

LA IRRUPCIÓN DE TÓPICOS OPERÍSTICOS EN LA CULTURA POPULAR DEL SIGLO XIX EN ESPAÑA

Víctor Manuel PELÁEZ PÉREZ

Universidad de Alicante

RESUMEN

Durante el siglo XIX en España el género operístico, de naturaleza aristocrática, experimentó un proceso de simbiosis de discursos opuestos al entrar a formar parte de la cultura popular. Esta circunstancia propició que a los valores castizos de la cultura decimonónica popular se le sumaran unos atributos hasta entonces ajenos a ella, caracterizados por altas dosis de artificialidad. Así cabe entender la propagación de voces italianizantes entre las clases medias y humildes, las referencias a episodios operísticos para evaluar cualquier suceso cotidiano, el deseo de ostentar y aparentar elegancia y riqueza entre los más desfavorecidos y la idealización de tenores y divas, entre otras circunstancias. La ópera se acercó a un público mayoritario durante esta segunda mitad del siglo XIX y provocó un enriquecimiento cultural, aunque, a su vez, supuso una falsificación de los valores inherentes a la original cultura popular. De ahí que fuese un fenómeno puntual, efímero y perecedero, que no traspasase los límites del período dorado de la ópera. Sólo aquellos elementos que nacen en el seno mayoritario de una sociedad logran enraizarse y perdurar como seña de identidad cultural. La ópera fue un discurso ajeno y su influjo respondió a una moda puntual, sin que tuviese la consistencia suficiente para asentarse entre nuestros valores culturales.

Palabras clave: ópera, popular y difusión.

ARTÍCULO

1. EL SIGLO DE LA ÓPERA

Si existe una época en que teatro y sociedad se entrelazaron férreamente, ésa fue el siglo XIX. Los espectáculos teatrales irrumpieron con fuerza en el seno de la sociedad decimonónica, que erigió innumerables templos en los que agasajar al arte de Talía. Esa circunstancia propició una ruptura de la supuesta relación entre determinadas clases sociales y ciertos espectáculos dramáticos, que tácitamente había existido desde los orígenes del teatro; así subyace en la *Poética* de Aristóteles, que establece tipos de público apropiados para la tragedia y la comedia. Aún a principios del siglo XIX encontramos ese determinismo, en la medida en que el público de la ópera diferiría del de los sainetes. No obstante, son numerosos los testimonios a partir del período romántico que demuestran el trasvase de públicos, ejemplificado en la presencia del pueblo llano en espectáculos como la ópera y en la afición de las clases altas por el género chico. En el primer caso, fue célebre el paraíso del Teatro Real; en el segundo, aún gozó de mayor prestigio la cuarta función del madrileño Teatro Apolo. En este trabajo nos centraremos en la primera situación, esto es, en la presencia de las clases populares en espectáculos que tradicionalmente han ostentado el marbete de «aristocráticos», particularizando en el ejemplo de la ópera. Nuestro interés radica en cómo, a raíz de esa desmesurada afición por la ópera, la sociedad mayoritaria hizo suyo un discurso ajeno y popularizó tópicos operísticos, de lo cual nos han quedado múltiples testimonios de escritores que parodiaron dichas situaciones.

Enfocaremos nuestra metodología a partir de la presentación de dichos testimonios. Por una parte, nos centraremos en el ámbito literario, del cual recogemos un texto lírico («El furor filarmónico», de Bretón de los Herreros), dos narrativos (un pasaje de *La gaviota*, de Fernán Caballero, y otro de *Su único hijo*, de Leopoldo Alas Clarín) y ejemplos varios del corpus de parodias teatrales de óperas. Por otra parte, acudiremos a la prensa decimonónica, que testimonia ese proceso de difusión social de la ópera. Acudiremos a las referencias de uno y otro ámbito simultáneamente, ya que ambos se complementan.

Estos ejemplos que citamos deben entenderse desde la situación de extrema difusión de la ópera en España durante el siglo XIX. Evidentemente, la proliferación de óperas es condición *sine qua non* para el surgimiento de una corriente crítica y paródica. Juan Antonio Cavestany, en su artículo «Causas del decaimiento del arte dramático nacional», hace el siguiente comentario: «En el arte, así como en la Naturaleza, la excesiva preponderancia de una cosa cualquiera trae consigo, más pronto o más tarde, una reacción en sentido contrario»¹. Sabemos que la ópera tenía un espacio privilegiado en el madrileño Teatro Real, inaugurado en 1850, pero reducir la vigencia operística a una serie de coliseos sería insuficiente para explicar ese amplio desarrollo social que adquirió; de hecho, las críticas y parodias de la ópera habían aparecido ya en la década de 1830 y, entre otros datos, señalamos que en 1842 el remedo *Il autore perseguito per tirano* incluyó un total de veintidós fragmentos musicales de óperas varias, lo cual nos obliga a pensar que todas ellas eran conocidas, requisito del género paródico, y que la presencia de óperas era una realidad escénica consolidada, aunque no tuviese un espacio fijo donde asentarse. Este desarrollo debe tener en cuenta la irrupción de montajes operísticos en locales no destinados a la ópera², la presencia de compañías itinerantes, mediocres, que representaban pasajes de óperas clásicas³, el tratamiento prioritario de la prensa a este género⁴ y, sin duda, el ferviente deseo de aparente progreso social de un nutrido colectivo del pueblo español decimonónico⁵. La ópera había

¹ *La Ilustración Española y Americana*, nº XXV, 1888, p. 7.

² Así, por ejemplo, en los madrileños Teatro Princesa, Teatro Alhambra, Teatro Príncipe Alfonso, la Comedia, la Zarzuela o Jardines del Buen Retiro. También compartía cartelera con otro tipo de representaciones en los teatros principales de las capitales de provincia.

³ Piénsese en la compañía ambulante parodiada en *I comici tronati*, de Leopoldo Palomino de Guzmán y José de la Cuesta. Puede consultarse esta parodia (y todas las que en este trabajo citemos) en el portal temático *La parodia teatral en España*, en www.cervantesvirtual.com. Esta circunstancia no era una realidad esporádica, sino que, además de los testimonios paródicos, son numerosos los periodísticos, como éste de Manuel Cañete en *La Ilustración Española y Americana* (nº XX, 1886, p. 338), en el que habla de una «especie de monopolio que el extranjerismo ejerce hoy en los teatros madrileños».

⁴ Basta con hojear los números de *La Ilustración Española y Americana* o *El Heraldo*, entre otros, para constatar ese trato de favor al género operístico.

⁵ Retratado a la perfección en una parodia como *El palco del Real*, de Celso Lucio y Enrique García Álvarez. También la prensa recoge testimonios interesantes, como el

invadido múltiples espacios, de los cuales la propia calle es el más relevante a la hora de ingresar en la cultura popular de una sociedad. Adolfo Llanos recoge un esclarecedor testimonio de la irrupción popular de la ópera: «Verdi, Donizetti, Gounod y Bellini corren barajados en los organillos y en las gargantas cursis con los maestros zarzueleros y con las canciones populares»⁶. E incluso en las casas particulares se realizaban representaciones de pasajes operísticos, como señala Francisco Martínez Pedrosa en *La Ilustración Española y Americana* (nº XVIII, 1871), en un escrito titulado «Teatros particulares». Son motivos sólidos para la creación de un clima de asimilación y ensalzamiento operísticos que, desde la sorna, fue recogido por los escritores que a continuación detallamos.

2. TESTIMONIOS LÍRICOS Y NARRATIVOS

Una de las primeras manifestaciones críticas con la ópera fue la sátira, en tercetos encadenados, titulada «El furor filarmónico», de Bretón de los Herreros (Bretón, 1999). En ella ridiculiza la desafortada afición operística («necio furor, risible fanatismo») que ha calado en la sociedad española decimonónica. Su intencionalidad fue suscitar la reflexión en los detractores del teatro nacional en pro de la moda extranjerizante y denunciar los excesos que en el ámbito social había provocado la irracional afición a la ópera. Censura a la «meliflua turba» el hecho de «¿que en el café, en la calle, en el paseo, / en tertulia, doquier se hable tan sólo / de la *Donna del lago* o de *Romeo?*» (Bretón, 1999, III: 35) y de «que hasta para vender platos de Alcora / en escala cromática se grite, / y anuncie el diapasón a una aguadora» (Bretón, 1999, III: 36) [...] «Y óigase el gorgorito almibarado / hasta en el réquiem que se entona a un muerto» (Bretón, 1999, III: 38). Testimonio hiperbólico, pero significativo en la medida en que nos ofrece una idea de los efectos de la ópera fuera de los coliseos. La monomanía musical caló en la cultura popular de la sociedad española, que incluso acogió la lengua italiana como signo

siguiente de Manuel Cañete en *La Ilustración Española y Americana* (nº XXXII, 1887, p. 118): «muchos que no son ricos hacen hasta sacrificios por darse el lujo de que de cuando en cuando los vean pavonearse en él [el Teatro Real]».

⁶ *La Ilustración Española y Americana*, nº XXVII, 1886, p. 43.

de intelectualidad: «¿Es lícito ignorar que Gundemaro / fue de España monarca al madrileño / que ha aprendido a decir: *Addio, caro?*» (Bretón, 1999, III: 47). Bretón ridiculiza esa afición al empleo de voces italianas incluyendo numerosas expresiones en dicha lengua con un efecto crítico: «Canta la *donna* mal su *cavatina*, / y exclamas al momento compasivo: / está mala, está ronca, ¡*poverina!*» (Bretón, 1999, III: 49). La virulencia de su sátira responde a la preocupación por la situación del teatro nacional, opuesta a la gloria operística: «¿A quién en tanto, a quién no desconsuela / el ver cuando no hay ópera desiertos / patio, palcos, lunetas y cazuela?» (Bretón, 1999, III: 42). Nos encontramos ante el primer testimonio sólido de la repercusión social y cultural de la ópera, que sale de los coliseos para irrumpir en la vida cotidiana del siglo XIX, que hizo suyo un discurso ajeno y radicalmente opuesto.

Esa oposición del discurso operístico y el de la sociedad decimonónica debía generar unos efectos discordantes a raíz de su forzada relación. Así lo hemos visto en Bretón de los Herreros y así lo observamos en narradores como Fernán Caballero y Leopoldo Alas Clarín. De éstos últimos, nos quedamos con los testimonios recogidos en sus respectivas *La gaviota* y *Su único hijo*. Fernán Caballero dibuja en el capítulo XXIV a una sociedad madrileña ansiosa por recibir a una compañía italiana de ópera de moda, encabezada por el tenor Tonino Tenorini, alias el Magno, «venido al mundo dentro de un huevo de ruiseñor». La novelista se burla de esa proliferación de los pseudónimos artísticos acabados en -ini, pues el gusto por lo italiano que había arraigado en la sociedad española provocó una serie de ardidés entre los artistas, como acoger denominaciones en italiano, de lo cual se hizo eco, desde el sarcasmo, Fernán Caballero, como hicieron Leopoldo Palomino de Guzmán y José de la Cuesta en su parodia dramática *I comici tronati* o el anónimo autor (o autores) de *Il autore perseguito per tirano* (Peláez, 2006).

La novelista nos describe hiperbólicamente el supuesto recibimiento con que se pretendía recibir a la compañía italiana, aunque el alcalde lo prohibió: querían iluminar las casas, repicar las campanas y erigir un arco de triunfo en honor de los intérpretes. Es un fehaciente documento del fanatismo que suponía la llegada de una compañía operística italiana a una localidad española. La monomanía

operística queda patente en las descabelladas propuestas de los miembros de esa sociedad y en los convencionalismos de la ópera, sacados a la luz por el niño Momo, que no entiende el artificio teatral y lo describe desde su óptica, ingenua pero eficaz para el propósito desmitificador, según la cual no entiende cómo los actores riñen cantando y por qué se producen asesinatos sin que los espectadores se inmuten. Sólo los comentarios de un niño podían suscitar una reflexión respecto de una realidad tan arraigada en la cultura popular de la sociedad española decimonónica. La mirada de alguien que aún no ha asimilado ese discurso ajeno nos permite ver su artificialidad y el grado de interiorización que en el resto de la sociedad había alcanzado.

Por su parte, Clarín, siguiendo de cerca a Fernán Caballero, nos muestra en *Su único hijo* el fervor social que suponía la llegada de una compañía italiana de ópera de tercera categoría a una localidad provinciana, donde la rutina era la tónica habitual. En esta novela, el personaje Boris se enamora de la soprano Serafina Gorgheggi; a su vez, su esposa Emma se siente atraída por el barítono Minguetti. Dicha casuística respondía a un sueño velado que todo hombre y mujer del siglo XIX tenía en la vida: una relación apasionada con una celebridad de la ópera. Así lo habían descrito ya Mariano José de Larra y Mesonero Romanos en algunos de sus artículos costumbristas⁷ y también lo llevó a escena José María García en su remedo *Un tenor modelo*⁸. Clarín lo recrea en su novela como reflejo de un tópico arraigado socialmente y que constituye una manifiesta prueba tanto de

⁷ Del primero citamos «Los calaveras» y «Modas» y del segundo «El amante corto de vista» y «Antes, ahora y después», entre otros.

⁸ Transcribimos aquí un pasaje significativo del personaje Gasparini: «Desde que ruedo por los teatros, y sobre todo desde que soy partiquino en el Real, he corrido muchas aventuras, pero ninguna como la presente. ¡Qué mujer tan... tan resuelta! Anoche, después de haber cantado mi parte en *Lucrecia*, arrullado con los murmullos de aquel público tan inteligente, entusiasta y benévolo, recibí un billetito que decía: 'El hombre que canta con tanta bravura, debe ser muy bravo. Si tiene usted en el corazón alguna nota tan brillante como las de su garganta, le esperaré mañana a las dos, en el piso tercero del número ochenta y ocho duplicado en la calle de Hortaleza. La puerta estará entornada: si no lo está, cante usted en la escalera los primeros compases de algún motivo de la *Lucía*, yo continuaré, si estoy sola, y podrá usted entrar. Una apasionada'». (A I, E VI)

la repercusión extrateatral de la ópera como de la simplicidad de la sociedad decimonónica.

3. TESTIMONIOS TEATRALES

A pesar de los testimonios aducidos, ni las críticas en la lírica ni en la narrativa tienen la capacidad de presentar ante los receptores el proceso de irrupción social de la ópera que sí tuvo el teatro. El género dramático experimentó el mayor aumento de público durante el siglo XIX. Un elevado número de espectadores acudía regularmente a los diversos locales destinados a la práctica teatral. Y a raíz de ello surgió una corriente paródica que, dadas sus características, hemos dado en considerar como la época dorada del género (Peláez, 2003). El público tenía una sólida competencia teatral, que los parodistas aprovecharon para plantear sus juegos literarios de identificación de espectáculos célebres. Entre éstos, las óperas ocupaban un espacio preponderante, como consecuencia de su revalorización desde la época romántica. Esta circunstancia motivó la aparición de una de las tendencias paródicas más prolíficas y complejas de dicho período dorado (Beltrán, 1997): las parodias de óperas constituyen un prolijo corpus dramático, alrededor de cuarenta y cinco espectáculos representados, con unos rasgos comunes, que aproximadamente tiene su inicio en torno a 1842, con la puesta en escena el 13 de mayo, en el madrileño Teatro de la Princesa, de *Il autore perseguito per tirano*, y culminaría en 1910, con *La corte de Faraón*, de Perrín y Palacios. La fuerza de esta tendencia nace de la tiranía escénica de las óperas, cuya popularidad, unida a su artificiosidad, las hacía blanco fácil para la recreación paródica⁹.

La virtud del género paródico fue poner de manifiesto ante la propia sociedad implicada el proceso de popularización de la ópera, que conllevaba una difusión cultural de un discurso artificial ajeno al

⁹ En este trabajo nos atendremos exclusivamente a la visión que las parodias aportan del proceso de popularización de la ópera. No obstante, es obligatorio señalar que los objetivos de los parodistas de esta tendencia fueron muy variados y complejos, de entre los cuales destacamos las contiendas ideológicas que implicaba el discurso operístico, la relegación del teatro español en pro del foráneo, la creación de una ópera española y la disputa wagnerista.

mundo cotidiano. El resultado manifestó la ridiculez que supone llevar a lo rutinario los tópicos operísticos. Principalmente, los parodistas se recrearon humorísticamente con la invasión de las voces italianizantes. Los anteriores testimonios citados ya aludían a dicho proceso, pero en el género dramático, al devenir escenificado, aumenta el efecto ridiculizante. Pensemos que los parodistas parten de una consideración previa: la mayoría del público desconoce la lengua italiana y, por tanto, no pueden comprender el espectáculo operístico, aunque se obstinen en afirmar lo contrario. Dicha realidad la constata el crítico Manuel Cañete en uno de sus artículos en *La Ilustración Española y Americana*:

Como el número de los vanidosos y de los tontos es grandísimo en todas partes, y no estamos en Madrid exentos de semejante plaga, raro es el espectador que asiste en nuestros teatros a un espectáculo extranjero (ignorando hasta los primeros rudimentos de la lengua que hablan los representantes) que no se la eche de inteligente y se dé por enterado de cuanto dicen, aunque no haya comprendido ni una palabra¹⁰.

Ese desconocimiento lingüístico es el origen de la invención del italiano macarrónico, que será el principal recurso de recreación paródica de esta tendencia dramática (Iñíguez, 1995). Casos paradigmáticos son las ridículas interpretaciones que en dicha lengua inventada realizan, por ejemplo, los personajes de *Il autore perseguito per tirano*, cuyos nombres, a su vez, son una transformación de sus verdaderos nombres como actores, siguiendo los patrones del italiano macarrónico¹¹; el falso profesor de ópera de *¡¡Un disparate!!*; el alcalde de *I comici tronati*; o los ejemplos de *I ferochi romani*, *Arturo di Fuencarrali* y *El voto del caballero*. Veamos un pasaje en italiano macarrónico extraído de *Il autore perseguito per tirano*:

PACHORRA [...] Ola, mi secretari, con esta medi luni
dali en li corbijoni al tirano.

¹⁰ *La Ilustración Española y Americana*, nº XX, 1886, p. 335.

¹¹ Los actores se interpretan a sí mismos, pero italianizados: José Castañón será Castañoni; Ignacio Silvostrì, Silvostrini; Domingo Martínez, Domingoni; Lázaro Pérez, Lazzaroni; Lorenzo París, Parigi; Juan Orgaz, Juan Orgache; Francisco Luccini, Franchesconi; Camilo de las Cabañas, Camili.

FRANCESCONI **(Li da in las orecas.)** Ya está servito mi
querido padroni.

PACHORRA Ya la havete ensuciato in el finale. Cuesti e
li corbijoni. **(Li da él.)**

(Aria, música de la *Beatrice*.)

ORGACHE Io sofrí
la medi luni
disgarrar...
mi corbijoni.
Ya non poso
ser bufoni,
ni a las chentes,
ni a las chentes dominar.
Silvostrini.
io ti maldico.
Ya non poso
rispirar. **(Muere.)**

Más explícito es el autor de *I feroci romani*, que también carga contra el monopolio de lo extranjero en los escenarios españoles: «Vamos a oír música italiana, compuesta por italianos y cantada por italianos, con palabras importadas de Italia». Y no desaprovecha la ocasión de ironizar sobre la actitud de los que aseguran comprender el italiano, dada su sencillez:

EPIFANIO [...] el italiano es muy fácil. Sabe usted lo que
quiere decir

 «*Seguir la mia bandiera*».

CABALLERO No, señor.

EPIFANIO Pues quiere decir seguir a mi lavandera.

(Preámbulo)

Estas intervenciones ridiculizan la creciente expansión que las voces italianizantes cobraron durante el siglo XIX. No son expresiones en italiano, sino meras deformaciones lingüísticas que nos ayudan a comprender cuál es el italiano que el público de óperas presumía conocer. La inclusión de falsos italianismos que Bretón había denunciado escasos años antes en su sátira llega a su máximo apogeo en esta corriente paródica inaugurada en 1842. En las parodias del siglo XX, como *El palco del Real*, todavía es un recurso activo, de

ahí que una conclusión lógica sea que las voces italianizantes invadieron la competencia colectiva de la sociedad española decimonónica y formaron parte de su cultura popular. El origen foráneo de este fenómeno, unido a su artificialidad y escasa relación con la cultura española tradicional, motivó que la crítica fuese implacable, aunque apenas efectiva, ya que se convirtió en una costumbre arraigada. Hasta la decadencia del género operístico, sin que las parodias tuviesen nada que ver, no cesaron los hábitos adquiridos por su difusión.

Los pasajes cantables de las óperas son, en segundo lugar, otro de los grandes legados del género a la cultura popular de los españoles. Ya hemos constatado arriba, gracias al testimonio de Adolfo Llanos, cómo las óperas traspasaron los umbrales de los coliseos e invadieron las calles de las localidades. La gente se sabía de memoria los principales pasajes de las óperas en boga, éstos eran de dominio público. Los parodistas jugaron con esa competencia e introdujeron en sus recreaciones lúdicas secuencias de célebres óperas, con el fin de provocar rupturas del decoro que expongan la ridiculez de dichos pasajes fuera de su contexto original. A modo de ejemplo, los anónimos autores de *Il autore perseguito per tirano* introducen pasajes musicales originales de veintidós óperas, que contrastan con la naturaleza de la pieza en que se insertan. Esos números son de *La donna del lago*, *Belisario*, *La Esclava*, *Norma*, *El Pirata*, *La Muda*, *La Straniera*, *La Parisina*, *La escuela de las casadas*, *Lucia di Lammermoor*, *La Chiara*, *Il Barbieri*, *Los Puritanos*, *La Gemma*, los vals de Strauss, *La casa deshabitada*, *Las Prisiones*, *Eran doce or sono tre*, *L'esule*, *La pluma prodigiosa*, *La Beatrice* y *La Scaramuchia*. En otras parodias, el compositor ejercía un trabajo, no ya de mera inclusión, sino de deformación consciente de los pasajes musicales de la ópera remedada. Destacamos al maestro Arnedo, habitual colaborador del prolífico parodista Salvador María Granés. Solía crear episodios musicales disfónicos, incapaces de generar los supuestos sonidos armónicos que del género operístico cabría esperar. Eran trasuntos burlescos de la música original, destinados a generar una parodia de la ópera como espectáculo musical. Su trabajo más recordado en este sentido fue *La Fosca*, en la que realizó una selección de motivos y frases principales de la partitura, barajándolos en un popurrí musical «de seguro efecto

cómico»¹², sin la intención de realzar la música de la ópera remedada, *Tosca*. Otros trabajos donde parodió la música de óperas fueron *Lorenzín o el camarero del cine* y *La golfemia*, ambas igualmente en compañía de Salvador María Granés.

Esta laxa diversidad de títulos operísticos testimonia la consolidación de todos estos pasajes musicales en el imaginario cultural del público. Y ello no significa que quien reconozca esos fragmentos haya tenido que asistir a la representación de las óperas en cuestión. Se trata de una competencia adquirida socialmente, como consecuencia de la difusión extrateatral de las óperas. Las óperas invadieron las calles y entraron a formar parte de la cultura popular de los españoles del siglo XIX. Los parodistas censuraron esa intromisión de un elemento foráneo en nuestra cultura, pero, al mismo tiempo, aprovecharon su popularidad para atraer al público a sus funciones. Fuera cual fuera la intencionalidad, la realidad permaneció inalterable: la ópera había invadido un espacio ajeno a su discurso, la ópera había irrumpido en la cultura popular, y los parodistas sólo pudieron denunciarlo, y aprovecharlo, pero no evitarlo.

Que la ópera había invadido espacios nuevos y había entrado a formar parte de la cotidianidad fue una realidad consumada en diferentes frentes. Por una parte, hemos visto cómo los italianismos aumentaron exponencialmente; por otro, hemos expuesto la difusión social, extrateatral, de célebres pasajes operísticos; y otro frente de irrupción fue la popularización de las funciones en domicilios particulares o en espacios inapropiados para su escenificación. Ya habíamos citado a Francisco Martínez Pedrosa como crítico que recogió esta realidad en *La Ilustración Española y Americana*, en un escrito titulado «Teatros particulares» (nº XVIII, 1871, p. 310). Transcribimos un fragmento significativo:

Entonces, oh, entonces, señalábase un fausto acontecimiento en el seno del hogar del benemérito oficial de estancadas; en el del comerciante de algodones por mayor, o en el del impertérito valetudinario coronel retirado, cuando la señorita de la casa iba a

¹² Cita de José de Laserna, extraída de *El Imparcial* y recogida por José López Rubio en su colección depositada en el Centro de Documentación Teatral, volumen VIII (Teatro 1904-05), p. 92.

cantar el rondó de la *Lucia*, en uno de los intermedios. Su profesor debía acompañarla en un piano de cola cuyas voces subversivas no infundían recelo a la autoridad. Mamá la había preparado a fuerza de vigiliadas y trasnoches el indispensable vestido blanco de linón con adornos de color de rosa. Papá la había comprado un aderezo que se confundía con los finos, y un amiguito íntimo debía presentarla, momentos antes del estrago de Donizetti, un ramo de camelias con su correspondiente papel picado. Las relaciones de la casa habían sido puestas en juego, recibiendo butacas los amigos de cumplimiento, huecos de balcón llamados palcos los amigos de respeto, y delanteras de galería los de mayor confianza, para que contribuyeran con su estruendo personal de pies y manos al lucimiento y armonía del conjunto.

Los parodistas recrearon en sus espectáculos lúdicos estas funciones caseras, a las que convirtieron en actos irrisorios y grotescos. Ejemplos adecuados de esta transformación paródica son obras como *¡¡Un disparate!!* y *Los africanistas*, en las que una casa y un salón de ayuntamiento son los escenarios respectivos donde cómicos *amateurs* ponen en práctica sus lamentables técnicas dramáticas. En ellas resulta patente la extrema monomanía operística, que responde a un proceso de búsqueda de cotidianidad de un espectáculo que, por sus características, se encuentra en los antípodas de la rutina. La popularización de la ópera conlleva su destrucción artística, pero genera un proceso social de estandarización de la cultura y una difusión impensable. Hacer de la ópera un espectáculo próximo, asequible y ordinario es la lógica reacción a un proceso de asimilación popular del género. La sociedad decimonónica sintió la ópera más cerca, la liberó de su determinismo escénico y la integró en su discurso cultural. Y los parodistas se hicieron eco de esa realidad, que hiperbolizaron en aras del efecto hilarante.

Esa popularización de la ópera no supuso el fin del elitismo del género. El Teatro Real mantuvo siempre esa aureola de elegancia y prestigio que lo había caracterizado. El género había ampliado espacios, pero mantenía su foco de irradiación en el regio coliseo. Asistir a una función de ópera en platea o palcos en dicho teatro era el sueño de la clase media y baja madrileñas, que habitualmente

ocupaban el paraíso. Esa distinción de espacios era lugar común en la prensa decimonónica. Rodrigo Montiano los describe así:

El centro de la sala, con sus butacas de terciopelo rojo, su profusión de luces y sus palcos de dorados antepechos, en que, a modo de guirnalda deslumbradora, ostentan las damas aristocráticas, entre nubes de gasas, plumas y encajes, constelaciones de pedrería en bustos esculturales, es el ordinario lugar de la indiferencia abierto siempre al cuchicheo, a las sonrisas de palco a palco, a las miradas de piso a piso, a las visitas de uno a otro lado, a la lectura tras el sombrero de muelle y al bostezo tras el abanico de plumas; pero rara vez el aplauso, rarísima a la desaprobación. El paraíso es la montaña terrible. En la neblina de aquel Sinaí se forja la ilusión óptica de las ovaciones amañadas; pero también allí se levanta el sol de la gloria artística, y allí flota igualmente la nube preñada de tempestades y amagadora de desolación y ruinas¹³.

Recordemos que Clarín en *Su único hijo* presenta al personaje de Emma disfrazada de artesana para pasar desapercibida en el paraíso del teatro. Cuando tuvo la posibilidad de asistir al palco, lo hizo con sus mejores galas para lucirse y aparentar. Es el vivo reflejo de una conducta social, promovida por el discurso operístico. Conociendo la situación del paraíso entenderemos mejor la ilusión de asistir al Real en otra ubicación. Veamos cuál es la visión del propio Montiano respecto del paraíso del Real:

También hay allí una cosa, sólo una, del todo sobrenatural, fuera completamente de las leyes físicas de nuestra pobre naturaleza: el contenido es mayor que el continente. Sin estar superpuestos, al menos en la respectiva totalidad del personal volumen, se coloca allí un número de individuos doble por lo menos que el de los estrechos asientos marcados con rayas en la descolorida bayeta que sólo a trechos disfraza la dureza de la gradería. Este verdadero milagro, realizado sin perjuicio de la completa ocupación de las escaleras, cubillos y corredores de acceso, tampoco se verifica todos los días, con harta pena del empresario¹⁴.

¹³ *La Ilustración Española y Americana*, XLII, 1888, p. 282.

¹⁴ *La Ilustración Española y Americana*, XLII, 1888, p. 282.

Testimonios así destruyen la idealizada imagen del regio coliseo como el teatro de la elegancia. Sin embargo, asistir a una butaca de patio o palco era más grato y, para las clases menos pudientes, estaba considerado socialmente como un hecho memorable. Un perfecto ejemplo lo hallamos en el remedo *El palco del Real*, de Celso Lucio y Enrique García Álvarez, estrenado el 24 de marzo de 1904 en el Teatro Lara. El ingrediente paródico aparece en la descripción degradante de las peripecias de dicha familia, que representa el prototipo de asistentes de clase media que desean asistir a la ópera a codearse con las clases altas y realizan lo imposible para cumplir su sueño; en este caso, la trama gira en torno a la necesidad de que César consiga un frac a tiempo para poder asistir a la función. Con la pretensión de estar a la altura, se visten para la ocasión con sus mejores galas, y con las que les han tenido que prestar, motivando el jocoso comentario del personaje de Pepa: «¡Y que no se han puesto *na pa dir* a ver una *unción* del teatro! ¡Hija, y qué de perifollos! Éstos de Madrid son más *desajeraos*... » (Acto I, Escena XX). Los autores recogen la idea tópica de los motivos por los que el público asiste a la ópera, ironizando sobre los mismos:

BASILISA.- Mira, lo de menos es la ópera; lo principal es lucirse. Que nos vean, que nos comenten, que atraigamos las miradas de la distinguida concurrencia; porque las atraemos, no te quepa duda.

CÉSAR.- ¿Pero tú qué vas a atraer con esa cara de langostino?

(A I, EII)

Es una evidente prueba de la estima social que generaba la ópera. Y esa alta consideración estaba en correspondencia con la imagen dignificada que socialmente tenían las divas. A ello contribuyó especialmente la prensa. Testimonios de este proceso de generoso enaltecimiento proliferan en las columnas de los principales rotativos de la segunda mitad del siglo XIX. Pongamos un ejemplo recogido en *El Heraldo* de Madrid respecto de la despedida de la intérprete María Barrientos, acaecida en el Teatro Real el 5 de febrero de 1901: «Aplausos, ovaciones, trinos, gorjeos, palomas, pichones, notas picadas, *corbeilles* y batalla de flores; de todo ello hubo

abundancia para la despedida de la señorita María Barrientos»¹⁵. Los parodistas aprovecharon ese prestigio y reconocimiento de las divas y proyectaron en sus recreaciones las imágenes tópicas que culturalmente se habían difundido. Una de las celebridades de la ópera fue Sarah Bernhardt. Era tal su popularidad, que sus referencias en espectáculos teatrales fue constante. Así, por ejemplo, la vemos citada en la parodia *Pepito*, de Celso Lucio y Antonio Palomero, donde la protagonista femenina no tiene otro deseo que poder verla en escena; e incluso hubo un espectáculo que parodió a la propia diva, *1895... ¡Vaya usted con Dios, amigo!*, estrenado el 15 de diciembre de 1895 en el Teatro Martín. La actriz responsable de la parodia fue la eminente Loreto Prado, cuya actuación fue muy aplaudida por público y crítica¹⁶. Y podríamos añadir numerosos pasajes más, en los que mencionan a divas como Adelina Patti o Adelaida Ristori. Sin embargo, nos parece más interesante el ejemplo de una parodia que manifiesta la decadencia de las artistas a finales del XIX y denuncia los inmerecidos elogios que reciben. Se trata del sainete paródico *I dillettanti*, de Javier de Burgos, estrenada en el Teatro de la Comedia el 25 de noviembre de 1880. En él encontramos los motivos del enaltecimiento de una diva: «A ella se le aplaude porque no es fea, porque viste bien, porque tiene muchos amigos que le dan bombo» (Acto I, Escena I). Y arremete contra la tendencia al conformismo de los intérpretes veteranos, poco dados a los ensayos.

4. CONCLUSIONES

La ópera y sus circunstancias pasaron a formar parte de la cultura popular española del siglo XIX. Y ello pese a los denodados esfuerzos de los compositores españoles de reivindicar la zarzuela. Este castizo género no cautivó al público del modo en que lo hizo la ópera. Una solución intermedia fueron las operetas, que buscaron el favor de las clases medias y bajas y obtuvieron algunos éxitos atronadores, como *La corte de Faraón*, de Perrín y Palacios. Pero no fue nada comparable con la situación del género operístico. Su

¹⁵ *El Heraldo de Madrid*, 6-2-1901.

¹⁶ Véase la cita recogida por José López Rubio en su volumen de teatros de la temporada 1895-96, p. 196.

popularización supuso un proceso de simbiosis de discursos contrapuestos. Un fenómeno aristocrático, artificial y minoritario irrumpió en la vida cotidiana de la España decimonónica y produjo un trasvase de atributos ajenos a los valores tradicionales y castizos. La sociedad asimiló e hizo suyo el discurso operístico, y ello generó una insólita difusión de lo artificial en lo cotidiano: expresiones italianizantes andaban de boca en boca, los cantables de óperas célebres se escuchaban por las calles, la afición a montajes amateurs de óperas creció exponencialmente, el deseo de aparentar y ostentar elegancia y riqueza se difundió entre sectores humildes y la figura de las divas y los tenores se idealizó en el imaginario cultural. Nunca había estado la ópera tan cerca del pueblo, y nunca más lo ha vuelto a estar desde la segunda década del siglo XX. Y de esa integración cultural del discurso operístico se hicieron eco tanto los literatos como los críticos periodísticos, ya fuera con ánimo de ridiculizar la asunción de ese discurso ajeno, ya como mero testimonio de una realidad social y cultural enriquecida y, paradójicamente, superficial.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BELTRÁN, Pablo (1997). «Las parodias del género chico. *La golfemia*». En *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 22, 379-404.
- BRETÓN DE LOS HERREROS, Manuel (1999). *Obra selecta*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos.
- IÑIGUEZ BARRENA, Francisca (1995). *La parodia dramática: naturaleza y técnicas*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- LÓPEZ RUBIO, José, *Teatros* [colección manuscrita conservada en el Centro de Documentación Teatral].
- PELÁEZ PÉREZ, Víctor M. (2003). *La corte de Faraón desde la perspectiva paródica*. Alicante: Bimicesa.
- (2006), «Los actores se divierten: el juego paródico de *Il autore perseguito per tirano* (1842)». En *Campus Stellae. Haciendo camino en la investigación literaria*, Fernández, D. y Rodríguez-Gallego, F. (Coords.), 80-88. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago, vol. II.