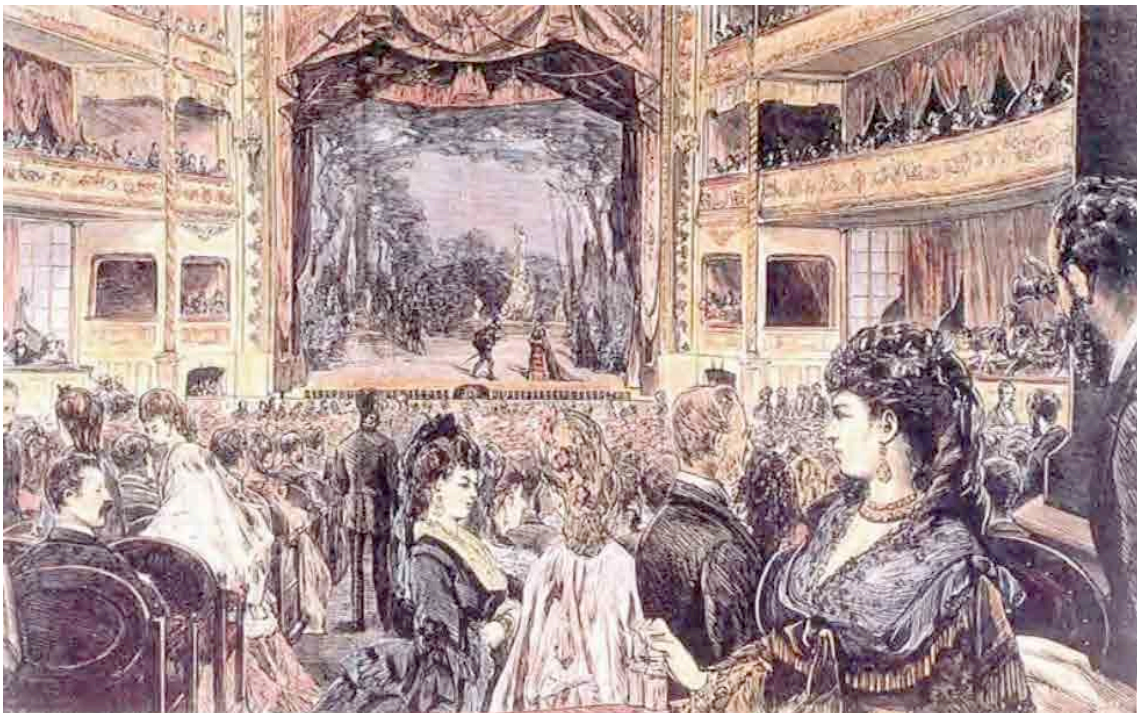


Seminario Internacional *Géneros de teatro musical: conexiones e interacciones*

I Seminario de Investigación del Proyecto de I+D
MadMusic. Espacios, géneros y públicos de la música en Madrid, ss. XVII-XX
(Comunidad de Madrid, S2015/HUM-3483)

29 y 30 de septiembre de 2016
Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla
Universidad Complutense de Madrid (c/ Noviciado, 3)



"Inauguración del Apolo, en la noche del 23 de noviembre". José Luis Pellicer (dibujo) y Tomás Carlos Capuz (grabado). *La Ilustración Española y Americana*, 1873

Organizan: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, Departamento de Musicología UCM, Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura UNED

Comité científico: Álvaro Torrente, Víctor Sánchez, Judith Ortega

Coordinación: Ana Lombardía

PRESENTACIÓN

Este seminario pretende fomentar el debate sobre cuestiones transversales que afectan al teatro musical de diferentes épocas, como la definición de géneros. Para ello, serán analizados una serie de casos de estudio centrados en la ciudad de Madrid, así como cuestiones puramente conceptuales. Contaremos con una conferencia a cargo de Mark Everist (Universidad de Southampton) y un seminario participativo en el que investigadores de consolidada trayectoria y doctorandos en una fase avanzada de su estudio compartirán reflexiones con el público asistente. En paralelo se organiza una pequeña exposición con manuscritos de ópera del Archivo Vidal Llimona y Boceta del Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU), conservado en la Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla.

La entrada es libre, previa inscripción hasta el martes 27 de septiembre en este [formulario](https://goo.gl/CH10K2): <https://goo.gl/CH10K2>

ÍNDICE

Programa	3
Resúmenes	4
Exposición <i>Vidal Llimona y Boceta, manuscritos de ópera en la Biblioteca Histórica....</i>	8

PROGRAMA

Las comunicaciones serán de 30 minutos, seguidos de 15 minutos de debate.

Jueves 29

11:00. Presentación del Proyecto MadMusic. Participan María Nagore (Vicerrectora de Extensión Universitaria, Cultura y Deporte de la UCM), Luis Enrique Otero (Decano de la Facultad de Geografía e Historia de la UCM) y Álvaro Torrente (Director del ICCMU).

11:30. Conferencia de Álvaro Torrente.

Sesión 1. **Relaciones entre géneros (I)**. Modera José María Domínguez

12:30. José Máximo Leza (Universidad de Salamanca): “Lágrimas ajenas. Teatro sentimental y música en el Madrid de finales del siglo XVIII”

13:15. Josep Martínez Reinoso (Universidad de La Rioja): “Límites productivos en la definición de los géneros teatrales de Cuaresma programados en Madrid (1790-1808): de la academia mística al oratorio escenificado”

14:00. Comida

Sesión 2. **Relaciones entre géneros (II)**. Modera José María Domínguez

16:00. Ramón Sobrino y María Encina Cortizo (Universidad de Oviedo): “La *opéra comique* en los orígenes de la zarzuela grande: marco teatral y dramaturgia”

16:45 Gorka Rubiales (Universidad Complutense de Madrid): “El *dramma per musica* y los géneros escénicos de formato breve en el entorno de la corte española a principios del siglo XVIII: una propuesta de clasificación”

17:30. Pausa

18:00. Reunión de miembros del Proyecto MadMusic

Viernes 30

9:30. Conferencia de Mark Everist (Universidad de Southampton): “Cosmopolitanism and Music for the Theatre: Europe and Beyond, 1800-1870”

Sesión 3. **Zarzuela y opereta: conceptos y públicos (I)**. Modera Elena Torres

10:30. Juan José Carreras (Universidad de Zaragoza): “‘Era preciso comenzar por la ópera cómica’: el concepto de zarzuela en la España isabelina”

11:15. Tobias Brandenberger (Universidad de Göttingen): “Jugar con el teatro lírico: las opciones paródicas”

12:00. Pausa

Sesión 4. **Zarzuela y opereta: conceptos y públicos (II)**. Modera Elena Torres

12:30. Enrique Mejías (SGAE / Universidad Complutense de Madrid): “¿Zarzuela u opereta?: algunas reflexiones en torno a lo bufo y sus consecuencias”

13:15. Víctor Sánchez (Universidad Complutense de Madrid): “¿Un espacio grande para un género chico? Los públicos del Teatro Apolo”

RESÚMENES

Sesión 1. Relaciones entre géneros (I)

José Máximo Leza (Universidad de Salamanca)

Lágrimas ajenas. Teatro sentimental y música en el Madrid de finales del siglo XVIII

La presencia del teatro sentimental en las carteleras españolas en las últimas décadas del siglo XVIII no puede ser explicada sin la importante recepción del repertorio francés de la *comédie larmoyante* y el *drame bourgeois*. Las traducciones, adaptaciones y el surgimiento de obras originales, familiarizaron al público con una serie de códigos dramáticos en los que ocupó un lugar central la “retórica de las lágrimas” según la denominación de García Garrosa.

Como ocurrió en el resto de Europa, los géneros escénicos musicales no fueron ajenos a esta influencia que acuñó sus propias convenciones para retratar la emotividad de personajes y situaciones habituales en estos argumentos. En este contexto, escritores españoles como Francisco Comella (*La Cecilia*) o Gaspar Zabala y Zamora (*Las víctimas de amor*), incorporaron en distinta medida la presencia de la música como elemento dramático en obras de éxito estrenadas en la década de 1780. Al mismo tiempo la recepción de una obra tan emblemática como la *Nina*, con música de Paisiello, tuvo importantes repercusiones en el ámbito de la crítica y la discusión pública y consecuencias en el ámbito de la creación autóctona como el caso de *El amor dichoso* del propio Zabala y Zamora.

En nuestra intervención trataremos de abordar el binomio entre sentimentalismo y música escénica en un contexto concreto como el madrileño, donde confluyeron la recepción de partituras de otros ámbitos europeos con creaciones propias, en un momento de gran interconexión entre las convenciones genéricas de la comedia, la zarzuela y la ópera.

Josep Martínez Reinoso (Universidad de La Rioja)

Límites productivos en la definición de los géneros teatrales de Cuaresma programados en Madrid (1790-1808): de la academia mística al oratorio escenificado.

La problemática en la definición de los géneros teatrales de Cuaresma representados a finales del siglo XVIII y principios del XIX no es específica de Madrid. En Italia, por ejemplo, las denominaciones *oratorio*, *azione sacra* o *sacro dramma* describían obras dramáticas, muchas de ellas eminentemente musicales, que se ejecutaban en los teatros tanto escenificadas como en versión concierto. En Madrid, esta misma ambivalencia terminológica se acentuó a partir de 1799, ya que el repertorio cuaresmal se empezó a adaptar a los distintos paradigmas estéticos que resultaron de los cambios acontecidos en la administración teatral.

Aunque es imposible establecer una diferenciación concluyente de géneros, el desarrollo de la programación cuaresmal de Madrid en este periodo es analizable desde una perspectiva productiva. Elementos como la participación de grandes agrupaciones corales, la necesidad de ampliar los efectivos orquestales, la creación de grandes efectos escénicos o el uso simbólico de la música, pueden ayudar a concretar las características que definen –más que un género– un tipo de espectáculo típicamente cuaresmal. Persiguiendo este objetivo, se analizarán y compararán distintas obras de argumento sacro que se representaron en los teatros de Madrid entre 1790 y 1808, concretamente, se reseñarán (i) las academias místicas de Antonio

Tozzi, (ii) los oratorios italianos escenificados de Domenico Rossi, (iii) los *pasticci* con texto sacro en castellano de Melchor Ronzi, (iv) los dramas sacros de Blas de Laserna, (v) las tragedias bíblicas promovidas por Manuel García y (vi) los oratorios de Cristiani y Francesconi.

Sesión 2. Relaciones entre géneros (II)

Ramón Sobrino / María Encina Cortizo (Universidad de Oviedo)

La *opéra comique* en los orígenes de la zarzuela grande: marco teatral y dramaturgia

Aunque la zarzuela siempre ha sido acusada de italianismo por la historiografía, fundamentalmente filológica, que aborda el estudio de los géneros literario-musicales prescindiendo del texto musical, los estudios que hemos desarrollado desde finales de los años ochenta, iluminados por el análisis sistemático tanto del texto literario como del musical, han clarificado notablemente las fuentes del teatro lírico español del siglo XIX. En una España que inicia el siglo de forma convulsa, las estructuras formales dieciochescas languidecen, mientras las tablas viven, en su gran mayoría, de la traducción del teatro francés, sin que ninguna fórmula lírica parezca conseguir el favor del público hasta mediados de siglo. El estudio de los intentos por establecer un teatro lírico español desde 1832 hasta 1851, fecha de estreno de *Jugar con fuego* y, con ello, del establecimiento definitivo de la zarzuela grande, resulta imprescindible. Además arroja notable luz sobre los distintos géneros que compositores como Tomás Genovés, Basilio Basili, Ramón Carnicer, Baltasar Saldoni y Mariano Soriano Fuertes y, poco después, Hernando, Oudrid, Gaztambide y Barbieri, cultivaron hasta lograr la fórmula definitiva de zarzuela en tres actos. Valoraremos las relaciones de estas obras con las formas francesas de la *opéra comique* y el *vaudeville*. Y analizaremos el contexto teatral, hasta ahora poco estudiado, a través de documentos inéditos que arrojan luz sobre el proceso de adaptación del modelo teatral francés a nuestro país.

Gorka Rubiales (Universidad Complutense de Madrid)

El *dramma per musica* y los géneros escénicos de formato breve en el entorno de la corte española a principios del siglo XVIII: una propuesta de clasificación.

La propuesta de Carmena y Millán de identificar 1738 como la fecha de implantación de la ópera italiana en España se corresponde con los primeros montajes organizados por la compañía de virtuosos italianos llegados a la corte durante ese año. Una vez finalizado el denominado "Lustro Real", la corte española experimentará un fomento significativo de las formas musicales italianas que, sin resultar novedosas en el contexto español, terminarán extendiéndose a todas las prácticas musicales del entorno cortesano. Tradicionalmente, la historiografía sobre el tema ha prestado una atención secundaria a la definición de los géneros teatrales cultivados durante este periodo. En un claro proceso de metonimia, la mayor parte de los estudios asumen que cabe considerar todas las formas musicales basadas en el aria da capo como variaciones de un único género, la "ópera italiana" o *dramma per musica*. Frente a esta coyuntura historiográfica, en la presente ponencia proponemos tomar en consideración la definición de las obras incluidas en las portadas de los propios libretos. De esta forma, llevaremos a cabo un análisis de las características dramáticas y musicales de una parte del repertorio escénico de formato reducido representado en el contexto de la corte española durante los años 30 y 40 del siglo XVIII, intentando realizar una definición conceptual de cada uno de los géneros identificados y las características de las diferentes categorías dramáticas.

Conferencia invitada

Mark Everist

Cosmopolitanism and Music for the Theatre: Europe and Beyond, 1800-1870

The history of theatre music in the nineteenth century trades largely in the commodities of named composer and opera in the early 21st century canon. This serves our understanding of the nineteenth century badly, and in ways in which colleagues in other disciplines would find strange. Examining stage music on a European scale, from Lisbon to St Petersburg and from Dublin to Odessa, in pursuit of an understanding of the cultures that supported opera in the long nineteenth century begins to uncover networks of activity that span the entire continent, and that engage the reception of French and Italian stage music in the farthest flung regions.

Setting forth an understanding of nineteenth-century stage music that attempts to grasp the complex reality of 'opera' in Seville, Klausenburg or Copenhagen, opens up the possibility not only of going beyond tired notions of national identity, or even of the 'imagined community' but also of beginning to understand the cultural contest in terms of urban encounter or *mêlée*.

Sesión 3. Zarzuela y opereta: conceptos y públicos (I)

Juan José Carreras (Universidad de Zaragoza)

“Era preciso comenzar por la ópera cómica”: el concepto de zarzuela en la España isabelina

La zarzuela ha sido en España mucho más que un género musical. Término bien opuesto, bien complementario a la ópera, la zarzuela fue convirtiéndose –a medida que avanzó el siglo XIX y como reflejo real del fantasma de la ópera nacional– en metáfora del mismo siglo, de sus sueños, fracasos y triunfos. Los encarnizados debates que jalonaron su historia son síntoma claro de que en torno a ella no sólo se ventilaron asuntos teatrales o musicales. Discusiones que comenzaron ya en los años de triunfo de la zarzuela en los años cincuenta, es decir, mucho antes de las polémicas que suelen citarse habitualmente en torno al llamado “género chico” de finales del siglo.

Además del problema de la llamativa persistencia de narrativas historiográficas obsoletas, basadas en un esencialismo nacionalista, el hecho de que bajo el término “zarzuela” se incluyeran una multitud de géneros teatrales muy diversos, hace necesaria una aclaración de los diversos significados que fue adquiriendo a lo largo del tiempo esta palabra talismán de la música española. En lugar de una imposible definición, se trataría de esbozar –desde el particular punto de vista de la *Begriffsgeschichte* o historia del concepto– la constitución histórica de un campo semántico delimitado por los principales usos y contextos en los que se ha venido utilizando este crucial término, en los que la cuestión de las traducciones y adaptaciones de piezas teatrales extranjeras, en un contexto de creciente globalización del mercado teatral, resulta fundamental.

Tobias Brandenberger

Jugar con el teatro lírico: las opciones paródicas

Durante la segunda mitad del siglo XIX y las primeras décadas del XX, es frecuente para el público español ver sobre las tablas creaciones teatrales que recurren a piezas actuales o consagradas, imitando a la vez que transformando los originales bajo el signo del humor: espectáculos dramáticos para cuya designación se suele echar mano de la cómoda pero vaga etiqueta de “parodia”.

Nuestra contribución se interesa concretamente por el potencial de la zarzuela como género que invita, tal y como es el caso también de la ópera extranjera o del teatro declamado, a ser puesto en solfa por los libretistas y compositores del momento o posteriores.

Intentaremos, en lo teórico, acercarnos al concepto de lo paródico y establecer una tipología de sus manifestaciones dramáticas, proporcionando asimismo una reflexión metodológica acerca de su adecuado estudio; luego, examinaremos y ejemplificaremos a través de casos concretos la variedad de fenómenos que presenta esta parcela de la vida teatral y las cuestiones que suscita.

Sesión 4. Zarzuela y opereta: conceptos y públicos (II)

Enrique Mejías (SGAE / Universidad Complutense de Madrid)

¿Zarzuela u opereta?: algunas reflexiones en torno a lo bufo y sus consecuencias

Bien entrado el siglo XXI la historiografía más convencional de la zarzuela se continúa planteando en base a dos vías asombrosamente artificiales: zarzuela grande *versus* “todo lo que no es zarzuela grande”. En esta dicotomía supuestamente formal y estética (obsesionada con el tamaño de las obras) subyacen innegables prejuicios nacionalistas y moralistas que han impedido justipreciar repertorios alternativos al canon como la zarzuela bufa, la zarzuela ínfima o la revista. En nuestra comunicación discutiremos dicho paradigma defendiendo la existencia de una verdadera escuela española de opereta desde los tiempos de *El tío Caniyitas* (1849) a las últimas comedias musicales de los años 50 del siglo pasado. Con el ejemplo de *El barberillo de Lavapiés* (*pendant* español de una obra tan importante para el devenir de la opereta como *La Fille de Madame Angot*) intentaremos provocar la reflexión y demostrar hasta qué punto la historia que se ha escrito de la zarzuela nos ha impedido tomar conciencia del valor cosmopolita e internacional de un género que desde los escritos de Peña y Goñi se consideró “indigenizado”.

Víctor Sánchez (Universidad Complutense de Madrid)

¿Un espacio grande para un género chico? Los públicos del Teatro Apolo

El Teatro Apolo fue uno de los principales centros del teatro por horas, calificándose popularmente como la “catedral del género chico”. Fue un espacio concebido como un gran teatro burgués que se abrió a un teatro musical popular, convirtiéndose en referencia del género para la historiografía posterior.

A partir del Teatro Apolo, se aborda la reflexión sobre elementos poco estudiados en torno a la zarzuela y el género chico como:

- 1- El estudio del público del teatro musical de finales del XIX, teniendo en cuenta los problemas metodológicos que se plantean desde la óptica de la Musicología.
- 2- La interacción entre géneros y espacios, estableciendo un mapa histórico-social de los lugares de representación del género chico.
- 3- El repertorio y la organización de las compañías de género chico, señalando sus similitudes y diferencias según los espacios.

Con ello se pretende realizar una aproximación hacia el entorno social en que se desarrolla el fenómeno del teatro por horas. Se busca una revisión de conceptos como popular o castizo, que se han repetido de manera excesivamente tópica al hablar del género chico, escondiendo la diversidad de lecturas posibles.

EXPOSICIÓN

Vidal Llimona y Boceta, manuscritos de ópera en la Biblioteca Histórica

El Archivo Vidal Llimona y Boceta está formado por partituras manuscritas e impresas, materiales de orquesta, libretos y documentación (como directorios y libros de cuentas) que pertenecieron a la casa editorial del mismo nombre. Las fuentes musicales, fechables entre 1818 y 1925, se centran fundamentalmente en repertorio de teatro lírico, tanto óperas como zarzuelas y operetas. Además, contiene arreglos para piano y conjunto de cuerdas.

El origen del archivo se remonta a 1860 en Barcelona, donde comenzó su negocio la familia Vidal. El traspaso de los fondos a Madrid se produjo en 1880, con el establecimiento de Andrés Vidal y Llimona en la capital. En 1895 se asoció con Antonio Boceta, pasando la empresa a denominarse Vidal Llimona y Boceta. Durante décadas la firma funcionó como distribuidor de música para los principales teatros del país, como el Teatro Real, y se convirtió en el distribuidor en España de editoriales extranjeras tan importantes como Ricordi.

Esta pequeña exposición incluye títulos de ópera italiana (Bellini, Donizetti y Verdi), opereta francesa (Offenbach y Lecocq) y otros menos frecuentes (Smetana). Los manuscritos presentan numerosas señales de uso, como indicaciones interpretativas (secciones recortadas o transportadas, cambios de dinámica, etc.) y anotaciones sobre su circulación y procedencia.

Desde 1995 el archivo pertenece al Instituto Complutense de Ciencias Musicales. Actualmente se encuentra depositado en la Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense de Madrid para su conservación, catalogación y estudio.

Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla, Universidad Complutense de Madrid, septiembre-octubre 2016

Comisarios: Víctor Sánchez y Ana Lombardía