

La España de la Restauración, sobre la España de Cádiz. Un pequeño ejemplo: la zarzuela *Cádiz*

Enrique Banús Irusta
Universidad de Piura

En el marco del Bicentenario se están estudiando intensamente muchos y muy variados elementos históricos y culturales vinculados con aquel momento en la historia del Perú y de toda América. Pero, en ese contexto de profundizar en las circunstancias y el entorno en que se producen aquellos acontecimientos, qué interés puede tener estudiar una zarzuela, es decir, una obra literario-musical menor –según los tópicos de la historia de la literatura–, estrenada en 1886 y que gira en torno a las Cortes de Cádiz, cuya relevancia para la independencia ha sido subrayada tantas veces, recientemente también en un simposio organizado por la Universidad de Piura.¹

¿Un tema que compensa?

En efecto, en medio de tantos estudios serios y concienzudos, hay suficientes argumentos que disuaden de centrarse en esa zarzuela, por ejemplo:

¹ Véase la publicación de los textos en Manuel PRENDES GUARDIOLA / Víctor VELEZMORO MONTES, *Las Cortes y la crisis. Ensayos en torno a la Constitución de Cádiz y su dimensión americana*, Universidad de Piura, 2013 (2 vols.)

- Se trata de una obra del así llamado *género chico*, por su duración limitada (dejando de lado el debate sobre las características estrictas de esta categoría, por ejemplo, si en ella se deben incluir obras sólo de uno o también de dos actos, como ésta), continuación del llamado *teatro por horas*, género que se instauró en 1867 en el Teatro *El Recreo* de Madrid, un teatro pequeño y de poca monta, género inventado e introducido en la vida musical por tres actores que actuaban allí. Eran estas obras representaciones que se repetían varias veces en el mismo día y tenían un gran éxito, a pesar del rechazo por parte de la crítica seria. Quizá sea exagerado afirmar, como hace Alberto Romero, *que este teatro es, en cierto sentido, heredero del entremés cervantino*², pero sin duda está en una tradición importante. Y en esta tradición hay que ver el *género chico* de la zarzuela y, por ello, esta *Cádiz*. También hay que verlo –como indica– como un fenómeno cultural muy propio de una ciudad en expansión, como era Madrid en esos momentos, una ciudad que busca nuevas formas de ocio urbano.³
- Es además una obra que ya casi no se representa, pues tiene unas partes habladas muy extensas y algunos números musicales, algunos de los cuales no tienen mucha relación con el argumento.⁴
- Es un texto literariamente bien construido; su autor, Javier de Burgos y Larragoiti, es un hombre con oficio, muy enraizado además en la tradición sainetera de Cádiz.⁵ Pero, sin duda, no es una obra maestra de la literatura. Se puede encuadrar en el costumbrismo, tan de moda en la época, aunque es en cierta medida un costumbrismo tardío, pues en literatura ya obras de los años 30 y 40 del siglo XIX, de autores como Ramón de Mesonero Romanos o Serafín Estébanez Calderón, se pueden adscribir a ese movimiento. Pero, sucede tantas veces, más allá de su culmen, los movimientos literarios perviven y pueden seguir activos durante décadas; así

² ROMERO, Alberto, “Introducción”, en Javier de Burgos, *Cádiz. El baile de Luis Alonso*. Cádiz, Universidad de Cádiz, 1997, p. 44.

³ ESPÍN, María Pilar, *Teatro por horas en Madrid (1870-1910)*. Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1995 y DEL MORAL RUIZ, Carmen, *El género chico: Ocio y teatro en Madrid (1880-1910)*. Madrid, Alianza, 2005.

⁴ Las caleseras y sevillanas, el pasacalle del *Barrio de la Viña* y una barcarola, en el primer acto. En el segundo, un tango flamenco, la “*polca de los ingleses*”, la “*canción del ciego*”, la *danza de los negritos* y la jota final, junto con la “*Marcha de la Constitución*” y el pasodoble, del que se hablará más adelante y que es la pieza que se suele conocer como la “*Marcha de Cádiz*”.

⁵ Sobre esta tradición y sus principales representantes, véase ROMERO, Alberto, Op. Cit., p.23.

sucede con el costumbrismo y su vigencia en el teatro y también en la zarzuela, donde obras como *La verbena de la Paloma*, de Tomás Bretón (1894), o *La revoltosa*, de Ruperto Chapí (1897), se pueden considerar importantes obras costumbristas. En el caso de *Cádiz* incluso se puede decir que se encuadra dentro de un casticismo básicamente andaluz, como se nota por ejemplo en el habla de los personajes.

- Otro argumento para no dedicarle excesiva atención podría ser que tiene un argumento ciertamente tópico: ahí está un señor mayor (don Cleto), tutor de la mucho más joven y guapa Carmen y enamorado de ella, y haciéndose ilusiones de ser correspondido. Y ahí está Fernando, militar que lucha contra los franceses. Cleto intentará todo tipo de estrategias: huida, secuestro, engaño... alegando por ejemplo que los franceses están entrando en Cádiz y que las consecuencias serán terribles; por ello, mantiene a Carmen encerrada en una casa fuera de la ciudad, bajo la vigilancia de doña Angustias. Todo esto terminará con el retorno glorioso de Fernando, ascendido a teniente coronel, con las tropas victoriosas.
- Es, por tanto, un argumento bastante tópico – pero el argumento, en realidad, es lo menos importante en esta obra, es casi un pretexto, que interesa, desde luego, también por los tipos que intervienen en esta historia y que son sólo una parte pequeña de todo un abigarrado conjunto de figuras muy diversas que van apareciendo, con más o menos hilazón argumental, sobre el escenario.

Aspectos interesantes de la zarzuela

A pesar de todo ello, hay también elementos que justifican el interés por estudiar esta obra literario-musical:

- De una parte, resulta importante porque muestra la recepción, la imagen de las Cortes de Cádiz 70 años más tarde, en un período interesante en la historia de España, un momento de talante positivo, de una cierta paz y energía en medio de la convulsa segunda mitad del siglo XIX español. Además, la historia de la recepción de la zarzuela (o, al menos, de su número más popular, la *Marcha de Cádiz*, también da pistas sobre otro momento clave en la historia de España, la época del 98 con todas sus consecuencias e implicaciones.

- Cuando se estrena *Cádiz* es el momento de la Restauración, con María Cristina como Regente,⁶ muerto Alfonso XII e incapaz todavía de reinar Alfonso XIII, recién nacido (mayo de 1886), con aquel curioso sistema de alternancia de liberales y conservadores, fruto del Pacto de El Pardo, tan extraño desde una perspectiva democrática, pero que garantizó una cierta –aunque falaz– estabilidad. Se trata, en suma, de “una España satisfecha consigo misma, alegre y aparentemente llena de vida”, afirma Alberto Romero.⁶

Pues bien, en ese momento, después de la apoteosis de *La Gran Vía*, el día 20 de noviembre de 1886 en el teatro Apolo de Madrid se estrena la zarzuela *Cádiz, episodio nacional cómico-lírico-dramático*, según indica el subtítulo, con música de Federico Chueca y Joaquín Valverde y libreto –como ya se dijo– de Javier de Burgos.

Hay aquí una serie de elementos que llaman la atención:

- Se estrena en el Teatro Apolo, un teatro popular, pero elegante, grandioso incluso: “el lujo y la suntuosidad del nuevo coliseo eran algo insólito”, dice José Deleito y Piñuela.⁸ Versteeg le llamó “la catedral del género chico”⁹ y también lo fue del teatro por horas. Tenía un aforo importante, pues estaba previsto para 2.500 espectadores. Era un teatro con su pórtico y sus tiendas, allá en la calle Alcalá. Deleito lo describe así: “Empleáronse como materiales de construcción piedra blanca y hierro fundido, que disminuye los riesgos de un incendio; considerable novedad [...]. La fachada [...] abría a tres grandes arcos centrales, que formaban un vestíbulo semicircular, por donde entraban y salían los coches”.¹⁰ El pórtico –sigue Deleito– “tuvo una personalidad propia”. Cuando dejó de ser “camino de coches, se convirtió en exposición y lonja de golosi-

⁶ Sobre la Regencia se encuentra una interesante visión de conjunto en MANUEL SUÁREZ CORTINA, *La España Liberal (1868-1917). Política y sociedad*. Madrid, Síntesis, 2006.

⁷ ROMERO, Alberto, *El género chico. Introducción al estudio del teatro corto fin de siglo (de su incidencia gaditana)*. Cádiz, Servicio de Publicaciones. Universidad de Cádiz, 1993, p. 135.

⁸ DELEITO Y PIÑUELA, José, *Origen y apogeo del 'género chico'*. Madrid, Revista de Occidente, 1949, p. 148.

⁹ VERSTEEG, Margot, *De fusiladores y morcilleros: el discurso cómico del género chico (1870-1910)*, Amsterdam: Rodopi, 2000.

¹⁰ DELEITO Y PIÑUELA, José, *Origen y apogeo del 'género chico'*. Madrid, Revista de Occidente, 1949, p. 148.

¹¹ *Ibidem* p. 150.

nas, baratijas, flores, bisutería, juguetes, 'toilette', óptica, objetos de adorno y novedades de toda índole. [...] No eran vulgares comercios. Recogían lo más nuevo, lo más elegante, lo recién impuesto por la moda extranjera".¹¹ Inaugurado el 23 de marzo de 1873, cerró sus puertas el 20 de junio de 1929, para dar paso... a un banco. Como dice patéticamente José Deleito y Piñuela: "Apolo es suplantado por Mercurio".¹²

Es decir: *Cádiz* se estrena en un lugar importante, de resonancia en la vida musical y teatral. Porque triunfar en el Apolo es triunfar en un sitio muy conocido, es tener un público masivo, es alcanzar una recepción significativa y probablemente también con eco en los medios.

- Además, se trata de una obra de Chueca y Valverde, un dúo de éxito. Fue Federico Chueca (1846-1908), a quien Fernández-Cid llama "músico representativo del madrileñismo musical"¹³ y Baroja incluso "la quintaesencia del Madrid sonriente de la segunda mitad del siglo XIX",¹⁴ un compositor ingenioso y buen melodista, que se convirtió incluso en un personaje popular. Así lo describe Fernández-Cid:

Era una figura popular, que gozaba de generales simpatías, por su generosidad bondadosa, su gracia y sencillez. [...] Eran famosas las reuniones y juegos semanales con amigos y lo eran sus encuentros con un pueblo que lo adoraba y le hacía siempre objeto de homenajes admirados cuando lo descubría en cualquier lugar.¹⁵

Se hizo famosa la anécdota que recoge Pío Baroja: refiere que se cuenta (es decir, está hablando de algo que ya ha tenido recepción popular) que a Federico Chueca le robaron la cartera con 300 pesetas y una fotografía. Y que se la devolvieron, con las 300

¹² *Ibíd*em p. 147.

¹³ FERNÁNDEZ-CID, Antonio, *Cien años de teatro musical en España (1875-1975)*. Madrid, Real Musical, 1975, p. 311.

¹⁴ BAROJA, Pío, "Las veladas del chalet gris" (Comentarios y anécdotas), *Obras completas*, vol. 8, Madrid, Biblioteca Nueva, 1952, p.1081.

¹⁵ FERNÁNDEZ-CID, Antonio. *Op. Cit.*, p. 314-315.

pesetas y 5 más, pero sin la fotografía.¹⁶ Era lo único que habían querido quedarse los ladrones. Quizá también porque en *La Gran Vía* aparecen unos ladrones de poca monta, retratados como personajes simpáticos. En cuanto a la plusvalía quizá fue el precio simbólico de la fotografía o un modo de compensar el disgusto que le habían dado.

Una de las obras más conocidas de Federico Chueca fue *La Gran Vía*, en la que, como en *Cádiz*, había colaborado con Joaquín Valverde (1846-1910). La crítica recoge que Chueca un músico de gran ingenio, pero escasa formación técnica, por lo que estaba necesitado de un orquestador. Y lo encontró en Valverde, con quien trabajaba ya desde 1875 y lo hizo también en los dos citados dos grandes éxitos, aunque más adelante colaboraría con otros orquestadores anónimos, como los denomina Antonio Fernández-Cid.¹⁷

La Gran Vía se estrenó en el Teatro del Príncipe, pero fue transferida pronto al Teatro Apolo. En su estreno en el Teatro Felipe de Madrid el día 2 de julio de 1886 duró cuatro horas, cuando su duración real es de alrededor de hora y media. Las repeticiones a las que obligó el público fueron las causantes de ese desfase. En realidad, en su primera versión eran sólo cinco números, que luego, por el éxito, se fueron ampliando paulatinamente. El estreno y sobre todo la reposición en el Apolo de *La Gran Vía* es la *consolidación definitiva del género chico*.¹⁸

Por tanto, las dos obras se estrenaron en un mismo año, 1886, que se convierte así en un año muy especial para el género chico. En realidad, se puede decir que *Cádiz* nace de la necesidad de dar continuidad al éxito en el Teatro Apolo.

- Se trata en ambos casos, también en el de *Cádiz*, de obras aclamadas por el público. También el estreno de *Cádiz* fue apoteósico, también aquí se repitieron todos los números y salieron incontables veces a escena los autores.¹⁹

¹⁶ BAROJA, Pio. Op. Cit., p. 1081. Como Baroja, los demás miembros de la "generación del 98" profesaron una gran admiración por Chueca. Para Luis Iberní, esto incluso supuso uno de los motivos de la "exaltación de Chueca en demérito de los demás" IBERNÍ, Luis, *Ruperto Chapí*. Madrid, ICCM, 1995, p. 27.

¹⁷ FERNÁNDEZ-CID, Antonio. Op. Cit., p. 311.

¹⁸ VERSTEEG, Margot. Op. Cit., p. 4.

¹⁹ FERNÁNDEZ-CID, Antonio. Op. Cit., p. 313.

Por esta reacción tan entusiasmada en los dos casos se puede deducir que los autores eran capaces de recoger y amplificar el *sentir de la calle*, por llamarlo de alguna manera. En efecto, *La Gran Vía*, ¿qué es? La primera escena presenta el motivo de la revista, relacionada con un proyecto urbanístico y *de modernidad* en Madrid. Ya desde mediados del siglo XIX se venía pensando en abrir una vía por entre el entramado de callejas del centro de Madrid. En 1862, tras la reforma de la Puerta del Sol, la Junta Consultiva de Policía y Ornato del Ayuntamiento elaboró un proyecto concreto, que no llegó a realizarse más que en algunas partes colaterales, como fueron la expropiación de más de 30 solares y la creación de la plaza de Callao. En 1886, concretamente, el 3 de marzo, se aprueba un nuevo plan, de nombre rimbombante: *Proyecto de prolongación de la calle Preciados, describiendo una gran avenida transversal este-oeste entre la calle de Alcalá y la plaza de San Marcial*.²⁰ El proyecto, obra del arquitecto Carlos Velasco, preveía una avenida de 25 ó 30 metros de ancho con glorietas en los cruces más importantes. Este proyecto es el que provocó la zarzuela, recogiendo el malestar y la indignación contra ese proyecto.

- La protesta que cristaliza también en esa chispeante revista musical finalmente tuvo éxito (de momento). El proyecto de Velasco no se llevó a cabo por la oposición de los vecinos, pero también por la falta de presupuesto y la muerte de Velasco en 1888. Pasarían casi diez años hasta que se presentó un nuevo proyecto, ahora con el nombre de *Proyecto de reforma de prolongación de la calle de Preciados y enlace de la plaza del Callao con la calle de Alcalá*. Se aprobó el nuevo plan el 2 de julio de 1901, las obras comenzaron el 4 de abril de 1910, con presencia del Rey Alfonso XIII, la Reina Madre y varios personajes más de la Casa Real, amén del Cuerpo Diplomático; para realizarlo se demolieron 312 casas, desaparecieron 48 calles, pero hasta 1932 no se hizo la entrega del último tramo construido.

¿Qué pasó con Cádiz tras el estreno?

Tras la apoteosis de las primeras funciones, la obra no se mantendrá mucho tiempo en cartelera. Sólo han quedado vivos algunos números musicales, que van a ser extremadamente populares. Sucederá así, sobre

²⁰ En ese lugar se encuentra hoy la Plaza de España.

todo, con la *Marcha*, que ya en el estreno suscitó gran fervor en el público: “se produjo un entusiasmo indescriptible con la *Marcha* famosísima, origen, incluso, de otras obras que se escribieron a su sombra”.²¹ Según Deleito:

La presentación del número era de efecto graduado y sorprendente. Los primeros acordes se oían lejanos, y en un progresivo 'crescendo' de orquesta iba percibiéndose la aproximación de las tropas de voluntarios aragoneses. Surgían primero chiquillos en vanguardia, después los tambores del ejército, gastadores, soldados, banda militar, voluntarios catalanes, un general a caballo con su Estado Mayor, y en el fondo, a lo alto de un fuerte, ondeaba una bandera española.²²

El efecto tenía que ser impactante. Esa marcha, además, tendrá –como se detallará más adelante- una recepción muy especial y muy significativa, ya desgajada de su origen.

En suma, se puede decir que Cádiz no es algo así como una zarzuelilla de éxito efímero, sino uno de los ejemplos de mayor impacto de aquel teatro por horas. Es, además, una importante manifestación del Cádiz de las Cortes, mejor dicho, de la recepción literaria –próxima a la visión en el imaginario colectivo- de la España de las Cortes, de su mitificación por parte de la España de la Restauración, más cercana a esa sensibilidad que la de épocas posteriores, como, por ejemplo, en 1962 comentaba Antonio Valencia:

A nuestras generaciones la lectura de Cádiz [...] le produce una sensación de perplejidad. El patriotismo y sus representaciones externas son ahora más complejas y recatadas. [...] La sensibilidad actual está ya más lejos del estreno de Cádiz que los que concurrieron a él lo estaban del Cádiz de las Cortes [...] también

²¹FERNÁNDEZ-CID, Antonio. Op. Cit., p. 313. Se está refiriendo a la obra musical *La marcha de Cádiz*, estrenada en 1896. Son sus autores Celso Lucio y Enrique García Álvarez, con música del maestro Estellés, que contó con la colaboración de *Quinito*, es decir, Joaquín Valverde hijo: “La obra se recibe jubilosamente, con éxito de aplausos y risas innumerables, en el Teatro Eslava” (Fernández-Cid 1975: 528). En realidad, esta obra simplemente “explota el éxito de la zarzuela histórica Cádiz [...], aunque sea sólo en el título” (“ (VERSTEEG, Margot, *De fusiladores y morcilleros: el discurso cómico del género chico* (1870-1910), AmsterdamÁmsterdam, 2000), pues poco tiene que ver con su referente: se trata de una “zarzuela cómica aldeana o pueblerina”, como la denomina Versteeg (Versteeg, Margot. Op. Cit., p. 400).

en la ideología social y política, [...] dentro del mismo ciclo del liberalismo, naciente en el doceañismo y operante aún como sostén del edificio de la Restauración.²³

Como siempre, la recepción dice más sobre el receptor que sobre lo recibido. Y se comprueba, efectivamente, que esa España de la Restauración vibra con la visión que de la España de Cádiz se da en esta zarzuela.

Cádiz es, por tanto, un espejo de las esperanzas de esa España de la Restauración. Pero también indica que las Cortes de Cádiz (y todo el ambiente que las rodea) ha sido históricamente un referente activo, en cierto sentido casi un mito fundacional,²⁴ el de una España que debería haber sido y que no fue, y que ahora también debería serlo al menos para una parte de la generación, aquella que asistió al teatro y vio la zarzuela u oyó hablar de ellas o escuchó alegremente la marcha. Según Northrop Frye, el propósito del mito es “trazar una circunferencia alrededor de una comunidad humana y mirar hacia [su] interior”:²⁵ con ese referente histórico-mítico, la España de la Restauración traza en efecto esa auto-definición y sugiere que la España de Cádiz marca el concepto de patriotismo, de aprecio de lo propio, de identidad.

¿Cómo se presenta esa España de Cádiz?

Se puede ilustrar con una escena:

En el primer intento de fuga de D. Cosme con Carmen, escapando supuestamente de los peligros de la ciudad asediada por los franceses (en realidad, se trata de un rapto), el tutor contrata los servicios de un calesero. Éste, en la playa, hace volcar la calesa (“iba el caballo loco y él, en vez de contenerle, le daba palos” -172-,²⁶ así lo narra D. Cleto) y da así al traste con los planes de D. Cosme.

²³ VALENCIA, Antonio, *El género chico (Antología de textos completos). Presentación y selección de Antonio Valencia*. Madrid, Taurus, 1962, p. 137.

²⁴ En cuanto al mito fundacional, según Glissant, siempre que aparecen mitos fundadores, la noción de identidad se desarrolla en torno al eje de la filiación y legitimidad y se constituye en la raíz única de esa comunidad, que excluye al otro como participante" (GLISSANT, Edoard, *Introduction à une poétique du divers*. Paris, Gallimard, 1996).

²⁵ FRYE, Northrop, *El Gran Código. Una lectura mitológica y literaria de la Biblia*. Barcelona, Gedisa, 1988, p. 62.

²⁶ Se cita por la edición de Antonio Valencia: *El género chico (Antología de textos completos)*. Presentación y selección de Antonio Valencia. Madrid: Taurus, 1962.

¿Quién es este personaje, de nombre Rubio? El coro lo describe como un patriota, término que definen así: “el que sea patriota, antes que una derrota entregar la vida debe preferir” (166). Es alguien del pueblo, como lo delata el marcado acento andaluz con el que habla; está reciamente enamorado de Curra, otra patriota que, por ejemplo, exclama: “'Aquí el 'señó Napoleón' se va a quedar con un palmo de narices en cuanto oiga a una española decí: 'No me da la gana'” (158). A ella le dedica Rubio piropos entre poéticos y recios: le llama “retesalada” o “cachito e sielo” (154). La propia Curra se ve como la cima del casticismo²⁷ y, cuando se case –dice– llevará la calesa “con salero y calía” (154). Por supuesto, desprecia a los franceses y se involucra en la defensa de Cádiz, “esta nueva Covadonga” (191), que dice uno de los personajes. El coro exulta con todas estas manifestaciones que siempre terminan indicando cuál es el motivo para todas esas gracias y cualidades: “se necesita ser de aquí” (155); es la exaltación de lo propio, condición para todas las virtudes.

En ese carácter propio se engloba también la Constitución y, así, es Rubio el encargado de explicarla, es decir, de transmitir a sus compatriotas qué supone ese cambio tan esencial. No carece de significado que sea un personaje como Rubio, que ha ido a las Cortes “toos los días” (180), quien exponga este núcleo del nuevo proyecto para España, que se presenta como un proyecto de buen gobierno, libertad, igualdad y democracia,²⁸ aunque Rubio sea capaz de definirla (dice que es “la cuestión de los derechos del pueblo; 180), aunque al pronunciar su nombre se trabuque y acabe diciendo “demonocracia” (180): incluso en ese momento que podríamos llamar solemne (con una solemnidad mitigada por el hecho de que sea Rubio en su lenguaje quien lo explique) prime el humor. Y un sentido realista, pues la breve explicación termina ante la prefgunta de Cura: “¿pero a qué hora vamos a almorzar?”. (180)

Comparte este personaje características con muchos otros personajes de la zarzuela (y se convierte así en un arquetipo): en esos personajes del pueblo se ponen palabras como: “En Cádiz, para su defensa, bastan nuestros pechos, que han de ser más fuertes que sus murallas” (143); en realidad, esta valentía, expresada con la característica exageración de la zarzuela, es propia todos los personajes presentados como positivos, dentro de un

²³ Dice que sabe “llevar con gracia / una rosa en la cabeza / de las de pitimini” (155).

²⁸ Sirve la Constitución “pa goberná la nación, / pa darnos más libertad. / Ya en España se acabó / lo de yo soy más que tú. [...] / No habrá Inquisición / ni privilegios, ni náa” (180).

cuadro social muy amplio de moradores de Cádiz, un cuadro que abarca prácticamente toda la sociedad:

Desde el gobernador hasta el contrabandista: aristócratas, frailes, majas, caleseros, diputados, petimetres, marinos, generales, oficiales británicos y españoles, voluntarios, damiselas a caza de partido, mendigos copleros, muchedumbre de todas clases y todos colores. Hay patriotas fervientes, cucos oportunistas, pescadores en todas las aguas.²⁹ Y hasta un negro y una mulata, en una curiosa escena en que cantan una historia que nada tiene que ver con el argumento: el tanguito de una pobe nega que de un banquito se enamoró (193).

Se expresa ese fervor por los tipos y personajes también en la gran importancia que lo coral tiene en esta zarzuela: los números cantados, en efecto, son básicamente corales: “el pueblo –dice Matilde Muñoz- es el verdadero protagonista”³⁰ y Romero añade: “lo popular [...] es lo único que importa [...] nada de arias, dúos, tercetos, romanzas y concertantes. En Cádiz se rompen todos los moldes de la zarzuela”.³¹

Se dibuja así todo un “paisaje” (como Fernández-Cid llama a lo que considera una característica del género chico),³² sin duda en una “idealización optimista y festiva de los elementos populares”.³³ Se confirma, pues, lo que Alberto Romero indica como característica del costumbrismo: interesan las escenas y los tipos más que los argumentos, siempre, por supuesto, simplificados por mor de la duración y del público: son “tipos identificables de inmediato”.³⁴ Desde luego, en “Cádiz” se cumple, al menos en parte: la historia no es muy relevante (ya se ha comentado su carácter tópico), pero las escenas y los tipos están ahí para transmitir unos mensajes muy nítidos.

Ahora bien, la famosa teoría bajtiniana³⁵ versalita según la cual la cultura popular es como un mundo al revés, aquí se cumple sólo a medias porque los protagonistas son populares, pero también aparecen la nobleza

²⁹ DELEITO Y PIÑUELA, José. Op. Cit., p. 153s.

³⁰ MUÑOZ, Matilde, *Historia de la zarzuela y el género chico*, Madrid, Tesoro, 1946, p. 251.

³¹ ROMERO, Alberto, Op. Cit., p. 131.

³² FERNÁNDEZ-CID, Antonio, Op. Cit., p. 311.

³³ ROMERO, Alberto. Op. Cit., p. 147.

³⁴ *Ibidem*, p. 170.

³⁵ BAJTIN, Mijail, *Teoría y estética de la novela*. Madrid, Taurus, 1989, p. 487.

y el clero (algo caricaturizado, pero en clave positiva) y se evitan las contraposiciones excesivas de clase. Así, el noble Marqués acepta la invitación del bandolero porque “esta noche todos somos ciudadanos españoles y hay motivo para que juntos bebamos” (162).³⁶ Se resalta mucho más la unión en torno a un proyecto, que se presenta como propio de toda una sociedad – aunque es cierto que las excepciones (véase Don Cosme) se dan más bien en las clases altas.

Si el paisaje, como ya se decía, es importante, también el paisaje físico juega aquí un papel relevante, tal como se desprende de las acotaciones para los decorados. Incluso se prevé alguna escena sólo con música, sin palabras, como un cuadro pictórico y musical, de gran efectismo, lo que contribuye a mitificar la ciudad de Cádiz, por ejemplo en “la jota alegre y triunfal, con la que en la bahía gaditana, alumbrada por el sol naciente celebra el pueblo [...] el alzamiento del sitio por los franceses”.³⁷ Ese sol naciente (“luz espléndida de la mañana” (166), dice la acotación) es símbolo de un nuevo comienzo, un símbolo en esa ciudad que toda ella es paradigma de un proyecto.

La visión de la España de Cádiz

En estas escenas, ¿cómo se presenta ese proyecto?

Se sitúa en una ciudad sitiada por tropas fuertes y numerosas: en típica exageración se dice que el ejército está formado por 40.000 hombres. Y es un ejército que descarga sus bombas sobre la ciudad. Podría, por tanto, reinar el pánico, el miedo, el temblor en la ciudad, pero no se siente nada de eso, sino que predomina “el alegre estoicismo de los sitiados, desahogando en coplas, chistes y canciones su entusiasmo patriótico, entreverado por su ingenio andaluz”.³⁸ El coro expresa la reacción ante las bombas que tiran los franceses: “Con las bombas que tiran los fanfarrones se hacen las gaditanas tirabuzones” (177).

La vida cotidiana sigue en medio del sitio, como si nada sucediera: como dice Javier de Burgos en la dedicatoria, se presenta una ciudad en la que “jamás penetró el desaliento en los corazones”.³⁹ Y hay espacio incluso

³⁶ *Ibídem*, p. 162.

³⁷ DELEITO Y PIÑUELA, José. *Op. Cit.*, p. 155.

³⁸ *Ibídem*, p. 152.

³⁹ “Al Excelentísimo Señor Don José López Domínguez, Teniente General de los Ejércitos Nacionales”, en VALENCIA, Antonio. *Op. Cit.*, p. 139.

para la comicidad de situaciones muy propias del teatro popular. Quizá una de las escenas más cómicas –tampoco muy enlazada con el argumento en su totalidad- es el encuentro entre unos soldados ingleses –del ejército amigo del general “Velitón” (por Wellington)⁴⁰ y una madre y sus hijas. Los ingleses intentan emborrachar a las hijas para conseguir sus favores; la madre se da cuenta de la maniobra y asume el emborracharse ella, brindando “Por España y por el Sí Campeador de Inglaterra, nuestro aliado, el general Velitón”. (181).

Todas estas situaciones de normalidad y comicidad en medio de un asedio y bombardeo manifiestan un claro desprecio hacia los franceses. El coro lo canta expresamente: “Publiquemos con desprecio el orgullo del francés” (142). En realidad, en la zarzuela es como si se presentara “la España entera riéndose de Bonaparte” (191), al que pintan “contándose los botones que tiene en el levitón” (176). Una vez más, es Rubio quien expresa este despecho, con un juego de palabras de los que abundan en esta zarzuela: “Bonaparte, pues ¡a buena parte viene!” (143).

Es ciertamente desprecio más que odio, pero sí hay un claro Feindbild, ese otro dibujado como enemigo y frente al cual se acrisola una identidad común –representada aquí por esa gama tan amplia de personajes de todo tipo y condición social. Funciona por tanto el esquema habitual y tan eficaz de contraposición de identidad y alteridad, fungiendo ésta como la necesaria contraposición para el aglutinarse de aquélla.⁴¹

Pero sí hay alguien que se asusta por las bombas. Son aquellos habitantes de Cádiz a los que pudiéramos llamar “el otro bando”, aquellos que se excluyen del proyecto común: están representados sobre todo por el ya citado Don Cleto, que se da grandes ínfulas [147], pero es cobarde y un petimetre, y de quien se critica que corteja a las damas al nuevo modo, al estilo afrancesado. Incluso en este punto se manifiesta como “un mal español” (170), como lo califica Rubio, prototipo –también con su ruda cortesía- de la actitud contraria. Pero frente a Don Cleto está también un representante de la nobleza (el Marqués), que valiente declara: “Habrá que abrirles las puertas. ¿Abrirlas? ¡Cuando en la plaza no quede en pie un gaditano vivo que pueda guardarlas! [...] Siguiendo el ejemplo heroico de

⁴⁰ DELEITO Y PIÑUELA, José. Op. Cit., p. 181.

⁴¹ Indica Dubravko Skiljan que “According to the sociological hypothesis, every We-group implies necessarily the existence of the others, and it is based upon the distinction between us and the others” (SKILJAN, Dubravko, “Language of identity and language of distinction”, Enrique Banús-Beatriz Elío (eds.), en *Actas del IV Congreso Cultura Europea*, Pamplona, 1998, p. 825-829).

Sagunto y de Numancia” (149), añade apelando a mitos fundacionales muy vivos en el imaginario colectivo.⁴²

Por supuesto que ese “otro bando” criticará la Constitución de Cádiz. Don Cleto dice de ella que “al fin la moderna ciencia trajo el desorden completo; ya no hay temor ni respeto, ni religión, ni inocencia” (184), en retahíla típica de quien atribuye todos los males a un solo factor. Y Basilio, más visceral, exclama: “¡Maldita Constitución! Confunda Dios a esos perros liberales!” (194), a quienes –en esa reunión de quejosos opositores– llama también “revolucionarios, propagandistas y ateos, discípulos de Voltaire y de Danton” (195).

Funciona, por tanto, muy bien el esquematismo de dos bandos, simplificador por supuesto y muy acorde con el género literario. Denota ciertamente la maestría de unos autores que conocen qué esquemas son capaces de satisfacer a un público que no busca complejidades, en unos momentos en que una realidad social tranquila y placentera tampoco exige unos planteamientos que ayuden a superar problemas e insatisfacciones. No se pide al teatro un gran efecto catártico.

Ese otro bando es también objeto de burla y sarcasmo, una de las muchas variantes del humor en esta zarzuela. Así, Don Cleto es objeto de chanza en una escena cómica un tanto especial, pero que utiliza un recurso muy habitual en el teatro y especialmente en la comedia: la comicidad estriba en que el espectador –situado por el autor en ese nivel intermedio entre los personajes y el propio autor– tiene unos conocimientos de los que carecen los personajes, con lo que estos dicen adquiere un doble sentido, comprensible sólo al público y a algunos personajes, pero no a aquél a quien se va a someter a burla. Su víctima, lógicamente, es Don Cleto, cuando en la venta lleva al marino a una habitación reservada y le ofrece mil duros por sacarle de la ciudad sitiada. Es un pacto secreto, y obviamente nadie debe enterarse de él y descubrir así la cobardía de Don Cleto, por lo que él mismo subraya que “todo en el misterio estriba; porque lo que aquí arreglemos solamente lo sabremos usted, yo y el que está arriba” (187), obvia perífrasis para referirse a Dios. Lo que don Cleto no sabe es lo que el espectador sabe: desde lo alto de la ventana le están espiando y se están enterando del secreto.

⁴² No falta la evocación el “Dos de Mayo en Madrid” (150), como otro de esos lugares míticos. E incluso Covadonga aparece como referente: Cádiz es “esta nueva Covadonga” (191).

La España de Cádiz, en la España de la Restauración

El enemigo de la Constitución y amigo del estilo francés es, pues, ridiculizado, porque, en general, la Constitución es vista como algo “que dará a España nueva vida de grandeza y libertades”, como manifiesta el Marqués (191). Se presenta dentro de la zarzuela en grandes cuadros teatrales y muy efectistas, con gran solemnidad,⁴³ sobre todo en una “marcha solemne de la comitiva de las Cortes, que sube a un tablado público para jurar la Constitución”,⁴⁴ tablado “con dosel regio y masa con tapete y sillón. Todos los balcones y miradores de la plaza llenos de gente y adornados con lujosas colgaduras” (192). Se realiza la firma, por tanto, en medio de un fervor patriótico y popular, considerado –en buena tradición del Romanticismo, algunas de cuyas categorías mentales han calado hasta la mentalidad popular- como *auténtico*, pues “pueblo quiere decir sangre caliente, tradiciones intactas, personalidad poderosa y pujante, enemiga de cualquier innovación que pudiera desvirtuarla”.⁴⁵

Dice Alberto Romero que en el costumbrismo se quería “detener el tiempo, la mirada, en todo aquello que podía resultar testimonio verosímil de lo más genuino, más auténtico”.⁴⁶ Aquí la mirada se detiene en la España de Cádiz y con ello –dejando de lado si realmente una obra como *Cádiz* resulta verosímil, aunque no cabe duda de que resulta eficaz para el público- se está presentando un modelo.

Ésta es sin duda una de las claves interpretativas: en la visión retrospectiva, en el mundo de la Restauración, las Cortes de Cádiz se convierten en paradigma de la autenticidad de lo español, de todo lo español, en una idea de cohesión social (como ya se ha visto), pero también territorial: aparecen voluntarios aragoneses y catalanes, hay menciones a Zaragoza y Gerona.... *Cádiz* no es, por tanto, sólo una muestra de casticismo andaluz (pensado para Madrid, desde luego, y por lo tanto con una nota de exotismo).

Es programa:⁴⁷ se presenta cómo se corteja a la española, se lucha a la española, se canta a la española, se vive a la española... y por eso, se hace música a la española, siguiendo en este punto las ideas, por ejemplo, de un

⁴³ Dice la acotación que “el personaje gobernador, que representa a uno muy ilustre del hecho histórico que se celebra, debe estar encomendado a un actor vestido y caracterizado con la mayor propiedad posible” (202).

⁴⁴ DELEITO Y PIÑUELA, José. Op. Cit., p. 155.

⁴⁵ MUÑOZ, Matilde, Op. Cit., p. 233.

⁴⁶ ROMERO, Alberto, “Introducción”, en: Javier de Burgos: Cádiz. El baile de Luis Alonso, Op. Cit., p. 17.

⁴⁷ Cfr. En Cádiz, “el ambiente histórico sirve como vehículo para mensajes de marcada impronta ideológica y destinados al público receptor de la Restauración” (Versteeg 2000: 59).

Francisco Asenjo Barbieri de crear un teatro nacional,⁴⁸ fuera de “aquel tono lírico italianizante que tenía entonces la zarzuela en sus zonas altas”, según Antonio Valencia.⁴⁹ Es, por tanto, un teatro musical que, deliberadamente, hunde sus raíces en la literatura y la música populares.⁵⁰

Se habla, pues, en nombre de la autenticidad. Y esa autenticidad exige *libertad* frente a lo ajeno (es el deseo del Marqués: “Hijos que la libertad nos regenere y nos salve” – 191), frente a lo alienante, lo que pretende dominar: externamente, por la fuerza, e internamente, por la sustitución de lo propio, de las propias costumbres. Lo interesante es que esa actitud se asocia aquí con el *carácter liberal* de la Constitución de Cádiz, mientras se arremete contra “el empeño de modernización que asumieron tanto algunos ilustrados como una cierta burguesía ascendente y extranjerizante”.⁵¹

Y todo ello, esa idea sobre todo de proyecto común, es presentado en momentos en que ya comienza el conflicto con Estados Unidos,⁵² en los inicios del socialismo y los nacionalismos en la vida política española.⁵³

En conclusión: una zarzuela histórica y la historia de una zarzuela

En esos momentos se presenta, pues, una rememoración de un momento especial en la historia, utilizando el clásico esquema *identidad-alteridad*, entendida como oposición, esquema que funciona, por supuesto, en la simplificación de la realidad hacia imago tipos; aquí es el francés el que ayuda a crear cohesión en torno a la *libertad*. Aunque dentro de la propia ciudad hay quienes se han afrancesado y se distancian nítidamente

⁴⁸ Cfr. ROMERO, ALBERTO, *El género chico. Introducción al estudio del teatro corto fin de siglo (de su incidencia gaditana)*. Cádiz, Servicio de Publicaciones Universidad de Cádiz, 1993, p. 130.

⁴⁹ Valencia, Antonio, Op. Cit., p. 137.

⁵⁰ Cfr. ROMERO, ALBERTO, “Introducción”, en: DE BURGOS, Javier: *Cádiz. El baile de Luis Alonso*. Cádiz, Servicio de Publicaciones Universidad de Cádiz, 1997, p. 29.

⁵¹ GONZÁLEZ TROYANO, Alberto, *El torero, héroe literario*. Madrid: Espasa-Calpe, 1988, p. 91.

⁵² Cabe recordar que Estados Unidos no participó en la Conferencia de Berlín de 1884, en la que las potencias europeas acuerdan una política colonial. Estados Unidos, en plena ola expansionista, ansian el dominio de Cuba, donde ya en 1868 se había producido una primera revolución, a la que siguió la Guerra de los Diez Años (1868-1878).

⁵³ El Partido Nacionalista Vasco se funda en 1895; por supuesto, vino precedido de otras actividades. En cuanto a Cataluña, 1879 Valentí Almirall fundó el efímero Diari Català. Al año siguiente se convocaba el Primer Congreso. En 1885 se presentó al rey Alfonso XII un Memorial y en 1886 y 1888 se organizaron sendas campañas contra el convenio comercial que se iba a firmar con Gran Bretaña y en defensa del derecho civil catalán. Ese mismo año, Almirall publicaba su obra fundamental *Lo catalanisme. Pablo Iglesias funda el Partido Socialista Obrero Español en 1879*.

del pueblo, que comprende todas las clases sociales unidas en torno a un proyecto común, que supone mantener las esencias nacionales (y auténticas).

Esas esencias se simbolizan en la ciudad de Cádiz, “baluarte último que resta a España” (143), utilizando una de las fuentes más recurrentes para su exaltación: la invasión napoleónica y el liberalismo;⁵⁴ de esta forma, Cádiz se convierte en “síntesis de España”,⁵⁵ en símbolo de resistencia y a la vez de autoafirmación: la caída de D. Cosme en la calesa es expresión de la caída de quienes huyen ante el proyecto colectivo de autoafirmación y buscan realizar sólo sus propios intereses.

En esta recepción, desde luego, toda la complejidad social y la propia complejidad de la Constitución con sus carencias y limitaciones han desaparecido. El fracaso de una constitución que poca realidad llegó a tener se ha convertido en triunfo, celebrado por la música, la letra y el público; el canto a la esperanza ha renacido. Hay indudablemente un proceso de simplificación. Pero no hay aquí nada de ¡Vivan las cadenas! Y sí mucho de ¡Viva la libertad!

La zarzuela muestra, por tanto, que en el imaginario colectivo el proyecto no naufragó. Y la zarzuela contribuyó que se revitalizara décadas después, alentó una recepción entusiasta de un Cádiz así idealizado. Para el público de Madrid, habría que precisar, con el exotismo que esto supone.

Todo ese simbolismo se concentra en la Marcha, que tuvo una recepción independiente de la zarzuela, desgajada de ella y que –durante la Guerra de Cuba- pudo incluso acabar convirtiéndose en himno nacional.⁵⁶

Pero ese símbolo acabará siendo también símbolo del desastre. A su compás desfilarán las tropas que marcharán a la contienda con Estados Unidos, la “Splendid Little War”, como la llamarán los americanos.⁵⁷ En efecto:

⁵⁴ ROMERO, Alberto, Op. Cit., p. 34.

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ ROMERA CASTILLO, José, *Pautas para la investigación del teatro español y sus puestas en escena*. Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2012, p. 293.

⁵⁷ Fue el entonces Secretario de Estado John Hay quien utilizó esa denominación, en una carta dirigida al Presidente de los Estados Unidos.

A los sones bélicos y ardientes de la gran marcha de Chueca, marcharon al 'matadero' de Cuba y Filipinas nuestros soldados, ya no 'de mentirijillas', sino en una realidad muy triste, y entre sus propios ritmos regresaron vencidos, extenuados y cadavéricos.⁵⁸

Esa derrota supondrá no sólo unas pérdidas territoriales y de presencia en el escenario internacional, con el cese de toda influencia en Cuba –que marchará hacia la independencia–, la cesión por veinte millones de dólares de Filipinas, Guam y Puerto Rico y la venta al Imperio alemán de las Islas Marianas, las Palaos y las Carolinas, sino también una derrota humillante y un vuelco en la auto-imagen, en la percepción de la identidad colectiva, engañada incluso durante la guerra, por los políticos y por la prensa.⁵⁹

La España de las Cortes de Cádiz, tras el desastre del 98, dejará de ser un referente mítico para convertirse en espejo del propio fracaso. Y esto nuevamente se simboliza en la Marcha de la zarzuela, cuya recepción da un vuelco. Así, “la alegría y el carácter avasallador de su música muy pronto pasarían a convertirse en los símbolos de la derrota y la crisis finisecular”.⁶⁰ Es decir: “lo que significó el 98 fue inmisericorde para ella”,⁶¹ “se la maldijo como exaltadora de la loca aventura (...), se la proscribió, se la arrinconó, cesó de oírse en parte alguna”.⁶²

Y de la Marcha, que tantos días de gloria vivió, incluso se dirá que era un vals austríaco plagiado por Chueca cambiándole el ritmo,⁶³ es decir, ni siquiera sería nacional: es el modo más radical de distanciarse de ella.

Que el Bicentenario se celebre en momentos de crisis profunda en España –en que anónimos *mercados financieros* han sustituido a Estados

⁵⁸ DELEITO Y PIÑUELA, José. Op. Cit., p. 156.

⁵⁹ Es conocida la crítica de Miguel de Unamuno al papel que juega la “prensa criminal” (como él la llama) en sostener un clima patriótico que fomenta el apoyo de la sociedad a la guerra (véanse los comentarios al efecto en la cuidada biografía de Rabaté de 2009). Por su parte, Ramiro de Maeztu explica que la “generación del 98” se alzó contra los engaños en la España de aquella época (véase Maeztu 1984).

⁶⁰ ROMERO, Alberto, Op. Cit., p. 38.

⁶¹ VALENCIA, Antonio, Op. Cit., p. 138.

⁶² La guerra de Cuba generó su propia producción zarzuelera, como *La vuelta del soldado*, *Un sevillano en La Habana*, *Artistas para La Habana* y otras. DELEITO Y PIÑUELA, José. Op. Cit., p. 156.

⁶³ *Ibidem*.

Unidos y la prima de riesgo al general Shafter- no debe hacer olvidar que el optimismo colectivo –tal como se expresa en esta obrita de la época de la Restauración- puede ser un elemento decisivo para la superación de la crisis.

Pero queda un recuerdo bifronte: ¿contribuyó quizá esta zarzuela, que animaba a “una España que vivía del recuerdo de sus tiempos más gloriosos”,⁶⁴ a cultivar un optimismo falaz, que hizo que el esperable y sin embargo inesperado fin de la presencia de España en el concierto mundial, se convirtiera en *el Desastre*. Y así, *Cádiz* –la zarzuela- es un interesante caso de relación entre la realidad artística y la realidad social. Y no es sólo expresión de cómo la España de la Restauración y del optimismo mira a las Cortes de Cádiz, sino también la España del 98 y del pesimismo mira al optimismo anterior.

Según Miguel Etayo, “el género chico está presto a criticar a la vez el orden existente y las novedades, y desempeña así un papel de regulador social y político. Se queda en un pataleo ante el feo panorama y satisface una apremiante necesidad de burla o incluso de aturdimiento”.⁶⁵ No es el caso de *Cádiz*. En este caso será la realidad la que critique a la zarzuela. Porque, por ejemplo, en la famosa Marcha se hablaba de *esclavos del honor* (175) como cualidad positiva. Cuando se prefiera la honra sin barcos que los barcos sin honra,⁶⁶ esa expresión adquirirá un dramatismo que va más allá de la zarzuela. Y aparecerá la pregunta de si esa *esclavitud del honor* es realmente sólo positiva.

Y con esta pregunta se cierra esta curiosa historia de una doble recepción: de la España de Cádiz en la Restauración y de esta recepción en la España del Desastre. Pocas zarzuelas serán símbolo tan impresionante de la historia de la España del XIX, historia de las historias, historia de la recepciones. *Género chico*, sí, pero recepción grande.

⁶⁴ ROMERO, Alberto, *El género chico. Introducción al estudio del teatro corto fin de siglo (de su incidencia gaditana)*. Op. Cit., p. 143.

⁶⁵ ETAYO GORDEJUELA, Miguel, "La zarzuela madrileña: entre el estallido social y el derecho al pataleo" [en línea]. En *Ángulo Recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural*, vol. 1, núm. 1. En <http://www.ucm.es/info/angulo/volumen/Volumen01-1/textos04.htm>, 2009 (consultado el 7.8.2014).

⁶⁶ Parece que la frase se debe atribuir a Casto Méndez Núñez, almirante en la Guerra del Pacífico en 1865 o 1866 y no al almirante Cervera, como en ocasiones se lee. Y, por lo tanto, no se referiría a la Guerra de Cuba, con la que se le suele asociar...