



Universidad de Valladolid

FACULTAD DE EDUCACIÓN DE SORIA

Grado en Educación Primaria

TRABAJO FIN DE GRADO

**“El barberillo de Lavapiés”
Propuesta didáctica.**

Presentado por Arturo Mediavilla Cabrejas

Tutelado por Ricardo de la Fuente Ballesteros

Soria, 11 de julio de 2024

RESUMEN:

Este TFG pretende ser una propuesta de cómo llevar al aula de Música el género musical de la zarzuela, a través de una de sus obras más emblemáticas, *El barberillo de Lavapiés*.

En dicho trabajo podremos encontrar un breve recorrido histórico del género musical de la zarzuela, un recorrido por la vida de los autores de la obra, un análisis de la zarzuela escogida y una propuesta didáctica para llevar al aula.

ABSTRACT:

This TFG aims to be a proposal on how to bring the musical genre of zarzuela to the music classroom, through one of its most emblematic works, *El barberillo de Lavapiés*.

In this work we can find a brief historical overview of the musical genre of zarzuela, a journey through the lives of the authors of the work, an analysis of the chosen zarzuela and a didactic proposal to take to the classroom.

PALABRAS CLAVE: zarzuela, Barbieri, Larra, barberillo de Lavapiés, situación de aprendizaje, música.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	4
OBJETIVOS	4
JUSTIFICACIÓN	4
FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA	6
Historia de la Zarzuela	6
Biografía de los autores	14
El Barberillo de Lavapiés	18
Situaciones de aprendizaje	25
DUA	26
PROPUESTA DIDÁCTICA	27
Secuenciación competencial	32
CONCLUSIONES	38
BIBLIOGRAFÍA	39

INTRODUCCIÓN

El presente TFG consiste en el desarrollo de una propuesta didáctica para trabajar la Zarzuela, más concretamente la obra “*El barberillo de Lavapiés*” bajo un enfoque multidisciplinar que englobe varias áreas tradicionales.

La propuesta va a estar dirigida a 6º curso de Educación Primaria y la situación de aprendizaje incluirá las áreas de Música, Lengua Castellana y Literatura y Ciencias Sociales.

Acorde a la actual ley de Educación, la propuesta didáctica va a ser una situación de aprendizaje que contemple los principios del DUA (Diseño Universal de Aprendizaje).

A lo largo del TFG se incluirá la base teórica que sustenta la propuesta didáctica, con un acercamiento a la historia de la Zarzuela, a la vida de los autores del barberillo de Lavapiés y un análisis de la propia obra, tanto del libreto como de la música. Para después centrarnos en la propia situación de aprendizaje adaptada a las características de los alumnos a los que va dirigida.

OBJETIVOS

- Realizar un recorrido histórico sobre el género musical de la zarzuela, poniendo de relevancia su importancia para el patrimonio cultural español.
- Desarrollar una investigación acerca de los temas de la zarzuela, concretamente *El barberillo de Lavapiés*, sus autores y las características de la obra que sirvan como base para una posterior aplicación al aula.
- Recopilar información sobre las situaciones de aprendizaje y el DUA.
- Realizar una propuesta didáctica basada en todo lo expuesto que pueda ser llevada al aula.

JUSTIFICACIÓN

Con la elección del tema que se va a desarrollar pretendo reivindicar la importancia del patrimonio cultural español, tanto escrito como musical. Así como las posibilidades educativas que su conocimiento puede aportar al desarrollo integral de nuestro alumnado.

La sensación es que vivimos en una sociedad en la que se desprecia el conocimiento y se potencia el desarrollo de unas habilidades mayoritariamente instrumentales, enfocando el conocimiento únicamente como herramienta encaminada a la utilidad económica. Dejando de lado el hecho de que el conocimiento es valioso en sí mismo y proporciona riqueza personal a los individuos más allá de la sociedad mercantilista.

Con el presente TFG pretendo presentar una propuesta que permita a los alumnos acercarse a un género musical intrínsecamente español, la zarzuela. Así como conocer algo de la vida de sus autores y de la época en la que vivieron.

Por otro lado, la Orden ECI/3857/2007, de 27 de diciembre, por la que se establecen los requisitos para la verificación de los títulos universitarios oficiales que habiliten para el ejercicio de la profesión de Maestro en Educación Primaria, establece en su apartado tercero las competencias que los estudiantes deben adquirir.

La realización del presente TFG contribuye directamente a la adquisición de las siguientes competencias:

1. Conocer las áreas curriculares de la Educación Primaria, la relación interdisciplinar entre ellas, los criterios de evaluación y el cuerpo de conocimientos didácticos en torno a los procedimientos de enseñanza y aprendizaje respectivos.
2. Diseñar, planificar y evaluar procesos de enseñanza y aprendizaje, tanto individualmente como en colaboración con otros docentes y profesionales del centro.
3. Abordar con eficacia situaciones de aprendizaje de lenguas en contextos multiculturales y plurilingües. Fomentar la lectura y el comentario crítico de textos de los diversos dominios científicos y culturales contenidos en el currículo escolar.
4. Diseñar y regular espacios de aprendizaje en contextos de diversidad y que atiendan a la igualdad de género, a la equidad y al respeto a los derechos humanos que conformen los valores de la formación ciudadana.
5. Fomentar la convivencia en el aula y fuera de ella, resolver problemas de disciplina y contribuir a la resolución pacífica de conflictos. Estimular y valorar el esfuerzo, la constancia y la disciplina personal en los estudiantes.
8. Mantener una relación crítica y autónoma respecto de los saberes, los valores y las instituciones sociales públicas y privadas.
9. Valorar la responsabilidad individual y colectiva en la consecución de un futuro sostenible.
10. Reflexionar sobre las prácticas de aula para innovar y mejorar la labor docente. Adquirir hábitos y destrezas para el aprendizaje autónomo y cooperativo y promoverlo entre los estudiantes.
11. Conocer y aplicar en las aulas las tecnologías de la información y de la comunicación. Discernir selectivamente la información audiovisual que contribuya a los aprendizajes, a la formación cívica y a la riqueza cultural.
12. Comprender la función, las posibilidades y los límites de la educación en la sociedad actual y las competencias fundamentales que afectan a los colegios de educación primaria y a sus profesionales. Conocer modelos de mejora de la calidad con aplicación a los centros educativos.

FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA

Historia de la Zarzuela

Según Talavera, J.C. (2012) “Sobre la historia del teatro musical español: la zarzuela y sus alrededores”. El término zarzuela es una metonimia. Designa el fenómeno por el lugar donde se produjo en su origen. Las zarzuelas fueron representaciones cortesanas de teatro musical para entretener a la corte. Están documentadas desde mediados del siglo XVII.

De acuerdo con Lucas Domingo, J. Chico, pero inmenso. <https://www.revivemadrid.com/espacios-emblematicos/teatro-zarzuela> (Consulta: 16 de junio de 2024). Su música y su letra han reflejado a lo largo del tiempo las transformaciones sociales de España durante siglos. Y aunque quizá la primera imagen que nos viene a la cabeza al pensar en las obras más conocidas de este género nos lleve a suponer que nació a lo largo del siglo XIX, en realidad, el germen de la zarzuela se remonta, como otras tantas expresiones artísticas en nuestro país, al Siglo de Oro.

Origen:

El escritor y músico Luis Quiñones de Benavente (1581-1651) aportó tres novedades al entremés: (piezas breves, de carácter cómico, que servían para separar los actos en que se dividían las obras representadas en los corrales de comedias del siglo XVII. Su brevedad y ligereza hacían a estas piezas proclives a la transgresión, permitiendo incluir en ellas elementos populares). Compuso entremeses cantados, incluyó bailes y los madrileñizó, es decir, incluyó tipos y referencias de los ambientes populares de la Villa y Corte de la época. Fue el primero en escribir entremeses en verso que incluían partes cantadas, costumbre que sentaría las primitivas bases de un género que pasaría a denominarse “zarzuela” pocos años después.

Su denominación proviene de un palacete mandado construir en 1627 por Felipe IV al arquitecto Juan Gómez de Mora entre los montes del Pardo, en cierto paraje denominado La Zarzuela por la abundancia de zarzas.

Allí se alojaba “el Rey Planeta” mientras disfrutaba de sus habituales jornadas de caza. Aprovechando los momentos de descanso junto a sus cortesanos, como entretenimiento, hacía llamar a cómicos profesionales de Madrid para que los deleitaran con sus representaciones... pero no con su extenso repertorio habitual, sino con otro más breve, pequeñas piezas entre el teatro y la tonadilla en el que destacaran el canto y la música.

En un primer momento estas piezas se interpretaron como canciones sueltas, pero, con el tiempo, se decidió dotarlas de mayor entidad como obras de dos actos en las que la importancia de la música se equiparase con la de la letra. Así, su elaboración comenzó a encargarse a los mejores escritores y compositores de la época.

Aquellas funciones se conocían con el nombre de “Fiestas de la Zarzuela” y, por extensión, el producto resultante recibió el nombre de “Zarzuela”, que ha llegado a nuestros días.

En su formato inicial, estas obras estaban dirigidas al público cortesano y no al pueblo, que asistía a los corrales de comedias. Las zarzuelas del siglo XVII tuvieron por argumento amoríos más o menos frívolos entre personajes mitológicos, al tiempo que incorporaban características propias de la tradición dramática española del Siglo de Oro, es decir, presencia de lo tragicómico y elementos populares como canciones, bailes, danzas, etc.

No obstante, hubo que esperar hasta 1648 para asistir a la aparición de la zarzuela como un género dramático-musical propio y distinto de los hasta entonces conocidos. Fue a partir del estreno de la obra *El jardín de Falerina*, considerada la primera zarzuela, cuya letra debemos al genial Calderón de la Barca.

Las zarzuelas cortesanas se hicieron comunes en todas las fiestas reales de los Austrias, especialmente a finales del siglo XVII.

Este género no cesó de transformarse, de desarrollar su carácter híbrido entre lo mitológico y lo rústico en los temas, lo cantado y lo recitado en los recursos, lo dramático y lo cómico en las formas, a través de la labor de compositores como Sebastián Durón.

Popularización:

Ya en el siglo XVIII la zarzuela dejó de ser un espectáculo exclusivo de la corte para extenderse al público de los corrales y teatros de Madrid. Sin embargo, y a pesar de que ese nuevo carácter popular supuso un impulso para este género lírico, lo cierto es que con la subida al trono español de la nueva dinastía Borbón, la ópera italiana (muy del gusto de la nueva monarquía) se impuso en nuestro país.

Dinastía Borbón:

La costumbre cortesana de hacerse entretener con los amores cantados de pastorcillos mitológicos decayó con la entronización de los Borbones. La dinastía francesa, con sus vinculaciones italianas, era más partidaria de la música de esta última tierra, más culta y elaborada. La ópera, invento de teatro musical esencialmente italiano que suele atribuirse a Monteverdi, satisfacía los oídos musicales, al parecer más exigentes, de monarcas como Felipe V (1683-1746), quien trajo a su corte española a un músico y cantante llamado Carlo Broschi, apodado Farinelli, quien hizo de verdadero introductor cultural y empresarial de la ópera italiana en España.

A pesar de las dificultades, el españolismo musical supo sobrevivir en un ambiente hostil. La costumbre de aderezar las representaciones teatrales con entremeses cantados y bailados, cada vez con más presencia de ambientes populares, urbanos y también rurales, permaneció y se acrecentó.

En el último tercio del siglo XVIII, toda esa experiencia acumulada cristalizó en nuevas formas teatrales que hicieron las delicias de los sectores populares y de la burguesía urbana madrileña, entre otros la tonadilla y el sainete.

Se trataba de piezas breves en las que se contaba y se cantaba. Y es que, aunque literariamente ambos géneros son similares, la tonadilla se diferencia del sainete en que el primero es una pieza cantada y el segundo hablada.

La tonadilla escénica ya contaba con antecedentes en el siglo XVII, cuando las tonadillas breves formaban parte de las grandes piezas teatrales, comedias, óperas o zarzuelas. Sin embargo, alcanzó su mayor popularidad como género independiente durante la segunda mitad del siglo XVIII, bajo el reinado de Carlos III.

Su argumento era simple, con el único objetivo de divertir al público y provocar su risa, al tiempo que exponían una crítica social, muchas veces sobre asuntos de actualidad, transmitiendo alguna moraleja final sobre lo representado.

La música y los bailes de estas tonadillas estaban directamente inspirados en los aires populares españoles y sus letras marcadas por un claro contenido costumbrista y sentido mordaz.

Los protagonistas de estas piezas eran personajes populares que el público podía reconocer como sacados de entre sus vecinos, marcados por el desparpajo, la jactancia, el gracejo e incluso la zafiedad, como bastión del casticismo español frente al refinamiento italiano.

Zarzuela costumbrista:

En 1770 don Ramón de la Cruz, uno de los saineteros más destacados, estrenaba, con música del célebre maestro de capilla Antonio Rodríguez de Hita, *Las segadoras de Vallecas*, obra con la que se inauguraba la zarzuela costumbrista española.

Ese universo de personajes humildes y corrientes que viven pequeños dramas amorosos y tienen rifirrafes vecinales, pero en los que todo acaba bien gracias a su inquebrantable bondad, se ganaron al público madrileño y pronto el número de zarzuelas de temática costumbrista creció como la espuma.

Fue tal el éxito de esta revitalizada zarzuela que los mismos compositores extranjeros que habían implantado en España la ópera italiana y difundido su estilo por todos los géneros, sumaron su aportación a este nuevo género popular español.

A pesar de que ni zarzuelas, ni tonadillas, ni sainetes fueron del gusto de los ilustrados, que veían en ellos instrumentos de la perseverancia en el error de un pueblo mediocre y reacio al progreso, fue imposible detener el poder de un “nacionalismo” musical que se veía potenciado con la invasión de las tropas napoleónicas a España en 1808.

La ocupación francesa de España, entre 1808 y 1814, barrió la ópera italiana y trajo consigo la ópera bufa francesa, un género que no llegó a triunfar ya que, entre otras cosas, el idioma francés generaba un enorme rechazo en gran parte de la sociedad española.

Tras la Guerra de la Independencia, el teatro lírico español sufrió un colapso duradero. La ópera italiana volvió a triunfar en nuestro país y ni la tonadilla escénica ni la misma zarzuela fueron

suficientes para contener las nuevas tendencias filarmónicas que, de nuevo, llegaban desde Italia, esta vez en forma de bel canto.

La influencia que los compositores italianos Rossini, Bellini y Donizetti ejercieron sobre la música europea de la primera mitad del siglo XIX borró del mapa cualquier otro género que no fuera el operístico. Nuevamente, la zarzuela caía en el olvido.

Los músicos españoles se centraron entonces en imitar la ópera italiana, con libretos a menudo escritos también en italiano, para mayor fidelidad a un género que dominó los teatros musicales de nuestro país durante las cuatro primeras décadas del siglo XIX.

La zarzuela moderna:

La denominación zarzuela moderna debe entenderse por contraposición a la que hemos visto anteriormente. La calificación de “moderna” aspira a diferenciarse de las “antiguas” manifestaciones teatrales cuya semblanza panorámica hemos hecho en los párrafos anteriores.

El término zarzuela moderna identifica al teatro musical español, que con el propósito de asemejarse en seriedad y calidad a la ópera italiana cuajó en nuestro país a mediados del siglo XIX.

Es a partir de 1840 cuando se divisa una reacción de carácter nacional frente a los intentos mayormente fallidos de asemejarse a los italianos. La codificación intelectual, y la plasmación práctica más feliz de ese impulso, se lo debemos a Francisco Asenjo Barbieri (1823-1894). Barbieri era un músico con formación literaria y teatral (fue miembro de la Real Academia de la Lengua) conocedor, tanto de la música de su tiempo (compartía amistad con el mismo Rossini), como de la tradición musical española. Teorizó a cuenta de por dónde debía transitar la música española, y fundó una revista de significativo nombre donde proclamó su declaración de principios.

La zarzuela grande conoció sus años de esplendor durante las décadas de 1850 a 1880. Al igual que la ópera, solía tener tres actos, un preludio musical alusivo a las piezas que se desgranarían durante la función, aunque más breve que la obertura operística, predominaba el texto cantado sobre el hablado, y las partituras se nutrían de motivos pertenecientes a los estratos musicales hispanos, ya fuera de música culta, ya fuera de música popular.

El argumento de la zarzuela grande, al igual que en el teatro romántico que había florecido veinte años antes, lo constituye básicamente el drama histórico, preferiblemente de asunto español. Hay una voluntad de los libretistas de indagar por los recovecos de la historia los rasgos definitorios de la españolidad. Esta suerte de nacionalismo no se revela argumentalmente como una llamada reaccionaria o conservadora. Más bien discurre paralela a la voluntad liberal de construir un país que, por el hecho mismo de hacerlo, constituye ya una experiencia modernizadora. Esta contribución, modesta en todo caso, se entiende mejor si reparamos que los argumentos de la zarzuela grande ponen el acento en aquellos hechos históricos que reflejan heroísmos y gestas que tienen a sectores populares como protagonistas. Un amor al pueblo rebelde, tan del gusto del romanticismo, hermano cultural y artístico del liberalismo político.

Conviene llamar la atención sobre las condiciones materiales de concepto artístico que favorecieron el gran espectáculo que la zarzuela moderna trajo consigo. A partir de 1850 se erigieron en España los vistosos teatros burgueses en las capitales de provincias y principales ciudades. En su gran mayoría siguen hoy en uso. Sustituyeron en muchos casos a los viejos coliseos del siglo XVIII, que a su vez solían ubicarse en los mismos emplazamientos donde habían estado los corrales de comedias que vieron los estrenos de Lope, Tirso o Calderón. Estos teatros, como símbolo orgulloso del triunfo social y político de la burguesía, acogieron las representaciones de las zarzuelas renovadas en una suerte paralela de triunfo de un españolismo cultural. Además, se dotaron de luz eléctrica, avance técnico revolucionario, sin duda para la civilización, pero singularmente para el teatro. Gracias a ella se pudo iluminar de manera homogénea el espacio escénico, dando visos de verosimilitud a lo que en él sucedía, permitiendo abandonar la encorsetada y enojosa frontalidad de los actores buscando el foco único de luz que anteriormente el gas o las velas ofrecían.

La zarzuela grande dio multitud de títulos en sus aproximadamente treinta años de esplendor. Citaremos solo éstas, en tanto que son representativas, y permanecen en el repertorio zarzuelero que hoy por hoy todavía se visita o se representa: *El sargento Federico* (1855) de Barbieri y José Gaztambide (1822-1870); *Marina* (1856) de Emilio Arrieta (1823-1894); *El postillón de la Rioja* (1856) de Cristóbal Oudrid (1825-1877); *El juramento* (1859) de Gaztambide; *Pan y Toros* (1864), y *El barberillo de Lavapiés* (1874), ambas de Barbieri.

Con todo ello esta nueva zarzuela ayudó a consolidar y difundir, en años centrales del siglo XIX, el estereotipo de lo español y sus variedades.

El género chico:

La zarzuela grande fue entretenimiento esencialmente de la burguesía acomodada.

Hacia finales del reinado de Isabel II el teatro experimentó una cierta democratización incorporando entre su público a sectores de las clases medias y profesionales urbanas, cuyos niveles de renta eran notablemente inferiores. Ello se vio favorecido por la perspicacia empresarial que inventó el llamado teatro por horas. Se trata de un teatro de precio asequible que atrajo a las salas a quienes no podían permitirse las costosas representaciones de la gran zarzuela. Se componía de una programación de cuatro obras distintas que se representaban a diferentes horas, de necesaria duración breve, y que recreaban estampas populares con tratamiento cómico. En esencia significó la reaparición del sainete cien años después. A ello se sumó el surgimiento de una nueva generación de compositores dispuestos a poner música a estas pequeñas historias que escribían a su vez con profusión, un elenco de libretistas atraídos por la oportunidad de estrenar ante un público ávido de consumirlas.

La ampliación de la base social del público y estas transformaciones temáticas y empresariales se vieron alimentadas por el ambiente de cambio social y político que trajeron a España la Revolución de 1868, la monarquía constitucional subsiguiente y el intento democrático de la Primera República. Todo ello cristalizó en una forma de teatro musical nuevo que impondría su hegemonía durante la

Restauración borbónica y que duraría hasta finales de la segunda década del siglo XIX. Nos referimos al género chico. Se trata del fenómeno teatral exitoso por excelencia. Nunca un tipo de espectáculo escénico fue tan prolífico y vigoroso durante tanto tiempo ni concitó la aprobación de capas tan diversas de la sociedad, desde la alta burguesía hasta los sectores menesterosos y humildes, pasando por comerciantes y trabajadores de la industria en las ciudades, pero alcanzando incluso su conocimiento y gusto a los ámbitos rurales. Sus canciones y diálogos eran conocidos por quienes incluso nunca habían pisado un teatro, o los que no tenían la oportunidad de presenciar una de sus funciones por vivir lejos de los teatros o no tener el dinero que valía acudir a sus representaciones.

El género chico pasó a formar parte del acervo cultural transversal de la sociedad española. De su éxito es en buena medida responsable su carácter popular. Los personajes del género chico están sacados de la cotidianidad de la vida de la ciudad y del campo. A menudo los espectadores acudían a sus representaciones a “revivirse”, como se decía en las crónicas de la época, esto es, a ver cómo se recreaban los lugares en que vivían o por los que pasaban a diario, personajes que eran como ellos o sus vecinos, sucesos cotidianos en los que participaban, como fiestas populares o bailes, o acontecimientos de actualidad social o política que leían en los periódicos o se comentaban en los mentideros. Se puede decir que el protagonista principal y casi omnipresente en el género chico es “el barrio”. Los barrios populares del Madrid del último cuarto de siglo XIX sin duda, sobre todo teniendo en cuenta que entre las piezas de este tipo de zarzuela que mejor han soportado el paso del tiempo abundan las de ambiente madrileño; pero no solo, también los barrios de Sevilla o Zaragoza; y el equivalente de la barriada urbana en el campo, que es el pequeño pueblo, en aquellas zarzuelas de temática rural.

Debido a lo que el género tiene de retrato social cabe decir que se constituyó como la vía de entrada a los escenarios del realismo y naturalismo de la novela coetánea, cristalizando en ellos de una manera peculiar. Hasta este momento el teatro estaba dominado por el historicismo romántico (ya fuera cantado en la zarzuela grande o no) y la alta comedia costumbrista. A partir de ahora la realidad entra en la escena. Pero no toda la realidad, ni todos los aspectos de la misma.

El género chico no es teatro social, no hay una voluntad de crítica política ni de mejora de la sociedad, y si, en alguna ocasión, se atisba algo de conflicto político no forma parte de la trama sino como decorado ambiental, es tratado de forma liviana y solo para producir extrañeza cómica. En este sentido se puede afirmar que el género está presidido por una ideología esencialmente conservadora, sobre todo en lo que de conservador tiene la nostalgia, la evocación de un mundo ideal y plácido. Las piezas de este teatro tienen una sencilla trama en la que el conflicto, directo y sin enrevesamientos, suele resolverse gracias al buen corazón de las gentes humildes y francas cuyas peleas precedentes eran consecuencia de un mundo donde los cambios vertiginosos del presente y de un desarrollo industrial que deshumaniza, por un rato les ha trastocado el seso. Pero enseguida todo vuelve a su sensatez y la pieza acaba en alegre final y con la conformidad de todos.

Si bien fueron miles las obras que dieron forma a esta multitudinaria y exitosa fórmula a lo largo de sus más de veinte años de vida, reservamos las dos más emblemáticas para explicar los subgéneros en que se dividió este “género chico” de la zarzuela:

El sainete lírico: un término que recoge el viejo nombre de la pieza homónima dieciochesca, con estructura similar en un acto, de acción contemporánea, ambientado en hábitats obreros o artesanos, con escasa trama y final feliz.

El ejemplo más claro es *La verbena de la Paloma*, con libreto de Ricardo de la Vega y música de Tomás Bretón, estrenada el 17 de febrero de 1894 en el Teatro Apolo.

La revista: una pieza de un acto, compuesta de escenas yuxtapuestas, sin apenas enlace argumental, unidas con un tenue pretexto dramático que sirve para “pasar revista” a algún asunto de la actualidad social, política, cultural, etc.

En ella solían salir a relucir políticos, marcas de productos comerciales, alusiones al naciente cine, los problemas municipales, la subida de los precios, las modas en el vestir y en las costumbres, etc.

El ejemplo más claro es *La Gran Vía*, con libreto de Felipe Pérez y González y música de Federico Chueca y Joaquín Valverde. Estrenada en el verano de 1886 en el Teatro Felipe, de allí pasó al Teatro Apolo en el que permaneció en cartel, día tras día, durante cuatro años consecutivos.

Edad de Plata:

Hacia 1920 se produjo una restauración de la zarzuela grande, lo que ha sido denominado por algunos estudiosos del género como “Edad de Plata de la Zarzuela”.

A ello contribuyó una cierta saturación por la proliferación de espectáculos menores, carentes de argumento y musicalmente banales, que habían llenado los escenarios del teatro musical, unida a un gusto renovado por la buena música.

Cierto es que este segundo florecimiento de la zarzuela grande tuvo condicionamientos y características distintos a su versión romántica decimonónica.

Indudablemente supuso una recuperación de las calidades musicales, y con ellas del *belcantismo* que había exigido a los intérpretes excelsas cualidades vocales, pero no habían pasado en vano los géneros chico e ínfimo, sobre todo aquél, que dejó un sello particular a esta renovada versión de la gran zarzuela. Así, las composiciones de teatro musical que se desarrollaron a partir de 1920 estaban impregnadas de un casticismo, con sus personajes tipo, que conllevaba una comicidad, si no ausente, más difícil de encontrar en la zarzuela romántica. De igual forma, los gloriosos héroes de entonces fueron sustituidos por chispeantes personajes de humilde condición social.

Del siglo XX hasta nuestros días:

La zarzuela no contó con la amistad de las esferas intelectuales de la España anterior a la guerra civil. Los artistas de vanguardia, escritores, e intelectuales, la veían como una expresión del rancio españolismo de un país que necesitado de modernizarse y conectar con las corrientes europeas (recuérdese la admonición orteguiana de que “España es el problema y Europa la solución”), también debía hacerlo desde luego en los ámbitos musical y escénico.

No hace falta gran perspicacia para imaginar que, en adecuada correspondencia y reacción, el franquismo abrazó la zarzuela como expresión de esa alma eterna de la España grande y libre. Pero resultó ser un abrazo asfixiante, pues la zarzuela murió en medio del amor que el régimen le profesó. Manipulando el significado, descontextualizando las obras, resaltando lo que de españolismo efectivo la zarzuela lucía y rebuscando en fin para atribuirle las virtudes que la nueva España quería encarnar, el repertorio de zarzuela se representó hasta el hastío en cualquier lugar, circunstancia y condiciones. La manipulación, la pobreza de medios y la desidia artística, fosilizaron el género, que por su parte dejó de dar nuevas obras.

La democracia restauró el tratamiento digno al teatro musical español. Se debe básicamente al Teatro Lírico Nacional del Zarzuela, organismo dependiente del ministerio de Cultura, que ha recuperado el repertorio, lo ha sometido a sabias relecturas, y ha atraído a gentes de teatro de todo tipo y condición para devolver al género un prestigio que bien se merece.

La zarzuela forma parte del substrato cultural general de España. Todo el mundo es capaz de identificar una expresión cantada como zarzuela. Todo el mundo es capaz de identificar un tipo como un personaje de zarzuela, o sabe calificar un determinado humor o habla popular como de zarzuela.

Biografía de los autores

Luis Mariano de Larra

López Portero, M.J. Diccionario Bibliográfico Español. Real Academia de la Historia. <https://dbe.rah.es/biografias/11722/luis-mariano-de-larra-y-wetoret> (Consulta: 16 de junio de 2024)

Luis Mariano de Larra y Wetoret fue el hijo primogénito de Mariano José de Larra y Sánchez de Castro, escritor romántico más conocido como Fígaro, y de su esposa, Josefina Wetoret Martínez; Madrid 17 de diciembre de 1830 - Madrid, el 20 de febrero de 1901.

Estudió en los colegios de Riesco Legrand y de Masarnau y en las Escuelas Pías de San Antonio Abad, obteniendo en 1846 el grado de bachiller en Filosofía en el instituto de San Isidro.

En 1847, fue nombrado oficial de la *Gaceta de Madrid*, ascendiendo en 1856 a primer redactor jefe, cargo que desempeñó hasta 1866. Redactó crónicas y artículos de opinión para los principales diarios madrileños de manera asidua.

Muy pronto se inclinó por las composiciones teatrales; la primera de ellas, *El toro y el tigre*, escrita en colaboración con Ramón de Valladares y Saavedra, fue estrenada el 2 de junio de 1849 en el teatro de la Comedia de Madrid y no obtuvo un especial reconocimiento por la crítica. Los comentarios adversos no hicieron mella en el joven autor y poco más tarde, en abril de 1851, con tan sólo veinte años, puso en escena en el teatro del Circo de Madrid la ópera bufa, *Un embuste y una boda* y, a finales de mayo del mismo año, *Todos son raptos*, que mereció opiniones más favorables: A partir de los primeros años de la década de 1850 se convirtió en uno de los autores más fecundos de su generación. Sus obras comparten elementos con la alta comedia, con marcado interés por la realidad económica de su época, una fuerte actitud moral, un énfasis especial en los personajes de clase media y alta y un predominio del entorno urbano (Gies, 1996).

Su continuo éxito prolongado durante más de tres décadas le hizo relacionarse con reconocidos ilustrados coetáneos detentó una posición privilegiada en el entramado social y cultural madrileño de la segunda mitad del siglo XIX.

En 1856 se casó con una de las actrices en boga, Cristina Ossorio Romero, hija y hermana de actores; y por su condición de personalidad afamada en el panorama literario madrileño la boda fue objeto de interés para las crónicas sociales de la época.

Luis Mariano de Larra se convirtió en uno de los dramaturgos más fecundos y con más éxito de público y crítica. Sus obras se estrenaban en los mejores teatros de Madrid y de las principales capitales de provincia y muestra de ello son las innumerables noticias que fueron publicadas en la prensa de la época.

Llegó a ser considerado uno de los mejores pagados y más ricos autores de su tiempo, alcanzando un considerable patrimonio.

Sus obras más conocidas van desde las obras más juveniles *La Virgen de Murillo* (1854) o *La oración de la tarde* (1858), hasta las escritas en plena madurez, como las zarzuelas *El barberillo de Lavapiés* (1874),

Chorizos y Polacos (1876), *Las campanas de Carrión* (1888), pasando por las novelas publicadas en la última etapa de su vida: *La última sonrisa* (1891) o *Si yo fuera rico* (1896).

En el catálogo de sus obras figuran más de cuarenta zarzuelas, cincuenta y seis comedias y cuatro novelas.

Su trayectoria profesional también fue objeto de una recompensa institucional mediante la concesión de la Gran Cruz de la Real Orden de Isabel la Católica, otorgada el 14 de diciembre de 1872. Sin embargo, a pesar de una carrera literaria tan dilatada y famosa, “ha sido sepultado en el más profundo olvido literario y biográfico” (Gies, 2008), según opina uno de los pocos estudiosos que se han acercado a su figura en profundidad.

Quizá la gloria de su padre pesó como una fatalidad sobre su obra. Carmen de Burgos, biógrafa de Fíguro, llegó a afirmar que, sin la comparación constante con la obra de su progenitor, su figura se hubiera destacado más en las letras.

En 1886 fue nombrado director del Boletín Oficial de la Propiedad Intelectual e Industrial, perteneciente al Ministerio de Fomento.

Francisco Asenjo Barbieri

Martín Ruiz, L. Diccionario Bibliográfico Español. Real Academia de la Historia. <https://dbe.rah.es/biografias/7805/francisco-de-asis-esteban-asenjo-barbieri> (Consulta: 16 de junio de 2024).

Asenjo Barbieri, Francisco de Asís Esteban. Madrid, 3 de agosto de 1823 – 17 de febrero de 1894.

La figura de Barbieri es una de las más representativas del siglo XIX español, tanto por sus composiciones como por su labor historiográfica y musicológica, así como por haber desarrollado en España el concepto de nacionalismo en música.

Hijo de José Asenjo y de Petra Barbieri, la figura de su madre fue fundamental tanto en su formación como en su recorrido vital, por eso es su apellido materno por el que es conocido y el que siempre utilizó. Nació en Madrid, en 1830, ingresó en la escuela; esta precocidad le ayudó a su excelente formación. Permaneció tres años ingresado por su abuelo materno en el convento de Trinitarios de Santa Cruz de la Zarza, donde se formó en profundidad en latín, retórica y poética. Esta primera formación humanística posibilitó su posterior desarrollo.

En el año 1837 empieza su formación universitaria con los estudios de medicina, carrera que abandona rápidamente. Tras esto decidió ser ingeniero, por lo que amplió su formación en ciencias, matriculándose finalmente en la Escuela de Arquitectura.

En estos años de inicios de formación fue fundamental la figura de su abuelo, José Barbieri, con el que vivió en el Teatro de la Cruz. Allí conoció el repertorio italiano y comenzó a estudiar Solfeo con José Ordóñez Mayorito, su primer maestro, según sus propias palabras.

En 1837 también se matriculó en el Conservatorio de Música y Declamación de María Cristina, estudiando Clarinete con Ramón Broca, Piano con Pedro Pérez de Albéniz y Canto con Baltasar Saldoni.

Unos años después, hacia 1840, empezó a estudiar Composición con Carnicer. Este músico primero fue maestro pero después lo uniría a él una fuerte amistad.

Los ideales políticos de Barbieri, claramente de ideas progresistas, se marcaron sobre todo tras la muerte de su padre al servicio de los liberales en un ataque carlista. Tras este fallecimiento, su madre se casó de segundas nupcias, trasladándose a vivir a Lucena y quedando Barbieri solo por primera vez en Madrid.

Del año 1842 son las primeras composiciones musicales que se tiene constancia, canciones, romanzas, una barcarola para orquesta y una tanda de vales. Al mismo tiempo trabaja como corista, director de coros e incluso formó parte de una compañía de ópera.

Hacia 1850 comienza a ser trascendente la obra de Barbieri con el estreno de la obra Gloria y peluca, obra que confirma el afianzamiento de la zarzuela como nuevo género junto con El Duende de Rafael Hernando, lejos de la zarzuela barroca, más identificada con la opereta francesa. Las primeras obras de Barbieri, en palabras del crítico y musicólogo Peña y Goñi, dieron las premisas del estilo personal del compositor y las del nuevo género.

En el año 1851 funda una nueva asociación, la Sociedad de Artistas, junto con el poeta Olona, el cantante Salas y los compositores Gaztambide, Oudrid, Hernando e Inzenga. Llegan a formar una compañía propia en el Teatro Circo y Barbieri es director de los coros. Uno de los éxitos más importantes de la Sociedad es el estreno de *Jugar con fuego* (6 de octubre de 1851), obra que inicia el fenómeno de la Zarzuela Grande.

En 1853, Barbieri viaja a París y empieza a concebir la idea de construir un teatro especial para la nueva zarzuela. Esta iniciativa, que partió de la Sociedad de Artistas, cuajó en 1856 con la inauguración del Teatro de la Zarzuela en la calle Jovellanos. Para su inauguración, Barbieri compuso una Sinfonía concertante y se realizó una alegoría en un acto titulada La Zarzuela.

Aunque este primer intento fracasó, siguieron trabajando a través de la Sociedad Artístico-Musical, en cuyos conciertos se tuvo la ocasión de escuchar, entre otras cosas, por primera vez en Madrid, la música de Wagner. Toda esta actividad culminó con la creación de un nuevo teatro, el de los Campos Elíseos, del que Barbieri fue director general artístico.

Barbieri se convirtió en uno de los protagonistas de la vida musical madrileña, hecho que le llevó a recibir el 25 de octubre de 1864 el nombramiento de comendador ordinario de la Real y Distinguida Orden de Carlos III.

El período de madurez creativa (1856-1874) está marcado en la vida de Barbieri no sólo por su creación artística, sino también por la lucha por la restauración musical española, a imagen de Francia o Alemania, muy necesaria en ese momento por carecer el público de interés en la música nacional. La actividad más importante realizada para este propósito fue la de realizar conciertos sacros, los

conciertos de cuaresma, momento en que no se podían realizar montajes escénicos, en el Teatro de la Zarzuela, en principio con obras de los grandes maestros europeos como Mozart, Beethoven o Rossini, aunque pronto entrarían en el repertorio también obras de autores españoles históricos, el primero fue Cristóbal de Morales. El éxito de estos conciertos alentó a la creación de una sociedad de música instrumental, la Sociedad Española de Conciertos, bajo la dirección del compositor Gaztambide.

Pronto entró Barbieri a formar parte de dicha sociedad para encargarse de las formaciones corales, que conocía por sus viajes a Bélgica y Alemania.

Pese a ser una época con gran actividad musical y de creación, en los años sesenta también viajó por Europa para conocer la vida musical de otros países: París 1862, Francia e Inglaterra 1864. En el viaje a París de 1862 estuvo a punto de estrenarse la versión francesa de su zarzuela *Entre mi mujer y el negro* (*Ma femme et son negro*).

Los dos estrenos más importantes de estos años del compositor madrileño fueron en 1862: *El secreto de una dama* y, dos años después, *Pan y toros*, momento cumbre de su catálogo que todavía era reducido por su intensa actividad musical.

La presencia de Barbieri en los círculos musicales y culturales de Madrid era constante, por eso en 1866 fue nombrado por real decreto comendador ordinario, después lo sería de número, de la Real Orden de Isabel la Católica.

En 1874 estrena la que no sólo será la principal obra de su catálogo y la materialización de la concepción lírica de Barbieri, sino que también se convirtió en una obra clásica del repertorio del siglo XIX y del repertorio de zarzuela de todos los tiempos, *El barberillo de Lavapiés*.

En sus últimos años (1875-1894) no se encuentra, quizá con la excepción de *Chorizos y polacos* de 1876, ninguna obra de Barbieri dentro del género zarzuela que aporte nada nuevo. La llamada zarzuela grande inicia aquí un período de cierta decadencia, por eso ahora la mayoría de las obras de Barbieri están escritas en un solo acto y serán las que personifiquen una nueva división dentro de la zarzuela, el Género Chico, que coincide con un importante cambio político en el país, el Sexenio revolucionario de 1868. Se trata de un arte menos trascendente, más inmediato y fácil, con títulos como: *La confitera* (1876), *Artistas para La Habana* (1877), *Los carboneros* (1877), *El loro y su lechuga* (1877), *Los chichones* (1879), etc.

El Barberillo de Lavapiés

Para esta parte, me he apoyado en la edición de la obra realizada por M. Encina Cortizo y R. Sobrino en el Instituto Complutense de Ciencias Musicales / Sociedad General de Autores y Editores (Madrid, 2007, 2ª edición corregida)

Según Casares Rodicio, E. (2007) *El barberillo de Lavapiés* es una obra cumbre de nuestra historia musical, paradigma de lo que se ha considerado teatro lírico hispánico y madrileñismo.

El barberillo es una de las pocas zarzuelas, entre las miles llegadas a nosotros, que se ha mantenido hasta nuestros días como un emblema. Barbieri consigue con ella evocar un pasado único, aportando una música que, con una mezcla de naturalidad y genialidad, se convierte en testigo de nuestra historia. Barbieri la escribió después de veinticinco años de creación sobre sus espaldas, y asentado en España como el músico más famoso del momento, y diez años después del estreno de *Pan y toros* que conmocionó el mundo teatral madrileño.

A finales de 1874 se acababa de iniciar la Restauración alfonsina en un momento complejo política y socialmente. Desde el año 1866 España había sufrido una fuerte crisis financiera, industrial y agraria, a la que se uniría el deterioro del sistema político que llevó a la Revolución de 1868 conocida como la «Gloriosa».

Este duro panorama afectó a la vida musical, y la zarzuela fue la primera en sufrirlo. Barbieri se opone a seguir el camino de la ópera. Solo ve la salida a un teatro lírico nacional a través de una zarzuela “restaurada”. Justamente *El barberillo de Lavapiés* tiene mucho de respuesta a la situación. Hay algo en él de “grito” y de “manifiesto” a favor de una lírica enraizada en nuestra historia.

El barberillo de Lavapiés se estrena en este teatro (el de la Zarzuela) el 18 de diciembre de 1874, año crucial en la vida de Barbieri. El compositor y el libretista fundamentan la obra en un mundo similar al de *Pan y toros*, con un argumento pseudohistórico, repleto de intrigas políticas. La obra constituye una de las síntesis más depuradas de su estilo.

Los autores pretenden alejarse de lo que era el gran teatro europeo a partir de mediados de los setenta. En Barbieri hay una consciente mirada hacia *Il barbiere di Siviglia* de Rossini, desde el comienzo, con la presentación del protagonista, «Lamparilla soy, Lamparilla fui», remedo del de Fígaro, hasta las técnicas musicales del estilo bufo rossiniano, tan patentes en esta obra. Larra y Barbieri colocan a sus héroes, Lamparilla y Paloma, en el madrileño barrio de Lavapiés, rodeando la obra con una iconografía de la capital de España: las calles de la Paloma, Toledo, del Avemaría, la iglesia de San Lorenzo, etc. Es decir, nos conducen al típico cuadro de costumbres del Madrid castizo, que se adelanta al del Género Chico que surgirá con fuerza en los ochenta.

Barbieri y Larra conciben una obra en la que se contraponen dos mundos: el castizo de la pareja formada por Lamparilla y Paloma, y el noble, por la Marquesita del Bierzo, don Luis de Haro y don Juan.

Pero hay también dos mundos en el propio argumento que sostiene la obra, en la que se desarrolla una trama política a través de una conspiración, y, por otra parte, la doble historia de amor entre el barbero y la costurera y la de la pareja aristocrática.

Barbieri y Larra cuidan especialmente la caracterización de los personajes.

Así mientras Lamparilla y Paloma, protagonistas esenciales de la historia, y símbolos del pueblo llano, se expresan en un lenguaje popular, con una fuerte carga de comicidad, a la que sirve la música hispana que propone Barbieri con seguidillas, jotas, boleros, tiranas y caleseras, etc., el mundo aristocrático de la Marquesa, don Luis y don Juan, utilizan un lenguaje selecto y una música neutra o de cuño italiano, fundamentalmente rossiniana.

Obra de compromiso social:

Cabe recordar que en el programa de *El barberillo* de 1998 Ana M.^a Freire, páginas 15-25, describe a Lamparilla, personaje a través del que Barbieri y Larra transmiten los mensajes explícitos en esta obra plena de compromiso social y político, como la «encarnación, entre bromas y veras, del español desengañado del juego político, pero no del de 1776, en que está ambientada la zarzuela, sino del de la España de un siglo después», y se para en examinar cómo transmiten una visión negra de la España del XIX.

Los componentes políticos en esta obra son patentes. El propio Larra, como hemos visto se lo confirma a Barbieri: «He urdido una conspiración» ... El desengaño, el descontento, la pérdida de la esperanza en los políticos, la ignorancia, aparecen de continuo en los textos de Larra, y son elevados a arte por el ingenio de Barbieri.

Lamparilla reconoce la situación general de una manera consciente:

*«Como en España nació,
la política me apremia,
y como es una epidemia
¡también me ha cogido a mí!»*
[Segundo Acto, escena 7]

Y más adelante afirma de forma contundente:

*«¡Ay, señora, qué ilusión,
creer que porque ha cambiado
el Secretario de Estado
será feliz la nación!»*
[Tercer Acto, escena 9]

También los ministros son vituperados:

*«como en eso de ministros
está averiado el género,
y aquel que no es tonto es malo»*
[Primer Acto, escena 2]

Y ni siquiera salva al rey Carlos III:

*«Dicen que el Rey solo gusta
de cazar liebres y ciervos,
mientras cazan los ministros
pensiones y sobresueldos.»*

[Primer Acto, escena 2]

Resulta demoledora la filosofía de Lamparilla llega a decir:

*«que en el tiempo venidero
sea prócer un corsario,
y ministro un boticario,
y embajador un barbero»*

[Tercer Acto, escena 5]

Debemos profundizar en el corazón de esta obra qué es la música. Barbieri responde al texto de Larra con una música que hace creíble y divertida la narración.

Las músicas de *El barberillo*

La obra de Barbieri se atiene a la vieja estructura iniciada en su *Jugar con fuego* (1851) en la que, según Encina Cortizo, página 218, se produce: «la sucesión episódica, variedad de tipos, caracterización de personajes, aspectos populares, situaciones amorosas y cuadro de costumbres». Los dieciséis números de la obra están estructurados comenzando cada acto por una introducción realizada a través de la aumentación como señala la citada Cortizo. Es decir, no con un gran *tutti* de apertura, sino con la entrada de los diversos personajes y coros: majos, estudiantes, mancebos, costureras o guardias. El resto de los actos se construye por los números a solo, dúos, tríos, cuartetos y finales, definidos por la estética dominante que es la hispánica, y por las músicas de cuño rossiniano.

Barbieri mira hacia atrás, a las viejas músicas de escenario, no solo por la carga histórica de sus temas y músicas, sino porque trabaja con una plantilla orquestal «contenida» tanto en el viento como en la cuerda. Hispaniza la obra desde la introducción, donde entre coros de vendedoras, majas y estudiantes presenta al protagonista Lamparilla que saluda con esa frase que ha pasado ha dicho popular, «Salud, dinero y bellotas», que parece su ideario. Presenta a un barbero, que, como el Fígaro de Rossini, nos dice que ha sido de todo: «barbero, comadrón, sacamuélas y sangrador». Pero presenta también el estilo dominante de la obra, «el bufo». Ese recitado-declamado inmortalizado desde las obras de García, fraseado musical breve, células repetitivas, silabismo, respeto al texto, etc., que evita conscientemente el mundo de la gran aria y del virtuosismo *belcantístico*.

La obra se sumerge más en lo hispano a partir N.º 2 en el que se presenta Paloma a ritmo de seguidilla y con un aire de zapateado.

El perfume europeo aparece en el terceto N.º 3, para presentar a la Marquesita, don Luis y don Juan, con una «música de clase», que dibuja a los personajes aristocráticos definida por un minueto-vals, y una *stretta* final. Barbieri enriquece la obra con un segundo terceto, N.º 4, en el que Barbieri contrapone por fin, los dos aspectos, popular y aristocrático. Al primero, pertenecen las referencias al mundo rossiniano con monosílabos, repeticiones, frases paródicas, hasta que Lamparilla inicia su canto en ritmo de seguidilla, contestado por la Marquesita y Paloma, que desemboca en un primer concertante; un zapateado con funciones de *stretta*.

Llega el Primer final, complejo, como exige la zarzuela grande. Barbieri presenta aquí un coro de estudiantes que canta una jota que incluye una rondalla, que, cómo no, cita a Alcalá. Nada más hispano en un compositor que tocaba la bandurria, y era conocido en uno de sus apodos como «Maestro Bandurria». Barbieri rompe el número introduciendo un fuerte contraste dramático con la entrada de la Guardia Valona, un tema lejano al jolgorio estudiantil, ridiculizándolos con una música característica. El tema tendrá un importante cometido como tema recurrente.

El Segundo Acto se inicia con el mismo sistema acumulativo. Se escuchan la Guardia Valona, un coro de clientes que con un zapateado se preguntan que habrá sido de Lamparilla, lo que lleva a su aparición, para cantar sus peripecias y lanzar sus dichos políticos.

Esta solemne introducción será seguida de dos dúos el N.º 7, de perfil aristocrático, cantado por la pareja de la Marquesita y don Luis, y respondido por el dúo central de Lamparilla y Paloma, N.º 8. Estamos en una cúspide dramática y musical. Barbieri hace un guiño a su querida Italia en el primero, «En una casa solariega», y ofrece un frasco de su mejor esencia hispana, con el segundo, «Una mujer que quiere ver a un barbero».

Inmediatamente saltan a escena los dos enamorados, Lamparilla y Paloma, que se encuentran tras la prisión del protagonista.

Barbieri usa una estructura de dos secciones, con una primera parte de música popular con la que música los delicados versos que se dedican. Lamparilla narra sus pesares en unos versos contados en puro estilo bufo, «Vivir sin luz en un calabocito», y le hace deliciosas confesiones, «Y soñar siempre en tu pie lindo y breve / tu cutis de nieve / de rosa y azar». Ese canto de amor es correspondido por la triste Paloma que se cree olvidada, «Mirar mis ojos sin luz y sin brillo». Siguen varios requiebros para llegar a esa genialidad que es el, «No seas tirana», para lo que Barbieri usa una tirana real, momento lleno de gracia e inspiración realizado por quien ha metido sus ojos en cientos de partituras históricas.

Barbieri incrementa el peso de lo nacional en el N.º 9 con unas seguidillas muy adecuadas para que Lamparilla de una serenata a su Paloma. La Guardia Valona hace de transición entre las dos estrofas, y completa el colorismo introduciendo de nuevo a la rondalla con el gracioso tema de «En el Templo de Marte, vive Cupido».

El Tercer Acto consta de siete números: coro de costureras, intermedio musical, dúo de las dos mujeres, número coral y final propiamente dicho. Barbieri inicia el acto dando entrada a los diversos

personajes a lo largo del número, y presenta en él unas seguidillas que concluyen con el famoso final en el que se canta el «¡Camisón!». Con un breve interludio, único en esta obra, elaborado sobre el de las costureras, se llega al dúo de Paloma y la Marquesa disfrazada de maja, otro de los fragmentos con más peso casticista de la obra, determinado por un bolero. Barbieri hace un guiño al mítico dúo de *Los diamantes de la corona*, «Niñas que a coger flores vais a Granada».

En el número siguiente aparece el obligado concertante, un cuarteto con los principales protagonistas que profundiza en el «majismo casticista». Un número *polisecional* movido por la sombra de Rossini, pero seguido de unas graciosas caleseras en las que Barbieri añade el uso del látigo y los cascabeles, «Entrando una maja en San Lorenzo». En el final de la obra, N.º 15, Barbieri intensifica la densidad, y vuelve a esa estructura acumulativa haciendo aparecer temas de la Guardia Valona, para llegar a una *stretta* final.

El barberillo de Lavapiés, como los grandes «clásicos», sigue en vigencia hoy. Muchos de sus dichos sobre la política y los políticos, los servidores públicos, el pueblo y la naturaleza humana están de plena actualidad en el siglo XXI. Pero tiene otros valores añadidos. Esa música identitaria, que domina en *El barberillo*, sigue siendo parte de nuestro yo, y por ello se resignifica en cada generación, como ocurre con las músicas-símbolo. Algunos fragmentos de *El barberillo* han devenido en músicas populares, definitorias del ser musical español y también del pasado.

Argumento:

Primer Acto

Sitio de El Pardo. Es el día de la Romería de San Eugenio, medio pueblo ha acudido para divertirse y merendar. En medio de la algarabía se encuentran con sus amigos el popular Lamparilla y una costurera llamada Paloma. Al mismo tiempo y en el mismo lugar, se han dado cita un grupo de nobles conspiradores: ellos quieren derrocar a Grimaldi para que pueda subir al poder Floridablanca y así traer un nuevo gobierno para el País. Por allí aparece don Juan de Peralta y la Marquesita del Bierzo, Estrella, pero también se acerca don Luis de Haro,

que se encuentra a su prometida con otro hombre; la situación se complica porque don Luis es sobrino de Grimaldi, así que los conspiradores tratan de que no sepa el motivo de su encuentro en el lugar. En ese momento, y por casualidad, las dos historias se cruzan: de esta forma el barbero y la costurera acaban enredados en la conspiración y ayudan, sin saber muy bien lo que ocurre, a la Marquesita y a los nobles que escapan de la emboscada de don Pedro de Monforte.

Segundo Acto

Plazuela de Lavapiés. Han pasado cinco días sin noticias de Lamparilla, pero este aparece y cuenta a todos lo que le ha ocurrido, aunque aún no entiende muy bien de qué se trata. Ahora aparecen la Paloma y Estrella, la Marquesita, que han arreglado la salida del barbero de la Cárcel de la Villa. En este momento por fin la Paloma comprende las verdaderas intenciones de la noble señora: conspirar contra Grimaldi para hacer ver al Rey Carlos III la valía de Floridablanca y poder hacer un nuevo

gobierno más justo para el País. Estrella y don Luis se encuentran, pero su relación se complica a causa de los acontecimientos de los días anteriores. Sin embargo, el encuentro de Lamparilla y la Paloma va bastante mejor: ¡descubren que son ellos los que pueden salvar el País! Pero al ver los Guardias Valonas por los alrededores sospechan que es una nueva emboscada de don Pedro contra los conspiradores en la casa de la Marquesita, así que ahora son ellos dos los que organizan una revuelta popular para salvarlos con la ayuda de todos los vecinos del barrio.

Tercer Acto

Casa de la calle de Toledo. En la buhardilla de la casa de la Paloma se reúnen las costureras. Allí está también Estrella, la Marquesita, que desde que huyó de su casa, hace un mes, está escondida. Ahora se viste de maja y espera que Lamparilla, junto con sus amigos y vecinos, organice su huida de la ciudad para ir al extranjero. Don Luis se suma al plan del barbero vestido de majo porque quiere huir con su amada, la Marquesita. Sin embargo, esta vez don Pedro se adelanta con sus guardias y los apresa a todos. En ese preciso momento llega la noticia de que Madrid está revuelto porque Grimaldi ha sido destituido y Floridablanca es el nuevo Secretario de Estado. Esta eventualidad hace que don Luis decida marchar al exilio, y para su sorpresa la Marquesita dice que le acompañará; ella, que por fin ha visto colmados sus deseos de reforma, queda satisfecha, aunque Lamparilla le advierte de que la felicidad del País no dependerá de este cambio, ya que «siempre son los mismos perros con diferentes collares». Y la Paloma a su vez advierte a su barberillo: ahora puede dedicarse solo a afeitarse.

Números musicales

Primer Acto

N.º 1. PRELUDIO, CORO GENERAL Y ENTRADA DE LAMPARILLA

(“Dicen que en El Pardo, Madre”)

MAJAS, MAJOS, ESTUDIANTES, VENDEDORA, LAMPARILLA

N.º 2. ENTRADA DE PALOMA

(“Como nací en la calle de la Paloma”)

LA PALOMA, MAJOS, ESTUDIANTES

N.º 3. TERCETO

(¡Este es el sitio, frente a la venta!)

LA MARQUESITA, DON JUAN DE PERALTA, DON LUIS DE HARO

N.º 4. TERCETO

(¡Lamparilla! / ¡Servidor!)

LA PALOMA, LAMPARILLA, LA MARQUESITA

N.º 5. JOTA DE LOS ESTUDIANTES

Y FINAL DEL PRIMER ACTO

(Ya los estudiantes, Madre, han venido de Alcalá)

ESTUDIANTES, LA PALOMA, MAJOS, DON LUIS DE HARO, DON PEDRO DE MONFORTE, LA MARQUESITA, GUARDIAS VALONAS, LAMPARILLA

Segundo Acto

N.º 6. ESCENA Y RELATO DE LAMPARILLA

(Aquí está la ronda para proteger)

GUARDIAS VALONAS, MANCEBOS, PARROQUIANOS, LOPE, LAMPARILLA

N.º 7. DÚO

(En una casa solariega que está en la plaza de Lavapiés)

DON LUIS DE HARO, LA MARQUESITA

N.º 8. DÚO

(Una mujer que quiere ver a un barbero)

LA PALOMA, LAMPARILLA

N.º 9. SEGUIDILLAS

(En el Templo de Marte vive Cupido)

LAMPARILLA, LOPE, MAJOS, GUARDIAS VALONAS

N.º 10. FINAL DEL SEGUNDO ACTO

(¡La puerta de esta casa abrid de par en par)

DON LUIS DE HARO, DON PEDRO DE MONFORTE, LAMPARILLA, LA PALOMA,
CAPITÁN, GUARDIAS VALONAS, LA MARQUESITA

Tercer Acto

N.º 11. INTRODUCCIÓN Y COPLAS DE LAS COSTURERAS

(El noble gremio de costureras)

COSTURERAS, LA PALOMA

N.º 12. INTERMEDIO MUSICAL

(Instrumental)

N.º 13. DÚO DE LAS MAJAS

(Aquí estoy ya vestida como hace al caso)

LA MARQUESITA, LA PALOMA

N.º 14. CUARTETO Y CALESERAS

(El sombrero hasta las cejas)

LAMPARILLA, DON LUIS, LA PALOMA, LA MARQUESITA

N.º 15. CORO DE GUARDIAS Y COSTURERAS

(Aquí están los que buscamos)

GUARDIAS, COSTURERAS

N.º 16 A. FINAL DEL TERCER ACTO

[CALESERAS]

(En entrando una maja en San Lorenzo)

TODOS

Situaciones de aprendizaje

INTEF. Las situaciones de aprendizaje como respuestas educativas al enfoque competencial. <https://formacion.intef.es/mod/book/view.php?id=1294> (Consulta: 16 de junio de 2024).

En el artículo 2 de los reales decretos por los que se establecen la ordenación y las enseñanzas mínimas de las distintas etapas, se define Situación de Aprendizaje como situaciones y actividades que implican el despliegue por parte del alumnado de actuaciones asociadas a competencias clave y competencias específicas y que contribuyen a la adquisición y desarrollo de las mismas.

El desarrollo de las competencias clave del Perfil de salida del alumnado al término de la enseñanza básica, que se concretan en las competencias específicas de área o materia de cada etapa, debe sustentarse en una metodología didáctica que reconozca al alumnado como agente de su propio aprendizaje. Para ello, es necesario partir de intereses cercanos al alumnado, que le permitan construir nuevo conocimiento con autonomía y creatividad desde sus propios aprendizajes y experiencias.

Los seres humanos construimos socialmente la realidad que nos proporciona nuestra propia identidad, y lo hacemos a partir de «esquemas» de ideas y de «guiones» para la acción que aprendemos en la vida cotidiana a través de la participación en las "prácticas sociales".

Con la finalidad de aprender para la vida, para ser ciudadanos integrados socialmente, la finalidad de las «situaciones para el aprendizaje» es lograr que una persona aprenda una cosa determinada en un contexto definido.

"La escuela y la formación son percibidas en muchas ocasiones como irrelevantes por los estudiantes, sintiendo que aprender es algo aburrido y arduo y que realmente no estamos hechos para ello» (Wenger, 2001:19). Pero es que, además, lo ajeno a la propia escuela parece en ocasiones carecer de valor educativo. Nada más lejos de la verdad, pues John Dewey ya vinculó el aprendizaje a la experiencia vivida por los sujetos, siendo esta el eje del proceso de aprendizaje y no circunscribiéndose este solo a la transmisión directa del conocimiento. Cualquier situación que pueda ser de aprendizaje estará vinculada a la experiencia de las personas que participan en ella.

En una situación de aprendizaje, se busca el conocimiento en la medida en que este contribuye a que las personas puedan participar plenamente como sujetos en determinadas prácticas sociales, pero también se busca el desarrollo de destrezas, actuando con plena conciencia de sus condiciones, además de la puesta en acción de actitudes, que hacen a las personas competentes para participar activamente en todos los procesos sociales.

Para ello, el docente debe crear, no solo «situaciones de, sino para el aprendizaje», ordenando el espacio y el tiempo, así como el resto de recursos didácticos y organizativos con la finalidad de trabajar los distintos procesos cognitivos.

Una situación de aprendizaje, más allá de ser un conjunto de actividades, es un último nivel de concreción del currículo. Es el resultado de un alineamiento de todos los elementos que configuran la estructura del currículo prescrito y debe ser la aplicación y transmisión de los saberes partiendo de

tareas que permitan la puesta en acción de experiencias vividas por el alumnado. Solo así, el alumnado podrá adquirir el conjunto de competencias específicas y facilitar el proceso de evaluación.

El diseño y el desarrollo de las situaciones de aprendizaje, puede partir de una estructura similar a las tareas o proyectos de servicio como producto final, y deben orientarse a la adquisición de niveles de dominio de las competencias específicas, teniendo presentes los principios y las pautas del Diseño Universal para el Aprendizaje (DUA).

DUA

Para Alba Pastor, C. (2019), página 55, “El Diseño Universal para el Aprendizaje (DUA) es un modelo que, fundamentado en los resultados de la práctica y la investigación educativa, las teorías del aprendizaje, las tecnologías y los avances en neurociencia, combina una mirada y un enfoque inclusivo de la enseñanza con propuestas para su aplicación en la práctica. Partiendo del concepto de diseño universal, se organiza en torno a tres grupos de redes neuronales –afectivas, de reconocimiento y estratégicas– y propone tres principios vinculados a ellas: proporcionar múltiples formas de implicación, múltiples formas de representación de la información y múltiples formas de acción y expresión del aprendizaje.”

El DUA parte de la diversidad desde el comienzo de la planificación didáctica y trata de lograr que todo el alumnado tenga oportunidades para aprender. Facilita a los docentes un marco para enriquecer y flexibilizar el diseño del currículo, reducir las posibles barreras y proporcionar oportunidades de aprendizaje a todos los estudiantes.

El DUA es un modelo que tiene como objetivo reformular la educación proporcionando un marco conceptual –junto con herramientas– que faciliten el análisis y evaluación de los diseños curriculares y las prácticas educativas, para identificar barreras al aprendizaje y promover propuestas de enseñanza inclusivas. Como alternativa al diseño rígido y uniforme,

el DUA plantea un marco para realizar propuestas curriculares (objetivos, evaluación, metodologías y recursos) flexibles, que respondan a las diferentes necesidades y capacidades del alumnado.

Partir del reconocimiento de la variabilidad entre los sujetos requiere propuestas didácticas que se formulen pensando en todo el rango de diferencias presentes en las aulas y los centros, utilizando planteamientos curriculares y organizativos flexibles, en los que tengan cabida todos los estudiantes, no solo los que se encontrarían en la parte central de una curva normal imaginaria.

Síntesis del modelo DUA: principios y pautas

PRINCIPIOS		
Proporcionar múltiples formas de implicación.	Proporcionar múltiples formas de representación.	Proporcionar múltiples formas de Acción y Expresión.
PAUTAS		
Proporcionar opciones para el interés.	Proporcionar opciones para la percepción.	Proporcionar opciones para la acción física.
Proporcionar opciones para sostener el esfuerzo y la persistencia.	Proporcionar opciones para el lenguaje, expresiones, matemáticas y símbolos.	Proporcionar opciones para la expresión y la comunicación.
Proporcionar opciones para la autorregulación.	Proporcionar opciones para la comprensión.	Proporcionar opciones para las funciones ejecutivas.

Figura síntesis DUA. Alba Pastor, C. (2019)

PROPUESTA DIDÁCTICA

Título: Conociendo a *El Barberillo de Lavapiés*

Ciclo y curso: 3er ciclo, 6º de Primaria

Áreas: Lengua Castellana y Literatura, Música, Ciencias Sociales.

Temporalización: _ sesiones a lo largo del 2º trimestre.

Área: LENGUA CASTELLANA Y LITERATURA.

Competencias específicas:

2. Comprender e interpretar textos orales y multimodales, identificando el sentido general y la información más relevante y valorando con ayuda, elementos de la comunicación no verbal, aspectos formales y de contenido básicos, para construir conocimiento y responder a diferentes necesidades comunicativas.
4. Comprender e interpretar textos escritos y multimodales, reconociendo el sentido global, las ideas principales y la información explícita e implícita, y realizando con ayuda reflexiones elementales sobre aspectos formales y de contenido, para adquirir y construir conocimiento y para responder a necesidades e intereses comunicativos diversos.
8. Leer, interpretar y analizar, de manera acompañada, obras o fragmentos literarios adecuados a su desarrollo, estableciendo relaciones entre ellos e identificando el género literario y sus convenciones fundamentales, para iniciarse en el reconocimiento de la literatura como manifestación artística y fuente de placer, conocimiento e inspiración para crear textos de intención literaria.

Criterios de evaluación:

2.1 Comprender el sentido de textos orales y multimodales sencillos, reconociendo las ideas principales y los mensajes explícitos e implícitos, valorando con actitud crítica su contenido y los elementos no verbales elementales y, de manera acompañada, algunos elementos formales elementales. (CCL2, CCL5, CP2, STEM1, CD3, CPSAA3, CC3)

2.2 Emplear y valorar estrategias de interpretación de elementos de la comunicación no verbal, potenciando el desarrollo de capacidades, actitudes y destrezas visuales, auditivas y corporales. (CCL2, CP2, STEM1, CPSAA3, CCEC3)

4.1 Comprender el sentido global y la información explícita e implícita relevante de textos escritos y multimodales, realizando inferencias y a partir de estrategias básicas de comprensión antes, durante y después de la lectura. (CCL2, CCL4, CCL5, CP2, STEM1, CD1, CPSAA4, CPSAA5)

4.2 Analizar e interpretar, de manera acompañada, el contenido y aspectos formales y no verbales elementales de textos escritos y multimodales, valorando su contenido, ideas principales y secundarias, estructura y forma y, evaluando su calidad, fiabilidad e idoneidad en función del propósito de lectura. (CCL2, CCL3, CCL5, STEM1, CD1, CPSAA4, CPSAA5)

7.3 Realizar lecturas expresivas, dramatizaciones o interpretaciones de textos de diferente tipología con entonación, ritmo y musicalidad, de manera individual o en grupo, adquiriendo un control progresivo de las diferentes posibilidades expresivas de la voz y el cuerpo, fomentando el gusto por la lectura como fuente de placer y disfrutando de su dimensión social. (CCL1, CCL4, CPSAA1, CPSAA3, CCEC2, CCEC3)

8.1 Escuchar y leer de manera acompañada textos literarios variados y adecuados a su edad, que recojan diversidad de autores y autoras, relacionándolos en función de los temas y de aspectos elementales de cada género literario e interpretándolos, valorándolos y relacionándolos con otras manifestaciones artísticas o culturales de manera progresivamente autónoma. (CCL1, CCL2, CCL4, CCEC1, CCEC2)

8.2 Realizar lecturas de refranes, retahílas, adivinanzas, trabalenguas y textos de tradición oral, en diferentes soportes y formatos, con entonación y musicalidad, de forma individual y en grupo, apreciando y reflexionando acerca del valor de los textos literarios como patrimonio artístico y fuente de enriquecimiento personal. (CCL2, CCL4, CCEC1, CCEC2)

Contenidos:

2. Géneros discursivos.

– Tipologías textuales: la narración, la descripción, el diálogo, la exposición y la argumentación.

3. Procesos.

– Comprensión oral: identificación de las ideas más relevantes e interpretación del sentido global realizando las inferencias necesarias. Valoración crítica. Detección de usos discriminatorios del lenguaje verbal y no verbal.

- Comprensión lectora: estrategias de comprensión lectora antes, durante y después de la lectura. Identificación de las ideas más relevantes (ideas principales y secundarias) y la información explícita e implícita, e interpretación del sentido global realizando las inferencias necesarias. Valoración crítica.
- C. Educación literaria.
- Estrategias para la interpretación progresivamente autónoma y compartida de las obras a través de conversaciones literarias.
 - Relación, de manera acompañada, entre los elementos constitutivos de la obra literaria (tema, protagonistas, personajes secundarios, argumento, espacio) y la construcción del sentido de la obra.
 - Análisis acompañado de la relación entre los elementos básicos del género literario y la construcción del sentido de la obra y de los recursos expresivos y sus efectos en la recepción del texto.
 - Recursos del lenguaje literario. Comparaciones, metáforas, juegos de palabras, personificaciones e hipérbolos.

Área: MÚSICA Y DANZA

Competencias específicas:

1. Descubrir propuestas musicales, de lenguaje corporal, escénico y/o performativo de diferentes géneros, estilos, estéticas, épocas y culturas, a través de la recepción activa, la interpretación y el análisis de las mismas, para desarrollar la curiosidad, el placer y la apertura hacia el descubrimiento de lo nuevo y el respeto por la diversidad.
4. Participar activamente del diseño, la elaboración y la difusión de producciones musicales, de lenguaje corporal, escénico y/o performativo, individuales o colectivas, poniendo en valor el proceso a desarrollar, asumiendo diferentes funciones en la consecución de un resultado final, respetando su propia labor y la de sus compañeros, para desarrollar la creatividad, la noción de autoría, el sentido de la pertenencia, el compromiso en experiencias colaborativas y el espíritu emprendedor.
5. Ejercitar una conciencia corporal y una propiocepción a través del uso de la voz y la práctica y estudio del movimiento, favoreciendo la atención y la escucha, buscando la corrección postural en las interpretaciones musicales, de lenguaje corporal, escénico y/o performativo y el conocimiento de las emociones y su autogestión, para desarrollar la propia personalidad y utilizar el arte como mecanismo de paz e interacción social.

Criterios de evaluación:

- 1.1 Distinguir, comparar y valorar propuestas musicales, de lenguaje corporal, escénico y/o performativo de diferentes géneros, estilos, estéticas, épocas y culturas, a través de la búsqueda, la recepción activa en diferentes contextos y/o la interpretación, mostrando curiosidad, placer y apertura por el descubrimiento de lo nuevo y respeto por las mismas. (CCL1, CP3, CD1, CPSAA1, CPSAA3, CC3, CCEC1, CCEC3)

1.2 Describir y debatir acerca de las manifestaciones musicales, de lenguaje corporal, escénico y/o performativo, explorando y analizando sus características con actitud abierta e interés, estableciendo relaciones entre ellas, valorando positivamente y respetando la diversidad que las genera. (CCL1, STEM1, CD1, CPSAA3, CC1, CC3, CCEC1, CCEC2)

3.3 Interpretar de manera individual o grupal diversas manifestaciones musicales, de lenguaje corporal, escénico y/o performativo utilizando la voz, el cuerpo, los instrumentos musicales u otros materiales desarrollando una actitud cooperativa, de escucha, compromiso y coordinación con el grupo. (CCL1, CCL5, CPSAA3, CC2, CCEC3)

5.1 Comprender e identificar los diversos usos y propiedades de la voz, así como la importancia de su cuidado como instrumento y recurso expresivo y comunicativo, poniendo en práctica conocimientos de técnica vocal, de forma hablada y cantada, y adoptando en su vida cotidiana hábitos saludables para un cuidado adecuado de la misma. (STEM5, CPSAA2, CCEC3, CCEC4)

Contenidos:

A. Recepción, análisis y reflexión.

– Propuestas musicales vocales e instrumentales, de lenguaje corporal, escénico y performativo, de diferentes géneros, estilos, corrientes estéticas, procedencias y épocas producidas por creadoras y creadores locales, regionales, nacionales e internacionales.

– Aproximación a las épocas de la Historia de la Música. Principales compositores de las diferentes épocas.

– Voces masculinas y femeninas en función de su tesitura. Las agrupaciones vocales. Clasificación, identificación visual y auditiva.

– Aproximación a los géneros escénicos. Espacios destinados a su recepción. Valoración de la importancia de la interpretación dramática en el proceso artístico y del patrimonio vinculado a las artes escénicas.

– Elementos de la representación escénica: roles, materiales y espacios. Teatralidad. Estructura dramática básica.

B. Experimentación, creación e interpretación.

– Profesiones vinculadas con la música, el lenguaje corporal, escénico y performativo.

– Capacidades expresivas y creativas de la expresión corporal y dramática.

Área: CIENCIAS SOCIALES

Competencias específicas:

2. Plantear y dar respuesta a cuestiones científicas sencillas sobre las sociedades y los territorios, utilizando diferentes técnicas, instrumentos y modelos propios del pensamiento científico, para interpretar y explicar hechos y fenómenos que ocurren en el medio social y cultural.

5. Observar, comprender e interpretar continuidades y cambios del medio social y cultural, analizando relaciones de causalidad, simultaneidad y sucesión, para explicar y valorar las relaciones entre diferentes elementos y acontecimientos y asumir un compromiso responsable frente a retos futuros.

Criterios de evaluación:

2.1 Formular preguntas, argumentar y realizar predicciones razonadas sobre el medio social y cultural, mostrando y manteniendo curiosidad, respeto y sentido crítico. (CCL1, STEM2, CPSAA4, CC4)

3.1 Identificar y analizar críticamente y reflexionar sobre las características, la organización y las propiedades de los elementos o sistemas del medio social y cultural a través de la indagación utilizando las herramientas y procesos adecuados y compartiendo e intercambiando la información obtenida. (CCL1, CCL4 STEM1, STEM2, STEM4, CD1, CPSAA4, CE1, CCEC1)

5.1 Analizar con actitud crítica relaciones de causalidad, simultaneidad y sucesión entre diferentes elementos del medio social y cultural desde la Edad Moderna hasta la actualidad, situando cronológicamente los hechos. (CCL3, STEM2, STEM4, CPSAA4, CC1)

5.2 Conocer personas, grupos sociales relevantes y formas de vida de las sociedades desde la Edad Moderna hasta la actualidad, incorporando la perspectiva de género, situándolas cronológicamente e identificando rasgos significativos sociales en distintas épocas de la historia, explorando diferentes fuentes y recursos. (CCL3, STEM4, CPSAA4, CC1, CC3, CE2, CCEC1)

5.5 Reflexionar sobre el pasado histórico, para interpretar al presente, asumiendo un compromiso responsable y de respeto a los retos del futuro. (CPSAA4, CC3, CE2, CCEC1)

Contenidos:

C. Sociedades y territorios.

2. Sociedades en el tiempo

– Temas de relevancia en la historia (Edad Moderna y Edad Contemporánea), el papel representado por los sujetos históricos (individuales y colectivos), acontecimientos y procesos. Características sociales, políticas, económicas y culturales en la Edad Moderna y Edad Contemporánea

Secuenciación competencial

Finalidad de los aprendizajes:

- Conocer el género musical de la zarzuela.
- Conocer y analizar el libreto de la zarzuela: *El barberillo de Lavapiés*.
- Analizar la música de *El barberillo de Lavapiés*, características del género musical.
- Situar la zarzuela *El barberillo de Lavapiés* en su contexto histórico y social.
- Fomentar la expresión oral a través de debates y puestas en común sobre la zarzuela *El barberillo de Lavapiés*.
- Desarrollar el gusto por la música y la capacidad de apreciación artística en relación con la zarzuela.
- Promover el trabajo en equipo y la cooperación a través de actividades interdisciplinares que involucren las áreas de Lengua, Ciencias Sociales y Música.

Descripción:

Esta situación de aprendizaje busca acercar el patrimonio cultural español a nuestros alumnos, a lo largo de su desarrollo van a conocer el género musical de la Zarzuela a través de una de sus obras más representativas, *El barberillo de Lavapiés*

Los alumnos crearán un pódcast sobre la zarzuela *El barberillo de Lavapiés* para emitirlo en la radio escolar del centro, integrando entrevistas a personajes y análisis musical. A través de esta actividad, se busca que los estudiantes profundicen en el conocimiento de la zarzuela, desarrollen habilidades de investigación, análisis crítico y expresión oral, y fomenten su aprecio por la música y el arte escénico. Esta situación de aprendizaje ofrece la posibilidad de combinar aspectos literarios, musicales e históricos, proporcionando una visión global e interdisciplinar de la Zarzuela como expresión cultural y artística única en el panorama hispánico.

Fase de motivación:

Sesión 1: Explorando la zarzuela

Actividad 1: Para la fase de motivación comenzamos hablando de lo que va a ser el producto final: crear un pódcast. Explicamos en qué consiste, mostramos algún ejemplo que pueda impactar en el alumnado, transmitimos el alcance o la repercusión que puede tener, conocer las partes que lo componen, organizar todo aquello que podamos necesitar, guion, programa de grabación...

Un pódcast es un contenido en formato audio, que puede estar disponible en un archivo o en streaming. Su punto fuerte es que se escucha bajo demanda, es decir el usuario escoge el momento en el que lo escucha, puede pausarlo cuando quiera, repetir, etc.

Características debe tener un buen pódcast:

1. Definir un objetivo claro: debemos tener claro qué queremos conseguir con nuestro pódcast. Acercar el género de la zarzuela a otros niños.

2. Una buena estrategia de Marketing: debemos pensar una forma de dar difusión a nuestro pódcast para que pueda llegar a la mayor cantidad de alumnos, que son nuestro público objetivo.
3. Desarrollo del guion: hay que dividir en secciones el pódcast y pensar qué es exactamente lo que queremos contar.
4. Locución motivadora: es importante contarlo de forma amena para que resulte atractivo y entretenido para los oyentes.
5. Aspectos técnicos: debemos buscar una buena calidad de sonido. También hacer una buena combinación de voz, música y efectos sonoros.

Deberemos por lo tanto tener diversos elementos en cuenta para conseguir un buen producto final: el guion, el manejo de las herramientas de grabación, la edición de los audios, la publicación, etc.

El tema sobre el que va a tratar el pódcast es algo típicamente español, pero muy desconocido para los niños. Les preguntamos que géneros musicales españoles conocen. Danzas, bailes, canciones. Vamos conversando con ellos hasta que alguien diga: Zarzuela. (si no lo decimos nosotros)

Actividad 2:

Vamos a empezar recogiendo los conocimientos previos sobre la zarzuela en general y *El barberillo de Lavapiés* en particular. Si conocen el género, si conocen alguna obra, si conocen las características, algún personaje, de que época es, etc. en definitiva intentaremos recopilar toda la información que ya conocen sobre el tema.

Lo realizaremos a través de un organizador gráfico para trabajo de la reflexión del aprendizaje. Deberán recoger en una hoja la siguiente información: 3 ideas, 2 preguntas, 1 imagen o metáfora sobre la temática que vamos a desarrollar. Se trata de una rutina de pensamiento que después se puede conectar con el fin de la situación de aprendizaje y realizar una comparativa de los aprendizajes adquiridos.

Posteriormente compartiremos opiniones y expectativas sobre la creación del pódcast, generando un ambiente de reflexión y motivación para el proyecto.

Sesión 2:

Actividad 1: Introducción a la zarzuela

- Breve historia de la zarzuela
- Características de la zarzuela como género teatral musical
- Contexto histórico y social de *El barberillo de Lavapiés*

La información tanto de la historia de la zarzuela como de sus características como género teatral musical se podría extraer de lo recogido en el presente TFG.

Respecto al contexto histórico y social de *El barberillo de Lavapiés* comentaremos en primer lugar que el argumento de la obra es pseudohistórico, es decir, no se corresponde con una época histórica real, pero sí toma algunos elementos de la realidad.

La obra fue escrita en 1874 y se desarrolla en el Madrid de Carlos III (1716-1788) ambientada, por tanto, aproximadamente un siglo antes, dentro del popular barrio de Lavapiés.

Realizaremos una presentación interactiva utilizando imágenes y música de zarzuela para despertar el interés de los alumnos. Breve explicación de los puntos clave de cada contenido, promoviendo la participación y las preguntas.

Actividad 2: *El barberillo de Lavapiés*

Comenzaremos la actividad reproduciendo uno de los números musicales más emblemáticos, pegadizo, alegre, de ritmo marcado...por ejemplo “dicen que en el pardo madre”, “lamparilla soy, lamparilla fui”, o la “jota de los estudiantes”.

Tras la escucha preguntamos a los alumnos diferentes ideas acerca de la música, de la letra, de los actores, en que época creen que está ambientada, si conocen el oficio de barbero, etc. y las recogen de forma cooperativa en un mural interactivo Padlet.

Fase de desarrollo:

Sesión 3:

Actividad 1: El argumento.

En primer lugar, haremos una presentación general de la trama.

Después explicaremos qué es una obra en tres actos y un resumen general de lo que ocurre en cada acto.

Trabajarán de forma cooperativa sobre el resumen de la información a través de la estructura “lectura compartida”: se proporciona el resumen a los alumnos y un miembro lee el primer párrafo, los demás compañeros deben estar muy atentos, puesto que el que viene a continuación (siguiendo por ejemplo el sentido de las agujas del reloj) deberá explicar o hacer un resumen de lo que ha leído su compañero. Posteriormente el grupo evalúa si lo ha entendido. Así sucesivamente hasta leer todo el resumen. Si en el texto aparece una expresión o una palabra que nadie del equipo sabe lo que significa, ni tan sólo después de haber consultado el diccionario, el portavoz del equipo lo comunica al profesor y éste pregunta a los demás equipos. Si ningún equipo sabe responderlo, lo explica el propio profesor.

Actividad 2: Los personajes.

Haremos una presentación de los principales personajes de la obra:

- Lamparilla.
- Paloma.
- Marquesita del Bierzo.
- Don Luis de Haro.
- Don Juan de Peralta.
- Don Pedro de Monforte.

- Estudiantes.
- Costureras.
- Majos.

Actividad 3:

Secuencia de investigación: los alumnos investigarán sobre diferentes aspectos relacionados con el desarrollo del producto final como son:

- El contexto histórico. Situación política de España en el momento de presentarse la obra y situación política del momento en el que transcurre la trama.
- Análisis del sistema social de la época.
- Investigación y puesta en común de distintas profesiones que aparecen en la obra: barbero, costurera, modista, nobleza, guardia valona.
- Las clases populares en Madrid en la época, el barrio de Lavapiés.
- Vida y costumbres de la clase trabajadora en el Madrid del siglo XIX y que relacionen esta información con los personajes de la zarzuela.

El proceso de investigación se realizará a través de una dinámica cooperativa que se conoce como “grupos de expertos”. Cada equipo de clase investigará sobre uno de los aspectos dados anteriormente y compartirá en colecciones de la herramienta digital “*Wakelet*” la información recogida. Posteriormente, por equipos realizarán una síntesis de la información recogida para exponer al resto de equipos. En las exposiciones orales, los alumnos deberán completar un diario de aprendizaje de las informaciones recibidas de cada uno de los grupos de expertos.

Sesiones 4 y 5:

Visionado del acto 1.

Características musicales de las voces: tenor, soprano, bajo, etc.

Aunque en 6º de Primaria ya conocerán esta información, volveremos a hacer un repaso de la clasificación de las voces masculinas y femeninas.

Femeninas (de más agudo a más grave): soprano, mezzosoprano, contralto.

Masculinas (de más agudo a más grave): tenor, barítono, bajo.

Podemos poner algunos fragmentos de la zarzuela para distinguir los distintos tipos de voz en los personajes.

Análisis del texto recogido en el libreto.

Características de los números musicales: ritmo, compas, tonalidad, instrumentación, voces, dúo, trío, cuartero, coro...

Lectura y dramatización de fragmentos de la obra.

Instrumentación y cantar alguno de los números.

Sesiones 6 y 7:

Visionado del acto 2.

Análisis del texto.

Características de los números musicales: ritmo, compas, tonalidad, instrumentación, voces, dúo, trío, cuartero, coro...

Organizar a los estudiantes en equipos cooperativos y asignarles fragmentos del libreto de la zarzuela. De cada fragmento tendrán que recoger información sobre los personajes así como sus motivaciones. Posteriormente utilizando la técnica “cabezas numeradas” se mezclarán los alumnos según el número asignado y contarán a sus compañeros con la información recogida en los fragmentos analizados.

Lectura y dramatización de fragmentos de la obra.

Instrumentación y cantar alguno de los números.

Sesiones 8 y 9:

Visionado del acto 3.

Análisis del texto.

Características de los números musicales: ritmo, compás, tonalidad, instrumentación, voces, dúo, trío, cuartero, coro, etc.

Lectura y dramatización de fragmentos de la obra.

Instrumentación y cantar alguno de los números.

Sesión 10:

Contexto histórico y social de *El Barberillo de Lavapiés*

- Madrid en el siglo XVIII

- La vida en Lavapiés

- Visionado de documental sobre la época.

Documental el Madrid de Carlos III,

<https://www.youtube.com/watch?v=DvR4TnzawR8>

<https://www.youtube.com/watch?v=DGT'TzdhQ3E>

Vídeo Lavapiés

<https://www.youtube.com/watch?v=v-sX1Bx-S0A>

Quiz de videos.

Para mantenerse activos en el visionado de los videos y analizar la información del mismo se realizará una dinámica motivadora por equipos de cooperativo. La primera vez que visualizan los videos, los alumnos prepararán preguntas tipo *Quiz* sobre información recogida en el video. El listado de preguntas se intercambia entre los diferentes equipos y deberán contestar a las mismas con ayuda del video si es necesario.

Sesión 11:

Liga debate:

Expresión oral y debates sobre *El Barberillo de Lavapiés*

Temas a tratar en el debate:

- Opiniones y análisis de los personajes
- Debates sobre los temas tratados en la zarzuela
- Comparación con obras que ven habitualmente
- Importancia cultural de la zarzuela en España
- Valoración personal de la zarzuela *El Barberillo de Lavapiés*
- El papel de la música en la sociedad

Fase de producto final y difusión:

Sesión 12:

Actividad 1:

Vamos a dividir la clase en grupos para hacer una lluvia de ideas sobre los contenidos que puede tener nuestro pódcast: Hablar sobre el argumento de la obra, fragmentos de algún número musical, análisis de libreto, entrevistas ficticias con los personajes, grabaciones de los alumnos interpretando alguna de las canciones, etc.

Actividad 2:

Presentaremos la herramienta digital que vamos a utilizar para realizar el pódcast. Explicamos sus posibilidades, cómo funciona y dejamos a los alumnos hacer distintas pruebas de manejo.

Sesión 13:

Entrevistas y montaje del Pódcast

En equipos, los alumnos realizarán entrevistas ficticias a personajes de la zarzuela, estructurando el contenido del pódcast. A través del montaje audiovisual, combinarán las entrevistas con fragmentos musicales y reflexiones personales, creando un producto final que refleje su comprensión y creatividad.

Sesión 14:

¡Presentando Nuestros Pódcasts!

Los alumnos compartirán y presentarán sus pódcasts en clase, reflexionando sobre todo el proceso de creación. Analizarán la importancia de la obra *El Barberillo de Lavapiés* en la cultura española, destacando sus elementos musicales, el contexto histórico y social, y su relevancia en el mundo de la zarzuela.

Como la intención es colgarlo en la radio del colegio se puede hacer un pequeño concurso, para que los alumnos de los demás cursos voten por el pódcast que más les ha gustado.

Evaluación:

Heteroevaluación

- Portfolio de trabajo donde recogerán los aprendizajes adquiridos a través de las tareas (rúbrica).
- Lista cotejo indicadores de logro sobre los criterios.

Coevaluación

- Rúbrica exposición pódcast.

Autoevaluación

- Diario de aprendizaje dentro del portfolio de trabajo del alumno.
- Reflexión de los aprendizajes adquiridos (conversaciones compartidas)

CONCLUSIONES

Para terminar, a modo de conclusión, podemos hacer un breve análisis del alcance de este TFG, debemos tener en cuenta que pretende servir como acercamiento al género musical de la zarzuela y proponer una hipotética propuesta didáctica que podría llevarse al aula.

En caso de querer aplicar la propuesta didáctica deberíamos tener en cuenta que es fundamental una adaptación al contexto real en el que se va a desarrollar, a las características del alumnado y sus conocimientos previos, también deberíamos tener en cuenta otros factores como el hecho de que estén acostumbrados a trabajar con este tipo de metodología, si no lo están deberemos dedicar más tiempo a trabajar las dinámicas de grupo y añadir pasos previos.

Debemos también tener en cuenta las necesidades materiales que requieren las propuestas, son necesarios un número razonable de equipos informáticos en buen estado y conexión a internet.

Con el presente TFG he pretendido hacer un acercamiento a un género musical que creo que es bastante desconocido a para la mayoría de la sociedad, al menos lo era para mí. He intentado condensar en unas pocas páginas la historia de la zarzuela, las características del género, así como hacer un análisis de una de las zarzuelas más representativas. También realizar una propuesta realista de cómo se podría llevar la zarzuela al aula, intentando salvar las limitaciones que supone el redactar dentro de un marco teórico.

La realización de este trabajo me ha servido para conocer más sobre un género musical que me era desconocido, pero también para reflexionar sobre el hecho de lo poco que valoramos nuestra cultura y ver la necesidad de transmitir a nuestros alumnos el amor por nuestro patrimonio.

Me gustaría agradecer a Ricardo de la Fuente, mi tutor de este TFG, por su ayuda y orientación para su realización. Por el préstamo desinteresado de material bibliográfico y por ayudarme y animarme a saber más sobre el mundo de la zarzuela.

También mi agradecimiento al Teatro de la Zarzuela por su difusión de la cultura y por el esfuerzo para hacerla accesible a todos. He podido disfrutar para la realización de este trabajo de varios visionados de la obra, con una magnífica puesta en escena y una muy buena calidad audiovisual. He contado también con una edición del libreto publicada por ellos que ha sido de inestimable ayuda.

Por último, me gustaría agradecer a todos los autores que han publicado sus textos para que otras personas puedan aprender de ellos.

BIBLIOGRAFÍA

Talavera, J.C. (2012) “Sobre la historia del teatro musical español: la zarzuela y sus alrededores”. Universidad de Mayores de Experiencia Recíproca. Páginas 3-22.

Lucas Domingo, J. Chico, pero inmenso. <https://www.revivemadrid.com/espacios-emblematicos/teatro-zarzuela> (Consulta: 16 de junio de 2024).

López Portero, M.J. Diccionario Bibliográfico Español. Real Academia de la Historia. <https://dbe.rah.es/biografias/11722/luis-mariano-de-larra-y-wetoret> (Consulta: 16 de junio de 2024)

Martín Ruiz, L. Diccionario Bibliográfico Español. Real Academia de la Historia. <https://dbe.rah.es/biografias/7805/francisco-de-asis-esteban-asenjo-barbieri> (Consulta: 16 de junio de 2024).

Asenjo Barbieri, F. y de Larra, L.M. (2007) El barberillo de Lavapiés. Zarzuela en tres actos. Edición de Encina Cortizo, M. y Sobrino, R. Instituto Complutense de Ciencias Musicales / Sociedad General de Autores y Editores (2ª edición corregida).

INTEF. Las situaciones de aprendizaje como respuestas educativas al enfoque competencial. <https://formacion.intef.es/mod/book/view.php?id=1294> (Consulta: 16 de junio de 2024).

Alba Pastor, C. (2019) Diseño Universal para el Aprendizaje: un modelo teórico práctico para una educación inclusiva de calidad. Universidad Complutense de Madrid

Documental el Madrid de Carlos III,

<https://www.youtube.com/watch?v=DvR4TnzawR8>

<https://www.youtube.com/watch?v=DGTTtzhQ3E>

Vídeo Lavapiés

<https://www.youtube.com/watch?v=v-sX1Bx-S0A>

El barberillo de Lavapiés (Francisco Asenjo Barbieri) | Teatro de la Zarzuela

<https://www.youtube.com/watch?v=9K-Jfx0HNfE>

DECRETO 38/2022, de 29 de septiembre, por el que se establece la ordenación y el currículo de la educación primaria en la Comunidad de Castilla y León

Amorós, A y Costas, C.J (1987) La Zarzuela de cerca. Madrid: Espasa Calpe. Colección Austral.

Alier, R. (1984). La Zarzuela. Tarragona: Ediciones Daimon.

Peña y Goñi, A. (1967). España desde la ópera a la zarzuela. Madrid: Alianza Editorial.

Aliar, R., Aviñoa, X., Mata, F.X. (1986). Diccionario de la Zarzuela. Barcelona: Ediciones Daimon.