
MANUEL DE FALLA EN EL CONTEXTO DEL GÉNERO CHICO MADRILEÑO: NUEVAS RESPUESTAS A UN VIEJO PROBLEMA

MANUEL DE FALLA IN THE CONTEXT OF MADRID “GÉNERO CHICO”: NEW ANSWERS TO AN OLD PROBLEM

Enrique Mejías García •

RESUMEN

Cuando Manuel de Falla se estableció en Madrid a finales de 1899 tenía clara su vocación como compositor de zarzuela y sin embargo, hasta 1902 no consiguió estrenar ninguna. Ese año presentó *Los amores de la Inés* con éxito mediano y *Limosna de amor*, que pasó completamente inadvertida. Prevenido desde el comienzo de sus estudios con Felipe Pedrell “contra” el género, Falla fue asumiendo un papel que la historiografía ha perpetuado hasta nuestros días como compositor que se ve forzado por las circunstancias a escribir zarzuela para ganar dinero y “escapar” a París. En este artículo discutiremos conceptos heredados en torno a lo que significaría para un músico de la generación de Falla ser compositor de zarzuela, en el marco ideológico del Regeneracionismo, actualizando los datos que tenemos sobre el catálogo zarzuelístico y proponiendo una reconstrucción del texto de *Limosna de amor*, una obra hasta hoy tenuta por inédita.

Palabras clave: Zarzuela; Género chico; Manuel de Falla; Generación del 98; Regeneracionismo; Historiografía.

ABSTRACT

When Manuel de Falla settled in Madrid late in 1899 he clearly felt his calling was to be a zarzuela composer, and yet until 1902 he failed to have anything premiered. That year *Los amores de la Inés* was produced with middling success, and *Limosna de amor* went completely unnoticed. Warned from the commencement of his studies with Felipe Pedrell “against” the genre, Falla was assuming a role (perpetuated by historiography to

• Enrique Mejías García es musicólogo por la Universidad Complutense de Madrid. En la actualidad trabaja en el Centro de Documentación y Archivo de la SGAE, realizando funciones de documentalista y archivero. Como especialista en el repertorio de zarzuela, ha participado en numerosos congresos y ciclos de conferencias y ha publicado diversos artículos sobre el tema.

Recepción del artículo: 10.12.2013. Aceptación de su publicación: 22.01.2014.

this day) as a composer who was forced by circumstances to write zarzuela to make money, and who “escaped” to Paris. This article will discuss received concepts about what it meant for a musician of Falla’s generation to be a zarzuela composer, in the ideological framework of Regenerationism, revising the data we have on Falla’s zarzuela catalogue and proposing a reconstruction of the text of *Limosna de amor*, a play considered not premiered until today.

Keywords: Zarzuela; Género chico; Manuel de Falla; Generation of 1898; Regenerationism; Historiography.

A los pocos días del estallido de la Primera Guerra Mundial (entre el 10 y el 14 de agosto de 1914¹), Manuel de Falla se vio obligado, junto a otros músicos españoles como Pablo Casals o Joaquín Turina, a abandonar París. Atrás quedaban siete años de fructífera estancia parisina con el resultado, entre otras obras, de las *Cuatro piezas españolas* para piano, las *Siete canciones populares españolas*, la reorquestración y reforma de *La vida breve* y los primeros borradores de *Noches en los jardines de España*. El compositor gaditano –suponemos que con una mezcla extraña de incertidumbre y malos recuerdos– tuvo que regresar a Madrid, la ciudad que abandonase defraudado en 1907 y en la que no había conseguido desenvolverse con éxito en el entorno del teatro musical. Andando los años, Jaime Pahissa transmitiría las palabras del propio autor de *El amor brujo* elucubrando sobre cuál hubiese sido su destino como compositor de no haber “escapado” de la villa del oso y el madroño:

Sin París –dice Falla–, yo hubiera quedado enterrado en Madrid, hundido y olvidado, arrastrando una vida oscura, viviendo miserablemente de unas lecciones y guardando, como un recuerdo de familia, en un marco, el premio, y en un armario, la partitura de mi ópera².

No podemos evitar entrever en las líneas anteriores –dictadas por Falla con probabilidad hacia 1946, durante sus últimos meses de vida– cierta amargura, incluso cierto tono melodramático sobre el sentido que tenía ser compositor de “música sabia” en el Madrid de comienzos del siglo XX. Lo cierto es que, si bien Falla no logró triunfar en la capital durante su primera etapa como compositor profesional (desde finales de 1899 hasta el verano de 1907), sí fue acogido como auténtico príncipe de la música *moderna* española³ a su regreso en 1914. La ciudad que, en teoría,

¹ Las principales referencias biográficas (si no se especifica lo contrario) se han tomado de la reciente biografía de Torres Clemente, Elena, *Manuel de Falla*, Málaga, Editorial Arguval, 2009.

² Pahissa, Jaime, *Vida y obra de Manuel de Falla*, nueva edición ampliada, Buenos Aires, Ricordi Americana, 1956, p. 43. El premio al que se refiere es el premio de piano Ortiz y Cussó, organizado por el conservatorio madrileño y que Falla gana en abril de 1905, pocas semanas después de vencer con *La vida breve* en el concurso de óperas españolas organizado por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

³ El término es de Martínez Sierra, G[regorio], “Manuel de Falla y *La vida breve*”, *El Imparcial*, 14 de noviembre de 1914, p. [4]. Si no se especifica lo contrario, toda la prensa histórica citada es madrileña.

le negó el éxito como zarzuelista, aplaudió entusiasmada el estreno castellano de su ópera *La vida breve* en el Teatro de la Zarzuela, el 14 de noviembre de aquel mismo año.

Por aquellos días de banquetes y celebraciones, Manuel de Falla concedió entrevistas a la prensa madrileña, como la muy interesante firmada por Luis Astrana Marín en *La Ilustración Española y Americana*⁴. Hablando de compositores contemporáneos, este pidió al gaditano su opinión sobre Ruperto Chapí y la respuesta fue tajante: “Muy bien, admirable. Le reprocho que se dedicara al género chico un hombre que pudo hacer tanto. Eso no se lo perdono a figura de tan gran relieve”⁵. A pesar de que recientemente la musicóloga Elena Torres ha demostrado la influencia real—concreta en aspectos puramente técnicos— de las zarzuelas de Chapí sobre la obra de Manuel de Falla⁶, llama la atención esta recriminación explícita al compositor cuyo fallecimiento en 1909, a las pocas semanas del estreno de *Margarita la Tornera* en el Teatro Real, había sido motivo de duelo nacional. ¿Cuál era la base de este reproche? De manera subconsciente, ¿no estaría Falla reprochándose a sí mismo por sus intentonas “zarzueleras” de la década anterior?

En el presente artículo intentaremos responder a estas cuestiones, ubicando a Falla en el lugar que ocupó dentro del contexto del género chico madrileño a comienzos del siglo XX. Creemos que hasta ahora no ha podido justipreciarse a Manuel de Falla como compositor de zarzuelas por una serie de prejuicios y “trampas historiográficas” en las que han caído muchos de sus biógrafos e incluso el propio compositor, víctima de su tiempo. Hoy sabemos que el joven Manuel de Falla quiso triunfar como compositor de zarzuelas y que, por diversas circunstancias, no lo consiguió⁷. Su consabida inquina contra el género chico de su época tiene mucho que ver con una construcción ideológica que desde el desastre de 1898 comienza a afirmarse por los intelectuales del momento. En las siguientes líneas intentaremos desmontar dicha construcción, ahondando en los silencios de la imagen pública de Falla y también analizando las declaraciones explícitas sobre el asunto en su epistolario. Por último, señalaremos el estreno y las circunstancias, hasta hoy desconocidas, de *Limosna de amor* y ofreceremos una nueva lectura del discreto éxito de *Los amores de la Inés*, un sainete lírico singular que, ante todo, pone de manifiesto la inhabilidad

⁴ Astrana Marín, Luis, “Ópera española / *La vida breve*”, *La Ilustración Española y Americana*, 22 de noviembre de 1914, pp. 319-323.

⁵ Astrana Marín, Luis, *ibid.*, p. 323. La cursiva es del autor.

⁶ Torres Clemente, Elena, “Andalucismo y verismo en las zarzuelas grandes de Chapí de la década de 1890”, en *Ruperto Chapí. Nuevas perspectivas*, vol. 1, Víctor Sánchez Sánchez, Javier Suárez Pajares y Vicente Galbis López (eds.), Valencia, Institut Valencià de la Música – Generalitat Valenciana, 2012, pp. 181-207. Torres Clemente se refiere tanto al Chapí “chico” de *La chavala* como al “grande” (especialmente) de *Curro Vargas*.

⁷ Es la tesis proclamada por Torres, Elena, “De Bretón a Falla: dos sainetes y un destino”, en *Los amores de la Inés / La verbena de la Paloma*, libreto-programa, Madrid, Teatro de la Zarzuela – Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM), 2013, p. 25.

del joven compositor en el terreno del teatro cómico musical. El tema lo consideramos de plena actualidad, finalizadas las recientes representaciones de este sainete en el Teatro de la Zarzuela, en lo que ha venido a ser la recuperación en tiempos modernos de dicha obra⁸.

LA “OTRA” GENERACIÓN DEL 98

Cuando Manuel de Falla llega a Madrid a finales de 1899 el contexto creativo del teatro por horas y, lo que es más importante, la valoración crítica de este teatro, están sufriendo notables transformaciones. Serge Salaün habla de una “hibridación festiva”⁹ que entre 1895 y 1910 permitió que el género chico se “reinventase”:

Nuestro siglo [se refiere al siglo XX] es el siglo de la fragmentación, de la atomización de las fórmulas y sub-fórmulas, de la permeabilidad tanto geográfica (internacional) como formal, de la abolición de las fronteras entre géneros, categorías, productos y gustos. La zarzuela [...] sigue cumpliendo su vocación por lo híbrido que le da vida y esplendor. Lo que importa es la actualidad del género, su vitalidad, su flexibilidad¹⁰.

Notablemente, a partir de 1900, las empresas teatrales de referencia que cultivan el género chico (las del Teatro Apolo o el Teatro de la Zarzuela), esto es, las que definen y dan respuesta a los nuevos gustos y costumbres del público burgués, comienzan a estrenar obras que rompen definitivamente los moldes del sainete lírico a la moda de los años 90 del siglo anterior. Se imponen nuevos gustos: los ritmos norteamericanos, obsesivos y sincopados como el *cake-walk* o el *ragtime*, y los tropicales, vinculados con lo sensual y lo “lascivo”, como la *matchicha* o la rumba. Ejemplo paradigmático de este “lavado de cara” lo ofrece la obra del propio Carlos Arniches, que después del éxito rotundo de sus sainetes clásicos de ambiente madrileño a finales de los años 90 (*El santo de la Isidra*, *La fiesta de san Antón*, *El último chulo*), se alía con Enrique García Álvarez a partir de 1903 en los proyectos de los denominados “frescos” para el Teatro Apolo. Así, *El terrible Pérez*, *El pobre Valbuena*, *El perro chico*, por poner tres ejemplos, son obras donde lo sainetero va de la mano de

⁸ La recuperación absoluta en tiempos modernos –con piano– de este sainete lírico tuvo lugar en 2006 a cargo de la compañía de zarzuela La Folía de Castilla la Mancha. Sin embargo, las representaciones en el Teatro de la Zarzuela durante octubre y noviembre de 2013 (en programa doble con *La verbena de la Paloma*) han tenido la resonancia y la entidad artística como para considerarlas auténtica recuperación de la obra.

⁹ Salaün, Serge, “La zarzuela, híbrida y castiza”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 2-3 (1996-1997) [Actas del congreso internacional *La zarzuela en España e Hispanoamérica. Centro y periferia, 1800-1950* celebrado en Madrid entre el 20 y el 24 de noviembre de 1995], Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU), p. 245.

¹⁰ *Id.*

lo vodevilés, lo sicalíptico, lo revistero, en definitiva: zarzuelas inclasificables que, ante todo, se mantienen muchos meses en cartel y proporcionan brillantes trimestres en las liquidaciones de la Sociedad de Autores Españoles.

Es notorio que los compositores de primera fila de la denominada Generación de la Restauración¹¹ –los Chueca, Rubio, Chapí o Giménez¹²– adaptan su creatividad musical a nuevos estándares donde prima, ante todo, la canción estrófica tipo *couplet*, los elementos visuales de danza (nos referimos a bailes coreografiados, en escena) y una concisión exigida por un público que acude a “divertirse” y que, ante números en exceso dilatados, da muestras crecientes de desagrado¹³. La antigua “*suíte cantada*” del género chico pasa a convertirse en “*suíte bailada*” en las grandes salas donde se explota al límite la potencialidad de los nuevos recursos escenográficos y tecnológicos, como la luz eléctrica¹⁴. Definitivamente, la zarzuela, que durante los años 90 brillaba en su casticismo sainetero hegemónico, cambia la falda de percal por el “traje de capricho” de las cupletistas en una nueva época, entre 1900 y 1912 aproximadamente, que hemos denominado –por innegables concomitancias con el “género ínfimo”, esto es, el *music hall*– la “zarzuela ínfima”¹⁵.

Más allá de los citados compositores de éxito –asentados en la capital desde la década de 1870–, en torno a 1898 descubrimos en Madrid a un nuevo grupo activo de zarzuelistas jóvenes que, dando por bueno el planteamiento de las generaciones musicales españolas de Enrique Franco¹⁶, formarían parte de la denominada Generación del 98. Junto a los nombres “respetables” de Rafael Mitjana, Vicente Arregui, Juan Lamote de Grignon, Bartolomé Pérez Casas, Facundo de

¹¹ El concepto es defendido por Luis G. Iberní en su introducción a Chapí, Ruperto, *Memorias y escritos*, Luis G. Iberní (ed.), Madrid, ICCMU, 1995.

¹² Citamos, de cada uno de ellos, un ejemplo de obras en sus catálogos inimaginables apenas diez años antes: *Enseñanza libre* (1901) de Giménez, *El cake-walk* (1905) de Rubio, *El triunfo de Venus* (1906) de Chapí, *El estudiante* (1907) de Chueca.

¹³ Hemos ofrecido una síntesis historizada de la cuestión, junto a una revisión crítica de la historiografía y un acercamiento analítico a algunas obras singulares del periodo en Jassa Haro, Ignacio y Mejías García, Enrique, “El género ínfimo: un arte de ser bribones”, en *Las bribonas / La revoltosa*, libreto-programa, Madrid, Teatro de la Zarzuela – INAEM, 2007, pp. 43-67.

¹⁴ Salaün, Serge, “El arte y la máquina. Paradojas de la modernidad escénica. 1900-1939”, en *Vanguardia española e intermedialidad: artes escénicas, cine, radio*, Mechtild Albert (ed.), Madrid, Iberoamericana, 2005, pp. 253-271.

¹⁵ Jassa Haro, I. y Mejías García, E., “El género ínfimo...”, p. 47.

¹⁶ Franco, Enrique, “Generaciones musicales españolas”, en *La música en la Generación del 27. Homenaje a Lorca. 1915-1939* [catálogo de la exposición], Emilio Casares Rodicio (ed.), Madrid, INAEM, 1986, pp. 35-37. Franco también habla de “Generación del 71”, en referencia al año central entre las fechas límite de nacimiento para estos autores, esto es, entre 1864 y 1878.

la Viña o Conrado del Campo¹⁷, hoy podríamos situar a toda una nómina de compositores que, con bastante fortuna, triunfaron en el teatro musical madrileño *fin-de-siècle*. Hablamos de nombres como Teodoro San José, Tomás López Torregrosa, Tomás Barrera, Vicente Lleó, Rafael Calleja, Manuel Quisilant, José Serrano, Enrique Bru, Joaquín Valverde Sanjuán, Amadeo Vives o Luis Foglietti¹⁸, que son algunos de los más de treinta compositores líricos de esta generación que hemos contabilizado en las bases de datos del Centro de Documentación y Archivo (CEDOA) de la SGAE en Madrid. Quizás hoy en día nadie situaría a Manuel de Falla en este segundo grupo “divertido” de compositores del 98, aunque, con sus seis zarzuelas, circunstancialmente podríamos integrarle entre los alevines del grupo.

Con las honrosas excepciones de Serrano y Vives, muy poco conocemos realmente de los zarzuelistas de la relación anterior¹⁹. Nos preguntamos cuál puede ser la causa de tanto olvido ya que estos compositores nacidos entre 1864 y 1878, después de formarse en el conservatorio madrileño²⁰, estrenaron, de media, entre cincuenta y más de ciento cincuenta zarzuelas! a solas o en colaboración²¹. Con puntualísimas excepciones todos llegaron a Madrid desde otras provincias, con formación musical previa más o menos reglada (en bandas, orfeones, etc.), e incluso cierta fama, especialmente en el caso de los valencianos, alumnos en su mayoría de Salvador Giner. Todos ellos trabajaron como directores de orquesta en los teatros de género chico, como directores de coro, de banda, como copistas, fueron empresarios teatrales y naturalmente, varios de ellos, profesores en su madurez. Aunque algunos ya consiguieron estrenar durante los años 90 en teatros de primera categoría (caso de Valverde Sanjuán, Saco del Valle o López Torregrosa), por lo general es en torno a 1898 cuando comienza el aluvión de estrenos de esta nueva generación en teatros de verano o en salas de ambiente “popular” como Recoletos, Romea, Martín, Eslava, Maravillas, Novedades, Cómico o Moderno. Una experiencia común que fortalece nuestra idea de grupo o generación es, sin duda, la activísima participación de casi todos estos compositores en la

¹⁷ Los compositores se presentan ordenados por fecha de nacimiento. Hemos seleccionado solo a algunos autores de la Generación del 98 que desarrollaron la parte más sustanciosa de su carrera compositiva en Madrid.

¹⁸ De nuevo planteamos un ordenamiento estrictamente cronológico, de acuerdo al año de nacimiento.

¹⁹ Excepciones a la regla serían el caso de la popularísima opereta *La corte del Faraón* de Lleó o la reciente recuperación de *Las bribonas* de Calleja en el Teatro de la Zarzuela en 2007.

²⁰ Entonces se llamaba Escuela Nacional de Música y Declamación.

²¹ Remitimos al *Diccionario de la Zarzuela* editado por el ICCMU donde se amplían los datos biográficos de cada uno de estos autores en sus respectivas voces. Los catálogos de obras líricas de algunos de ellos, como Lleó, Calleja o Valverde Sanjuán, son epatantes por lo masivos. Casares Rodicio, Emilio (coord.), *Diccionario de la Zarzuela. España e Hispanoamérica*, 2 vols., Madrid, ICCMU, 2002-2003.

gestación y primeros años de vida de la Sociedad de Autores Españoles²² mientras la Generación de la Restauración quedaba a la retaguardia. Como es sabido, este proyecto fue acaudillado en lo musical por Ruperto Chapí, referente “honorable” de éxito de la generación anterior que atrajo a Madrid a algunos de los compositores de los que venimos hablando²³.

Como puede apreciarse, estos compositores de género chico comparten una serie de condiciones de existencia (siguiendo a Julius Petersen en su teoría de las generaciones literarias) que, casi con exactitud, se corresponden con las del joven Manuel de Falla. Después de conseguir en 1899 por unanimidad el Primer Premio de Piano del Conservatorio de Madrid, Falla se instaló con sus padres y hermanos en la capital a finales de dicho año y comenzó a deambular por teatros de género chico a la búsqueda de un libreto y de la oportunidad de estreno. Para sobrevivir, dio clases particulares de piano, logró editar algunas piezas de salón y finalmente, en 1902, llegó la ansiada ocasión de estrenar una obra en el popular Teatro Cómico. Precisamente, la compañía de Enrique Chicote y Loreto Prado, que estrenó *Los amores de la Inés*, había sido la responsable de algunos de los primeros grandes éxitos de estos zarzuelistas del 98: *Venus Salón* (1899) de Calleja y Lleó, *La señora capitana* (1900) de Barrera y Valverde Sanjuán, *El tío de Alcalá* (1901) de Quislant²⁴, *Los granujas* (1902) de López Torregrosa y Valverde Sanjuán, y un largo etcétera.

Sin embargo, hay una circunstancia entre las condiciones de existencia de esta generación que Falla parece no cumplir taxativamente, y es que para él –que entonces aún vivía bajo la tutela económica familiar²⁵– la composición de zarzuelas nunca fue una finalidad en sí misma. Hacia 1946, Falla declararía a Jaime Pahissa el poco interés con el que se tomó entonces la composición de zarzuelas, condicionando definitivamente la imagen de su producción musical madrileña a la futura estancia parisina:

²² Los avatares de esta fundación –incluyendo el proceso judicial por el cual fueron llevados al banquillo de los acusados López Torregrosa, Vives, Calleja, Valverde Sanjuán y Lleó– es referido por Delgado, Sinesio, *Mi teatro. Cómo nació la Sociedad de Autores*, Madrid, SGAE – Fundación Autor, 1999 [reed. facsímil de la ed. de 1905, con estudio biográfico de M.ª Luz González Peña].

²³ López Torregrosa, Barrera, Quislant, Vives o un joven Pablo Luna, ya entrado el nuevo siglo.

²⁴ La obra está firmada con seudónimo, “Mtro. Montesinos”, pero el *Diccionario de la Zarzuela* la atribuye inequívocamente a Quislant. Casares Rodicio, E.: “Quislant Botella, Manuel”, en *Diccionario de la Zarzuela*, vol. 2..., p. 575.

²⁵ Sobre este asunto resulta esclarecedora la lectura de Titos Martínez, Manuel, *Música y finanzas. Biografía económica de Manuel de Falla*, Granada, Archivo Manuel de Falla (AMF), 2008, pp. 26-30, col. “Estudios”, serie “Biografías”, n.º 1. La lamentable ruina económica (definitiva) de los Falla no llegaría hasta 1907.

Eso de hacer zarzuela, cosa que no correspondía a mis gustos, no solo fue para procurar obtener con ellas un beneficio material, sino muy especialmente para poder irme a estudiar y trabajar a París. Nunca para hacerme un nombre popular en Madrid²⁶.

Si diésemos por buena esta afirmación, ¿cómo se explica que un futuro talento como el de Manuel de Falla fuese incapaz de obtener un buen éxito en el teatro cómico musical donde otros compañeros de generación –tan novatos como él– cosechaban resonantes triunfos? A lo largo de su carrera (insistiremos en ello más adelante), Falla nunca admitió que su huda de Madrid tuviese que ver con su fracaso personal como compositor de zarzuelas. El gaditano, quizás demasiado escrupuloso con los contextos empresariales del género chico y en definitiva, manteniendo cierta actitud *enseñoritada*, no se desenvolvió con soltura en un sistema donde, no lo olvidemos, no podría haber trabajado ni como músico de foso, ni como director de orquesta, aunque sí como copista o como maestro repetidor a la espera de oportunidades de libretos y estrenos.

Los compositores de los que venimos hablando en su mayoría procedían de la clase media o media-baja y se dedicaron al género chico como “opción de clase”, como una manera de “ganarse la vida” y finalmente enriquecerse gracias a los derechos de autor que sus obras reportaban. Algunos de ellos –los más prolíficos precisamente– llegaron a amasar importantes fortunas como auténticos “jornaleros” del teatro por horas y terminaron dedicándose al negocio de las empresas teatrales, como es el caso de Valverde Sanjuán, Lleó, Vives o Calleja. Recordemos que los espacios de trabajo eran muchos, como estudió pormenorizadamente José Francos Rodríguez²⁷, con treinta y cuatro teatros o salones madrileños donde en 1908 se interpretaban piezas dramáticas con regularidad, todos consagrados al teatro por horas excepto el Español, la Comedia, la Princesa y el Price. En la mayoría de estos teatros existía orquesta y el estreno de obras con música era casi diario, resultando que ese año en Madrid estrenan obras con partitura propia cerca de setenta compositores distintos²⁸.

Como hemos apuntado más arriba, la composición de zarzuelas sí pudo ser en un primer momento el principal interés de Manuel de Falla a su llegada a Madrid (quizás durante sus dos primeros años en la capital), sin embargo, desde 1902, a raíz de sus primeras clases con Felipe Pedrell y observando con seguridad el discreto éxito de sus primeras intentonas en el género,

²⁶ Carta de Manuel de Falla a Jaime Pahissa, s. f. [1946?], citada por Nommick, Yvan, “Las zarzuelas de Manuel de Falla”, *La Opinión de Granada*, 17 de diciembre de 2006, p. 44.

²⁷ Francos Rodríguez, José, *El teatro en España. 1908*, Madrid, Imp. de “Nuevo Mundo”, [1909], pp. 225-241.

²⁸ Todos los datos, tomados de la referencia en la nota anterior.

parece que empezó a desistir de tal empeño²⁹. A partir de ese momento y especialmente durante sus años en París, Falla se aleja voluntariamente del contexto del género chico, alternando la desaprobación declarada de su obra previa a *La vida breve* (cuya primera versión data de 1904/1905) con el silencio más ensimismado. De hecho, sabemos que ya en 1903 comenzará a plantearse seriamente firmar con su nombre o no partituras “ligeras” consultándolo con su director espiritual, que le responde: “[...] de lo que me preguntabas sobre que no se pusiera tu nombre en lo que colaboraras, te diré que pases por todo lo que tú creas que debes por conveniente”³⁰.

ORIGEN, APOGEO Y COLAPSO DEL GÉNERO CHICO

Conviene ahora preguntarnos si la severa negación de Falla de su obra zarzuelística no tendrá más que ver con la negación de toda esta época de teatro cómico-musical, el 98 “zarzuelero”, que apenas ha existido en las historias de la música española y solo es citada en las cronologías de la zarzuela para despreciarla ideológica o moralmente o, directamente, acallarla. Todavía, en pleno siglo XXI, seguimos cayendo en la misma “trampa historiográfica”. Un ejemplo actual muy significativo sería el de Emilio Casares Rodicio³¹, una de las lecturas globales más recientes de la historia de la zarzuela, quien divide la historia del género entre 1849 y 1960 en dos vías paralelas por donde discurren la zarzuela grande de un lado, y todo lo que *no es* zarzuela grande del otro. En cada “periodo” cronológico por él propuesto, se destaca una de las dos vías, resultando que a partir de 1905 se aprecia una supuesta “restauración” progresiva de la zarzuela grande. En paralelo, el espacio “no-grande” es ocupado por lo que Casares denomina “géneros frívolos”, a saber: la nueva revista, el género ínfimo, las varietés y la opereta. Este paradigma en clave evolucionista³², que hemos intentado sintetizar en la Figura 1, responde, como es fácil de adivinar, a un afán por plantear una lectura global del género, ante todo didáctica, aunque se fundamente en un criterio tan peregrino como el tamaño de las obras o –lo que es más preocupante– el empeño artístico de las mismas o su más o menos sospechosa moralidad. No podemos dejar de intuir cierto desinterés por ese cajón de sastre donde se agrupan productos tan disímiles bajo la etiqueta de “géneros frívolos”. Con el cambio de centuria, Casares habla de una “crisis del género chico”³³ y acompaña

²⁹ A partir de testimonios epistolares sabemos que al menos hasta 1904 el joven Falla siguió probando suerte con las empresas teatrales de género chico, como ha demostrado Torres Clemente, Elena, *Las óperas de Manuel de Falla. De La vida breve a El retablo de Maese Pedro*, Madrid, Sociedad Española de Musicología, col. “Estudios”, n.º 13, 2007, p. 38.

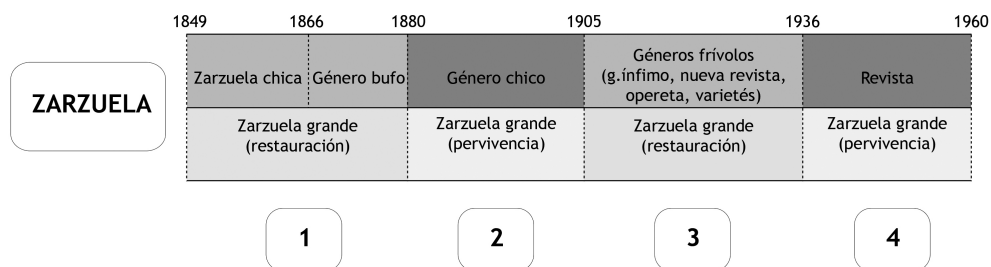
³⁰ Carta del Padre Fedriani y Melquíades Almagro a Manuel de Falla, Córdoba, 12 de septiembre de 1903, carta ms., AMF, carpeta de correspondencia n.º 6691. Citada en *Ibid.*, p. 39.

³¹ Casares Rodicio, E., “Zarzuela”, en *Diccionario de la Zarzuela*, vol. 2..., p. 1018.

³² El propio Casares habla de “evolución” en *Ibid.*, p. 1018.

³³ *Ibid.*, p. 1028.

su explicación de una serie de expresiones que, como se verá, son las que se vienen arrastrando desde hace ya más de un siglo para explicar la metamorfosis del género explicada anteriormente: “lento declive”, “deriva”, etc. Aunque podríamos detallar más ejemplos de musicólogos contemporáneos, especialistas en el XIX español, que insisten, con pocas diferencias, en esta lectura de los acontecimientos (Luis G. Iberní, Ramón Sobrino, Víctor Sánchez)³⁴, apuntaremos que en el reciente tomo dedicado al siglo XX de la *Historia de la música española e hispanoamericana* editado por Alberto González Lapuente, aunque se reformulan algunos planteamientos, todavía se sigue dando por buena esta supuesta “crisis” del género chico explicada, eso sí, en términos estrictamente socioculturales, no en cuanto al valor de las obras³⁵.



Casares Rodicio, “Zarzuela” en *Diccionario de la Zarzuela (ICCMU)*.

Casi medio siglo después de la guerra de Cuba, Enrique Chicote en sus memorias artísticas proclamó con agudeza: “Entró el año 1898 y desde entonces no se ha separado de nosotros”³⁶. Efectivamente, si una fecha marcó –o estigmatizó, si lo preferimos–, el imaginario colectivo y la idiosincrasia de la época de Falla y sus contemporáneos, esa fue la de 1898. En lo que se refiere a la valoración moral y estética del género chico de entresiglos, las consecuencias que el Desastre

³⁴ Proponemos la lectura de los capítulos X (“La crisis del género chico”) y XII (“Años de decadencia”) de Iberní, Luis G., *Ruperto Chapí*, Madrid, ICCMU, 1995; el artículo de Sobrino, Ramón, “La crisis del género lírico español en la primera década del siglo XX: una revisión de las fuentes hemerográficas”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, volumen 2-3... pp. 213-233; o el capítulo IX, epígrafe 4 (“Algunas piezas para un género chico en crisis”) de Sánchez, Víctor, *Tomás Bretón. Un músico de la Restauración*, Madrid, ICCMU, 2002.

³⁵ González Lapuente, Alberto, “La zarzuela y sus derivados”, en *Historia de la música española e hispanoamericana. 7. La música en España en el siglo XX*, Alberto González Lapuente (ed.), Madrid, Fondo de Cultura Económica de España, 2012, pp. 433 y ss.

³⁶ Chicote, Enrique, *La Loreto y este humilde servidor (recuerdos de la vida de dos comediantes madrileños)*, Madrid, M. Aguilar, [1944], p. 201.

acarreo han seguido siendo las mismas, desde las de aquel joven Manuel de Falla que hablaba con desprecio de la “zarzuelería andante”³⁷ a las de esos “géneros frívolos” proclamados por Casares recientemente. Sin ese auténtico trauma que obligó a una generación a cuestionarse todo lo que hasta entonces había dado por “bueno”³⁸, es muy probable que la historiografía hubiese valorado de muy distinta manera la deriva ínfima (llamémosla cosmopolita) de la zarzuela. El origen de este trauma –ayer y hoy–, reside en la misma “desorientación”, y es que el sainete lírico “de costumbres populares” de los años 90, el de *La revoltosa* y *Agua, azucarillos y aguardiente*, después de 1898 pasó de moda definitivamente y no funcionaba comercialmente en las grandes salas. El género teatral que, según Agnes Model, llegó a encarnar con orgullo durante unos pocos años la “reputación de la dramaturgia nacional”³⁹, para 1905 se había convertido en “chulapería andante, melodramas comprimidos, tangos complicados con matonerías, sensiblerías del arroyo mezcladas con desplantes tabernarios”⁴⁰, de tal manera que la transformación en un producto carnavalesco, aquel de los “frescos” de Arniches y García Álvarez, fue fruto propio a la par que coincidía con profundas transformaciones de todo orden en el entramado social y cultural de la nación⁴¹.

El género chico (con todos sus subgéneros), en un lapso muy breve de tiempo, pasó a simbolizar una dramaturgia desactualizada, antiartística, cuando no inmoral y ese es precisamente el clima estético e ideológico en el que debemos contextualizar al Manuel de Falla recién llegado a Madrid y que se plantea la composición de zarzuelas. Abundando en este sentido, ante el estreno de un sainete lírico de Tomás Bretón en 1902, cortado según el patrón de su *Verbena de la Paloma*, la prensa generalista llegó a decir casi con crueldad: “el mismo *terveto* del seductor bravucón, de la chula engañada y sensible, del chulo romántico y justiciero”⁴²; o: “Allí se ha querido pintar, una

³⁷ Carta de Manuel de Falla a Felipe Pedrell, París, 25 de mayo de 1910, citada por Nommick, Y., “Las zarzuelas de Manuel de Falla”, *La Opinión de Granada...*, p. 44.

³⁸ Junto al género chico se echó al olvido y a la “mala fama” el *bel canto* italiano y las óperas de Verdi anteriores a *Aida*, coincidiendo con la apoteosis del wagnerismo en Madrid a raíz del estreno de *La walkyria* en el Teatro Real en enero de 1899. Ante una reposición de *La traviata* en marzo de ese año se dijo que dicha ópera era “vieja” y que estaba “pasada de moda [...] no se aviene con los actuales gustos de nuestro público, hecho a manjares más selectos” (S. n., “Teatro Real / Debut de la Señora Darclée”, *La Época*, 13 de marzo de 1899, p. 2).

³⁹ Model, Agnes, “¿Una copia exacta de la vida? –Las estructuras sociales y su función en el sainete lírico de la Restauración”, en *De la zarzuela al cine. Los medios de comunicación populares y su traducción de la voz marginal*, Max Doppelbauer y Kathrin Sartingen (eds.), München, Martin Meidenbauer, 2010, p. 23.

⁴⁰ Zeda [Fernández Villegas, Francisco], “Crónica general”, *El Teatro*, octubre de 1905, p. 2. Citado por Sobrino, R., “La crisis del género lírico español en la primera década del siglo XX”..., p. 219.

⁴¹ Ríos Carratalá, Juan A., “Del castizo al fresco: tipología y ambientes del teatro cómico (1890-1910) y su adaptación al cine”, en Serge Salaün, Evelyne Ricci y Marie Salgues (eds.), *La escena española en la encrucijada (1890-1910)*, Madrid, Editorial Fundamentos, 2005, pp. 23-42.

⁴² Caramanchel [Catarineu, Ricardo], “Noches de estreno. *La bien plantá*”, *La Correspondencia de España*, 30 de octubre de 1902, p. [3]. Cursiva del autor.

vez más, el que la gente del pueblo también tiene su corazoncito [...]. El maestro Bretón no debe proseguir por la senda del *género chico*, que no siente”⁴³. Esto se escribía sobre Bretón el mismo año del estreno de *Los amores de la Inés* de Falla, pero es que cuando se trataba de obras eminentemente vodevilescas y/o sicalípticas, en la prensa más conservadora incluso se podían llegar a leer ataques tan duros como:

La obra estrenada anoche en Apolo es inmoral, de lo más inmoral y nauseabundo que hemos presenciado. Es corruptora de menores. Cae debajo de la jurisdicción del Patronato para la represión de la trata de blancas, patronato que debe tomar cartas en el asunto, cuanto antes mejor⁴⁴.

Serge Salaün vincula la creciente erotización del espectáculo teatral entre 1900 y 1912 con una actitud emancipadora del público (crecientemente obrero) y una consecuente reacción de las clases dominantes, que se sirven del integrismo moral –como antes de 1898 se sirviesen del integrismo patriotero– para acotar el terreno cultural que amenaza con desbordarse⁴⁵. En este contexto de ofensiva moral declarada y desprestigio intencionado contra el género, debemos ubicar a un Manuel Machado que en 1903 escribe entre las coplas elegiacas de sus *Soledades*: “¡Ay de la melancolía / que llorando se consuela, / y de la melanomanía / de un corazón de zarzuela!”⁴⁶, refiriéndose no tanto al repertorio en sí mismo, sino a lo que este significaba a comienzos del siglo XX desde el prisma del Regeneracionismo: un género “de pocos vuelos” donde las ansias artísticas del creador (el compositor *postwagneriano*, se entiende) no podían desarrollarse ampliamente al estar siempre sujetas al juicio de ese *público* con cursiva contra el que venía clamando, desde años antes, Miguel de Unamuno⁴⁷. En este sentido, también podemos situar los pretendidamente ofensivos ataques de Ramiro de Maeztu contra Azorín cuando le acusaba de escribir “cosas dignas de Arniches” y de hablar del teatro por horas como “golfería literaria”⁴⁸.

⁴³ S. n., “Teatros. Eslava”, *El Globo*, 30 de octubre de 1902, p. [1]. Cursiva del autor.

⁴⁴ Rotllán, Rafael: “*Las mujeres de don Juan*”, *El Debate*, 7 de junio de 1912.

⁴⁵ Salaün, Serge, “Política y moral en el teatro comercial a principios del siglo”, *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, n.º 19-20 (diciembre de 1996) [actas del seminario internacional “Teatro, sociedad y política en la España del siglo XX”, organizado por la Fundación Federico García Lorca y Residencia de Estudiantes, María Francisca Vilches y Dru Dougherty, eds.], pp. 27-47. El texto, de lectura imprescindible para una mejor comprensión de estos contextos ideológicos, ha sido reproducido modernamente por su autor en el libro recopilatorio *Les spectacles en Espagne. 1875-1936*, París, Presses Sorbonne Nouvelle, 2011, pp. 65-85.

⁴⁶ Machado, Antonio, *Poesías completas. Soledades, Galerías, Campos de Castilla...*, Madrid, Espasa Calpe, 2002, p. 113 [1.ª ed., 1975].

⁴⁷ Unamuno, Miguel de, “La regeneración del teatro español”, en *La España Moderna*, VII-1896, año 8, n.º 91, p. 14. Reproducido en Rubio Jiménez, Jesús (ed.), *La renovación teatral española de 1900*, Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 1998, pp. 151-175, serie “Debates”, n.º 8.

⁴⁸ Ramos, Vicente, *Vida y teatro de Carlos Arniches*, Madrid, Ediciones Alfaguara, 1966, p. 89.

Así las cosas, parece evidente que ni la inquina de Manuel de Falla contra la zarzuela (contra *sus* zarzuelas), ni la propuesta historiográfica de Emilio Casares cien años después, son producto de la casualidad o del capricho personal. En el caso de Falla, profundizaremos sobre ello en el siguiente epígrafe. En cuanto a la historiografía actual, se ha tratado de un “trauma” transmitido y asumido acríticamente desde las primerísimas historias del género chico, cuyo punto de partida podríamos situar en 1920 con la *Historia del género chico* del poeta Marciano Zurita⁴⁹. Dicho autor percibió este viraje políticamente incorrecto y sicalíptico del teatro por horas –donde incluso lo “marginal” podía tener cabida sin edulcoramientos⁵⁰– y, desde luego, no lo aplaudió. Muy expresivo resulta cuando advierte que el género chico “como antes le dio por ser formal y persona decente, luego se dedicó a las picardías y al amor libre, y eso le debilitó un poco. ¡Qué lastima, hombre, qué lástima!”⁵¹. Más adelante, al hablar de las posibles causas de la desaparición del género, advierte Zurita:

El “género chico” ha muerto de asfixia, pues llegó a faltarle el aire que respirar y savia de que nutrirse. Había nacido en un Madrid pintoresco, lleno de color y de vida, con personalidad propia, con tipos propios, con ambiente propio, y al pretender trasplantarle a un Madrid modernizado, sin vida y sin color, sin personalidad, sin tipos, sin ambiente, encontró el aire enrarecido y falleció a consecuencia de un ataque de disnea teatral. [...] ¿Quién duda que todo esto va europeizándonos? Pero ¿quién duda también que el “género chico” no podía resistir tal europeización?⁵²

Debemos esperar a 1948 para encontrar una nueva historia del género chico en el tercer volumen de la *Historia del teatro en España* de Matilde Muñoz⁵³. La autora, profunda conocedora de los avatares históricos y las principales obras de la zarzuela decimonónica, al llegar al siglo XX se desorienta, y a pesar de ofrecer una interesante visión personal de la zarzuela contemporánea a su tiempo (la de los años 20 a 40), cuando tiene que hablar del teatro por horas en la frontera de 1900 –véase su valoración de la obra de Giménez⁵⁴–, la intuimos deudora de los presupuestos de Zurita: “El comienzo del siglo XX tuvo, además de otro que ya hemos apuntado, ese síntoma

⁴⁹ Zurita, Marciano, *Historia del género chico*, Madrid, Prensa Popular, 1920, col. “La novela teatral”, n.º 5 (especial), 6 de mayo de 1920.

⁵⁰ Sobre los elementos más puramente subversivos de la zarzuela ínfima, recomendamos la lectura de Webber, Christopher, “The alcalde, the negro and ‘la bribona’: ‘género ínfimo’ zarzuela, 1900-1910”, en *De la zarzuela al cine. Los medios de comunicación populares y su traducción de la voz marginal...*, pp. 63-76.

⁵¹ Zurita, M.: *Historia del género chico*, p. 88.

⁵² *Ibid.*, pp. 124-126.

⁵³ Muñoz, Matilde, *Historia del teatro en España. 3. La zarzuela y el género chico*, Madrid, Ed. Tesoro, 1965 (2.ª ed. puesta al día con un prólogo de Álvaro Retana), col. “Jirafa” [1.ª ed., 1948].

⁵⁴ “Jerónimo Jiménez [sic] no fue músico de gran envergadura. Apenas si en su haber figuran obras de un cierto empaque”. *Ibid.*, p. 290.

alarmante: que el género chico desfallecía y se agotaba. Su vida había sido demasiado radiante y había transcurrido demasiado deprisa”⁵⁵.

Un año después, en 1949, aparece la que definitivamente ha sido considerada referencia académica inexcusable en la historiografía del teatro por horas: *Origen y apogeo del ‘género chico’* de José Deleito y Piñuela⁵⁶ (como advierte la portada, catedrático de historia en la Universidad de Valencia, correspondiente de la Academia de la Historia). Cuando uno explora el tomo –escrito con innegable estilo– no puede menos que sorprenderse al percibir que un libro redactado en tono de memorias personales haya sido considerado indiscutible en sus presupuestos hasta la fecha. Deleito y Piñuela plantea la historia del género chico entre 1868 y 1900, en lo que él entiende como origen (hasta 1886) y apogeo (años 90) del mismo. Al llegar a 1900 detiene la pluma admitiendo en las conclusiones que:

En 1900 no muere el “género chico”. [...] Pero al morir el siglo, la decadencia empieza a acentuarse. Gradualmente van desapareciendo los compositores, los libretistas, los cómicos y los cantantes que le dieron fisonomía propia y esplendor. [...] El “género chico”, en bloque, en autores e intérpretes, es decimonónico. Al siglo XIX va unido su origen y su apogeo, que esta, mi obra, recoge en lo más representativo que produjo y en lo más culminante de su gloria⁵⁷.

Así las cosas, parece claro que del enjuiciamiento moral e ideológico en la crítica teatral de comienzos del siglo XX contra el género chico de su época, se fue dando paso a una historiografía de la zarzuela en la que el género ocupaba un espacio simbólico durante las dos últimas décadas del siglo XIX, como testimonio de valores castizos en progresiva pérdida tras el desastre colonial. Más allá de esa fecha, en la encrucijada de la modernidad pasó de ser una persona poco “decente” para Zurita (que había nacido en 1887 y obviamente no pudo conocer el supuesto “apogeo” del género), a sencillamente no tener cabida en el relato de Deleito y Piñuela donde se detalla el *origen y apogeo* de un género que al doblar la frontera de 1900 se prefiere silenciar. Posteriormente, se fue fortaleciendo, a base de insistir en ella, la idea de “crisis”⁵⁸ (al fin y al cabo un concepto que acompañaba a la crítica del teatro español desde 1868) y con pocos matices es la concepción que hoy en día se propone desde el ámbito académico musicológico: al origen y apogeo del género chico se le ha añadido, estructuralmente, una supuesta decadencia en relación a la crisis del sistema

⁵⁵ *Ibid.*, p. 291.

⁵⁶ Deleito y Piñuela, José, *Origen y apogeo del ‘género chico’*, Madrid, Revista de Occidente, 1949.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 567.

⁵⁸ Un ejemplo significativo es la historia, temporada por temporada, propuesta por Víctor Ruiz Albéniz para el Teatro Apolo de Madrid. Desde 1904-1905 (“Un año que inicia el declive”) hasta el cierre del coliseo en 1929, la lectura de cada temporada se condiciona a esta idea de crisis tan creciente como cambiante en relación a la permeabilidad de modas foráneas o el cese de la explotación por horas de la sala. Chispero [Ruiz Albéniz, Víctor], *Teatro Apolo. Historial, anecdotario y estampas madrileñas de su tiempo (1873-1929)*, Madrid, Prensa Castellana, 1953.

productivo del teatro por horas y –lo más preocupante– el valor de unas obras que, eso sí, casi nunca son analizadas ni literaria ni musicalmente.

Por nuestra parte, no podemos más que insistir en que interpretaciones tan apegadas a presupuestos evolucionistas no han propiciado, de ningún modo, lecturas globales del género chico en su devenir histórico donde pueda apreciarse, en sí mismo, el valor de la obra de los zarzuelistas de la generación de Manuel de Falla. Este hecho ha acarreado, como cosa propia, un desinterés por la obra “divertida” –si se nos permite el término– de compositores como el propio Falla, Conrado del Campo o Joaquín Turina. El caso de la Generación zarzuelística del 98 es el de una auténtica Generación del *Desastre* (historiográfico) y la musicología contemporánea podría reformular sus metodologías de análisis en lo que se refiere al género chico en general –y a esta época en particular– observando las interpretaciones tan interesantes que se vienen realizando acerca de los espectáculos teatrales de este periodo desde la historia cultural⁵⁹ o la sociología histórica⁶⁰. Del modelo incomprensible –en vigor como hemos visto todavía hoy– de origen, apogeo y *decadencia* del género, podríamos pasar a hablar de un origen, apogeo y *colapso* de un sistema productivo que nos legó, en lo que se refiere a esta época, un corpus ingente de obras que nos hablan de un momento de vitalidad asombroso en el teatro musical español y en definitiva de un concepto de “modernidad” que hoy debemos revisar.

MANUEL DE FALLA, ZARZUELERO ANDANTE

Durante el año de 1900, al poco tiempo de llegar Falla a Madrid, el Teatro Apolo vendió más de cuatro millones de entradas para funciones de zarzuela en un acto⁶¹, un dato que sitúa a la Villa y Corte –que entonces contaba con 500.000 habitantes– como una de las ciudades más entusiastamente “devoradoras” de teatro y música de toda la historia. Como se ha explicado anteriormente, Manuel de Falla decidió abandonar *motu proprio* aquel Madrid a la búsqueda de nuevos horizontes creativos y de una formación técnica que en España era inimaginable. En esta decisión, sin lugar a dudas, tuvieron mucho que ver los prejuicios estéticos y morales contra el género chico y también lo desalentador de sus primeras intenciones teatrales. De un compositor debutante que conseguía en 1902 estrenar una obra con la compañía de Loreto Prado se esperaba lo mejor, y Falla, quizás en exceso inhibido, solo fue capaz de escribir una partitura correcta pero

⁵⁹ Recomendamos especialmente la lectura del tercer capítulo de Uría, Jorge, *La España liberal (1868-1917). Cultura y vida cotidiana*, Madrid, Editorial Síntesis, 2008, pp. 249 y ss.

⁶⁰ No podemos dejar de citar a Serge Saláün una vez más, remitiendo a todos sus ensayos y monografías dedicados al teatro español entre 1868 y 1939 y a la sociedad española en torno al hecho teatral.

⁶¹ Uría, J., *La España liberal...*, p. 368.

escasamente inspirada, poco llamativa escénicamente e inadecuada a todas luces, como se verá, para una compañía como la del Teatro Cómico.

Aquel mismo año de 1902, Manuel de Falla comenzó a recibir clases particulares de su “ilustre y venerado maestro”⁶² Felipe Pedrell, el compositor a quien siempre le uniría una estrecha amistad y que definitivamente le hizo decidirse por el traslado a París⁶³. La personalidad fuertemente ideologizada de Felipe Pedrell –todavía más después de 1898– marcó definitivamente la actitud de Falla “contra” el género chico. En 1891, en su célebre opúsculo *Por nuestra música*, Pedrell ya había clamado contra el teatro por horas, al que definía como “la farsa flamenca moderna o la misma tonadilla en otra forma, que es la vulgaridad rayana en chocarrería, la degeneración más innoble en que pueda caer un espectáculo”⁶⁴. Veinte años más tarde, describiendo los avatares de la creación de *La vida breve*, Pedrell resumía la historia de dicha ópera en dos etapas:

En la primera, un poco triste, medié yo, aconsejando al buen Falla [...] que abandonase Madrid, donde lo poco que daba el arte se lo comían los que arrimaban el ascua a la nómina o a lo que producía bastante saneado el trimestre, y porque Falla no se sentía con valor para vender al diablo del trimestre su alma de buen músico, ni que sus méritos de notabilísimo pianista le alcanzaran el momio de una clase de piano en el Conservatorio, tomó resignadamente el camino de París, y allá sentó sus reales, luchando vigorosamente⁶⁵.

Este artículo de Pedrell –donde llega a hablar de su discípulo como “un pedazo de pan”– no deja de recordarnos a aquellas palabras del propio Falla dirigidas a Jaime Pahissa con que abríamos precisamente este texto (“Sin París yo hubiera quedado enterrado en Madrid, hundido y olvidado...”). Esta actitud francamente victimista hacia el Madrid musical de comienzos de siglo –compartida por el maestro y el discípulo– sería mantenida por Manuel de Falla a lo largo de toda su vida. En torno al estreno de *La vida breve* en Madrid comenzó a labrarse una imagen del gaditano como joven “artista incomprendido” que casi había sido expulsado de su patria y que, por cierto, se avenía muy bien con esa ideología postwagneriana del genio que llega como mesías de una música que se entiende como “nueva” y más aún en este caso, con una auténtica obra maestra bajo el brazo de tal genio. En este sentido, igual que Wagner negó su obra anterior a *El holandés errante*, la negación de Falla de toda su música anterior a *La vida breve* cobra todo su

⁶² Falla, Manuel de, “Introducción al estudio de la Música nueva”, *Revista Musical Hispanoamericana*, diciembre de 1916, p. 4.

⁶³ Nommick, Yvan, “El influjo de Felipe Pedrell en la obra y el pensamiento de Manuel de Falla”, *Recerca Musicològica*, XIV-XV (2004-2005), pp. 289-300.

⁶⁴ Pedrell, Felipe, *Por nuestra música*, Barcelona, Imp. de Heinrich y C.^ª, en comandita, Sucesores de N. Ramírez y C.^ª, pp. 19-20.

⁶⁵ Pedrell, Felipe, “Quincenas musicales. *La vida breve*”, *La Vanguardia*, 29 de mayo de 1913, p. 10.

significado. El propio Falla, cuando todavía estaba en París, en septiembre de 1910, señalaría a Georges Jean-Aubry:

Lo que he publicado antes de 1904 no tiene el más mínimo valor. Son nada menos que *tonterías*, algunas escritas cuando tenía entre 17 y 20 años, aunque publicadas después. [...] Quizá pudiesen encontrarse cosas un poco más interesantes en mis trabajos inéditos; pero en las obras publicadas, no hay nada, nada... [...] Como ya le he dicho, *La vida breve* es la primera obra con la que empiezo a contar un poco, e incluso, quizá sea la que prefiero⁶⁶.

Esta carta está fechada pocos meses después de otra, más amarga y personal, dirigida a Pedrell, donde el futuro autor de *El sombrero de tres picos* se desahogaba arremetiendo contra los contextos del teatro lírico madrileño:

¡Qué razón tiene usted, maestro, en cuanto me dice en su carta sobre la llamada ópera española! Esa *zarzuelería* andante y triunfante lo tiene todo contaminado en nuestro país. Por eso resolví venirme a París, porque el ambiente de Madrid había llegado a ser insoportable en cuanto a la música se refiere⁶⁷.

El Falla discípulo de Pedrell, obsesionado con rechazar su propia obra “zarzuelera”, sería partícipe en la creación de esa imagen que, andando los años, Gerardo Diego definiría como “Premanuel de Antefalla”⁶⁸. A la pregunta de cuántas zarzuelas había escrito, el Falla recién regresado de París declaró: “Seis. Pero no quiero acordarme. Son cosas disculpables, cuando, como a mí me ocurrió, se hacen a los 22 años”⁶⁹. Con cierta actitud de envalentonamiento encuadraríamos también ese reproche contra Ruperto Chapí que citábamos al comienzo del artículo: “Le reprocho que se dedicara al *género chico* un hombre que pudo hacer tanto”. En definitiva, sin que pretendamos justificar la cortedad de miras de Manuel de Falla respecto al género chico (al fin y al cabo, él había sido un “zarzuelero andante” como tantos otros), deberíamos concluir que su actitud en contra del género era más una actitud en contra de un sistema productivo de traza claramente

⁶⁶ Carta de Manuel de Falla a Jean-Aubry, París, 3 de septiembre de 1910, carta ms., AMF, carpeta de correspondencia n.º 7132. Citada en Nommick, Yvan, “La formación del lenguaje musical de Manuel de Falla: un balance de la primera etapa creadora del compositor (1896-1904)”, *Revista de Musicología*, XXVI, 2 (2003), p. 547.

⁶⁷ Carta de Manuel de Falla a Felipe Pedrell, París, 25 de mayo de 1910, citada por Nommick, Y., “Las zarzuelas de Manuel de Falla”, *La Opinión de Granada...*, p. 44.

⁶⁸ La autoría de esta expresión es confirmada por el propio Gerardo Diego en una carta de 1982, citada por Iglesias, Antonio, *Manuel de Falla (su obra para piano) 2.ª edición*; y “*Noches en los jardines de España*”, Madrid, Manuel de Falla Ediciones – Alpuerto, 2001, pp. 295-296, nota n.º 2.

⁶⁹ Falla, Manuel de, entrevista publicada en Martín Caballero, F., “Los grandes éxitos teatrales. Manuel de Falla. *La vida breve*”, *Noticiero sevillano*, noviembre de 1914. AMF, sign.: P-6408/117. Citada en Torres Clemente, E., *Las óperas de Manuel de Falla...*, p. 40.

preindustrial⁷⁰ –en aquellos años al borde del colapso, como hemos visto– donde era difícil que propuestas estéticas poco populistas cuajasen o que contasen con el aplauso general de crítica y público⁷¹.

Sin embargo, no seremos radicales al plantear este negativismo de Falla respecto al género chico. Gracias a los apuntes tomados durante su primera etapa madrileña⁷², sabemos que Falla acudió a ensayos de *El tirador de palomas* de Vives⁷³ y que profundizó desde el análisis en la música de obras como *José Martí el tamborilero* o *Los timplaos* de Giménez⁷⁴. En su biblioteca personal, además, conservaba partituras vocales de distintas zarzuelas, entre ellas *La chavala* de Chapí⁷⁵, una obra fundamental para considerar la estructura de *La vida breve* e incluso algunos de sus procedimientos compositivos⁷⁶. En más de una ocasión Falla se pronunció públicamente como admirador de los títulos más clásicos del género (refiriéndose especialmente a Barbieri, Chueca y Giménez⁷⁷) y aún, a riesgo de contradecirse, llegó a declarar:

⁷⁰ Hemos profundizado en este concepto en Mejías García, Enrique, “El proceso creativo en el género chico: en torno a un número reencontrado de *La revoltosa*”, en *Ruperto Chapí. Nuevas perspectivas*, vol. 1, pp. 67-104.

⁷¹ Aún así, hubo excepciones, con propuestas “artísticas” francamente sugerentes de autores como Chapí, Bretón o Morera. Una primera aproximación a algunas de estas obras y los contextos de producción en que se encuadran fue ofrecida por Gallego, Antonio, “El ‘género chico artístico’ (primera aproximación)”, *Revista de Musicología*, X, 2 (1987), pp. 661-665.

⁷² Falla, Manuel de, *Apuntes de Harmonía. Dietario de París (1908)* [ed. facsimilar], Yvan Nommick (ed.), Granada, AMF, 2001, col. “Facsimiles”, serie “Documentos”, n.º 1.

⁷³ Zarzuela dramática en un acto con libreto de Carlos Fernández Shaw y Ramón Asensio Mas, estrenada en 1902 en el Teatro Apolo.

⁷⁴ La primera es una zarzuela cómica en un acto con libreto de Fiacro Yráyoz, estrenada en 1900 en el Teatro Apolo, y la segunda una zarzuela en un acto de Eusebio Blasco y Carlos Fernández Shaw de 1901 para el Teatro de la Zarzuela.

⁷⁵ Sainete lírico en un acto con libreto de José López Silva y Carlos Fernández Shaw, de 1898 para el Teatro Apolo. Sin duda, la amistad con los gaditanos Carlos Fernández Shaw y Gerónimo Giménez, debió propiciar el acceso de Falla a estos teatros de zarzuela (suponemos que, en muchas ocasiones, con entradas de favor).

⁷⁶ Algunas pistas han ofrecido sobre esta cuestión Le Duc, Antoine, “De la zarzuela à *La vida breve*. continuité / rupture”, en *Manuel de Falla, latinité et universalité* [actas del coloquio internacional celebrado en la Sorbona, del 18 al 21 de noviembre de 1996], Louis Jambou (ed.), París, Presses de l’Université de Paris-Sorbonne, 1999, pp. 47-60; y Torres Clemente, E., “Andalucismo y verismo en las zarzuelas grandes de Chapí de la década de 1890”..., p. 204.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 202.

Soy de los que siempre han declarado su admiración para no pocas obras del género llamado zarzuela, grande o chica, que por tanto tiempo ha ocupado nuestra actividad musical. Muchas de esas obras perdurarán como timbres gloriosos del arte español, y su gracia melódica será difícilmente sobrepujada por nuestros compositores del presente y del porvenir⁷⁸.

Elena Torres ha estudiado el trasfondo ideológico de la historiografía que, arrancando con Adolfo Salazar, ha dado por buena la premisa de que antes de *La vida breve* no tiene interés detenerse –casi como si fuesen obras escritas por otro compositor– estableciéndose un catálogo falliano inevitablemente jerarquizado y evolucionista⁷⁹. El resultado ha sido que *Los amores de la Inés* o *Limosna de amor*, las dos zarzuelas que conservamos con la música e instrumentación completas, han sido casi evitadas por todos los biógrafos de Manuel de Falla. Por supuesto que hay honrosas excepciones entre los clásicos, como un sorprendente Ángel Sagardía que ya en 1946 transcribe ejemplos musicales de *Los amores de la Inés* entrando en descripciones analíticas y valoraciones personales no exentas de interés (“técnicamente, contiene modulaciones bellamente realizadas, y es sumamente madrileña, fresca y juguetona, cual las de Chueca”⁸⁰). Desgraciadamente, su opinión sobre la aportación de Falla al género chico ha sido desvirtuada por historiadores posteriores que apenas le han glosado para recriminar a Falla sus “escarceos” juveniles (Suzanne Demarquez o Jean-Charles Hoffelé⁸¹). Entre biógrafos y analistas actuales hay excepciones rotundas, como Yvan Nommick, que sí se ha acercado con verdadero interés a la obra musical de este Falla ignoto acompañando su trabajo de una útil reflexión sobre las fuentes y el catálogo juvenil del compositor⁸².

El estudio hoy en día de las zarzuelas de Falla es verdaderamente complejo, ya que, como advierte Elena Torres en su monografía sobre las óperas de Falla:

⁷⁸ Falla, Manuel de, “Nuestra música”, *Música*, 1 de junio de 1917, citado por Nommick, Y., “Las zarzuelas de Manuel de Falla”, *La Opinión de Granada...*, p. 44.

⁷⁹ Torres Clemente, Elena, “El ‘Nacionalismo de las esencias’: ¿una categoría estética o ética?”, en *Discursos y prácticas musicales nacionalistas (1900-1970)*, Pilar Ramos (coord.), Logroño, Servicio de publicaciones de la Universidad de la Rioja, 2012, pp. 27-51.

⁸⁰ Sagardía, Ángel, *Vida y obra de Manuel de Falla*, Madrid, Unión Musical Española, 1946, p. 13. Advertimos que la reedición de 1967 por la editorial Escélicer contiene erratas de transcripción, aunque amplía información sobre otras zarzuelas, como *Limosna de amor*.

⁸¹ Demarquez, Suzanne, *Manuel de Falla*, Juan Eduardo Cirlot (trad.), Barcelona, Labor, 1968; Hoffelé, Jean-Charles, *Manuel de Falla*, París, A. Fayard, 1992. Carol A. Hess sí habla de las zarzuelas, sin entrar en juzgarlas, aunque sus apreciaciones nos hacen intuir que no tiene referentes muy claros sobre la cuestión. Hess, Carol A., *Manuel de Falla and modernism in Spain, 1898-1936*, Chicago, University of Chicago Press, 2001.

⁸² Nommick, Y., “La formación del lenguaje musical de Manuel de Falla...”.

El legado que dejó Falla al género zarzuelístico es ciertamente confuso, posiblemente debido a la voluntad del músico de hacer desaparecer estas obras, lo que contrasta con su afán por conservar hasta las piezas de juventud que consideraba de valor nulo⁸³.

En las siguientes líneas intentaremos sintetizar algunas consideraciones, fruto de nuestra reciente investigación, en torno a las zarzuelas de Manuel de Falla. Parece evidente que el gaditano se encargó de limpiar bien las pruebas del “delito” –si se nos permite la expresión–, aunque, poco a poco, podemos ir recabando nuevos datos sobre estas obras. Un caso que llama la atención es el del primerizo sainete *La casa de Tócame Roque*, esa zarzuela cuya instrumentación Falla rehizo junto a Pedrell y de la que siempre guardó buen recuerdo. A pesar de que Falla valoraba la música de sus zarzuelas como “malísima”, en 1946 todavía mantenía –según Pahissa– que “no se avergonzaría de que se diera hoy, y hasta dice que si tuviera tiempo algún día (cosa que conceptúa difícil), probaría de rehacer de memoria el preludeo y lo haría ejecutar”⁸⁴. A tenor de estas declaraciones, parece evidente que la música de esta obra fue “perdida” en vida del compositor, aunque sabemos que la “Danza del Corregidor” de *El sombrero de tres picos* fue compuesta a partir de un número de esta obra. ¿Pudo Falla haber reutilizado más música de *La casa de Tócame Roque* en obras posteriores y quizás “avergonzado”, en algún momento, decidió destruir su propia obra?

Después del estreno de *Los amores de la Inés* en la primavera de 1902, Falla presentó *Limosna de amor* para el popular Teatro Novedades donde actuaba la compañía de género chico del actor Lino Ruiloa⁸⁵. La prensa gaditana, mal informada, comentó que se trataba de un nuevo estreno para el Cómico⁸⁶, razón por la cual algunos autores han afirmado que *Limosna de amor* fue consecuencia directa de la acogida favorable de *Los amores de la Inés*. Lo cierto es que Falla, en carta a su amigo José J. Rodríguez y Fernández del 22 de mayo⁸⁷, hace referencia a esta nueva obra cuyo estreno espera para “principios de la próxima semana”. La semana del 26 de mayo no tuvo lugar el estreno y *Limosna de amor* no volverá a aparecer en la prensa hasta unas semanas más tarde, cuando definitivamente se anuncie su estreno el 18 de junio de 1902 en el Teatro Eldorado con la compañía juvenil de José A. Jiménez⁸⁸. Esta compañía había realizado una temporada de bastante éxito en el Teatro Martín e incluso ya había anunciado a finales de mayo:

⁸³ Torres Clemente, E., *Las óperas de Manuel de Falla...*, p. 40.

⁸⁴ Pahissa, J., *Vida y obra de Manuel de Falla...*, p. 33.

⁸⁵ “De teatros”, *El País*, 13 de mayo de 1902, p. [4].

⁸⁶ *Diario de Cádiz*, Cádiz, 26 de mayo de 1902, citado por Torres Clemente, E., *Las óperas de Manuel de Falla...*, p. 38.

⁸⁷ Carta de Manuel de Falla a José J. Rodríguez y Fernández, Madrid, 22 de mayo de 1902, transcrita en *Poesía. Revista ilustrada de información poética*, vol. 36-37 [n.º monográfico dedicado a Manuel de Falla, supervisado por Jorge de Persia], otoño-invierno 1991-1992, p. 35.

⁸⁸ “Espectáculos para hoy”, *Diario oficial de avisos de Madrid*, 18 de junio de 1902, p. [3].

En vista de la gran aceptación que ha tenido la excelente compañía juvenil [...] varios autores dramáticos se apresuran a remitir al director de la compañía, D. José A. Jiménez, producciones para que las estrene cuanto antes. Al efecto, el sábado próximo se estrenará una zarzuela en un acto de un conocidísimo autor y de un reputado maestro, intitulada *Limosna de amor*⁸⁹.

Finalmente, ni en el Novedades ni en el Martín. Cuando la compañía juvenil de Jiménez pasó al Teatro Eldorado, estrenó *Limosna de amor* para su despedida del público madrileño, el 18 de junio de 1902⁹⁰. La obra pasó completamente inadvertida, aunque gracias a este estreno se llegó a preparar el material de orquesta de la obra. Es por estas partes⁹¹ por lo que hoy conservamos la música completa de esta zarzuela, que era una refundición de Jackson Veyán de una obra suya previa completamente hablada, el “dramita”⁹² *¡Una limosna, por Dios!* que desde su estreno en 1880 gozaba de cierta fama y llegó a ser editada por el galerista Enrique Arregui, alcanzando en 1933 la 5.ª edición⁹³.

Sabemos que al menos desde 1900 Falla trabajaba en esta obra adaptada:

Veo por su carta que el Sr. Arregui solo está dispuesto a cederle la tercera parte de los derechos que le corresponden por la refundición de su comedia de Vd. *Una limosna por Dios*, cuyo nuevo título aún no está decidido. En vista de esto, y para que todos percibamos igual cantidad por las representaciones de la Zarzuela, cedo a Vd. yo también la tercera parte de los derechos que han de corresponderme como autor de la música de dicha obra. Espero me remita Vd. el primer cantable para empezar a trabajarlo⁹⁴.

⁸⁹ “Teatro Martín”, *El Heraldo de Madrid*, 21 de mayo de 1902, p. [5].

⁹⁰ El estreno puede ser confirmado no solo por su anuncio, sino también por una alusión en la reseña crítica del día siguiente en “Los teatros. [...] Compañía juvenil”, *El Heraldo de Madrid*, 19 de junio de 1902, p. [3].

⁹¹ Aunque copiado en la copistería de la Sociedad de Autores Españoles, desde 1990 este material de orquesta (como el de *Los amores de la Inés* o *Prisionero de guerra*) obra en poder del Archivo Manuel de Falla en Granada.

⁹² Así lo denomina el propio Jackson Veyán en testimonio a Roig Bataller, F[rancisco], “Curiosidades teatrales. El calvario de los autores”, *El Heraldo de Madrid*, 25 de enero de 1902, p. [6].

⁹³ Jackson Veyán, José, *¡Una limosna, por Dios! Cuadro dramático en un acto y en verso*, Madrid, Enrique Arregui Editor, 1880. Estrenado el 5 de noviembre de 1880 en el Teatro Martín. Al menos desde la 4.ª ed. (1902) la propiedad de la obra pertenece a la Sociedad de Autores Españoles. Elena Torres propone que el autor de la obra previa era Arregui, pero se trata de un error. Enrique Arregui era el galerista que tenía en propiedad la obra de Jackson Veyán y al que este tuvo que acudir para pedirle permiso para la reforma o refundición lírica.

⁹⁴ Carta de Manuel de Falla a José Jackson Veyán, [Madrid], 27 de abril de 1900, copia autógrafa ms., AMF, carpeta de correspondencia n.º 13469. Citada en Torres Clemente, E., *Las óperas de Manuel de Falla...*, p. 41.

A las pocas semanas de llegar Falla a Madrid en 1899, ansioso por triunfar en el teatro, se dirigió a su paisano Jackson solicitándole un libreto de zarzuela. Tratándose de un auténtico “novato”, el libretista de *La caza del oso* debió considerar desde el principio la idea de refundir una obra previa, trabajo que no le comprometía en exceso. Sin embargo, el galerista propietario de la obra de Jackson Veyán, Enrique Arregui, desestimó la opción de un compositor primerizo:

Hablé efectivamente con el Sr. Arregui, propietario de la obrita que pensaba hacer zarzuela y dar a V. para poner en música, y me ha contestado que no tiene inconveniente en que la arregle yo, pero que he de contar con un Maestro ya conocido. Como V. comprenderá esto ya no puedo yo remediarlo⁹⁵.

Como hemos visto, dos años después el proyecto de *¡Una limosna, por Dios! / Limosna de amor* salió adelante, aunque terminase siendo estrenada por una compañía juvenil y en un teatro de verano como Eldorado. Sin duda alguna, la mínima repercusión del estreno de esta zarzuela –de la que no se editó ni texto ni música– propició que el propio Falla la obviase (sin duda, conscientemente) en sus declaraciones futuras sobre su obra zarzuelística. Los descendientes del libretista José Jackson Veyán no han conservado ningún borrador del libreto de la refundición lírica, lo que es una auténtica lástima, ya que la música que escribiría Falla para esta obra, entre abril de 1900 y mayo de 1902, sí tiene cierto interés contando con cinco números musicales en los que apreciamos un verbo escénico más definido y personal que en el caso de *Los amores de la Inés*. Como planteamos en el apéndice de este artículo, con el texto impreso del drama original y la parte de apuntar y dirigir conservada, se podría plantear la reconstrucción de esta zarzuela situando los números musicales en las escenas del texto teatral a las que, por lógica dramática, parecen pertenecer.

Después de la absolutamente desconocida⁹⁶ *El cornetín de órdenes* (a veces citado como *El corneta de órdenes*⁹⁷), creemos haber dado con el nombre del libretista de *La cruz de Malta*, un “drama lírico en tres actos y seis cuadros”⁹⁸ que siempre ha aparecido entre las colaboraciones de Falla

⁹⁵ Carta de José Jackson Veyán a Manuel de Falla, Madrid, [4 de diciembre de 1899, carta original ms., AMF, carpeta de correspondencia n.º 13469. Citada en *Ibid.*, p. 36.

⁹⁶ Gracias a Pahissa sabemos que se trataba de una obra en tres actos y que se planteó después de *Los amores de la Inés*. Pahissa, J., *Vida y obra de Manuel de Falla...*, pp. 32-33.

⁹⁷ Dudamos mucho que esta obra tenga algo que ver con la del mismo título de Aurora Fúster estrenada en Málaga en 1898 (referenciada en el catálogo de 1913 del repertorio de la Sociedad de Autores Españoles). Tampoco debemos confundirla con *El corneta de órdenes* que Carlos Arniches y el compositor José Serrano estrenaron el 31 de octubre de 1900 en el Teatro Apolo.

⁹⁸ “Sección de espectáculo”, *El Imparcial*, 13 de abril de 1902, p. 4; “Teatro de Parish”, *El Globo*, 8 de octubre de 1902, p. 2.

con Amadeo Vives⁹⁹ y que se anunció, con dicho formato grande, para ser estrenada en el Teatro de Parish durante la temporada 1902-1903. En los anuncios de prensa solo se habla de Amadeo Vives como compositor de la obra, nunca de Manuel de Falla. En cuanto al libretista, se señala a un hoy desconocido Juan Mailló que, por cierto, se inspiraba en una novela francesa —¿*La croix de Malte* (1901) de Marcel Boulenger?—. La obra se anunciaba como “admitida” por la empresa y que se pondría en escena “con todo lujo y propiedad”, aunque lo cierto es que nunca más se supo de ella. En su lugar, Vives estrenó en el mismo coliseo durante la temporada 1902-1903 *Su alteza imperial*, una zarzuela en tres actos con libreto de Sinesio Delgado y partitura en colaboración con Enrique Morera.

A comienzos de esa misma temporada de 1902-1903, el libretista malagueño Francisco Flores García anunció en prensa¹⁰⁰ que estaba escribiendo *Prisionero de guerra*, un acto y tres cuadros, en colaboración con un tal R. F. Izaguirre, música de Juan Crespo y Manuel Quislant¹⁰¹, escrita expresamente para “la incomparable artista Loreto Prado” del Teatro Cómico madrileño. No es descabellado pensar que este *Prisionero de guerra* —que no llegó a estrenarse— tenga algo que ver con la zarzuela escrita en colaboración entre Falla y Vives que siempre se ha referenciado entre las zarzuelas del compositor y de la que apenas se ha conservado en el Archivo Manuel de Falla la parte de apuntar de algunos números sueltos. El hecho de tratarse del Cómico y de una obra escrita para Loreto Prado durante la temporada siguiente a *Los amores de la Inés* apoya nuestra hipótesis. Aunque no era frecuente, en alguna ocasión se dio el caso de que, por circunstancias diversas, una zarzuela encargada a un compositor terminase siendo compuesta por otro¹⁰².

Con estos nuevos datos actualizamos la tabla de zarzuelas fallianas propuesta por Elena Torres¹⁰³ en la introducción de su monografía sobre las óperas de Manuel de Falla:

⁹⁹Referencias diversas y breve anecdotario de esta amistad en Franco, Enrique, “Amadeo Vives y Manuel de Falla a través de unas cartas”, en *Amadeo Vives*, Madrid, Radio Televisión Española, 1974, pp. 17-19.

¹⁰⁰ “Cosas de teatros”, *La Época*, 5 de octubre de 1902, p. 2.

¹⁰¹ La referencia de prensa dice por error “Crespo Quislant”. Ambos autores colaboraron en varias zarzuelas.

¹⁰²Significativo es el caso de *Los viajes de Gulliver*, una zarzuela escrita en 1911 por Antonio Paso y Joaquín Abati para Loreto y Chicote, que empezó a ser compuesta por Vicente Lleó y terminó contando con una partitura de Amadeo Vives y Gerónimo Giménez. Curiosamente, en el CEDOA (Centro de Documentación y Archivo) de SGAE se ha conservado la parte de apuntar de los números musicales que Lleó llegase a escribir. Sospechamos que algo parecido pudo suceder con este *Prisionero de guerra*. Hemos cotejado en las bases de datos de SGAE si Quislant y Crespo estrenaron alguna zarzuela en la temporada 1902-1903 con personajes que se llamen Julio, Esperanza o Juan (así constan en la parte de apuntar de los números conservados de Falla y Vives) pero no hemos obtenido ningún resultado.

¹⁰³ Torres Clemente, E., *Las óperas de Manuel de Falla...*, pp. 40-41.

Compositor	Título	Libreto	Forma	Fecha	Estreno	Observaciones
Falla	<i>La Juana y la Petra o La casa de Tócame Roque</i>	Javier Santero (a partir de Ramón de la Cruz)	Zarzuela 1 acto 2 cuadros	ca. 1900		Se conserva el libreto
Falla	<i>Los amores de la Inés</i>	Emilio Dugi	Sainete lírico 1 ¹⁰⁴ acto 2 cuadros		Cómico, 12-IV-1902	
Falla	<i>Limosna de amor</i>	José Jackson Veyán, refundición de <i>¡Una limosna, por Dios!</i>	[Cuadro lírico-dramático] 1 acto		Eldorado, 18-VI-1902	Se conserva el material de orquesta completo
Vives y Falla	<i>El cornetín de órdenes</i>		Zarzuela 3 actos	ca. 1903		No localizada
Vives y Falla	<i>La cruz de Malta</i>	Juan Maillo (inspirado en una novela francesa)	Drama lírico 3 actos 6 cuadros		Parish, 1902-1903 (frustrado)	No localizada
Vives y Falla	<i>Prisionero de guerra</i>	[Francisco Flores García y R. F. Izaguirre]	[Zarzuela] 1 acto y 3 cuadros		Cómico, 1902-1903 (frustrado)	Se conserva parte de apuntar de los n.º 1, 2, 3 y 5

Hemos dejado para el final *Los amores de la Inés*, la primera de sus zarzuelas que Falla consiguiese estrenar. Ya hemos visto que en fecha tan temprana como 1946, a Ángel Sagardía este sainete le parecía una obra “madrileña, fresca y juguetona”, e incluso antes, en 1934, José Subirá¹⁰⁵ ya la citaba entre las obras más significativas estrenadas por Loreto Prado y Enrique Chicote a comienzos del siglo XX junto a *Fea y graciosa [sic]* de Turina o *La alegría que pasa* de Morera. Sobre la música de *Los amores de la Inés* no añadiremos mucho más a lo ya dicho recientemente por los musicólogos Javier Suárez-Pajares¹⁰⁶, Víctor Sánchez¹⁰⁷ y Elena Torres¹⁰⁸, aunque quizás sí podamos aportar algunas apreciaciones sobre el procedimiento de trabajo de la empresa teatral de Loreto y Chicote para comprender mejor la tímida recepción por parte del público de 1902 de una obra como esta.

¹⁰⁴ Tomamos la denominación genérica del libreto impreso. Dugi, Emilio, *Los amores de la Inés. Sainete lírico en un acto* [...], Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 1902 (R. Velasco, Imp.).

¹⁰⁵ Subirá, José, “El postrer capítulo de la ‘Historia de la zarzuela’ (último decenio del siglo XIX)”, en *Historia de la zarzuela o sea el drama lírico en España desde su origen a fines del siglo XIX*, Emilio Cotarelo y Mori, Madrid, Tipografía de Archivos, 1934, p. 883. El título correcto de la obra de Turina, con libreto de los hermanos Álvarez Quintero, es *Fea y con gracia*. La zarzuela catalana de Morera, con libreto de Santiago Rusiñol, se estrenó en Madrid con traducción castellana de Vital Aza.

¹⁰⁶ Suárez-Pajares, Javier, “Amores de la Inés, Los”, en *Diccionario de la Zarzuela*, vol. 1, pp. 84-86.

¹⁰⁷ Sánchez Sánchez, Víctor, “Falla Mateu, Manuel de”, en *Diccionario de la Zarzuela*, vol. 1, pp. 734-738.

¹⁰⁸ Torres, Elena, “De Bretón a Falla: dos sainetes y un destino”, en *Los amores de la Inés / La verbena de la Paloma...*, pp. 22-30.

Ya hemos explicado más arriba cómo el género teatral del sainete lírico madrileño comenzó a pasar de moda más allá de 1898, dejando espacio a nuevos subgéneros donde la sicalipsis y la sátira política o social eran los ejes argumentales favoritos del público¹⁰⁹. Lo cierto es que esta idea es solo válida en lo que se refiere a los grandes teatros burgueses, donde se definían las tendencias, como el Teatro Apolo o la Zarzuela. La compañía de Loreto Prado y Enrique Chicote siempre circunscribió su área de acción a salas pequeñas –de arrendamiento más económico– donde la cercanía entre el público y la escena era clave para el éxito de las obras. Ambos artistas trabajaron conjuntamente desde 1896 hasta el fallecimiento de la actriz, en 1943, en los teatros Martín, Cómico, Maravillas, Romea, Moderno o Eslava. En 1933 declaraban haber estrenado más de 700 obras juntos y aunque sí hicieron giras de éxito “por provincias”, nunca se decidieron por las *tournés* americanas como hacían otras *troupes* españolas como la de María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza¹¹⁰. A pesar de que este hecho lo explicaría años después Chicote por el “miedo cervical” que a Loreto supuestamente le provocaba el público extranjero¹¹¹, lo cierto es que examinando los géneros cultivados por esta compañía intuimos en su “cerrazón madrileña” una razón de mayor peso.

La compañía de Loreto y Chicote, desde sus comienzos a finales del siglo XIX, se especializó singularmente en obras sainetescas, insistentemente madrileñas, como *Los amores de la Inés* de Manuel de Falla. A la luz del precio de las entradas de estos teatros¹¹², el público que acudía a ver a Loreto y Chicote era un público eminentemente popular, perteneciente a la clase media o media-baja, que ante todo reclamaba variedad en la cartelera. Como afirmaría el propio Chicote, “hemos procurado servir al público el plato que más le agradaba”¹¹³. En 1902 se decía de Loreto Prado que “como sabe que al público lo que le gusta es lo nuevo, estrena obras casi todas las semanas con gran sentido práctico”¹¹⁴. De hecho, llama la atención que del ingente corpus de obras estrenado por estos artistas solo han quedado en el repertorio *Alma de Dios* y *La venganza de la Petra*, la primera una zarzuela de partitura popularísima de José Serrano, con libreto de Arniches y García Álvarez, y la segunda una comedia completamente hablada de 1917, más tardía, también del comediógrafo alicantino.

¹⁰⁹ También podríamos observar durante estos años un repunte de los sainetes andalucistas, gracias a la labor de los hermanos Álvarez Quintero y el compositor José Serrano en obras para el Teatro Apolo como *La reina mora*, *El mal de amores* o *La mala sombra*.

¹¹⁰ Lereña, José L. de, “Dos grandes artistas madrileños. Loreto Prado y Enrique Chicote”, *Blanco y Negro*, 17 de septiembre de 1933, pp. 105-106.

¹¹¹ Chicote, Enrique, *Biografía de Loreto Prado*, Madrid, Instituto Editorial Reus, 1955, p. 39.

¹¹² Moral Ruiz, Carmen del, *El género chico. Ocio y teatro en Madrid (1880-1910)*, Madrid, Alianza Editorial, 2004, pp. 53-57.

¹¹³ Chicote, E., *La Loreto y este humilde servidor...*, p. 223.

¹¹⁴ Blasco, Eusebio, “Crónica de teatros”, *La Ilustración Artística*, Barcelona, 24 de febrero de 1902, p. 138.

Sintetizando estas ideas, podríamos afirmar que el teatro de Loreto y Chicote fue consecuentemente un teatro a la retaguardia, un teatro donde se cultivaban –como si de un “santuario” se tratase– las dramaturgias más populares. Al público que acudía a ver a Loreto le interesaba más la novedad en sí misma que el título de éxito repuesto noche tras noche. Aunque es cierto que, en alguna ocasión, tantearon el terreno de la sicalipsis o la revista de espectáculo (nunca con Loreto como protagonista), eran el melodrama y el sainete los géneros predilectos de ambos artistas y los exigidos por la mayor parte de su público. Durante la temporada en que estrenaron *Los amores de la Inés*, el mayor éxito había sido *La traperera*, una zarzuela con libreto de Luis de Larra y música de Fernández Caballero y Hermoso, en torno a la cual se dijo:

Los autores que escriben obras para el Teatro Cómico tienen, ante todo, que pensar un tipo nuevo y original para Loreto. Esto es lo primero, lo indispensable. [...] *La traperera* es una obra del antiguo régimen; tanto por su forma cuanto por su fondo, hubiera hecho furor en el año cincuenta del pasado siglo [...]. Sin embargo, aunque *La traperera* resulta anticuada, el autor, D. Luis de Larra, consiguió lo que se proponía, es decir, que la señorita Prado se luciera y que el público transigiera con todo aquello que sucede en el transcurso de una hora escasa que dura la representación¹¹⁵.

La figura de Loreto Prado, por tanto, era la clave del mayor o menor éxito de las obras que estrenaba la compañía. Los libretistas y compositores así lo entendían (lo asumían) y escribían zarzuelas en las que el lucimiento dramático y musical gravitaba sobre ella. Fue así desde sus comienzos como actriz protagonista en obras muy aplaudidas como *La tonta de capirote*, *La nieta de su abuelo* o *La chiquita de Nájera*. Ya en los primeros años del siglo XX, la tendencia fue *in crescendo* insistiendo en obras melodramáticas con tipos francamente complejos, como la citada *Traperera*, *La borracha* o *Piel de oso*. En todas estas zarzuelas encontramos números musicales solistas de lucimiento para ella, que en absoluto era una cantante de formación lírica. Sobre su voz, Chicote la definía de manera singularmente minúscula: “una vocecita cortita, pero muy afinadita”¹¹⁶.

El tipo de número en el que se especializó Loreto Prado (aunque hay antecedentes en el género chico) era el de la “escena musical”, más que la romanza. Se trataba de números, en ocasiones poliseccionales, donde se alternaba el canto lírico con el hablado ritmado sobre la música; el estribillo pegadizo, con la onomatopeya y el melodrama escénico. Partiendo de las sencillas canciones estróficas de *La tonta de capirote* o *La chiquita de Nájera*, Loreto fue asumiendo papeles como el de Nati en *La traperera* con toda una romanza dramática escrita a su medida –sus cortas medidas– incluyendo una interesantísima cadencia hacia el final (Ejemplo 1) donde las esperadas escalas, picados y sobreagudos son sustituidos por tránsitos de la risa al lloro y sollozos cantados:

¹¹⁵ “Éxitos teatrales”, *Nuevo Mundo*, 19 de marzo de 1902, p. [9].

¹¹⁶ Chicote, E., *Biografía de Loreto Prado...*, p. 8.

[Adagio] Muy poco más

77 **Nati** (risa que termina en llanto)

¡Ja, ja, ja, ja, ja, ja, ja, ja, ja, ja! ¡Ja! ¡Ah, ah, ah, ah, ah,

81 ah! El llan-to me a-ho-ga de nuevo o-tra vez. Jamás po-dré vi-vir fe-liz.

affrett. un poco

86 Ma-dremí-a de mi al-ma, rue-ga tú por mí. _____

Ejemplo 1. Fernández Caballero y Hermoso, La traperera, n.º 3 (romanza), cc. 77-91.

Tpo. de Tango (Vivo)

Señá Rosa

142

Que de-je de trin - car, ¡quia! ¡quia! Que de-je de be - ber, ¡je! ¡je!

146

Pues si lo de - ja - se qué ca-ra... ca - ram-ba, me i-ba a su - ce - der. *Portamento*

150

— Que vi-va el pe-le - ón, ¡miau! ¡miau! Que vi-va el mos-ca - tel, ¡gua! ¡gua!

Ejemplo 2. Chueca, La borracha, n.º 2.

Otro buen ejemplo de la amplitud de registros de Loreto Prado lo encontramos en el rol entre cómico y sentimental de la Señá Rosa, *La borracha*, para la que Chueca escribió en 1904 una de sus últimas y mejores partituras de zarzuela. En la escena musical de presentación del personaje creado por Loreto –casi todas las piezas que venimos citando coinciden con la presentación de la artista en el escenario–, se canta un tango-habanera, en el que la anciana alcoholizada pasa de las onomatopeyas de animales a la risa, del canto más expresivo al *portamento* de voz aguardentosa (Ejemplo 2).

Podríamos poner más ejemplos de este tipo de números musicales, sin embargo lo que nos interesa señalar es que en *Los amores de la Inés* en absoluto encontramos espacio alguno para el lucimiento de Loreto Prado. Aunque a veces se ha señalado que el libreto de Emilio Dugi es poco interesante, la verdad es que se trata de un sainete madrileño como tantos otros que se estrenaban por entonces en salas como el Cómico. Entre las críticas de la prensa, de hecho, no hemos encontrado referencias negativas sobre el texto teatral, más allá de lo manido del asunto, e incluso se insistió en que “como sainete, muy bien puede figurar entre otros muchos que proporcionan buenos trimestres”¹¹⁷. La música tampoco recibió malas críticas, al contrario, se dijo que con ella Falla revelaba “condiciones excepcionales de compositor”¹¹⁸. Los dos autores salieron a saludar al finalizar la obra, libreto y música se editaron¹¹⁹ y el sainete se mantuvo en cartel algunas semanas, hasta el final de la temporada¹²⁰. Y sin embargo, todo esto no fue suficiente.

Hoy podemos sospechar que quizás Falla aceptó componer una zarzuela para el Teatro Cómico sin haber asistido nunca como espectador a dicho teatro. Francamente, nos parece sorprendente que un compositor novel tuviera la oportunidad de estrenar una obra con Loreto Prado y que no aprovechara la ocasión al máximo para que la actriz se luciera con un número musical de los que esperaba impaciente su público; uno de esos números que podían condicionar la permanencia de una obra varios meses en el cartel como sucedió con *La traperera*, que a pesar

¹¹⁷ J. M. P., “De teatros”, *El País*, 13 de abril de 1902, p. [2].

¹¹⁸ “Teatro Cómico”, *El Liberal*, 13 de abril de 1902, p. [3].

¹¹⁹ El libreto editado se ha referenciado en la nota n.º 97. Sobre la partitura vocal (canto-piano), según la portada de la edición, parece que fue editada completa. Nosotros solo hemos localizado los números 1 (Seguidillas de la corrida), 2 (Carceleras) y 5 (*Complet* de Lucas). Falla, Manuel, *Los amores de la Inés. Sainete lírico en un acto. Letra de D. E. Dugi*, Madrid, Casa Editorial Rosso y Montero, [1902]. Si nos atenemos a los *Apuntes de Harmonía* de Falla sabemos que la venta de ejemplares de estos números editados fue un auténtico desastre: un ejemplar del n.º 1 y dos del n.º 2.

¹²⁰ Con todo, Falla y Dugi hablaban en 1904 de un nuevo proyecto titulado *A orillas del mar*, que no llegó a materializarse en ninguna obra. Carta de Emilio Dugi a Manuel de Falla, Madrid, 24 de marzo de 1904, AMF, sign.: 6929-001. Agradecemos a Elena Torres que nos haya proporcionado transcripción de este documento.

de su libreto desfasado, siguió siendo interpretada durante varias temporadas por Loreto Prado. No sabemos con seguridad si Falla asistía como público al Teatro Cómico o si conocía la música de los últimos éxitos de Loreto (*El juicio oral*, *El tío de Alcalá*, la misma *Traperera*). Lo que está claro es que como compositor de género chico no supo amoldarse a un ejemplo temprano, pero paradigmático, de *star-system*, demostrando una intuición escénica poco notable en comparación con la de sus compañeros de generación, así como escasa adecuación al medio artístico para el que componía. En *Los amores de la Inés* ni las breves seguidillas coreadas del primer número, ni la relación de la corrida en verso de la escena III fueron suficientes. Ante un libreto algo rutinario como el de Dugi, cualquier compositor –llamárase Calleja, Lleó o Quislant– no hubiese dudado en incluir con cualquier excusa escénica una romanza, unos *couplets* o una escena musical para esta *anti-diva*.

Las relaciones de Falla y Dugi con Enrique Chicote no debieron ser en exceso cordiales y andando los años el propio Falla le escribiría a su antiguo libretista recordando “aquellos lejanos tiempos de nuestra colaboración, en los que tanto nos hizo penar la dictadura chicotiana”¹²¹. Quizás esta rencilla personal pudo llegar a influir en los creadores, que no propiciaron a Chicote un buen momento de lucimiento en la obra. Incluso en el n.º 5, *couplet* de Lucas (el papel estrenado por Chicote en *Los amores de la Inés*), no entendemos cómo Dugi y Falla no aprovecharon la ocasión de incluir una segunda y/o tercera estrofa de repetición. Un año antes, precisamente, los *couplets* de Don Tancredo que Chicote cantaba en *El juicio oral* fueron la clave para el éxito auténticamente popular de dicha obra. La inquina de Falla contra el Teatro Cómico se mantendría durante el resto de su vida y no de otra manera podemos entender las “medias verdades” sobre el asunto en la biografía de Jaime Pahissa –recordemos, escrita a partir de los recuerdos del propio compositor–, como cuando dice que la orquesta del Cómico estaba “sin oboe, con una viola y un solo contrabajo que había que irlo a buscar siempre entre número y número, a la taberna de la esquina”¹²². Claro que el biógrafo que escribe esto, en la misma página llega a decir:

La música zarzuelera sería, hasta graciosa, chispeante, de característico sabor, pero en general era ligera, vulgar, baja, falta de técnica y de toda concepción ambiciosa. No era, pues, fácil que el espíritu fino y las altas aspiraciones de Falla se satisficieran con la composición de zarzuelas¹²³.

Esta clase de afirmaciones de Pahissa hoy nos recuerdan al “¡no están maduras!” de la zorra de la fábula que desdeña las uvas que no puede alcanzar. Muy poco después el biógrafo llega

¹²¹ Carta de Manuel de Falla a Emilio Dugi, Granada, 20 de diciembre de 1927, mecanografiado (copia al carbón), AMF, sign., 6929-003. Agradecemos a Elena Torres que nos haya proporcionado transcripción de este documento.

¹²² Pahissa, J., *Vida y obra de Manuel de Falla...*, p. 32.

¹²³ *Id.*

a proclamar lo absurdo, a tenor de la consabida situación de precariedad económica de los Falla: “Felizmente para Falla, sus zarzuelas no tuvieron éxito”¹²⁴, una actitud para con lo zarzuelístico que incluso ha llegado hasta nuestros días, con autores como Tomás Marco que declaraba en 1983 que si Falla hubiera triunfado en la zarzuela eso “seguramente hubiera perjudicado mucho su carrera posterior”¹²⁵.

La música de Falla para *Los amores de la Inés* no era “graciosa, chispeante, de característico sabor” y tampoco era “ligera, vulgar” o “baja”. La obra no fue ni un éxito rotundo, ni un fracaso clamoroso, sino algo peor tratándose del sistema productivo del teatro por horas: una zarzuela que no llamó la atención por nada. Como vemos, muchos factores de índole ideológica, estética o historiográfica son los que hoy entran en juego a la hora de valorar las aportaciones de Falla como zarzuelista. En este artículo hemos intentado aclarar algunas de estas cuestiones que, desde la musicología, están todavía a la espera de trabajos monográficos en profundidad. Existieron otras “modernidades”, más allá del impresionismo o del neoclasicismo a las que Falla no quiso sumarse. No tenemos ninguna duda: el fracaso de Falla en el género chico, además de propiciar un magnífico compositor de música “sabia”, evitó también a un mal zarzuelista.

APÉNDICE: PROPUESTA DE RECONSTRUCCIÓN DE *LIMOSNA DE AMOR*

Como hemos explicado en el último epígrafe del artículo, la zarzuela *Limosna de amor* (1902) es una refundición lírica de *¡Una limosna, por Dios!* (1880) del dramaturgo José Jackson Veyán. Aunque no se ha conservado el libreto de la zarzuela sí existen varias ediciones del drama original, así que cotejando el texto teatral de Jackson Veyán y la parte de apuntar de Manuel de Falla es bastante fácil deducir, siguiendo la lógica de las situaciones dramáticas, la ubicación de los números musicales.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 34.

¹²⁵ Marco, Tomás, *Historia de la música española. Vol. 6. Siglo XX*, Madrid, Alianza Editorial, 1983, p. 114, nota a pie de página.

<i>¡Una limosna, por Dios!</i>	Números musicales de <i>Limosna de amor</i>
Escena Primera (Pablo, Carlos, Luis, Gil)	N.º 1 (Pablo y coro) [Brindis de Pablo]
Escena II (Pablo)	
Escena III (Pablo, Gil)	
Escena IV (Gil, Elena)	
Escena V (Elena)	N.º 2 (Elena) [Romanza de Elena]
Escena VI (Elena, Pablo, Gil)	N.º 3 (Pablo y Elena) [Dúo]
Escena VII (Pablo, Gil)	
Escena VIII (Gil, Francisco)	N.º 4 (Gil) [Canción asturiana]
Escena IX (Pablo)	N.º 5 (Coro) [Coro de murmuración]
Escena X (Pablo, Francisco, Niño)	

El argumento de *¡Una limosna, por Dios!* es el de tantos melodramas morales que hacían las delicias de los públicos populares en los teatros por horas madrileños durante las décadas de los 70 y 80 del siglo XIX. La acción, en Madrid, hacia 1880. Pablo, huérfano de vida licenciosa, después de malos negocios en la guerra se ve arruinado al frisar los treinta años. Durante una fiesta en su casa, después de los brindis confiesa a sus amigos Carlos y Luis que no tiene dinero y estos le abandonan con malas excusas. Gil, su criado gallego, le indica que también él tendrá que dejarle si encuentra un señor que le pague mejor sueldo. Llega Elena, cocota que sueña con ser cantante y querida del mejor postor. Después de una discusión con Pablo, rompe sus relaciones con él al saber de su ruina. Mientras Pablo se va a meditar al jardín, pensando en el mejor medio de poner fin a su vida, Gil abre la casa a un mendigo, Francisco, que viene acompañado de su nieto. De nuevo a solas, Pablo decide suicidarse con un disparo en la sien, cuando entra repentinamente Francisco y le pide “¡una limosna, por Dios!”. Durante el diálogo que mantienen se evidencia que Pablo, durante sus años libertinos, burló a la hija de Francisco, dejándola morir. De aquellos amoríos nació un niño, que Pablo desconocía, y que hoy pordiosea junto a su abuelo. Cuando Pablo ruega por un beso de su hijo, Francisco lo impide. Ante un nuevo intento de suicidio el niño exclama “¡padre!” y Francisco decide perdonar magnánimo a Pablo que solo entonces comprende en toda su grandeza el sentido de la vida y del amor.

Revisando el trabajo de refundición de *¡Una limosna, por Dios!* como *Limosna de amor* llama la atención la presencia del coro. El coro participa al comienzo de la obra, con ese N.º 1, brindis coreado del tenor, con que comienza la zarzuela. Los personajes de Carlos y Luis, por tanto, se integrarían musicalmente en las partes del coro. La ubicación de N.º 2, la brillante romanza de Elena (un vals que se convierte en canción andaluza), no deja lugar a dudas: abre la escena V de

la obra. El dúo de desamor entre los amantes, N.º 3, es más complicado de situar, aunque por lógica tiene que estar en la escena VI. Gil, que en origen es gallego, pasa a ser asturiano en la zarzuela y por tanto deberían arreglarse algunos versos en sus escenas. Su canción popular de aires asturianos, el interesante N.º 4, podría perfectamente ubicarse en la escena VIII, antes de la entrada del mendigo Francisco. Por último, el coro de murmuración, N.º 5, podría cantarse abriendo la escena IX. Como final de obra se especifica en los materiales de orquesta un brevísimo fragmento orquestal para bajada del telón como era costumbre en el género chico. ■