



---

# **Universidad de Valladolid**

**Grado en Historia y Ciencias de la Música**

**TEATRO LÍRICO FRÍVOLO A ORILLAS DEL PISUERGA:  
COMPAÑÍAS DE ZARZUELA BUFA EN LAS TEMPORADAS 1869-1872**

---

**Trabajo fin de Grado**

Presentado para la obtención del Título de Graduado en Historia y Ciencias de la  
Música por

**DANIEL GONZÁLEZ GARCÍA**

Realizado bajo la dirección del prof. Juan P. Arregui  
Curso Académico 2016-2017



## **TEATRO LÍRICO FRÍVOLO A ORILLAS DEL PISUERGA**





---

# Universidad de Valladolid

Grado en Historia y Ciencias de la Música

## TEATRO LÍRICO FRÍVOLO A ORILLAS DEL PISUERGA: COMPAÑÍAS DE ZARZUELA BUFA EN LAS TEMPORADAS 1869-1872

---

Trabajo fin de Grado

Presentado para la obtención del Título de Graduado en Historia y Ciencias de la  
Música por

**DANIEL GONZÁLEZ GARCÍA**

Realizado bajo la dirección del prof. Juan P. Arregui  
Curso Académico 2016-2017

El autor

El director



## **Índice General**



<b>I. Introducción</b> .....	11
I.1. Presentación: justificación y objetivos .....	13
I.2. Estado de la cuestión.....	15
I.3. Marco teórico y metodología.....	18
<b>II. El género bufo y la compañía de Los Bufos de Arderius</b> .....	21
II.1. Los Bufos de Arderius.....	26
II.2. Características del género bufo .....	29
II.3. Contra la crítica: El conjuro y Los Misterios del Parnaso.....	39
<b>III. La llegada a Valladolid del género bufo</b> .....	43
III.1. Las ferias de 1869: la compañía de Maximino Fernández.....	46
III.2. Vuelta de la compañía de Maximino Fernández en 1870.....	50
III.3. La Temporada 1871: Los Bufos Arderius en Valladolid.....	54
III.4. Vuelta de los Bufos Arderius en 1872 .....	62
<b>IV. Conclusiones</b> .....	65
<b>V. Anexos</b> .....	69
V.1 Transcripción de las críticas del «Ruso» por orden cronológico .....	71
<b>VI. Fuentes y Bibliografía</b> .....	77
VI. 1. Hemerografía .....	79
VI. 2. Literatura crítica.....	81



## **I. Introducción**



## I.1. Presentación: justificación y objetivos

El presente trabajo de Fin de Grado pretende examinar la llegada a la ciudad de Valladolid del llamado género bufo, quizá la primera de las *especies* frívolas del teatro lírico español cuya importancia creativa, socio-estética e histórica trasciende con mucho los estrechos límites de lo anecdótico o lo incidental a los que el fenómeno se ha visto sometido por los enfoques más conservadores de la escena musical autóctona.

El hecho de que haya elegido como tema un repertorio tan poco conocido dentro del mundo de la zarzuela se debe a mi afición por la opereta francesa, con la que comparte muchos vínculos, y en especial al compositor Jacques Offenbach. En las siguientes páginas trataré de caracterizar esta manifestación dramático musical centrándome en la compañía que le dio incluso nombre, Los Bufos Madrileños o Bufos Arderius, con el objetivo de proporcionar una visión amplia y contextual, de un producto escénico tan difícil de encasillar. Si bien la compañía de Arderius fue la más importante, célebre y la que consolidó el género en ámbito hispano, no fue la única agrupación en representar obras bufas, una realidad no siempre tenida en cuenta. En el primer capítulo, donde contextualizo y defino el género bufo sociológica, dramaturgica, musical y espectacularmente, he incluido otras obras bufas que no pertenecen al catálogo de la compañía de Francisco Arderius, cuestión que he considerado importante ya que, y aunque mi trabajo se centra en esta compañía, se ha relegado a ella toda la actividad bufa en las principales historiografías de la zarzuela.

Ya desde sus inicios, ha sido poco atendido debido a las pretensiones románticas de los ideólogos y estudiosos de la zarzuela, que hicieron que fuera visto como un *anti-arte* y dañino para la prosperidad del teatro lírico nacional: «la zarzuela, al cabo de veinte años de favor del público, no ha engendrado la Ópera española, sino los Bufos Madrileños»<sup>1</sup>. Aunque vilipendiado por muchos, es innegable la importancia de este repertorio y su influencia en el devenir de la escena musical española posterior. Un repertorio lleno de fantasía, espectacularidad, sensualidad, comicidad y burla e incluso sátira y crítica que perdura en la creación zarzuelística con obras muy

---

<sup>1</sup> Pedro Antonio de Alarcón, *Juicios literarios y artísticos* (Madrid: Imprenta de A. Pérez Dubrull, 1883), 263.

posteriores, tales como *Cleopatra* (1914<sup>2</sup>) o *La Princesa Tarambana* (1931<sup>3</sup>), ambas designadas como «zarzuelas bufas»; así como el género chico o las revistas musicales del siglo XX, que le son deudoras en parte; y su herencia continúa en muchas otras obras como *La Suripanta* (1895<sup>4</sup>) o *La Corte del Faraón* (1910<sup>5</sup>), en las que se encuentra esa distintiva mezcla de erotismo, exotismo y chistes por doquier<sup>6</sup>.

Hay varios interrogantes que me llevan a plantear el estudio de este repertorio en la ciudad de Valladolid como ¿qué diferencias existen entre la crítica de Madrid y la de Valladolid respecto a estas zarzuelas bufas? ¿Intervino la moral hegemónica del momento como condicionante en la recepción y consumo pincianos de esta oferta escénica? o ¿Existen diferencias relativas a los distintos espacios de programación en la ciudad? Dar respuesta a estas preguntas son los objetivos secundarios del trabajo, que ayudarán en parte a cubrir el objetivo principal: trazar el paso de la compañía de los Bufos Arderius por Valladolid, para intentar cubrir un vacío historiográfico en el conocimiento de la producción zarzuelística y teatral en la capital del Pisuerga.

---

<sup>2</sup> *Cleopatra*: zarzuela en un acto y cuatro cuadros, en verso / original de Gonzalo Cantó y Eugenio Gullón; música del maestro Alonso. Estrenada en el Teatro Nuevo de Barcelona el 27 de noviembre de 1914 y en el de la Comedia de Buenos Aires, el 13 de diciembre de 1915.

<sup>3</sup> *La princesa tarambana*: zarzuela bufa en dos actos, libreto de Carlos Arniches y Joaquín Abati, música de Francisco Alonso. Estrenada en el Teatro Eslava de Madrid el 24 de abril de 1931.

<sup>4</sup> *La suripanta (ellos y ellas)*: comedia en tres actos y prosa por A. Ferrer y Codina. Estrenada con ruido y éxito en el Teatro Catalá, de Romea, la noche del 12 de marzo de 1895.

<sup>5</sup> *La Corte del Faraón*: opereta bíblica en un acto, dividido en cinco cuadros, en verso original de Guillermo Perrín y Miguel de Palacios; música del maestro Vicente Lleó. Estrenada en el Teatro Eslava de Madrid, la noche del 21 de enero de 1910.

<sup>6</sup> Serge Salaün, «Los Bufos en España», *Ensayos de teatro musical español* 12 (Madrid: Fundación March, s.f.), <https://www.march.es/publicaciones/ensayos-tme/ensayo.aspx?p0=12&l=1>.

## I.2. Estado de la cuestión

La imagen que se proyecta en las primeras historiografías de la zarzuela sobre los Bufos Arderius es la de una mera copia del modelo *offenbachiano*, como la escrita por Antonio Peña y Goñi, donde además los tilda de «una especie de sarampión que nuestra música nacional ha pasado sin grandes convulsiones»<sup>7</sup>; o José Yxart que narra cómo «la llegada de los Bufos madrileños, imitadores de los Parisienes, [...] nos dispone á otra serie de lamentaciones sobre la corrupción y el sensualismo modernos»<sup>8</sup>. Para Marciano Zurita, Francisco Arderius fue «el enemigo dispuesto a aplastar al afortunado teatro de la calle de la Magdalena» y su repertorio «operetas dislocadas, absurdas, sin pies ni cabeza, pusiéronse entonces de moda con gran detrimento del arte lírico nacional y a expensas de la gloriosa tradición del Circo»<sup>9</sup>, haciendo referencia al éxito de compañía y su mudanza al Teatro del Circo por tener mayor aforo que el de Variedades, en donde empezaron su andadura.

En *Historia de la zarzuela y del género chico* de Matilde Muñoz<sup>10</sup> se menciona la compañía de los bufos como un efímero pero brillante éxito. De nuevo, y como muchos otros autores, Muñoz señala a Arderius como inventor del género, si bien es cierto que la historiografía teatral de esta autora<sup>11</sup> responde a los precitados criterios elusivos que tienden a desechar o a minusvalorar todas aquellas manifestaciones menos afines a lo que en la época se consideraba el canon artístico consolidado y su interés se centra únicamente en la ópera, los grandes divos y la construcción y vida del Teatro Real.

Tal visión de raigambre decimonónica, aunque cada vez más matizada, ha generado una cierta rutina académica en cuanto al interés suscitado por el género en los especialistas y en lo que a sus consecuencias teatrales se refiere. Uno de los grandes

---

<sup>7</sup> Antonio Peña y Goñi, *La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX. Apuntes históricos* (Madrid: Imp. y Est. de El Liberal, 1881), 590, ed. facsimilar con introducción de Luis G. Iberní (Madrid: ICCMU, 2004).

<sup>8</sup> José Yxart, *El arte escénico en España* (Barcelona: La Vanguardia, 1894-96), 63.

<sup>9</sup> Marciano Zurita, *Historia del género chico* (Madrid: Prensa Popular, 1920), 15.

<sup>10</sup> Matilde Muñoz, *Historia de la Zarzuela y del Género Chico* (Madrid: Editorial Tesoro, 1946).

<sup>11</sup> Matilde Muñoz, *Historia del Teatro en España: I el Drama y la Comedia* (Madrid: Editorial Tesoro, 1965); *ibídem*, *Historia del Teatro en España: II la Ópera y el Teatro Real* (Madrid: Editorial Tesoro, 1965).

estudiosos actuales de la zarzuela, Emilio Casares Rodicio, en sus primeras aproximaciones al fenómeno consideraba a los Bufos, como una crisis del teatro lírico y del modelo genuino de zarzuela isabelina<sup>12</sup>, si bien inicia la tendencia a reivindicar la trascendencia del género y su enjundia en el entramado escénico de la España ochocentista. Así, dedica un segundo artículo<sup>13</sup> en el que repasa la historia «diaria» de los Bufos Arderius, sus características, el contexto político-social y un poco su recepción en la capital, por supuesto. Estos textos relegan toda la actividad del género a la mencionada compañía, lo cual reduce a una exclusividad incierta la vitalidad del género y deja fuera de su examen un elevado número de representaciones, al tiempo que mantiene la consideración de Arderius como su creador tras adaptarlo del modelo de opereta francesa. Por otra parte, Emilio Casares también incluye en el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* la voz «bufo», en la cual volvemos a encontrar una síntesis de las ideas expuestas en sus anteriores trabajos.

Como cabe esperar de una compañía madrileña, la mayor parte de los trabajos estudian su actividad en el entorno de la capital. En esta corriente se enmarca el artículo de Sergio Barreiro<sup>14</sup> que reivindica la importancia de su objeto de estudio y comprende en él una amplia visión general de diferentes aspectos teatrales tales como la tramoya o la propaganda misma de la empresa. Más específico es otro artículo de Enrique Mejías García<sup>15</sup>, que trata sobre la publicación periódica *La correspondencia de los bufos*, un medio de comunicación nacido por y para la compañía teatral como propaganda y defensa de sus intereses. Para rematar los estudios de carácter general es necesaria la mención a la obra de María Encina Cortizo dedicada a *Emilio Arrieta: de la ópera a la zarzuela*<sup>16</sup>, en la que aporta desde una visión musicológica analogías entre la opereta francesa y el género bufo a pesar de que el tema del libro no es específico y abarca toda la obra del compositor.

---

<sup>12</sup> Emilio Casares Rodicio, «El teatro de los Bufos o una crisis en el teatro lírico del XIX español», *Anuario Musical*, n.º 48 (Madrid: CSIC, 1993), 217-228.

<sup>13</sup> Emilio Casares Rodicio, «Historia del teatro de los Bufos, 1866-1881. Crónica y dramaturgia», *Cuadernos de Música Iberoamericana* 2-3 (1997): 73-118.

<sup>14</sup> Sergio Barreiro, «La escena madrileña en la segunda mitad del siglo XIX: 1866», el año de los bufos, *Teatro: revista de estudios culturales* 23 (2009): 293-322.

<sup>15</sup> Enrique Mejías García, «La correspondencia de los bufos (1871). Ideología de un teatro musical divertido en una España en transformación», *Revista de Musicología* 31, n.º1 (2008), 133.

<sup>16</sup> (Madrid: ICCMU, 1998).

Centrando el foco en el concreto ámbito vallisoletano, el interés hacia el fenómeno bufo de los especialistas que desde diversas perspectivas han trabajado sobre teatro lírico en la capital del Pisuerga ha sido infrecuente y vago. Ni Narciso Alonso Cortés<sup>17</sup> ni Emilio Salcedo<sup>18</sup> le prestaron en sus escritos una atención más que tangencial, e incluso investigadores actuales como M<sup>a</sup> Antonia Virgili Blanquet en su artículo *La zarzuela en Castilla*<sup>19</sup> apenas menciona el género bufo al final del mismo y cuando lo hace es en clave de referente negativo: «precisamente por la consideración de que es este género uno de los que colabora de forma más importante a la desintegración de la zarzuela grande, objeto prioritario de nuestras páginas»<sup>20</sup>. Al final del mismo, y a modo de anexo, la autora añade un listado de obras representadas por orden cronológico en las capitales de provincia de Castilla y León, en el que se aprecia un vacío entre los años 1870 y 1873, lo que justifica aún más la necesidad de este trabajo. En cualquier caso, ni estos ni otros textos posteriores<sup>21</sup> han dirigido sus indagaciones a la llegada, la presencia, el repertorio o la recepción del modelo espectacular explotado por Arderius y su compañía en la ciudad pinciana, lo que evidencia una laguna aún por colmatar.

---

<sup>17</sup> *El Teatro en Valladolid: siglo XIX* (Valladolid: Imprenta Castellana, 1947).

<sup>18</sup> *Teatro y sociedad en el Valladolid del siglo XIX* (Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid, 1978).

<sup>19</sup> M<sup>a</sup> Antonia Virgili Blanquet, «La zarzuela en Castilla», *Cuadernos de Música Iberoamericana* 2-3 (1997): 363-398.

<sup>20</sup> *Ibidem*, 392.

<sup>21</sup> Juan P. Arregui, «*Los sobrinos del capitán Grant* y su estreno en Valladolid. Algunas consideraciones escénicas», *Cuadernos de Música Iberoamericana* 1-2 (1996): 409-419; *Ibidem*, *La vida de un teatro de provincias en el siglo XIX. Teatro Calderón de la Barca de Valladolid (1864-1900)* (Valladolid: Universidad de Valladolid, 1999); Cristina González Lozano, «El teatro en Valladolid durante el siglo XIX (1875-1895)» (trabajo de investigación, Universidad de Valladolid, 2005).

### I.3. Marco teórico y metodología

La impostación genérica de este TFG se centra en la hemerografía, que en tanto orientación metodológica pivota sobre el estudio de las publicaciones periódicas, tanto diarios como revistas, y cómo estas se presentan al público. José Martínez de Sousa<sup>22</sup> las define como aquellas publicaciones que aparecen en fecha fija con contenido informativo y de opinión, normalmente heterogéneas y bajo un único título legal, además numéricamente correlativas. Estas son las fuentes primarias de mi trabajo que, aunque denostadas en ocasiones por poseer un cariz subjetivo, aportan riqueza a la investigación por señalar actitudes y posturas de ciertos sectores de la sociedad con respecto al objeto de estudio. R. Chartier critica la clásica distinción entre documentación generada por organismos oficiales como fiable frente a la literatura como subjetiva y ficcional: «En principio es obvio que ningún texto, ni siquiera el más aparentemente documental, ni siquiera el más "objetivo" (por ejemplo un cuadro estadístico creado por una administración), tiene una relación transparente con la realidad que capta»<sup>23</sup>. Además de publicaciones periódicas del siglo XIX, a las fuentes primarias de mi trabajo hay que añadir las cartas entre empresarios y la junta directiva del teatro Calderón, consultadas en el Archivo Municipal de Valladolid.

He tomado la decisión de transcribir paleográficamente los contenidos documentales y en consecuencia la ortografía correspondiente a periódicos u otras fuentes antiguas no ha sido ni actualizada ni corregida, salvo que haya sido citada de otro trabajo, libro o artículo, en cuyo caso aparecerá debidamente referenciado. Por otro lado, en la prensa decimonónica aparecen continuamente párrafos muy breves que imposibilitan una lectura cómoda, por ello han sido unificados, en su mayoría, en párrafos mayores. A esto hay que añadir la dificultad de la poca cohesión literaria existente en estos documentos, muchas críticas aparecen escritas con un carácter literario excesivo y meros espacios publicitarios toman carácter crítico, además de lo escueto y meramente descriptivo de estas; *El Norte de Castilla* presenta durante muchos años sólo cuatro páginas por lo general, con excepciones a suplementos

---

<sup>22</sup> José Martínez de Souza, *Manual básico de lexicografía* (Gijón: Trea, 2009).

<sup>23</sup> Roger Chartier, *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación* (Barcelona: Gedisa, 1995), 40.

ocasionales, y así mismo sucede con el resto de publicaciones contemporáneas como *La Crónica Mercantil* o *El Museo: revista semanal de instrucción y recreo*.

Sobre las transcripciones de críticas en el anexo del final he de decir que, aunque siguiendo la misma dinámica que he expuesto aquí, he operado una selección crítica para expurgar las transcripciones de párrafos redundantes, superfluos o poco oportunos al objeto de estas líneas; tales espacios vienen señalados como es pertinente con [...].

No hay apenas bibliografía crítica que analice de forma global las corrientes estilísticas de la crítica musical, algo que para otras artes es común. J. Torres Mulas<sup>24</sup> lamenta de que a pesar de que la prensa musical es señalada comúnmente como pieza clave en el estudio de la historia de la música española y de su entorno literario, artístico y social, nunca se ha estudiado ni rigurosa ni exhaustivamente dicho terreno. La crítica musical en España es sobre todo descriptiva, escrita de forma muy literaturizada y en no pocas ocasiones por agentes con escasa competencia enunciativa.

Sobre el uso de imágenes, y debido a la escasez de estas en el presente trabajo académico, no se ha incluido en éste un listado de imágenes. Sí se presenta, en cambio, un pequeño anexo en el que aparecen las transcripciones de varios artículos específicos del objeto de estudio que se han considerado especialmente interesantes por lo ilustrativo de sus contenidos con respecto al hilo discursivo principal desarrollado. También cabe hacer constar que se proporcionan los datos de autoría y estreno de los títulos de las diferentes obras que se van mencionando a lo largo de las páginas que siguen (siempre y únicamente la primera vez que aparecen) tomados de los propios libretos, como medio para facilitar información complementaria relativa a las responsabilidades creativas de cada uno de ellos, morfología, taxonomía, geografía y cronología de sus estrenos.

Quisiera terminar este apartado introductorio señalando el carácter parcial del mismo, pues no proporciona una visión holística de la presencia del género bufo en la ciudad de Valladolid, sino más bien una introducción a la misma. Las temporadas y años escogidos, además de ser los iniciales son también los centrales de este

---

<sup>24</sup> Jacinto Torres Mulas, *Las publicaciones periódicas musicales en España (1812-1990): estudio crítico-bibliográfico. Repertorio general* (Madrid: Instituto de Bibliografía Musical, 1991).

movimiento artístico, ya que a partir de 1873 la compañía dio un viraje en su proposición estética, alejándose de su génesis bufa y cambiando el nombre de la empresa a Compañía de zarzuela de Francisco Arderius<sup>25</sup>, a pesar de ser consciente de que tal decisión excluye de este trabajo algunas de las obras claves del repertorio como *Los sobrinos del capitán Grant*<sup>26</sup>.

---

<sup>25</sup> Mejías García, «La correspondencia de los bufos ...», 133.

<sup>26</sup> *Los sobrinos del Capitán Grant*: novela cómico-lirico-dramática en cuatro actos, y dieciocho cuadros escrita por Miguel Ramos Carrión, basada en la novela homónima de Julio Verne; música de Manuel Fernández Caballero. Estrenada el 25 de agosto de 1877 en el Teatro Príncipe Alfonso de Madrid.

## **II. El género bufo y la compañía de Los Bufos de Arderius**



El horizonte teatral musical español presenta, durante la época isabelina, especialmente a mitad de siglo, una nueva generación de compositores que se vuelca en la consolidación de una ópera cómica autóctona cuyas aspiraciones eran transformarse en una gran ópera nacional. Empapados de nacionalismo romántico, reivindican el término *zarzuela* como distintivo histórico, defendido por Barbieri en sus escritos<sup>27</sup>, aunque el referente contemporáneo más directo fuera la *opéra-comique*<sup>28</sup> francesa<sup>29</sup>. Martín Sánchez Allú escribe una primera historia de la zarzuela en forma de artículos en la *Gaceta del Pasatiempo Musical*, posteriormente reeditados en el periódico *Correo de los teatros*, en los que hace un alegato estético e ideológico donde valora aquellas zarzuelas que más se acercan al arquetipo de ópera cómica<sup>30</sup>, por ejemplo *El campamento*<sup>31</sup> de Inzenga, *Pero Grullo*<sup>32</sup> de Oudrid o *La mensajera*<sup>33</sup> de Gaztambide, que provocó una discusión entre su autor y Barbieri sobre si debía anunciarse como ópera cómica o zarzuela<sup>34</sup>. La cumbre de este modelo tan buscado se encuentra en el propio título de los artículos de Allú, *Jugar con fuego*<sup>35</sup>, de la que el propio Barbieri afirmó que era «la senda que había de seguirse en adelante»<sup>36</sup>. Esta zarzuela es

---

<sup>27</sup> Emilio Casares Rodicio, *Francisco Asenjo Barbieri: Escritos* (Madrid: ICCMU, 1994).

<sup>28</sup> Hay que tener en cuenta que se realiza una cantidad enorme de adaptaciones de obras francesas, que fueron asimiladas dentro de la tradición lírica española y publicitadas como zarzuelas, lo que las convierte en un caso particular. Estas adaptaciones existen desde las primeras zarzuelas en el siglo XIX y continúan durante toda la existencia del género.

<sup>29</sup> Enrique Mejías García, «Cuestión de géneros: la zarzuela española frente al desafío historiográfico», en *Dimensiones y desafíos de la Zarzuela*, ed. por Tobias Brandenberger (Münster: LIT Verlag, 2014), 26-27.

<sup>30</sup> Martín Sánchez Allú, «Origen y progresos de la zarzuela u ópera cómica española hasta la tan aplaudida “Jugar con fuego”. Artículo segundo», *El Correo de los Teatros. Periódico de noticias teatrales, artísticas y literarias*, 1 de febrero de 1852.

<sup>31</sup> *El campamento*: ópera cómica española, original y en un acto, por Luis Olona, con música del maestro D. José Inzenga. Representada en el Teatro del Circo el día 8 de Mayo de 1851.

<sup>32</sup> *Pero Grullo*: zarzuela en dos actos, original de D. José María de Larrea y D. Antonio Lozano, con música de D. Cristóbal Oudrid. Representada con aplauso en el teatro de Variedades el 7 de diciembre de 1850.

<sup>33</sup> *La Mensajera*: ópera cómica en dos actos original de Luis Olona, con música de Joaquín Gaztambide. Representada por primera vez en el Teatro Español, el día 24 de diciembre de 1849.

<sup>34</sup> Emilio Casares Rodicio, *Francisco Asenjo Barbieri: El hombre y el creador* (Madrid: ICCMU, 1994), 86.

<sup>35</sup> *Jugar con fuego*: zarzuela en tres actos con letra de Ventura de la Vega y música de Francisco A. Barbieri. Estrenada en el Teatro del Circo, la noche del 6 de octubre de 1851.

<sup>36</sup> Francisco Asenjo Barbieri, *Crónica de la lírica española y fundación del Teatro de la Zarzuela, 1839-1863. (Manuscritos 14077-14079)*, edición crítica, estudio preliminar, notas y relación de estrenos de Emilio Casares Rodicio (Madrid: ICCMU, 2006), 85.

analizada en el último de los artículos escritos por Sánchez Allú con gran elogio, «El señor Barbieri es indudablemente el compositor que más ha [...] trabajado para la ópera nacional»<sup>37</sup>.

Sin embargo, el repertorio era muy heterogéneo y respondía sobre todo a demandas de cartel, alternando teatro lírico con dramas y bailes. Autores de la talla de Emilio Arrieta componían en uno y tres actos, a veces cercano a lo operístico y otras afín a un tipo de teatro cómico musical de puro entretenimiento y espectáculo. Esto era denostado por los círculos intelectuales, quienes no concebían este tipo de obras como zarzuelas, sino que las catalogaban de *tonadillas* y *sainetes*, también de «música escrita para el pueblo y no para el arte»<sup>38</sup>; ideas que más adelante reaparecieron frecuentemente repetidas por gran parte de la crítica.

Es interesante la lectura que sobre tal cuestión realiza Enrique Mejías Casado<sup>39</sup>, ya que a raíz de éste fenómeno hace un análisis de la dicotomía establecida entre género grande y género chico, pilar sobre el que gira la historiografía de la zarzuela. Una distinción que no encaja durante las primeras décadas de vida del género, ya que la zarzuela entonces no fue entendida, y mucho menos definida, con estas etiquetas formales, sino valorada en relación al fin último de afianzar una futura ópera nacional. *Tramoya*<sup>40</sup> o *Gloria y Peluca*<sup>41</sup> de Barbieri, *El Estreno de un Artista*<sup>42</sup> o *Una vieja*<sup>43</sup> de Gaztambide, todas en un acto, fueron bien recibidas por la crítica y llegaron a considerarse una suerte de modelos propedéuticos en este sentido.

---

<sup>37</sup> Martín Sánchez Allú, «Origen y progresos de la zarzuela u ópera cómica española hasta la tan aplaudida “Jugar con fuego”. Artículo último», *El Correo de los Teatros. Periódico de noticias teatrales, artísticas y literarias*, 14 de marzo de 1852.

<sup>38</sup> Martín Sánchez Allú, «Origen y progresos de la zarzuela u ópera cómica española hasta la tan aplaudida Jugar con fuego. Artículo cuarto y quinto», *El Correo de los Teatros. Periódico de noticias teatrales, artísticas y literarias*, 15 de febrero de 1852.

<sup>39</sup> Mejías García, «Cuestión de géneros...», 21-44.

<sup>40</sup> *Tramoya!*: zarzuela en un acto y en verso, original de don José de Olona, puesta en música por D. Francisco Asenjo Barbieri. Representada por primera vez en el Teatro supernumerario de la Comedia en la noche del 27 de junio de 1850.

<sup>41</sup> *Gloria y Peluca*: zarzuela en un acto y en verso; música de F.A. Barbieri y texto de D. José de la Villa del Valle. Ejecutada por primera vez el sábado 9 de marzo de 1850, en el teatro de Variedades de Madrid, por el Sr. D. Francisco Salas y la Srta. D<sup>a</sup>. Adelaida Latorre.

<sup>42</sup> *El estreno de una artista*: zarzuela en un acto, letra de Don Ventura de la Vega y música de Don Joaquín de Gaztambide. Estrenada en el Teatro del Circo el año 1852.

<sup>43</sup> *Una Vieja*: zarzuela en un acto de los Sres. Camprodón y Gaztambide. Estrenada en el Teatro de la Zarzuela el 14 de diciembre de 1860.

En los años sesenta del ochocientos el género decae y sufre una crisis<sup>44</sup> de la que sólo se salvan algunas excepciones que tuvieron éxito; resulta curioso ver que en tan poco tiempo los mismos ideólogos rechazaron la puesta en escena de *El dominó negro*<sup>45</sup>, *Marta*<sup>46</sup>, *Stradella*<sup>47</sup> o *La Embajadora*<sup>48</sup>, programadas en el Teatro de la Zarzuela por el conocido cantante Francisco Salas en la temporada de 1858-1859. Esta aversión por adaptaciones al castellano de óperas cómicas francesas puede ser vista como una reacción a la «decadencia»<sup>49</sup> del género, término que empieza a aparecer en la literatura de estos años y que se hace eco en la prensa coetánea: «cadáver de un género tan desnaturalizado, [...] y que cultivado de otro modo podría haber producido el anhelado espectáculo de la ópera española»<sup>50</sup>, una visión muy pesimista de unos autores que no notaron el cambio en el gusto estético de la sociedad de ese momento.

En medio de este debate sobre lo que se entendía por zarzuela y a lo que el género podía aspirar, ninguno de estos autores consideraba entonces que durante aquellos años era el propio público quien se estaba transformando profundamente y que la sociedad española —en términos de estricta sociología del espectáculo— terminaría demandado una forma de entretenimiento más acorde con sus pulsiones<sup>51</sup>.

Así, en los últimos años del reinado de Isabel II, otro tipo de espectáculos se va asentando en los teatros españoles hasta 1866, año en que el empresario Francisco Arderius crea la compañía de Los Bufos y el género bufo se consolida. Comúnmente, y como ya se ha adelantado, muchos autores atribuyen a la figura de Francisco Arderius la creación del género en 1866, su importación desde Francia y adaptación a la zarzuela, obviando así sus antecedentes y otorgando a éste género en España una

---

<sup>44</sup> Realmente esta crisis es cuestionable, por ejemplo, si se atiende al número de estrenos por año: en 1861 se estrenan 59 obras, lo que arroja un cómputo de una por semana. Casares Rodicio, «El teatro de los Bufos o una crisis ...», 220.

<sup>45</sup> *El dominó negro*: ópera cómica en tres actos escrita en francés por Scribe; y vertida al castellano para cantarse con la música de Auber. Estrenada en el teatro de la Zarzuela el día 4 de diciembre de 1858.

<sup>46</sup> *Marta*: zarzuela en cuatro actos letra acomodada a la música del maestro Flotow por Manuel del Palacio; y diálogo de Emilio Alvarez.

<sup>47</sup> *Stradella*: zarzuela en tres actos, en verso letra acomodada a la música del maestro Flotow por Manuel del Palacio; diálogo de Don Luis Rivera

<sup>48</sup> *La embajadora*: zarzuela en tres actos original de Antonio F. Lepina y Ricardo González del Toro; música del maestro Geronimo Gimenez.

<sup>49</sup> Luis García Martín, *Manual de teatros y espectáculos públicos: con la reseña histórica y descripción de las salas o circos destinados a ellos y la distribución y numeración de sus localidades marcada en sus once planos que se acompañan, esmeradamente litografiados* (Madrid: Imp. de Cristóbal González, 1860), 37.

<sup>50</sup> *Gaceta Musical de Madrid*, 21 de diciembre de 1865.

<sup>51</sup> Enrique Mejías García, «La pionera historia de la zarzuela de Martín Sánchez Allú en la encrucijada estética e ideológica de la zarzuela isabelina», *Revista de Musicología* 38, n.º 2 (Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2015): 537.

aparición casi espontánea. Si bien su figura es de grandísima importancia, hay que tener en cuenta que ya en la fecha tan temprana de 1855 se representó en Madrid una adaptación de la opereta *Los Dos Ciegos*<sup>52</sup> de Jacques Offenbach, traducción del libreto al castellano por Luis de Olona y arreglo musical de Barbieri, o incluso antes, en 1852, *Buenas Noches Señor Don Simón*<sup>53</sup> también remodelada por Olona y en este caso con música de Oudrid. Lo cual parece indicar que, si bien aún en ciernes, ya habían sido plantadas las semillas de éste subgénero y el modelo dramático-musical explotado posteriormente por los bufos madrileños no resultaba del todo ajeno al público ibérico.

## II.1. Los Bufos de Arderius

Francisco Arderius nació en Lisboa y empezó su carrera como pianista en el café Minerva y como corista en el Teatro Jovellanos<sup>54</sup>, para después darse a conocer en el Teatro del Circo y en el de la Zarzuela haciendo papeles de bajo cómico, gracias a la mediación de su tía y madrina la cantante María Bardán<sup>55</sup>. Aunque destacó por ser un gran actor, más que un buen cantante, es conocido sobre todo por su labor de empresario al frente de la compañía teatral Los Bufos Madrileños, fundada por él mismo en septiembre de 1866 y donde participaría en calidad de bajo bufo<sup>56</sup>.

El estreno de *Los Dioses del Olimpo*<sup>57</sup>, el 26 de Marzo de 1864, resultaría determinante para la carrera escénica de Francisco Arderius. La obra era un arreglo hecho por Pina de la famosa *Orphée aux enfers*<sup>58</sup> de Offenbach y «la representaron la Checa, la Soriano, la Hueto, la Lola Fernández y la Montañés, Caltañazor, Cubero y

---

<sup>52</sup> *Los dos ciegos*: entremés lírico-dramático arreglado a la escena española por Luis Olona y puesto en música por F. A. Barbieri (estrenado en el Teatro del Circo, Madrid, 26 de marzo de 1855), sobre la «bouffonerie musicale» en un acto de Jules Moinaux con música de Jacques Offenbach titulada *Les deux aveugles* (Théâtre des Bouffes Parisiens, París, 5 de julio de 1855).

<sup>53</sup> *Buenas noches, señor Don Simon*: zarzuela en un acto (Teatro del Circo de Madrid) sobre el original de Joseph-Philippe Simon 'Lockroy' con música de Albert Grisar titulado *Bonsoir, monsieur Pantalon* (Ópera Comique, París, 19 de febrero de 1851).

<sup>54</sup> Emilio Casares Rodicio, «Francisco Arderius», en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, ed. por Emilio Casares Rodicio (Madrid: SGAE, 1999), s.v.

<sup>55</sup> Sergio Barreiro Sánchez, «La escena madrileña en la segunda mitad del siglo XIX: Francisco Arderius y los Bufos Madrileños», *Stichomythia*, n.º. 8 (2009): 98, <http://parnaseo.uv.es/Ars/Stichomythia/stichomythia8/Barreiro.pdf>

<sup>56</sup> *Ibidem*.

<sup>57</sup> *Los Dioses del Olimpo*: zarzuela en tres actos y en verso letra de D. Mariano Pina; música de M. Offenbach (sic). Representada por primera vez en Madrid en el Teatro de la Zarzuela, el 27 de marzo de 1864.

<sup>58</sup> *Orphée aux enfers*: «opéra-bouffon» en dos actos y cuatro cuadros de Hector Crémieux música de Jacques Offenbach. Estrenada en 1860 en el Théâtre des Bouffes-Parisiens.

Carratalá»<sup>59</sup>, reparto que posteriormente, en su mayoría, trabajaría con el empresario Arderius y su compañía de Los Bufos. Un año más tarde Arderius viaja a París donde conoce de cerca la actividad de Jacques Offenbach, algo nada excepcional en la época, ya que era frecuente que propietarios teatrales hicieran expediciones a las grandes capitales europeas como Berlín o Viena. Estas serían la raíz de la mayor parte de las adaptaciones de operetas, muy numerosas en España, y que no surgían por interés de los administradores de las obras originales, sino por las de estos autores de la zarzuela<sup>60</sup>.

Tras su estancia de dos meses en París Francisco Arderius decide montar sus propios Bufos Madrileños, compañía que se estrenaría el 23 de septiembre de 1866 con la composición original *El Joven Telémaco*<sup>61</sup> en el Teatro de los Bufos<sup>62</sup>, antes llamado de Variedades y que debía su nombre a la acogida de espectáculos de toda clase; por ejemplo las sesiones de ilusionismo de Mr. Alfred Caston o del prestidigitador Manicordi, dramas, comedias, operetas (*L'île de Calypso*<sup>63</sup>) y teatro romántico (*La dame aux camelias*<sup>64</sup>). De hecho, éste teatro albergó tal cantidad de obras en francés que se anunció durante un tiempo con el nombre de *Théâtre Français*<sup>65</sup>. La influencia francesa no sólo estaba presente en las artes escénicas españolas, sino también en la propia burguesía, clase social ya bien establecida durante el reinado de Isabel II. Gustaban, al igual que la aristocracia parisina, de distinguirse socialmente, tanto por sus *manières* a la antigua como por un interés ostensible hacia la cultura<sup>66</sup>, enfocada en aquellos momentos hacia otro tipo de espectáculos de entretenimiento.

Un conjunto de sucesos, entre los que destaca el fin de la asociación empresarial de Eusebio Blasco con Arderius, lleva a éste a cambiar el nombre de la compañía. El 27 de octubre de 1867 se anuncia una nueva empresa escénica en Salamanca con el

---

<sup>59</sup> Carlos Cambronero, «Teatro de la Zarzuela», en *Crónicas del Tiempo de Isabel II* (Madrid: La España Moderna, 1913), 296.

<sup>60</sup> Ignacio Jassa Haro, «Con un vals en la maleta: viaje y aclimatación de la opereta europea en España», *Cuadernos de música iberoamericana* 20 (2010): 88.

<sup>61</sup> Basada en la obra mitológica de Fenelón *Las aventuras de Telémaco* (1699).

<sup>62</sup> El nombre *Teatro de los Bufos* es una clara alusión al *Théâtre des Bouffes-Parisiens* inaugurado por Offenbach en 1855 en París.

<sup>63</sup> *L'île de Calypso*: opereta con ballet, libreto de M. Julian y música de M. Ruitter (seudónimo de Pilati). Representada por primera vez en Folies-Nouvelles en diciembre de 1857.

<sup>64</sup> *La dame aux camelias*: adaptación de la novela de Alejandro Dumas hijo en 1852.

<sup>65</sup> Carlos Cambronero, «Teatro de Variedades», en *Crónicas del Tiempo de Isabel II* (Madrid: La España Moderna, 1913), 318-320.

<sup>66</sup> Emilio Casares Rodicio, introducción a *La Música española en el Siglo XIX*, ed. por Emilio Casares Rodicio y Celsa Alonso González (Oviedo: Universidad de Oviedo, 1995), 43.

nombre de *Bufos Salmantinos*. El diario local *La Provincia* anuncia el elenco de actores y actrices que lo componen y da buena noticia de su primera representación que fue, además, *El Joven Telémaco*: «en el teatro del Liceo, la primera función de los Bufos Salmantinos y no defraudó por cierto las más lisonjeras esperanzas»<sup>67</sup>. En ese mismo año, y tras la visita de los Bufos a Cuba, surge allí un grupo llamado Los bufos habaneros<sup>68</sup>, que adopta el nombre y algunas de las características de la compañía bufa madrileña como la parodia a la ópera y a la zarzuela.

A expensas de la revolución que estaba por llegar y en medio de un clima de creciente inestabilidad política, económica y social, pocas compañías sobrevivieron a los temores de septiembre del 68. Sin embargo, la actividad de los Bufos fue la mayor de todas y en ese año ocho de los diez estrenos fueron puestos en escena en el teatro de los Bufos<sup>69</sup>. En ese mismo mes de septiembre en el teatro de Paul se anuncia otra compañía bufa con los precios más bajos de Madrid<sup>70</sup> y que además también se llama Los Bufos Madrileños, empezó la temporada a las dos semanas con la zarzuela *Flor de té*. Esta es la gota que colma el vaso y Arderius anuncia la nueva temporada con la publicación de un folleto titulado *Teatro del Circo: los Bufos Arderius, tercera campaña 1868 a 1869* con el cual pretendía dejar patente la paternidad del género además de quejarse públicamente: «Se inauguraron los *Bufos Madrileños*, y en toda España, Portugal y América se multiplican los teatros de *Bufos Madrileños*. ¿Por qué?»<sup>71</sup>. En el folleto también se anunciaba algunas de las novedades para la nueva temporada, por ejemplo el traslado de la *troupe* al teatro del Circo, de mayor aforo, ya que las aspiraciones de la compañía hacían pequeño el de Variedades.

---

<sup>67</sup> *La Provincia*, 10 de noviembre de 1867.

<sup>68</sup> Janett Reinstädler, «Últimos bailes de combate - la zarzuela cubana como canto (final) del imperio español», en *Dimensiones y desafíos de la zarzuela*, ed. por Tobias Brandenberger, (Munich: LIT Verlag, 2014), 158.

<sup>69</sup> Casares Rodicio, «El teatro de los bufos o una crisis...», 220.

<sup>70</sup> «Teatros: Circo de Paul», *La Iberia*, 30 de noviembre de 1868: «La empresa de Los Bufos Madrileños, que ha tomado á su cargo este teatro, inaugurará la temporada del 8 al 10 del próximo noviembre. En el local se han hecho notables reformas [...] Este teatro será el más barato de Madrid, por lo que creemos que está llamado á justicia el título de *popular* con que ya se le califica».

<sup>71</sup> *Teatro del Circo: los Bufos Arderius, tercera campaña 1868 a 1869* (Madrid: Imprenta Española, 1868).

## II.2. Características del género bufo

El género bufo en España supuso una nueva manera de entender la zarzuela, muy influenciado por la opereta francesa y por el *Théâtre des Bouffes Parisiens*. Su propósito era generar la risa fácil en el público y destaca por su inmediatez e intrascendencia, además de por su énfasis en lo espectacular y visual<sup>72</sup>. Banalizando temáticas serias, mitológicas y sacras, este arte «menor» sería el pionero antecesor de los espectáculos modernos de masas en España, véanse el género chico, el teatro por horas, el cuplé, las revistas de principio del siglo XX, etc<sup>73</sup>. En palabras de Emilio Casares Rodicio «el género bufo se puede definir como una música sencilla, que no pretende crear nuevas estructuras dramáticas, sino tener éxito, planteándose de este modo al margen de los movimientos musicales europeos»<sup>74</sup>. Al público general que asiste a los teatros del estado español durante la época isabelina no le afectaba las consideraciones cualitativas que pudiese plantear este repertorio, especialmente el sinfonista, ya que no era conocido y que sólo a partir de 1866<sup>75</sup>, con la fundación de la Sociedad de Conciertos por Asenjo Barbieri, se empiezan a difundir piezas de compositores «clásicos», por ejemplo Mozart, Haydn, Beethoven o Mendelssohn<sup>76</sup>.

Atendiendo a sus elementos musicales, el género bufo es muy difícil de encasillar ya que presenta atributos muy eclécticos, y más que un género es «un producto híbrido donde caben la zarzuela, la revista de fin de año, la comedia de magia, la parodia, la opereta y hasta la ópera fastuosa, con resabios de vaudeville clásico»<sup>77</sup>. Comparada con la zarzuela grande la música de las zarzuelas bufas se simplifica, se hace más cantable y el virtuosismo de las voces disminuye, y también su registro<sup>78</sup>. Una misma melodía sencilla se utiliza para diferentes versos, es decir, que en las zarzuelas bufas abunda la forma estrófica, tan presente en los *couplets* de las operetas francesas. Por otro lado, la orquesta utilizada en este tipo de repertorio no sólo es grande, sino que

---

<sup>72</sup> Emilio Casares Rodicio, «Bufo», en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, ed. por Emilio Casares Rodicio (Madrid: SGAE, 1999), s.v.

<sup>73</sup> Enrique Mejías García, «La correspondencia de los bufos...», 149.

<sup>74</sup> Casares Rodicio, «Historia del teatro de los Bufos...», 110.

<sup>75</sup> Es justo en este año, 1866, en el que tanto el sinfonismo y el género bufo empiezan a desarrollarse en Madrid; una posible explicación que da Casares Rodicio en su artículo «Historia del teatro de los Bufos...», 73-118: es que debido a la mala situación de los músicos en ese año deciden buscar una alternativa al estancado teatro musical.

<sup>76</sup> Casares Rodicio, *Francisco Asenjo Barbieri: Escritos*, 293-300.

<sup>77</sup> Salaün, «Los Bufos en España», <https://www.march.es/publicaciones/ensayos-tme/ensayo.aspx?p0=12&l=1>

<sup>78</sup> Casares Rodicio, «Historia del teatro de los Bufos, 1866-1881...», 78.

aumenta la percusión en muchos casos impulsados por el deseo de introducir referentes exóticos, aunque fuesen exotismos convencionales, y la búsqueda de nuevos timbres, algo muy en boga durante todo el siglo XIX. Por ejemplo, en la orquestación de *Robinson*<sup>79</sup> se incluye lira, triángulo, cencerros, pandereta, tamtam, bombo y timbales. Ejemplos anteriores de uso de percusión atípica, el tamtam (también mencionado como tan-tán), se pueden encontrar en *El planeta Venus*<sup>80</sup> (1858), cuya acción transcurre en china o posteriormente el gong en *La Corte del Faraón*<sup>81</sup>, ambos usados para caracterizar el lugar donde transcurre la acción dramática<sup>82</sup>.

Otra característica bufa son los juegos de palabras y el uso de onomatopeyas, algo muy habitual en las óperas bufas desde Cimarosa (*Il matrimonio segreto*<sup>83</sup>) hasta Rossini (*L'italiana in Algeri*<sup>84</sup>) y también en las operetas de Jacques Offenbach, en el «couplet du canard»<sup>85</sup> de *L'Île de Tulipatan*. En las zarzuelas bufas aparecen continuamente este tipo de elementos cacofónicos en *El pavo de Navidad*<sup>86</sup> (1866) de Barbieri: «Siriquitrán Siriquitrán/ trin tran siriquitrín siriquitrín/ trian tran priamidal»; o *Robinson*, del mismo autor, en el que el juego de palabras se utiliza como elemento cómico en la caracterización de los aborígenes de la isla:

Hambi-manú  
carni-guanú

---

<sup>79</sup> *Robinson*: zarzuela bufa en tres actos y en prosa original de Don Rafael García Santisteban; música del maestro Don Francisco Asenjo Barbieri. Estrenada con gran éxito en el Teatro de los Bufos Ardenius, la noche del 18 de marzo de 1870.

<sup>80</sup> *El planeta Venus*: zarzuela fantástica en tres actos letra de Ventura de la Vega; música de Emilio Arrieta; el argumento está tomado de la ópera francesa titulada *El caballo de bronce*.

<sup>81</sup> Ver nota 5 *ut supra*.

<sup>82</sup> Ramón Barce, «La revista: aproximación a una definición formal», *Cuadernos de Música Iberoamericana* 2-3 (1997): 136-137.

<sup>83</sup> *Il matrimonio segreto*: ópera bufa en dos actos con música de Domenico Cimarosa y libreto en italiano de Giovanni Bertati, basado en la pieza *The Clandestine Marriage* de George Colman, el viejo y David Garrick. Fue estrenada el 7 de febrero de 1792 en Viena, en el Teatro Hofburg Imperial, con la presencia del emperador Leopoldo II.

<sup>84</sup> *L'italiana in Algeri*: ópera en dos actos con música de Gioachino Rossini y libreto en italiano de Angelo Anelli, basado en un texto anterior musicado por Luigi Mosca. Se estrenó con éxito en el Teatro San Benedetto de Venecia, el 22 de mayo de 1813.

<sup>85</sup> Se puede ver la clara influencia de las operetas francesas en las obras de los bufos, por ejemplo con este *couplet* de Offenbach, que influyó claramente en la composición de «la canción de la rana» de *El Potosí Submarino*. En esta canción de la rana los personajes realizan un estribillo en el que se imita el croar de las ranas, del mismo modo que en el estribillo de «couplet du canard» se imita el parpar de los patos. Aunque el recurso procede, en última instancia, de piezas anteriores como el *ballet-bouffon* de de Jean-Philippe Rameau titulado *Platée, ou Junon jalouse* (1745).

<sup>86</sup> *El pavo de Navidad*: asado de circunstancias trufado en verso por Ricardo Puente y Brañas; relleno de música por Francisco A. Barbieri. Estrenada en el Teatro Variedades el 24 de diciembre de 1866.

ay miseñor  
ay miseñor  
ay cucuyé  
cogi, guasu  
tragay, guasu  
mascai, guasu  
aun, aun, aun

Fue en la primera zarzuela de esta compañía, *El Joven Telémaco*, donde aparece por primera vez este tipo de recurso cómico-literario, en una escena en la que un coro de mujeres canta en griego macarrónico: «Suripanta, la suripanta/ Maka-truqui, de faripen [...]». De estos versos saldría el término *suripanta*<sup>87</sup>, que hace referencia a estas coristas y bailarinas, antecesoras de las tiples, vicetiples y *girls* de los espectáculos posteriores las revistas musicales del primer tercio del siglo XX o los cabarets de fin de siglo, y precursoras del erotismo en los espectáculos teatrales españoles<sup>88</sup>. Las escenas picantes o de «moral relajada» fueron uno de los puntos donde la crítica más acusó a Los Bufos, aún siendo la desnudez de estas ínfima, ya que lo que se enseñaba por aquel entonces no pasaba de la rodilla<sup>89</sup>.

Los Bufos determinan la aparición en los escenarios de una corporalidad más desinhibida, más libre de las convenciones morales y sociales, y la defensa del placer como motor de la escena y de la recepción. En esto también Arderius anticipa la revolución comercial y estética de la industria teatral moderna<sup>90</sup>.

A esto hay que sumarle la inclusión de bailes modernos, tal es el caso del el cancán, que se introducen en el teatro lírico a través del género bufo y la influencia de las operetas francesas, y en España especialmente por la compañía de Arderius, apareciendo así números coreográficos de distracción y divertimento donde la *sicalipsis*<sup>91</sup> y el sensualismo son protagonistas. El cancán se puso muy de moda en estos

---

<sup>87</sup> Según el *Diccionario de la lengua española* «suripanta» significa: 1. Mujer que actuaba de corista o de comparsa en el teatro. 2. Mujer ruin, moralmente despreciable. (RAE,1923), s. v.

<sup>88</sup> Salaün, «Los Bufos en España», <https://www.march.es/publicaciones/ensayos-tme/ensayo.aspx?p0=12&l=1>

<sup>89</sup> Serge Salaün, «La sociabilidad en el teatro (1890-1915)», *Historia Social* 41 (2001), 140. <http://www.jstor.org/stable/40340789>

<sup>90</sup> Salaün, «Los Bufos en España», <https://www.march.es/publicaciones/ensayos-tme/ensayo.aspx?p0=12&l=1>

<sup>91</sup> El término *sicalipsis* se refiere a lo erótico, especialmente usado dentro de la terminología teatral de género frívolo, y tiene diversas explicaciones anecdóticas sobre su origen posteriores a la época tratada en este trabajo: la más común aparece en Álvaro Retana, *Historia del arte frívolo* (Madrid: Ed. Tesoro, 1964), donde se especula que el término *sicalipsis* surgió a raíz de la metedura de pata de un empresario ignorante, que trastocó la palabra «apocalíptica» en el cartel, de una obra picante que se iba a estrenar. Otra anécdota similar aparece en Augusto Martínez Olmedilla, *Los Teatros de Madrid: anecdotario de la farándula madrileña* (Madrid: José Ruiz Alonso, 1947), 283-300, el editor barcelonés Ramón Sopena encargó al publicista Félix

años, reflejo de ello es *El proceso del can can*<sup>92</sup> (1873), pero no sólo incluida dentro de la dramaturgia, sino también de manera independiente:

El Sr. Salas ha logrado lo que deseaba: atraer gente á su teatro, no solo los jueves, sino los demás días de la semana. Los que han conseguido tal milagro son, -¡digámoslo para vergüenza de la literatura!- los bailarines italianos, es el *cancán*; no el *cancán* desenfrenado y repugnante de los Bufos Arderius, sino otro mas modesto y mas decente, aunque siempre *cancán*<sup>93</sup>.

Estos cancanes se bailaban al final de los espectáculos, precedidos por números de ballet u otras danzas más «decentes»; «[...] la buena sociedad á aplaudir á la pareja Pinchiara-Baracchi en sus dos preciosos *pas de deux* de *La diosa Flora*»<sup>94</sup>. Cuando estos terminaban las mujeres dejaban los palcos y localidades y entonces sólo los hombres disfrutaban de tal «indecorosa» exhibición<sup>95</sup>.

También se incluyen frecuentemente bailes regionales y músicas folklóricas extranjeras a la hora de crear ambientaciones; los compositores de operetas Suppé y Sullivan, por ejemplo, usan la tarantela italiana<sup>96</sup>, piezas que dotan de carácter a ciertos personajes y situaciones. A parte de la opereta, los espectáculos de varietés y circenses o feriantes fueron fuente de inspiración para Arderius en su búsqueda del éxito taquillero; el vodevil, *music-hall* y lo alocado del cabaret y *folies bergères*. Espectáculos que van ganando en importancia a lo largo del fin de siglo y acabarían teniendo un gran protagonismo a principios del siguiente<sup>97</sup>. Es este gusto por lo inverosímil y los efectos especiales lo que llevó a Arderius a fijarse en *La cabeza parlante*, un espectáculo que se exhibió en 1868 en la calle de la Montera, en el cual una cabeza viva flotante respondía preguntas del público. El efecto se conseguía mediante una ingeniosa combinación de espejos que hacía «desaparecer» el cuerpo de la persona,

---

Limendoux, «algo fuera de serie, algo que no se hubiera hecho nunca, algo sicalíptico...» para su obra *Portfolio del desnudo*. De nuevo una confusión lingüística que fue aprovechada como gancho comercial, siendo anunciada como «la quintaesencia de la sicalipsis...nada más sicalíptico como esta obra cumbre». Otra explicación podría venir dada a finales del siglo XIX y recogida por Serge Salaün, a raíz de las cantantes francesas de *varietés* y lo vertiginoso de sus bailes, que hizo que se las llamara *epilépticas*, y que ante tanto exotismo de lenguaje llevara a la confusión del director catalán y al nacimiento del adjetivo *sicalíptico*.

<sup>92</sup> *El proceso del can can*: revista fantástica de bailes en dos actos escrita por Amalfi y música del Mtro. Francisco A. Barbieri. Estrenada en el jardín del Retiro, el día 8 de julio de 1873.

<sup>93</sup> *La Época. Periódico literario y político*, 14 de marzo de 1869.

<sup>94</sup> *Ibidem*.

<sup>95</sup> *Ibidem*.

<sup>96</sup> Volker Klotz, «Poder y papel del baile en la opereta y la zarzuela», *Cuadernos de Música Iberoamericana* 2-3 (1996-1997): 192.

<sup>97</sup> Para ampliar conocimiento sobre el tema de la revista y del teatro frívolo ver la tesis doctoral de Juan José Montijano Ruiz, «Historia del Teatro Olvidado: La Revista (1864-2009)» (Tesis doctoral, Universidad de Granada, 2009).

cómodamente sentada bajo las luces colocadas en lo alto de la habitación. El resto del espacio estaba cubierto por paños negros. Francisco Arderius descubrió el truco y prepararía entonces un espectáculo en su teatro llamado *La cabeza de Arderius*<sup>98</sup>.

El género bufo, además, mantiene una estrecha relación con las revistas musicales, revista de actualidades o revistas de año, ya que aparecen multitud de alusiones y referencias a los hechos sociales más relevantes y contemporáneos. Con el fin del reinado de Isabel II y la relajación de la censura, muchas obras con temática social, crítica y de burla hacia instituciones, personajes y sucesos de actualidad son puestas en escena. Un ejemplo de ello es *Macarronini I*<sup>99</sup> (1870), sátira mordaz contra la figura de Amadeo de Saboya, de donde salió el popular mote de Macarroni I para el nuevo rey italiano, que acabó con incidencias en una de las representaciones<sup>100</sup> y posteriormente bajo censura<sup>101</sup>. En ella se acentúa su escarnio hacia el monarca usando un italiano macarrónico mezclado con un mal español, juego literario que articula la comicidad de la representación.

La compañía de los bufos presenta en su repertorio piezas que por sus condiciones tanto formales como estructurales pueden considerarse revistas musicales, por ejemplo *¡¡A la humanidad doliente!!*<sup>102</sup> o *Los Progresos del Amor*<sup>103</sup>. En esta última aparecen menciones políticas contemporáneas, musicalmente al himno de riego, el famoso grito «vivan las cadenas, viva la libertad» en el personaje gaditano de Luis o también el terceto que dice: «Y esto es lo que pasa/ por honra y amor/ el año 68,/ acabada de hacer/ la revolución»<sup>104</sup>.

---

<sup>98</sup> Cambronero, «Crónicas del Tiempo de Isabel II: Teatro de la Zarzuela», 314-315.

<sup>99</sup> *Macarronini I*: bufonada cómica en un acto y en verso original de Eduardo Navarro Gonzalvo. Estrenada en el madrileño Teatro Calderón de la Barca en 1870.

<sup>100</sup> Ruiz, «Historia del Teatro Olvidado: La Revista (1864-2009)», 306-307. Las incidencias vinieron de mano de la famosa Partida de la Porra que asaltó el teatro durante una de las representaciones y acabaron en trifulca con los asistentes.

<sup>101</sup> *El Norte de Castilla*, 13 de diciembre de 1870: «Y como falta aquí prudencia y constancia para fijarse en el justo límite, la censura y las prohibiciones volverán, si es que no han vuelto ya, pues el gobierno á quien importan muy poco los escesos del can-can, por ejemplo, se interesa mucho por otro género de abusos, y la obra político-bufa *Macarronini I* ha sido ya prohibida, sin mediar para ello forma de juicio ni sentencia de tribunal alguno, lo cual, si no nos engañamos, es el sistema moderado puro y neto, que tanto anatematizan los liberales del día».

<sup>102</sup> *¡¡A la humanidad doliente!!*: juicio del año 1868. En un acto y en verso de Eusebio Blasco y Soler, y música de Arrieta. Estrenada en el Teatro del Circo el 30 de enero de 1868.

<sup>103</sup> *Los progresos del amor*: zarzuela en tres actos y en verso libro de Eusebio Blasco y Soler y música de Emilio Arrieta. Estrenada en el Teatro del Circo el día 19 de diciembre de 1868.

<sup>104</sup> Cortizo, *Emilio Arrieta*, 407-410.

Es lógico pensar que existiera una corriente de simpatía entre los libretistas de las revistas del año y los de los Bufos, ya que ambos géneros tenían el mismo ascendiente francés, cuyas producciones sirvieron como modelo a los cultivadores españoles. De ahí que, en algunos planos de su estructura y de su tratamiento literario-musical, pueda detectarse cierto acercamiento entre algunas piezas bufas y algunas revistas del año<sup>105</sup>.

Aunque lo más predominante era la sátira, cuando la censura se ablandó en los últimos coletazos del reinado isabelino aparece la denuncia política contra la aristocracia decadente, la monarquía y los militares, por ejemplo *La Duquesa de Gerolstein*<sup>106</sup> con el personaje del general Bum-Bum<sup>107</sup>, aunque siempre con ese toque bufo de risa y burla. Otra adaptación de Jacques Offenbach, *Los Brigantes*<sup>108</sup>, traducida por Salvador María Granés, recibió duras críticas por sus menciones políticas que disgustaron al periódico *El Imparcial*:

No diremos que la obra, como todas las producciones bufas, tenga mucho que admirar bajo el punto de vista literario; pero no creemos que merezca las apasionadas censuras de *El Imparcial*. Cabalmente porque la obra contiene algunas alusiones políticas, mereció el aplauso del numeroso y elegante público que llenaba todas las localidades del teatro<sup>109</sup>.

Este pequeño extracto de crítica de la época refleja una de las constantes de reproche a este género «ínfimo»<sup>110</sup> y frívolo: la mala calidad de los libretos. Críticas que continuamente recalcan la intrascendencia, lo absurdo y disparatado de los argumentos, diálogos y versos funambulescos llenos de exotismos del lenguaje. Un lenguaje rocambolesco que aparece en la producción zarzuelística posterior, sirva de ejemplo el camarero Espasa en *La del Manojito de Rosas*<sup>111</sup> y su estrambótica jerga.

Muchas veces las historias no siguen rigurosamente una línea dramática, sino que se suceden diversas escenas pintorescas y divertidas, rasgo compartido con la

---

<sup>105</sup> Eduardo Huertas Vázquez, «El teatro de los bufos madrileños», *Aula de cultura*, Ciclo de conferencias: *El Madrid de Isabel II* (Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 1993).

<sup>106</sup> *La Duquesa de Gerolstein*: zarzuela bufa, en tres actos y cuatro cuadros, traducida del francés por Julio Monreal. Representada por primera vez en el teatro del Circo (Bufos Arderius) el 7 de noviembre de 1868.

<sup>107</sup> Salaün, «Los Bufos en España», <https://www.march.es/publicaciones/ensayos-tme/ensayo.aspx?p0=12&l=1>

<sup>108</sup> *Los Brigantes*: ópera bufa en tres actos y letra de H. Meilhac y L. Halévy; música de J. Offenbach; arreglada a la escena española por Salvador María Granés. Representada por primera vez en el Teatro de la Zarzuela en la noche del 15 de setiembre de 1870.

<sup>109</sup> «Variedades», *La Esperanza*, 17 de setiembre 1870.

<sup>110</sup> Este término fue acuñado a comienzos del siglo XX con referencia al pasillo homónimo de Serafín Álvarez Quintero estrenado en el Teatro de Apolo el 17 de julio de 1901.

<sup>111</sup> *La del manojito de rosas*: sainete en dos actos original de Francisco Ramos de Castro y Anselmo C. Carreño; música del maestro Pablo Sorozábal. Estrenada en el teatro Fuencarral, de Madrid, el día 13 de noviembre de 1934.

revista musical. La visualidad de la escena era muy importante para Francisco Arderius, quien no escatimaba en gastos en lo que a tramoya, decoración y vestuario se refiere. El empresario explotaba así la espectacularidad, aprovechando las extravagantes historias e influenciado por «las comedias de hadas», *opéras féeries* o comedias de magia. Todo este componente visual fue uno de los grandes atractivos para el público, ya que la empresa conformaba un tipo de espectáculo total, lleno de fantasía y de gran dimensión plástica, que permitía la total desconexión con lo cotidiano.

Con la empresa de Arderius trabajaron algunos de los mejores escenógrafos de la época. Uno de ellos, el veneciano Giorgio Bussato, quien se había formado en el taller parisino de Domenico Ferri con su hijo Augusto Ferri. En 1851 los tres dejaron la capital francesa contratados en el Teatro Regio de Turín, donde Bussato realiza escenografías para *Los Hugonotes* o *Lucia di Lammermoor*<sup>112</sup>. Él y Augusto Ferri terminarían en España, siendo reconocidos pintores «de escena en días de eclecticismo y burguesía acomodada»<sup>113</sup>, y cuya colaboración daría fruto a algunos de los más brillantes y aplaudidos decorados de la época. Debido a cláusulas de contrato se ha atribuido erróneamente en muchos casos la autoría de uno y de otro. Sólo Ferri podía firmar las decoraciones realizadas para el Teatro Real, por lo que aparece la signatura de Bussato para el resto de encargos<sup>114</sup>. Sobre las cualidades heterogéneas de los escenógrafos bufos, sirva de ejemplo el también colaborador Luis Muriel, que aún la estética fantástica romántica en *La Isla de los Portentos*<sup>115</sup>, ya en decadencia por estos años, con el realismo que se requiere en *Pepe-Hillo*<sup>116</sup>, o Francisco Plá en *El viaje a la luna*, muestra del gusto de la burguesía pujante por la prosperidad material puesta en escena, en plena época positivista y de progreso tecnológico; «el dibujo preciso ilustra toda una serie de máquinas y artefactos técnicos cuya significación están también en la mente de las gentes»<sup>117</sup>.

---

<sup>112</sup> Juan Paz Canalejo, «Magias erráticas», en *La caja de las magias: las escenografías históricas en el Teatro Real* (Cuenca: Universidad de Castilla la Mancha, 2006), 149-150.

<sup>113</sup> Ana María Arias de Cossío, *Dos siglos de Escenografía en Madrid* (Madrid: Mondadori, 1991), 150.

<sup>114</sup> *Ibidem*, 151.

<sup>115</sup> *La isla de los portentos*: cuento mágico de las mil y una noches: disparate cómico inverosímil, en tres actos y en verso con letra de Enrique Zumel; música de José Rogel; decorado y trastos de Luis Muriel; vestuario de Dalmacio Detrell. Representado por primera vez en el teatro de los Bufos Madrileños (Circo), el 15 de febrero de 1868.

<sup>116</sup> Arias de Cossío, *Dos siglos de...*, 154.

<sup>117</sup> *Ibidem*, 171.

Esta puesta en escena de aquello que fantasea en la mente del espectador, de una manera detallista y afín al movimiento realista imperante entonces, influenciados por pintores de la talla de Carlos de Haes, es similar a lo que la gran pantalla americana *hollywoodiense* estrena a partir de la segunda mitad del siglo XX; películas de aventuras, acción y ciencia ficción. «Representaba todas las posibilidades para satisfacer el entusiasmo colectivo aunque fuese, solamente, un substitutivo de entusiasmo»<sup>118</sup>. Este tipo de planteamiento está presente en multitud de composiciones bufas, que presentan además relaciones de intertextualidad por sus similitudes en múltiples planos de su desarrollo, en gran parte debido a la necesidad impuesta por la taquilla de estrenar asiduamente. Estas correspondencias son explícitas entre *Los Sobrinos del Capitán Grant* (1877), *El Siglo que Viene*<sup>119</sup> (1876), *Robinson* (1870) y *El Capitán Negrero*<sup>120</sup> (1865) o entre *Cinco Semanas en Globo* (1871) y *La Vuelta al Mundo*<sup>121</sup> (1875). La mayoría de ellas comparten el vínculo de ser adaptaciones zarzueleras de novelas de Julio Verne, y sirven de pretexto para alcanzar un distanciamiento temporal y espacial de la realidad del espectador.

También por esta premura de presentar nuevas piezas continuamente, realizan versiones de otras zarzuelas que se ajustaban bien a sus parámetros, adaptaciones de operetas extranjeras y obras de gran aparato escénico. Una de estas fue *La Pata de Cabra*<sup>122</sup>, comedia de magia escrita por Juan de Grimaldi basada en la original francesa *Le Pied de Mouton* y estrenada en Madrid en 1829 con uno de los mayores éxitos del siglo. En 1858 se reestrenó en formato de zarzuela en el Teatro del Circo con música de Oudrid, pero sin obtener el éxito esperado por lo costoso de su representación<sup>123</sup>, ya que

---

<sup>118</sup> Salcedo, *Teatro y sociedad en el Valladolid ...*, 126, citado en Juan P. Arregui, «Intrahistoria material y práctica escénica del teatro burgués decimonónico. El testimonio del Teatro Calderón de la Barca: Valladolid, 1863-1900» (tesis doctoral, Universidad de Valladolid, 2004), 1529.

<sup>119</sup> *El siglo que viene*: zarzuela cómico-fantástica en 3 actos y en prosa con letra de Ramos Carrión y Coello; música de Martín Caballero. Representada por primera vez en el Teatro del Príncipe Alfonso el lunes 3 de julio de 1876.

<sup>120</sup> *El capitán negrero*: zarzuela en tres actos con letra de Antonio García Gutiérrez; música de Emilio Arrieta. Representada en el Teatro de la Zarzuela en diciembre de 1865.

<sup>121</sup> *La vuelta al mundo*: viaje inverosímil de grande espectáculo cómico lírico en prosa y en verso, en tres actos y un prólogo, divididos en quince cuadros por Don Luis Mariano de Larra y Wetoret; música de los Maestros Barbieri y Rogel. Estrenada en el Teatro Príncipe Alfonso, el 18 de agosto de 1875.

<sup>122</sup> *Todo lo vence amor ó la pata de cabra*: melo-mimo-drama mitológico-burlesco de magia y de grande espectáculo en tres actos por Juan de Grimaldi.

<sup>123</sup> Casares Rodicio, *Francisco Asenjo Barbieri: Escritos*.

incluía, en su versión original, el desmesurado número de cuarenta y ocho tramoyistas cuando lo normal eran unos seis o siete. Casi una década más tarde volvería a ser readaptada por la troupe de Arderius, incluyendo un *can can*<sup>124</sup>.

Este género es muy difícil de comprender si sólo se atiende a lo musical o literario, ya que «la escenografía es elemento constitutivo y consustancial a su propia naturaleza»<sup>125</sup>. Es por esto que Busato, Ferri y Valls aparecieron mencionados en los libretos, a la par que el compositor o libretista, y reseñada su labor en prensa. Sus trabajos suscitaron una tremenda expectación en las capitales de provincias, ya que en los teatros de estas se albergaban decoraciones genéricas, útiles para cualquier tipo de obra, adaptables fácilmente mediante el uso de pequeños atrezzo<sup>126</sup>.

Tanto es así que incluso se encargaba a escenógrafos de renombre (el caso del taller de Busato y Bonardi da buena muestra de ello) series completas de forillos, trastos, bastidores y telones que abarcasen el mayor espectro de ambientes posible: salón regio, casa modesta, jardín, sala moderna, montañas, etc<sup>127</sup>.

Una de estas zarzuelas de gran aparato y que además sería la primera en presentarse en Valladolid a la llegada de la compañía es *Robinson*, donde aparece la «mitología iconográfica» que generó el colonialismo y que permitía al público aceptar una realidad totalmente ajena al instante de verla<sup>128</sup>. Otro de los grandes hitos bufos es el ingenio que aúna la maquinaria con lo ornamental, permitiendo una farsa que interactúa en la acción. La escenografía en el segundo acto de *Robinson* es buen ejemplo de esto:

Naturaleza Tropical, rica en vegetación. La escena representa una esplanada de un bosque. Á la izquierda la entrada de la cabaña de Robinson, que sombrea un árbol gigantesco en cuyo tronco se ven escritas algunas palabras. Al pié habrá un banco. Hacia el fondo alguna escabrosidad con término practicable. En ambos lados espesos matorrales. Deberá cuidarse de que la escena esté libre por completo, para que puedan moverse con facilidad los coros y comparsas. En la copa del árbol estará el loro que hablará á su tiempo.

En esta transcripción literal de una acotación original del libreto se nos presentan varios elementos partícipes del desarrollo dramático para las consiguientes escenas; la entrada a la cabaña de Robinson, que no está meramente dibujada, al igual

---

<sup>124</sup> *La Época. Periódico literario y político*, 14 de marzo de 1869.

<sup>125</sup> P. Arregui, «Los sobrinos del capitán Grant y su estreno en Valladolid...»: 409.

<sup>126</sup> *Ibidem*, 413-414.

<sup>127</sup> *Ibidem*.

<sup>128</sup> *Ibidem*.

que el árbol gigantesco con un banco a sus pies y un loro en su copa que habla o la escabrosidad practicable al fondo.



II.1 Giorgio Busato, Acuarela preparatoria de la escenografía de "Los sobrinos del capitán Grant", 1877, © 2015 Museo Nacional del Teatro/Todos los derechos reservados. <http://museoteatro.mcu.es/obra-sobre-papel/giorgio-busato/>

Otro ejemplo de escenario móvil y de brillantez ocurre dentro de la obra *El Potosí submarino* que también se representó en Valladolid, en él se recrea el famoso *Nacimiento de Venus* de Boticelli, en el fondo del mar «y en el centro una gran concha que al abrirse deja ver a Perlina», acompañada la imagen de una iluminación verde conseguida gracias a la luz eléctrica y a bengalas<sup>129</sup>. Este diseño inspiró a una posterior escena en *Los Sobrinos del Capitán Grant*, cuya acuarela se encuentra inmediatamente antes de este párrafo.

---

<sup>129</sup> Cortizo, *Emilio Arrieta*, 411.

### II.3 Contra la crítica: *El conjuro* y *Los Misterios del Parnaso*

«A ver si viendo que también Calderón ha hecho bufonadas, no se toma en serio ni se combate esto, que no tiene nada de particular ni hace perjuicio a nadie»

Adelardo López de Ayala

Si bien no todas las opiniones suscitadas por la compañía fueron desfavorables, la recepción de las zarzuelas bufas por parte de los críticos más atildados y de aquellos profesionales que veían comprometido el modelo escénico que les había hecho triunfar, además de por sectores reaccionarios y moralistas, alejados ética y estéticamente de las manifestaciones más populares y de consumo que consideraban anecdóticas, menores y despreciables, tachaban este repertorio de despropósito y lo entendían como causa de la crisis que el noble teatro lírico español estaba viviendo. Sirva de ejemplo este fragmento de crítica escrita a principios 1867 en referencia a la actividad de Los Bufos:

[...] Si volviésemos a nuestra antigua tonadilla, tal vez cultivado éste género por los *bufos*, no tendríamos nada que decir, puesto que no renegábamos de nuestro origen, por más que fuésemos para atrás; pero cuando ha habido un tiempo, no muy lejano, en que nuestra zarzuela preludiaba la ópera nacional, y cuando esta zarzuela, después de sus vicisitudes, se transforma en su agonía en un género servilmente imitado del extranjero, y en un género cuyo único y exclusivo objeto es hacer reír por medio de toda clase de despropósitos, entonces bueno es hacer constar toda la inconveniencia de semejante transformación. [...] Si hubiera ópera nacional, si hubiera zarzuela, tal vez estaría justificada la existencia de ese espectáculo; mas no habiendo ni lo uno ni lo otro, no comprendemos cómo compositores de talento y que deben ser amantes de los progresos de la música en su nación, sometan su ingenio a tales excentricidades, a no ser que, echando a un lado todo deseo de prosperidad para el arte, crean que no se puede llegar más allá de donde ellos han llegado<sup>130</sup>

Frente a este tipo de críticas la respuesta vino de mano del libretista Adelardo López de Ayala, quien arregló dos entremeses cómicos de Calderón de la Barca: *El Conjuro*<sup>131</sup> y *El Dragoncillo*<sup>132</sup>. El propósito de Ayala al usar estas piezas de Calderón

---

<sup>130</sup> *Revista y Gaceta Musical*, 6 de enero de 1867.

<sup>131</sup> *El Conjuro*: entremés de Pedro Calderón de la Barca, manoseado por Adelardo López de Ayala; y puesto en música por Emilio Arrieta. Al final de esta obra, Adelardo López de Ayala incluyó estos versos: «A don Pedro Calderón,/ que en el fruto prodigioso/ de su fecunda invención,/ dio a Madrid mejor blasón/que el del madroño y el oso,/ debemos mil carcajadas,/mil entremeses risueños,/ mojigangas celebradas/ que vienen pintiparadas/a los bufos madrileños./Aunque en el trono sentado/ donde sus versos divinos/ aún le tienen colocado,/ no se excusó remilgado/ de alegrar a sus vecinos./ La risa puede, a fe mía,/ ser tan culta como el llanto;/ don Pedro así lo creía/ y el mismo Espíritu Santo/ recomienda alegría».

es justificar un género que se encuentra en la raíz de la literatura dramática española más consolidada y validar así la calidad del teatro bufo.

*El Conjuero* es la cuarta obra puesta en escena por Los Bufos durante la primera temporada y siguiente éxito importante tras *El joven Telémaco*, lo que enmienda el primer fiasco de la compañía: *Un cuadro, un melonar y dos bodas*<sup>133</sup>. Con música de Emilio Arrieta, esta zarzuela en un acto presenta los característicos juegos fonéticos, esta vez con el pretexto de un sortilegio mágico: «Quirín, quin paz. Quirín, quin paz...». También aparecen las onomatopeyas, recordando al lenguaje de la ópera bufa italiana, cuando los protagonistas imitan el sonido de las campanas del sacristán en el «dúo del din glin» y se intercala el latín vulgar con el castellano en episodios que imitan cómicamente la monodia eclesiástica, influencia del uso del griego macarrónico en el famoso número de las suripantas antes mencionado. Al final de la cual hay un diálogo entre Arderius y Calvet donde se justifica la elección de una pieza de Calderón, defienden la calidad del teatro bufo y piden clemencia al público.

La siguiente temporada se inicia el 5 de septiembre de 1868 con *Los Misterios del Parnaso*<sup>134</sup>, «revista crítica en un acto y en verso» de Luis M. de Larra y Emilio Arrieta. Presenta personajes conceptuales y números musicales muy interesantes; la Zarzuela y su solo «yo soy la altiva zarzuela...» o el solo del Bufo «yo soy el pobre Bufo que excita su furor...», presentados en una ambientación mitológica<sup>135</sup> tan típica de la compañía. Toda ella es una defensa de los bufos, con escenas en las que Terpsícore confiesa que baila en el teatro el can-can, la Crítica subiendo al Parnaso acompañando al Teatro Español, la Zarzuela acusando a los bufos de su decadencia y Arderius en el papel de Bufo defendiéndose de las acusaciones y alegando que él nace cuando ella ya había muerto y apoyándose en el personaje del Público: «Yo, señores, soy un hombre/ que no entiendo de perfiles,/ y que voy solo al teatro/ á pagar y á

---

<sup>132</sup> *El Dragoncillo*: entremés que Pedro Calderón de la Barca escribió para los Bufos Madrileños; puesto en música y manoseado por dos vecinos de esta corte, Adelardo López de Ayala y Emilio Arrieta.

<sup>133</sup> *Un cuadro, un melonar y dos bodas*: zarzuela en dos actos escrita por José Rogel y Fernández Caballero; música de Oudrid.

<sup>134</sup> *Los misterios del Parnaso*: revista crítica en un acto y en verso con letra de Luis Mariano de Larra; música de Emilio Arrieta. Representada por primera vez en el teatro de los Bufos Arderius (Circo) el 5 de setiembre de 1868.

<sup>135</sup> Acotación escénica del libreto: «El teatro representa el Monte Parnaso ó Helicón. La escena es la falda del monte. Á la izquierda la fuente Hipocrene, que en vez de caño tiene una teja rota por la que no corre agua. En lo alto del monte el Templo de la gloria en estado ruinoso». Madrid: Imprenta de José Rodríguez, 1868, 6.

divertirme».

Los ataques y reprobaciones de la prensa persistieron durante varios años más, acompañando siempre a los éxitos taquilleros incomprensibles para los medios más conservadores «¿A que han de ir los madrileños á ver una comedia, si la ven á todas horas, y gratis, en la situación actual? [...] De aquí que esté en boga el género *bufo*, el género grotesco, inmoral y estúpido; reflejo de la revolución y de las costumbres revolucionarias»<sup>136</sup>. Así como medio de propaganda y en defensa de sus intereses Arderius ideó un semanario titulado *La Correspondencia de los Bufos*, conducto mediático de la empresa para el cual escribieron figuras afines y participantes del movimiento. El propio Francisco Arderius redactó asiduamente en él, así como Francisco Asenjo Barbieri<sup>137</sup>, o la mayoría de libretistas del género que también colaboraron con su pluma, interesados de primera mano en defender sus obras, y cuyos ingresos dependían en gran medida de sus trabajos como periodistas<sup>138</sup>. El periódico tuvo una corta vida de seis meses durante el año 1871, desde el 16 de febrero hasta el 12 de agosto.

---

<sup>136</sup> *Don Quijote. Periódico satírico político*, 15 de enero de 1869.

<sup>137</sup> Mejías García, «La correspondencia de los bufos...», 136-137.

<sup>138</sup> *Ibidem*.



### **III. La llegada a Valladolid del género bufo**



La compañía de Francisco Arderius se presentó bastante tarde en Valladolid, ya que en 1867 habían girado por Cuba, y, sin embargo, hasta 1871 no llegaron a la ciudad. Hay varios antecedentes de zarzuelas bufas que la burguesía vallisoletana pudo ver en los teatros Lope de Vega y Calderón de la Barca, entremezcladas con otros espectáculos variados y zarzuelas serias.

A mediados de marzo de 1867 se ponen en escena *Los dos ciegos* y *El joven Telémaco* en el Calderón, «á beneficio del tenor cómico Isidro Pastor»<sup>139</sup>. Es importante no confundir a éste con el empresario Leonardo Pastor, que posteriormente será de los mayores interesados en traer a Valladolid a la empresa madrileña. Las dos obras gustaron al público que además fue numeroso<sup>140</sup>, y sin embargo la opinión de *La Crónica Mercantil*, diario bastante conservador, no comparte el mismo entusiasmo por ellas:

[...] Lo primero que se nos habia ocurrido despues de presenciar su primera representacion, era preguntar: ¿Qué es el Teatro? ¿Cuál es su objeto? Porque, á la verdad, la moral sale tan mal parada que no comprendiamos como producciones de tal género se permiten en escena. Pero, he aquí, que á estas preguntas se me contesta con que la zarzuela en cuestión es del género *bufo*. ¡Ya!...Comprendo. Este nuevo género dramático nos fué importado por nuestros vecinos de allende los Pirineos, y como todo lo que viene de Francia tiene *esprit*, es á lo *comm il faut (sic)*, fué preciso aclimatarlo á nuestra escena. Gracias, señores franceses por el regalito; pero no necesitamos de esa fineza. Guárdenla en buena hora, ella satisface una de sus necesidades; pero afortunadamente nosotros no necesitamos tanta *pimienta*, no estamos tan enervados que busquemos el placer donde la moral está proscrita; nuestras costumbres no adquirieron todavía ese refinamiento y quiera Dios que no lo adquieran nunca; ese es un síntoma mortal y no queremos pensar en sus tristes y fatales consecuencias<sup>141</sup>.

El autor continúa su escarnio contra Eusebio Blasco, escritor del libreto, de manera muy dura y con un tono de crítica cultista y erudita, en la que da a entender su extenso conocimiento de literatura y filosofía. Este extracto no deja de ser un reflejo de las opiniones que ya había suscitado en Madrid el género. La parte que reseña la actuación es terriblemente escueta: «La ejecucion de *Los dos ciegos* fué tambien esmerada. El público aplaudió y salió contento»<sup>142</sup>. Otras producciones similares

---

<sup>139</sup> *La Crónica Mercantil. Diario de Valladolid*, 20 de marzo de 1867.

<sup>140</sup> *La Crónica Mercantil. Diario de Valladolid*, 26 de marzo de 1867: «La concurrencia fué numerosa y no faltaron aplausos».

<sup>141</sup> *Ibidem*.

<sup>142</sup> *Ibidem*.

aparecen compartiendo cartel, significativo es «la sordera en un acto de los Bufos Madrileños, titulada, *La trompa de Eustaquio*»<sup>143</sup> que se representa junto a *La Hija del Regimiento*<sup>144</sup> el uno de enero de 1868, posiblemente a modo de relleno y contrapartida de una zarzuela mayor. El catorce de este mes y también en el Calderón se vuelve a reponer *El joven Telémaco*, esta vez por el actor cómico y empresario Leonardo Pastor<sup>145</sup>.

### III. 1. Las ferias de 1869 y la compañía de Maximino Fernández

Para las ferias de 1869 el teatro Calderón contrató la compañía de zarzuela de Maximino Fernández, cuyo repertorio era muy bufo, aunque también ponían en escena obras grandes de la talla de *Marina*<sup>146</sup>. Ya habían girado en otros teatros del estado, por ejemplo en Santander, donde se publicitaba en especial «la magnífica zarzuela de grande aparato *Los Infiernos de Madrid*»<sup>147</sup>. La temporada dio comienzo el quince de septiembre y se puso a la venta «un abono por 20 representaciones, en las oficinas de R. Merino y Compañía»<sup>148</sup>. La primera de ellas fue *La conquista de Madrid*<sup>149</sup>, «desempeñada por la señorita Esteban, señora Brieba y los señores Fernandez, Pastor, Beracochea, Cubero, Iturriaga, Gonzalez, Vila, Cenon, Calaabuig y Rovira»<sup>150</sup>. Este reparto era ya conocido en su mayoría por el público vallisoletano, incluido el tenor cómico Isidro Pastor.

Al día siguiente la troupe escenifica *Los Dioses del Olimpo*, «en cuya funcion se bailará el aplaudido *Can-Can*»<sup>151</sup>, de la que la crítica vuelve a retomar su posición beligerante contra lo bufo: «Nada diremos de su mérito literario, ni aun del que pueda

---

<sup>143</sup> *La Crónica Mercantil. Diario de Valladolid*, 1 de enero de 1868.

<sup>144</sup> *La hija del regimiento*: zarzuela en tres actos y en verso arreglada de la escena española de la ópera cómica francesa del mismo título por Emilio Alvarez. Representada por primera vez en el Teatro de la Zarzuela la noche del 11 de setiembre de 1860.

<sup>145</sup> *La Crónica Mercantil. Diario de Valladolid*, 14 de enero de 1868.

<sup>146</sup> *Marina*: ópera española en 3 actos refundición de la zarzuela de D. Francisco Camprodón por D. Miguel Ramos Carrión ; música del Mtro. Emilio Arrieta ; traducción italiana por D. Gottardo Aldighieri. Estrenada en el Teatro del Circo de Madrid el 21 de setiembre de 1855.

<sup>147</sup> *Boletín de comercio*, 27 de junio de 1867.

<sup>148</sup> *El Norte de Castilla*, 8 de setiembre de 1869.

<sup>149</sup> *La conquista de Madrid*: zarzuela en tres actos y en verso original de Luis Mariano de Larra; música de Joaquín Gaztambide. Representada por primera vez en el teatro de la Zarzuela el 19 de diciembre de 1863.

<sup>150</sup> *Ibidem*.

<sup>151</sup> *El Norte de Castilla*, 16 de setiembre de 1869.

tener en el género, que para mengua del arte alcanza hoy tanto éxito»<sup>152</sup>. Para una compañía de gran aparataje escénico, *El Norte de Castilla* señala el inconveniente de que los coros deberían ser más numerosos, aunque «nada dejan que desear por lo afinados»<sup>153</sup> y que la «escena bien en general, aun cuando habremos de advertir que se la atiende algo más que hasta aquí, porque á veces hay discuidos (sic) de bastante bulo»<sup>154</sup>.

En este tipo de críticas decimonónicas el gran foco de atención lo acapara la ejecución de los cantantes, no sólo por tratarse de teatro lírico, sino en comparación a lo sobrio del resto de aspectos, en muchas ocasiones ni siquiera mencionados. A pesar de esto, no es fácil tener una opinión buenamente formada de la calidad interpretativa de estos artistas, ya que la inmensa mayoría de críticas eran notoriamente condescendientes. La prensa vallisoletana presenta estos mismos defectos, aunque es muy posible que los artistas de esta compañía fueran realmente buenos, tanto por la cantidad ingente de trabajos que realizaron por los diferentes teatros españoles en estos años como por la inclusión en su repertorio para Valladolid de la pieza *Marina*. Sirva de ejemplo la reacción del Norte ante *Los Dioses del Olimpo*; «El Sr. Beracochea, hizo el murguista Orfeo, sin duda por ver el Olimpo y el imperio de Pluton, pues sin tener esta curiosidad no nos esplicamos cómo desempeña este papel que nos parece muy inferior á su categoría»<sup>155</sup>.

Las siguientes fueron *El artículo 33*<sup>156</sup> y *La Corte del Niño Terso*<sup>157</sup> que, representadas la noche del 17 de septiembre, «agradaron al numeroso público que concurre á éste coliseo»<sup>158</sup>. Según la prensa, la compañía tenía la intención realizar nuevos estrenos cada función, «cumpliendo su promesa de no repetir ninguno de los

---

<sup>152</sup> *El Norte de Castilla*, 18 de septiembre de 1869.

<sup>153</sup> *Ibidem*.

<sup>154</sup> *Ibidem*.

<sup>155</sup> *Ibidem*.

<sup>156</sup> *El artículo 33*: discusión bufo-político-monárquico-bailable y hasta si se quiere profética, original de José Mariano Vallejo y Compañía. Representada en el Teatro de Verano (Circo de Paul) el 5 de junio de 1869.

<sup>157</sup> «La piececita que se ha estrenado en el Circo de Paul con el título de *La corte del niño terso* es muy liberal y muy graciosa. Su autor, el Sr. Vallejo, ha sido llamado muy justamente á la escena. Aconsejo al público que vaya á verla y pasará un buen rato con las cosas del niño terso». *Gil Blas, periódico satírico*, 8 de agosto 1869.

<sup>158</sup> *El Norte de Castilla*, 19 de septiembre de 1869.

espectáculos»<sup>159</sup>. Seguramente no era más que una estrategia publicitaria, ya que, tras representar todo su repertorio, comenzaron a reponer aquellas obras que más gustaron. Estos juguetes o aporósitos estaban muy en línea con las galas de variedades y de las sátiras políticas teatralizadas que concurrían las tablas españolas desde la caída borbónica. El primero de ellos era una «caricatura á determinados personajes de nuestros partidos políticos»<sup>160</sup> que además presenta características similares a las del género bufo, por ejemplo «las opiniones neo-católicas de un diputado que habló medio en latin, medio en castellano»<sup>161</sup>. El segundo posiblemente hacía alusión a las viñetas de *La Flaca*<sup>162</sup> del 21 de agosto de ese mismo año, donde se burlaban de lo ilusa que fue la primera tentativa histórica armada del carlismo y la acción belicosa de los clérigos<sup>163</sup>.

*La Côte del Niño Terso* escitó frecuentemente la hilaridad de los espectador viendo en escena al general D. Ramon mandando unos cuantos tránsfugas de sacristia que forman el Estado mayor del desdichado Terso y se hallan próximos á entrar en campaña. El Terso, que viste de corto y se presenta á sus *aguerridas* huestes con chichonero y sable, éste de hojadelata, olvida la arenga que aprendió, y solo despues de inspirarse en lo tinto, dá muestras de un valor que llena de entusiasmo a sus leales. Pero por desdicha suya aparecen dos voluntarios y un cabo, y el ejército sacristanesco se desbanda, teniendo que huir en un manso pollino el Terso, á quien abandona el general<sup>164</sup>.

Se sucedía al menos una función por día todos los días, siendo las siguientes *El sargento Federico*<sup>165</sup>, *Marina*, *Los Magyares*<sup>166</sup> y *Un casamiento republicano*<sup>167</sup>; y repitiéndose las obras ya representadas. En la prensa de estos días se señalaron algunos fallos de coros en *Los Magyares*, que hicieron que el director hiciese sonar la batuta

---

<sup>159</sup> Ibidem.

<sup>160</sup> Ibidem.

<sup>161</sup> Ibidem.

<sup>162</sup> *La Flaca: revista liberal y anticarlista*, o simplemente *La Flaca*, fue una revista publicació española de tendencia política republicana y federal, publicada en Barcelona durante el Sexenio Democrático, momento en que la libertad de prensa permitió este tipo de publicaciones

<sup>163</sup> Fundación Joaquín Díaz, *La fuerza del humor. Revistas satíricas del siglo XIX* (Santander: Universidad de Cantabria, 2013), 14: El Niño Terso era el mote que habían puesto a D. Carlos de Borbón sus detractores.

<sup>164</sup> *El Norte de Castilla*, 19 de septiembre de 1869.

<sup>165</sup> *El sargento Federico*: zarzuela en cuatro actos arreglada del francés por Luis de Olona; música de Francisco Barbieri y Joaquin Gaztambide. Representada por la primera vez en el Teatro del Circo, el 22 de Diciembre de 1855.

<sup>166</sup> *Los Magyares*: zarzuela en cuatro actos original de Luis de Olona; música del maestro Joaquín Gaztambide. Representada por primera vez en el teatro de la Zarzuela en abril de 1857.

<sup>167</sup> *Un casamiento republicano*: zarzuela en tres actos arreglada del francés por Bardán, Granés y Pastorfido con musica de José Rogel. Fue estrenada en el teatro de los Bufos Arderius (Circo), el día 14 de enero de 1869.

para que estos no se perdieran, y de nuevo llamada de atención al director de escena en *La Corte del Niño Terso*:

El director de escena debe tener cuidado, de que esta sea bien servida, y adecuados á la época que se represente el decorado, vestuario, mobiliario y trastos de ella; tambien le advertimos no consienta entre bastidores absolutamente á otras personas que las que exija la funcion que se represente, en la forma que detalle el libreto; porque el público pierde la ilusion, al paso que molesta oír mas ruido durante la representacion en el escenario, que en la sala<sup>168</sup>.

El día 21 de septiembre se repone *La conquista de Madrid*, pero no está claro si sucedió en el Lope o en el Calderón. A partir de este día se dio una situación algo confusa, ya que o apareció otra compañía en el Lope a finales de mes, con un repertorio muy similar, o la misma, con pequeños cambios de reparto, actuó también en este teatro. En cualquier caso, durante el tiempo que hubo funciones en ambos teatros el Calderón acaparó todo el éxito y la atención de la prensa, que apenas habla del Lope, exceptuando los anuncios de cartelera y la zarzuela *Jugar con Fuego*, por la importancia que la misma implica. Gracias a la crítica que *El Norte de Castilla* hace de ella el día 24 se puede distinguir la diferencia en el reparto de quienes actuaron en el coliseo Lope de Vega, pues cantaron «el tenor Sr. Cortavitarte y el bajo Sr. Jimeno»<sup>169</sup>. La escena y los decorados de *Jugar con Fuego* merecieron la aprobación del *Norte*, así como el conjunto de lo visto y escuchado, pero con todo, hubo poca concurrencia que el propio periódico achaca a los fuegos artificiales en la plaza<sup>170</sup>.

Al día siguiente se puso en escena *Los Dioses del Olimpo* en el Lope, y poco después *Los Infiernos de Madrid* con el reparto siguiente; la señorita Pastor en el papel de Pura, el señor Gimeno en el de Plutón, Fernández en el de Cervero y el Sr. Guzmán<sup>171</sup> de protagonista, además de los siete pecados capitales, cuyas actrices no se nombran. Es posible que el Sr. Fernández actuara con la otra compañía en una obra que ya conocía y que acababa de representar unos días atrás.

La prensa recibió favorablemente el libreto; «La obra, como del género bufó, es en nuestro concepto de lo mejor que se ha escrito, porque domina al menos en ella un

---

<sup>168</sup> *El Norte de Castilla*, 21 de septiembre de 1869.

<sup>169</sup> *El Norte de Castilla*, 24 de septiembre de 1869.

<sup>170</sup> *Ibidem*.

<sup>171</sup> «Teatro de Lope», *El Norte de Castilla*, 3 de octubre de 1869.

pensamiento filosófico»<sup>172</sup>. Esto seguramente se debe a la temática de la misma y a la particular predilección moral del diario.

Esta producción cuya letra es original del reputado autor dramático D. Luis Mariano de Larra y música de Rogel, tiene en su abono la novedad en el desarrollo de la acción, que sin perder su continuidad de argumento, se divide en diferentes cuadros de la vida social, en los que juegan como protagonistas *los siete pecados capitales*. Representados estos por siete hijas de Plutón que se conciertan con el portero del infierno para ir a Madrid con objeto de pervertir el corazón noble y puro de un joven carpintero, próximo a enlazarse con una humilde artesana cuya honradez iguala a su hermosura, adoptan diversos y opuestos caracteres a fin de estorbar por medio de ingeniosos recursos, que se llegue a efectuar el matrimonio proyectado, lo que no pueden conseguir al fin, gracias a la invulnerable pureza de la joven, que logra triunfar de los siete pecados y llega a sacar incólume de ellos a su prometido, a punto ya de caer en el último lazo<sup>173</sup>.

Lógicamente es la espectacularidad, por ser una obra de gran aparato, la característica de la obra que más se destaca; «El lujo con que se ha puesto en escena es digno de mencionarse, así como las decoraciones, algunas de las cuales son de bastante efecto, como la casa de dos pisos y cuatro habitaciones»<sup>174</sup>.

### III. 2. Vuelta de la compañía de Maximino Fernández en 1870

Apenas unos meses después, la junta directiva del Calderón vuelve a traer a la misma compañía «que estuvo en la feria»<sup>175</sup>. Anunciándose para primeros de febrero con obras nuevas, entre las que «se cuentan *La gran duquesa de Gerolstein*, *Barba Azul* y otras»<sup>176</sup>, y los mismos artistas<sup>177</sup>, «conocidos y apreciados de este público»<sup>178</sup>.

El martes 8 de febrero comienzan de nuevo su andadura por Valladolid con la primicia en esta ciudad de *La Gran Duquesa de Gerolstein*<sup>179</sup>, en la que «hubo una

---

<sup>172</sup> *Ibidem*

<sup>173</sup> *Ibidem*

<sup>174</sup> *Ibidem*.

<sup>175</sup> *El Norte de Castilla*, 27 de enero de 1870.

<sup>176</sup> *Ibidem*.

<sup>177</sup> *El Norte de Castilla*, 27 de enero de 1870: «Las Sras. Estéban, Briebe, Montañés y Ferrer y los Sres. Fernandez, Pastor, Beracochea é Iturriaga, tienen suficientemente probado que valen mucho en el arte que profesan».

<sup>178</sup> *Ibidem*.

<sup>179</sup> *La Gran Duquesa de Gerolstein*: zarzuela bufa, en tres actos y cuatro cuadros traducida del francés por Julio Monreal. Representada por primera vez en el teatro del Circo (Bufos Arderius) el 7 de noviembre de 1868.

conurrencia extraordinaria»<sup>180</sup> y que repitió varios días. Debió de gustar mucho si complació a la *Crónica Mercantil*, la cual añadió que «la escena estuvo bien vestida, y los cantantes nos ofrecieron trages buenos y apropósito para la obra bufa, saliendo muy satisfecho el público de la ejecución , y con deseo de volver á ver una zarzuela que tanto le hizo reír»<sup>181</sup>.

No sucedió de igual modo con la siguiente función del sábado, en la que se repetía *El sargento Federico* de su anterior estancia y en la cual la *Crónica Mercantil* constató una «escasísima concurrencia»<sup>182</sup>. A pesar de ser una opereta, el diario habló muy bien de toda la parte de la ejecución, aunque sea necesario matizar que decidió no hablar ni de la música ni del libreto por ser estos ya conocidos por el público, y de seguro no hubiese sido tan benevolente con ellos. Otro fracaso taquillero sucedió el jueves siguiente con *El Diablo en el Poder*<sup>183</sup> que tampoco obtuvo la asistencia esperada<sup>184</sup>.

---

<sup>180</sup> *La Crónica Mercantil. Diario de Valladolid*, 10 de febrero de 1870.

<sup>181</sup> *Ibidem*.

<sup>182</sup> «Revista de Teatros», *La Crónica Mercantil. Diario de Valladolid*, 20 de febrero de 1870: «en la noche del sábado 12, con escasísima concurrencia tuvo lugar la interpretación de la opereta en 4 actos *El sargento Federico*. El público tiene ya formada opinión del libreto y la partitura, y no hay para que hacerse cargo de ella. Ahora bien; en la ejecución estuvo á cargo de la simpática señorita Esteban, el protagonista de la obra. Formando en la escena una figura linda y elegante; caracterizando con gracia, inteligencia y precisión; cantando con entonación y flexibilidad; demostrando una vasta instrucción musical; arrojando con delicadeza las notas; con soltura, donaire y esbeltez en la parte declamable y aunque echándose de ver poca sonoridad y robustez en la voz, arrancó con justicia del público que la escuchamos, nutridos aplausos que demostraban lo justo que era rendir ovación á la artista, cuando como en esta noche daba el interés que de suyo requiere á la parte á ella encomendada. La señora Brieva con una voz llena; sujeta al rigor artístico que reclama la partitura , y dándole una justa interpretación, se conquistó merecidos aplausos: pero hubiéramos deseado que en ciertas escenas, hubiera acomodado sus conocimientos musicales al estudio peculiar que reclaman las situaciones de efecto. Por lo de más, se mantuvo á la altura que siempre deseamos verla. El Sr. Beracochea, dió en el primer acto á la parte de canto á él encomendada, una interpretación magistral; sosteniendo las notas con claridad y tesitura, y trabajando en las demás escenas como un buen *tenor*. Solo esperamos que de aquí en adelante exajere menos , y dé un poquito de veracidad á la acción del lenguaje en la declamación. El Sr. Pastor, nos gustó por sus maneras cómicas, su música, y ese canto *sui generis* que en él hemos podido observar. En el cuarto acto, escitó soberanamente nuestra hilaridad. El Sr. Iturriaga, como siempre distinguiéndose á la altura de un gran bajo; y los *coros* haciendo tantas proezas, que no nos atrevemos á otra cosa que á indicarlo. La orquesta bien dirigida, y la función á solo necesitando mas concurrencia».

<sup>183</sup> *El Diablo en el poder*: zarzuela en tres actos original y en verso de Francisco Camprodón; puesta en música por Francisco Asenjo Barbieri. Se estrenó en el Teatro Jovellanos, hoy Teatro de la Zarzuela, de Madrid, el 11 de diciembre 1856.

<sup>184</sup> «Revista de Teatros», *La Crónica Mercantil. Diario de Valladolid*, 20 de febrero de 1870.

Representaron *Barba azul*<sup>185</sup> con el libreto que Arderius encargó<sup>186</sup>, con una orquesta algo reducida para lo que se requiere y poco igualada en instrumentos, con la consecuencia de que «pareciera su ejecucion una miniatura de lo que oímos en Madrid, especialmente la tempestad del tercer acto, sin embargo notamos algo de vigor y sentimiento pero poca igualdad en colorido»<sup>187</sup>. En esta misma crítica el diario se ensaña con el género bufo como ya hizo la primera vez que reseñó *El Joven Telémaco*:

[...] De todas las artes conocidas con el renombre de bellas, la Música es la que tiene relacion mas íntima con el corazon del hombre. El alma humana simpatiza mas con todo aquello que á su naturaleza espiritual se acerca ó se asemeja, y la Música es entre las demás artes la que mejor alcanza este punto distinguido. El objeto pues de la Música es el alma humana, lo que en ella hay de mas profundo, y su fin es elevar esta misma alma, conmoviendola dulce y simpaticamente, trasportandola en alas del amor púrisimo, á la morada de las celestes visiones, al centro y origen de la bondad suprema. Mas para que cumpla su mision y sea digna de su elevado rango, toda obra musical debe encerrar un pensamiento esencialmente moral; ahora bien; ¿llena su mision ese género de Música francesa que tanta aceptación tuvo el año pasado en Madrid y que actualmente nos está dando á conocer la compañía que actúa en Calderon? Podemos asegurar que no. El público ilustrado asi la ha reconocido, y para justificar nuestro aserto, solo diremos que toda ella tiene un sentido depravado, que tiende á corromper el corazon, y á despertar en él bastardas pasiones.

Sin que tratemos de esponer las causas que pudieron influir en el desarrollo del género *buffo* frances en España solo diremos que Offembah (sic) con sus producciones, La Gran Duquesa, El Robo de Elena, Genoveva y, Barba-Azul contribuyó muchísimo á tan lamentable depravacion del gusto del público Madrileño. Cuando se ejecutó aquí la Gran Duquesa varias veces tomamos la pluma para hacer de ella una critica estensa y, al fin tuvimos que desistir por no encontrar en un punto donde apoyarla; con Barba-Azul casi nos ha sucedido lo mismo, sin embargo haremos un breve analisis de esta produccion.

La Música de esta Opereta que casi se estrenó simultaneamente en París y en Madrid, á fin del invierno pasado, es tan jovial, tan lijera, tan vivaracha y tan chispeante, que mantiene constantemente la sonrisa en los labios del auditorio; y a pesar de todo, si esceptuamos la *barcarolla* (sic) del primer acto, la marcha del segundo que debió de ser escrita para los instrumentos de cuerda, y que tiene cierto sabor clásico, la tempestad del acto tercero en la que, bien ejecutada, se nota un colorido á la que existe en la Sinfonia Pastoral, y dos *duettos* del cuarto acto, uno de tenor y contralto y otro de esta y bajo, todo lo demás escapa al analisis; todas estas piezas, y algunas que hemos omitido, tienen unos ritmos uniformes. En todas las obras de Offembach (sic) hay

---

<sup>185</sup> *Barba azul*: ópera bufa en cuatro actos escrita en frances por Henry Meilhac y Ludovic Halevy y música de Jacques Offenbach. Arreglada al teatro español por Antonio Hurtado y Francisco Luis de Retes.

<sup>186</sup> *Ibidem*: «Del libreto de esta obra se han hecho varios arreglos; el que se puso en Madrid en el teatro de la Zarzuela, es de Hurtado y Reyes, fué el primitivo; mas despues cuando quiso Arderius ponerla en el suyo tuvo que encargar otro por estar adquirida la propiedad del primero y este ha sido el que hemos oído en el Calderon. Lo mismo el uno que el otro significan una invasion mas del género *buffo* en la escena, cuya prostitucion no podemos menos de lamentar los verdaderos *amantes* del buen gusto musical».

<sup>187</sup> *Ibidem*.

motivos que se repiten cuatro ó cinco veces; es esta tambien sucede lo mismo pero necesario es confesar que son mucho mas variados que en la Gran Duquesa, y por eso se sostiene sin decaer la jovialidad y gracia mucho mas que en aquella. En el compositor se nota haber estudiado los clásicos Alemanes con preferencia á los Italianos, asi es que á las pocas veces de oír Barba-Azul, se observa que la parte de instrumentacion es mucho mejor que la de canto. Offembach (sic) ha descuidado demasiado la voz y la melodia y se ha fijado con preferencia en la instrumentacion; defecto gravisimo; pero que todos los compositores le tienen escepto los Italianos; y este es el motivo principalmente por que las operas Italianas superan en mérito á las Alemanas<sup>188</sup>.

Al terminar las funciones en Valladolid siguieron girando, y en Abril de ese año actuaron en A Coruña donde pusieron a funcionar este repertorio: *La conquista de Madrid*, *La Gran Duquesa de Gerolstein*, *Barba-Azul*, *Pan y Toros*, *Soirée de Cachupin*<sup>189</sup>, *Marina*, *Un pleito*<sup>190</sup>, *Jugar con fuego*, *El toque de ánimas*<sup>191</sup>, *Zampa*<sup>192</sup>, etc<sup>193</sup>. Al ver que *Jugar con Fuego* es parte de su repertorio, cabe la posibilidad de que actuasen durante las ferias y tras estas en los dos teatros de Valladolid de manera simultánea.

Después de que la compañía teatral de Maximino Fernández se marchara, Leonardo Pastor hizo conocida a la junta del teatro Calderón de sus deseos de traer a Valladolid a los Bufos Arderius. Tras una primera negativa escribió una carta el 5 de mayo al director del teatro Calderón, Don Eduardo Ruiz Merino, intentando conseguir así ser el arrendatario de dicho coliseo:

[...] Pensando que el espectáculo de los Bufos Arderius llamaría la atención en esta población, creí que ustedes no tendrían inconveniente en aceptarlo. Pero en vista de las apreciables observaciones que las creo muy justas, y alentado con ellas, y el delicado asunto que encierran sus frases, me atrevo á solicitar de nuevo. Yo puedo traer una buena compañía de Zarzuela con alguna parte notable. Me comprometo á dar lo menos 6 funciones, y mas, si [...] el público estuvieran contento<sup>194</sup>.

---

<sup>188</sup> «Revista de Teatros» *La Crónica Mercantil. Diario de Valladolid*, 20 de febrero de 1870.

<sup>189</sup> *La Soirée de Cachupin*: opereta en un acto arreglada á la escena española por D. Ramon de Navarrete y Landa; música del maestro Offenbach. Representada con gran aplauso en el teatro de la Zarzuela (Jovellanos) el día 14 de junio de 1869.

<sup>190</sup> *Un pleito*: zarzuela en un acto de Francisco Camprodon puesta en musica por Joaquin Gaztambide.

<sup>191</sup> *El toque de ánimas*: zarzuela en tres actos y en verso letra de Darío Céspedes; música de Emilio Arrieta. Representada por primera vez en el teatro del Circo, en noviembre de 1864.

<sup>192</sup> *Zampa ó La esposa de mármol*: obra lírico-fantástica en tres actos y en verso acomodada la letra á la música del célebre Herold por Narciso Serra y Miguel Pastorfido.

<sup>193</sup> *El Entreacto*, 22 de abril de 1870.

<sup>194</sup> «Correspondencia entre empresarios», 1870, Valladolid, fol.1, Archivo Calderón, CL 58-37, Archivo Municipal de Valladolid.

Y el mismo día envió otra carta con las mismas proposiciones, pero de manera más formal, siendo la primera de ellas la siguiente; «La temporada empezará el día 15 del presente Mayo hasta el día 30 inclusive, con una compañía de Zarzuela, no siendo Bufos»<sup>195</sup>.

### III.3 La Temporada 1871: Los Bufos Arderius en Valladolid

Para entender mejor la llegada de la compañía madrileña a Valladolid y su paso por los dos teatros principales, es necesario conocer la imperiosa necesidad comercial que atemoriza a Leonardo Pastor. En una carta escrita desde Vitoria por él al presidente y junta directiva del Calderón, volvió a pedirles la contratación de la empresa bufa:

Muy Sres. Míos: Por una casualidad supe que el anterior arrendatario de este teatro Don Elias Aguirre, habia tomado el teatro de Lope de Vega de la capital, y que llevaba para la feria Los Bufos Arderius, con todas las obras nuevas, decoraciones y su gran compañía.

Pueden ustedes comprender lo mal que me sentarin estas dos noticias, pues fui a Madrid á cerciorarme de lo 2º, pues lo del teatro cabia esa posibilidad. De mi entrevista con Arderius, dijo, que habia recibido carta del Sr. Aguirre, sobre el particular, y que le había contestado que hasta mediados de julio no podia decirle nada. Visto esto, procuré llamarlo á mi favor, y respondió como no podía menos á nuestra antigua amistad.

Este sencillo y verídico relato lo hago á ustedes; para que comprendan que al querer yo llevar esta feria á los Bufos al teatro de Calderon, es por evitarme perjuicios que ustedes pueden apreciar. El género bufo es casi nuevo en esta poblacion, pues solo se han hecho *Barba Azul* y *Gran Duquesa*. Faltan 8 ó 10 obras grandes que hacer de gran aparato y magnificas decoraciones. Si este espectaculo se lo llevan en la feria á Lope, me matan por lo menos la mitad de los productos de la feria, y saben ustedes tengo que dar una cantidad bastante respetable.

El Sr. Aguirre sabe muy bien que los Bufos no eran muy del agrado de algunos señores de la junta, que no me dieron su licencia, para llevarlos á Calderon, y ha dicho "yo los llevo á Lope, y le desbarato la feria, y lo arruino para todo el año"

Esta idea á sido la suya, pero yo le he pasado, y solo aguardo la aprobacion de los señores de la Junta para cerrar mi compromiso. De todos modos en ese tiempo llevaré dos compañías. Una Los Bufos, otra tendré el honor de participárselo mas tarde, cuando esté adelantado el negocio<sup>196</sup>.

Esta carta escrita el 4 de Julio de 1871, no consiguió el propósito de Pastor, o al menos no del todo. Lo más probable es que Arderius aceptase el contrato que ya tenía

---

<sup>195</sup> *Ibidem*.

<sup>196</sup> «Correspondencia entre empresarios», 1871, Valladolid, fol.1, Archivo Calderón, CL 58-38, Archivo Municipal de Valladolid.

hablado con Aguirre para las ferias, por lo que Pastor se tuvo que conformar con programarlos después de estas. Se puede notar el despecho y la rivalidad con Aguirre en la siguiente carta a Eduardo Luis Merino, presidente del Calderón, el 23 de agosto.

De mis gestiones en Madrid sobre la Compañía de los Bufos Arderius ha resultado lo siguiente:

Que del 9 al 21 de Septiembre dará Arderius en Lope 20 funciones de las de escándalo y brocha gorda en las cuales no tomará él parte y del 1º al 8 de Oct. dará en Calderon en union con la Lola Fernandez las obras de grande aparato: El Fausto, El Rey Midas, el Potosí Submarino y otra, todas con todo el decorado é instrumentos de su propiedad.

Yo voy á empezar el día 15 con mi compañía de zarzuela y voy a poner en escena *El Molinero de Subiza* obra que me dará tanto dinero como se llevará los Bufos.

Ahora espero de su amabilidad y de los Sres. De la Junta lo vean con los de la Comision de la Exposicion para que inviten al Rey á que asista al teatro de Calderon. Con esto y con las obras que pondré en escena, defenderé el negocio (Dios mediante). [...]<sup>197</sup>

El 21 de agosto de 1871 se anuncia en *El Norte de Castilla* que «el distinguido actor y celoso empresario Sr. Aguirre acaba de contratar para el teatro Lope de Vega en la próxima feria á los renombrados *Bufos Arderius*»<sup>198</sup>, añadiendo que se pondrían en escena «con las decoraciones, trajes y acierto con que han sido estrenadas en Madrid»<sup>199</sup>. Esta es una de las grandes bazas propagandísticas de la compañía, aludir al éxito en la capital y al gran aparataje visual de las obras para llamar al público, coincidiendo además con unas «grandes reformas en dicho coliseo»<sup>200</sup>. Se publicita en el periódico su «gran repertorio nuevo», aunque posteriormente algunas, véase *El potosí submarino*, no fueran puestas en escena hasta la marcha de estos al Calderón.

El 6 de septiembre por la mañana llegaron los bufos<sup>201</sup> a Valladolid en el tren de Madrid, comenzado los ensayos ese mismo día<sup>202</sup>. El día de 8 de septiembre comenzó la temporada con *Robinson*, «representada con todo el aparato que su argumento

---

<sup>197</sup> «Correspondencia entre empresarios», 1871, Valladolid, fol.1, Archivo Calderón, CL 58-38, Archivo Municipal de Valladolid.

<sup>198</sup> «Novedad teatral», *El Norte de Castilla*, 21 de agosto de 1871.

<sup>199</sup> *Ibidem*.

<sup>200</sup> *Ibidem*.

<sup>201</sup> «Revista de la semana», *El Norte de Castilla*, 12 de septiembre de 1871: Carmen, Ruseta, Irene, Orejon, Ponzano, Lola y Elisa Toledo son algunos de los nombres de la compañía que aparecen en este número.

<sup>202</sup> *La Crónica Mercantil*, 7 de septiembre de 1871.

requiera»<sup>203</sup>, posiblemente la obra que más éxito cosechó durante el mes de estancia de los bufos en el Lope, ya que fue la más repetida junto a *Pepe-Hillo*. El público fue numeroso y se auguraba en prensa que «dicho teatro obtendrá un lleno completo en las funciones variadas, que con oportunidad se anunciaron»<sup>204</sup>. *El Norte* se hizo eco de la popularidad de algunos de los números musicales y del «contagio bufo»<sup>205</sup> que supusieron estas primeras representaciones, por ejemplo el «Conténplame, entre los franceses» de los *Estanqueros aéreos*<sup>206</sup>, presentada en Valladolid el 10 de septiembre:

Una linda pollita, de familia distinguida en esta capital, al volver el domingo á su casa, depues de la representacion de los «Estanqueros aéreos» se metió en su cuarto, (cosa muy natural) y al quitarse el abrigo y otras prendas, parodió á Arderius cantando aquello de, *Conténplame, entre los franceses*, etc. Si tendrá suerte aquel *angelito*, cuando lo recuerdan en tan poco tiempo; y á este individuo le ven todos los días y... no se acuerdan que existo en el mundo. ¡Quién fuese tú, Francisquito!<sup>207</sup>

Al poco tiempo de iniciarse la temporada apareció un nuevo periódico «Bufo-Satírico-Mitológico» titulado *¡La Mar!*, una publicación ocasional de ferias, que reapareció en las siguientes, en septiembre de 1872, como *La Mar Azul*<sup>208</sup>. Su director era el actor José Estrañi, quien ya había editado anteriormente *El Buzon del Pueblo* en Madrid<sup>209</sup> entre otras publicaciones satíricas y políticas.

Paralelamente a toda esta fiebre bufa, empezaron en el Calderón los anuncios del *Molinero de Subiza*, que se retrasó hasta en dos ocasiones distintas; la primera «porque todavía no ha llegado el barítono Sr. Fernandez»<sup>210</sup> y la segunda al día siguiente, 15 de septiembre, que era el día en que realmente tenía pensado Pastor comenzar la temporada de ferias, ya que «No habiendo llegado todavía el equipage de la primera tiple señora Uzal, no puede ejecutarse la funcion anunciada para hoy, la cual tendrá lugar el sábado 16 del corriente, irremisiblemente»<sup>211</sup>. Esta compañía es, en efecto, la misma que ya había visitado Valladolid el año anterior.

---

<sup>203</sup> *El Norte de Castilla*, 8 de septiembre de 1871.

<sup>204</sup> *El Norte de Castilla*, 10 de septiembre de 1871.

<sup>205</sup> *El Norte de Castilla*, 12 de septiembre de 1871.

<sup>206</sup> Los estanqueros aéreos: Zarzuela bufa en un acto y en prosa, original de Don Federico Bardán. Representada por primera vez en la inauguración de la quinta campaña teatral de los Bufos Arderius, la noche del 4 de septiembre de 1870.

<sup>207</sup> *El Norte de Castilla*, 12 de septiembre de 1871.

<sup>208</sup> Antonio Checa Godoy, «Auge y crisis de la prensa satírica española en el Sexenio Revolucionario (1868-1874)», *El Argonauta español* 13 (enero de 2016), <http://argonauta.revues.org/2335>

<sup>209</sup> *La Crónica Mercantil*, 12 de febrero de 1870.

<sup>210</sup> *La Crónica Mercantil*, 15 de septiembre de 1871.

<sup>211</sup> *La Crónica Mercantil*, 16 de septiembre de 1871.

Es curioso cómo el diario *La Crónica Mercantil* no habló apenas de lo que estaba sucediendo en el Lope, tal vez esperaban una empresa de zarzuela más afín a sus preceptos estéticos, pero pronto se desencantaron de las esperanzas puestas en el Calderón al descubrir que era la de Maximino Fernández. Lo cual se celebró en el *Norte de Castilla*, como es lógico, pues la ciudad albergaba en aquellos momentos a dos grandes compañías de teatro lírico<sup>212</sup>; «lo que, siendo tan censurado y hasta prohibido por ciertos prógimos, gusta y distrae y no desmoraliza y perjudica, cual ellos dicen»<sup>213</sup>.

Otra de las obras que llevan al Lope es *Sensitiva*<sup>214</sup>, estrenada el año anterior en Madrid junto al *Potosí submarino*, y cuyos decorados eran también obra de Ferri y Bussato. Para el *Norte* es «una cosita por el estilo de ciertas piezas cómicas no bufas»<sup>215</sup>, lo que significa que gustó y no escandalizó. Además de *El Rey Midas*<sup>216</sup>, *Barba Azul*, *Pepe-Hillo*, *Francifedo* y *La Bella Elena*<sup>217</sup>, las cuales fueron reseñadas por alguien que usaba el mote de *el Ruso*<sup>218</sup> en el *Norte de Castilla*, así como las llegada y primeras representaciones, con un estilo literario en forma de diálogos alocados.

En estas representaciones la orquesta debió de hacerlo mal. «Poco importa que el Sr. Cereceda rompa media docena de batutas, ni se constituya en huésped del teatro de Lope, si vemos que nada puede sacar adelante»<sup>219</sup>. Además de algunos fallos en el aparato y tramoya durante el *Rey Midas* que terminaron con la «quema del vestido á la simpática Fonfredo»<sup>220</sup> cuando tendría que haber simulado transformar a ésta en oro. Además de una mala elección de vestuario para la protagonista de *La Bella Elena*:

---

<sup>212</sup> «Revista de la semana», *El Norte de Castilla*, 12 de septiembre de 1871: «[...] La compañía de primeros actores...la magnífica obra *El Molinero de Subiza*. – ¡Ah ya! Esto es para Calderon – El mismo: acertó V.– como que estoy leyendo el prospecto.– cuanto canto tendremos en esta temporada.– Mucho, señor, mucho y bueno».

<sup>213</sup> *Ibidem*.

<sup>214</sup> *Sensitiva*: juguete cómico-lírico en dos actos original de Don Mariano Pina Dominguez; musica de Don Rafael Aceves. Representado por primera vez en Madrid, en el Teatro de La Alhambra, el 24 de Diciembre de 1870.

<sup>215</sup> *Ibidem*.

<sup>216</sup> *El Rey Midas*: zarzuela mitológico-burlesca de gran espectáculo, en tres actos y en verso con libro original de Ricardo Puente y Brañas; musica de José Rogel.

<sup>217</sup> *La bella Elena*: zarzuela bufa en tres actos y en prosa y verso arreglada á la música de Offenbach por Ricardo Puente y Brañas y Miguel Pastorfido.

<sup>218</sup> Los artículos escritos por él están al final, en el apartado *anexos*.

<sup>219</sup> «Revista de la semana», *El Norte de Castilla*, 12 de septiembre de 1871.

<sup>220</sup> *Ibidem*.

«¡Ay! ¡ay! ¡ay! que me he torcido un pié». Ya sabrá V. que esto no es de ella, pero que como la vimos *vestida con cola* y sin aquello de *tin, pin, tin, piriri tin, pin*, no la conocimos y por tanto nos atrevemos á pedir que se ponga como su argumento lo manda para enterarnos, sino ¡pobre Paco! Quien lo dijera, que si antes lo temíamos, te lo piden ahora, casi por favor<sup>221</sup>.

Estos obstáculos y accidentes no empañaron el total escénico y la acogida fue considerable. Coincidieron durante varios días algunos de los literatos bufos en Valladolid; Rafael G. Santisteban, autor de *Robinson* y del *Potosí submarino* llegó el 22 de septiembre y permaneció en la ciudad hasta el 28, D. Ricardo Puente y Braña, autor del *Pepe-Hillo* y *El Rey Midas*, Ramos Carrión autor de *Un sarao y una soirée*, etc<sup>222</sup>. El autor del *Norte*, apodado el Ruso siguió escribiendo reseñas de otras obras puestas ya a finales de mes, y entre otras cosas lamentó la frialdad del público vallisoletano ante algunos números musicales y al no llamar a los autores «al palco escénico, cuando saben una mayor parte de los concurrentes á Lope, que tenemos en esta capital, á los SS. Puente y Braña y Santisteban, autores de obras conocidas ya»<sup>223</sup>. Algunas de estas obras nuevas eran *El suplicio de un hombre*<sup>224</sup>, *El matrimonio* y la parodia de fausto *Mefistófeles*<sup>225</sup>. Las últimas obras vistas en el Lope fue el estreno en Valladolid de *La vida madrileña*<sup>226</sup> y *Genoveva de Brabante*<sup>227</sup>, el 28 de septiembre.

El día anterior se anunciaba de manera pesimista en *La Crónica Mercantil* que los bufos Arderius marchaban del Lope al coliseo de Calderón, «y por lo visto no piensan abandonar esta capital, por ahora, puesto que se han pedido á Madrid las decoraciones del *Potosí Submarino*, obra que se representará muy en breve, segun nos han manifestado»<sup>228</sup>.

Quisiéramos que en vez de la *troupe* que actúa en Lope tuviéramos ocasion de ver en el teatro de la calle de las Angustias una buena compañía de declamacion ó de ópera,

---

<sup>221</sup> «Variedades», *El Norte de Castilla*, 19 de Septiembre de 1871.

<sup>222</sup> *El Norte de Castilla*, 24 de septiembre de 1871.

<sup>223</sup> *El Norte de Castilla*, 27 de septiembre de 1871.

<sup>224</sup> *El suplicio de un hombre*: zarzuela en tres actos traducida del francés por Federico Bardan; música de José Rogel. Consta que fue estrenada en el Teatro de la Zarzuela, la noche del 11 de diciembre de 1865.

<sup>225</sup> *Mefistófeles*: zarzuela bufá en tres actos y cuatro cuadros, en prosa y verso con letra de Miguel Pastorfido; música de Guillermo Cereceda. Representada por primera vez en el Teatro del Circo el 13 de noviembre de 1869.

<sup>226</sup> *La vida madrileña*: zarzuela en cuatro actos arreglo de la ópera francesa *La vie parisienne* con letra de Mariano Pina y música de J. Offenbach.

<sup>227</sup> *Genoveva de Brabante*: zarzuela bufá en 3 actos escrita en francés por Cremieux y Trefeu, música del maestro Offenbach; arreglada a la escena española por Godino y Bardan.

<sup>228</sup> *La Crónica Mercantil*, 27 de septiembre de 1871.

porque el género que tratan de introducir ahora no proporciona nada, ni siquiera el recuerdo que dejan las mas insignificantes nuestro antiguo ó moderno repertorio<sup>229</sup>.

Mientras tanto en el Calderón la obra más repetida por la compañía de Fernández era *El Molinero de Subiza*<sup>230</sup>. Pusieron en escena también *Los Infiernos de Madrid*<sup>231</sup>, *Campanone*<sup>232</sup> y *La Gran Duquesa de Gerolstein*, un repertorio muy acorde con las pulsiones reinantes en la ciudad. El 1 de octubre se despidieron con *Los Dioses del Olimpo*, casi a modo de prólogo para iniciar la temporada bufa. El anuncio en *el Norte de Castilla* aparece del siguiente modo:

Bufos en el Calderón. Segun anunciaron los prospectos de anteanoche, se abrirá un abono de siete funciones «bufas» en el gran coliseo de Calderon; los esfuerzos hechos por el empresario señor Pastor no pueden ser mejores, y estamos en la seguridad que si concurrido ha estado dicho teatro hasta el presente, ha de obtener doble aceptacion con el nuevo abono, pues entre las funciones del repertorio, figuran el *Potosí submarino*, *La gran Duquesa* y otras varias. La primera de estas zarzuelas ha sido representada en Madrid mas de 50 noches. Por otro lado, las condiciones de este coliseo, son mucho más apropósito para ciertos espectáculos de aparato<sup>233</sup>.

La fecha en la que se pensaba abrir al público era el 2 de octubre, pero por lo visto en la siguiente carta de Pastor al presidente del teatro, fechada el 30 de septiembre, pudo haber algún contratiempo técnico que retrasase en un día la fecha señalada.

[...] El Sr. Arderius debe principiar en este teatro segun el convenio que con él tengo celebrado, el 2 del próximo Octubre sus representaciones de zarzuela bufa de gran aparato, para lo que se necesita mucha luz, y como los barales y principalmente los empalmes de las mangas con la tubería, que los suministra el gas, no estan en condiciones de dar el alumbrado conveniente, lo pongo en conocimiento de V., para que se sirva disponer que se repongan estos desperfectos, advirtiendo á V. preventivamente que si por la falta manifestada tubieran que diferirse del dia 2 las representaciones Bufas, y el Sr. Arderius me reclamara por esta razon alguna clase de prejuicios, me pondria en el sensible caso de tener que hacerlo yo á esa junta tanto por los que aquel Sr. me exigiera, como por los que con tal motivo á mi se me irrogaran, lo que puede servir á V. de gobierno por si llegara este caso que desearia evitar<sup>234</sup>.

---

<sup>229</sup> *Ibidem*.

<sup>230</sup> *El molinero de Subiza*: zarzuela histórico-romancesca en tres actos y en verso original de Luis de Eguilaz; música de Cristóbal Oudrid. Representada por primera vez en el Teatro de la Zarzuela el 21 de diciembre de 1870.

<sup>231</sup> *Los infiernos de Madrid*: zarzuela fantástica en tres cuadros y once viñetas letra de Luis Mariano de Larra; música de José Rogel. Estrenada en el teatro de los Bufos Madrileños (Circo) el 19 de diciembre de 1867.

<sup>232</sup> *Campanone*: zarzuela en tres actos, arreglo libre de la ópera italiana *La prova d'un opera seria* del maestro Giuseppe Mazza; por los Sres. Frontaura, Rivera y Di-Franco.

<sup>233</sup> *El Norte de Castilla*, 29 de septiembre de 1871.

<sup>234</sup> «Correspondencia entre empresarios», 1871, Valladolid, fol.1, Archivo Calderón, CL 58-38, Archivo Municipal de Valladolid.

La primera representación fue el tan esperado *Potosí submarino*, para cuya puesta en escena los bufos trajeron refuerzos de personal desde Madrid. Esta información está recogida en un mensaje de Eduardo Torres al secretario de la Sociedad Ruiz Merino y Compañía:

Muy Sr. Mío: el Sr. Pastor me anuncia desde Madrid por parte telegráfico, que la compañía Bufos Arderius dará las representaciones anunciadas con aumento de personal para poder poner en escena obras en tres actos. Las representaciones darán principio el próximo sábado<sup>235</sup>.

La obra fue un éxito y el teatro estuvo lleno<sup>236</sup>, por la expectación causada de ver en primicia la escenografía traída en tren desde Madrid. «Durante la representación del segundo acto fué llamado al palco escénico el autor del libreto en que se presentó al público con la modestia que le distingue»<sup>237</sup>.

La música no deja de ser agradable, y un dueto del segundo acto y algunos coros llaman la atención por su originalidad y buen gusto. La representación de la obra estuvo muy bien ejecutada, y el lujo de trajes, llamó la atención del público con verdadera justicia. Bien quisiéramos que la obra hubiera sido escrita en serio, pero que quieren VV. el público se paga de bufonadas y no hay más remedio que darle gusto, aunque sea con una carrera de *velocipedistas*...digo mal, velocípedos<sup>238</sup>.

Al día siguiente José Estrañi dedicó unas décimas en *La Mar* en honor a Francisco Arderius, que reaparecen en *el Norte de Castilla* unos días después. Además de estos versos al empresario, Estrañi brindó «Al simpático bufo Don Juan Orejon» otros versos de parte de la redacción de su periódico<sup>239</sup>.

La siguiente función fue una serie de pequeñas piezas, al estilo del teatro por horas; *Las tres Marias*<sup>240</sup>; *Dos truchas en seco*<sup>241</sup>; *La trompa de Eustaquio*<sup>242</sup>; y la parodia al célebre prestidigitador *Mr. Herman*. El teatro de Circo de Paul, donde se encontraban los bufos estos años, fue de los primeros en albergar esta variante

---

<sup>235</sup> *Ibidem*.

<sup>236</sup> *La Crónica Mercantil*, 5 de octubre de 1871.

<sup>237</sup> *Ibidem*.

<sup>238</sup> *Ibidem*.

<sup>239</sup> *La Crónica Mercantil*, 8 de octubre de 1871.

<sup>240</sup> *Las tres Marias*: zarzuela en un acto y en verso de X. E. y música de Don José Rogel. Representada por primera vez en el Teatro de los Bufos Arderius (Circo), el día 21 de febrero de 1869.

<sup>241</sup> *Dos truchas en seco*: zarzuela en acto y en verso original de Ricardo Puente y Brañas; música de José Rogel. Escrita expresamente para los dos artistas que la han estrenado en el teatro de los Bufos Arderius, la noche del 20 de octubre de 1869.

<sup>242</sup> *La trompa de Eustaquio*: sordera en un acto arreglada a la escena española por Juan Catalina; música de Francisco García Vilamala.

comercial<sup>243</sup>. *Pepe-Hillo*, que ya había tenido muy buena acogida en el Lope, se pone en escena también en el Calderón.

La empresa de los bufos Arderius queriendo complacer á las muchas personas que han deseado ver la popular zarzuela *Pepe-Hillo*, y que por sus ocupaciones no pueden asistir á las representaciones de la noche, ha dispuesto ponerla en escena en la tarde de mañana domingo haciendo una grande rebaja en los precios<sup>244</sup>.

El martes 10 celebraron su última representación, por lo que sólo estuvieron una semana. Esta actuación de los bufos Arderius estuvo dedicada a la asociación *Amigos de los Pobres*, y en la que cedieron sus sueldos a la caridad los miembros de la compañía. Este detalle, junto al hecho de que se despedían de la ciudad, hizo que el teatro se llenase<sup>245</sup>. No dejó constancia la prensa de qué obra fue la escogida, ya que se centró en alabar la iniciativa.

Nos gustó la funcion celebrada anteanoche en el suntuoso coliseo de Calderon á beneficio de la Asociacion "Amigos de los Pobres" estuvo concurridísimo, como era de esperar de nuestro filántropo y siempre caritativo vecindario, que se aprestó con interés á socorrer al necesitado, ofreciéndole su óbolo, no solo por el aliciente recreativo de un espectáculo público, sino por sus sentimientos humanitarios<sup>246</sup>.

El elenco y toda la empresa salieron en tren el día siguiente, a cuya despedida el *Norte* dedicó un poema anónimo<sup>247</sup>, un soneto de Eduardo de Ozcaris y además una entrada en la sección de gacetillas:

Antes de anoche, presenciarnos el adios postrero que lo mas florido de la juventud Vallisoletana dió á la *troupa suripantesca*, que marchó hacia Madrid en el tren correo. Lágrimas, suspiros, promesas, desmayos, apretones de manos y alguno que otro de cintura, todo esto vimos y mas que callamos, por no lacerar las heridas que han dejado abiertas en los corazonesy bolsillos de sus *amatoures*. Pollo hubo, que asido al pasamanos del Wagon y de pié sobre el estribo, dió la guardia de honor, hasta Medina del Campo; de donde tornó muy compujido. Ignoramos si las simpáticas bufas habrán llevado consigo unos abrigos, dos leontinas, un látigo, un medio aderezo y algunos pares de botas que tuvimos la dicha de ver comprados por *amantes tórtolos*, para

---

<sup>243</sup> Antonio Barrera Maraver, *Crónicas del género chico y de un Madrid divertido* (Madrid: El Avapiés, 1992) 63-70.

<sup>244</sup> *El Norte de Castilla*, 6 de octubre de 1871. En Madrid ya habían hecho algo similar el año anterior con esta misma zarzuela. *Diario oficial de avisos de Madrid*, 21 de octubre de 1870: «La empresa de los Bufos Arderius deseando complacer á aquella parte del público que no puede asistir á las representaciones de noche y que ha manifestado deseos de ver la aplaudida zarzuela titulada *Pepe-Hillo*, ha determinado poner en escena esta obra, por vez primera, la tarde del domingo próximo».

<sup>245</sup> *El Norte de Castilla*, 12 de octubre de 1871.

<sup>246</sup> *Ibidem*.

<sup>247</sup> «Solza y recreo. / Valladolid no te apures; / cálmate Valladolid, / y no llores si los Bufos / tomando el ferro-carril / de tus teatros se alejan, / y se van de tu país, / en busca de cuartos / que ya no encuentran aquí», *El Norte de Castilla*, 13 de octubre de 1871.

ofrecerlos en *aras suripantinas* á ciertas damiselas de la pátria del noble Roger de Flor<sup>248</sup>.

El paso de la compañía por Valladolid había dejado huella sin duda, y se reflejaba en la primera crítica teatral que haría el Norte de Castilla el mes siguiente, el 11 de noviembre. Tras la marcha de los madrileños, una empresa italiana de ópera tomó su puesto en la ciudad, poniendo varias obras en escena:

Hubo sí una novedad, y fue, la escasa concurrencia que asistió al teatro; bien es cierto que el *Trovador* no reúne las bellezas que por ejemplo *Robinson*, *La bella Elena* y otras zarzuelas bufas que nos han estado entusiasmando en la temporada de feria, y a las que asistía lo más selecto y escogido de la sociedad vallisoletana<sup>249</sup>.

### III. 4. Vuelta de los Bufos Arderius en 1872

En verano de 1872 la compañía volvió al Calderón y empezaron sus actuaciones el sábado 22 de junio con la obra *Robinson*, «notablemente reforzada, para lo cual la empresa que tiene á su cargo el coliseo de Calderon no ha perdonado sacrificio alguno con el fin de poner en escena obras de más importancia que las anunciadas»<sup>250</sup>. Las siguientes fueron también de gran aparato escénico *Mefistófeles* y el *Potosí submarino*, «vistas ya en la época anterior, han gustado lo mismo hoy que entonces»<sup>251</sup>.

Repitieron también *Sensitiva*, *Los estanqueros aéreos*, *Pepe-Hillo* pero estrenaron en la ciudad *Un plágio más*, repartiendo parte de los beneficios para el asilo benéfico. Otras de las piezas nuevas fueron ¡¡*Palomo!!* y la parodia de la ya bien conocida *El Molinero de Subiza* en Valladolid: *El Carbonero de Subiza*<sup>252</sup>. El 2 de julio terminaron sus funciones con una escasísima crítica de su paso por el Calderón en esta ocasión.

Bufos Arderius. La compañía que ha terminado sus compromisos en el régio coliseo de la Plazuela de las Angustias, marchó en la madrugada de ayer á la inmediata ciudad de Palencia, donde daran tambien un corto número de representaciones. Durante su permanencia en Valladolid han obtenido grandes aplausos respectivamente las señoras

---

<sup>248</sup> *Ibidem*.

<sup>249</sup> *El Norte de Castilla*, 19 de noviembre de 1871.

<sup>250</sup> *El Norte de Castilla*, 20 de junio de 1872.

<sup>251</sup> *Ibidem*.

<sup>252</sup> *El Carbonero de Subiza*: parodia histórico-burlesca en un acto, dividida en tres cuadros, original y en verso de Salvador María Granés y Miguel Ramos Carrión; música de los maestros Aceves y Rubio. Representada por primera vez en el teatro de los Bufos Arderius, el día 2 de noviembre de 1871.

Alvarez, Fernandez y Santibañez y los señores Arderius , Rosell, Orejon, Ponzano y Castillo, en las funciones de *Robinson*, *Pepe-Hillo*, *Los estanquero aéreos*, *Potosí submarino*, *El carbonero de Subiza*, *Palomo* y *Mefistófeles*, en cada una de cuyas zarzuelas consiguieron notables triunfos los actores protagonistas.

La escasa repercusión mediática que generó esta segunda visita pudo deberse al poco tiempo que pasó entre la primera temporada de ferias y esta, o bien al repertorio, muy similar, y más flojo que en septiembre en comparación. Sin embargo, la presencia de la empresa por los proscenios vallisoletanos provocó un importante revulsivo y en los años sucesivos generarían misma expectación, aplausos y risas.

## **IV. Conclusiones**



Durante los siguientes años el empresario Francisco Arderius y los figurantes de su grupo teatral volverán a pisar las tablas vallisoletanas, pero la extensión de este trabajo y el tiempo que conlleva su estudio no me permiten desarrollar las temporadas contiguas. Sirvan estos esbozos para demostrar que el adeudo y desarrollo del género bufo no fue exclusivo de la renombrada compañía madrileña, una de las premisas que empecé planteando en el capítulo II y que en éste último ha quedado demostrada. Además, espero que este capítulo anterior haya arrojado algo de luz respecto a la producción bufa en la ciudad pinciana.

Por otra parte, la crítica vallisoletana sostiene posturas muy similares a las encontradas en Madrid, presentando dos ejes bien distintos; uno conservador, encarnado en el diario *La Crónica Mercantil*, y otro más abierto, el de *El Norte de Castilla*, que cambia de postulados respecto al género en pocos años. Recordando las palabras de «disparate disparatadamente disparatado» que este periódico dedicó al estreno del *Joven Telémaco* en marzo de 1867, hasta noviembre de 1871 donde valora más este repertorio que el presentado por una compañía italiana de ópera.

En un principio el teatro Lope de Vega estaba abierto a la inclusión de los Bufos Arderius en su programación debido a su público, más heterogéneo y de clase media que la concurrencia aristocrática del Calderón. La junta directiva de éste, perteneciente a una burguesía que quería identificarse con la élite económica, social y cultural, intentó mantener un control sobre la calidad de aquello exhibido en su local, incluso desde las cláusulas de arriendo. Es muy posible que ante una mala temporada esta junta se viera forzada a aceptar a los bufos, como mal menor, para hacer frente a la pujante rivalidad entre ambos teatros. La moral hegemónica fue otro de los condicionantes en la reticencia a una oferta escénica que podía perjudicar la reputación del Calderón, coliseo cuyas raíces se encuentran en ese sector social, y al cual se deben y adecúan sus intereses.

La llegada de los Bufos Arderius a Valladolid es un fiel reflejo del cambio estético en la sociedad acomodada, que abandona el «buen gusto» del gran arte defendido por los sectores retrógrados de la intelectualidad del momento. La audiencia que aglutina este evento teatral no tiene parangón en un periodo delicado para los empresarios escénicos, en el que las compañías de ópera no consiguen llenar los palcos

y cada vez hay menos estrenos, por lo que terminan recurriendo a disyuntivas más taquilleras en detrimento de sus propias bases ideológicas. El modelo de zarzuela isabelina cae y con él las pretensiones nacionalistas y románticas, dejando una vacante fecunda al surgimiento de nuevos espectáculos de masas, semilla del teatro moderno. En conclusión, el presente estudio ha ampliado la comprensión de este proceso y ha abierto la puerta a futuras investigaciones, que por lo incompleto de esta, son sumamente necesarias.



## **V. Anexos**



## V.1. Transcripción de las críticas del «Ruso» por orden cronológico

*El Norte de Castilla*, 12 de septiembre de 1871:

### REVISTA DE LA SEMANA.

*Los Bufos. – La llegada. – Saludo – Manifiesto. – Calderon. – ¡La Mar! – Robinson – Sensitiva- – Estanqueros aéreos. – Programa de ferias.*

Héteme aquí lectoras bellas, amables y condescendientes, así como el feo sexo convertido en vuestro revistero desde hoy día de la fecha, digo nó, desde el lunes de la semana anterior. Voy, con mi permiso á daros cuenta detallada de lo acaecido hasta el feliz momento que estas cortas líneas... – basta, hombre, basta, – ¿va V. Á escribir una carta del género antiguo? – No, señor. – Pues entonces, ¿á qué el exordio? – Efectivamente: á nada conduce: al asunto pues.

Alto, flaco, esbelto y calvo se presentó Paco Arderius, (ó D. Francisco, es lo mismo) en esta capital el martes último á la una de la mañana. Su llegada fué un verdadero acontecimiento; la trompa de la fama, dió al aire sus sonoras notas y en todas las partes el eco respondía ¡ya llegó! ¿cuál es? – Aquel jóven que parece viejo, pegado siempre á su *chapeau* (sombrero) blanco. ¡Caramba! Pues me gusta. – Ya lo creo, como que es un *señor* muy fino y *gracioso*, sinó pronto tendras ocasion de juzgarlo. – Si, pero dicen, que dicen, que dicen. – Eso es la letra de una jota.....Si, lo sé, pero respecto a lo otro diré á V. ...

¡Salida de viageros! – grita un individuo colocado en la puerta del anden de la estacion de ferrocarril. ¿Carmen? ¿Ruseta? ¿Irene? ¿Rosell? ¿Orejon? ¿Penzano? ¿Lola? ¿Elisa Toledo? ¿Si estarán repasando una guía de forasteros? Pues, no señor, están llamando á la *familia*. Eso es otra cosa.

En fin llegó la compañía y se lanzaron á buscar casa, primera ocupacion de todo artista cuando vá á donde no conoce. ¡Ojo! *pupilistas* y *pupileros*, amos de casa, debe decir, os entre una mina por la puerta de casa; explotarla. – Por sota, caballo y rey, veinte reales; cinco pestas: sistema nuevo.

No me parece mal. La individua que gana dos, obligada segun contrato á hacer los *papeles* que se le manden, menos aun, á pegarse al coro que se le designa, anda á perfectamente; si paga un dia lo que les dan en tres, no hay duda de las ventajas del arte. Además aquí, en donde, segun noticias oficiales, tienen cierta prevencion con el género. Cá, no se apuren Vds; lean el saludo de EL NORTE y verán las prevenciones que le hice a Arderius. (Este que lo está oyendo.) – Si, pues ya que la cuestion es grave, allá vá mi manifiesto: por qué no? En este tiempo, todos los grandes hombres nos manifestamos y ..... lo dió. Ya lo conocen ¿verdad? pues adelante.

La compañía de primeros actores....la magnífica obra *El Molinero de Subiza*. – ¡Ah ya! Esto es para Calderon – El mismo: acertó V.– como que estoy leyendo el prospecto.– cuanto canto tendremos en esta temporada.– Mucho, señor, mucho y bueno.

[...]

Algunas mamás miraban á sus niñas con cierta zozobra, porque en el semblante de estas se retrataban un *mucho* satisfactorio. Orquesta: tres campanadas; arriba el telon.

– ¿Mamá y estos son los bufos? – Si, hija mia.– Pues si decian que ellas iban de cierta manera.– Mira, Consuelo. Eso no es así, pero aunque fuese, quien más debe importarte son ellos.– No lo

creas: habiéndolo visto á Leotar, Arolo, y varios Alcides, no creo que aquí se reproduzcan los bufos de otra manera.— Vaya, déjame en paz y atiende.— ¡Qué bonita música! Ay, mamá, mamá, mira uno vestido con teta de colchon ¿quién es?— El señor Robinson.— Pues si se parece á Arderius.— El mismo.— Y esa jovencita tan simpática ¿cómo se llama?— Lola Fernandez.— Y ese otro mira, mira que grueso.— Castilla.— No, mujer, Matatías.— Lo mismo dá.— A las *viut ca par el moll*. ¡Ah! No me acordaba que no lo entienden. A las ocho al *meollo*.— Caramba no lo comprendo.— Eso es lo peor no sabiendo el Catalan, pasan desapercibidos los buenos chistes de la obra, dichos por inimitables como Rosell.— ¿Ese?— Si mujer; uno de los buenos bufos y muy simpático por cierto.— Cómo aplauden.— Ya lo creo, al César lo que es de Arderius, digo, lo que dice este.— Calle V., habla del Campo Grande y de las sillas.— Chiton, Sr. Paco, que en España no están Vds. autorizados como en el *Vaudeville* para decir cuatro cosas.

*Telon, segundo acto,*

Tres campanadas; qué gusto: ya vamos á ver el otro. Qué cortitas salen: mira, mira.— No hagas caso: eso lo dá el *género*.— Un (pollo) ¡Ay que caribes! ¿Dónde está esa Isla? ¿Habrá tren? .....¿Billetes de 6ª?

(Las anteriores) ¡Qué bonita marcha! Vaya un modo de casarse. Mamá me parece que los chicos de los botijos metieron la pata. Qué mal lo hacen— No mujer, es que la orquesta, por mucho que trabaja la batuta, como sino. Corriójase.

*Tercer acto*

¡Qué marineritas, Señor, qué marineritas! Dónde estará ese puerto— En Lope.

*Resumen del Debut.*

La obra, buena. Su música, mejor. Las partes perfectamente. La orquesta.....asi, así. Hay que arrimar el hombro.

Sábado. *Sensitiva*.

— ¡Jesus, Jesus! Tan escandalosa como és— No lo creo, pues sinó tiene coros— Allá veremos. Llegó la hora.

— Vaya pues me gusta— Yá lo creo, como que es una cosita por el estilo de ciertas piezas cómicas no bufas.— Pero hay algo— Toma la consabida *salsilla* del género.

*Los estanqueros.*

— Bien, muy bien, requetebien: nos gusta.

Domingo otra vez Robinson, recibido con mas entusiasmo que la 1.ª pues hubo cuartas y quintas repeticiones. Esto es lo malo. Cuando repitan una obra, la rejilla dara razon del resultado. El de los Bufos, ha sido tan satisfactorio, que la continua hilaridad del público, sus aplausos espontáneos, y (no) de *claque* son el testimonio de nuestras apreciaciones. Pongan las muy buenas zarzuelas de su gran repertorio y le haremos la justicia que se merece, lo que, siendo tan censurado y hasta prohibido por ciertos *próginos*, gusta y distrae y no desmoraliza y perjudica, cual ellos dicen.

Voy á concluir, que me parece soy demasiado largo. El programa de las fériás, ofrece dias de solaz y animacion para cuantos se decidan á lanzarnos con su venida. Música, danza, Exposición, toros, fuegos, regatas, iluminaciones, comida de beneficencia y cuanto pidan, encontrarán en nuestra animadísima capital.

Hasta otra se despide,

*El Norte de Castilla*, 19 de septiembre de 1871:

Variedades.  
REVISTA DE LA SEMANA  
*Teatros. - Figuras de cera. - Apertura de la esposicion. - Varios espectáculos.*

-Apropósito ¿qué tal marcha este género?

-Diré a V., bien: regular é irremediable.

[...]

Dada una buena compañía (y no de crédito) que pone en escena obras, representadas algunos *puñados* de veces; unos actores conocidos y reputados; añadiendo y de los ensayos; sumando una más á las otras; ¿en qué podrá consistir lo bueno, regular é irremediable?

[...]

Entonces yo me permitire decírselo á ustedes. Bien, los actores; regular maquinaria y aparato escénico, pero irremediable la orquesta. Poco importa que el Sr. Cereceda rompa media docena de batutas, ni se constituya en huésped del teatro de Lope, si vemos que nada puede sacar adelante.

Dígalo sino el malhadado *Barba-Azul*, que en lugar de matar las siete consabidas mujeres sin morir ninguna, le mató á él la orquesta; pues quienes hemos visto al Sr. Orejon en el desempeño de ese papel, no podíamos esplicarnos en que consistia la notable diferencia en la noche del lunes.

Podrá, como tenor cómico, no poseer la suficiente voz para dar ciertas notas, pero las que dé, serán cual, deben, acordes con la orquesta, cuando esta, le haga el favor de no adelantarse ó por el contrario dormirse.

Aplíquense, que es la segunda vez que se lo decimos.

Además, siendo la mayor parte de los individuos que componen la orquesta, jóvenes, pueden hacer bastante más.

En Lope, siguió á la bonita zarzuela de *Offembard* (sic), el Pepe-Hillo, del actual maestro director de orquesta Sr. Cereceda; la cual se repitió viernes y domingo.

Sin que sea mi objeto el apreciar las obras, competentes, además de no ser este mi propósito en la revista, faltaria á un deber de justicia sino le dedicase algunos renglones.

La música de Pepe-Hillo, es de aquellas que nos dan á conocer con propiedad, la época de su acción. Sin embargo, aquí se observa que pasan desapercibidas varias de sus buenas partes, como son, la marcha final del primer acto y tema de la obra; el coro de banderilleros del segundo, el brindis de la beata Clara y algunos otros.

Haced el obsequio de fijar la atencion mis buenos amigos, como lo habéis hecho el domingo, última noche de la citada zarzuela, en que mereció ser repetida la canción del primer cuadro, tercer acto, y á parlamento del lego en el cuarto, pues aunque este, nada tiene que ver con la parte musical, sin embargo, la noche del martes, pasó desapercibido.

[...]

-No señor, sino ya vé como sin querer, le digo que Lola Fernandez, Fuentes, Orejon, Rossell, Ponzano y todos en una palabra, estuvieron inimitables.

(Se hace mención de que el teatro, con el insigne nombre de Lope, se haya convertido para la función en una plaza de toros, aunque se pasa de largo el tema)

Pusieron el mártres, *Francifredo* segunda obra con que empezó su campaña el célebre Arderius. Solo diremos que en el Teatro de Variedades de Madrid gustó, pero como se le echaron encima los *Infiernos* y otras varias, esta pobre decana, está de reemplato.

-¿Y el Rey Midas?

Poco le diré a V. de ella, pero no bueno; hubo *algos*. Torpe maquinaria: transformaciones doradas, en rojas las que salieron; quema de vestido á la simpática Fonfredo y... sí, lo de aquel piquillo: la orquesta.

*Bella Elena*

¡Ay! ¡ay! ¡ay! que me he torcido un pié.

Ya sabrá V. que esto no es de ella, pero que como la vimos *vestida con cola* y sin aquello de *tin, pin, tin, piriri tin, pin*, no la conocimos y por tanto nos atrevemos á pedir que se ponga como su argumento lo manda para enterarnos, sino ¡pobre Paco! Quien lo dijera, que si antes lo temíamos, te lo piden ahora, casi por favor.

El sábado, es decir el tercer día después de anunciado, abrió sus puertas el bonito coliseo de Calderon, con la zarzuela el *Molinero de Subiza* y como yo, simpáticas lectores no tengo la mision de esplicaros y daros idea de sus revistas, seguiré con mi tarea, y en el número próximo tendréis el gusto de conocer las de Calderon.

[...]

(firma un tal Vkrltzfjn. - El Ruso)

*El Norte de Castilla*, 27 de septiembre de 1871:

*Variedades.*

*Revista de la semana. Bufos-toros-cucañas-fuegos artificiales, bailes y algo más...*

[...] robándole el argumento á cierto individuo del vecino imperio, [...] *El suplicio de un hombre*, [...] aquel arreglo para la simpática Lola.

– Pues bien; sólo diré que el libreto no pertene al género de Arderius: es un *mucho*, de otros *muchos*, que andan por el mundo escénico. Solo su inmejorable desempeño por los buenos actores que han tomado parte en él, es lo que salva esa obra, la cual careciendo de risibilidades no es de las apasionadas para los *dilletanti-bufo suripantes*. Así pues, yá ve V. que pronto terminé la descripción, participandoles que cada uno se reconcilia con su *femme y tableau*.

*El matrimonio*, es una zarzuelita, que tambien sin ser bufa de *pur sang*, agrada mucho al público. *Mefistófeles* ó sea la parodia del Fausto, es una de las buenas obras que presenta el apreciable Arderius, mereciendo particular mencion la parte musical, no tomada de aquel, escrita por el inteligente maestro-Director Sr. Cereceda. ¿Quién no conoce, la bonita habanera, «Yo soy Margarita»? Esta, así como la cancion de Siebel, «Sentado sobre una peña» son

inimitables, máximo cuando la última, es interpretada tan magistralmente, como sabe hacerlo la Sra. Raguer.

Artista joven, de voz grata y sonora, de una esquisita modulación y tan afinada, merecerá siempre los justos aplausos que se le tributan, sin embargo de que nos disgusta pase un tanto despaercibida en algunas obras como sucede en la misma «Mefistófeles», «Rey Midas» y sobre todo en el brindis del cuarto acto de Pepe-Hillo, inmejorablemente cantado y recibido con frialdad. No nos estraña, puesto que el público de nuestra capital, reprueba, cual el primero, lo malo y aun lo mediano, prestando su asentimiento, particularmente en los Bufos, con un grato murmullo que satisface á los autores. Sin embargo, desearíamos que á estos les diesen una prueba de aceptación, llamandoles alguna vez al palco escénico, cuando saben una mayor parte de los concurrentes á Lope, que tenemos en esta capital, á los SS. Puente y Braña y Santisteban, autores de obras conocidas ya.

*La Bella Elena* nos satisfizo mucho, sin embargo de que le falta un poquito y no en desempeño, ni trajes, sino en.....aquello. De las demás que repitieron, omitimos su juicio, expresado en las anteriores revistas. – Caballero ¿y la orquesta, cómo la olvida V. hoy?– Porque esta semana, los chicos estuvieron mejor, mucho mejor que las anteriores. [...].

El Ruso.



## **VI. Fuentes y bibliografía**



## **VI.1. Hemerografía**

*Diario oficial de avisos de Madrid* (1847-1917)

*El Arte* (1873)

*El Artista* (1866)

*El clamor de Castilla* (1870-71)

*El Correo de los Teatros. Periódico de noticias teatrales, artísticas y literarias*

*El Entreacto* (1870-1871)

*El gorro frigio* (1870)

*El Museo: revista semanal de instrucción y recreo* (1871-1872)

*El Norte de Castilla* (1856-siglo XX)

*Gaceta Musical de Madrid* (1855)

*Gil Blas* (1864-1872)

*La Época* (1849)

*La Ilustración española y americana* (1869-1921)

*La juventud mercantil/La crónica mercantil* (1863-1901)

*La Serenata* (1870)

*Mefistófeles: periódico satírico* (1871)

*Revista y gaceta musical* (1867-1868)



## VI.2. Literatura crítica

Alonso Cortés, Narciso. *El Teatro en Valladolid: siglo XIX*. Valladolid: Imprenta Castellana, 1947.

Arias de Cossío, Ana María. *Dos siglos de Escenografía en Madrid*. Madrid: Mondadori, 1991.

Barce, Ramón. «La revista: aproximación a una definición formal». *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 2-3 (1997), 119-148.

Barreiro Sánchez, Sergio. «La escena madrileña en la segunda mitad del siglo XIX: Francisco Arderius y los Bufos Madrileños». *Stichomythia*, n.º 8 (2009) <http://parnaseo.uv.es/Ars/Stichomythia/stichomythia8/Barreiro.pdf>

Barrera Maraver, Antonio. *Crónicas del género chico y de un Madrid divertido*. Madrid: El avapiés, 1992.

Cambronero, Carlos. «Teatro de la Zarzuela». En *Crónicas del Tiempo de Isabel II*, 289-307. Madrid: La España Moderna, 1913.

——— «Teatro de Variedades». En *Crónicas del Tiempo de Isabel II*, 316-323. Madrid: La España Moderna, 1913.

Casares Rodicio, Emilio. «Bufo». En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, editado por Emilio Casares Rodicio, s.v. Madrid: SGAE, 1999.

——— «El teatro de los Bufos o una crisis en el teatro lírico del XIX español». *Anuario Musical*, n.º 48 (1993): 217-228.

——— «Francisco Arderius». En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, editado por Emilio Casares Rodicio, s.v. Madrid: SGAE, 1999.

——— «Historia del teatro de los Bufos, 1866-1881. Crónica y dramaturgia». *Cuadernos de Música Iberoamericana*, n.º 2-3 (1997): 73-118.

- *Francisco Asenjo Barbieri: El hombre y el creador*. Madrid: ICCMU, 1994.
- *Francisco Asenjo Barbieri: Escritos*. Madrid: ICCMU, 1994.
- Introducción a *La Música española en el Siglo XIX*, de Emilio Casares Rodicio y Celsa Alonso González, 9-122. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1995.
- Cortizo, María Encina. *Emilio Arrieta. De la ópera a la zarzuela*. Madrid: ICCMU, 1998.
- Chartier, Roger. *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*. Barcelona: Gedisa, 1995.
- de Alarcón, Pedro Antonio. *Juicios literarios y artísticos*. Madrid: Imprenta de A. Pérez Dubrull, 1883.
- García Martín, Luis. *Manual de teatros y espectáculos públicos: con la reseña histórica y descripción de las salas o circos destinados a ellos y la distribución y numeración de sus localidades marcada en sus once planos que se acompañan, esmeradamente litografiados*. Madrid: Imp. de Cristóbal González, 1860.
- González Lozano, Cristina. «El teatro en Valladolid durante el siglo XIX (1875-1895)». Trabajo de investigación, Universidad de Valladolid, 2005.
- Jassa Haro, Ignacio. «Con un vals en la maleta: viaje y aclimatación de la opereta europea en España». *Cuadernos de música iberoamericana* 20 (2010), 69-128.
- Klotz, Volker. «Poder y papel del baile en la opereta y la zarzuela». *Cuadernos de Música Iberoamericana* 2-3 (1996-1997): 189-204.
- Lacárcel Fernández, José Antonio. «Soriano Fuertes y la prensa musical española del siglo XIX». Tesis doctoral, Universidad de Granada, 2015.
- Martínez de Souza, José. *Manual básico de lexicografía*. Gijón: Trea, 2009.
- Martínez Olmedilla, Augusto. *Los Teatros de Madrid: anecdotario de la farándula madrileña*. Madrid: José Ruiz Alonso, 1947.
- Mejías García, Enrique «La correspondencia de los bufos (1871). Ideología de un teatro

- musical divertido en una España en transformación». *Revista de Musicología* 31, n.º 1 (2008): 125-149.
- «Cuestión de géneros: la zarzuela española frente al desafío historiográfico». En *Desafíos y Dimensiones de la Zarzuela*, editado por Tobias Brandenberger, 21-44. Münster: LIT Verlag, 2014.
- «La pionera historia de la zarzuela de Martín Sánchez Allú en la encrucijada estética e ideológica de la zarzuela isabelina». *Revista de Musicología* 38, n.º 2 (2015): 529-560.
- Montijano Ruiz, Juan José. «Historia del Teatro Olvidado: La Revista (1864-2009)». Tesis doctoral, Universidad de Granada, 2009.
- Muñoz, Matilde. *Historia de la Zarzuela y del Género Chico*. Madrid: Editorial Tesoro, 1946.
- *Historia del Teatro en España: I el Drama y la Comedia*. Madrid: Editorial Tesoro, 1965.
- *Historia del Teatro en España: II la Ópera y el Teatro Real*. Madrid: Editorial Tesoro, 1965.
- P. Arregui, Juan «Los sobrinos del capitán Grant y su estreno en Valladolid. Algunas consideraciones escénicas». *Cuadernos de Música Iberoamericana* 2-3 (1996-97): 409-419.
- «Intrahistoria material y práctica escénica del teatro burgués decimonónico. El testimonio del Teatro Calderón de la Barca: Valladolid, 1863-1900». Tesis doctoral, Universidad de Valladolid, 2004.
- *La vida de un teatro de provincias en el siglo XIX. Teatro Calderón de la Barca de Valladolid (1864-1900)*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 1999.
- Paz Canalejo, Juan. *La caja de las magias: las escenografías históricas en el Teatro Real*. Cuenca: Universidad de Castilla la Mancha, 2006.

- Peña y Goñi, Antonio. *La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX. Apuntes históricos*. Madrid: [s.n.] 1881, 590. Ed. facsimilar con una introducción de Luis G. Iberní. Madrid: ICCMU, 2004.
- Reinstädler, Janett. «Últimos bailes de combate - la zarzuela cubana como canto (final) del imperio español». En *Dimensiones y desafíos de la zarzuela*, editado por Tobias Brandenberger, 155-172. Munich: LIT Verlag, 2014.
- Retana, Álvaro. *Historia del arte frívolo*. Madrid: Ed. Tesoro, 1964.
- Salaün, Serge. «La sociabilidad en el teatro (1890-1915)». *Historia Social*, n.º41 (2001): 127-146.
- «Los Bufos en España» en *Ensayos de teatro musical español*, nº12 (Madrid: Fundación March).
- Salcedo, Emilio. *Teatro y sociedad en el Valladolid del siglo XIX*. Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid, 1978.
- Torres Mulas, Jacinto. *Las publicaciones periódicas musicales en España (1812-1990): Estudio crítico-bibliográfico. Repertorio general*. Madrid: Instituto de Bibliografía Musical, 1991.
- Virgili Blanquet, M<sup>a</sup> Antonia. «La zarzuela en Castilla». *Cuadernos de Música Iberoamericana* 2-3 (1997): 363-398.
- Yxart, José. *El arte escénico en España*. Barcelona: La Vanguardia, 1894-96.
- Zurita, Marciano. *Historia del género chico*. Madrid: Prensa Popular, 1920.

