado ad hoc), y al que molesta que le "pongan en solfa" en los teatros. Cervatana, parodia del ministro de Gobernación, le avisa del estreno "en colores" de la película *La poca vergüenza*: Según el anuncio a Maura "le han puesto verde"; a La Cierva, "colorado"; a los policías nuevos, "lilas", etc.

Cuadro II. Sin personajes. Véase lámina nº 24, pg. 401.

Cuadro III. 4 escenas. "Lugar de Madrid conocido"...

La 1ª película es una parodia completa de *Las bribonas*, siendo "la bribona" el mismo actor de D. Antonio. Sus cuplés son político-erótico-religiosos. Las películas 2ª y 3ª constituyen reconstrucciones de los cuadros II y V de 132.- ¡¡Vaya calor!!, como ya denuncian los nombres de los personajes. La 4ª presenta a tres esperpénticos policías (véase reparto) encargados de detener, contra su voluntad a un anarquista, sugiriéndose la figura de Mateo Morral (407).

Cuadro IV. 3 escenas. Despacho de una comisaría (5ª película).

Floristas, billeteras... que han sido detenidas por "estar de plantón"

(400) se marcan unos chotis -muy insinuantes- con los guardias, y el inspector las pone en libertad. Dos guardias traen detenido a Canuto, que niega vender libros inmorales (400), pero al que encuentran un Álbum pornográfico. Habiéndole echado, los tres policías ojean el Álbum con grandísima excitación; dos bailarinas lo representan en escena (sugiriendo tal posibilidad técnica en la cinematografía). Se trata de "La diosa Venus y su íntima amiga la acreditada Safo bailando el /Vaya manteca/, matchicha modernista" (410).

Cuadro V. 1 escena. Afueras de Madrid (6ª película).

Los mendigos (véase reparto de políticos) cantan y bailan unas jotas, rematadas dos veces por

LQS OTROS 4.- Ay, que jo...
ay, que jo...
ay, que jota tan sensacional.
Mueve el cu...
mueve el cu...
mueve el cuerpo que tié mucha sal.
Ay, que le...
ay, que le...
ay, que letra tan original.
Vaya un cho...
vaya un cho...
un choteo más descomunal.

Cuadro VI. 3 escenas. Embocadura de un teatro nuevo y palcos proscenicos. Es el "Salón Verderón" (7ª película).

Un empresario de cine se queja de la crisis, que le está arruinando. La Bella Frescales le hará unas demostraciones de su sicalipsis, acompañándose de sus "hermanas". Lucas queda entusiasmado. Cancán desenfrenado.

Comentario.- Con 70 años estrena Granés (con su íntimo colaborador de los últimos años) este "pasatiempo", perfecta simbiosis de sátira política y género sicalíptico, pero acaso con inclinación de la balanza hacia el mundo de la lubricidad.

Maura, con La Cierva y sus otros ministros son puestos en tremenda "soifa" (sin olvidar a la oposición, encarnada en Segismundo Moret), con cierto aire de venganza por la suspensión en Barcelona de 132.- //Vaya calor!!, y con la misma extremosidad anticlerical que los hechos históricos

de la «Semana Trágica» conviertan en macabro vaticinio (véase 132, y particularmente la n. 400) de lo que había de ser "¡¡La revolución desde abajo!!" (como dice el tajadista 1º, C. III, Esc. II.).

Véase un estudio de la sicalipsis (culmen), en pgs. 400-402.

*

135.- *Los hijos del arroyo.*

Zarzuela dramática en un acto, dividida en cuatro cuadros, en prosa y verso. Original de ___ (destacado (*)), Ernesto Polo y José Quilis. Música del Maestro Eduardo Giménez Arderius. Representada por primera vez en el Teatro Barbieri, de Madrid, la noche del 7 de Diciembre de 1909. Ex libris (firma): J. Chapi, y sello de la editora: Sociedad de Autores Españoles. R. Velasco, imp. Madrid, 1910.

E. JUANILLO.- A una villa que tengo

34 pg. 4 hj. 20'5 cm. T-18.074.

Reparto (Véase equivalencias principales con 131.- *Los pordioseros*):

Juana B. Benítez..... Periquillo [Miguel]
Celia Duart..... Soledad [Refugio]
Rosa Ruiz de Guillot..... Tía Petra [Tía Petra]
Pilar Carreras..... Fermín
María Carreras..... Crispín
Dolores Alba..... Monaguillo 1º
Luisa Ballesteros..... Id. 2º
Antonio González..... Miguelón (*) [Manolo]
Ramón Gotés..... Juanillo [Juanillo]
Vicente Salvador..... Roque [Rufio]
José Galerón..... Basilio [Bruno]

Una pareja de la Guardia Civil, monaguillos, sacerdotes, sacristanes, portadores de la Virgen, gente de la procesión, mozas, mozos, gente del pueblo, coro general y acompañamiento.

La acción en un pueblo castellano. Epoca, la presente.

(*) Es ciego, y "llevará constantemente un violín enfundado en un saquillo verde".

Nota: Los cuadros de esta zarzuela no presentan división por "escenas".

Comentario.- Se trata del mismo tema que 131.- *Los pordioseros*, con numerosos retoques argumentales sin excesiva importancia, así como algún cambio en el estructura (pasa de 3 a 4 Cuadros) y, consiguientemente, en los

decorados. No creo que la antigua obra mejore en nada. En todo caso es seguro que ahora se desdibuja notablemente el elemento dramático dentro de la difícil mixtura tragedia-humor ya comentada allí. Eso redundaría también en una menor evocación de Valle Inclán.

Lo más curioso de esta obra es que buena parte de sus papeles masculinos estén desempeñados por actrices, lo que aún rebajaría más la credibilidad dramática. Ello permite, no obstante, introducir algunas dosis de erotismo, con la famosa matchicha sicalíptica, que será "muy sugestiva y 'destaradilla' por parte de los monagos, llegando hasta los extremos sicalípticos que puedan tolerar los públicos que la presentien". Sin duda, concesiones a la moda, de dudoso acierto en este contexto.

El nuevo colaborador, J. Quilis, había publicado alguna novela (*Alborada*), un libro de leyendas hispanoamericanas, y unos "cuentos de aldea" (*La fuente del zarzal*). Los tres coautores ya habían reunido sus firmas en 127.- *El tesoro de la bruja*.

4

136.- *Lorenzín* (4^{ta}), o *El camarero del cine*.

Parodia de la ópera *Lohengrin* (o *El Caballero del Cisne*, de Wagner). En un acto y en verso, dividido en cuatro cuadros y precedido de un prólogo. Música del Maestro Arnedo. Estrenada con extraordinario éxito en el teatro de Apolo de Madrid, el 21 de Julio de 1910. Al final, "Advertencias importantes", relacionadas con el reparto. Ex libris (firma): J. Chapí. Edita: Sociedad de Autores Españoles. R. Velasco, imp. Madrid, 1910.

E. HERALDO DE LOHENGRIN.- Ilustre senado: señores, señoras,

A. creador de *Lohengrin*.

36 pg. 2 hjs, 20'5 cm. T-22.093.

Otro: T-50.214.

Reparto (4^{ta}):

| | |
|--------------------|---|
| Sra. La Hera..... | Celsa (Elsa = estanquera, paleta acomodada) |
| Vidal..... | Oruga (Ortruda = gitana rica, casada con Telamondo) |
| Sr. Moncayo..... | Lorenzín (Lohengrin = camarero de cine) |
| García Valero..... | Telamondo (Telamondo = matón rico de pueblo) |
| Carrión..... | El tío Pavoro (El rey Enrique el Pajarero = alcalde de Escalzaporros) |
| Ruiz de Arana..... | El Heraldo de Lohengrin |
| Gordillo..... | El pregonero |

Sánchez..... Murguista 12
Sr. Moncayo (M.)..... Id. 22
Medina..... Alguacil
Coro general.

"La acción en Escalza-perros. Epoca actual".

Prólogo. Ante el telón.

El Heraldo de Lohengrin explica al público, al "Senado", haber recibido carta de un amigo desde Escalza-perros en que le dice que está pesando allí exactamente lo de la ópera: una joven vilmente acusada de fratricidio, que espera a un misterioso defensor, etc. El Heraldo también se extiende en presentar la parodia como alabanza del genial Wagner (*14).

Cuadro I. [Sin distinción de escenas, serían 4]. Plaza del pueblo a todo foro. Carretera sinuosa en perspectiva.

El alcalde convoca al pueblo a que dé veredicto sobre el supuesto fratricidio. Telamondo acusa. Celsa ha soñado con un "doncel" que vendrá a salvarla de aquella infamia. Con gran movimiento escénico aparece Lorenzín, aquijotado en el vestir, que se presenta al tío Pavero como defensor de una "virgen casta" calumniada. Después impone a Celsa la condición de no preguntarle sobre su identidad ni origen, y la chica acepta. Telamondo pelea con Lorenzín y es derrotado. El coro da vivas al forastero.

Cuadro II. 5 escenas. Patio de la posada donde Celsa espera hasta la boda. Es de noche y "ha habido comilona".

Oruga anima a Telamondo a que intriügen. Celsa se pregunta a sí misma sobre Lorenzín. Oruga, tras invocar a Satanás, procura inquietar a Celsa, que antes la ha perdonado:

ORUGA.- ¿En donde la han bautizado?

¿Por qué vive en medias tintas?

¿Está libre ya de quintas?

¿Es soltero o es casado?

Pero Celsa alega "la grandeza" de su amor. Cuando al poco se inicia la boda, Oruga se la enfrenta, ofendida por llevar la cola del manto. Lorenzín ordena que se lleven a la gitana "al Instituto antirrábico", y aunque Telamondo también interfiere, Celsa y Lorenzín se casan, con el beneplácito del alcalde y entre "vivas" del pueblo.

Cuadro III. 3 escenas. Cámara [o antecámara] nupcial.

Telamondo y tres conjurados preparan venganza "contra el ful don Quijote

levantisco". Entra el cortejo acompañando a los novios. Todos entonan la célebre «Marcha nupcial». Ya solos, hablan los esposos, expresando el su incomodidad con la armadura:

Esto, en un día de boda,
no sabes tú lo mucho que incomoda.

Telamondo recurre a polvos *pica pica*, que alteran a Celsa, con lo que empieza a exigir su identidad a Lorenzín. A éste le empieza a entrar '*el baile de San Vitor*', y Telamondo, a traición, intenta matarlo. Lorenzín, no obstante, le dispara con '*una pistolilla de fulminante*' (aun en otra dirección), y "cual toro arrastrado" le manda sacar por los conjurados. También ordena a unas zafias criadas que conduzcan a Celsa ante el tío Pavero. ("*Se la llevan medio arrastrando y dando berridos*").

Cuadro IV. 1 escena. La plaza del primer cuadro.

Lorenzín repudia a Celsa ("... te la entrego intacta, / y de esto quiero que levantes acota") y, en su 'raconto', explica pertenecer a la Asociación de un Casino que tiene por patrón a Don Quijote: Son los caballeros del Petroleo Gal (418). Y aunque con ello pierde su fuero, confiesa quién es su padre: don Pascual (= Parsifal), y su nombre: Lorenzín. Reaparece su caballo y Lorenzín se despide de Celsa, dejándola tres objetos: un serrucho, un gran cuerno y el Anillo de la Buena Sombra. De un serón del penco saca a un niño, un paletito: es el hermano de Celsa, que habían robado unos *lladres*. Para acabar entra raudo un alguacil con un telegrama del Gobernador Civil: debe detenerse a Lorenzo Pérez (alias) Lorenzín, "ex camarero de cine, fugado del Manicomio municipal". El alcalde, por llevar a alguien preso, manda detener a los autores de la parodia.

Comentario.- Esta parodia es la última obra que escribió Salvador María Granés, con setenta y un años, ya muy enfermo (ni siquiera puede asistir al estreno), diez meses antes de morir. Y para este canto final, escoge, precisamente, al mítico *Lobengrin*, Caballero del Cisne. Nada menos que en letra y música de Ricardo Wagner. Todo un reto, su mayor osadía. Estrenada *Lobengrin*, bajo la tutela de Litz, en 1850 (Madrid, 1881; Barcelona, 1883), es el modelo paródico que más se distancia en el tiempo.

Granés y Arnedo "se compenetraron en su labor y después de presentar en la parodia una perfecta relación de libro y música, actuaron sobre ella con evidentísima oportunidad cómica" (419). Con ello, paradójicamente, no hacían sino respetar, en su campo, la idea del propio Wagner: "La música que yo

abomino es aquella vaga, indeterminada, que se ría del libreto y de la situación dramática" (417).

En el campo estricto del libreto, *Lorenzín*, conforme a las no escritas leyes de la parodia, configura un entramado que resulta perfecto desde el punto de vista estructural, y mantiene buenas dosis de fácil ingenio. Temáticamente, sin embargo, a mi juicio, el interés de *Lorenzín* se limita a la observación de cómo se conducen las transformaciones paródicas, de fiel linealidad, con excepción del final: Con verdadera maestría, el 'racconto' final nos presenta un quiebro al recuerdo del subtítulo de la obra, que sólo en la última página desvela su sentido. Podemos aplaudir también la simbiosis Lohengrin - Don Quijote, a modo de original fórmula de españolizar los referentes de la mitología germánica. Así, de alguna manera, se *soluciona* y al mismo tiempo se agrava el osado reto que plantea la parodia. El propio *Quijote* facilita la idea final del personaje "loco". Y es probablemente también la simbiosis S. X - S. XVII lo que fuerza el ambiente rural de *Lorenzín*. Y no es que Granés parezca conocer mal el ambiente rural, tantas veces llevado a la escena, pero sí está claro que conoce mucho mejor Madrid, y sus dos grandes parodias (*La Golfemia* y *La Fosca*) eran urbanas. No sólo eso, sino que presentaban grandes dosis, sobre todo la última, de implicación socio-política netamente española. Esto, que se echa en falta en la parodia *Lorenzín*, podría ser la causa del menor atractivo que encontramos en ella.

*

* * *

7.- Índice alfabético de su teatro conservado (Véase Bibliografía).

Este índice alfabético puede ser muy práctico para encontrar con rapidez y comodidad cualquier título, cuando no se está en antecedentes de su fecha. Como por otra parte es de rigor que figure en la sección final de Bibliografía todo libro escrito por el autor estudiado, trasladamos este punto a aquel otro epígrafe, anotando entre paréntesis el número de estudio que facilita la ficha correspondiente conforme al anterior orden cronológico.

Acúdase pues a la pg. 836.

* * *

8.- Relación alfabética de obras perdidas, con noticia de algunas.

De bastantes de estas obras no contamos con fecha, o con fecha exacta, por lo que nos ha parecido lo más coherente optar por la ordenación alfabética. El origen de su noticia es muy diverso: Las viejas enciclopedias, como Espasa; los estudiosos antiguos, como Cajador; las noticias necrológicas; los propios libretos, con sus "relaciones de obras del mismo autor", que nos han dado muchas fechas aproximadas; la más diversa prensa de la época; libros bibliográficos distintos, particularmente el *Catálogo...* de Manuscritos de Paz; los archivos musicales, etc.

Salvo excepción, todas ellas habrían sido impresas. Alguna tendría singular interés para profundizar en estudios más parciales de nuestro autor, como puede ser la parodia, o la revista. Y sin embargo, es seguro que alguno de los títulos que siguen se ha conservado en colecciones privadas, o en recónditas bibliotecas públicas de cualquier punto de nuestra geografía.

He aquí, en definitiva, nuestra última aportación posible al respecto:

- 1.- *¿A que no sé quién soy yo?* Zarzuela en un acto. Anterior a 1901.
- 2.- *Abrazo de Vergara, El.* Zarzuela en un acto. Anterior (y próxima) a 1901.
- 3.- *Al borde del abismo.* Zarzuela en un acto. Existe, con el mismo título, y anónimo, un drama en tres actos (Ms.- 14.177-²), que lógicamente nada tiene que ver.
- 4.- *Alfilerazos, Los.* Comedia en dos actos. Anterior a 1895.
- 5.- *Alojado, El.* Anterior a 1873.
- 6.- *Angel de la Guarda, El.* Zarzuela en tres actos y en verso. Aparece en la "relación" de *¡Era yo!* (1869), y otros. Existe un manuscrito, sin fecha, del mismo título, de Mariano Pina Domínguez, y música de Manuel Nieto y X. Brull.
- 7.- *Argumento de Miss Helyett.* Opereta. 1893 (Cajador).
- 8.- *Arriba y abajo.* Zarzuela en un acto. De los sres. ___ y Navarro.
- 9.- *Brigantes, Los.* Zarzuela en tres actos. En prosa. Aparece en la "relación" de *C. de L.* (1871), y otras. Vid música en pg. 764.
- 10.- *Bufos en la frontera, Los.* Apropósito lírico en un acto y en verso. Anunciada junto a *El porvenir de los bufos* (como si tuvieran alguna relación directa) en la "relación" de *El Club de las Magdalenas* (1868), y otras.
- 11.- *Capitán Araña, El.* Zarzuela en un acto. Anterior a 1890. Hay un manuscrito del mismo título, arreglo del sainete *Los tres novios burlados*,

por Orracam.

12.- *Carlos III se casa*. Comedia en un acto. Anterior a 1890.

13.- *Consuelo... de tontos*. Parodia. Zarzuela en un acto. Aparece ya en la "relación" de *Soy yo* (1878).

14.- *Creo con mi madre*. Parece probable confusión (del Espasa y de Cajador) con *Ceno con mi madre*.

15.- *Cuarto mandamiento, El*. Drama en un acto. Hay un manuscrito del mismo título, de Miguel Pastorfido (colaborador de Granés), tomado de un cuento alemán.

16.- *Delirio de Herodes, El; o La degollación de dos inocentes (Inocentada)*. Aparece solamente nombrada en las "relaciones" de *Los hijos del arroyo* (1909) y de *Lorenzín* (1910), pero no en los últimos lugares, sino antes de otras obras de 1886.

17.- *Dios, patria y ley* (sic). Anterior a Noviembre de 1868 (*El Club de las Magdalenas*). Puede dar lugar a la confusión de *Dios, patria y rey* (Véase)

18.- *Duelos con pan son menos, Los*. Zarzuela en un acto y en verso. Anterior a 1878. Se conserva la música (vid punto 10), de Manuel Nieto.

19.- *¡Ellas!*. Juguete cómico, en dos actos. 1880. La Filoxera, de 14-III-80, en una "picadura" dice que "se trata de un libro en el que un moderno Diógenes ha recopilado las gracias, y también las tonterías que se han dicho de las mujeres".

20.- *En el puño del bastón*. Parodia en un acto.

21.- *Estatua de D. Gonzalo, La*. Zarzuela en un acto. Recuerda Chicote: "Granés me dio para su estreno *La estatua de don Gonzalo*; era la obrita, repetida tantas veces, del escultor que no ha hecho una estatua que le han encargado y pagado, y como no la ha hecho, recurre a la estratagemas de colocar en el pedestal a un fresco para que haga de estatua. La gente se reía con la bufonada, conocida del público como pantomima del Circo" (41^a).

22.- *¡Esto se va!* Revista del año, en siete cuadros y en verso. Aparece en la "relación" de *La fuerza de voluntad* (1872).

23.- *¡Estrella negra!* Comedia en un acto y en verso.

24.- *Hágase tu voluntad*. Comedia en un acto.

25.- *Isia de Nihilgurg - Microbug, La*. Arreglo en dos actos. Música de A. Rubio. Anterior a 1877.

26.- *Joven de los Seis Cuartos, El*. Comedia en un acto y en verso. Aparece citada por primera vez en la "relación" de *La princesa de Trebisonda*

(1870). En "relaciones" posteriores se la califica como "juguete cómico".

27.- *Joven del perro grande, El.* Comedia en un acto. Anterior a 1902.

28.- *Juicio de Salomón, El.* Respecto a este apócrifo, véase anécdota en pgs. 28-29.

29.- *Labradora, La.* Drama en tres actos. Anterior a 1900.

30.- *Mala sombra.* Juguete en un acto. En colaboración con Calisto Navarro, 1888.

31.- *Mancha de la mora, La.* Zarzuela en un acto. Anterior a 1890. Existe un manuscrito del mismo título, de Francisco Flores García, autógrafo.

32.- *Marcha de los civiles, La.* Comedia en un acto y en prosa. Aparece citada por primera vez en la "relación" de *Las campanillas* (1873).

33.- *Mis'Erere.* Parodia. La bibliografía de la nota necrológica de El País atribuye esta obra a Granés. Delaito y Pifuela también, con la siguiente puntilla: "No sabiendo a quién parodiar ya, se parodió a sí mismo en cierto modo; pues la famosa opereta de Audran *Miss Helyet*, de la que al mismo Granés hizo primorosa adaptación española, la trocó en *Mis Erere*" (41*). Numerosas "relaciones" de los libretos de Granés también incluyen este título, que es anterior a 1897. Estamos ante una posibilidad semejante a la de *Cris fané* (vid n. 380). Pero también es cierto que si conservamos realmente un manuscrito (Ms-14.398-^o) titulado *Miss Erere* (obsérvense pequeñas vacilaciones en las grafías), sin fecha [1893 (42^o)], "zarzuela cómica en un acto y tres cuadros, en verso", parodia de la opereta *Miss Helyett*", por Gabriel Merino y Luis Arnedo, ambos, colaboradores de Granés. De tal obrita se conserva incluso la partitura (Bib. Nac.; Mp 1271 / 32). Así pues, enmendaron la plana al parodiador los autores de *Cris fané*, y estos otros de *Mis Erere*. ¿Escribió realmente Granés otro *Mis'Erere*, parodiándose a sí mismo?. Lo que al menos está claro es que la versión de *Miss Helyett* fue un gran éxito, del que sólo conservamos la reedición (o 2ª adaptación) de 1905. La última aportación a este conflicto es la extraña noticia de Cejador (vid supra, ficha 7).

34.- *Miss Robinson.* Zarzuela en tres actos.

35.- *Mundo va a arder, El.* Zarzuela en un acto. Con Pastorfido. Música de Offenbach (vid pg. 764). 1875.

36.- *Pérdida y hallazgo.* Comedia en dos actos y en verso. Aparece en la "relación" de C. de L. (1871), y otras posteriores.

37.- *Pleitomanía, La.* comedia en dos actos. Anterior a 1901.

38.- *Prado de ayer y hoy, El.* Zarzuela en dos actos. Posible título

cambiado por 58.- *El Prado de noche (Ayer y hoy)* (1877).

39.- *Presupuestos de Ex-Villapierde (reformados)*. Zarzuela en un acto. No sabemos si es una readaptación de 112.- *Los presupuestos de Villapierde*.

40.- *Primera del barrio, La*. Zarzuela en un acto. Letra de Granés y García Rufino. Música de Amadeo Vives (vid pg. 764 y pgs. 51-2, y notas).

41.- *Revolución conyugal*. Título primitivo de 2.- *Crisis matrimonial*, como se ve en los manuscritos.

42.- *Ripert y el tranvía*. Pieza cómica en un acto, en verso. Hacia 1890.

43.- *Roger Laroque*. Melodrama en tres actos. Anterior a 1898.

44.- *Saito mortal, El*. Comedia en un acto y en verso. Aparece por primera vez en la "relación" de *La fuerza de voluntad* (1872).

45.- *Sanguinaria, La*. Parodia (1864) de *La Pasionaria*, de Leopoldo Cano (que la estrenó en la Zarzuela a fines de 1883). Su génesis pueda estudiarse desde la crítica que hace Granés al modelo, en las páginas de *La Vifia* (vid pgs. 217-8). Del eco de esta parodia perdida da fe la numerosa noticia bibliográfica que conlleva: La citan, al menos, *El libro del año*, de Ricardo Ruiz y Benítez de Lugo, de 1899; Zurita (*Historia...*, 1920, pg. 85); Deleito (*Origen...*, pg. 418); Zamora Vicente (*La realidad...* pgs. 27-29); Crespo (*La parodia...*, pg. 109)...

46.- *¡Santiago... y a ellas!* Juguete cómico lírico, con E. de Lustonó. Teatro Novedades, 7-I-1888. Se conserva la música: Vid pg. 764.

47.- *Señor de Manzanillo, El*. Comedia en dos actos y en prosa. Una enigmática alusión a un tal "señor de Manzanillo" encontramos en el periodismo satírico, en relación con el estreno de 68.- *Martes, 13*. Véase pgs. 144-5, y ficha teatral correspondiente.

48.- *Sostén del abuelito, El*. Zarzuela en un acto. Aparece por primera vez en la "relación" de *¡Madrid separatista!*. Fechable en 1908.

49.- *Tango infernal, El*. "Humorada cómico-lírica en siete cuadros y un estreno de sensación, en prosa y verso". Por S. M. Granés y E. Polo. Música del Maestro Rafael Calleja y Quisilant, que se conserva: Vid pg. 764. Estrenada en el Teatro Nuevo de Barcelona (1909). Figura en las "relaciones" de obras de Granés y Polo, desde *La poca vergüenza*. Conforme a la trayectoria de las colaboraciones de ambos autores, título y subtítulo, se trataría de una revista sicalíptica. Personajes: Seis hermanas, Micifuz, Lagartijilla, Satanás, Lolita, un Inspector, Ministras, Ministros, Guardias, Vendedores...

50.- *Telefonista, La*. Zarzuela en dos actos, anterior a 1902. Si inter-

pretamos bien a Enrique Chicote (421), era el "arreglo" de una opereta. Tiene anécdota: Fue "obra que le gritaron, y cuando mayor era el escándalo salió a escena a pedir cuentas al público, y no le mataron".

51.- *¡Todo Dios loco!* Zarzuela - parodia. Aparece solamente en las "relaciones" de *Los hijos del arroyo* (1909) y *Lorenzín* (1910), pero no en los últimos lugares, sino antes que *Carmela* (1891). Es difícil calcular, pues, su fecha aproximada. Quizá sea réplica paródica al drama de Echegaray *El loco Dios*, de 1890. Sería la tercera vez que tomaba como blanco al Nobel.

52.- *Tren del matrimonio*, *El*. Drama en un acto.

53.- *Venganza de un marido*, *La*. Comedia en un acto.

54.- *Vida y milagros de San Isidro*. Melodrama en tres actos. 1889.

Añadimos tres en el último instante (véase su música en pg. 764):

55.- *Bella florista*, *La*. Opereta en tres actos. Colaborador, Nombela. Música de Nicolau Parera.

56.- *Caretas políticas*. Música de Vicente Lleó. Sabemos sus personajes: Remolacha, Sal, Violín, Bombo, Fígle, Carbón, Cisco, Lucio, Caco, Trompa, Caña, Guardias, Cucco, Ymoralidad [sic].

57.- *Maniobras*. Colaborador, Florencio Bello San Juan. Música de Hipólito Rodríguez e Isidoro Hernández. Personajes: Felipa, Cosme, Sacristán, Teniente, Indalecio, Jaime.

* * *

9.- Relación alfabética de colaboradores.

Noticia sobre los más significativos colaboradores de Granés, tanto músicos, como libretistas, e incluso autores arreglados, puede hallarse, sobre todo, en las páginas biográficas. De los músicos, concretamente, en dos epígrafes específicos. El objeto de estas subsiguientes relaciones es citarlos a todos, reunidos, y facilitar la obra u obras en que trabajaron con Granés. En otro lugar comentábamos que tan numeroso y vario porcentaje de obras en colaboración deberá ser reflejo de un espíritu muy abierto y bien dotado para el trabajo (creativo) en equipo.

En determinados casos el término "colaborador" es relativamente exacto: Cuando el libretista trabaja "arreglos" que conservan su músico original (Offenbach, Lecocq, Flotow...), o cuando toma por préstamo un sainete de Ramón de la Cruz y le adosa una suerte de actualización.

* *

9.1.- Los músicos.

(Entre paréntesis figuran los números de las fichas correspondientes, conforme al anterior estudio cronológico).

En el punto 10, nos referiremos a las partituras conservadas.

| | |
|---|---|
| Aceves (21) | Arderius, Eduardo G. (135) |
| Arnedo, Luis (98, 108, 113, 114, 125, 131, 132, 136) | |
| Audrán (126) | Balart, Gabriel (4, 10) |
| Barrera (116) | Borrás, Emilio (134) |
| Bratón, Tomás (44, 84) | Brocca (6) |
| Calleja, Rafael (112, 129, perdida 49) | Campo (6) |
| Catalá (90) | Cereceda, Guillermo (12, 71, 93, 115) |
| Cotó, Alberto (110) | Cresj (42) |
| Chapí, Ruperto (37) | Chueca, Federico (70) |
| Espino, Casimiro (68) | Estellés (111) |
| Fernández Caballero, Manuel (47, 94, 95, 100) | |
| Fernández Grajal (79) | Flotow (17) |
| Giménez Arderius (vid Arderius) | Gómez, Tomás (79, 84) |
| Hernández, Isidoro (53) | Jiménez [Jerónimo] (76) |
| Lecocq (18, 28, 63) | L'Epine, Ernesto (26) |
| López del Toro, Emilio (121) | López Torregrosa, Tomás (130) |
| Lleó, Vicent (112, 116) | Mangiagalli, Carlos (95) |
| Méndez Rodríguez (118) | Miró, Joaquín (16) |
| Monfort, D. B. de (31, 52) | Nieto, Baldomero (82) |
| Nieto, Enrique (41) | Nieto, Manuel (20, 32, 40, 44, 47, 48, 50, 58, 66, 69, 77, 81, 86, 119, 127) |
| Offenbach, Jacques (13, 15, 19, 22, 23, 24, 25, 29, 34, 35, 39, 59, 60, 61, 62, 122) | |
| Pérez Soriano (117) | Planquette, Robert (128) |
| Reig, Tomás (99, 101) | Rodríguez, Hipólito (133) |
| Rogel, José (11) | Rubio, Angel (21, 49, 51, 55, 56, 57, 64, 65, 68, 73, 78, 83, 86, 87, 102, 105, 111; "arreglos" 59, 60, 63) |
| Ruiz, Leandro (89) | San José (100) |
| Scarlatti (43) | Taboada, Rafael (57, 80, 104) |

Valverde, Joaquín (70) Valverde, Joaquín (*Quinito*) (104, 129)
Vilamala, Francisco G. (107) Vives, Amadeo (*Perdida*, 40)
"Varios autores" (9, 54, 96, 103)

* *

9.2. Los libretistas.

(Entre paréntesis figuran los números de las fichas correspondientes, conforme al anterior estudio cronológico).

Arenas, Manuel (82) Bardán (11)
Crouselles, Carlos (118, 123, 124) Cruz, Ramón de la (58)
Bello Sanjuán, Florencio (133, 117) García Alvarez (112)
García Rufino, José (111, 121) Jackson Veyán, José (77, 79, 86, 87)
Lalama, D. V. de (22, 23, 24, 25, 26, 28, 29, 35, 39)
Llern, Rafael M^a (95) López Marín, Enrique (114)
Lustonó, Eduardo de (⁴²²) (58, 86, 90, 92)
Merino, Gabriel (100) Montesinos, Eduardo (116)
Montesinos, Eduardo [hijo] (101) Navarro, Calisto (33, 40, 44, 56, 57, 66,
68, 69, 73, 78, 84, 102; *perdida* 30)
Navarro Gonzalvo, Eduardo (76, 103, 104)
Paso (y Cano, José) (112, 124) Pastorfido, Miguel (2, 5, 11, 14, 18, 43,
46)
Pérez y González, Felipe (72, 75) Pina Domínguez, Mariano (83, 106)
Polo, Ernesto (127, 128, 129, 130, 131, 132, 134, 135; *perdida* 49)
Povedano, Angel (13) Prieto (55, 70)
Quilis, José (127, 135) Ramos Carrión, Miguel (21)
Sierra (70) Valcárcel, Manuel (8)

* *

9.3. Autores "arreglados".

Bataille, Luis (96) Cremieux, H. (29)
Chivot, Enrique (63) Delavigne, Casimir (2)
Durú, Alfredo (63) [Jaime Hijo]? (29)
Millaud, Albert (59, 60) Nutter (15)
Sardou, Victorien (103) Sermet, Julián (96)
Scribe (90) Trefeu (15)

* * *

10.- Noticia bibliográfica de las partituras conservadas.

He tomado como base de recopilación los fondos conservados en la Sociedad General de Autores Españoles (S.G.A.E.), por ser, con mucha diferencia, los mejor dotados de zarzuela y género chico. Tengase en cuenta que, en el origen de la Sociedad está la adquisición del inmenso archivo musical de Fiscowich, que a su vez había previamente aglutinado materiales antiguos de editores anteriores (vid notas 252 y 295). En efecto, en la S.G.A.E. disponemos de la casi totalidad del teatro lírico escrito por Granés. No obstante he añadido los fondos existentes en la sección de Música de la Biblioteca Nacional (B.N.) y los de la Biblioteca Musical del Ayuntamiento de Madrid (B.M.A.M.). De ambos facilito signatura. Pero los fondos de la S.G.A.E., en plena labor de informatización, sólo se solicitan, de momento, mediante el título de la obra. Por ello se impone aquí también una ordenación alfabética. Tras el título figura entre paréntesis el número correspondiente a nuestro estudio cronológico (pgs. 452-752), que nos evita repeticiones innecesarias, y después, la naturaleza del material musical conservado. No hay partituras completas, stricto sensu, pero sí los elementos musicales suficientes para una puesta en escena, en la mayoría de las obras. Sólomente reproducimos la ficha completa de las particellas de *La Golfemia* y *La Fosca*.

A seis reales con principio (51). S.G.A.E.: 1 parte de apuntar, partitura del nº 3, particellas...

¡A ti suspiramos! (95). S.G.A.E.: Violín director, 1 parte de apuntar, 2 libros, particellas...

¡Alto!... y *alojamiento* (133). S.G.A.E.: Violín director, 1 parte de apuntar, 2 libros, particellas...

Año del diablo!, *El* (47). B.M.A.M.: Tango americano. N-8.

Salida del zulo, *El* (114). S.G.A.E.: 2 partes de apuntar, 2 libros, particellas...

Baño de Diana, *El* (111). S.G.A.E.: 2 partes de apuntar, particellas...

Barba Azul (14). S.G.A.E.: Violín director, 2 partes de apuntar, 2 libros, particellas... B.M.A.M.: Para piano. O-42. Para canto y piano. Texto francés. O-1.149. Partitura completa para canto y piano. O-1.154 y O-1.098.

Berquini (75). S.G.A.E.: 3 violín director, 3 partes de apuntar, 4 libros, particellas...

C. de L. (20). S.G.A.E.: Violín principal, 6 partes de apuntar, 8

libros, particellas...

Caballero feudal, El (19). S.G.A.E.: 1 libro, particellas...

Canción de Fortunio, La (13). S.G.A.E.: Violín director, 1 parte de apuntar, particellas...

Carbonero de Subiza, El (21). S.G.A.E.: Violín principal, 1 parte de apuntar, 2 libros, particellas...

Carmela (99). S.G.A.E.: Violín principal, 1 parte de apuntar, 2 libros, particellas... Otro: 2 partes de apuntar, 1 libro.

Cascarrabias (116). S.G.A.E.: Violín principal, 1 parte de apuntar, 2 libros, particellas...

Circo nacional (77). S.G.A.E.: Violín principal, 1 parte de apuntar, 2 libros, particellas...

!!!Delirium tremens!!! (129). S.G.A.E.: 2 partes de apuntar, 2 libros, particellas...

Después del diluvio (43). S.G.A.E.: 1 parte de apuntar, particellas...

Día de la ascensión, El (100). S.G.A.E.: Violín director, 1 parte de apuntar, 2 libros, particellas...

Dinamita, La (115). S.G.A.E.: 1 parte de apuntar, particellas...

Dolores... de cabeza (108). S.G.A.E.: Violín principal, 1 parte de apuntar, 2 libros, particellas... B.N.: Parte de canto y piano. M-4.403.

Dos leones (44). S.G.A.E.: Violín pral., 2 partes de ap., particellas...

En el nombre del padre... (78). S.G.A.E.: Violín principal, 1 parte de apuntar, 2 libros, particellas...

Enemigos del cuerpo, Los (101). S.G.A.E.: Violín principal, 1 parte de apuntar, 2 libros, particellas...

¡Era ybi (12). S.G.A.E.: Violín principal, 2 partes de apuntar, 2 libros, particellas...

Farolita, La (119). S.G.A.E.: Violín principal, 1 parte de apuntar, 1 libro, particellas...

Fosca, La (125). S.G.A.E.: 2 partes de apuntar, 2 libros, 1 guión [dentro], 3 violines 1ª A, 2 violines 2ª B, viola, cello, c. bajo, arpa, flautín, flauta, oboe, 2 clarinetes, fagot, 2 trompas 1ª y 2ª, trompeta, trombón 1ª y 2ª, trombón 3ª, timbales, caja y triángulo, bombo y platillos, lira. 2 triples 1ª, 2 triples 2ª, 2 tenores 1ª, 1 tenor 2ª, 2 bajos.

Fresco de Jordán, El (53). S.G.A.E.: Violín pral., 1 parte de ap., particellas... B.N.: Reducción por el mismo autor (canto y piano). Np.-1.265/14.

Fuego en guerrillas (40). S.G.A.E.: Violín principal, 2 partes de apuntar, 3 libros, particellas... Otro: 1 parte de apuntar, 1 libro. B.N.: Reducción por el autor (canto y piano). Mp.-1.259/15.

Fuerza de voluntad, La (31). S.G.A.E.: Violín principal, 2 partes de apuntar, 3 libros, particellas...

Gloria pura (124). S.G.A.E.: 2 partes de apuntar, 2 libros, particellas.

Codínica, La (117). S.G.A.E.: Violín principal, 1 parte de apuntar, 2 libros, particellas...

Golfemia, La (113). S.G.A.E.: Violín principal, 1 parte de apuntar, 2 libros, 1 guión (dentro), 3 violines 1ª A, 2 violines 2ª B, viola, cello, c. bajo, arpa, flautín, flauta, oboe, 2 clarinetes, fagot, 2 trompas 1ª y 2ª, trompeta, trombón 1ª y 2ª, trombón 3ª, timbal, caja y triángulo, bombo y platillos, guión banda. 1 tiple 1ª, 1 tiple 2ª, 1 tenor 1ª, 1 tenor 2ª, 1 bajo. Otra: 2 partes de apuntar, 2 libros.

Gran [sic] hombre de Canillejas, El (58). S.G.A.E.: Violín director, 2 partes de apuntar, particellas...

Grandes y chicos (87). S.G.A.E.: Violín pral., 1 parte de ap., particellas.

Grito del pueblo, El [o La voz pública] (71). S.G.A.E.: Violín principal, 1 parte de apuntar, 2 libros, particellas...

Guasín (105). S.G.A.E.: Violín director, 1 parte de apuntar, 2 libros, particellas...

Habladores, Los (34). S.G.A.E.: particellas...

Hacer el oso (6). S.G.A.E.: Violín pral., 1 parte de ap., particellas...

Hija de la mascota, La (94). S.G.A.E.: Violín principal, 1 parte de apuntar, 2 libros, particellas...

Hijos del arroyo, Los (135). S.G.A.E.: violín principal, 1 parte de apuntar, 1 libro, particellas...

Jaleo Nacional (118). S.G.A.E.: Violín principal, 1 parte de apuntar, 1 libro, particellas...

Juanito Tenorio (81). S.G.A.E.: Violín principal, 1 parte de apuntar, 2 libros, particellas... Otro: 1 parte de apuntar, 1 libro.

Laurel de oro, El (57). S.G.A.E.: Violín principal, 1 parte de apuntar, 2 libros, particellas...

Liga de las mujeres, La (93). S.G.A.E.: Violín principal, 1 parte de apuntar, particellas...

Lorenzín, o El camarero del cize (136). S.G.A.E.: 2 partes de apuntar, 2

libros, particellas...

¡Madrid separatista! (130). S.G.A.E.: Violín principal, 1 parte de apuntar, particellas...

Manicomio político (79). S.G.A.E.: 1 parte de ap, 2 libros, particellas.

Marselles, El (50). S.G.A.E.: Violín principal, 1 parte de apuntar, 2 libros, particellas...

Martes, 13 (68). S.G.A.G.: 1 parte de apuntar, particellas...

¡Me cayó la lotería! (23). S.G.A.E.: Voz y bajo 1, particellas...

Miss Helyett (126). S.G.A.E.: (Rigodón, reforma 18 papeles) 2 partes de apuntar, 2 libros, particellas... B.M.A.M.: Vals. Para piano. O-161. Para piano. N-137. Para piano. N-142. Parte de piano. Y-176.

Mis tres mujeres (49). S.G.A.E.: Particellas...

Mujer en casa y el marido a la puerta, La (24). 1 libro, particellas...

Ni se empieza ni se acaba. (54). S.G.A.E.: 1 parte de ap, particellas...

Orden del rey (128). S.G.A.E.: Violín principal, 1 parte de apuntar, 2 libros, particellas... Otro: 1 parte de apuntar.

Panadera, La (61). S.G.A.E.: 1 parte de apuntar, voces.

Periquito entre ellas (56). S.G.A.E.: Violín principal, 2 partes de apuntar, 3 libros, particellas...

Pitos (sic) de la guardia, Los (39). S.G.A.E.: Violín director, 1 parte de apuntar, particellas...

Poca vergüenza, La (134). S.G.A.E.: 2 partes de apuntar, 2 libros, particellas... Otro: 2 partes de apuntar, 3 libros.

¡Por la tremenda! (55). S.G.A.E.: 2 violín director, 4 partes de apuntar, 4 libros, particellas... B.M.: Canto y piano. Mp.-1.260/5.

Pardiaseros, Los (131). S.G.A.E.: Violín principal, 1 parte de apuntar, 2 libros, particellas...

Presupuestos de Villapierde, Los (112). Violín pral., 1 parte de ap. 2 libros, particellas... Otro: Violín pral., 1 parte de apuntar, particellas...

Rayo, El (110). S.G.A.E.: Violín principal, 1 parte de apuntar, 2 libros, particellas...

Rifa del beso, La (121). S.G.A.E.: Violín director, 1 parte de apuntar. 2 libros, particellas...

¿Se puede? (82). S.G.A.E.: Violín principal, 2 libros, particellas...

Señor de Barba Azul, El (104). S.G.A.E.: Violín director, 1 parte de apuntar, 2 libros, particellas...

Señor Juan de las Viñas, El (104). S.G.A.E.: 1 parte de apuntar, 2 libros, particellas...

Sonámbula, La (32). S.G.A.E.: Violín pral., 1 parte de ap., particellas.

Sustos y enredos (90). S.G.A.E.: Violín director, 1 parte de apuntar, particellas...

Te espero en Eslava tomando café (36). S.G.A.E.: 2 violín director, 2 partes de apuntar, 2 libros, particellas...

Teatro nuevo, El (83). S.G.A.E.: 2 violín director, 2 partes de apuntar, 1 libro, particellas...

Tesoro de la bruja, El (127). S.G.A.E.: 1 parte de ap., particellas...

Un casamiento republicano (11). S.G.A.E.: Violín principal, 1 parte de apuntar, 1 libro, partitura de banda, particellas...

Un perro grande (69). B.N.: Reducción. Canto y piano. Mp.-1.259/19.

Un viaje al otro mundo (42). S.G.A.E.: Violín principal, 1 parte de apuntar, particellas...

Una ópera en Azuqueca (107). S.G.A.E.: Violín principal, 1 parte de apuntar, 1 libro, guión banda, particellas...

¡Vaya calor! (132). S.G.A.E.: Violín principal, 1 parte de apuntar, 1 libro, particellas...

Vista y sentencia (84). S.G.A.E.: Violín principal, 1 parte de apuntar, 2 libros, particellas...

Voto del caballero, El (96). S.G.A.E.: Violín director, 1 parte de apuntar, particellas...

Además, contamos (en la S.G.A.E.) con la música de una serie de obras que hemos dado como 'perdidas': *Los brigantes* (1 parte de apuntar, particellas); *Los duelos con pan son menos* (B.N.: Reducción. Canto y piano. Mp.-1.259/10); *El mundo va a arder* (violín director, particellas); *La primera del barrio* (1 parte de apuntar, particellas); *Santiago... y a ellas* (2 violín director, 2 partes de apuntar, particellas) y *El tango infernal* (Violín director, 1 parte de apuntar, particellas). Incluso hallamos materia musical de obras de las que no teníamos siquiera noticia: *La bella florista* (1 parte de apuntar, particellas); *Caretas políticas* (1 violín principal, 1 parte de apuntar, particellas) y *Maniobras* (violín principal, 1 parte de apuntar, particellas). En cambio, echamos en falta, por ejemplo, la única colaboración de Chueca y Valverde: el sainete 70.- *La plaza de Antón Martín*.

Notas

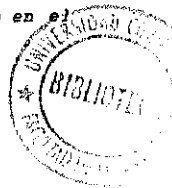
1.- R. Alier (*El libro...* Pg. 29, entre otras) acepta el enfoque extraordinariamente crítico que ya adoptara el también catalán José Ixart en 1896 (*El arte escénico en España*), citándole profusamente, para con los libretistas del género chico, que, al igual que la zarzuela, "ha padecido fuertemente de esta frivolidad, de este desprecio por la cultura, de esta chabacana actitud ante la vida que se trasluce de los propios libretistas de buena parte de los textos. Afortunadamente, un plantel de buenos, a veces excelentes músicos, supo cubrir estos harapos literarios con partituras bien construidas, hasta elegantes, y hacer vivir así unos textos cuyo destino inmediato debió haber sido el olvido".

2.- Desde Eusebio Blasco (en el prólogo al epigramatario *Café con leche*, 1880) hasta un redactor de *El País* (en 1907, antes de que Granés entrara a formar parte del periódico), pasando por los diversos cronistas teatrales, como puede verse en las respectivas fichas que facilitan juicios de prensa, o los enciclopedistas.

3.- A. Peña y Goñi. *De buen humor*. 1892. Recurrimos a citarlo en varias ocasiones. Su panorámica no se circunscribe sólo al género chico, sino al teatro serio (como Ixart), o a aspectos curiosos de los ambientes madrileños (véase, por ej., n. 111 del *Periodismo satírico*). Este Peña fue director de *La Lidia*, y su afición taurómica le distanciaba asimismo de Ixart, porque éste también se sulfura viendo signos taurinos en la escena.

4.- Entre los críticos antiguos, destacaría a F. Pérez y González, precisamente libretista colaborador de Granés: "Habrà que contentarse, como hasta ahora, conque los libretos sean *servidores* de la música, con un poco más o un poco menos de literatura, sin cargar sobre los libretistas todo el peso de la crítica, pues como se ha visto, con excelente poesía se han hecho óperas detestables, y con poquísima literatura se han compuesto óperas que *han quedado*". (*Teatralerías...* Pg 208). Y, de mucho más relieve, al gran erudito D. Emilio Cotarelo y Mori, que sentencia "el importante papel que debe tener la poesía, la letra, que es siempre el cuerpo de la obra lírico-dramática, aunque su espíritu pueda, en gran parte, concederse a la música". (*Historia...* Pg. 491).

5.- Aunque antes ya hizo otras, como 10.- *Así en la tierra como en el*



cielo, una zarzuela mitológica en que ya parece ironizarse alguna idea de Elasco (Esc. VII):

TRIBIO.- *(a las mujeres del coro)*

Y vosotras, entre tanto,
como hacen las suripantas
en la zarzuela de Elasco,
cantad un corito en chino
para que no lo entendamos.

MUSICA

CORO.- Amaraika, perinika, (1)
cacautchucho turinecho.

JUPITER.- Eso en chino significa
que nos haga buen provecho.

(1) *Amaraika* acción de *parlar*, *perinika* de *pinchar*, *cacautchucho* de *comer*, *turinecho* de *limpiarse*, etc. Todos estos ademanos deben ser a compás y uniformes.

6.- Con el nombre de Fenelon se hace alusión a Francisque de Salignac de la Mothe-Fenelon, escritor y obispo francés que en 1699 escribió *Las aventuras de Telémaque*, que fue prohibido. Dice el Espasa que esta obra "en España y otros países ha servido... para iniciar a los escolares en el conocimiento del idioma francés", por lo que es fácil deducir que Eusebio Elasco la conociera y se inspirara en ella.

7.- E. Chicote. *La Loreto* y... Pg. 205. Esta inagotable fuente de anécdotas que es Chicote nos dice también que "el ingenioso periodista" Crouselles casó con una bella señorita malagueña, y que ambos, "en un momento de locura, se suicidaron en el cuarto de una fonda".

8.- Pueden verse pormenores del suceso tanto en la ficha 71.- *El grito del pueblo* como en *El periodismo satírico*, pg. 218.

9.- Vid detalles en 115.- *La dinamita*.

10.- N. Iglesias. *Catálogo...* Pg. 18. Añade: "medio paso suele ir de la imitación al puro calco de Luis Mariano de Larra o los Pina..." (¡El hijo de *Figaro!*, por un lado; y por el otro, padre e hijo, paradigmas del más descarnado plagio, repetidas veces satirizados por nuestro epigramático).

11.- Sólo recuerdo haber visto definido este término por E. Chicote (*La Loreto* y... Pg. 214): "encerrar en un cuarto a varios autores poniendo a su disposición comida y bebida, y no recobraban la libertad hasta que habían terminado la obra". N. Iglesias (*Catálogo...* Pg. 18) lo acepta y reproduce un

ejemplo que da Chicote de una encerrona de nueve músicos con nueve libretistas.

12.- "Los bufos y la canconomanía no pasan sin su formidable coro de anatemas... Cuando se abren los teatros por horas, suenan otra vez, en todos los tonos, en todas partes, diariamente, iguales lamentos". J. Ixart. *El arte...* Vol I. Pgs. 82-3.

13.- "Llegó a hablarse de una verdadera «plaga de los bufos», aunque en el fondo esta tendencia no era sino una de las múltiples evoluciones por las que ha pasado el género zarzuelístico desde su reaparición a mediados del S. XIX, y mucho más positiva que el estancamiento de otras épocas". R. Alier. *El libro...* Pg. 56. Por otra parte leemos que los bufos, "durante seis años mantuvieron su imperio". Barbieri y Liern escribieron *El proceso del can-can* en 1873, cuando ya los bufos habían decaído. (S. Valverde. *El mundo...* Pg. 140). Al parecer "los acontecimientos de 1870 y 1871 paralizaron por un tiempo la vida teatral francesa en la que se inspiraba la versión española". (R. Alier. *El libro...* Pg. 57).

14.- Es inevitable la referencia a Valle Inclán, aunque no sea a modo de precedente. En la correspondiente ficha hago un breve análisis de este concepto de farsa.

15.- Sugiero el cotejo de las respectivas fichas de estas piezas, pero muy particularmente de mi comentario a 43,- *Después del diluvio*, estrenada en Septiembre del 74 en el Salón del Prado. Otra cosa podríamos interpretar de haberse escrito un año antes, a favor de las corrientes de libertad y descontrol de la República.

16.- Esta característica, que he comprobado con la lectura, la aportan varios críticos. Entre ellos, R. Alier: "Estas primeras zarzuelas pequeñas tenían también una considerable influencia del género de los «Bufos»". *El libro...* Pg. 59.

17.- Nos informa Ixart que "La Revista, en su forma más común, esto es la del año, la de los sucesos ocurridos en los doce meses anteriores, vino aquí de Francia, como todas esas nuevas combinaciones teatrales". (*El arte...* Vol. II. Pgs. 156-7). Luego compara la revista francesa con la española, con grave inferioridad cultural de ésta.

18.- "También Martín cultivó el género chico. Antes fue teatro especializado en la representación de dramas y melodramas, especialmente «El Nacimiento» y «La Pasión»". E. Chicote. *La Loreto y...* Pg. 68.

19.- J. Ixart. *El arte...* Vol II. Pgs. 136-156, pero sobre todo 136-142. Su descripción de métodos, temas y personajes, en buena medida, son fiel reflejo de lo que hizo Granés en este subgénero.

20.- Emilio Cotarelo (Pg. 69 de "El postrer...", de Subirá): "El último decenio del s. XIX viene a ser como el desenlace de este gran drama histórico y algo determinante de la zarzuela... La lucha fratricida entre la zarzuela y la ópera... no podía dar por resultado más que el triunfo del tercero y más débil de los luchadores: es decir, del género chico". Citando después (Pg. 61) a Marciano Zurita, aporta un impresionante dato: "entre 1890 y 1900 se estrenaron en Madrid más de 1500 obras del género mínimo". Por su parte Deleito y Piñuelas (nos interesa particularmente), sentencia: "La historia del género chico puede reducirse a tres etapas, correspondientes a otras tantas décadas: De 1880 a 1890, formación; de 1890 a 1900, plenitud; de 1900 a 1910, decadencia y muerte". (*Origen...* Pg. 177).

21.- En los últimos 15 o 20 años es frecuente encontrar en los libretos de Granés indicaciones para la representación en provincias; advertencias relacionadas con el reparto; más acotaciones para los actores; letras y cuplés para repeticiones, etc. Es como si su conocimiento sobre el mundo escénico viniera sumado a una seguridad personal de triunfo, a un más responsable interés por el mismo.

22.- Jacinto Benavente, en el prólogo a *Madrid en la escena*, de Dionisio de las Heras. Pg. 7. Era 1897, y siete de los doce teatros de Madrid programaban género chico. (Pg. 73).

23.- P. Baroja. *Obras...* "Vitrina pintoresca: El folletín y el sainete". Pg. 839.

24.- J. Ixart. *El arte...* Vol. II. Pgs. 112-3.

25.- *Ibid.* Pg. 119.

26.- J. Subirá. "El postrer..." Pg. 59. Subirá recoge aquí un largo fragmento textual de Emilio Cotarelo.

27.- "Epoca brillante del género chico, bien con música o sin ella, pues a la gente le parecía de perlas divertirse con una piecicita por dos reales la butaca". (E. Chicote. *La Loreto y...* Pg. 66). Ángel Sagardía puntualiza más: "El género chico nació sin música; los sainetes de Luceño y de Ricardo de la Vega no la precisaron. Fue Chueca el primer compositor que recibió sainetes para musicar". (*Federico Chueca*. Pg. 7. nota 1).

28.- E. Chicote. *La Loreto y...* Pg. 68.

29.- Dionisio de las Heras. *Madrid...* Pg. 73.

30.- La ficha sobre Granés esta en el tomo 26. Pgs. 1077-8 del *España* (1925), y en la pg. 713 del *Gran diccionario...*

31.- J. Ixart. *El arte...* Vol. II. Pgs 75-76 y 136-156.

32.- Ibid. Pg. 150: "Como no ha sido sólo el infimo pueblo, sino todos, los que hemos pasado por tales barbaridades, excuso medir la imbecilidad corrientes!".

33.- Ibid. Pgs. 73-74: Ixart analiza en dos obras, *Zaragüeta* (1894), y *El señor gobernador* (de Ramos Carrión y Vital Aza) el mismo recurso: "el cambio de personas; la cómica y divertida confusión que se origina siempre de tomar a uno por *quien* no es, o por *lo que* no es". Y añade: "Este mismo resorte puede complicarse a voluntad multiplicando el número de los substituidos, y haciendo que sean varios a la vez los que se equivoquen... hasta producir un embrollo inenarrable". Granés cae de vez en cuando en estos embrollos.

34.- Ibid. Pg. 74: "En general, donde aparece algún lance sospechoso o algún personaje femenino de licenciosa conducta, hay derecho a creer sin más averiguaciones que la obra es plagio o arreglo del francés". Valérese, no obstante, que han pasado unos años desde que Ixart expusiera esa drástica idea y la publicación del "arreglo". Véase asimismo nuestro comentario a la obra.

35.- Aquí localizo otra pequeña fisura de nuestra metodología general expuesta en las pgs. 325-6. Es evidente, con tal estructura base, la intención de incluir este melodrama en los parámetros musicales de la zarzuela chica (incluso por sus actores: Loreto y Chicote). No obstante, creo de rigor incluirlo entre los dramas por su planteamiento temático.

36.- A no ser que mediaran perspectivas extrínsecas, como la demanda empresarial de determinados géneros, servida con trucaje por parte de los autores.

37.- "La opereta no es precisamente la ópera cómica, sino un tenue escalón más abajo, en el sentido de la responsabilidad. Algo más ligero, más sutil, más arbitrario, más divertido". X. Muñoz. *Historia...* Pgs. 300-1.

38.- J. Ixart. *El arte...* Vol. I. Pg. 79. Véase también la nota 16.

39.- Aunque, por ejemplo, no figura en el estudio de Crespo Matellán (*La parodia...*); y al contrario: sí figuran como parodias otras que no lo son ni por "subtitulación" ni por su formulación real.

40.- Con la revista de Jose María Gutiérrez de Alba & Emilio Arrieta 1864-1865 (es decir, "revista del año"), repetida por su gran éxito con 1866-1867 (con música de Oudrid). N. Iglesias. *Catálogo...* Pg. 21.

41.- Véase noticia de ese colaborador en pg. 32.

42.- *Circo nacional* es de 1886. Pero del recurso de los personajes simbólicos o alegóricos se debió abusar tanto que Sinesio Delgado en 1889 estrena *La revista nueva o la tienda de comestibles* para denunciar los excesos. Luego lo recuerda en *Mi teatro* (1906): "Que una muchacha guapa asegure que es la Deuda Perpetua Interior, o la República, o un puro de quince céntimos, son bromas que no se pueden aguantar aunque lo juren frailes descalzos" (Cito por N. Iglesias. *Catálogo...* Pg. 21). La amistad entre Granés y el director del Madrid Cómico proviene de los tiempos de *La Viña*. Hay en el *Periodismo satírico* diversa noticia al respecto.

Añadamos que los personajes simbólicos no son exclusivos de las revistas: también aparecen en las zarzuelas (por ej. en los "diarios").

43.- Considérese que también se etiquetaba como "fantasía" uno de los hitos revisteros más famosos: *Venus salón*, de 1899.

44.- Esas cualidades define Ixart (*El arte...* Vol II. Pg. 156) para el "pasillo", acusando a la "revista" de descoyuntar la pieza dramática: "La Revista no es mas que una serie de escenas sin ilación visible, el desfile de diversos panoramas sin carácter de continuidad y analogia, el paso de varios acontecimientos personificados en algunas figuras o simplemente recordados. El autor, lejos de verse sometido a ningún plan de conjunto, tiene, por el contrario, por primera ley de su obra, la más absoluta libertad, la fantasía y el capricho. En unos tres cuartos de hora, todo lo más, ha de pasar revista a sucesos que no tienen la menor conexión entre sí, presentarlos por su lado picaresco o satírico y retirarlos pronto. Es un exhibidor de linterna mágica, más en grande".

45.- N. Iglesias. *Catálogo...* Pg. 23.

46.- Aporta la gradación (conforme avanza el siglo). E. Chicote. *La Loreto y...* Pg. 68.

47.- Las primeras gotas de inconfundible sicalipsis en el teatro de Granés aparecen en III.- *El baño de Diana*, juguete del año 98. Este juguete, casi un comedia azarzuclada, adelanta pues un componente básico -cuando no predominante- de las revistas del s. XX. Pero al margen de eso, y de su título sugeridor, no tiene ningún punto de contacto (tema, estructura, etc.)

con el género "revista".

48.- Por ejemplo, y con todos mis respetos al prestigioso *hombre de la zarzuela*, no comparto la óptica que respecto al género "ínfimo" plantea R. Alier (*La zarzuela...* Pg. 62), cuando tras definir "el nuevo tipo de pieza breve", explica: "Surgido en estos años, en que tanto se hablaba del género chico, es lógico que, humorísticamente, empezara a llamársele «género ínfimo». Y más adelante: "este tipo de teatro musical quedaba al margen de la actividad propiamente zarzuelera". Creo que la indefinición de fronteras queda ahí patente.

49.- Vid noticia de este colaborador en Pg. 44.

50.- Antes de esta, nos consta la de 71.- *El grito del pueblo*. En aquella ocasión se traslucían las palabras de Felipe Pérez y González que reproducimos en la pg. 387. En esta ocasión los motivos eran realmente más graves. Léase al respecto la ficha de 132.- *¡Vaya calor!*, y sobre todo la nota 400, a ella correspondiente.

51.- A. Zamora V. *La realidad...* Pg. 72.

52.- J. Deleito. *Origen...* Pg. 418.

53.- S. Crespo. *La parodia...* Pg. 81.

54.- P. Arderius. *La ópera...* Pg. 6.

55.- Cito por un artículo de Javier Gaztambide que reproduzco en la pg. 214. Naturalmente lo he visto contrastado varias veces.

56.- J. Ixart. *El arte...* Vol I. Pg. 79. No concreta Ixart cuales fueran "aquellas parodias", y cuando iba a ocuparse de ellas se murió (dejó escrita su intención al final del mismo libro, vol. II).

57.- S. Crespo. *La parodia...* Pgs. 89-110.

58.- Crespo recoge ambos títulos de *La realidad esperpéntica*, de Zamora Vicente, en la pg. 29, pues por el contexto, en que alude a otras muchas parodias, podría deducirse que Zamora las considera así también. Lo mismo ocurre con *Los enemigos del cuerpo*, que tampoco es parodia.

59.- S. Crespo. *La parodia...* Pg. 89.

60.- J. Deleito. *Origen...* Pg. 418. En cuanto a *Mis'Erere*, vemos el curioso caso del parodiador parodiado (por partida doble), sobre la base de *Miss Helyett*, que a su vez era un arreglo.

61.- Una de ellas, por ejemplo, *Consuelo... de tontos*. Vid punto 8.- "perdidas".

62.- Pueden verse los puntos 2.4. y 2.5. de *La Filoxera* (Pgs. 131-140) y

el libro "epigramático" (pgs. 93-4), donde se explica la relatividad de esas parodias, muchas de ellas procedentes de modelos poéticos, no dramáticos.

63.- Damos la cita en la pg. 340, y la referencia bibliográfica en la n. 51.

64.- Vid. pg. 93.

65.- Por cierto que en estas dos primeras parodias de Granés se da una especial circunstancia: Ramos Carrión colabora con Granés para parodiar *El molinero*, y surge *El carbonero*... Después Granés parodia *La Marsellesa* de Ramos Carrión, con su *Marseliés*.

66.- J. Deleito. *Origen*... Pgs. 417-8.

67.- A. Zamora. *La realidad*... Pg. 28.

68.- Zamora alude a la frecuencia de tal recurso en varias parodias de Granés (*Carmela*, *El mojicón*) y de otros: "¡Qué acorde inmenso en el trasfondo literario de la masa española desempeña el *Tenorio* de Zorrilla en estos tiempos últimos del s. XIX!... Es realmente el pulso del tiempo, inevitable y quizá gustosa compañía". (*La realidad*... Pg. 74).

69.- F. Ruiz Ramón. *Historia*... (I). Pg. 414.

70.- Convirtiéndola en *¡Simón es un lila!*. La ópera de Saint Saëns había triunfado en el Teatro Real (Zamora, *La realidad*... Pg. 60), y Marín, en colaboración con Arnedo (que tanto trabaja con Granés), la estrena en el Eslava, el 15-II-67 (J. Subirá, "El postrer..." Pg. 80).

71.- A. Peña y Gofí. *De buen humor*. Pg. 122. Varias veces hemos recurrido a citas de Peña y Gofí, sobre la base de este libro, en que reiteradamente demuestra su agudeza crítica. Hace poco encontramos un artículo de Jaime de Armiñán, por título "Críticos" (*El mundo*, 22-V-1990), y de contexto taurino, en que se le cita con respeto, mostrando la variopinta gama de sus aficiones: "Escritor vasco, revistero de partidos de frontón -a mano o a cesta punta-, musicólogo y crítico taurino, es un hervidero de pasiones y así lo firma en su libro *Lagartijo y Frascuelo y su tiempo*".

72.- Esta interesante cita de Baroja (*Obras*... "Vitrina pintoresca: Los gitanos". Pgs. 734-5) puede ampliarse en la n. 282 (de la ficha 99.- *Carmela*). Allí está su contexto previo.

73.- J. Subirá. *Cien óperas*. Pg. 70. Añádase, con esta misma fuente, que a la versión original, que tenía estructura de zarzuela (fragmentos cantados y recitados), añadió una variante, prácticamente definitiva, Ernest Guiraud, con lo que la ópera se cantaba de principio a fin.

74.- Otro personaje femenino de Granés que participa, como Carmen (y Carmela) de un ansia absoluta de libertad, concretamente sexual, encontramos en el sainete dramático 124.- *Gloria pura*. Abi Granés (es obra en colaboración) nos resulta fiel a sí mismo, y la no resolución final del conflicto dramático, un acierto. Véase, si se desea, mi comentario del sainete.

75.- J. Deleito. *Origen...* Pg. 418.

76.- "La esencia misma de la música dionisiaca y de toda música, la violencia conmovedora del sonido, el torrente unánime de la melodía y el mundo incomparable de la armonía, estos elementos fueron cuidadosamente separados como no apolíneos. En el ditirambo dionisiaco, el hombre se siente arrastrado a la más alta exaltación de todas sus facultades simbólicas; entonces siente y quiere expresar algo que jamás hasta entonces había experimentado: la destrucción del velo de Maia, la unidad como genio de la especie, de la naturaleza misma". F. Nietzsche. *El origen de la tragedia*. Pg. 31. Dedicó este libro a R. Wagner, "altamente venerado" (aunque ya por entonces había empezado a distanciarse de él). Respecto a su favorable opinión de la zarzuela, tuvo probablemente su origen al oír en Italia *La gran Vía de Chueca* (A. Valencia. *El género chico*. Pg. 18).

77.- Incluso redundaría en este caso de forma negativa la transformación ambiental de los serenos nocturnos, típica figura que ha ido desapareciendo del contexto urbano, al menos en sus primigenias funciones.

78.- A. Valencia. *El género chico*. Pg. 19.

79.- Si bien es verdad que uno de los libretistas, Giacosa, había sido reticente con el enfoque de la temática: "Trabajó en contra de su voluntad". (*Los grandes compositores*. Tomo 3. Pg. 153).

80.- Vtd *La Viña*, pg. 215. Muy pocos años antes Wagner era estruendosamente discutido nada menos que en París, mientras que se alzaba indiscutido el genio bufo de Offenbach: "Era el músico del boulevard... París reía de su emperador, Napoleón el pequeño, en la persona de cualquier reyezuelo del Olimpo, pues los bufos hacían blanco por retroacción. El Segundo Imperio marchaba al desastre bailando el cancán". S. Valverde. *El mundo...* Pg. 133.

81.- La decadencia de la zarzuela "se acentuaba en España a medida que se imponían las operetas de Franz Lehar y Leo Fall, introducidas por Cadenas y Lleó, que las explotaban como «arregladores» y empresarios". S. Valverde. *El mundo...* Pg. 276.

82.- Deleito habla de "decadencia y muerte" en la década 1900-1910.

Origen... Pg. 177.

83.- S. Valverde. *El mundo...* Pg. 276.

84.- J. Deleito. *Origen...* Pgs. 416-422. He aquí, quizá, la frase más sintética: "Todo consistía en bajar un peldaño la escala social" (Pg. 420).

85.- En diversos lugares de *La realidad esperpéntica* explica Zamora estos procedimientos, siempre en pos de mostrar un ambiente precedente del esperpento velleisclanesco. Ni qué decir tiene el alto interés que atesoran las opiniones del gran profesor, investigador y escritor. Transcribamos también la idea general: "El mundo de artistas pobretones, desmelenados, desciende esa escalera hacia la ceniza total" (Pg. 30).

86.- "En fin, nombres, detrás de los cuales el espectador medio sabe que algo se oculta. Dada la frecuencia, el hábito de la parodia, ya cabe pensar que para mucha gente sería fácil suponer a alguien detrás de cualquier nombre, hubiese figurado o no tal intención en la mente del escritor. ¿No nos estamos acercando insensiblemente a la reiterada manía de reconocer a todos los personajes de *Lucas de bohemia*?" A. Zamora. *La realidad...* Pgs. 31-32. La investigación al respecto se prolonga hasta la pg. 56.

87.- Referente a la derivación morfológica y semántica *golfo* ≠ *golfemia*, puede hallarse información en la pg. 42 (y notas 74 y 75 de la Biografía) y en la ficha 113.

88.- Vid Biografía, "Representaciones por toda la Península". Pgs. 47-9.

89.- Roberto Pastor y Molina. "Vocabulario de madrileñismos", en *Revue Hispanique*, XVIII, 1908; nº 53, pgs. 51-72. Cito por A. Zamora. *La realidad...* Pg. 30, n. 1.

90.- La Gilí resucita, "como todos los muertos de las parodias y obras bufas". (J. Deleito. *Origen...* Pg. 422). Como, en efecto, los protagonistas de *La Fosca*, sin ir más lejos.

91.- "Es decir, la caricatura era válida en tanto podía provocar, en un público inculto e irresponsable, la risa momentánea. Después podía poner en peligro el éxito de la obra. La diferencia con las citas de Valle está probablemente en que lo que en realidad se deforma y crucifica es esa facultad innoble de la multitud para burlarse del caído y no estimar, ni intentarlo siquiera, las dotes del que pasó". A. Zamora. *La realidad...* Pgs. 98-9.

92.- He aquí una buena indagación para una edición crítica de *La Fosca*. Primero el libreto atribuye a Alcayata una frase de Fosca: "Pues bien enterado está" (con lo que interrumpe la alternancia del diálogo, dando pie

dos veces seguidas a Alcayata). Después Zamora, tomando por correcta la atribución de la frase a Alcayata, corrige el texto, suponiendo errata donde no la hay ("enterrado" por "enterado"). Yo propongo la siguiente lectura del fragmento:

FOSCA.- Todo lo que está pasando
lo sabrá el gobernador.
ALCAYATA.- * De tu amenaza me río,
no cometas tal desliz.
¿Pues no sabes, infeliz,
que Maura es amigo mío?
FOSCA.- Maura no es ministro ya
y me tiene sin cuidado.
ALCAYATA.- ¿Ha muerto?
FOSCA.- Y le han enterrado.
(Con fuerza y mala intención)
Pues bien enterado está. *
ALCAYATA.- *(Persuadiéndola)*
¡Vamos! Que el tiempo se pierda.

Los asteriscos del libreto marcaban precisamente la acotación que pronto habría de pasar de actualidad. Desde la perspectiva de hoy, sin embargo, recobran su interés, su pequeña aportación al conjunto paródico.

93.- Veamos algunos extractos de la escena sexta (*Luces...* pg. 69):

MAX.- ¿Pues qué temes?

EL PRESO.- Que se diviertan dándome tormento.

Y enseguida:

EL PRESO.- ... ¡Y a esto llaman justicia los ricos canallas!

Y después (pg. 71):

EL PRESO.- Van a matarme... ¿Qué dirá mañana esa prensa canalla?

Más tarde, en la escena octava: Max Estrella va a quejarse al Ministro y dice a su secretario:

MAX.- De eso vengo a protestar. ¡Tienen ustedes una policía reclutada entre la canalla más canalla!

94.- Al subir Primo de Ribera, cuenta Ramón Gómez de la Serna, "Valle se encará con el nuevo poder". Le multaron por escándalo público, y, al no pagar, le detuvieron. Al sarcástico interrogatorio policial dió Valle este término: "Y ya no voy a responder más... Mande llamar a sus esbirros y que me

den tormento" (*Don Ramón...* Pg. 160).

95.- J. Ixart. *El arte...* Vol. II. Pgs. 136 y "Advertencia" final. Creo haberme lamentado ya de esa circunstancia. Una buena prueba es la prolijidad con que los modernos libros de Roger Allier citan al viejo crítico decimonónico, que también salpica con sus renglones muchas páginas de este trabajo.

96.- J. Deleito. *Origen...* Pgs. 303-4.

97.- *Ibid.* Pg. 418.

98.- *Ibid.* Lámina V: Eusebio Blasco, Navarro Gonzalvo, Javier de Burgos, Guillermo Perrin, Miguel de Palacios, Miguel Ramos Carrión, Mariano Pina Domínguez y Salvador María Granés. Salvo Burgos y la pareja Perrín-Palacios, todos asociables a Granés. Los dos primeros, amigos y colaboradores asiduos, tanto en el periodismo como en el teatro. Los dos últimos, más circunstancialmente.

99.- A. Valencia. *El género chico.* Pg. 19.

100.- A. Fernández Cid. *Cien años...* Pg. 116.

101.- *Ibid.* Pg. 135.

102.- A. Zamora. *La realidad...* Pg. 28.

103.- *Ibid.* Pg. 77.

104.- A. Barrera. *Crónicas...* Pg. 137.

105.- N. Iglesias. *Catálogo...* Pg. 22.

106.- J. Ixart. *El arte...* Vol. II. Pgs. 118-9.

107.- R. Pérez de Ayala. *Las máscaras.* II. Pg. 163. Transcribo la cita desde A. Zamora. *La realidad...* Pg. 124.

108.- Las citas bibliográficas serían aquí prolijas. Seguidamente facilitamos una de Zamora Vicente (Pgs. 375 y n. 111 y 112). También parece ser que el lenguaje de la ambigüedad, que caracteriza tanto el mundo del cuplé, del género infimo, fue declinando como el mismo género, y, acaso tras refugiarse en los pueblos más meridionales, vuelve a tener pujanza al socaire de los nuevos tiempos.

109.- No se trata de la recuperación arcaizante de la -e paragógica (como ocurre en alguna obrilla de Muñoz Seca), sino de un remedo italianizante de intención paródica, con inmediata respuesta de Sogolfo, subrayada en el original:

Pues yo lo mismo,
porque en el periodismo

me va también muy male.

- 110.- A. Zamora. *La realidad...* Pgs. 161 y 164 respectivamente.
- 111.- Ibid. Pg. 146.
- 112.- Ibid. Pg. 163.
- 113.- J. Deleito. *Estampas...* Pgs. 317-8.
- 114.- La figura del cesante (ej. *El señor Gobernador*) "es, -como el parásito, el sablista, el estudiante tronera y la patrona de huéspedes- uno de los muñecos usuales que en todas partes figura, ya en la comedia, ya en el sainete, en primer término o en lugar secundario..." J. Ixart. *El arte...* Vol. II. Pg. 67.
- 115.- "En el día, es ya difícil averiguar en qué y hasta donde los chulos y chulas de las tablas se amoldan a los de la calle, y en qué y hasta dónde los de la calle remedan y adoptan las formas que les atribuye el teatro. Hay aquí una influencia recíproca muy curiosa". Ibid. Pg. 115.
- 116.- Ibid. Pg. 143.
- 117.- Ibid. Pg. 74.
- 118.- Ibid. Pg. 139: "parentesco nefando que no han perdonado nunca los escritores, cediendo a uno de los lugares comunes más cansados que tiene nuestra escena".
- 119.- "La suegra irascible, que pesa sobre el yerno infeliz como una cantárida". J. Deleito. *Estampas...* Pg. 318.
- 120.- La perspectiva irónico - humorística de un Fernando Savater (que podría reunir en sí esas tres direcciones del estudio) es evidente.
- 121.- P. Baroja. *Obras completas*. VII. "Vitrina pintoresca: El folletín y el sainete". Pg. 839. Pongo entre corchetes "llorar" (y asimismo "libro") porque por el contexto se refiere al folletín, mientras que "reír", al sainete.
- 122.- E. Chicota. *La Loreto...* Pg. 205.
- 123.- El "diario" *El grito del pueblo* (1884) y la revista *¡Vaya calor!* (1908).
- 124.- F. Pérez. *Teatralerías...* Pgs. 73-4.
- 125.- F. Arderius anuncia *La panadera* para la temporada de verano, en ese italiano macarrónico: "Donnosa opereta de Offenbach, qui a facto..." (*Hasta los gatos...* Pg. 29).
- 126.- Por ejemplo cuando, en el Acto IV, Jarifa desenmascara a Barba Azul y al Rey leyéndoles las manos:

JARIFA.- ... Porque los muertos
hoy se os aparecen vivos.
Y rompiendo su ataúd
os dicen cuando tembláis...

*(A Barba Azul en coro con las otras cinco mujeres, mientras que Rochefort y los otros
cuatro hombres se dirigen al rey, igualmente que Zafir a Barba Azul).*

¡Los muertos que vos mataís
gozan de buena salud! (*Descubriéndose*)

127.- Paralelamente, el Rey Babieca, impulsado por un erotismo celoso, manda matar a todo el que se entrevista con la reina Proserpina. Aunque todos, las unas y los otros acabarán "resucitando".

128.- *Una hija de Eva*. 1838. *Obras inmortales*, pg. 1.137. Madrid, 1981.

129.- M. Muñoz. *Historia...* Vol. III. Pg. 306.

130.- *Ibid.* Pg. 306: "En *El Príncipe Carnaval* apareció por primera vez en la historia de la farándula madrileña una mujer desnuda y sin medias. Esta mujer, verdadera estatua viviente, era Elena Cortesina, cuya belleza atrajo a todo Madrid..." Respecto a los libretos sicalípticos de Granés, no puedo constatar, sobre el papel, la presencia de un desnudo total.

131.- Mucho tiene que ver con el propio título este castizo concepto andaluz, musical - popular de *jaleo*. Precisamente en *La Farolita*, estrenada el mismo año, canta la protagonista: "Y que siga el bailete, / y ese juego de caderas; / ¡qué bien bailan el jaleo / las gitanas sandungueras!".

132.- Sobre este uso aparentemente cliché de la palabra *Dios* en un contexto impropio ya tenemos anotado algo (pgs. 251-2). Es una irreverencia *medida*, semejante a la que exponemos en la n. 257 respecto a títulos de obras.

133.- Por ejemplo *El País* habla de ¡*Vaya calor!* como "la revista del verano" (Domingo, 16-VIII-1908, 1ª pg.)

134.- Sin necesidad de pensar que todo en la vida es un "acto político", como decía en los años 70 el antisiquiatra marxista D. Cooper en su ensayo *Gramática del vivir*. Todo, y particularmente el sexo, como no dejaba de subrayar en el capítulo denominado "Manifiesto del orgasmo". Quiero expresar con esta cita flagrantemente anacrónica la posibilidad de entender la sicalipsis, en un autor como Granés, como aspecto coherente con toda una concepción de la vida, del mundo; y así, conectar con ideas anteriormente razonadas acerca de la aportación aperturista e innovadora de la labor de Granés. A ultranza, labor literaria (en tono menor) de alcance sociopolítico.

135.- Artículo en la revista *España*, del 10-VII-1920 (Cito por el propio Zamora Vicente: *La realidad...* Pgs. 158-9).

136.- O, en palabras de Zamora: "huellas, hábitos, siquiera el acostumbrar su habla y su mirada, y su contorno, a los gestos y expresiones, e incluso al ángulo visual que tales obrillas (las parodias) producían". *La realidad...* Pg. 57.

137.- A. Zamora V. *La realidad...* Pg. 129.

138.- *Ibid.* Pg. 77.

139.- Vid nota 288 (correspondiente a la ficha 104).

140.- En las dos que conservamos aparece como coautor, con Granés, Ernesto Polo. El mismo de las revistas sicalípticas.

141.- M. Muñoz. *Historia...* Vol. III. Pg. 299. Se refiere concretamente la autora a dos actores consagrados (que trabajaron varias veces con Granés): Loreto Prado y Enrique Chicote. Asegura que sus tipos "... formaron un estilo. Sus improvisaciones, que constituían una verdadera colaboración con los autores...".

142.- N. Iglesias. *Catálogo...* Pg. 18.

143.- De Granés conservamos sobre una decena de obras de dos actos: comedias, zarzuelas, algún drama. Lo que no hemos podido verificar (salvo en un caso) es la curiosa nota que nos aporta José Delaito y Pifuelá en cuanto a la sala-destino de esas obras: "Aunque de ordinario constaba (el juguete cómico) de un solo acto, podía extenderse a dos cuando era para Lara, y no obligado complemento de una «obra grande». Entonces resultaba una comedia algo más comprimida". (*Estampas...* Pg. 316).

144.- F. Arderius. *La ópera...* Pg. 12.

145.- J. Ixart. *El arte...* Vol I. Pg. 79.

146.- *Ibid.* Pg. 80.

147.- Como se sabrá, "trasto" es el tecnicismo propio para designar los artificios de madera y lienzo pintados (ahora, otros nuevos materiales) que se usan en las decoraciones teatrales.

148.- A. Zamora Vicente. *La realidad...* Pgs. 57-64. Por cierto, en la n. 3 transcribe una multitud de ejemplos paródicos sacados de la revista *Gedeón*. (¿Debemos entender, por ella, que hubo una parodia de *Tosca* anterior a nuestra *Fosca*?). Evidentemente, Granés-"*Moscatal*" había marcado en tal estilo un verdadero hito, sobre todo en *La Filoxera*.

149.- Tenemos al menos recogidos cinco momentos: el de la anécdota de

ponerse a dirigir una obra distinta a la suya (es decir, a la de un "colaborador"), sin extrañeza por parte de los actores; la dirección de los ensayos de una comedia de su sobrino Carlos Núñez (*La pansdera del Campillo*, vid nota 218); su experiencia como director artístico del Teatro Martín (no podemos fijar su duración como tal); y su colaboración en la puesta en escena tanto de *La Golfemia* como de *La Fosca*.

150.- Sobre el título de esta supuesta obra, podría verse la relación con el de la enigmática revista homónima que dirigió Granés (Vid *Periodismo satírico*, IV.- 5. Pg. 248).

151.- Véase pg. 47.

152.- Vid pgs. 45-6, sobre los comienzos del cine en España.

153.- Alude a la orden de los premonstratenses, fundada en Francia en el s. XII, de extraordinario esplendor. Su decadencia era evidente en la España del XIX.

154.- "Parodia que no buscasse bien las coyunturas a la obra parodiada, para arrancarla el pellejo a tiras, sin prejuicio de bombar formularia y extremosamente a su autor (era la costumbre); parodia sin hiel, resulta seca y aburrida". J. Deleito. *Origen...* Pg. 418.

155.- No es precisamente un ripio ni un juego onomatopéyico usar aquí, con la conjunción explicativa, la voz *bululú*, para representar al juglaresco farsante que mudaba la voz de los distintos personajes, así como la parodia los muda, transforma a todos ellos. Pero sólo aquí (y en un poema de Marquina a Loreto Prado: J. M^a Gómez. *El Madrid...* Pg. 48) hemos leído tal palabra.

156.- Valgan estos versos de apoyo a mía reflexiones acerca de la especial capacidad de musicalidad que tenía Granés, expuestas en el punto 5.3.

157.- Es rarísimo encontrar un verso mal medido, como éste. Creo haber apuntado otro caso en alguna composición satírica del Granés-periodista. Una de las burlas que dedicaba éste a Cánovas, satirizando una composición en verso del político, atañía también, precisamente, a un verso mal medido.

158.- En los cuatro teatros estrenó reiteradamente Granés. Las imágenes no pueden ser más expresivas. La caricatura de los "reventadores" del teatro Eslava, espeluznante, despeja dudas sobre la interpretación hiperbólica de obras como 36.- *Te espero en Eslava comiendo café*. En cuanto a "la catedral", nadie la describe como Deleito (*Origen...* Pgs. 178-182), muy conforme a la imagen de Méndez Álvarez: "todo el Madrid alegre, galante y trasnochador... el mundillo de la política, la prensa, la literatura, las artes y los nego-

cios... «La cuarta de Apolo» (llamada así, en esta forma elíptica de expresión, como algo familiar a todo el mundo) era una de las instituciones más típicas del Madrid finisecular". (Solía empezar sobre la una de la noche).

159.- Hasta la escena XVI del acto II el autógrafo tiene buena presentación. A partir de ahí, aunque parece la misma letra, el manuscrito aparece lleno de correcciones, añadidos y tachaduras. Al final aparece la fecha de 22 de diciembre. Como la obra fue representada el 24, parece claro que el joven Granés tuvo que acabarla precipitadamente.

160.- Esa edad es precisamente la de Granés. La identificación biográfica muy bien pudiera extenderse al número (hiperbólico) de rechazos por parte de las mujeres que sufre el protagonista. De hecho, esas 99 calabazas se repiten en varias piezas primerizas.

161.- Ya era actor consagrado. ¿No será el padre del otro, del que después actuaría muchas veces con libretos de Granés (*Carmela*, 1891; el joven Sogolfo en *La Golfemia*, 1900)? Estamos sin duda ante una de esas dinastías de actores. Este pudiera ser el Julián Romea que "arregla" zarzuelas del francés, como *El alcalde de Tronchón*, para que se las musicase Oudrid. Son demasiados años entre medias. Vid siguiente nota.

162.- Según Larra este actor, Romea, hubiera sido, veinte años antes, el más propio para encarnar el papel "tierno y amoroso" de *El trovador*, de García Gutiérrez. (Cito por la edición del drama hecha por Ángel R. Fernández; Anaya. Salamanca, 1970. Pg. 22). Vid nota anterior.

163.- Según Santiago Estrada (*Teatro...* Pg. 591), Antonio Vico fue "el último de los actores dramáticos españoles". (El penúltimo debía ser, según el artículo, Rafael Calvo).

164.- Autor dramático a su vez, del que encontramos una relación biográfica con Granés, interesante. Puede hallarse consultando el índice de nombres propios del *Periodismo satírico*.

165.- *La cuestión de Italia*. (Comedia en tres actos. Sin autoría, ni año. El primer acto coincide con el correspondiente de *Los amigos íntimos*. El 2º difiere desde el principio.

E.- Despachaos, hijos míos;

A.- que se funda en la virtud.

90 h.j., 4º, letra del s. XIX. Ms.-14.170-7.

Este manuscrito tiene el mismo reparto, pero sin nombres de actores. La



acción del tercer acto se sitúa en Alcalá de Henares. El primer acto presenta pequeñas variaciones respecto a *Los amigos íntimos*. Hay algunos versos censurados, como:

Manuscrito: *dió en la gracia de los polvos* (con clara dilogía vulgarizante de *polvos*).

Libreto: *dió en la gracia de usar polvos*.

Otros versos tachados en el ms., perfectamente legibles, se conservan en el libreto. Y otros, en fin, también censurados (y que también aparecen en el Ms.-14.562¹⁹ de *Los amigos íntimos*) desaparecen de su sitio para reaparecer, transformados, en el acto II del libreto.

Por otra parte, la consigna que usan los amantes, que es precisamente la frase "*la cuestión de Italia*", no sufre variación.

De todo esto se deduce que *La cuestión de Italia* es anterior a *Los amigos íntimos*, es decir, que la comedia en dos actos es una reducción transformada de la de tres. Sugiero la siguiente hipótesis: *La cuestión de Italia* puede tratarse de un apócrifo de Pastorfidio (su letra es realmente muy parecida a la del Ms.-14.562¹⁹) sobre el que trabajó Granés, y esa sería la colaboración.

166.- Solo cinco meses después de la inauguración de los bufos por Arderius, estrena Granés este su primer ensayo bufo. "En una serena y tranquila noche de setiembre del año 1866, se abrió una puerta en la calle de la Magdalena; los curiosos y desocupados que invadían la calle pudieron observar que cuando aquella puerta se cerró, Madrid entero hablaba de los Bufos Madrileños". (F. Arderius. *Teatro...* Pg. 4). "... y en toda España, Portugal y América se multiplicaban los teatros de Bufos Madrileños... Era preciso variar de nombre... De hoy más, el Teatro de los *Bufos Madrileños* se llamara de LOS BUFOS ARDERIUS" (Ibid. Pgs. 5-7).

167.- Tanto el Ms.-15.912 como el libreto de *Hacer el oso* presentan coincidencia en el comienzo de la escena I (y en el nombre de un personaje) con dos manuscritos anónimos de un "apropósito cómico-lírico ... arreglado a la escena española", que tiene por título *Lo que hacen muchos*, que también presenta su acción en la corte de un sultán. Sin embargo los mss., enseguida, desde la escena II, difieren completamente en cuanto a la forma, aunque el tema es muy semejante. No presentan fecha. Granés pudo transformarlos totalmente, pero conservando tipos, situaciones, recursos escénicos, etc. Podría hablarse perfectamente de plagio, pero también puede ser que el propio

Granés fuera el "arreglador a la escena española" de *Lo que hacen muchos*, aunque el tipo de letra sea distinto.

En el Ms.-15.912 se puede leer lo censurado. Hay censura en las escenas I, VI y X. El libreto añade, sin embargo, en el inicio de la esc. VII un *coro* con música (la mitad del cual proviene de *Lo que hacen muchos*).

Pienso que ambas versiones son de Granés. Resulta casi palpable el mismo estilo, el mismo tipo de humor. *Hacer el oso* españoliza mucho las referencias, las alusiones a Madrid y sus teatros, frente a *Lo que hacen muchos*, en que no hay tales, y además los dos amigos son italianos. Por tanto, sería una reelaboración muy grande de un primitivo "arreglio".

168.- En realidad son 14 escenas, porque hay dos con el número VIII. Este error proviene de que en el manuscrito autógrafo Granés solo ponía "Escena", sin especificar número, y al editarlo se numeró mal.

169.- Alude a *El joven Telémaco*, de Blasco y Rogel. Vid pg. 309 y n. 5.

170.- No sé a que obra se refiere con este personaje, que dice que sus "padres" son "dos niños... / ... que entre los dos / no tienen la edad de un hombre". La música la puso Arrieta. El fiscal dice del sarao que lo "... considera con razón pecaminosa. / Se baila allí una habanera / demasiado peligrosa". Y le acusa de haber tomado su argumento de un libro Antonio Flores.

171.- Alude a la zarzuela *Franchifredo, Dux de Venecia*, estrenada en enero del 87. (Paz. *Catálogo...* Pg. 214).

172.- En 1867 se publicó este "cuento popular fantástico en tres actos y en verso" (Paz. *Catálogo...* Pg. 451). El personaje atribuye su autoría a [Eusebio] Blasco.

173.- Manuel Valcárcel y Romeu (1843-1915) perteneció a la familia de los Marqueses de Salinas y de Pejas.

174.- Según las dedicatorias consignadas, este "juguete en pocas horas escrito" tuvo realmente éxito de público: "excesiva benevolencia", "inmerecido éxito". Los papeles de la pareja de actores, "admirablemente desempeñados".

175.- Dice E. Chicote: "padre del malogrado Emilio Orejón". (*La Loreto* y... Pg. 61). De la sra. Hueto, sabemos por una comica relación del propio Arderius que era "primera tiple absoluta". (Ibid. Pg. 64).

176.- Pese al énfasis ahí connotado, sospechoso de ironía, es brave y parece sincera: "En testimonio de admiración, de cariño y de respeto".

176.- Sobre este detalle y el planteamiento general, véase 112.- *Los presupuestos de Villapierde*.

177.- Fue Rogel el gran especialista del género bufo, y su estrella se eclipsó con el mismo. Es nuestro Offenbach castizo.

178.- La Enciclopedia Espasa (1925) considera *griseta* como neologismo: "Muchacha, generalmente obrera, independiente y amiga de galanteos y amoríos, pero no de costumbres licenciosas. Suele usarse hablando de Francia, y especialmente de París, donde a tales muchachas se les da el nombre de *grisettes*".

179.- La obra original francesa es *Barbe bleue*, ópera bufa en tres actos, inspirada en el célebre cuento de Perrault (pero desviándose mucho, resucitando a los muertos), con música de Offenbach, que fue estrenada en París en 1866. Arderius dice de ella que había "hecho furor" en París (*Teatro...* Pgs. 8-9). Aunque no sabemos si se refiere al original o más bien a sus adaptaciones en español, el Espasa dice de ella: "La obra está llena de gracia y encanto, y su música indica ya su carácter burlesco. Fue representada esta obra por la compañía de Salas, que actuaba en el Teatro de la Zarzuela, en Madrid, y por la de los Bufos-Arderius" (Tomo 7, pg. 641).

Se han conservado al menos cuatro versiones o "arreglos" a la escena española, completamente distintos:

19) El manuscrito de Antonio Hurtado y Francisco Luis de Retes (autógrafo de Retes), en verso y prosa, que fue representado en el Teatro de La Zarzuela el 28 de Marzo de 1869 (Ms.-14.564^o).

20) Este libreto de M. Pastorido y S. M^a Granés, solo en verso, que es una 2^a edición.

30) Un impreso de Angel Povedano, en tres actos y cuatro cuadros, mayoritariamente en prosa, también de 1869, que no indica haber sido representado, ni presenta reparto de actores (T-23.986).

40) Nuestro autor, treinta y tres años después, hará una refundición, y poda, del libreto que ahora estudiamos: 122.- *El señor de Barba Azul*.

180.- Este impreso no dispone de la correspondiente ficha bibliográfica en el Archivo General de la Biblioteca Nacional. Lo hallé casualmente por estar encuadrado junto a otra obra de Granés, con esta signatura.

181.- En la esc. XI dice Proserpina en un aparte: "(Matar a Rochefort... ¿Por qué? Esto ha sido un *quid pro quo*.) En efecto, la muerte es falsa, se provoca para resucitarle, en consonancia con las resurrecciones de las mujeres

de Barba Azul.

182.- Fecha de San Isidro, que no es la única vez que aparece en un estreno de Granés (por ej. 64.- *Un perro grande*, y casi la misma *Golfemia* (13 de Mayo)). Parece fehaciente prueba de que los empresarios confiaban en él. Aquí tiene más valor por su juventud.

183.- Una nota interior, en contraportada, fija la propiedad del libreto en el editor de la Biblioteca dramática. Pero es más curioso el caso de la música: "Dirigirse a D. Francisco Sedó... Madrid, quien se encargará de remitirla mediante el pago adelantado; puede proporcionar partituras de canto y piano para los Cafés cantantes, y partes de orquesta para aquellas empresas que lo soliciten..." A partir de aquí proliferan este tipo de aclaraciones, variadas, que suelen dejar fuera a los auténticos autores, o reducirlos a figuración nominal. Sedó, igual que Casimiro Martín era un "almacenista" de partituras.

184.- "Nota importante: El papel que en esta zarzuela ha desempeñado el Sr. Cubero, puede hacerlo el tenor cómico en todos los teatros de provincia, para lo cual se ha arreglado la música".

185.- Este manuscrito presenta una variante que es coherente y verosímil frente a un absurdo e inexplicable fragmento del libreto. Cuando en la escena VI del cuadro II, Trotón descubre que es el carbonero quien *roba su honor*, Gonzalo y Blanca contestan cantando. Según el Manuscrito: "Que le da, que se mira la mano / y frunce las cejas con aire feroz / ... En sus ojos relámpagos brillan / y horrible tormenta vendrá acaso en pos. / ¡Oh, señor! Ten piedad de nosotros, / piedad de su-mi vida, piedad de mi amor". Según el libreto: "Aunque venço castañas asadas, / arrojando la lluvia y el frío, / con mi moño y mis medias caladas / soy la reina para mi querido". Como se ve, sacada de un contexto de zarzuela urbana, quizá un simple error. Aunque tratándose de una parodia, eso mismo podía justificarlo, aunque hoy se nos escape: nos pasará inevitablemente con frecuencia.

186.- Dedicatoria a ... [anónima], en que se lee: "He aquí una producción cuyo pensamiento es también demostrar los estrechos límites de eso que han dado en llamar: *Fuerza de voluntad*". Y también: "el público ha premiado ya con creces el escaso mérito de esta obra, aplaudiéndola veintidós noches consecutivas...". Firma "Salvador".

187.- Nota: En los teatros donde convenga suprimir el coro, puede representarse esta obra haciendo la supresión tal como se marca en la pg. 18.

188.- Su primera obra.

189.- Solo 22 años tenía entonces este actor, que, especializado "como genérico, realizó parodias de los personajes célebres: políticos, actores, tróvicos, etc." (Enciclopedia Larousse) Era hermano del pintor Eduardo y de la tiple Elisa.

190.- Tomo II, "Los toros en el teatro", pg. 502.

191.- Realmente no sabría que hacerse al catalogar este monólogo. Aunque nada consta en él, fue concebido sin duda para acompañarse de música. De hecho, en las relaciones de obras de Granés de los propios libretos, figura entre las zarzuelas en un acto. Naturalmente no lo es, pero su «género» es tan atípico que no cabe mejor solución. Valdría también la ambigua catalogación de *apropósito*.

192.- En la edición en verso hay una interesante nota del editor, que transcribo por su interés general: "Estas zarzuelas, que la mayor parte están sin coros (sic), y son de pocas personas, son a propósito para los cafés-cantantes, compañías de poco personal y para los teatros que poseen pequeñas y grandes orquestas". [El editor que tan mal escribe es Lalama, que firmó tantas obras en colaboración con Granés].

193.- "Tú has creado en esta pieza un admirable tipo de lacayo, y a ti en gran parte se debe el éxito que ha alcanzado *Las campanillas*. La simpática Srta. Espejo ha desempeñado también su papel con picaresca gracia e intención. A ambos os da las gracias como autor, y a ti te dedica como amigo este recuerdo de cariñoso afecto tu apasionado *Salvador M. Granés*". El mismo actor, y la misma actriz, representarán doce años más tarde esta mismo juguete, cambiado de nombre: *Guerra y paz*.

194.- El propio libreto, respecto a este personaje, facilita la siguiente nota: "Este personaje debe desempeñarle siempre en todos los teatros una artista de reconocida autoridad con el público. En Madrid se ha prestado gustosa a representar la figura de la Condesa, la primera actriz característica Doña Concepción Rodríguez". En *Guerra y paz*, no obstante, el papel de Condesa desaparece.

195.- Es su primera obra, como puede comprobarse en pgs. 18-19.

196.- Aunque la obra se sitúa así, como referencia española aclaro que los pifanos fueron suspendidos para la Infantería en 1828; después para la Guardia Real hasta 1841, y en la fecha de esta zarzuela sólo se conservaban en el Cuerpo de Alabarderos.

197.- Uno de los principales colaboradores, en cuanto libretista, de Granés: "Autor y amigo / que hace tan bien comedias / como servicios. / De su interés / y cariño en prenda, / S. Granés".

198.- "Nota importante: En las compañías donde no hubiera tenor serio, o convenga más dar otro reparto a esta zarzuela puede desempeñar el papel del Conde el barítono, y de Fidel el tenor cómico, para lo cual se ha arreglado la partitura".

199.- Nota del libreto: "Los autores consignan aquí su agradecimiento al Sr. Balada, por haberse encargado de un papel tan insignificante y del cual ha sabido sacar un gran provecho. Gracias, Federico".

200.- Miguel Pastorfido, que muere dos años después (1877), en la miseria (la empresa del teatro Apolo tuvo que costear su entierro), había seguido la carrera militar, y era comandante retirado de caballería. Con toda seguridad participó en las guerras carlistas, a las que alude *La redención del pasado*, que también se sitúa en época de la juventud de Pastorfido.

201.- "Al distinguido actor D. Ramón Mariscal, en testimonio de cariño. Sus buenos amigos, los autores".

202.- La primera revista "del año" fue en realidad la primera revista como tal género: Vid nota 40.

203.- "A su acertada dirección escénica... se debe en gran parte el éxito... Cumpro con un deber de amistad al par que de gratitud, consignando en esta página mi profundo reconocimiento a V., a la empresa, y a todos los primeros artistas de la compañía, que con no común modestia se han encargado de papeles cortísimos, haciéndose aplaudir en ellos, y probando una vez más que la importancia de los papeles en el teatro no debe medirse por varas, ni pesarse por arrobas..."

204.- "Nota importante" para "el reparto de provincias": "... Las empresas deben imitar el ejemplo de la de Jovellanos, repartiendo entre todos los artistas los papeles de esta obra, en los cuales, y a pesar de la brevedad de los mismos, han arrancado aplausos las Sras. Franco, Baeza, Sarló y Delgado; y los Sres. Caltañazor, Rosell, Tornos, Rodríguez, Crespo y Pons. Sólo en las compañías con poco personal podrán los artistas doblar papeles..." Las instrucciones son: "No pueden doblar" el Diablo y el Año; "No deben" la tarjeta postal, el sello de guerra y la España; "un mismo artista" para <el cañon y el ferrocarril>, <el maestro de escuela y el loco>, <el jugador y el tranvía>, <el ciego y el sastre>, <el viaducto y el telégrafo>...

205.- Adaptación de la opereta del mismo nombre que realizó Puentes y Brañas, es decir, una *concesión* al director de escena: la obra fue prohibida y así lo denuncia: "... me gusta hablar de política, / y una noche me prendieron..."

206.- Unos veinte años antes se había estrenado una famosa zarzuela con el título de *Mis dos mujeres*. Pese a ello la supuesta parodia sólo afecta al propio título.

207.- Pese a su carácter paródico, este título se cita sistemáticamente entre las mejores composiciones del Maestro Nieto. Por ej., A. Fernández-Cid. *Cien años...* Pg. 447.

208.- Un juguete cómico, en un acto también, de D. José Jackson Veyan, lleva por título casi el mismo: *¡Seis reales con principio!*, y se estrenó en el Salón de Esclava en 1879.

209.- "Las zarzuelas y óperas cómicas, o serias, que componen la colección de esta Galería, se prohíbe (sic) representarlas como comedias, separando la letra de la música".

210.- Entendemos actriz característica, naturalmente, o de cierta edad. No sabemos por qué no figura en el reparto la actriz que hizo de Doña Antania.

211.- La obra dice "pertenecer", sin embargo, a un tal José María Moles.

212.- La "Advertencia" es sobre la música: "Siendo musicales muchos de los efectos cómicos de esta parodia, las compañías líricas que la representan deberán atenerse estrictamente a las indicaciones del libro". Incluso añade que podría "suprimirse el canto, pero siempre indicando la música en la orquesta". Las músicas que luego se indican son: La de *¡Oh carta adorada!*, *Tres ansiamos la mutanza*, el nocturno de *La Gran Duquesa*, *¡A dormir!*; *Papeles son papeles, cartas son cartas*; y, al final, *música del trípiti*, que bailan todos, incluso el muerto.

213.- Aunque la portada no hace referencia al *consabido éxito*, sí debió tenerlo, como se deduce de la nota final, que considera la representación en provincias: "(co)zol durante las treinta y dos representaciones consecutivas... el público ha pedido varias veces la repetición del *couplet* de los Chaps, ponemos a continuación alguna de las letras que se han cantado, pudiendo sin embargo, el actor que desempeña este papel en los teatros de provincias, sustituirlas con otras de asuntos de actualidad".

214.- Una "nota", al final, añade cuplés para repetir, cuyo último verso

es ¡Qué barbaridad!, etc.

215.- Véase al respecto un atípico contacto con el público en pgs. 445-446.

216.- Enrique Povedano, que figura en nuestra Bibliografía con dos libros de anécdotas teatrales, en que abundan las referencias a Granés, es sin duda pariente de estos Povedano, Francisco (actor, aquí), y Angel, que pudieron, pues, conocer directamente a nuestro autor. Sus nombres, y otros de la saga, incluida una mujer, aparecen en varios libretos (65, 68...).

217.- El libreto no concreta la autoría del acto II. He encontrado en este mismo volumen de la Biblioteca dramática (T-7.432) una hoja entre dos libretos de Granés (*El pompón rojo* y *La pradera de San Gervasio*) del editor de la Biblioteca, con una detallada "relación de las obras líricas que se han adquirido...". En esa relación se halla *El Prado de Madrid de noche, en 1800 y 1876* (con las mismas fechas, pues, de este libreto) y se especifica la autoría de Granés y Lustonó. Coinciden también el número de actos y de actores, y el músico. No cabe lugar en definitiva para dudar de la autoría, que, por otra parte, el propio archivo de la sección de música de la Biblioteca Nacional también facilita, tomando los nombres del Registro de la Propiedad Intelectual. Vid infra, nota 231.

218.- Un sobrino de Granés, Carlos Núñez Granés, escribió en el mismo año 1877 una zarzuela cómica en tres actos, en prosa y verso, también "arreglo a la escena española" y con música de Offenbach, con el título de *La panadera del Campillo*, representada en el Teatro Apolo el 13 de Diciembre de 1877. Está dedicada a su tío Salvador y le agradece que haya asistido "con puntualidad, e infatigable celo a los ensayos, cosa que has solido descuidar en las muchas obras dadas por ti al teatro..." También por la dedicatoria sabemos que la obrita es un "arreglo de *La Boulangère*". Es el mismo original que Granés también arregló para componer *La panadera*, (los arreglos del tío y del sobrino son muy distintos, pero discurren por caminos paralelos) y de la que no hay noticia que fuera representada: Granés prefirió ver en escena la zarzuelita de su jovencísimo sobrino. Puedo calcularle en torno a los diecisiete años. Le reencontramos biográfica y periodísticamente en el suceso del Conde de la Patilla (Véase *La Viña*).

219.- Angel Povedano se encarga de distribuir las partituras.

220.- Existe al menos otra parodia de *El salto del pasiego* titulada *El salto del borrego*, en tres actos, en prosa y verso, en un manuscrito anónimo

(Ms-14.369-17) que no tiene ninguna relación con la parodia de Granés y Navarro, en contra de lo que sugiere Crespo (*La parodia...*, pg. 109).

221.- M. Muñoz. *Historia...* Vol. III. Pgs. 152-6. Añade: "Tal es el drama, que no hubiera consagrado ciertamente la fama literaria de Eguilaz".

222.- "Abrirse gatera" por herirse con las navajas.

223.- Recordemos que un título parecido ya empleó Granés en 1669: *¡Era yo!*. Aunque no tienen nada que ver ambas obras, sus títulos se justifican de la misma forma: es la frase que debe resolver el enredo, pero que tiene un efecto contrario al esperado.

224.- Ver anuncio de la obra, y supuestas autocrítica y desvinculación de autoría en *La Filoxera*, pgs. 144-5.

225.- En la contraportada se facilitan los "puntos de vista", sorprendiéndonos su extensión: No sólo en Madrid, provincias y Ultramar (lo consabido), sino también en Portugal, Francia y Alemania. Más tarde se extiende el panorama: En *La Goliemia* (1900) vemos una sucursal en Manila, pese a la independencia. También recordamos haber leído direcciones de Bélgica, Holanda, Italia...

226.- La obra volvió a representarse en el mismo Teatro desde el 3 de Marzo, quince días consecutivos (según la cartelera del *Imparcial*). El sábado 8 de Marzo se representa a beneficio de D. José Morón [Es factible pensar que desempeñó el papel de Director]. Los jueves son "días de moda" en el Price (*El Imparcial*, 6-III-84).

227.- Del partido conservador de Cánovas, que ha asumido recientemente el poder. Véase la pg. 387, al respecto de disposiciones represoras.

228.- En efecto, *El Imparcial* del 8-II-84, en su "Sección de espectáculos" informa a sus lectores así: "La señora Montañés [que previamente había protagonizado la opereta de Audran, para su beneficio, tras 146 representaciones: obra por ello "casi inmortal" para el periódico] representaba las revistas de teatros y toros. La obra es una crítica de los partidos, hecha con bastante enañamiento y escasa imparcialidad, y la mayor parte del público la acogió con evidentes señales de disgusto. Al final algunos espectadores pidieron el nombre de los autores, Sres. Granés, de la letra, y Cereceda, de la música, quienes salieron dos veces al palco escénico. Es probable que las autoridades tomen cartas en el asunto y se suspendan mañana las representaciones de *El grito del pueblo*."

229.- "El hombre, hace pocas noches, sacando fuerzas de flaqueza, nos

pidió, en la calle de Alcalá, una satisfacción. Y con efecto [sic], se fue muy satisfecho... de estacazos. Lo menos llevó veinte, teniendo la desgracia de no dar ninguno..." [Debía estar Granés bastante recuperado de la fractura que cosechó con su altercado con el Conde de la Patilla -vid La Viña-]. Sobre el suceso no he encontrado información en El Imparcial.

230.- He ahí, comprimidos, la definición e ideales de la propia Viña.

231.- Es el autor de *Teatralerías...*, interesante libro que figura en nuestra Bibliografía, por haberlo citado en alguna ocasión. También colaboraron en 75.- *Un Simón por horas*, del mismo año.

Por ese mismo libro sabemos que el 28-V-1896 se celebró una solemne fiesta en honor de D. Ramón de la Cruz en el Conservatorio. Felipe leyó una composición en defensa del género chico y alabanza del homenajeado, con peculiar ironía:

... el gran sainetero, que aquí se enaltece,
de tales honores, sin duda, no es digno,
que al fin sus sainetes son «frívolas muestras»
de eso que llamamos ¡el género chico!...

232.- Tolstoi, por su obra del mismo título, terminada de publicar en 1879, era ya famoso en toda Europa.

233.- Una prueba más de las simpatías progresistas de Granés. El General Salamanca, culto, honrado, de espíritu artístico, senador vitalicio ya en esta fecha, siempre se distinguió, en las dos Cámaras, por su enérgica oposición al gobierno conservador. Granés le dedica esta obra "en testimonio de consideración y cariño" y se declara de él "afectísimo amigo".

234.- ¿Por cierto, que le creíamos fallecido, por haber encontrado entre medias a sus 'hijos' [sic] como editores varias veces. También puede que este Eduardo sea hijo homónimo del otro, y se haya quedado con la exclusiva del negocio editor.

235.- "Logras en esta revista / una ovación entusiasta: / al verte sobre la pista / aclamamos al artista, / gritando: ¡Viva Banasta!" (Banasta es el nombre de su personaje, parónimo evocador de Sagasta. De Julio Ruiz cuentan las crónicas (Espasa) que poseía una "gracia inagotable" y que era en su tiempo el actor "preferido de los autores cómicos", porque garantizaba el éxito.

236.- Es la primera vez que los dos editores aparecen asociados.

237.- Desde el invento de Edison en 1860 diversos investigadores se

esforzaban (y hoy siguen haciéndolo) por conseguir lámparas de gran intensidad lumínica. Lo importante aquí es el valor metafórico, de tipo político, que tiene esa "luz", que Idilio llama "la luz del mañana". En 1889 el Teatro Español *presumía* de luz eléctrica ante los demás teatros. (Véase 85.- ¡A ti suspiramos!).

238.- Según aclara una propia nota del libreto, no hay más figura corpórea que la de Aurora. Las figuras de Banasta y demás artistas serán pintadas. Así, Banasta estará "entre dos escaleras que sujetan a un lado y a otro personajes de su compañía". Y Moreto [Segismundo Moret] "estará de pie sobre una bola y haciendo malavares con una corona, un gorro frigio (símbolo del republicanismo) y un penecillo (sic)".

239.- En la siguiente zarzuela política, *Manicomio político*, de agosto de este mismo año, el papel de Idilio es claramente correspondido por Emilio Castelar: "posibilista", "un hablador afamado", etc. Véase allí. Aquí la correspondencia no es muy clara, pero tampoco sería incoherente. Quizá la puesta en escena, como la propia música que toca, subrayaban ciertamente esa correspondencia, por lo que Idilio pasaría, en mi análisis, al grupo de personajes histórico-simbólicos, dejando a Aurora como único personaje abstracto, alegórico.

240.- Evocamos con este nombre el primer título que conservamos de Granés: 1.- *León de la selva*. Desde entonces habían aparecido muchos personajes llamados León con valor simbólico (o a veces irónico).

241.- Según vimos en la pg. 232 (y su correspondiente nota 105), podemos adelantar 5 años la ideación inicial de *Juanito Tenorio*. Por ello se contradice (en parte) con la dedicatoria a Ventura de la Vega, en que Granés afirma haber escrito el juguete en dos días. Quizá revisó su antiguo trabajo.

242.- Como apunto en la nota anterior, Granés afirma haber improvisado la obra en dos días; otros dos dedicó Nieto a la composición de la partitura, y "en veinticuatro horas" la compañía aprendió y representó la obra: "Triple milagro realizado por la fe de todos". Han alcanzado un "éxito superior a todas nuestras esperanzas". Dice Granés ser director artístico del teatro Martín, "que agonizaba" (en algún lado hemos visto su previa especialización en dramas). Se extiende en halagos individualizados a la compañía, y en agradecimiento.

243.- Muñoz Seca escribirá una *Juanita Tenorio*. Sobre la trayectoria de Seca escribe Zamora con su característica clarividencia: "habiendo nacido en

las lindes vulgares del género chico... se ha complacido en la impericia, en la facil deformación lingüística, el retruécano y el chiste superficiales, juego de palabras inmediato, del que no sale mas que un ingenio muy a flor de piel y que habla de circunstancias vecinas: la astracanada". (*La realidad...* Pg. 147).

244.- "Hasta entonces (postrimerías del siglo) tal género escénico (la parodia) era raro, y sólo el infortunado *Tenorio* había servido para que, con Música o sin ella -*Tenorio musical*, *El novio de doña Inés*, *Tenorio modernista* y «tutti cuanti»-, sirvieran sus despojos para mantener ingenios festivos, como antes y siempre sirvió para mantener empresas y compañías. Sólo a su autor no pudo mantenerle nunca" (*J. Deleito. Origen...* Pgs. 303-4).

Las parodias del *Tenorio*, en efecto, seguirían muchos años siendo frecuentes, alcanzando a versiones pseudo-catalanas, como *El Tenorio en broma*, "ascribido per un trenquilo" ("animalada ascribida an verso quatalán, questellano y valensiano por el Dr. Tranquilo, que no pertenesa a ninguna cademia"). Editada en 1919 en Barcelona.

245.- Una nota al pie advierte que la primera tiple Juana Pastor ha realizado el sencillo papelito, pero "importantísimo", del *ama de cría*, y que en provincias "no debe nunca confiarse a cualquiera". Mas, leído el libreto, parece sobre todo una recompensa moral a la actriz.

246.- El cancán, recuérdese, era el baile predilecto de finales de los 60, y había encontrado su ambiente más favorable dentro del género bufo, con las fanceas suripantas que no hacían sino traer aires parisinos a la escena española (igual que a la americana, por ejemplo). Granés había ideado la introducción, del cancán en buena parte de su producción inicial, y también venía ya inserto en los originales que arreglaba de Offenbach, y otros músicos de éxito en París. Ahora (en *84.- Vista y sentencia*) va a convertirle en protagonista, héroe y mártir. Reaparecerá varias veces como baile de escena, antes de que asistamos a una especie de fuerte *revival* en las revistas del s. XX, alternando con otros bailes digamos procaces, como la *matchicha*. A Granés le encantaba, pues.

247.- "Lara fue inaugurado en 1880 y se llama así porque lo fundó Cándido Lara. En sus tiempos era templo del juguete cómico... Rara vez se cultivó la zarzuela". Angel Sagardía. *Federico Chueca*. Pg. 28.

248.- *La realidad esperpéntica*. Pg. 27.

249.- *Ibid.* Pgs. 80-1.

250.- Esta zarzuela *chica* reúne a los dos músicos españoles que colaboraron más frecuentemente con Granés: Angel Rubio y Manuel Nieto.

251.- E. Chicote recuerda, efectivamente, esta obra como uno de los éxitos sonados del T. Eslava. *La Lceto y...* Pg. 67.

252.- Es la primera vez que aparece el editor Fiscovich en la bibliografía de Granés, al menos de forma impresa (si hemos visto ya que podría atribuirsele algún ex libris). Aunque comparte la edición con E. Hidalgo, una nota interior muestra su predominio en esa sociedad, en que controla el libreto y la música. En la Biografía de Granés se alude a él con mas detenimiento, sobre todo en relación con su pugna con la Sociedad de Autores. Vid también infra, n. 260 y 295.

253.- Una nota expresa la gratitud de los autores a todos los artistas, particularmente al Sr. Larra, "que en el mismo día del estreno se encargó del papel de D. Tomás, por negarse a hacerlo el Sr. Escriú [tantas veces actor de Granés], que lo había ensayado. En las 26 representaciones consecutivas que hasta hoy lleva esta obra, el público ha pedido todas las noches al Sr. Larra la repetición de su couplet..."

254.- No se comprende muy bien el sentido de esta nota a la luz de la dedicatoria (a Xesejo) y del agradecimiento a Larra que se transcribe en la nota anterior.

255.- Se representó durante un mes. Algunos días con dos sesiones diarias, a las 5 y a las 9. Coincidió en cartel con *La Gran Vía*, y otras obras del teatro por horas.

Este Teatro recibía el nombre de su propietario, Felipe Ducacal (vid pgs. 22-23).

256.- Eminente jurista y político, militó en la Revolución de Septiembre, y en el partido izquierdista. En las elecciones de 1886 fue derrotado, tras defender ideas "de día en día más liberales" (Espasa). Tras ese trance viene esta dedicatoria. Después ingresaría en las filas conservadoras (en la oposición).

257.- Hablo de irreverencia (para un cristiano estricto, severo) porque, en nuestra cultura el primer estímulo al leer *La pasión de Jesús* nos aporta una referencia histórico-religiosa. Naturalmente, conociendo al autor también es inmediata, pero posterior, la sospecha de que Jesús será algún joven pasional en el amor. Este juego de estímulos en los títulos religioso-paganos lo repite Granés en varias ocasiones: *El día de la ascensión, Así en la tier-*

rra como en el cielo, ¡A tí suspiramos!, En el nombre del padre, y otros más.

258.- Este "... con gotas" parece inspirado directamente (con humor, naturalmente, y buscando la complicidad del receptor) en la costumbre de tomar el café "con gotas". Así aparece en varios libretos anteriores a esta época, entendiéndose con gotas de alguna bebida alcohólica: aguardiente, coñac...

259.- Es la primera de las muchas obras que estrenó Granés en esta llamada "catedral del género chico", que, efectivamente, se dispone a serlo en la década de los 90. Es más, inaugura la nueva empresa que organiza el propio Maestro Cereceda, como nos aclara S. Valverde (*El mundo...* Pgs. 195-196). También nos facilita Valverde los principales actores de la compañía de Cereceda, y comprobamos a cuatro de ellos en el reparto de *La liga de las mujeres*: Las típles Consuelo Montanés, Carmen Megía y Virginia Alverá. El único actor de la obra era barítono: José Sigler.

260.- Fiscovich, que figura como "sucesor de hijos de A. Gullón" (que tantas veces, como su padre, editaran a Granés), es, sin embargo, el primer editor que figura como copropietario, "por mitad", de la obra junto con el propio autor. Vid notas 252 y 295.

261.- Ni aun leyendo el libreto se puede alcanzar a comprender la alusión al *padrinazgo* (evidentemente político) de esta dedicatoria:

A Felipe Ducazcal
que en época no remota
fue padrino liberal
de LA HIJA DE LA MASCOTA.
Su amigo, que a la vez es
el papá y autor,

Granés.

Vid en la Biografía noticia de la pelea entre Granés y Ducazcal: pgs. 22-23.

262.- En ella habla del "extraordinario cuanto innmercido éxito". También expresa Granés su agradecimiento a Rafael María Liern, "excelente director de escena del Teatro Apolo, por el esmero con que ha ensayado la obra". Justamente con este Liern estrena en colaboración Granés su siguiente libreto: ¡A tí suspiramos!, pero no en el Apolo. No se constan nuevas colaboraciones mutuas.

263.- El rechazo de Lorencito invierte los términos habituales en los usos de la época:

PIPETA.- Pero si yo, con pasión
te diera en la mano un beso...

LORENCITO.- Lo que es como hicieras eso,
te pegaba un bofetón.

... y eso tenía que resultar francamente gracioso; suponía, claro está, la ridiculización del hijo del rey.

264.- Naturalmente, es la República. Aquí se manifiesta por enésima vez la simpatía de Granés por tal sistema político.

265.- Conrado Colomé realizó un arreglo al catalán del original francés.

266.- Interpretamos la firma gracias a una nota que nos aclara que Claparols es un editor catalán que se reservaba buena parte de los derechos de traducción, propiedad, música, etc.

267.- La ambientación oriental ya había aparecido en 6.- *Hacer el oso* (1867). Por entonces, Arderius, comentando la idea de que en España se falsifica todo, concretaba: "... se falsifican los japoneses en el Circo de Price" (*Teatro...* Pg. 6).

268.- El estreno fue un mes después del de la obra parodiada, en el Teatro Español (*Crespo. La parodia...* Pg. 90, citando a Zamora, *La realidad...* Pg. 25).

269.- Con muchos elogios para el autor parodiado, "a quien debo -dice Granés- tanta gratitud por los inmerecidos elogios que se ha dignado hacerme de esta parodia al asistir a uno de sus ensayos...". Vid n. 271.

270.- Son bien detalladas. Tras ellas firma el autor las "más expresivas gracias a todos los artistas...", con alabanza particular de cada uno, al contribuir al "excepcional e inmerecido éxito" que logra la parodia.

271.- La Iberia habla de "muy buen éxito" y que Granés "hubo de presentarse tres o cuatro veces". Para El liberal, "el diálogo todo está salpicado de muy felices y oportunas ocurrencias" y "hay *Kojición* para rato". El Imparcial: "Maestro en el arte de hacer parodias". "El público no cesó de reír". "El autor de *La bofetada*, que se hallaba en el teatro, no escaseó sus plácemes a todos...". El Globo: "desternillar de risa...". Etc.

272.- Entre los actores, toda la prensa de Madrid destaca a Pepe Biquelme que, "puesto ya a parodiar, hizo una buena caricatura del distinguido actor Ricardo Calvo".

273.- Ya Zamora (*La realidad...* Pg. 74) notó en esta escena el consabido recurso de Granés a José Zorrilla: "Los hijos como tú son hijos de Satanás..."

Reportaos por Belcebú", aclarado por el propio parodiador: "Basta de don Juan Tenorio".

274.- Esta es la primera colaboración entre Granés y Arnedo, que tantos éxitos, particularmente paródicos, van a cosechar juntos. En concreto en esta ocasión, Granés se reservaba "la tercera parte de la propiedad de la música de esta opereta". Ante tal extrañeza, nos planteamos la hipótesis de si no dispondría ya Granés de un libreto y una partitura primitivos, que se habrían silenciado, y encargó a Arnedo la adaptación musical. Habida cuenta del género bufo y ambientación medieval, que ya tratara Granés en su primera época, pero como "arreglos" del francés, esta sospecha no parece del todo gratuita.

275.- A todos los actores de ambos teatros, que han contribuido al "extraordinario e inmerecido éxito...".

276.- El Ms. presenta tinta de dos colores, reservando el rojo para las indicaciones sobre puesta en escena. Faltan todos los pasajes musicales. Presenta numerosas correcciones, algunas de las cuales se observan en el impreso, mientras que otras no se consideran o son a su vez modificadas.

277.- Otros libretos han hecho alusión a esta canción, que debió ser referencia común por su éxito en esta época. Vid. por ej., 83.- *El Teatro nuevo*.

278.- *Carmen* (París, 1875) fue representada por primera vez en Madrid, en el Teatro Real, el 14-III-1889. (La más imprecisa referencia de Peña y Gofí adelanta esa fecha al otoño del 88. En el magnífico artículo "¡Hipócritas!" hace una decidida defensa del papel de la Sra. Frandín como Carmen. El eppresario era Ducazcal (*De buen humor*, Pg. 122). Esta vez, pues, la parodia se estrena bastante después que el modelo. En Barcelona conocían directamente la ópera desde 1881, por lo que ese público debía estar ya familiarizado con el libreto.

279.- Parece dedicatoria de compromiso, pues, aunque con toda educación, en ella misma se expresa el deseo del Vizconde de "escudar" alguna obra de Granés.

280.- En efecto, no se trata de una reproducción del libreto, sino de una exposición detallada de su argumento. El propietario de la galería, Celestino González, se reservaba el derecho de reimpresión.

281.- La acción de *Carmen* se sitúa en Sevilla alrededor de 1820. Con esta forma de actualización inicia Granés una de sus leyes paródicas mas

constantes.

282.- Tal pasaje sería una muestra de gitanismo que al parecer ha pretendido borrar Granés. Su Carmela ("matutera") tiene, acaso, aires de quincallera. Un tipo de gitana terrible, ideado por Granés, si encontramos en 121.- *La rifa del beso*.

Respecto a Carmen - gitana, contamos con unos estupendos renglones de Baroja: "Otro tipo literario de gitana, el más conocido hoy, es *Carmen*, de Mérimée. Carmen ha pasado, por los que han visto la ópera y no han leído la novela, por una andaluza, por una cigarrera sevillana, y no hay tal. En la novela de Mérimée, Carmen es una gitana nacida en el pueblo vasconavarro de Echalar. Una señorita rumana, estudiante en París, me decía que Carmen era la mujer del mediodía de España, y Micaela, la del norte, y que las simpatías suyas iban a la mujer meridional, a Carmen, todo fuego e instinto. Yo le decía: - Originariamente al menos, no es eso. Para Mérimée, Carmen no es una andaluza: es una gitana. Además, está tan estilizada por el autor, por el libretista y por el músico, que cuando canta *L'amour est enfant de Bohème* ya no es andaluza ni una gitana, sino una tiple francesa de la Ópera". P. Baroja. *Obras...* "Vitrina pintoresca: Los gitanos". Pgs. 734-5. (La visión del gitano es en general muy negativa).

283.- Son de tipo político; se ponen en boca de Lola y Ricardo. Aluden al sufragio universal y no guardan relación alguna con el contexto argumental de la obra.

284.- La descripción de este decorado es muy detallada, y termina diciendo que de ella "pueden sacar mucho efecto una empresa rumbosa y un pintor de buen desen". La combinación de los dos movimientos, prevista en las indicaciones, del telón de horizonte y de la barquilla, puede, en efecto, dar una impresión muy viva.

285.- Parish no es sino el apellido de un empresario madrileño.

286.- Estrenado en París, en 1891, fue prohibido tras la tercera representación en la Comedia Francesa, "por haber excitado una violenta oposición de parte de los radicales la estigmatización de Robespierre" (Espasa).

287.- For ejemplo, se citarán "la marcha" de *Pan y toros*, el aria del Fausto, versos cantados de *Jugar con fuego*, etc.

288.- Debe notarse que J. E. de Hartzenbusch escribió (F. Ruiz Ramón. *Historia...* I. Pg. 387) "comedias medio asanietadas, medio vaudevillescas,

como *La visionaria* o *Juan de las Viñas*". ¿Hay que pensar de nuevo en una intención paródica, clara a las gentes de su tiempo?

289.- Presenta, respecto al libreto, variaciones en las letras de algún cantable, fundamentalmente del primero, que abre la obra. Pero temáticamente no son de relieve. Al final el ms. no presenta un serventesio musical que sí aporta el libreto.

290.- Por ser decasílabos, aceptarían bien los compases del Himno de Riego.

291.- En el pendón se lee: «ABAJO LOS IMPUESTOS».

292.- Lo mismo que posteriormente 113.- *Los presupuestos de Villapierde*, referidos a los del Ministro Villaverde.

293.- "*Guasín*... explotaba el reciente éxito de *Garín*, la ópera de Bretón, con ese particular sentido caricaturesco del que tuvo la exclusiva el libretista..." A. Fernández Cid. *Cien años*... Pg. 115.

294.- La parodia "según costumbre en el género, tenía retazos de *Garín*, mezclados con piezas de otras óperas y zarzuelas conocidas, y con algunos retazos originales de Rubio... Parodia había en el asunto, en las situaciones y en los nombres de los personajes, remedados de los de la ópera" J. Deleito. *Origen*... Pg. 533.

295.- Tras unas fichas en que el nombre de este editor aparece compartido con otros, seguimos constatando aquí los orígenes de lo que será irresistible influencia editorial de Fiscowich, al verle figurar como "sucesor de *Hijos de A. Gullón*", (vid notas 252 y 260). Una nota en la contraportada de la próxima obra (106), aclara que Fiscowich ha adquirido "la propiedad del derecho de reproducir «la música» de nuestros mejores Maestros compositores". Con ese material organiza un "Archivo y copistería musical para grande y pequeña orquesta", a disposición de las empresas. Su poder llegará prácticamente al monopolio, hasta la gran batalla con la Sociedad de Autores (Vid Biografía).

296.- No se trata de un error: corresponde a una actriz este papel masculino, y no podría ser otro objeto que el de ridiculizarle más. Subirá nos informa de que "tuvo gran éxito *Guasín*, parodia... en la que sobresalió Lucrecia Arana" ("El postrer..." Pg. 69)

297.- Pueden verse descritos en la pg. 425, en el estudio sobre la escenografía de Granés.

298.- Los autores de la ópera *Garín* sí que realmente siguen la famosa



leyenda de este anacoreta de Montserrat, allá por el S. IX, y el grave error del Conde Wifredo al dejar a su hija de dieciséis años, "poseída del espíritu malo", con el acaeta. Años después de *Garín* y de *Guasín*, en 1897, Sinesio Delgado describe para sus lectores del Madrid Cómico la ubicación de la cueva, su difícil acceso y la leyenda entera: Castigo divino a Garín, peregrinaje, perdón final y resurrección de la joven.

299.- J. Deleito. *Origen...* Pg. 533.

300.- Véase nota 295.

301.- 12) Información de S. Crespo Matellán (*La parodia...* Pg. 92): "Es parodia de *La Dolores*, pero no del drama original de Feliú y Codina, sino de la versión que del mismo hizo el maestro Tomás Bretón como zarzuela, que después de algunas representaciones se convirtió en ópera. La versión de Bretón se estrenó el 16 de marzo de 1895, y, según Deleito y Piñuela, es la obra «más inspirada y más popular del glorioso compositor salmantino» (*Estampas...* Pg. 189). Sigue: "Suponemos que con el término «inspirada», Deleito se refiere a la música, pues en la letra la «inspiración» brilló por su ausencia y «las extravagancias del libro hicieron época», como dice M. Muñoz (*Historia...* III. Pg. 164)".

22) Añadamos la perspectiva de Fernández Cid: "*La Dolores* se hace inmediatamente popular. Incluso merece que se estrene una parodia muy oportunista y a la sombra del éxito: *Dolores de cabeza...* [que] no hace sino subrayar el triunfo del original". (*Cien años...* Pg. 63.).

32) En cuanto al drama de Feliú (*La Dolores*, 1892), se inspiraba directamente en la famosa copla: "la desgraciada protagonista, deshonrada por su antiguo novio, indefensa para vengarse y a merced de la calumnia, es vengada por un seminarista que se revela hombre de pelo en pecho, buen matador de toros y hondo amador". (Ruiz Ramón, *Historia...* I. Pg. 426). El crítico entiende perfectamente el trasvase al mundo de la zarzuela: "La reunión de regionalismo costumbrista, de idealismo sentimental y de exaltación popularista de la mujer -joven, hermosa y buena- hacen de cada una de estas piezas un excelente libreto de zarzuela". (Ibid.).

302.- ¿Cuántas veces en el Periodismo satírico reunimos los nombres de Granés y Sinesio Delgado? Veamos ahora una particular prueba de su concordia: "Gran novedad fue, al correr el mes de abril [de 1895], la aparición de Sinesio Delgado como director artístico en la catedral del género chico. El Sábado de Gloria se estrenó *Dolores... de cabeza* o *El colegial atrevido*, gra-

cicosisima parodia de la ópera *Dolores*, de Bretón, donde una vez más derrocharon ingenio y sal gorda Granés y Arnedo". (Subirá, transcribiendo notas de E. Cotarelo: "El postrer...". Pgs. 73-74.

303.- Nueve páginas ocupa este "Juicio crítico" de los principales periódicos y revistas de Madrid, con sus largas reseñas. Solo El Heraldó se muestra reticente, sobre todo con Arnedo. Todos los demás aplauden la parodia. Respecto a la parte musical, precisamente, apunta El globo que "es la primera,... porque todas las demás [parodias] se referían y refieren principalmente al argumento". Asimismo afirma que Arnedo "hace muy bien estas cosas, y con los consejos de Granés mucho mejor". Casi todos los críticos pronostican largo éxito a la parodia en vista de la reacción del público: "delirantes aplausos", "salieron a escena seis u ocho veces..." También Bretón estaba allí, y recibía vitores entusiastas.

Centrándonos en la figura de Granés como parodiador, coinciden El Imparcial ("la obra está mejor escrita de lo que se acostumbra en los teatros por horas") y La Correspondencia ("No pertenece al número infinito de los engendros al uso"), y van más allá El País ("modelo en su género") o El liberal ("Tiene en alto grado el don de ver los efectos y la habilidad de caricaturizarlos sin molestar ni zaherir al verdadero padre de la criatura. Esto lo sabe todo el mundo"). Muchos más renglones ocuparían los halagos generales que hacen del ingenio de Granés El liberal, El País y La Correspondencia (citada en la Biografía). El Nacional tilda a nuestro hombre de "castizo y popular", y El Tiempo, con sencillez, resume una idea de todos: "Con decir que el libro es del Sr. Granés queda dicho que tiene gracia".

304.- Varios críticos destacan la labor paródica de Manuel Rodríguez, imitando "la manera" del barítono Mestres (Melchor en *La Dolores*).

305.- Anécdota sobre José Mesaño extraída de El liberal: "... se arrancó con la jota por todo lo alto, logrando encontrar allá en las alturas una hermosa ave de corral, que hizo reír mucho al público. Cuando concluyó la copla fue muy aplaudido el popular actor por su atrevimiento, y tuvo que repetirla, aunque esta vez sin ave de ninguna clase".

306.- El manuscrito añade: "... que da la hora pero se guarda los cuartos", y atribuye el papel al actor Jorga.

307.- Véase artículo de evocación en la pg. 256, de Ganta vieja.

308.- Por ser la comedia de Galdós de 1894, podría fecharse la parodia ese mismo año o 1895 sin errar mucho.

309.- La segunda firma podía ser de un libretista o un músico. El apellido, apenas legible, no facilita la pesquisa: Enrique ¿Ayuso?. En cuanto a la firma de Granés, es la que encabeza esta Tesis.

310.- Sin embargo, en el catálogo de R. Ruiz *El libro del año (1898)*, pg. 539, figura como obra inscrita en el R. G. de la P. I. con el nº 22.445, siendo sus editores Arregui y Aruej.

311.- Quizá el fracaso en Madrid de esta obra (vid n. 91 de la *Biografía*) se debiera a no haber contado con un verdadero especialista, como Patricio León.

312.- La mejor noticia sobre él puede hallarse en J. Deleito. *Origen...* Pgs. 251-5.

313.- Los cinco autores se la dedican por ser "el primero que votó en favor de estos presupuestos (y eso que no pertenece a la mayoría)...". ¿Se trata del empresario?

314.- Sobre vestuario, coros, y sugiriendo la supresión en provincias de una escena que "no será de resultado".

315.- Puede verse en la lámina 27, pg. 430.

316.- Este recurso de los periódicos, y el cuadro general de Júpiter ignorando lo que ocurre en la tierra, y un humano informándole, y la bajada a la tierra de ambos, en compañía, ya estaban planteados por Granés en 10.- *Así en la tierra como en el cielo*, 30 años antes. Su aportación al libreto tripartito es pues muy determinante del planteamiento de esta otra obra, que tiene su origen en aquel subgénero bufo que triunfara en los dominios de Arderius. Ahora se mezclará con otro precedente mucho más cercano, también de Granés. 104.- *El señor Juan de las Viñas o Los presupuestos de Villa-Anémica*.

317.- Incluye el mismo gracioso chiste que ya transcribí en 104.- *El Señor Juan de las Viñas*. Otra aportación segura de Granés.

318.- A. Sagardía. *F. Chueca*. Pg. 9. La otra revista que cita es muy posterior, y creo que decididamente sicalíptica: *Las bribonas* (1908), sátira contra el caciquismo ejercido por las mujeres. (Alternó en cartel con 132.- *¡Vaya calor!*).

319.- J. Subirá. "El postrer..." Pg. 87.

320.- A Fernández. *Cien años...* Pg. 201.

321.- *La bohème*. Comedia lírica en cuatro actos. Libreto de Giuseppe Giacosa y Luigi Illica, basada en la novela francesa *La vie de bohème*, de Henry Murger. Música de Giacomo Puccini. Primera representación, Turín, 1896.

322.- "Estreno digno de recordación" tenía apuntado Cotarelo entre las notas que publica J. Subirá. ("El postrer..." Pg. 87). Pero quien nos da valiosa información es Deleito y Piñuela: "La primera obra original que hizo ruido [en el año 1900] no era original realmente, pues se trataba de una parodia. Me refiero a *La Golfemia*, estrenada el día 12 de mayo, después de haber sido ensayada en menos de ocho días. Debía ser urgente renovar el cartel". (*Origen...* Pg. 417).

323.- Era el empresario del Teatro de la Zarzuela. Transcribo un significativo párrafo: "Su política de ancha base permite que acudan al Teatro de la Zarzuela y sean igualmente atendidos los «currinches» [en otro lugar hemos visto que llamaba así, por ejemplo, a J. Benavente] y los autores de algunos «antecedentes penales» [evidente automalusión chusca]. También aporta el dato de haber ensayado la obra "en menos de ocho días" [Probablemente de aquí sale el dato por Deleito, visto en la nota anterior].

324.- "Periodista" en jerga, es decir, vendedor de periódicos y "poeta" de anuncios para los mismos. Zamora Vicente analiza la voz en *Luces de bohemia*, voz cuyo valor jergal nace en el género chico: "Nada menos que en *La Golfemia* se lee: «Soy periodista, es decir, vendo Heraldos por la calle». (*La realidad...* Pgs. 160-1).

325.- Muy afortunada la gran reducción de este segundo cuadro, dedicado en el modelo a la historia indudablemente más secundaria de los amores de Marcelo y Musette, que en *La Bohème* cumple, sobre todo, con un valor de contraste con el amor de Rodolfo y Mimí, tanto en este acto II como en el III.

326.- No hay que esperar, como vemos, a la popularización de Arniches o los Quintero.

327.- Que sustituye paródicamente al "manicotto" (¿manguito [para calentar las manos]?) anhelado por Mimí, aquejada ya del frío letal.

328.- J. Deleito. *Origen...* Pg. 422.

329.- A. Zamora V. *La realidad...* Pgs. 165-6. Otras citas e ideas al respecto ya facilitábamos en las pgs. 375-6, con carácter general.

330.- *Lacha*, vergüenza; ¿pero y *cimbel*? El Diccionario de la Academia aporta la sola acepción de "señuelo", propia de la cetrería. En el *Diccionario de argot* de Víctor León, cimbel se define como "picha". ¿Podemos de ahí deducir la intención "yo no soy ningún *pijo"?

331.- P. Baroja. *Obras completas*. "Nuevo tablado de Arlequín". Pg. 91.

332.- Ibid. "Memorias: Final del s. XIX y principios del XX". Pg. 664.

333.- Cito por Zamora Vicente. *La realidad...* Pg. 30.

334.- Ibid. Pg. 30. Por cierto que Zamora, al contrastar luego el valor literario de Granés (en general de los parodistas) y de Valle, a mi juicio se desliza al casi inevitable terreno de minimizar a los unos al exaltar al otro. Naturalmente, para Granés, el contraste, como tal, es insostenible. Nuestra labor en este trabajo es exponer los méritos del autor en la creencia de que existen, al margen de todo contraste, y relevando no solo ese valor de sustrato cuyo hallazgo e investigación corresponden al mismo Zamora Vicente.

335.- S. Valverde. *El mundo...* Pg. 200.

336.- He conservado la mayúscula del libreto, aunque la creo impropia, porque parece querer evocar el título de la obra, o estimular el énfasis de la palabra (como en realidad hace el mismo título).

337.- Vemos en tal filiación un contacto con la otra gran parodia de Granés, *La Fosca*, en que los protagonistas perseguidos son también socialistas. Aquí, en *La Golfemia*, se trata de una mera alusión de pasada. En *La Fosca* la politización es mucho más significativa.

338.- Sogolfo asegura a Gili saber medir versos igual que ella "varas de tela". Pero la métrica, claro, resulta irrisoria. Respecto al comentario final, semejando la composición con una *balada*, no parece nada casual que un mes después se estrene *La balada de la luz*. Sabemos que tras el estreno venía la imprenta, y en ella, a última hora, pudo meter la sugeridora palabra.

339.- Al respecto Zamora Vicente apunta: "Una sonrisa cómplice responde a tan elemental artificio, copiosamente empleado. Y, estoy seguro, habrá multitud de trozos de partituras olvidadas, situaciones caducas, alusiones, etc. que ya el tiempo se ha encargado de relegar al olvido". *La realidad...* Pg. 70.

340.- A. Zamora V. *La realidad...* Pg. 70. Aporta algunas otras apariciones de *Marina*. Entre las parodias de Granés, *Quasim*; y creo que se equivoca Zamora al citar el mismo procedimiento en *La balada de la luz*, en vez de en su parodia, también de Granés, *El balido del zulú*.

341.- J. Deleito. *Origen...* Pg. 421. añade: "De ese modo el zarpazo del parodista alcanzaba a dos obras a la vez". Mas una *tercera banda* evocadora: la de la parodia, que el público también rememorará.

342.- Ibid. Pg. 347.

343.- *La balada de la luz* se estrenó en el Teatro de la Zarzuela (igual

que después su parodia) el 13-VI-1900. Según Fernández Cid, "mereció hasta ser parodiada por Granés" (*Cien años...* Pg. 138). Transcribimos de Subirá que con esta zarzuela el maestro Vives "afirmó su recia personalidad", que el "coro de vagabundos gozó de popularidad inmensa", que Lucrecia Arana "obtuvo uno de sus triunfos más resonantes", y que "después del estreno, Vives añadió varios números, entre ellos la deliciosa romanza de Isabel". ("El postrer..." Pg. 87.

344.- Véase comentario al respecto en pg. 356.

345.- E. Sellés situaba su *Balada de la luz* en Hungría, "durante la rebelión separatista de 1848".

346.- Vid comentario sobre este lenguaje en la pg. 376.

347.- Zamora (*La realidad...* Pg. 77 y n. 6) apunta que "el aprecio hacia Espronceda y sus recuerdos, tantas veces utilizados por Valle" ya estaban presentes en este fragmento de los mayores: "El *Canto del cosaco* está vivo a lo largo de toda una escena de *El balido del zulo*". Nosotros sabemos por el periodismo satírico de varias parodias de Espronceda, y también de ese aprecio de Granés por el poeta romántico.

348.- No hay en realidad grabados. Esta frase, como el paréntesis precedente, forman parte del contexto irónico que convierte el libreto en un diario.

349.- "La compañía Chicote, siempre en la brecha, prodigó los estrenos en el teatro Cómico, de donde pasaría al teatro Moderno el 20 de mayo de 1901". Entre otros estrenos cita Subirá éste. "El postrer..." Pg. 91.

350.- La zarzuela primitiva no incluía en esa ideología, como ocurre aquí, el concepto "anarquista". Dieciséis años después, el anarquismo en España había dejado, realmente, claras huellas de sus métodos, precisamente *dinamiteros*. Esto no implica una alineación de Granés con el anarquismo, pero de alguna manera, muy a ultranza, está claro que sí le distancia de nuevo, como siempre, de posiciones conservadoras, y sobre todo, de posiciones afectas al poder. Esa visión alérgica del poder sí que tiene (como en Baroja) ciertos contactos *tangenciales* con el anarquismo.

351.- Por primera vez en todas las colaboraciones, leemos en la habitual nota que aclara los derechos de autor, editores, comisionados, etc., un párrafo en que se especifica que "la propiedad del libro" pertenece en dos terceras partes a Granés, y la otra tercera parte a Montesinos, por "contrato celebrado entre los autores".

352.- Este Tomás Barrera fue, junto con Manuel Quisilant, un "guerrillero" de Chapi en su "campaña" contra el editor Fiscowich, según la treta que idearon en vista de que el poderoso editor tenía comprometidos o endeudados a diversos compositores: Estos podían independizarse de sus dominios entrando en "colaboración" con compositores nuevos "que estuvieran «libres»": Barrera y Quisilant. R. Alier. *El libro...* Pg. 68.

353.- Este es, entre los nuestros, el primer libreto editado por la Sociedad de Autores. En nota se recoge, no obstante, la misma fórmula que sobre propiedad, música, derechos de los comisionados, etc., empleaban los editores anteriores.

354.- Crouselles: "Saladísimo periodista", redactor del *Diario Universal*, en el que hizo "una campaña formidable contra la policía". Asenjo. *Mil y una...* Pg. 151. Véase también pg. 310.

355.- *La Favorita*, ópera de Donizetti & Royer y Vaéz (1840), parodiada ahora por Granés con cierto retraso sobre uno de sus reestrenos (vid infra, n. 357), ya había sido transformada en género bufo por Offenbach, versión que a su vez, en nuestro país, había sido arreglada por Miguel Pastorido (colaborador por entonces de Granés) como zarzuela bufa en dos actos, en 1870, ambientándola en Perú.

356.- Hijo de Juan Crejón, también actor, al que ya dedicara Granés, treinta y cuatro años antes, otra obra, *El club de las Magdalena*s. En esta dedicatoria añaden los autores elogios para los demás actores, hablando de "esmeradísima ejecución", cosa que en los juicios críticos de la prensa no queda clara.

357.- Incluye la reseña de nueve periódicos y una revista (*Plana Artística*). No habría que insistir en la unanimidad del reconocimiento de Granés como "maestro" de la parodia. En cuanto al Maestro Nieto hay también unanimidad, pero para señalar que se ha limitado a glosar "sin la menor alteración" la propia música de Donizetti. (Aunque lo cierto es que el libreto intercala breves apuntes de *La Diva*, *Jugar con fuego*, *Marina*, una giraldilla asturiana y *Jaleo gitano*.)

Varios críticos inciden en que la parodia llega con retraso, porque el público está "acostumbrado a que las parodias sean inmediatas al éxito de la obra parodiada" (*Heraldo de Madrid*). A ese problema algunos añaden "la dificultad" mas intrínseca de parodiar una ópera de "índole especial" (El liberal), acaso por los "disparates del argumento,... olvidados de puro

sabidos" (*La correspondencia de España*). Por ello unos y otros no regatean el aplauso a Granés, con los habituales elogios sobre su pericia e ingenio, tomando "los puntos flacos" con su particular *sello*: "seitura, picardía, habilidad, personalidad; es decir, todas las de la ley" (*El Heraldo de Madrid*).

358.- Lucrecia Arana, nacida en 1871, figuró como primera tiple del Teatro de la Zarzuela durante doce años (1895-1907) convirtiéndose en la favorita del público, por su "excelente escuela de canto, su hermosa voz, de extensión sorprendente, y su perfecta vocalización". Como actriz poseía "gran naturalidad y perfecto dominio de la escena" (*España*). En esta obra Granés la encontró "colosal" (dedicatoria) y toda la prensa es unánime al respecto. *El Heraldo de Madrid* es quien más se explaya en el elogio: "inmensa, colosal... cantó con verdadero entusiasmo y recordó en algunos pasajes a las grandes estrellas de la ópera... caracterizando (su papel) muy bien y dotándolo del sabor cómico que requería...".

359.- Obsérvese con que habilidad se plantea el atrevidísimo encabalgamiento, expresivo por su significación, al par que cómico y caricaturesco.

360.- Por su "afiligranada labor". Con agradecimiento expreso al resto de los actores. Habla de "éxito alcanzado".

361.- Toda la prensa está de acuerdo en sus breves reseñas: La obra ha gustado mucho a un público elegante, distinguido, y Granés ha tenido que saludar repetidas veces. *El País* habla "del maestro Granés", y *El Imparcial* apunta que "ha dado dos golpes afortunados a las Pascuas" (el otro es su parodia *La farolita*). Como es de suponer, todos aplauden también la interpretación de actores. Respecto a la obra, merecen dulces opiniones: "pensamiento muy bonito" (*El liberal*), "muy linda comedia" (*El Heraldo*), "preciosa pieccecita" (*El Correo*), "finísimo juguete" (*La Correspondencia de España*).

362.- Servando Carbón, sevillano, "coseché aplausos por su vis cómica, si bien fue muy amanerado"; especializado en género chico, recaló muchos años en el Teatro Eldorado de Barcelona (*España*). Nosotros le encontramos en Sevilla en dos ocasiones: en ésta, y como actor de *La Golfemia*, por una dedicatoria que en su defensa le hizo el propio Granés, ante alguna crítica teatral por su actuación. Y también sabemos que "en el estio de 1891 era director de la compañía [del Teatro Recoletos], contando con el concurso de Joaquina Pino e Irene Alba", siendo director de orquesta Luis Arnedo. (J.

Subirá. "El postrer..." Pg. 67).

363.- Una visión también impresionantemente negativa de los gitanos encontramos en el propio Baroja (*Obras...* "Vitrina pintoresca: Los gitanos". Pgs. 734-5).

364.- Es refundición del primitivo "arreglo" 14.- *Barba Azul* (vid aquél y mi comentario a esta versión).

365.- Puede leerse en la pg. 61.

366.- Este "argumento" atribuye erróneamente, y repetidas veces, la categoría de "casados" a la pareja formada por Antonio y Gloria, adulterando así buena parte de su intención.

367.- Precisamente a excepción de Granés, por ser sin duda más conocido por su veteranía. Los otros cuatro son bien jóvenes.

368.- Curiosísima información sobre este local, aunque anterior en el tiempo, tenemos expuesta en la n. 111 del Periodismo satírico (Pg. 294).

369.- Ya aludimos a esta obra en el estudio de los tipos y personajes (Pg. 380).

370.- Véase al respecto pgs. 349-350 y n. 74.

371.- Pensamos en *Yerma*, y su angustia junto a Juan, También en el ansia de libertad de Adela, hija de *Bernarda*. O en el impulso irreprimible de Leonardo, y de la Novia, en *Bodas de sangre*.

372.- La famosa ópera de Puccini, sobre un libreto de Giuseppe Giacosa y Luigi Illica (los tres mismos autores de *La Bohème*), cuando originalmente se estrenó en forma de drama (de Victorien Sardou, por entonces en la cumbre), supuso uno de los más resonantes éxitos de Sara Bernhardt. Dice R. Alier (*Tosca*, Pg. 14) que el argumento de la ópera "sigue fielmente, aunque de modo abreviado, el del drama". La parodia abreviará más aún.

En algún lugar de este trabajo (desde luego, en la conclusión final) sugiero la posibilidad de una reposición de *La Tosca* (como de *La GOLFEMIA*). Recientemente (15-I-91) hemos podido ver en televisión una versión cinematográfica de *Tosca* con marcadísimo espíritu paródico. La dirigió Luigi Magni en 1975 con la colaboración inestimable de Monica Vitti, como Tosca, y sobre todo de un genial Vittorio Gassman caricaturizando al barón Scarpia. Pero esta parodia de celuloide, de evidente intención política, no actualiza la historia operística, como sí hace Granés en *La Tosca*.

373.- Esos "juicios críticos" se reproducen en seis páginas del libreto. Figuran los principales diarios: El Imparcial, El liberal, El Globo, El He-

raldo de Madrid, El País, Diario Universal y la revista España (1ª época). En el estudio de la parodia ya hice alguna observación sobre una carencia grave, fundamental, de estas crónicas: el análisis político de la obra, considerando la actualización de su argumento paródico. Aquí recojo las ideas fundamentales, las más válidas hoy.

Encuadremos el caso: "La representación empieza en medio de una gran expectación. Las primeras escenas son acogidas con aplauso" (El Heraldó). "Granés y Arnedo fueron llamados multitud de veces al palco escénico al final de la obra" (España). "*La Fosca* se hará mucho en La Zarzuela" (El liberal).

Interpretación: "Primorosa. ¡Bien ensayada iba *La Fosca*! ¡Y bien se conoce que han dirigido los ensayos los propios autores!" (El País). "Fue excelente" (El Imparcial). "Alcayata, digno de pasar a la historia del teatro cómico" (El liberal).

Relación libretista - compositor: Por primera vez algunos críticos destacan la labor del maestro por encima de la del autor, al contrario que en *La Gólfemia*. La partitura "es sobresaliente, superior al libro" (El liberal). Algo semejante dice El Globo. Todos elogian a Arnedo, por sus hallazgos cómicos, que serán "apreciados por los inteligentes" (Diario Universal). "Funde de tal manera lo serio y lo bufo que la caricatura musical es un retrato" (España). Algún crítico va más allá de lo prudente en el elogio: "Va descubriendo plagios, defectos, disonancias, y convierte en cómicos... los pasajes más terribles y tragicones" (El Heraldó). Tangencial a esa línea he apuntado el carácter catárquico, liberador por contraste de la música respecto al fortísimo libreto. Por ello todos parecen agradecer a Arnedo su trabajo, que rebajaba la tensión del argumento ideado por Granés, que es considerado por la prensa más conservadora como "disparatado, satirizando lo horripilante del drama de Sardou" (El Imparcial). Lo que ocurre es que esa sátira está llena de intención política. Por ello no creo del todo acertada la idea de El Diario Universal: "Granés, que no necesita ya cosechar laureales, ha procurado modestamente reducir su personalidad para dejar al músico todo el campo libre". Lo que ocurre es que, en la estrecha colaboración entre ambos, cada uno desempeña un papel: Granés carga las tintas, Arnedo las descarga.

La parodia como tal: Al respecto, los mejores aplausos de la prensa figuran en otro lugar. Varicos críticos apuntan que *Fosca* no es muy popular, y que se representó hace años, lo que dificulta la perfecta asimilación paródica.

"Parodiar una obra... perfectamente desconocida para la mayoría del público y lograr un buen éxito es hacer un verdadero *tour de force*" (señala El Diario Universal con gran agudeza: he ahí una de las claves para la perspectiva crítica actual: Granés no acude a estas grandes óperas al calor del éxito, parasitariamente, sino con voluntad de estilización paródica, literaria, pese a la dificultad que el Diario pone en evidencia). Absolutamente todos se vuelcan reconociendo en Granés al gran maestro de la parodia, y una vez más se repite la misma palabra clave: "ingenio". Y si El liberal se admira de la longevidad del mismo ("las [parodias] más aplaudidas y celebradas por nuestros abuelos llevan su firma"), El País pone otro acento: "no basta con tener ingenio para hacer chistes; es necesario, además, poseer el espíritu crítico que Arnedo y Granés poseen, cada uno en lo suyo".

374.- Facilito en la ficha, por cuestiones de espacio, y habida cuenta algunas alusiones de la prensa, el de Madrid; pero he aquí también el de Bilbao, en el mismo orden respectivo: Sra. Concepción Cubas, srta. Valentina Fraiz, sres. Enrique Lacasa, Rafael Gil, José Ramos, José Muñoz, Manuel Caba, Matías Cuatanda, Alberto López, Manuel Mariscal (y N.E.).

375.- Compárese con los personajes secundarios de *Tosca*: Un cardenal, un procurador del Estado, un oficial, policías, soldados, esbirros, cantores del coro, monaguillos, damas, caballeros, gente del pueblo, etc.

376.- La expresión '*dar el opio*' la hemos leído frecuentemente en Granés. Debió ser frase muy de moda, aunque ignoro el porqué de su origen exacto, con evidente alusión a los efectos de la droga. Famosísima es la copla de Don Hilarión, que, en *La verbena de la Paloma* (1894), presunía ilusoriamente de conquistar chulapas a pares:

Una morena y una rubia
hijas del pueblo de Madrid
me dan el opio con tal gracia
que no las puedo resistir.

377.- Citando estos dos versos se pregunta Zamora Vicente: ¿Cómo nos puede extrañar la repulsa noventayochista a Echegaray, si aquí la encontramos también?" (*La realidad...* Pg. 76).

378.- La fuente: Soneto X, cuyo primer cuarteto se evoca, tan conocido:

¡Oh dulces prendas por mi mal halladas,
dulces y alegres cuando Dios quería,
juntas estáis en la memoria mía

y con ella en mi muerte conjuradas!

379.- Con ello parece haber alineamiento con la frase popular fijada en "muera hasta el apuntador".

380.- Aunque la edición de este libreto, arreglo de Granés, data, como puede verse, de 1905, hacia 1892 o 1893 ya tenía preparado Granés un arreglo con el mismo título de la misma opereta. Es más, se representó ese arreglo, corriendo la *mise en scene* a cargo de Juanito Elías, "empresario popular". Sabemos todo esto porque el 19-III-1893 se estrenó en el Teatro de la Princesa de Madrid una "caricatura cómico-lírica" titulada *Cris fané o El tío de la castaña* (Sg. Bib. Nac. T-1.813), en cuya portada se atestigua que la caricatura se realiza sobre "el arreglo del Sr. Granés" de la opereta de Boucheron y Audran titulada *Miss Helyett*. Firma el libreto José Zaldívar, con música de Federico Gassola. Ambos dedican la "caricatura" a Juanito Elías, y, en nota, hacen referencia a la puesta en escena de *Miss Helyett*. Así pues, junto con *Mis'Erere* (vid "perdidas", pg. 755, ficha 33), tenemos otro curioso ejemplo de como parodiaron otros a nuestro parodiador.

En cuanto a ese Juan Elías, vuelve ahora, en la versión de 1905, a figurar en los renglones equivalentes al actual copyright (que aparece ya en los libretos de la primera década del siglo): "La propiedad del libro y de la música de esta obra pertenecen a D. Salvador María Granés y a D. Juan Elías, y nadie podrá, sin su permiso, reimprimirla ni representarla...".

381.- Es una de las dedicatorias más sentidas de Granés. En ella habla del "incomprensible alejamiento de la escena, en el pleno uso de tus asombrosas facultades". De la relación personal que tuvo Granés con Matilde Pretel da idea la composición que preparó especialmente para ella, un "vals de salón" titulado *!!! Idealidad !!!* (vid poema y lámina en pgs. 62-63).

Según Dionisio de las Heras (*Madrid en la escena*, pg. 42), en su artículo «Batalla de títeres», hubo cierta rivalidad entre la Pretel y Lucrecia Arana (la Gilí en *La Golfemia*, Isidora-Perolita; vid n. 358). Respecto a Matilde, "hace ya tiempo consagrada", recuerda que "obtuvo un señalado triunfo en *Miss Helyett*, y nadie la supera en la popular opereta".

382.- Conforme a lo expuesto en las dos notas anteriores, cabría la posibilidad de fechar realmente la obra en 1893, adelantando pues su composición doce años. La misma obra presenta a un pintor, Ricardo, que busca "la belleza fin de siglo" (Acto I, Esc. XII).

383.- Una nota final aclara que algunos "directores de compañía en

provincias" sustituyen este final por el can-can del primer acto.

384.- N. Iglesias. *Catálogo...* Pg. 24. vid, no obstante, n. 380 y 382.

385.- Aquí se recurre también al procedimiento de la melopea acompañando a pasajes hablados, varias veces, con idea de subrayar momentos dramáticos. Hay también un "preludio descriptivo" introduciendo el último cuadro.

386.- Según *El País* (6-X-1906), que hace una reseña crítica en 1ª página, la música correspondía al Maestro francés M. Giraud, compuesta "algún tiempo antes (!)".

387.- A Loreto: "La primera de las actrices cómicas de España, que con su ingenio sin igual hizo del tipo de Salomé una maravillosa creación" (En la nota introductoria de la Escena VI, en que aparece Loreto, se insiste en su alabanza). A Chicote: "graciosísimo compañero de fatigas".

Al serio crítico teatral de *El País*, José Alsina, no le gustaron ni el libreto, ni la música, ni la escenografía, ni siquiera Loreto Prado: "papel de los más extravagantes" (pastora disfrazada de marquesa), para una actriz que "no ha sentido nunca delicadezas artísticas". En cambio, otro cronista del mismo diario, que firma S. O. dice ella unos meses antes (4-V-1905): "Es la actriz de mayor flexibilidad artística que pisa los escenarios españoles".

388.- Afecta al reparto, en que deben sustituirse los paréntesis por los nombres de los otros actores que la representen, pues "no es esta obra un propósito exclusivamente escrito para la compañía PRADO-CHICOTE". También aconseja que el tipo de Kara Renard debe hacerlo la misma actriz protagonista, "vistiendo de modo que la permite cambiarlo rápidamente".

389.- Caricatura de Medina Vera, *Madrid Cómico*, 3ª época, 14-IV-1900. Es la tercera obra consecutiva que representó de Granés la popular pareja, especializada en lo cómico. Tres obras, no obstante, muy distintas.

390.- A. Zamora V. *La realidad...* Pgs. 173-176. Aún añade una suposición: "¿Cómo demostrar que bajo la corteza de *Delirium tremens!*... se oculta una película de ambiente, sucesos, etc., parecidos? Ya conocemos la manera de trabajar del buen Granés". En tal "atmósfera... *Luces de bohemia* queda cómodamente instalada".

391.- Otra derivación simpática puede verse con la palabra *pantalón* en la pg. 399.

392.- En los renglones equivalentes al copyright, leemos por primera vez, en francés: "Droits de représentation, de traduction et de reproduction réservés pour tous le pays, y compris la Suède, la Noruège et la Hollande".

La fórmula se repite ya hasta el último libreto de Granés.

393.- Mismo actor que al "señor Frutos". También multiplica su labor en el siguiente cuadro. Son varios los actores en la misma circunstancia, a tenor del gran reparto.

394.- Véase un buen ejemplo en la pg. 399.

395.- Una nota aclara que el Teatro Eslava contrató tres bailarinas, una para cada baile, y el coro sólo marcaba "los pasos más fáciles, y si acaso los finales, para entonar el número". Deduzcamos el esfuerzo escénico que hacían las compañías para cuidar la presentación del *espectáculo*.

396.- "La victoria de todos los grupos políticos catalanes -desde los carlistas a los federales- coaligados en Solidaritat Catalana en las elecciones de 1907" puede interpretarse como "un nuevo golpe al centralismo". Tuñón. *Historia...* David Ruiz. Pg. 482. El mismo historiador, Ruiz, considera "pequeño-burgués" y "demagógico" el "radicalismo" de Alejandro Lerroux (cuyas tesis políticas republicanas debieron ser muy cercanas a la ideología de Granés, a juzgar por el periodismo de esta época), y añade que "en última instancia, la acción del lerrouxismo deparará al centralismo oligárquico una fórmula innovadora destinada a frenar el avance del capitalismo y desviar la lucha de los trabajadores de sus objetivos específicos" (Ibid. Pg. 483). Con todos mis respetos, y sin entrar en tales hipótesis, sí que puedo asegurar, contra ellas, que jamás Granés se vincula ni alinea con tal "centralismo oligárquico". Y si Maura representó la defensa de tal política, nadie como él estimulaba por esta época las burlas de Granés.

397.- Por primera vez figura en la portada exterior una indicación de ©: "Copyright, © Granés y Polo, 1908".

398.- Réplica femenina en memoria del gran torero Antonio Reverte, fallecido joven en 1903, tras innovar unos particularísimos recortes con la capa. Gozó fama de ser muy certero, aunque heterodoxo, con la espada. Una nota nos aclara que la actriz Esther Navarrete lució en esta escena un traje "labaco y oro, preciosísimo". Hace alusiones a Machaquito.

399.- La crónica de El País dice que los dúos fueron "cantados hasta ocho veces", y que esta escena "constituye el *clon* (sic) de la obra".

400.- En realidad "el proyecto de reforma de Madrid" no es de un curda (lo que sería *atenuante*), sino de su padre, carbonero. Poco menos de un año separan estas palabras de la terrible *semana trágica* barcelonesa, con su quema de conventos. No nos extraña en exceso que la obra se prohibiera. Aún

nos asombra más el hecho de que Granés y Polo reprodujeran de nuevo el mismo "proyecto" en un próximo estreno (*La poca vergüenza*, Madrid, 28-V-1909), incluyendo el derribo de cuarenta conventos: "Eso por el pronto; y sin perjuicio de derribar luego los que queden". Si no la representación, al menos la idea supone llevar muy lejos el anticlericalismo, y la trágica realidad de la *Semana* daría dura réplica histórica a estas bromas, que de hecho, son reflejo de un ambiente previo.

401.- Una nota aclara que "este juguete se ensayó y anunció con el título de *¡Alto... y descanso!*".

402.- Como "elegante teatro" se considera en 1909 este Coliseo de la Flor (El País, 1-II). Por otra parte esta obra es clasificada como "zarzuela" (lo que explicaría el pequeño error de concordancia) en las "Noticias de Teatro" (El País, 2-II), y se añade que fue "muy aplaudida".

403.- Una nota final aclara que este "primer actor" actuó también como director de la "puesta en escena".

404.- Una nota indica que era una "vistosa decoración del reputado pintor escenográfico Sr. Pellicer". Respecto al número de escenas, uno de los más elevados que hemos encontrado, expresa la enorme cantidad de salidas y entradas, un gran movimiento escénico.

405.- El País del 19-VI-09, cuando todavía se está representando este "pasatiempo", dice del Salón Victoria en sus "Noticias de teatros": "Cada noche acude más selecto público a este favorecido teatro..." *La poca vergüenza* se está representando en la última sesión, a las 11, teóricamente, aunque hay cierta rotación.

406.- Son dos actores de la obra. De Esther dice, simplemente: "simpatiquísima tiple, tan modesta como artista, y artista lo es mucho". Y de Angoloti: "saladísimo primer actor". A ambos: "que tanto han hecho... por llevarnos al exitazo que ha alcanzado esta humilde obreja".

407.- Mateo Morral, tras su famoso intento de regicidio y tras haberse refugiado con la ayuda de J. Nakens (vid en *Periodisao* -índice de nombres propios- numerosas referencias a éste), se había suicidado en 1906. He aquí la probable causa del encarcelamiento de ese amigo de Granés que fue Nakens. A la huida de los implicados consagró Baroja su novela *La dama errante* (1908). Recordemos que Baroja decía de Nakens que era de vuelo "gallináceo" (comparándolo con Nietzsche, "aquilino"). Despidamos definitivamente la figura del director de *El motín* con el epigrama que en *Coljabasas y cabezas*

(1879) le dedicara Salvador Granés:

Su palabra es muy distinta
de su fondo bonachón,
pero no es tan fiero el león
como la gente lo pinta.

408.- Parece aludir a las medidas de La Cierva para regular la prostitución.

409.- Como *Del coro al caño, Se va a armar la gorda, y Apañao tiezes el ojo.*

410.- Tras oscurecerse el teatro un reflector se concentra en Venus y Safo, *"la primera Únicamente con mellof (sic) claro y la otra con tónica griega ligarissia, Nalchicha exageradamente sugestiva, conforme los (verdaderos cánones)..., cada vez más grave..."*

411.- Excepcionalmente encontramos en esta obra una nota referente a complejos derechos de autor, que tiene relación directa con el becho de que, en portada, figure destacado el nombre de Granés: "El Sr. Granés es propietario en esta obra de la mitad del libro. Los Sres. Polo y Quilis, cada cual, de una cuarta parte del mismo, y de una dozava parte de la música, siendo propietario el Sr. Arderius de las cinco sextas partes de la música".

412.- Yo respeto esta graffia, suponiéndola parte de la intención transgresora de la parodia. No se debe tratar de otra cosa ya que en el reperto de 94.- *La hija de la mascota*, encontramos perfectamente diferenciados al rey Lorenzo y a su hijo Lorencito.

413.- Presenta "Advertencias importantes" respecto a categorías de actores y respecto a vestuario. En cuanto a lo primero, Lorenzín debe hacerlo un tenor ("documentado"), y, en su defecto, un "actor cómico que tenga, naturalmente, gracia, voz... y voto". Celsa, tiple cómica. Talamondo, actor cómico: "solo canta cuatro palabras, accesibles a los oídos más rebeldes", etc. En cuanto a vestuario, víd pg. 432. Añádase que todos los personajes se matizan, incluyendo cambios según los cuadros. Un aviso final interesante: "Y de ahí lo que el buen gusto y la propiedad, dentro del género, sugiera a la inteligencia y pericia del director de escena".

414.- Esta alabanza no es comparable al *Hipócrita* ritual de dramas y zarzuelas nacionales. El crítico de El País José Alsina, exigente siempre, afirma que el Heraldo de Lohengrin cuenta "el asunto de una ópera de la que los parodistas eran los más entusiastas exaltadores" (22-VII-1910).

415.- En lugar del legendario Santo Grial surge este famoso crecepelo.

416.- Dice José Alsina, desde su crítica de *El País*. Añade: "un éxito franco y justo... quedando demostrada la posibilidad de la parodia cuando se cuenta con elementos para realizarla".

417.- S. Estrada. *Teatro*. Pg. 423.

418.- E. Chicote. *La Loreto y...* Pg. 203. Con una estratagema semejante conocemos 38.- *El grande hombre de Canillejas*, de 1873.

419.- J. Deleito. *Origen...* Pg. 419.

420.- Cito por Crespo. *La parodia...* Pg. 91: "Fue editada en Madrid, en 1893 (Cita a su vez por Palau y Dulcat, A. *Manual del librero hispanoamericano* (2ª ed. 23 vols. Barcelona, 1948-1971) Tomo IX. Pg. 1111). Se estrenó el 8 de abril de 1893 en el Teatro Eslava, y es parodia de la opereta *Miss Helyett*, de Audran, «que había sido un éxito clamoroso en La Zarzuela» (entrecomillado sin cita de referencia).

421.- E. Chicote. *La Loreto y...* Pgs. 204-5.

422.- Recordemos que no es otro que el "Albillo" que redactó en estrecha colaboración con Granés-"Moscotel" la revista *La Filoxera*.

V. — LAS LEYES DE LA PARODIA

Alguna vez me he referido a las *no escritas leyes* de la parodia que nos ha ocupado, es decir, de la parodia dramática que experimenta un auge importante en el último tercio del s. XIX y principios del XX. Es esa frase 'leyes no escritas' (¡Oh, la mítica tragedia y mágica literatura de Sófocles que la fija en mi memoria: Antígona alegando ante Creón el «derecho» a enterrar el cadáver de su hermano Polinices, traidor a Tebas!) una expresión algo inexacta aquí, no ya por el metafórico sustantivo *ley*, sino porque aquí o allá he leído algunas que merecían elevarse a ese rango.

Así las cosas, me pareció que sería un final interesante, para esta Tesis, el intentar formular la esquematización de una *retórica*, aunque fuera a título provisional, que compendiará y organizase las *leyes* que he podido comprobar, y he ido exponiendo, en mi estudio de la parodia a través de su mejor autor. De tal forma, quedarán a continuación, aun limitadas por nuestros concretísimos parámetros, «escritas» por fin, sobre reunidas y sistematizadas.

Imbuido ya de la idea, he optado por la licencia de dar a este remate de trabajo una mínima *envoltura legal* (*paródica*), mas sin permitir que el estricto canon de las estructuras realmente jurídicas nos encorsetara en demasia....

., *Preámbulo*

El gran "jurista" J. Deleito y Piñuela estableció la definición de la parodia como "desahogo de la mordacidad contra el mérito". El estilo lapidario de esa proposición, basada en la percepción de la *agresividad* del parodiador para con el autor parodiado, ejemplifica perfectamente el de otras muchas expuestas por los más prestigiosos "*legisladores*" y "*juristas*". Mas no siendo siempre factible verificar la certeza de ese tipo de asertos, y considerando que las evidentes excepciones precisamente suponen los más altos logros de la parodia dramática en el ámbito de nuestro teatro lírico, se hace necesario establecer, clarificadoramente, antes de entrar en el articulado general de esta exótica *ley*, el siguiente...

Título preliminar

Capítulo 19.- De la definición *biogenética*.

Toda parodia nace inspirada en un reciente y gran éxito teatral, zarzuelístico u operístico; el proceso de ideación que desarrolla, estructurado a expensas de la obra parodiada (llamémosla modelo) es, pues, de naturaleza parasitaria: se alimenta del ajeno numen.

Capítulo 20.- Del posicionamiento del parodista.

Toda parodia nace como una *reacción* ante el modelo. La naturaleza íntima de la *reacción* del parodista, sea de orden psicológico, sea meramente estético, va a determinar una doble casuística.

Artículo 19.- Caso del exitoso modelo que resulta «*provocador*» para la peculiar mentalidad del parodista, desatando en él un irreprimible impulso de tomarlo como blanco de su mordaz sátira. Así ocurre la mayoría de las veces, por lo que resulta válida, en principio, la definición expuesta en el preámbulo. Sólo tendremos que plantearnos, desde una perspectiva centenaria, si la obra parodiada, socialmente aplaudida entonces, tenía realmente "mérito". Porque puede ser que hoy se juzgue con gran dureza al autor parodiado, o a alguna de sus obras, lo que debe obligar a que nuestro prisma de juicio para con el parodiador torne, inversamente, hacia valoraciones positivas: independencia de criterio, preciaridad, valentía...

En cualquier caso parece claro que el parodista ha considerado el modelo como objeto «*parodiable*» (el adjetivo lo acuña Granés, pg. 345); ve en él fallos y fallas que le inspiran chistes, burlas y caricaturas (Daleito y Zamora Vicente definen perfectamente esa tipo de labor (vid pg. 347)).

Artículo 20.- El exitoso modelo lo que resulta es «*deslumbrador*» para el parodista, y su posicionamiento ante la obra asume un reto de naturaleza estética: Parodiar lo «*imparodiable*». Es lo que se plantea Granés en su "tetralogía": las cuatro parodias parten de modelos europeos consagrados en el mundo superior de la ópera. El "mérito" del modelo, ahora, es indiscutible, pero la "mordacidad" no surge espontáneamente airada, como un "desahogo", sino con el estudio medido que proviene de la admiración, el respeto, el excitante compromiso de estar a la altura de las circunstancias,

lo que redundará en beneficio de la calidad. Ya no es reirse del modelo, sino con el modelo. Para ello, la técnica paródica, de naturaleza y esencia satírico-burlescas, requiere una auténtica estilización. Porque la parodia no debe, no pueda perdonar: su misión destructiva devastará todo refinamiento estético, culto, espiritual, ortodoxo, dando paso a un aderezo de bajezas y chusquerías en un nuevo contexto, degradado con precisión, que sirva de base a toda una serie de trueques paralelísticos, metamorfoseados desde el modelo. Pero, pese a todo, la única diferencia, en verdad, con el resto de las parodias, aparte de la ecuación *esmero = calidad*, es que ahora el resultado final es una historia prácticamente autónoma, aunque su pleno disfrute sólo se alcance a través del contraste.

Valga pues, entre unas y otras parodias, el símil del nacimiento de dos mellizos, que no de dos gemelos.

Título primero. Del género.

Capítulo 1º.- De los precedentes inmediatos.

Se encuentran en el género bufo, verdadera escuela de aprendizaje para el género paródico, pues ambos procuran la degradación burlesca, la puesta en solfa de los cánones *ortodoxamente* establecidos. En los mismísimos Bufos Arderius presenté Granés su primera parodia.

Artículo 1º.- Los bufos se adelantan en la liberación de conceptos serios en letras y en música, como luego hace la parodia. Por ejemplo, los bufos presentan ya la licencia de resucitar a personajes muertos (*Barba Azul*), y tal efecto prácticamente se sistematiza en las parodias.

Artículo 2º.- Los bufos (originales o "arreglados") y las parodias concocitan al scelayar la acción de la censura a través de sendos contextos favorables para ello: comicidad, inverosimilitud... Suponen una vía de expresión de ideas, la posibilidad de verter libremente una ideología avanzada, en una sociedad anclada a ultranza en el conservadurismo.

Artículo 3º.- Los auténticos bufos se inspiran en los bellos mitos clásicos, y ponen a bailar el cancán a sus dioses; la parodia, al contrario, busca su inspiración en la cercanía de los escenarios, en los mitos *del día*, para dar pronta réplica a los modelos, al calor de su éxito. El estreno paródico puede ser tan rápido que simultanee cartelera con el modelo (caso de

Dolores ≠ Dolores... de cabeza). Cuando la parodia se estrena un año después de la actualidad del modelo, la crítica del momento lo considera excesivo (No obstante, en el caso de las grandes óperas extranjeras, la distancia en el tiempo puede ensancharse hasta más de dos años: esas parodias, culmen del género, atractivas *per se*, no necesitan perentoriamente el oportunismo, no nacen y se estrenan al calor del éxito del modelo).

Capítulo 29.- De las características genéricas.

Sostiene el "jurista" A. Barrera que "La parodia es género chico", y tal consideración la aceptan implícitamente otros especialistas. Por muy de acuerdo que se esté, la idea presenta una fisura: Algunas (pocas) parodias se construyen sobre modelos no musicales, como los dramas neorrománticos, y en consecuencia no presentan tampoco segmentos líricos (salvo excepción). Solo si se aceptara que el género chico incluye también piezas sin música (como comedias y juguetas) podría aceptarse sin reservas la definición inicial.

Artículo 19.- En relación con lo anterior, una gran mayoría de las parodias dramáticas precisan de una partitura, también paródica, lo que las convierte en un particular subgénero zarzuelístico.

Artículo 20.- La inmensa mayoría de las parodias están escritas en verso, incluyendo algunas que provienen de dramas desarrollados en prosa.

Artículo 30.- Todas las parodias son en un acto, sea cual sea su procedencia, pero todas, también, aparecen divididas en cuadros. Estos siguen paralelísticamente los actos del modelo, pero comprimiendo sus dimensiones.

Artículo 40.- Durante los años finales del s. XIX asistimos a una tendencia al prolongamiento de las parodias (confirmada en el s. XI), exactamente igual que ocurre en otras especialidades del género chico, como la revista.

Título segundo. Del humor.

Capítulo 10.- Del «punto de vista».

El género «parodia», tenga la modalidad que tenga, presenta como más importante objetivo el logro de la comicidad. Los éxitos ajenos, convincentes o no para la Historia, no convidan *per se* a la burla sistematizada si no hay detrás una mentalidad parodiadora: Es el espíritu de la burla por la burla,

del humor por el humor, que coherentemente afectará a toda la trayectoria del autor... cómico.

Artículo 18. - Mucho tiene el género de burla *concretísima* de otro autor, y ello debe analizarse prudentemente desde perspectivas psicológicas y biográficas, en particular si se observara *fijación*, de lo que no hay indicios en nuestro estudio. Tampoco se olvide, en este aspecto, que el parodista, a veces, admira, y a su modo respeta, al autor parodiado, como se expone en el Título preliminar, Capítulo 22, *Artículo 22*.

Artículo 22. - Lo que busca muchas veces el parodista es el atractivo del gran personaje. En Granés, por ejemplo, asistimos a una galería de *héroes* literarios e históricos que vinculan al parodiador con el punto de vista del mitógrafo: He ahí a Don Juan, a Carmen, la Dolores, Robespierre, Garín, Lohengrin...

Capítulo 22.- Del escarpelo.

Inherente a toda parodia es la posición satírico-burlesca. Consustancial al parodista es la broma, la burla de lo ajeno, del entorno. Hay un metafórico instrumento que ha servido siempre para ello, que puede mostrar incisivos brillos irónicos, que pronto, con mucho más serias miras, recomendará Unamuno: el escarpelo.

Artículo 19. - El buen parodista, escarpelo en mano, dejará correr todo su ingenio. El ingenio es el alma de la parodia; el escarpelo, su arma.

Artículo 20. - Escarpelo con que sajar tanto en lo sano como en cualquier resquicio (o grieta) de la obra parodiada: en los personajes del modelo, en su lenguaje, en sus sentimientos; escarpelo en las situaciones dramáticas, en sus ambientes; escarpelo en los argumentos, los temas, las ideologías; en la construcción, en la prosa o la versificación...

Artículo 30. - Escarpelo peculiar de una cirugía antiestética, siempre degradadora: desde el drama circunspecto, o efectista (o ambas cosas), a la más lírica ópera, se aguzarán juegos paródicos que evidencien cualquier convencionalismo, cualquier licencia dramática (escénica) o literaria.

Artículo 40. - Una vez provocada la ruina general, los nuevos personajes, que en el teatro -entrelazándose- lo son casi todo, deben adquirir, no ya una nueva fisonomía, sino una linealidad de conducta, de talante, de psicología: es este uno de los más difíciles retos del parodista.

Artículo 50. - A las veces, y aun *traídos por los pelos* desde el modelo

[esa expresión suele estar en boca de los más expertos "legisladores"] se buscarán paralelismos idóneos con la actualidad de la vida pública española, que por tanto también sentirá la incisión del escalpelo.

Capítulo 3º.- Del contraste.

En el contraste con el modelo se halla la vivificación fundamental del humor de toda parodia. La parodia presenta un nuevo *paisaje*, o contexto, y unos nuevos personajes que, en su conjunto, presentan un marcado contraste con el modelo.

Artículo 1º.- El contraste se basa siempre en la degradación, en la caricatura, en el rebajamiento de toda escala social, humana, material... Igual afecta a una profesión que a una costumbre que a unas llaves (estas, por ejemplo, pueden aparecer "descomunales").

Artículo 2º.- Aparte del contraste *de conjunto* el parodiador recurre a crueles y beligerantes sugerencias que evoquen aspectos puntuales del mundo *serio* del modelo, procurando escoger los elementos que mejor se hayan grabado en la memoria colectiva (percibidos a través de la prensa, los chascarrillos de café, las canciones de la calle y las verbenas, etc.). Pero el grado de beligerancia con el modelo variará notablemente entre los dos tipos de parodias distinguidas en el título preliminar. En los modelos *"parodiables"*, los satíricos contrastes atentan contra los centros vitales de la obra (burla acerca del estilo, la construcción, los personajes claves), es decir, a ultranza, contra el propio autor. En los *"imparodiables"* modelos, el parodista escoge aspectos mucho más superficiales de esos mismos campos, buscados con lupa sobre el libreto, y él mismo se encarga de reavivar la memoria del espectador, que muchas veces no habría reparado en el detalle escogido, nimio, menor.

Artículo 3º.- Existe una relación directa entre las parodias y el esperpento valleinclinanescas, como demostré con todo lujo de detalles el eminente "jurisconsulto" D. Alonso Zamora Vicente; y uno de los principales fundamentos de esa relación está en el *contraste* (el estudioso acuña específicamente el término "literatización"): "El conflicto mental entre lo realmente avocado por la cita y la realidad de la situación que la provoca es la raíz de toda expresividad cómica, paródica, que, al rellenarse de cierta amargura o desencanto, ya tendremos que llamar esperpéntica". [*La realidad esperpéntica*. Pg. 67].

Artículo 49.- El humor de la parodia es un contrapunto constante a la seriedad sentimental del conflicto dramático que alcanzaba todo su relieve en el modelo, y la sombra de éste no cesa de ceñirse sobre la parodia. Por eso el efecto *contrapunto*, si el ingenio está fresco y lúcido, opera a favor de una suerte de risa catárquica. Sólo ese tipo de risa podría explicar, por ejemplo, el éxito de una parodización tan espeluznante, tan esperpéntica como la de *La Fosca*.

Artículo 50.- Cuando surge una buena parodia proveniente de un modelo «*imparodiable*» asistimos a una lectura, a una representación que puede entenderse por sí misma: es una *historia* aparentemente autónoma, inteligible, porque ha buscado su propia coherencia interna. Naturalmente, su eficacia cómica se eleva y multiplica ante el recuerdo del inmortal modelo, que con su magnífica *seriedad* gravita sobre la humilde parodia hilarante. Pero aquella *autonomía*, de alguna manera, libera de una presión burlesca directa al modelo: tal *autonomía* actúa con carácter de fuerza centrípeta, pues la atención del espectador se va concentrando en la *historia* de la parodia, más que en la propia burla paródica hacia el modelo. Esta, detrás, gravita con delicadeza para los sibaritas del género.

Por el contrario, una buena parodia de un modelo «*parodiable*» es tan poco cuidadosa en su propia armonización interna (casi imposible la lectura lineal del argumento sin conocer el referente base), precisamente por mor de los hachazos que quiere ir descargando contra el modelo, que son éstos los que saltan a primerísimo plano. Al espectador se le sugiere mofa, escarnio, falta de respeto.

Artículo 60.- Cuando el modelo sea de allende nuestras fronteras, el contraste procurará una parodización marcadamente «*española*», y coetánea.

Artículo 70.- Hay una clara tendencia a simplificar ligeramente el argumento original, prescindiendo de la historia de algunos personajes más secundarios: En cualquier caso ello redundará en una intensificación del contraste.

Artículo 80.- La técnica del contraste se extiende en la parodia a terrenos que son ajenos al modelo: Surgen así alusiones breves a otras obras famosas, a los segmentos más fácilmente reconocibles de dramas, óperas, zarzuelas... en una reduplicada intención paródica.

Título tercero. De la teatralización.

Capítulo 19.- De las señas de identidad.

Son las más sencillas leyes y todos las aplican casi por sistema. El parodista se vale de cualquier efecto que aporte elementos de comicidad a los aspectos más externos de la pieza o a su misma representación, de forma que el resultado final sea un todo perfectamente reconocible en cuanto que parodia.

Artículo 19.- La parodia empieza en el propio título, que debe transparentar ya la imitación y la *degeneración*, evocando de inmediato el recuerdo del modelo. Debe ser la primera humorada. El título procurará tener el mismo o muy semejante número de palabras (*Curro Vargas* → *Churro Bragas*, *Cómo empieza y cómo acaba* → *Ni se empieza ni se acaba*). Es muy común que aparezca una suerte de rima: *Garín* → *Guasín*, *La balada de la luz* → *El balido del zulú*; o que se ensaye alguna derivación: *Carmen* → *Carmela*.

Artículo 20.- Iguales propósitos y procedimientos se aplican para el trueque de los nombres de los personajes, sobre todo de los fundamentales: *Melchor* → *Malhechor*, *Cavaradossi* → *Camama* en dosis. Podemos añadir cualquier otro truco humorístico, distorsionador, como la sinonimia (*Scarpia* → *Alcayata*), y es frecuentísima la intencionalidad simbólica: El albéitar Pulguilla. Estos hábitos parodísticos reflejarán su influencia, también, en los procedimientos de Valle en *Luces de bohemia*, como demostró Zamora.

Capítulo 21.- De la puesta en escena.

Las parodias no solo ponen en solfa determinados elementos de la representación del modelo, sino hábitos y medios comunes de toda escenografía teatral. Y, ante todo, presentarán una plástica de la deformidad.

Artículo 19.- El libretista aporta una serie de acotaciones, para orientar al director de escena y a los actores, que abundarán en los más diversos rasgos de la exageración: cantando, declamando, moviéndose, los personajes se dotan de una entidad decididamente grotesca.

Artículo 20.- Los personajes de las parodias aludirán constantemente a salidas y entradas, al siguiente o al último cuadro, a un próximo dueto, a la finalidad (como se verá) de algún elemento del mobiliario...; también podrá aparecer un apuntador y hablar o maniobrar; con todo ello se pretenden evidenciar algunos de los convencionalismos de las situaciones escénicas, en

armonía con la parodización general.

Artículo 39.— La escenografía, aun dentro de la transmutación degradadora, guarda una relación paralelística con el modelo: riqueza o simplicidad de medios, grandilocuencia operística, etc., y a veces cumple una función paródica importante (*Guasón*).

Artículo 40.— El vestuario también tiene sus cánones parodísticos. Los autores facilitan indicaciones para que el director de escena mantenga la «propiedad» dentro del género, cohesionándolo con los respectivos papeles de los personajes.

Artículo 50.— El cierre de la parodia presenta siempre un recuerdo halagador para con el autor parodiado, acompañado de una petición de aplauso final. Naturalmente ese halago puede ser sincero o falso. Alguno esconde retórica ironía.

Capítulo 39.— De la música.

Al escritor parodista conviene mucho la retención musical del modelo que será objeto de caricatura. Al escribir la parodia ya imagina determinados pasajes y frases musicales y se las sugiere al músico de su confianza. Es necesaria una buena comprensión entre ambos, pues la partitura ha de ser también paródica. En cuanto a la música, un alto porcentaje será reproducción o esquematización de la parodiada, salpicándola oportunamente de algún efecto discordante, cómico; y dará también cabida a fragmentos zurecidos del más diverso repertorio (siempre muy conocido), tanto operístico como de la zarzuela, grande y chica. Algunos de esos parentesis musicales, escuetos y de evocación paródica, vienen ya indicados en el libreto por el propio escritor.

*

Título cuarto. Del público.

Capítulo único.—

La parodia no es un género de grandes masas, ni es tampoco muy abundante en títulos, en estrenos. El autor paródico tiene que habituar al público a un género cómico particularmente difícil, hasta capacitar su sentido crítico.

Artículo 10.— El pleno goce requiere la condición de conocer la obra parodiada. Y sin embargo gran parte del público, sobre todo de provincias, no habría tenido acceso a los modelos, como sería el caso de las grandes óperas,

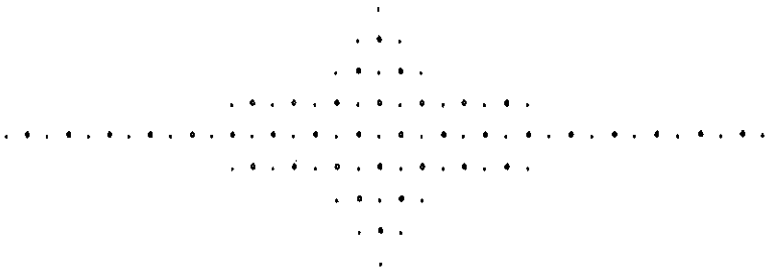
con lo que perdían la marcada intención de los segmentos parodiados. Relaciónese también esto con lo expuesto en el Título 2º, Cap. 3º, Art. 5º.

Artículo 2º. - En las parodias de ámbito nacional no es raro ver el caso de como el público divide sus aplausos entre los autores de la parodia y el autor parodiado, que presencia el estreno (Novo y Colson en *El mojicón*, Bretón en *Dolores... de cabeza*, por ejemplo). Al margen de la concordia entre autores, se evidencia así el impulso propogandístico que la obra parodiada recibe de la propia parodia.

•

Disposición adicional.

La parodia dramática tuvo su época, y está además marcada, en cuanto género, por el estigma de la caducidad, de lo efímero. Caba pensar, no obstante, que al encanto de grandes modelos que tienen eterna actualidad, que puedan además reaparecer periódicamente, sumado a la revalorización de la zarzuela (o lo que es lo mismo, la curiosidad por el ambiente de época) podrían propiciar la reposición de alguna de las grandes parodias: La perspectiva del tiempo favorecería el juicio sobre su valor intrínseco. Y quizá alcanzaran, de nuevo, grandes éxitos de crítica y público.



CONCLUSION.

Hagamos primero un esquema general, diacrónico: La más temprana noticia de algún interés sobre la labor de Granés son unos juveniles versos de enfoque romántico, prebecqueriano. A los 22 años se inicia en el teatro, de cariz decididamente cómico, frecuentando los "arreglos del francés" y el género bufo, con abundante producción, y ensayando la parodia. De los 40 a los 47 años se va a dedicar casi exclusivamente al periodismo satírico, aunque también publica algún epigramatario y estrena unos pocos libretos. A partir de ahí, por el contrario, torna al teatro (mayoritariamente cómico) como preocupación fundamental hasta el final de su vida, con leves incursiones en el epigrama y el periodismo satírico, fechables en los últimos diez o doce años, que son también los de sus grandes parodias. Porque en efecto, su auténtica madurez, su plenitud, son tardías.

Todas las actividades recién expuestas encontraron un considerable respaldo popular que permitió a Salvador Granés vivir holgadamente. En el teatro supo hacerse aplaudir por toda clase de públicos.

. . .

Empecemos, conforme a la organización empleada, con el epigrama (su exacto sentido quedó fijado en la pg. 87). Granés hace en el terreno de las semblanzas una demostración de ingenio, de observación incisiva del modelo al caricaturizar su alma. Semblanzas breves, ceñidas, recurren al coloquialismo y la frase hecha, pensando en un lector de cultura media; pero no renuncian a los juegos de palabras, aprendidos en Quevedo, u otros *guifos* literarios, como la ironía y la sugerencia. Por ello, suponemos, mereció el halago de Baroja. No todo es burla (y apenas hay escarnio), sino que un considerable número de epigramas son retratos positivos o halagadores del sujeto elegido. De estos sujetos, muy pequeño número ha pasado a la historia.

Otras veces el epigrama consiste en la parodización, o bien en la dramatización dialogada, del o de los sujetos y de sus pasajes políticos. Entonces proviene de una selección de su propio periodismo satírico, en que usó tales técnicas (vid infra).

En uno de sus epigramatarios adosa Granés algunos ensayos de narrativa breve, entre los que destaca el cuentecito "La posdata", en que hallamos detalles que nos evocan a Larra (igual que ocurría en la introducción

novelística que conservamos en El Iris, su tempranísima revista) o nos anuncian las greguerías de Ramón. Pero apenas antresacaríamos otro valor en este terreno, rarísima vez escogido.

. . .

Respecto al periodismo satírico (también hay pequeñas dosis de colaboraciones no satíricas: sobre teatro, sobre recuerdos) las conclusiones serían dignas de tres enfoques distintos y muy equilibrados: el literario, el histórico y el puramente periodístico. Dado que en el estudio preferente no había lugar para esa estructuración analítica, pergeñaremos aquí sus elementos básicos (ya aludidos, por supuesto, pero dispersos).

Desde el punto de vista literario nos encontramos con un tipo de verso satírico-burlesco que puede oscilar entre diversos matices, o combinarlos: caben la ironía y la crítica caústica, lo directamente burlón y el más ligero tono jocoso, lo clásico y lo castizo. A esa variedad colabora en gran medida la facilidad versificadora, presentando una gran diversidad métrica. Romances, silvas, quintillas, redondillas y cuartetos son sus estrofas predilectas.

En un primera etapa (La Filoxera) utiliza estructuras típicamente dramáticas (diálogos) que testimonian la influencia de la formación teatral, tras casi veinte años de experiencia. Le resulta una cómoda manera de enfocar la sátira, y *distintiva*, pero tiende a desecharla a medida que se afianza como periodista.

El procedimiento paródico es más constante a lo largo de su trayectoria. Frecuenta parodias de los poetas más leídos (y, como es obvio, escoge las composiciones de todos conocidas): los recientes románticos ya consagrados (Zorrilla, Espronceda y Bécquer, sobre todo); los clásicos (predilección por Fray Luis, también Calderón); o el poeta de más prestigio oficial del momento, perfecto blanco de su burla: Antonio Fernández Grilo. La parodia con modelo poético es, en efecto, bastante más frecuente que la que presenta un modelo dramático, en que escoge la actualidad teatral (dramas, zarzuelas), combinando la técnica paródica con la del diálogo *escénico*.

Respecto a la técnica paródica, en síntesis (ampliase básicamente en pgs. 93-94, y, por ej., en pg. 203 y su n. 71), consiste en el aprovechamiento de la estructura métrica del modelo; la conservación de algún verso

intacto, quizá repetido como estribillo, a veces marcado en *cursiva*; algún otro verso realmente parodiado, deformado (*idem, idem*); y el resto de la composición (mayoritario), totalmente ajeno, en cuanto a su tema, al modelo. Esos apuntes plásticos facilitan la evocación del poema serio, su recuerdo muchas veces delicado, profundo; y el contraste, inyectado de humor, tiene su efecto.

De algún alcance literario, desde otro punto de vista, es la información que en esta sátira periodística podemos hallar sobre el teatro de la época, que aparece de vez en vez, así como del propio trabajo teatral de Granés.

El interés histórico del periodismo satírico, por muy relativo que resulte (tanto más cuanto mayor el talante severo del estudioso), no dejará de ser evidente. Es otra perspectiva, nunca válida por sí misma, pero acaso oportuna para amenizar el rigor *científico* de la disciplina histórica.

La evidencia de ese interés estriba en que el tema básico del periodismo satírico de Granés es la política: sobre todo en el ámbito nacional, con sus avatares electoralistas, sus novedades democráticas, la actividad de los principales gobernantes, los movimientos y los pactos de la oposición, la educación y las grandes obras, etc.; y también la política de la vida municipal capitalina (las quejas urbanas populares, detalles del progreso -la luz, los tranvías-, de la cultura -exposiciones, aniversarios-) o los caciquismos diversos de la España rural... Añádase una constante presencia del factor sociológico de la historia, tan atractivo precisamente en los últimos tiempos: el contexto español con sus más candentes temas de actualidad, sus costumbres, la mentalidad de la época, una verdadera galería de pequeñas noticias que, en suma, nos retratan la vida cotidiana: cierre de casinos, fiestas populares, bandoleros famosos, la aparición de un cometa...

Por otra parte, si echamos una ojeada a los nombres propios que marcaron toda una época, creo que prestigiaremos indirectamente las páginas que Granés les dedicara: son sus musas. Ni que decir tiene que las inmensas figuras (*hombres de estado*) de la Restauración, Cánovas y Sagasta, vistos por el iconoclasta satírico tanto en la situación de poder como en la de oposición, son recurrentes una y otra vez. Junto a ellos, la presencia de los fugaces Presidentes de la República y prohombres de la ideología (Estanislao Figueras, Ruiz Zorrilla, Pi y Margall, Emilio Castelar...) y una auténtica cohorte de ministros y cargos públicos (Martínez Campos, Manuel Silvela,

Romero Robledo, Alberto Aguilera...), sin olvidar los de una última etapa, bien entrado el siglo XX: Maura, Segismundo Moret, Lerroux...

Los dos puntos de vista anteriores potencian el interés de este tercero, el periodístico, pues le dan garantía de estilo, tanto en la forma como en el fondo. Pero cuenta Granés con una cualidad peculiarmente intrínseca que la perspectiva del tiempo puede valorar tanto como lo hizo (o más) su propia época: el tenaz sentido de la independencia, que le convierte en un valiente crítico del poder, sea cual sea. Padeció denuncias, suspensiones, censuras, y, desde sus tribunas mordaces, mantuvo una gran lucha por la libertad de prensa e imprenta.

No hemos echado en falta, por otra parte, leyes fundamentales del buen hacer periodístico, como la concreción y la actualidad. Y más aún nos parece interesante la linealidad discursiva de sus revistas, tanto en lo que se refiere a su programa de propósitos como a la coherencia política personal, pues, por ejemplo en *La Vifa*, vemos que el sentido de la crítica atañe a la filosofía política, a la idea, y por ello la decantación hacia la izquierda de Granés se observa como un proceso lógico dentro de su discurso, que ha ido tiñéndose de desencanto: eso posibilita la salida a superficie de su sinceridad.

Desde el punto de vista práctico observamos también la lucha por la vida de las revistas (diríase tan pragmática como afectiva): su instinto comercial ante la presión de la competencia, sus propagandísticas facilidades a los suscriptores, la intervención de éstos, las ediciones especiales, el uso del papel teñido y del color litográfico... una suma de atractivos que permiten la expansión por pueblecitos y ciudades de toda España, muy rural entonces, pero también muy interesada por la política.

Los nombres de los colaboradores que supo buscarse Granés-*"Moscate!*" dan idea de su talante sagaz, abierto, ecléctico en labores directivas (*La Vifa*, siempre paradigmática): Destacaríamos al joven Sinesio Delgado -mitificado luego por su labor en el Madrid Cómico-, Eusebio Blasco y Miguel Ramos Carrión -que firmarán famosísimos libretos zarzuelísticos-; o a sus grandes dibujantes: Perea, Manuel Luque y el más compenetrado y fiel de todos, el conocidísimo Cilla que tanto contribuirá al éxito del Madrid Cómico.

A la vejez, Granés-*"Inocente Cantaclaro"* se toma la sátira periodística más relajadamente, como por sport, y de ahí que sea menos agresivo.

. . .

Nos queda, en fin, atender a las conclusiones sobre el teatro de Granés, que es su faceta creadora más interesante, claro está, y la que le dió más fama, y por la que se le recuerda un poco, y la que mejor justifica todo este trabajo, que en este punto concluye.

Muchas páginas, creo que densas, hemos dedicado al estudio del teatro, y no es fácil resumir (redactar) ahora las ideas fundamentales de forma medianamente completa (y breve). Creo que lo mejor que puedo hacer, para no desorbitar al espacio de este epílogo, es un esquema muy puntual de características básicas, generales, toda vez que una específica atención a la parodia precede a esta conclusión, colaborando a descargarla. Ello no quiere decir que vayamos a excluir aquí alusiones (también básicas) a la parodia.

- Fecundidad relativa: Desde 1862 a 1910 escribí más de 190 libretos, de los que conservamos 135. Aproximadamente un cuarta parte son "arreglos" del francés, de muy escaso interés. Y algo más de la mitad de esos títulos se presentan como coautorías. En cambio, la mayoría de sus parodias las firma, celosamente, en solitario.

- Distinguimos tres etapas generales: en la primera se sitúa su producción *bufa*, y tal orientación cómica, extremada (improvisación, histrionismo), impregna sus libretos y muchos "arreglos" de esos años. Sigue una etapa de transición (y prensa satírica), en que se decanta la opción por el género chico, mientras continúa la búsqueda de géneros dramáticos y se consolida el proceso de aprendizaje técnico. Se mantienen, en general, el descuido estilístico, y la comicidad. Desde 1890 creemos poder fijar el comienzo de la plenitud (tardía, pues) del autor, en su tercera etapa, dominada cualitativamente por la producción paródica. Incluso las mejores parodias (la *tetralogía*) se sitúan ya en el s. XX: Granés, sesentón.

- La inmensa mayoría (y lo mejor) de su teatro es de naturaleza cómica. Escribió muchas comedias (abusando del *enredo* y del *quid pro quo*), pero, amante de la música, prefirió el teatro lírico: dentro del género chico tentó todos los subgéneros (juguetes, sainetes, *simples* zarzuelas, pasillos, revistas, parodias, más la «invención» de *diarios*, *fantasías*, *películas*...).

- Tanto sus revistas políticas (s. XIX), como las político-sicalípticas (s. XIX y sobre todo s. XX), tienen valores dignos de destacar: lucha por la

libertad, con gran picante en la crítica del poder y denuncia políticas, dirigidas en especial a posiciones conservadoras; y, coherentemente, lozanía *refrescante* frente al prejuicio y el atavismo arcaicos. [En ambas cosas, expresadas siempre en clave de humor, la evolución histórica ha venido a darle la razón]. Otro factor, quizá más delicado, es la posición fuertemente anticlerical. Respecto a las revistas, parece necesaria, en cualquier caso, una revisión teórica que, delimitando con claridad los límites del género *infimo*, o redefiniéndolo con una perspectiva ya secular, las desvincule del prejuicio despectivo.

- Pero será la parodia la gran especialidad de Granés. Por supuesto, tras un largo proceso de estilización técnica en el uso del escarpelo, que es el arma del parodista ante el modelo. Aquí también caben posicionamientos ideológicos (*Thimador*, *Guasán*, *La Fosca*). Pero, desde luego, es el humor, el ingenio específicamente paródico, basado en el contraste (más o menos burlesco) con el modelo, el primordial objetivo de la parodia. Como ya hemos tratado por extenso la naturaleza *-las leyes-* de la parodia, sólo comentaremos aquí que, pese a ser *La Golfemia* el más famoso logro de Granés para la crítica, creemos que *La Fosca* está a su altura, al menos desde el punto de vista técnico. La preferencia por una u otra obra puede depender, sobre todo, de la visión ideológica del lector, del espectador. Y, a nuestro juicio, ambas, adecuadamente representadas, podrían hoy en día disfrutar verdaderos éxitos de crítica y público. No puede ocurrir eso con otras muy buenas parodias de Granés, como *Dos fanatismos* o *Guasán*, por el nulo o escaso atractivo actual de sus respectivos modelos.

- Buena parte del teatro de Granés está escrito en prosa. Pero es más abundante (y más importante) la opción del verso. Siempre gozó una merecida fama de fácil versificador, lo que le eleva sobre muchos otros libretistas.

- En sus diálogos dramáticos destacan dos cualidades: un lenguaje de sugerencias, de dobles intenciones; y el empleo oportuno (no abusivo) de jergas, variantes regionales y vulgarismos. En este último sentido, combinado con el remedo del habla castiza madrileña, habría que profundizar en la notoria proximidad que hallamos entre Granés (maduro) y Arniches.

- Entre sus personajes hay toda una galería de tipos, o de personajes que se revisten de una cierta tipología. No es fácil encontrar personajes con categoría de individuos, pero sí asumen bien las funciones del papel dramático, contribuyendo al correcto desarrollo del entramado argumental.

Bastantes personajes son de naturaleza alegórica (La Democracia, El Año), y muchos más nombres son de intención simbólica (León, Doña Escolástica).

- El seguimiento de su teatro supone una toma de contacto con las costumbres de la época y con sus avances técnicos e industriales (la fotografía, el "ferro-carril" y el tranvía, el cine...). No hay, sin embargo una voluntad mantenida de *costumbrismo*.

- No hace falta insistir en que el humorismo es el factor de más constante presencia en la dramaturgia de Granés (su mejor definición escueta sería "autor cómico", por lo que encontramos casi paradójica su esquila mortuoria, que le recuerda como "autor dramático"). Hay broma por doquier, pero lo más curioso de esa comicidad (tantas veces vana, ingenua, intrascendente) es que alcanza a ser el alma de planteamientos críticos y estéticos de importancia. Y eso ya no es tan fácil. La política, en particular, es vista siempre con un humor tan sumamente corrosivo (pasillos, revistas, parodias) que el efecto resulta ciertamente impactante. Pero además, ese humor es capaz, al mismo tiempo, de mantenerse *fresco*, a la altura del espectador popular, y sobre todo de encontrar salidas discursivas descargadas de tensión, en anticlimax: los finales de obra.

- El erotismo es una muy frecuente fuerza temático-estilística, que presenta muchas variantes. El tema de la infidelidad, en tono intrascendente, jocoso (incluso al tratar los grandes mitos: Don Juan, Carmen, Barba Azul) es de una recurrencia abrumadora. A ultranza se defienden posturas abiertas, futuristas. Pero lo más atractivo de Granés en este campo es la enorme facilidad que tiene para la sugerencia. Ante las insinuaciones, el lector (o mejor, el espectador) tiene que poner algo de su parte: atención e imaginación (erótica) ante un juego constante con las dilogías, ambigüedades, ironías... Claro está, todo eso se reduplica cuando, a finales de siglo, introduce cuadros claramente sicalpílicos, que pueden llegar a ser muy lúbricos (y que nos recuerdan, como un amplificado eco, el inocente cáncan de los comienzos).

- Siguiendo la estela de las investigaciones de Zamora Vicente en *La realidad serpéntica*, hemos encontrado algunos otros "precedentes" de Vall-Inclán en ciertas obras de Granés. No ya en las parodias (más que en *La Golfemia*, aparecen muy claramente en *La Fosca*, que bien pudo gustar a Valle) sino en otros géneros, como la zarzuela dramática o la revista. El conjunto de estas comprobaciones nos sugiere la proximidad ideológica (ya que no

estética, *literaria*) entre Granés y el Valle de *Luces de bohemia* o de *Divinas palabras*: anticlericalismo, alergia a los procedimientos policiales, desconfianza en la justicia, personajes desamparados y errabundos...

- De menor importancia, por lo excepcional, serían las concomitancias con Jacinto Benavente (*ficha 123*), con la posterior astracanada de Muñoz Seca (75), o ciertos procedimientos que llevan el extremo cómico a posiciones que nos parecen claramente semejantes a las del teatro del absurdo (pgs. 389-390). También comprobamos algunas incursiones en la farsa.

- Los factores de teatralización más comunes de Granés son, en parte, los intrínsecos al teatro (acotaciones escénicas) o que casi imponía la época (abuso del *aparte*, evolución de las estructuras acto / cuadro, escenografías convencionales, búsqueda del aplauso final). Pero dentro de ellos podemos encontrar rasgos de originalidad, junto a otros recursos (como la musicalidad que facilita a los compositores, el procedimiento del 'teatro dentro del teatro', o el gusto del contacto con el público) que no dejan de aportar atractivos a la poco pretenciosa dramaturgia de Granés.

- Hemos reunido, en fin, los halagos y reconocimientos críticos que los escasos estudiosos especializados han dedicado a Granés. Si figuran en el apartado de la parodia es porque en ella destacó realmente Granés: No se equivocó la prenea de su época, que es la que básicamente orienta a la crítica posterior: ambas la han erigido en «rey» de la parodia. Pero no sería justo ser tajantes, pues la gran popularidad de Granés no se debió sólo a la parodia.

. . .

Sí, Granés fue muy popular en el Madrid del medio millón de vecinos. Como la ciudad irradiaba fácilmente su influencia, hizo llegar a recónditos pueblos su periodismo satírico y su teatro. La inmensa mayoría de las veces que Granés tomó su pluma de escritor le animaba un impulso de comunicación basada en el deseo de hacer reír, de hacer sonreír. Su peculiar ingenio calaba en las más diversas gentes, aunque su cariz ideológico le distanciaba de mentalidades estrictamente conservadoras. Cuando, bien maduro, refrena vicios de improvisación, hijos de su bohemia, y concentra la fuerza de su creatividad en los géneros que más le han aplaudido, dará vida a sus mejores obras, a sus buenas parodias. Ahí es «el rey». No es el suyo, pues, un gran bagaje, pero ocupa un lugar muy original dentro del *género chico*.

BIBLIOGRAFÍA

1.- Obras de Granés.

1.1.- Libros de edición familiar.

Núñez Granés, Pedro. *¡Enriqueta!* Madrid, 1940. [Impreso particularmente. El autor es sobrino de Granés. Da noticia de diversos familiares y recoge poesías de muchos de ellos].

Varios. *Album* (Composiciones autógrafas dedicadas a la Marquesa de los Salados. Incluye el primer poema conservado de S. M^a. Granés). 1853.

1.2.- Epigramas.

Café con leche. Parodias políticas en verso y artículos en prosa. Madrid, 1880.

Calabazas y cabezas. Semblanzas de personajes, personas y personillas que figuran o quieren figurar en política, literatura, armas, ciencias o tauromaquia, escritas en verso. Madrid, 1879.

Heras, Dionisio de las. *Madrid en la escena*. Epilogado por un "romance epigramático", de S. M^a. Granés. Madrid. [1897?].

Varios ("Tres ingenios de esta corte"). *Caras y caretas*. Semblanzas en verso. Madrid. Ediciones de distinto contenido: 1903 y 1904.

1.3.- Periodismo.

Esto se va. Revista cómica del año 1881. (Colaboración). Madrid, 1881.

Filoxera, La. Parásito político semanal. (Dos redactores; uno, Granés, con pseudónimo "Moscatel"). Madrid, 1878-81 y 1884.

Gente vieja. Ecos del siglo pasado. (Colaboraciones). Madrid, 1900-3.

Hulano, El. [Copia exacta de algunos números de *La Viña*]. Madrid, 1883.

Iris, El. Periódico semanal de Ciencias, Literatura y Teatros. (Dirección y colaboraciones). Madrid, 1858.

Madrid Cómico. [Colaboraciones en 1884 y 1899]. Madrid, 1880-1911.

Museo Universal, El. [Colaboraciones en 1862]. Madrid, 1857...

País, El. Diario republicano. (Colaboraciones semanales en 1908. Pseudónimo de "Inocente Castañero"). Madrid, 1887...

Viña, La. Periódica política - satírica. (Propiedad, Dirección y colaboraciones. Pseudónimo "Moscatel"). Madrid, 1880-84.

1.4.- Teatro.

[Como el estudio precedente de cada obra de Granés (punto 6.- Fichas,

reparto, estructura, resumen y comentario, pgs. 452-752) se debía al orden cronológico, la relación alfabética de su teatro facilitará la ubicación de cualquier obra, merced al número que la sigue, que remite al citado punto 6. Siguiendo el consejo del ilustre bibliógrafo y profesor D. Simón Díaz, facilitado personalmente, he optado por la posposición del artículo determinado, con excepción de la obra titulada *La de don sin din*, por su peculiar sintagma). Salvo indicación, todas las obras se editaron en Madrid.

- A seis reales con principio* (51). Zarzuela. 1876.
¡A ti suspiramos! (95). Revista. 1889.
Abel y Caín (37). Zarzuela. 1873.
Abrazos, Los (91). Juguete. 1888.
¡Alto!... y alojamiento (133). Juguete. 1909.
Amigos íntimos, Los (5). Comedia. 1867.
Amor a pedradas (48). Zarzuela. 1876.
Anor por los cabellos, El (4). Juguete. 1865.
Año del diablo!!, El (47). Revista. 1875.
Archiduquesa, La (59). Zarzuela. 1877.
Ardid de guerra (76). Juguete. 1886.
Así en la tierra como en el cielo (10). Zarzuela mitológica. 1869.
Salida del zulú, El (114). Parodia. 1900.
Baño de Diana, El (111). Juguete. 1898.
Barba Azul (14). Opera bufa. 1870.
Boticario de Navalcarnero, El (106). Juguete. 1893.
Brinquini (73). Juguete. 1885.
C. de L. (20). Zarzuela. 1871.
Caballero feudal, El (19). Zarzuela bufa. 1871.
Campanillas, Las (36). Juguete. 1873.
Canción de Fortunio, La (13). Opera cómica. 1869.
Carbonero de Subiza, El (21). Parodia. 1871.
Carzela (99). Parodia. 1891.
Cascarrabias (116). Sainete. 1901.
Ceno con mi madre (120). Comedia. 1903.
Circo nacional (77). Pasillo. 1886.
Club de las magdalenas, El (9). Can-can. 1868.
Conde de Cabra, El (72). Juguete. 1885.
Criolla, La (60). Zarzuela. 1877.

- Crisis matrimonial* (2). Comedia. 1863.
Curro - Cúchares (33). Monólogo. 1873.
¡¡¡Delirium tremens!!! (129). Película. 1907.
Después del diluvio (43). Zarzuela. 1875.
Día de la ascensión, El (100). Zarzuela. 1891.
Dinamita, La (115). Diario. 1901.
Dios, Patria y Rey (8) [Apócrifa]. Drama. Manuscrito. 1868.
Dolores de cabeza, o El colegial atrevido (108). Parodia. 1895.
Don José, Pepe y Pepito (3). Comedia. 1864.
Dos cataclismos (85). Parodia. 1887.
Dos germanes, o Entre Pinto y Valdemoro (45). Comedia. 1874.
Dos leones (44). Zarzuela. 1874.
En el nombre del padre... (78). Zarzuela. 1886.
Enemigos del cuerpo, Los (101). Juguete. 1891.
¡Era yo! (12). Juguete. 1869.
Estrangulado, El; o A un tiempo juez y asesino (92). Drama. 1888.
Ferrolita, La (119). Zarzuela [parodia]. 1903.
Florinda, o La Cava Baja (89). Opera [cómica]. 1887.
Fosca, La (125). Parodia. 1905.
Fresco de Jordán, El (53). Zarzuela. 1876.
Fuego en guerrillas (40). Zarzuela. 1874.
Fuerza de voluntad, La (51). Zarzuela. 1872.
Gato en la ratonera, El (41). Zarzuela. 1874.
Gloria pura, La (124). Sainete. 1904.
Godinicq, La (117). Boceto [zarzuela]. 1901.
Golfemia, La (113). Parodia. 1900.
Grande hombre de Canillejas, El (38). Zarzuela. 1873.
Grandes y chicos (87). Viaje. 1887.
Grito del pueblo, El (71). Diario. 1884.
Guasán (105). Parodia. 1892.
Guerra y paz (74). Juguete. 1885.
Habladores, Los (34). Zarzuela. 1871.
Hacer el oso (6). Juguete. 1867.
Hija de la mascota, La (94). Zarzuela. 1889.
Hijos del arroyo, Los (135). Zarzuela dramática. 1910.
Hombres de talco, Los (123). Comedia. 1903.

- Jaleo nacional* (118). Revista. 1902.
Joven Cupido, El (18). Zarzuela bufa. 1871.
Juana que llora y Juan que ríe (22). Zarzuela. 1871.
Juanito Tenorio (81). Juguete. 1886.
Ki-ki-ri-ki (96). Japone-asnería. Barcelona. 1890.
La de don sin din (109). Parodia. (Manuscrito). [1895].
Laurel de oro, El (57). Zarzuela. 1877.
León de la selva (1). Comedia. 1863.
Liga de las mujeres, La (93). Zarzuela. 1888.
Lorenzin, o El camarero del cine (135). Parodia. 1910.
¡Madrid separatista! (130). Fantasía [revista]. 1908.
Manicomio político (79). Locura [revista]. 1886.
Marsellés, El (50). Parodia. 1876.
Martes 13 (68). Juguete. 1880.
¡Me cayó la lotería! (23). Zarzuela. 1871.
Mi mujer y mi vecino (30). Pieza cómica. 1872.
Miss Helyett (126). Opereta. [1893] y 1905.
Mis tres mujeres (49). Zarzuela. 1876.
Mojicón, El (97). Parodia. 1890.
Mujer en casa y el marido a la puerta, La (24). Zarzuela. 1871.
Ni se empieza ni se acaba (54). Parodia. 1877.
Orden del Rey (128). Opereta. 1906.
Panadera, La (61). Opera bufa. 1877.
Pasión de Jesús, La (88). Juguete. 1887.
Periquito entre ellas (56). Disparate. 1877.
Pifanos de la guardia, Los (39). Zarzuela. 1873.
Plaza de Antón Martín, La (70). Sainete. 1882.
Poca vergüenza, La (134). Pasatiempo [revista]. 1909.
Pompón rojo, El (63). Opera cómica. 1877.
¡Por la tremenda! (55). Juguete. 1877.
¡Por subir al cuarto piso! (35). Zarzuela. 1872.
Pordioseros, Los (131). Zarzuela dramática. 1908.
Pradera de San Gervasio, La (62). Opera bufa. 1877.
Prado de noche, El (Ayer [y hoy]) (58). Sainete. 1877.
Presupuestos de Villapierde, Los (112). Revista. 1899.
Primer noche de novios, La (25). Zarzuela bufa. 1871.

- Princesa de Trebisonda, La* (15). Opera bufa. 1870.
Príncipe y el nigromante, El (26). Zarzuela bufa. 1871.
Rayo, El (110). Juguete. 1898.
Receta del doctor, La (64). Zarzuela. 1877.
Receta para casarse (27). Juguete. 1871.
Redención del pasado, La (46). Drama. 1875.
Rifa del beso, La (121). Tradición andaluza. 1903.
Salto del gallego, El (66). Parodia. 1878.
Santa Cecilia, La (102). Zarzuela. 1892.
Se necesitan oficiales (52). Zarzuela. 1876.
¿Se puede? (82). Juguete. 1886.
Señor de Barba Azul, El (122). Opereta bufa. 1903.
Señor Juan de las Viñas, El; o Los presupuestos de Villa-Anémica (104).
 Pesadilla (revista). 1892.
Sombra, La (17). Opera cómica. [1870].
Sonámbula, La (32). Juguete. 1872.
Soy yo (67). Juguete. 1879.
Sustos y enredos (90). Zarzuela. 1888.
Te espero en Esclava tomando café (86). Pasillo. 1887.
Teatro Nuevo, El (63). Pasillo. 1886.
Tesoro de la bruja, El (127). Melodrama. 1906.
Timador (103). Parodia. 1892.
Tula (80). Juguete. 1886.
Un baile de trajes (65). Zarzuela. 1877.
Un casamiento republicano (11). Zarzuela. 1869.
Un perro grande (69). Juguete. 1880.
Un Simón por horas (75). Juguete. 1885.
Un viaje al otro mundo (42). Zarzuela. 1874.
Una ópera en Azuqueca (107). Zarzuela. Barcelona. 1894.
Una reconciliación a tiempo (28). Zarzuela. 1871.
Una señorita en rifa (29). Opereta bufa. 1871.
1 + 1 = 0 (Uno más uno, igual, cero) (16). Zarzuela. 1870.
¡Vaya calor! (132). Zarzuela (revista). 1870.
Vista y sentencia (84). Zarzuela bufa. 1886.
Voto del caballero, El (98). Opereta bufa. 1890.



2.- Bibliografía crítica.

No hay ningún libro monográfico sobre Granés. Solamente contamos con un documento biográfico: su expediente académico, conservado en el Archivo Histórico Nacional. Sección Universidades. Derecho. Legajo 236. Caja 1.

2.1.- Bibliografía con referencias importantes a Granés.

Cossio, Jose Maria de. *Cincuenta años de poesía española (1850-1900)*. Espasa-Calpe. Vol. 1. Madrid. 1960.

Crespo Matellán, Salvador. La parodia dramática en la literatura española. Tesis doctoral (Extracto). Salamanca. 1973.

Crespo Matellán, Salvador. *La parodia dramática en la literatura española*. Ediciones Universidad de Salamanca. 1979. (Filosofía y Letras, 107).

Chicote, Enrique. *La Loreto y este humilde servidor (Recuerdos de la vida de dos comediantes madrileños)*. Prólogo de Carlos Arniches. Epílogo de Fernando José de Larra. Madrid (1944, fecha del epílogo).

Deleito y Píñuela, José. *Origen y apogeo del género chico*. (1947). Reedición de la Revista de Occidente. Madrid. 1949.

Fovedsno, Enrique. *La carstula ríe*. Prólogo de Alfredo Marquerie. Madrid. 1959.

Zamora Vicente, Alonso. *La realidad esperpéntica (Aproximación a Luces de bohemia)*. 2ª ed., ampliada. Madrid. 1974.

2.2.- Bibliografía general.

Alier, Roger (Traducción, estudio y comentarios) Tosca. Giacomo Puccini. Libro original en italiano: Giuseppe Giacosa y Luigi Illica. 1ª ed. 1961. 3ª ed. Barcelona. 1987.

Alier, Roger, y otros. *El libro de la zarzuela*. Barcelona. 1982.

Alier, Roger. *La zarzuela. Que es y en que consiste*. Barcelona. 1984.

Alier, Roger, y otros. *Diccionario de la zarzuela*. Barcelona. 1986.

Altabella, José. "Notas para un elenco del martirologio de periodistas del S. XIX". En *La prensa en la revolución liberal*. Ed. y prólogo de Alberto Gil Novales. Madrid. 1983.

Alvarez, María José, y Ramon Sobrino Sanchez. *Inventario de los fondos del archivo lírico de la Sociedad General de Autores de España*. (Para uso

interno de la S.G.A.E.). 2 vol. Madrid. 1991.

Anónimo. *Almanaque y guía madrileña para 1906*. (Madrid).

Arderius, Francisco. *Teatro del circo. Los Bufos Arderius*. Tercera campaña: 1868 a 69 (Es un programa). Madrid. 1868.

Arderius, Francisco. *Hasta los gatos quieren zapatos. Apuntes sobre el Teatro Español*. Madrid. 1877.

Arderius, Francisco. *La ópera española y la zarzuela*. (Breves consideraciones sobre el arte lírico - dramático, hechas por un antiguo Bufo, hoy empresario de zarzuela seria). Madrid. 1882.

Asenjo Pérez Campos, Antonio. *La prensa madrileña a través de los siglos (1861-1925)*. Madrid. 1933.

Asenjo Pérez Campos, Antonio. *Mil y una anécdotas de gente conocida*. Madrid. 1940.

Ayuntamiento de Madrid. *Catálogo de la Biblioteca Musical*. Edición ilustrada. Madrid. 1946. Apéndice I.- 1954. Apéndice II (por Juana Espinés Rolando).- 1973.

Balzac, Honoré de. *Obras inmortales (Una hija de Eva)*. Edaf. Madrid. 1981.

Baroja, Pío. *Obras completas*. Tomos V y VII. 2ª ed. Madrid. 1978.

Barrera Maraver, Antonio. *Crónicas del Género Chico y de un Madrid divertido*. 2ª ed. Madrid. 1986.

Cossio, José María de. *Los toros. Tratado técnico e histórico*. 11 Tomos. Madrid. Tomo I.- 1943...

Cotarelo y Mori, Emilio. *Historia de la zarzuela, o sea, el drama lírico en España, desde su origen a fines del S. XIX*. Madrid. 1934.

Darío, Rubén. *Cantos de vida y esperanza*. Espasa Calpe. 12ª ed. Madrid. 1971.

Deleito y Piñuela, José. *Estampas del Madrid teatral fin de siglo*. Madrid. S.a. (1946, según la ficha bibliográfica de la Biblioteca Nacional).

Díaz Plaja, Guillermo. *Introducción al estudio del Romanticismo español*. 4ª ed. Madrid. 1972.

Domingo, Javier, y otros. *Un siglo de prensa satírica española*. Catálogo informativo de la Exposición en el Teatro Albéniz. Comunidad de Madrid. Consejería de Cultura. Agosto, 1968.

Estrada, Santiago. *Teatro* (Colección de artículos). Barcelona. 1899.

Fernández Cid, Antonio. *Cien años de teatro musical en España (1875-*

1908). Madrid, 1975.

Fernández Cuenca, Carlos. *Historia del cine*. tomo I. Madrid, 1948.

Fernández Cuenca, Carlos. *Proemio, Jimeno y los primeros pasos del cine en España*. Madrid, 1959.

Franco Rodríguez, Antonio. *El teatro en España (1908)*. 2 vols. Madrid, (1909).

Gómez de la Serna, Ramón. *Don Ramon Maria del Valle Inclan*. Col. Austral. Madrid: 4ª ed. 1969.

Gómez Labad, Jose Maria. *El Madrid de la zarzuela. (Visión recogijada de un pasado en cantables)*. Antología. Madrid, 1983.

Hartenbusch. *Periódicos de Madrid*. Madrid, 1875.

Hartenbusch, Eugenio de. Pseud. "Maxiriart". *Unos cuantos seudónimos de escritores españoles*. Madrid. S.a.

Heras, Dionisio de las, y Santiago Oria. *Besugos y percebes*. Madrid, 1894.

Heras, Dionisio de las. *Cómicos y comiquillos*. Madrid, 1896.

Heras, Dionisio de las. *Madrid en la escena*. Con un final en verso de Salvador María Granés. Madrid. S.a. (1897).

Iglesias Martínez, Nieves, y otros. *Catálogo del teatro lírico español en la Biblioteca Nacional*. I. Libretos A-CH (Resto en preparación). Madrid, 1986.

Ixart, Jose. *El arte escénico en España*. I.- 1894. II.- 1896. Barcelona.

Martínez Ruiz, Jose, "Azorin". *Tiempos y cosas*. Prólogo de Pedro de Lorenzo. Salvat. Madrid, 1970.

Mignon, Paul Louis. *Historia del teatro contemporáneo*. Madrid, 1973.

Muñoz, Matilde. *Historia del teatro en España. III: La zarzuela y el género chico*. Madrid, 1946. Reedición de 1965.

Nietzsche, F. *El origen de la tragedia*. Austral. 5ª ed. Madrid, 1969.

Pageard, Robert. Edición anotada de las *Rimas* de G. A. Eecquer. C.S.I.C. Madrid, 1972.

Paz y Melia, A. *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el Departamento de manuscritos de la Biblioteca Nacional*. Tomo II (Teatro Moderno). Patronato de la Eib. Mac. Madrid, 1935.

Pedrell, Felipe. *Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos y escritores de música españoles, portugueses e hispanoamericanos, antiguos y modernos*. Letras A-F. Barcelona, 1897.

- Feta y Góñi, Antonio. *De buen humor*. 2ª ed. Madrid. 1892.
- Feta y Góñi, Antonio. *España, desde la ópera a la zarzuela*. Textos reunidos y prologados por Eduardo Rincón. Madrid. Alianza. 1967.
- Ferez y González, Felipe. *Teatralerías. Casos y cosas teatrales de antaño y hoy*. Madrid. 1904.
- Povedano, Enrique. *Cómicos al desnudo*. Madrid. 1930.
- Ricordi, G. [editor]. *La Bohème* (Scene da *La vie de Bohème* di Henry Murger). Ópera in quatro quadri. Libretto di G. Giacosa - L. Illica. Musica di Giacomo Puccini. Milano. 1973.
- Ruiz Ramón, Francisco. *Historia del teatro español. I*. Alianza. Madrid. 1967.
- Ruiz y Benitez de Lugo, Ricardo, y colaboradores. *El libro del año*. Con más 300 fotograbados. Madrid. 1899.
- Sagardía, Angel. *Federico Chueca*. Temas españoles, nº 374. Madrid. 1958.
- Sagardía, Angel. *Chapí*. Madrid. 1979.
- Subirá, José. "El postrer capítulo de la *Historia de la zarzuela* (de D. Emilio Cotarelo y Moril). (Ultimo decenio del S. XII)". Boletín de la Real Academia Española. Tomo XXXVIII, Cuaderno CLIII. Pgs. 55-92. Madrid. Enero-Abril, 1958.
- Subirá, José. *Cien óperas*. Madrid. 1967.
- Televisión Española. *Teatro lírico español*. [Madrid]. 1972.
- Valencia, Antonio. *El género chico*. (Antología de textos completos). Madrid. 1962.
- Valverde, Salvador. *El mundo de la zarzuela*. [Edición muy ilustrada, pero sin portada. Al final aparece junto a la firma del autor «Buenos Aires. 1976», datos que deben corresponder al término de la obra, no a su edición, que es póstuma].
- Valle Inclán, Ramón del. *Luces de bohemia*. Edición, prólogo y notas de Alonso Zamora Vicente. Madrid. 1973.
- Varios. *La zarzuela de cerca*. Edición y prólogo de Andrés Amorós. Revisión y epílogo de Carlos-José Costas. Madrid. 1987.
- Zola, Emile. *Obras inmortales (La taberna. Mana)*. Edaf. Madrid. 1981.
- 2.3.- Bibliografía funcional.
- Alenany y Bolufer, José. *Diccionario de la lengua española*. Barcelona. 1917.

- Cejador, Julio. *Historia de la lengua y literatura castellana*. Tomo VIII. Edición facsímil en la Biblioteca Románica Hispánica. Madrid. 1973.
- Corominas, Joan. *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. 3ª ed. Madrid. 1973.
- Enciclopedia Salvat de Los Grandes Compositores*. Pamplona. 1990.
- Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo Americana (Espasa)*. [Ficha de Granés en el Tomo 26]. Madrid. 1925.
- Fernández Almagro, Melchor. *Historia política de la España contemporánea*. 3ª ed. Madrid. 1972.
- Gran Diccionario Enciclopédico Hispano - Americano*. Madrid. 1892.
- León, Victor. *Diccionario de argot español y lenguaje popular*. 2ª ed. Madrid. 1980.
- Nueva Enciclopedia Larousse*. Planeta. Barcelona. 1980.
- Pedraza Jiménez, Felipe B., y Milagros Rodríguez Cáceres. *Manual de literatura española*. 11 tomos. VII.- Epoca del realismo. Tafalla. Navarra. 1963.
- Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*. 19ª ed. Madrid. 1970.
- Tuñón de Lara, Manuel, y otros. *Historia de España*. Tomo VIII. Revolución burguesa, oligarquía y constitucionalismo (1634-1923). 2ª ed. 5ª reimpresión. Barcelona. 1987.