

Carrizo Rueda, Sofía

Buscar un destino en la capital. Madrid y personajes femeninos de zarzuelas (1886-1932)

Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”

Año XXIX, N° 29, 2015

Este documento está disponible en la Biblioteca Digital de la Universidad Católica Argentina, repositorio institucional desarrollado por la Biblioteca Central “San Benito Abad”. Su objetivo es difundir y preservar la producción intelectual de la Institución.

La Biblioteca posee la autorización del autor para su divulgación en línea.

Cómo citar el documento:

Carrizo Rueda, Sofía. “Buscar un destino en la capital : Madrid y personajes femeninos de zarzuelas (1886-1932)” [en línea]. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”*, 29.29 (2015). Disponible en: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/buscar-destino-capital-madrid-personajes.pdf> [Fecha de consulta:.....]

BUSCAR UN DESTINO EN LA CAPITAL. MADRID Y PERSONAJES FEMENINOS DE ZARZUELAS (1886-1932)

SOFÍA CARRIZO RUEDA
(UCA – Universidad Complutense de Madrid – CONICET)

Resumen

En el presente trabajo, se analizan y comparan personajes femeninos de cinco zarzuelas que ocurren en ambientes madrileños. Los libretos ubican a las mujeres en cruces donde convergen varias coordenadas: la clase social, el carácter, los principios éticos, la ocupación, la edad y su lugar de origen. Cada mujer comparte, solamente, algunas de sus coordenadas con otra u otras y no se encuentran, en el corpus revisado, dos combinaciones iguales de estos rasgos de identificación. En consecuencia, el cruce donde se construye cada destino resulta único y pertenece a un solo personaje. Por esas razones, tanto los roles protagónicos como los secundarios están lejos de constituir estereotipos genéricos que reiteren un cliché y, por el contrario, abren diversas posibilidades de interpretación respecto a las relaciones de las mujeres con la familia, con el barrio, con la ciudad y con el contexto histórico. Las relaciones con Madrid, en particular, dependen de que la capital aparezca, según el caso, como lugar de pertenencia, imán para habitantes de otras regiones, centro de grandes conflictos históricos o espacio para innumerables, variadas y pequeñas historias anónimas.

Palabras Clave: Personajes femeninos de zarzuelas - Madrid en la zarzuela - *La verbena de la Paloma* - *La revoltosa* - *La Gran Vía* - *Luisa Fernanda* - *Doña Francisquita*.

FIND A DESTINATION IN THE CAPITAL. MADRID AND FEMALE ZARZUELA CHARACTERS (1886-1932)

Abstract

In this text female characters belonging to five operettas which take place in Madrid are analysed and compared. The librettos locate women in crossings where several coordinates converge: Social status, personality, ethnical principles, occupation, age, and birthplace. Each woman shares a few of her coordinates with the others, and two that are equal in coordinates cannot be found. In consequence, each crossing turns out unique and belongs specifically to each character. This is the main reason why every role, leading or secondary, are far from being generic

stereotypes or clichés, and opposingly, leave open a several number of interpretations regarding the women's relationship with their family, their neighbourhood, the city and the historical context. The relationships with Madrid depend on whether the capital city appears as the birthplace, magnet for people from other regions, center of big historical conflicts or space for innumerable and varied anonymous stories.

Key words: Female characters of zarzuelas - Madrid in zarzuelas - *La verbena de Paloma* - *La revoltosa* - *La Gran Vía* - *Luisa Fernanda* - *Doña Francisquita*

* * *

Las mujeres que aparecen en zarzuelas de ambiente madrileño constituyen una legión que desafía a quien intente conocerlas con cierto detalle, dada su gran variedad. Algunas de ellas, por desempeñar papeles centrales, han llegado a dar su nombre o apodo a las obras, como *Da. Francisquita*, *Luisa Fernanda* o *La revoltosa*. Pero las protagonistas siempre desarrollan diferentes relaciones con otras mujeres, de modo que se teje en cada zarzuela, un micromundo femenino donde caben todo tipo de clases sociales, de oficios, de edades, de conductas, de sentimientos y de aspiraciones, entre otras marcas personales que, en mayor o menor medida, terminan por distinguir a cada personaje. En varios casos, la definición de un carácter se destaca con pocas y breves pinceladas, aunque su participación sea secundaria.

Hay cierto lugar común que relaciona a las mujeres de zarzuelas ubicadas en escenarios madrileños, con un prototipo que es el de la joven guapa y salerosa, con pañuelo blanco en la cabeza, mantón de Manila en los hombros y una actitud más bien arrogante. Quisiera, entonces, entrar en el tema introduciendo algunas precisiones respecto a dicho estereotipo.

Quizá es el que se ha hecho más famoso porque se lo identifica con las hermanas Susana y Casta, “una morena y una rubia, hijas del pueblo de Madrid”, según las define el boticario de *La verbena de la Paloma*, la zarzuela probablemente más conocida, incluso entre públicos que no frecuentan el género. Sin embargo, es preciso subrayar, en primer término, que hay muchísimos personajes femeninos muy distintos de este prototipo y, además, que incluso aquellas mujeres que podrían caracterizarse a partir de él, muestran facetas que las individualizan y apartan de un simple cliché, como trataremos de demostrar.

La verbena de la Paloma es una zarzuela en un acto, denominada “sainete lírico”, que lleva por subtítulo *El boticario y las chulapas y celos mal reprimidos*, con libreto de Ricardo de la Vega y música del maestro Tomás Bretón. Su título hace referencia a las populares fiestas madrileñas que se celebran en el Barrio de la Latina, durante la semana del 15 de

agosto, día en que sale la procesión de la Virgen de la Paloma¹. La zarzuela fue estrenada el 17 de febrero de 1894, en el teatro Apolo de Madrid, con la presencia de personalidades como los escritores Miguel Echegaray y Leopoldo Alas -Clarín-, cosechando un gran éxito que se ha mantenido hasta hoy. Respecto a las mujeres, hay que señalar que “la” Susana se destaca junto a su novio, “el” Julián, por componer la joven pareja central, y protagonizar un momento estelar cuando ambos entonan el archiconocido dúo de la habanera “Donde vas con mantón de Manila...”². Pero dentro del microcosmos femenino de esta zarzuela, Susana no sobresale, significativamente, por encima de las otras mujeres porque cada una tiene su rol dentro de un compacto cuerpo social. Si nos ubicamos en la perspectiva de Julián, aunque la muchacha encarna el amor y la posibilidad de formar una familia, igual importancia tiene su madrina, la Señá Rita, por ser quien lo contiene, protege, consuela y aconseja con sentido común. De hecho, tal grado de equiparación en la relevancia de ambas mujeres dentro de la trama, se manifiesta por medio de otro dúo que entonan Rita y Julián, en el cual la matrona conmina al joven desquiciado por los celos: “Escucha: que hablo yo”³.

Por otra parte, hay un personaje femenino, de perfil grotesco, que desempeña un papel aparentemente secundario: la tía Antonia. Sin embargo, es ella quien desde las sombras, mueve los hilos que han desatado a todos los demonios: las esperanzas ridículas de un vejete verde, el boticario D. Hilarión, las actitudes equívocas de Susana y Casta y los celos desesperados de Julián. Es una mujer mayor, como Rita, pero mientras ésta subsiste honradamente con la atención de su taberna, Antonia prefiere medrar utilizando a sus dos sobrinas para que, coqueteando con el boticario, le saquen todo el dinero posible. Ambas mujeres constituyen un ejemplo de que en un sainete breve, que solo parece buscar el entretenimiento, puede aparecer una neta diferenciación de caracteres y, en dos personajes de edad similar e igual clase social, describir dos maneras muy distintas de actuar ante las necesidades de la vida. Música y libreto se encargan de subrayar el contraste entre la catadura moral de la vieja

¹ Se trata de una advocación popular referida a un lienzo con la Virgen de la Soledad que se comenzó a venerar en el siglo XVIII, en casa de Isabel Tintero, una vecina de la Calle de la Paloma. En esta misma calle, se levanta hoy la parroquia donde se conserva el lienzo. En cuanto al nombre del barrio, se debe que allí vivió Da. Isabel Galindo, apodada “la latina” por ser la profesora de latín de Isabel la Católica, sus hijas y las damas de la corte. La instrucción esmerada de las mujeres con responsabilidades en la sociedad fue una preocupación de Isabel.

² www.zarzuelaoviedo.es/programas/libreto-laverbena-de-la-paloma.pdf. Cuadro segundo, escena VI, p. 32.

³ Op. cit., cuadro segundo, escena V, p. 30.

celestinesca, a quien no le importa pervertir a sus sobrinas, y la tabernera preocupada porque su ahijado no haga algo de lo que tenga que arrepentirse. En esa línea, la voz de la primera se asemeja a un graznido que desagrade a todos, mientras que el canto de Rita se caracteriza por una limpieza y claridad comparables con las de sus firmes principios. Además, cuando ésta proclama el ya citado “hablo yo”, deposita en el pronombre la seguridad de que sus palabras provienen de la reflexión y el buen juicio. En cambio, cuando Antonia afirma “y lo digo yo/ ¡y san se acabó!/ porque si señó,/ porque si señó,/ porque si señó”, el énfasis pronominal solo está manifestando, como lo hace en muchos otros casos, la primacía de sus caprichos.⁴

Tenemos que detenernos ahora en Susana. A mi juicio, algunas cantantes no explotan las posibilidades del personaje desde el punto de vista actoral. A veces, se limitan a “pasar letra”, sin matices, sin destacar aquellas frases que, en ciertos momentos claves, revelan una firme personalidad. O, por el contrario, exageran todo el tiempo el cliché de la arrogancia y la chulería del arquetipo, en lugar de desplegar, *in crescendo*, el carácter de un personaje que sabe muy bien cómo ir preparando una estrategia y cuándo es el momento oportuno para sacar a relucir toda su bravura. El libreto se encarga de que los espectadores se enteren, muy pronto, de que sigue amando a Julián y de que no tiene ninguna intención deshonestas; pero que por su cuenta y riesgo, ha visto en los coqueteos con D. Hilarión, maquinados por su tía, su propia oportunidad para darle una lección a su novio. “Pues lo que es Julián me tiene que pagar esta noche los malos ratos que paso desde que hablo con él”, les dice a sus vecinos.⁵ Y la frase clave en el dúo de la habanera es “voy a gastarme en botica lo que me has hecho tú padecer”. Nunca sabremos a qué se debió ese padecimiento. Pero está claro que el cajista de imprenta que proclama sus méritos en el dúo con la Señá Rita -ser honrado, trabajador, vivir con un pequeño sueldo sin deber nada, tener intenciones serias de matrimonio-, algo ha hecho que ha colmado la paciencia de la muchacha y ha despertado sus deseos de venganza. ¿Acaso otra voz femenina, la “cantaora”, transmite advertencias de una vieja sabiduría popular, y sus coplas echan algo de luz sobre la conducta de Susana? “Si porque no tengo madre vienes tú a

⁴ Op. cit., cuadro segundo, escena II, p. 25. Y un poco más adelante dirá: “Esta noche la paso/ de broma y jarana/ porque requiero, requiero y requiero/ y me da la gana.”

⁵ Op. cit., cuadro segundo, escena II, p. 26.

buscarme a casa...” - sabemos que Susana es huérfana, tutelada por su poco recomendable tía-. Y la “cantaora” continúa: “Que me dijo mi madre que no me fiara ni de tus ojos que miran traidores ni de tus palabras.”⁶ ¿Piensa Susana que aunque esté muy enamorada siempre es mejor precaverse a tiempo? El hecho es que se planta frente a Julián, al comienzo de la famosa habanera: “Aquí estoy, vamos a ver”.

De todas maneras, el derecho de la mujer a ser dueña de sus decisiones en las relaciones amorosas es defendido, firmemente, por la Señá Rita, cuando le espeta a Julián:

“Si el cariño a la Susana,
se le ha acabao ya,
y la ves que a la Verbena
con otro se va,
porque quiere la muchacha
y es su voluntá/
¿a qué quieres condenado?
¡maldita sea la...!
perseguirla y perseguirla
si ya está arreglá,
y te ha dicho que contigo
no quiere ya na?
Pues te muerdes la lengua y
te vuelves pa’tras
y le dices al otro:
‘Anda y guárdatela’.”⁷

Pero Julián que “la quiere de veras”, rechaza el consejo. Y Susana está lejos de que el cariño se le acabe—“cuanto más me sofoca, le quiero más y más”, dice para sí-.⁸ Por eso habrá final feliz, y bajo la protección de otra mujer con quien ahora vivirá Susana: la madre de Julián. Si bien no aparece nunca en escena, es una presencia que garantiza el orden, el camino recto y la unión familiar. Podemos deducirlo de la frase que la Señá Rita repite a menudo para disuadir a su ahijado de cometer locuras: “Julián, que tienes madre”. Pero la joven prometida ha dejado, mientras tanto, bien en claro, el derecho a poner sus propios límites porque cuando Julián la increpa “¿Y si a mí no me diese la gana de que fueras del brazo con él?”, ella le contesta

⁶ Op. cit., cuadro segundo, escena II, p. 25.

⁷ Op. cit., cuadro segundo, escena V, p. 30.

⁸ Op. cit., cuadro segundo, escena VII, p. 33.

sin vacilar: “Pues me iría con él de verbena...y a los toros de Carabanchel...”⁹

Otra zarzuela con algunas situaciones más o menos similares, dentro de un ambiente muy parecido y con una protagonista cuyos rasgos personales la acercan, como a Susana, al prototipo del que hablábamos, es *La revoltosa*. Con música compuesta por el maestro Ruperto Chapí y libreto de José López Silva y Carlos Fernández Shaw, este sainete lírico en un acto, fue estrenado el 25 de noviembre de 1897, tres años más tarde que el anterior, y en el mismo teatro, el Apolo de Madrid. La acción se desarrolla en una “corrala”, tipo de vivienda popular del Madrid antiguo, heredera de las casas de campo manchegas. Consiste en un gran patio rodeado por una edificación de tres o cuatro pisos, con balcones corridos, a los que dan las puertas de los pequeños departamentos de cada familia. Las características de esta construcción hacían que todos se involucraran en la vida de los demás. En ese escenario, Mari Pepa, una muchacha bonita y graciosa, tiene embobados a un grupo de vecinos de edad bastante madura, y ella se divierte coqueteando pero sin tomarlos en serio. Los celos llevan a las esposas a tenderles una trampa, haciéndole creer a cada uno que Mari Pepa lo ha citado a solas, con el objeto de descubrirlos a todos juntos cuando acudan a la supuesta cita. La intriga está a punto de tener un desenlace no esperado por los celos de Felipe, el joven que ama a la muchacha y del que ella está enamorada. Una de las mujeres decide, entonces, contar la verdad y dejar bien claro que “Mari Pepa no ha tenido la culpa de nada”, acto de sinceridad que desemboca en el final feliz.¹⁰ A mi juicio, a pesar de ciertas similitudes, no puede considerarse que la protagonista es la reiteración de un cliché que las iguala a ella y a Susana, pues ambas están delineadas con rasgos que las diferencian. Mari Pepa no tiene un plan propio ni actúa de manera equívoca por deseos de venganza. Lo que se puede decir es que esta muchacha es un poco inconsciente, y que se divierte sin pensar en las reacciones que provoca en los demás, tanto las grotescas aspiraciones de sus vecinos medio reblandecidos como los celos de las otras mujeres de la corrala o el despecho de su querido Felipe. Podría agregarse que Susana es más madura y no pierde, en ningún momento, el control de la situación, mientras Mari Pepa es más irreflexiva, más traviesa -y hasta más simpática-, una verdadera niña “revoltosa” que se ve envuelta en problemas por no haberlos previsto. En este caso, también los hilos de la trama son movidos por un personaje femenino. Pero que aquí tiene carácter coral ya

⁹ Op. cit., cuadro segundo, escena VI, p. 32.

¹⁰ www.zarzuelaoviedo.es/ficha.php?id=23&tab=festivallirico. Ver escena final, p. 70.

que es el conjunto de vecinas que arman la trampa y la desactivan a tiempo para que pueda producirse el desenlace feliz.

Hemos visto dos zarzuelas y cuatro mujeres -Susana, Mari Pepa, la señá Rita y la tía Antonia- dotadas por los libretistas de rasgos propios como el carácter, la edad y los principios éticos, que hacen de cada una un personaje diferenciado. Pero hay algo que todas comparten, y es el medio en el que se desarrollan sus vidas: los barrios populares de Madrid, a fines del siglo XIX. Es un medio duro, donde se vive con “cuatro pesetas”, como dice Julián, en vecindarios superpoblados, donde las casas no son confortables, no hay privacidad posible y donde el mantón de Manila no es solo un adorno sino también prenda de empeño.¹¹ D. Hilarión es de los pocos que tienen “lo que hay que tener”, por lo que despierta la codicia de Antonia. Sin embargo, es un medio donde se defiende, con orgullo, la dignidad de trabajar y vivir honradamente, como ya hemos visto que hace el cajista de imprenta. En cuanto a las muchachas, todas tienen un oficio de los que requieren aprendizajes y destrezas, como Susana y Casta que son costureras o Mari Pepa que es planchadora. Además, ese ambiente donde es difícil la privacidad tiene una cara positiva que es la protección a sus miembros. Y, habitualmente, por parte de mujeres. La señá Rita, la madre de Julián, las vecinas que no quieren perjudicar a Mari Pepa por muy “revoltosa” que sea, son representantes activas de un cuerpo social donde solidaridad, reglas de conducta y valores éticos preservan para la gente del barrio su “lugar en el mundo.”

Pero no todos los que tratan de ganarse la vida en Madrid, cuentan con esta protectora contención. Veremos, ahora, un personaje de *La Gran Vía*, zarzuela en un acto y cinco cuadros, titulada *revista madrileña-lírico-cómica, fantástico-callejera*, con libreto de Felipe Pérez y González y música de los maestros Federico Chueca y Joaquín Valverde, estrenada en la década anterior a las otras dos, en el Teatro Felipe de Madrid, el 2 de julio de 1886, cuando se anunció la apertura de la gran vía que atravesaría Madrid. El éxito la mantuvo tanto tiempo en cartel que fue necesario cambiar algunos cuadros pues los propósitos de que funcionara como revista de actualidades, obligaron a ir readaptándola. En su desfile satírico de los tipos humanos de la capital, hay un personaje femenino que nos

¹¹ Dice de su vivienda, en *La verbena de la Paloma*, una mujer que no se decide a llevar a su niño a dormir a casa: “Si hace calor arriba/ que sale fuego de la pared.” Op. cit., cuadro primero, escena I, p. 18. Esas mismas paredes que se recalentaban con la canícula de agosto se congelaban en invierno. Respecto al mantón, el boticario nos informa que él ha recuperado los de Susana y Casta para que puedan llevarlos a la verbena. Op. cit. cuadro primero, escena I, p. 24. Si Julián sabía que su novia lo tenía empeñado, esto explicaría su pregunta “¿Dónde vas con mantón de Manila?” que suena un poco obvia cuando van todas a lucir el suyo en la fiesta del barrio.

interesa en particular: “la” Menegilda, deformación vulgar del nombre Hermenegilda, muchacha campesina que llega, como muchas de la época, a trabajar de criada en Madrid. En este caso, considero que es mejor escuchar de ella misma, los pormenores de su historia.

“¡Pobre chica, la que tiene que servir!
Más valiera que se llegase a morir;
porque si es que no sabe por las mañanas brujulear,
aunque mil años viva,
su paradero es el espital.
Cuando yo vine aquí
lo primero que al pelo aprendí,
fue a fregar, a barrer,
a guisar, a planchar y a coser;
pero viendo que estas cosas
no me hacían prosperar,
consulté con mi conciencia
y al punto me dijo "Aprende a sisar."
"Aprende a sisar, aprende a sisar."
Salí tan mañosa que al cabo de un año
tenía seis trajes de seda y satén.
A nada que ustedes discurran un poco,
ya saben o al menos,
ya se han figurao
de dónde saldría
para ello el parné.
Yo iba sola por la mañana a comprar
y me daban seis duros para pagar:
y de sesenta reales gastaba treinta,
o un poco más,
y lo que me sobraba me lo guardaba un melitar.
Yo no sé cómo fue
que un domingo después de comer.
Yo no sé qué pasó,
que mi ama a la calle me echó;
pero al darme el señorito
la cartilla y el parné
me decía por lo bajo:
"Te espero en Eslava tomando café."
"Tomando café, tomando café."
Después de este lance serví a un boticario,
serví a una señora que estaba muy mal;
me vine a esta casa y aquí estoy al pelo,
pues sirvo a un abuelo
que el pobre está lelo

y yo soy el ama,
y punto final.”¹²

Es difícil juzgar con dureza a la muchacha que, si bien se transforma en un personaje de la picaresca, no llegó a la capital con ese propósito e intentó aprender todas las tareas domésticas “al pelo”. Pero considerando la situación que atravesaban las mujeres que dejaban las empobrecidas aldeas españolas, en las últimas décadas del siglo XIX, buscando subsistir en la capital, podemos conjeturar algo más sobre su historia. Hermenegilda, que ha perdido la contención familiar y comunitaria de su pueblo, tampoco tiene en la ciudad la pertenencia acogedora a un barrio popular como Susana o Mari Pepa. En la soledad de una casa y un medio que le son completamente ajenos, y limitada por su ignorancia –seguramente, es analfabeta-, su situación de servidumbre y pobreza se le presenta con visos de continuar siempre igual hasta la vejez. Ni siquiera parece que pueda aspirar a un noviazgo serio con un operario como Julián o Felipe porque su origen campesino la margina de los códigos de la vida de la capital, aunque éstos sean los de la clase obrera, los cuales tienen sus custodios como, por ejemplo, el sentencioso posadero, marido de la señá Rita.¹³ En la misma *Gran Vía*, hay un número musical dedicado a “un baile de criadas y de horteras”, con estas descripciones: “Hay pollo que cuando bailando va/ enseña la camisa por detrás,/ y hay cocinera que entra en el salón,/ llenos los guantes de carbón.” Y lo peor es el final: “[...] y cansados después/ del continuo danzar /cuatro limpias ir a echarse al Restaurant/, al Restaurant a ver si allí/ nos encontramos un gilí/ y procurar con mucho aquél/ dejarle sin parné.”¹⁴ No parece éste un ambiente que frecuenten muchos habitantes de las barriadas populares de Madrid, ufanos de vivir honestamente de sus oficios y de practicar ciertas normas sociales. Una de ellas es la pulcritud, la compostura y la elegancia atildada para los días festivos, con signos como la blancura impecable del pañuelo de crespón que lucen prolijamente

¹² www.arcadiajerez.com/gestión/contenidos/agenda/libretos/Libroto%20Gran%20Via. Número 4, cantado, “Tango de la Menegilda”, p. 37.

¹³ Dice a su mujer: “Oye, oye, oye. Para los pies que las buenas formas me las han enseñado a mí de chico...”, *Verbena de la Paloma*, cuadro primero, escena I, p. 22. Y comenta, un poco más adelante, cuando ella se va a la verbena con Julián: “Eso está en el orden. El divertirse honestamente en una verbena no está reñido con los mandamientos”. Y es famosa la advertencia que repite a Julián hasta el final: “Y a ver si aprendes a *comprimirte*”, cuadro tercero, escena XII, p. 41. Lo que quiere decir es “reprimirte”, rasgo humorístico del libreto acerca de los deslices en las pretensiones culturales del personaje y de otros como él.

¹⁴ Op. cit., número 10, cantado, “Shotis del Elíseo”, pp. 66-67.

anudado, ellos en el cuello y ellas en la cabeza. Felipe describe a su Mari Pepa como “la de la falda de céfiro y el pañuelo de crespón”.¹⁵

Para progresar, Hermenegilda no encuentra otra salida que dar un gran giro en su conducta, sin otra ayuda que el instinto de supervivencia. Los directores de escena que tienen en cuenta estas cuestiones socioculturales, marcan a esta aldeana desarraigada un andar poco garboso, gestos de una exageración más bien ruda y posturas que afirma sobre las piernas abiertas. En contraste, las madrileñas, como las de las dos zarzuelas anteriores, se desplazan por el escenario con la cabeza bien erguida, pasitos cortos, movimientos armoniosos y cimbreantes -la “falda de céfiro”, según la preciosa metáfora de *La revoltosa*- y esa elegancia afectada de gestos breves, contenidos, casi pegados al cuerpo que, asimismo, emplean los hombres. Constituyen las señas de una identidad “castiza” cuya quintaesencia es el empaque en el modo ortodoxo de bailar el madrileño shotis.¹⁶ Las mujeres traslucen mediante esas maneras, una orgullosa alcurnia de capitalinas.¹⁷ Algo que será duro de conquistar para “la Menegilda”, y que trata de lograr con los trajes “de seda y satén”.¹⁸

¹⁵ Op. cit., escena XXI, “Dúo de Felipe y Mari Pepa”, p. 62. Respecto a códigos de elegancia en la clase obrera, no tiene desperdicio la descripción que hace el mismo Felipe de como se imagina él con su pareja en una noche de verbena: “¡Yo, más contento que el gallo,/con mi chaqueta de pana,/con mi pantalón de talle,/con mi pechera bordada,/con mi pañuelito al cuello,/con mis botitas de caña,/con mi gorrilla de seda/ [...]. Y ella..., verás tú..., bonita/ [...] con sus buenas arracadas/de oro fino, con sus botas/menuditas, con su falda/de céfiro, que clarea/sobre la crujiente enagua;/con su pañuelo finísimo/ de crespón.” Op. cit. escena XVI, pp. 50-51

¹⁶ Si bien, como señala la acepción 2 del DRAE, el adjetivo ‘castizo’ se aplica a lo “Típico, puro, genuino de cualquier país, región o localidad” el uso lo ha relacionado, sobre todo, con Madrid. Se utilizan, asimismo, sustantivos como ‘manolo/a’, ‘chulapo/a’, ‘chispero/a’, ‘majo/a’, ‘barbián/a’ con un sentido que podemos sintetizar como “persona gallarda, muy particularmente, de Madrid”.

¹⁷ En las zarzuelas que estamos viendo y en otras, no faltan los elogios a la gallardía de las mujeres madrileñas. Véanse, por ejemplo, en *Luisa Fernanda*, estos versos de Vidal: “Mirad esos ojos negros/ que están diciendo: ¡Miradme!, y esa planta de princesa y ese garbo,... que es el aire madrileño/ que respiran las manolas por la calle, /y decidme, con franqueza,/ si es pecado enamorarse. Ver www.zarzuelaoviedo.es/programas/libreto-luisafernanda.pdf. Acto III, hablado, p.277.

¹⁸ Puntualicemos que su “melitar” no es un sargento como presume, sino un soldado raso, posiblemente, de un pueblo como ella, y que le pega a la muchacha cuando se pone celoso. Bastante a menudo, parece, por la inclinación de ella hacia los señoritos y los caballeros, como ya hemos visto en el tango con su historia. Op. cit., ver tras el mutis de Da. Virtudes, escena del diálogo con el caballero, hablado, p. 40.

¿Y para quien ha trabajado, al principio, la muchacha? ¿Dónde ha hecho su “aprendizaje”? No es por cierto, en una mansión de familia rica. En el número siguiente de la zarzuela, aparece Da. Virtudes, la dueña de casa, para contar sus desventuras con sucesivas criadas. Y, una vez más, deducimos entre líneas, aspectos de la vida del personaje, que está lejos de ser una mujer de la gran burguesía, blindada por su poder y su fortuna. No solo no consigue que las muchachas la obedezcan sino que según cuenta, “[...] tuve una que a poco me pega [...], después tuve otra que sí me pegó.”¹⁹ Y la lista de las cosas que le fueron faltando -“un cucharón de metal”, “una falda de tul”, “unos pendientes de azabache”- termina, “y, por fin, de tantas faltas, /faltóme mi esposo, que fue lo peor”. Pero, finalmente, sus desventuras se acaban con la última mujer que describe: “...Tan buena persona/ que friega, que barre, / que lava, que cose, /que plancha, que guisa/ porque esa soy yo.” Entre las que tienen que servir y temen terminar sus días en la soledad de un hospital, y esta señora de la pequeña clase media, que creyó tener una vida estable con algunas comodidades pero acabó dedicada a las tareas domésticas, abandonada por un marido casquivano, no se puede hablar de “buenas y malas”. Todas pueden ser víctimas o victimarias al compás de los cambios de una sociedad conmocionada por la revolución industrial, cuyas transformaciones fueron diseccionadas por la literatura decimonónica. Los campesinos desplazados y las nacientes clases medias se entrechocan por un espacio en las ciudades, como placas tectónicas desensambladas. La conducta picaresca de una criada la convierte en “el ama” mientras “la señora” termina por hacer, resignadamente, las tareas de aquella. Las tensiones de la nueva sociedad asumen en *La Gran Vía*, los rasgos burlescos de una zarzuela “cómicofantástico-callejera” pero no dejan por eso de ser menos conflictivas para los habitantes de Madrid.

Pasaremos a otra zarzuela que también refleja aspectos históricos pero de índole diferente. Se trata de *Luisa Fernanda*, denominada comedia lírica en tres actos, con música de Federico Moreno Torroba y libreto de Federico Romero Sarachaga y de Guillermo Fernández-Shaw. Fue estrenada en el Teatro Calderón de Madrid, el 26 de marzo de 1932. Gran parte de la acción se desarrolla en la capital, durante el reinado de Isabel II, en los momentos previos a la revolución de 1868, y sobreviene el desenlace en una casa de campo de Extremadura, poco después del destronamiento de la reina.

La primera escena ocurre en la madrileña plazuela de San Javier, flanqueada por un palacete del siglo XVIII y una sencilla posada. Entre los inquilinos de ésta, vive un hombre orgulloso de haber sido escribiente en la intendencia real -aunque esto le haya reportado pocos medios económicos-,

¹⁹ Op. cit., número 4 bis, cantado, “Tango de Da. Virtudes”, pp. 37-38.

con su hija, Luisa Fernanda. Ésta ama profundamente a Javier, un joven coronel de húsares, que prefiere las aventuras galantes al sincero amor de su novia. Mariana, la posadera, aconseja a la joven que lo olvide y atienda a los requerimientos de Vidal, un hacendado extremeño de nobles cualidades que la ama aunque no tenga muchas esperanzas. Llega Javier en busca de Luisa Fernanda, pero se cruza en su camino un personaje singular que es la duquesa Carolina, la dueña del palacete²⁰. Es una poderosa aristócrata de Granada, dama de honor de la reina, bella y viuda, que sabe servirse de sus encantos para sus fines. En medio de las convulsiones políticas que amenazan el reinado de Isabel II, ella se ha involucrado en la defensa de la causa monárquica y decide ganar para ésta el apoyo del coronel de húsares. En el famoso dúo que comienza “Caballero del alto plumero”, despliega toda su seducción y Javier no duda en aceptar la invitación de entrar en el palacete.²¹ Para abreviar, diremos que ante las pruebas de esta nueva infidelidad, Luisa Fernanda acepta las propuestas de matrimonio de Vidal. En claro contraste con la actitud de Javier, cuando Carolina intenta seducir al rico extremeño para que contribuya a la defensa de la causa realista, éste no se deja engatusar. Y no por razones ideológicas sino porque comprende que detrás de tanta zalamería está la intención de usarlo. Ambos miden sus fuerzas en otro famoso dúo “Para comprar a un hombre se necesita mucho dinero”, donde Vidal demuestra que su astucia supera a la de ella que, por cierto, no es poca.²² Tras el destronamiento de Isabel II, Luisa, su padre y Mariana, la posadera, están en la dehesa de Vidal mientras se acerca el momento de la boda. Pero reaparece Javier. Derrotado su bando, solo y exiliado en Portugal, ha cruzado la frontera para poder hablar una vez más con Luisa Fernanda. Ella, al principio, le segura que no quiere romper la promesa hecha a Vidal. Pero es éste mismo quien, al comprender que su novia sigue amando a Javier, aunque con el corazón destrozado, la libera de su compromiso.

Esta zarzuela es casi 50 años posterior a *La verbena de la Paloma*, y considero que pueden señalarse ciertos rasgos de “intertextualidad”.²³ Por

²⁰ Hay toda una simbología en la escenificación: la plazuela lleva el nombre del húsar y a cada lado, están las viviendas de las dos mujeres que se enfrentarán por él. Palacetes y sencillas viviendas son una mezcla frecuente, de herencia medieval, en el viejo Madrid. Resabios de épocas en que no había “barrios residenciales”. Precisamente, con la revolución industrial, cada vez habrá mayor separación entre los barrios obreros y los destinados a viviendas suntuosas, y la apertura de la Gran Vía, con sus espléndidos edificios, marcó un momento de transición.

²¹ www.zarzuelaoviedo.es/programas/libreto-luisafernanda.pdf. acto I, número 4, cantado, “Dúo de la Flor”, de Carolina y Javier, pp. 241-242.

²² Op. cit., acto II, número 7, cantado, dúo de Vidal y Carolina, pp. 253-254.

²³ Recordemos que Gerard Genette define la intertextualidad como una relación de “copresencia” de un texto fuente y otro/s posterior/es; y ha propuesto las categorías

ejemplo, en el personaje de la posadera Mariana porque es bastante parecida a la tabernera Rita. Emparentadas por sus oficios, ambas ejercen como matriarcas del barrio, decididas, sensatas, siempre dispuestas a sostener, aconsejar, consolar y, si es necesario, echar una buena reprimenda. Esto es lo que hace, sin medias tintas, Mariana con Javier, cuando lo regaña por sus aventuras y el desapego que demuestra por Luisa Fernanda.²⁴ Ya hemos dicho que a ella trata de abrirle los ojos para que compare los sólidos principios de Vidal con las veleidades de Javier. Sin embargo, en vísperas de la boda, es la primera en darse cuenta de que Luisa no podrá nunca amar al extremeño. Respecto a éste, es Mariana la única persona que admite a su lado cuando ya han partido Luisa Fernanda y Javier. Y es ante ella que el otrora hombre fuerte, finalmente, se desmorona, con la desgarradora confesión que cierra la zarzuela: “Sin mi morena, / morena clara, / sin mi morena/ no sirvo ya pa’nada.”

Respecto a Luisa Fernanda, también hay una escena que recuerda los desplantes de Susana en la famosa habanera de *La verbena de la paloma*. En este caso, se celebra la verbena de San Antonio. La protagonista está tomando un refresco con su padre y Vidal cuando aparece Javier, con quien ya ha roto. Cito los fragmentos del dúo que considero similares a los de *La verbena*:

“Javier: ¡Cuánto tiempo sin verte,
Luisa Fernanda!
LF: Desde el último día
si no me engaño.
J. Y ahora vas, por lo visto
de cuchipanda.
L.F. Ahora voy donde quiero:
no es como antaño.
.....
Con mi novio y mi padre/
voy de paseo.
J. ¿Ese tipo es tu novio? /
¡Qué interesante!
LF. Es un hombre de veras,
no un fariseo.
J. Ahora mismo, te marchas/
porque yo quiero.
LF. Pero ¿tú te has creído/mi carcelero?
J. a V.: A esta señorita/ debe Ud. saber

de “hipotexto” para el texto fuente y de “hipertexto” para el que deriva del primero mediante procesos de transformación. Véase su *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris, Seuil, 1982, pp. 10-15.

²⁴ Op. cit., acto I, diálogo de Mariana y Javier, hablado, pp. 233-234.

que la considero /como mi mujer.

L.F. Esa historia se acabó
para siempre de verdad.²⁵

Lo que acerca a Susana y a Luisa Fernanda es esta escena, donde se plantan con actitud firme ante la prepotencia de los novios y disparan respuestas cargadas de ironía, así como que ambas declaran que más aman cuanto más sufren.²⁶ Pero las separan, y mucho, las circunstancias. Julián no parece haber tenido la inconstancia de Javier, y el grotesco D. Hilarión está en las antípodas de un hombre tan íntegro como Vidal. Por eso, mientras una busca vengarse solo por una noche, la otra intenta terminar con una relación que la está martirizando y encontrar “la paz de un hogar labrador”. Y si la brava modistilla de la parroquia de la Paloma regresa junto a su cajista de imprenta cuando le ha demostrado que con ella no se juega, la muchacha pobre pero que ha tenido una educación burguesa gracias a la profesión de su padre, lo que asume es más bien una actitud de heroína literaria del romanticismo, capaz de perdonar siempre al réprobo, aún en las peores circunstancias.²⁷

Hay otras dos escenas donde Luisa Fernanda saca a relucir un carácter fuerte. Una es cuando se enfrenta a la duquesa Carolina:

“Para usted la vida es bella
mirada desde su altura,
¡Pero qué triste y qué dura
cuando hay que luchar por ella!

.....
Venga un orden diferente
¿Mejor o peor? No sé.
Pero donde yo y usted
nos veamos frente a frente.

²⁵ Op. cit., acto II, número 8, cantado, “Cuarteto y subasta”, pp. 257-258. Recordar de la habanera de *La verbena*: Julián: ¿Y quién es ese chico tan guapo con quien luego la vais a correr? Susana: Un sujeto que tiene vergüenza, pundonor y lo que hay que tener. Julián: ¿Y si a mí no me diese la gana de que fueras del brazo con él? Susana: Pues me iría con él de verbena... y a los toros de Carabanchel.”

²⁶ Susana: Cuanto más me sofoca, le quiero más y más. Op. cit., cuadro segundo, escena VII, p. 33.

Luisa Fernanda: Tengo amores antiguos [...] Cuanto más me atormentan, más sabrosos me saben. Op. cit., acto I, número 3, cantado, dúo de Vidal y Luisa Fernanda, p. 239. De todos modos, ambas se inscriben en la tradición que durante siglos repitió un imaginario derivado del “amor cortés”, entre cuyos códigos no había amor verdadero sin sufrimientos.

²⁷ Véase su confesión, acto III, número 13, dúo de Javier y Luisa Fernanda, p. 280: “te quise siempre;/ [...] cuando me quisiste;/ ¡cuando me olvidaste!”

Ni más alta ni más baja,
al nivel del corazón
.....
Más lo que no puede ser
es que tenga Ud. derecho
a las ansias que en su pecho
haya sentido nacer,
y además por el placer
de abrumar con su grandeza
¡a ensombrece de tristeza
los ojos de otra mujer!”²⁸

En el romanticismo de tintes literarios de Luisa Fernanda, encajan bien los ideales de libertad social que declara al principio de este recitado, pero puede apreciarse, finalmente, la deriva a su propia situación sentimental. La otra escena donde abandona su natural pacífico es cuando en un conato de revolución, defiende a Javier de una turba enfurecida que lo persigue hasta el patio de su posada, por su condición de oficial realista.²⁹ Se comprueba que, como en el enfrentamiento con Carolina, la valentía del gesto es el resultado de la intensidad de esos sentimientos amorosos que condicionan su destino.

Su rival, la duquesa, resulta, a mi juicio, un personaje femenino más interesante. Interviene en la situación política, activamente, para defender lo que, en definitiva, es su mundo. Conoce bien el alcance de sus atractivos y su astucia, sin dudar en servirse de ello. Además, ni siquiera se preocupa por ocultar sus actitudes frente a la vida porque no solo se presenta junto a Javier en la verbena de San Antonio sino que allí decide rematar entre toda la concurrencia, la posibilidad de bailar con ella, como contribución a las limosnas para la ermita del santo.³⁰ Luisa Fernanda la considera por esto “una desvergonzada”, y Mariana le dice, escandalizada: “Pero piense usted, señora/ lo que va a decir la gente.” A lo que responde Carolina “Si lo aprueba el Sr. cura/ ¡qué me importa a mí la gente!”³¹ Mariana y Luisa Fernanda que se declaran liberales en política, se muestran conservadoras respecto a las normas de conducta, mientras la duquesa, del partido

²⁸ Op. cit., acto II, cuadro tercero, recitado, pp. 270-271.

²⁹ Op. cit., acto II, cuadro tercero, pp. 272-273. En este episodio, Javier demuestra, una vez más, su conducta nada fiable porque al ver su vida amenazada promete a Luisa: “Si de esta empresa la vida salvo,/ que no me falte tu buen amor”. Sin embargo, al librarse del peligro no duda en volver a la duquesa.

³⁰ Op. cit., acto II, cuadro primero, pp. 259-260. En este caso, también se puede hablar de “intertextualidad” porque en *Doña Francisquita*, estrenada nueve años antes, hay una escena parecida, donde Aurora, rival de la protagonista, se ofrece en el remate de un baile.

³¹ En la escena anterior, ha pedido autorización al párroco.

conservador, es abiertamente liberal en sus actitudes. En este caso y en otras situaciones, queda claro que tampoco en esta zarzuela hay un discurso ideológico monocolor, sino que al igual que en *La Gran Vía*, lo que sube a escena son los conflictos, las contradicciones y un abanico de matices de convulsos momentos históricos. Seguramente, además de sus reconocidos méritos artísticos, estas características han de haber contribuido a su continuada vigencia.

Abordaremos ya la última de las zarzuelas, *Doña Francisquita*, denominada “comedia lírica”, en tres actos, con libreto de Federico Romero Sarachaga y Guillermo Fernández-Shaw, y música del maestro Amadeo Vives. Se estrenó el 17 de octubre de 1923 en el Teatro Apolo de Madrid. Por sus características, hasta se ha propuesto considerarla una ópera cómica. Esto puede resultar excesivo pero no cabe duda de que es una de las zarzuelas más relevantes, y que sentó un modelo dentro del “género grande”.³²

Está basada en la comedia urbana *La discreta enamorada* de Lope de Vega. Pero el Fénix, a su vez, se valió de la combinación de dos motivos provenientes de la literatura medieval. Uno es el de “las bodas de Enero y Mayo”, cuyo núcleo es el de un hombre mayor que pretende casarse con una jovencita, sin considerar que ella puede querer una pareja de su edad. El motivo es tratado satíricamente, por ejemplo, en los *Canterbury Tales* de Geoffrey Chaucer, en el cuento del mercader, y continuará apareciendo con frecuencia en los siglos siguientes, desde tragedias como *El castigo sin venganza* del mismo Lope hasta comedias, como *Antíoco y Seleuco* de Agustín Moreto o *El sí de las niñas* de Leandro de Moratín.³³ El segundo motivo del que se sirve Lope es el de “la tercería involuntaria”, el cual desarrolla las artimañas de una mujer que usa como mediador para conseguir sus amores a alguien que ignora, por completo, que está desempeñando ese papel. Aparece, por ejemplo, en la tercera *novella* de la tercera jornada del *Decamerón* de Boccaccio. Lope no solo fusiona los dos

³² “Género grande” y “género chico” son denominaciones basadas en la duración de las zarzuelas. Las que pertenecen a la segunda categoría, tienen solo un acto que no se extiende por más de una hora, como *La verbena de la Paloma*, *La Gran Vía* y *La revoltosa*. En cambio, las que tienen más de un acto, como *Doña Francisquita* y *Luisa Fernanda*, integran la otra categoría. Para un ilustrativo panorama sobre los orígenes de la zarzuela, su desarrollo y algunas cuestiones genéricas, ver Pola Suárez Urtubey, “Vida y pasión del género de la zarzuela” en *La ópera, 400 años de magia*, Buenos Aires, Editorial Claridad, 2010, pp. 75-80.

³³ Me he ocupado de la ramificada trayectoria de este motivo en, “Comedias líricas en la Hispanoamérica colonial. Otro testimonio de la pervivencia y transmisión de temas y motivos medievales a través del teatro musical. El caso de las bodas de enero y mayo”, *Actas del XV Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (AHLM)*, Universidad de Logroño (España), en prensa.

motivos sino que los transforma, al tiempo que suprime los aspectos escabrosos de la infidelidad que ambos implican en algunos textos. Así, en *La discreta enamorada*, respecto al primer motivo, la boda del viejo Capitán Bernardo con la joven Fenisa no llega a realizarse. Y el impedimento proviene de la intersección con el segundo motivo, porque la muchacha logra que un mediador involuntario atraiga sobre ella la atención de Lucindo, hijo de su pretendiente. La singularidad es que tal mediador es el propio Lucindo, que nunca se ha fijado en ella porque está enamorado de otra mujer. Las artimañas de Fenisa culminan exitosamente porque consigue que Lucindo se enamore y se case con ella.

El libreto de la zarzuela simplifica el complejo entramado de enredos, confusiones y peripecias que en la comedia de Lope se suceden a un ritmo que no da respiro. Y traslada la acción del Madrid de los Siglos de Oro al Madrid romántico de mediados del siglo XIX, durante los festejos del carnaval. No obstante, conserva la trama central, y reproduce versos y situaciones casi textualmente. *La discreta enamorada*, por ejemplo, comienza con estos versos:

“Belisa (la madre): Baja los ojos al suelo
porque solo has de mirar
la tierra que has de pisar.
Fenisa: ¡Qué! ¿No he de mirar al cielo?
Belisa: No repliques, bachillera.”³⁴

Y en *Da. Francisquita*, casi al principio, tenemos el siguiente diálogo:

“Da. Francisca (la madre): Nos miran esos hombre, la vista baja.
Da. Francisquita: Déjame madre mía que mire al cielo.
Da. Francisca: No repliques, bachillera.”³⁵

La escena que se desarrolla a continuación, alrededor del pañuelo que deja caer la joven y le alcanza el galán, donde ella se demora, intencionalmente, en mirar dentro de las mangas, en preguntar si es de encaje y está algo descosido, mientras la madre trata, sin éxito, de cortar la conversación, a la cual da fin la niña comunicando donde vive por “si aparece la verdadera dueña del pañuelo”, resulta muy similar en Lope y en la zarzuela.

³⁴ Lope de Vega, *La discreta enamorada*, edición de José Miguel Marín, Valencia, Editorial Tilde, 2008.

³⁵ www-arcadiajerez.com/gestión/contenidos/agenda/libretos/LibretoFrancisquita. Acto I, escena I, número 1, p. 35.

Pero entre los cambios introducidos en el libreto, nos interesa, en particular, el de los dos personajes femeninos más importantes. Si bien Francisquita teje una complicada trama de enredos al igual que Fenisa, ésta es de un carácter mucho más rebelde y ya desde las primeras escenas, se la ve en una actitud muy cuestionadora frente a las normas de conducta que trata de inculcarle su madre. En cambio, Francisquita no deja nunca de ser respetuosa con su progenitora y siempre da muestras de un carácter amable y dulce.³⁶ Incluso, protagoniza una escena con Fernando, el joven con quien desea casarse, que hoy nos desconcierta un poco por la actitud sumisa que revela. Se trata del siguiente dúo:

Da. F. Cuando sea una señora
.....
no podré con mis amigas
.....
ir al prado de paseo.
Fdo. ¡Claro está!
Da. F. Como ya estaré casada
.....
tendré solo permitido
.....
cuando salga por las tardes
.....
pasear con mi marido.
Fdo. Pues seré yo ese hombre afortunado.”³⁷

El otro personaje que varía, significativamente, es la primera amada del galán. En *La discreta enamorada*, Lucindo está enamorado de Gerarda, una prostituta cuya participación en la trama queda opacada por la vivacidad arrolladora de Fenisa en pos de sus objetivos. En cambio, en la zarzuela, Fernando está loco de amor por Aurora Beltrán, una actriz que tiene al público de Madrid rendido a sus pies, y que se define a sí misma como:

“Aurorilla la Beltrana,
soberana del bolero,
ni se rinde por zalemas
ni se vende por dinero.
En la calle del Soldado
come, duerme y vive sola.

³⁶ Compárense, por ejemplo, las respuestas de ambas protagonistas en los dos fragmentos citados. Fenisa: ¡Qué! ¿No he de mirar al cielo? /Francisquita: Déjame, Madre mía, que mire al cielo.

³⁷ Op. cit., acto II, escena 4, número 7, pp. 53-54.

El que quiera conquistarla
pida su vez en la cola.”³⁸

El temperamento de Francisquita parece haber empalidecido respecto al que caracteriza a su antecesora del Siglo de Oro, al adquirir los rasgos de señorita bien educada establecidos por el siglo XIX -Recordemos que su madre, la viuda de Coronado, es dueña de una reconocida pastelería, lo que la ubica en la pequeña burguesía de comerciantes que se desarrolló durante esa centuria-. Por el contrario, la figura de la rival crece al dejar de ser un amor comprado, como en Lope, para convertirse en una mujer autónoma que se ha ganado la devoción del público de Madrid por su arte en el canto y el baile y por una personalidad vital y chispeante en la que el pueblo se siente reflejado. Corroboran esta empatía los comentarios que despiertan cada una de sus actuaciones. Sobre todo, en el final del primer acto, cuando de pie sobre una calesa, en medio de ovaciones, proclama “Soy madrileña porque Dios ha querido que así lo sea/ y en mis amores siento igual que una moza de Embajadores”. A lo que el coro responde:

Suenen guitarras
mientras cantan las voces de las campanas.
¡Viva el jaleo
y al amor abran paso los madrileños!
¡Viva el pueblo de Madrid,
por gallardo y por jovial!
¡Eres tú sin igual,
porque llevas dentro campanas de cristal!³⁹

Se diría que el carácter fuerte y desenvuelto que la literatura y la historia parecen testimoniar en muchas mujeres españolas de la Edad Media y de los Siglos de Oro, pertenecientes a todos los estamentos sociales -carácter heredado, sin duda, por las hispanoamericanas-, a partir del ideal femenino consagrado por la época victoriana, quedó repartido entre las mujeres de familias poderosas, como la duquesa Carolina, y las de los ámbitos más populares, como las matronas de barrio -Rita y Mariana-, las jóvenes obreras -Susana y Mari Pepa-, o las reinas del espectáculo -Aurora-.⁴⁰ Mientras tanto, a mitad de camino entre estos extremos sociales, las niñas de familias pequeñoburguesas, como Luisa Fernanda y Francisquita, se

³⁸ Op. cit., acto I, escena I, número 1, p. 33.

³⁹ Op. cit., acto I, escena 3, p. 48.

⁴⁰ Hermenegilda no cuenta porque se ha degradado, como Antonia, hacia márgenes picarescos. No le faltan antecesoras literarias a la joven criada de la *Gran Vía*, con protagonistas de la novela picaresca, como *La lozana andaluza* o *Teresa de Manzanares*.

fueron acercando a ese modelo “angelical” contra el que se revelaría Virginia Woolf.

Estamos llegando al final de nuestro recorrido. Hemos hecho calas en cinco zarzuelas y hemos visto desfilar a varias mujeres que se ubican en el cruce de diferentes coordenadas: el lugar de origen, la edad, la clase social, la ocupación, el carácter y los principios éticos. Cada una de ellas comparte algunas coordenadas con otras, pero de tal modo que ese cruce donde se construye su destino, lo ocupa ella sola. No hay, por eso, dos que sean iguales y se puedan confundir. Pienso que puede afirmarse que son personajes literarios y no estereotipos que respondan a un cliché. Lo que sí resulta común a todas es que sus destinos se cumplen en Madrid.

Hay dos, Menegilda y Carolina, que han llegado de otras tierras de España. La primera para poder subsistir, la segunda, en el polo opuesto, pare ser parte de la corte y ejercer un activo protagonismo político en los destinos del país. Respecto a las demás, todo parece indicar que son madrileñas o que, por lo menos, ya están asimiladas a la capital desde hace mucho tiempo. Hay algunas que actúan de matriarcas en el barrio y protegen con su amor a hijos del corazón, como Rita a Julián y Mariana a Luisa Fernanda. Pero que en su rol maternal son necesarias hasta para un hombre tan hecho y tan derecho como Vidal que buscará apoyo en Mariana. En contraste, se ha visto que sobreviven en el microcosmos barrial, las que cultivan, como Antonia, mañas heredadas de Trotaconventos y Celestina. Por las convenciones del género, la mayoría de los personajes femeninos son jóvenes envueltas en la trama de una relación amorosa. Pero hemos comprobado que no solo difieren las historias sino, también, las actitudes que asume cada una, aún entre aquellas que más se parecen. La capital es, así, lugar de pertenencia, imán para las otras regiones, centro de grandes conflictos históricos y espacio para innumerables, variadas y pequeñas historias anónimas. Pero creo que, además, hay que recordar que la poesía medieval cantaba a las ciudades, frecuentemente, como si se tratara de una amada.⁴¹ Y en esa línea, Madrid aparece como una mujer ella misma, que recibe a través de los versos y la música de estas zarzuelas, el más rendido de los homenajes.

* * *

⁴¹ Recordar el Romance de Abenámar. “Allí habla el Rey D. Juan, bien oiréis lo que diría:/ Granada si tú quisieses contigo me casaría. / Darte yo en arras y dote a Córdoba y a Sevilla/ y a Jerez de la Frontera que cabe sí la tenía. Granada si tú quisieses mucho más yo te daría”. En Manuel Alvar, selección, introducción y notas, *Romancero*, Barcelona, Bruguera, 1985, pp. 59-60.

BIBLIOGRAFÍA

ALVAR, Manuel (selección, introducción y notas)

1985 *Romancero*, Barcelona: Bruguera.

CARRIZO RUEDA, Sofía M.

2015 “Comedias líricas en la Hispanoamérica colonial. Otro testimonio de la pervivencia y transmisión de temas y motivos medievales a través del teatro musical. El caso de las bodas de enero y mayo”, *Actas del XV Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (AHLM)*, Universidad de Logroño (España), en prensa.

GENETTE, Gérard

1982 *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris, Seuil.

LOPE DE VEGA, Félix

2008 *La discreta enamorada*, edición de José Miguel Marín, Valencia, Editorial Tilde.

SUAREZ URTUBEY, Pola

2010 “Vida y pasión del género de la zarzuela” en *La ópera, 400 años de magia*, Buenos Aires, Editorial Claridad.

Libretos de las zarzuelas

La verbena de la Paloma

[www.zarzuelaoviedo.es/programas/libreto-laverbena de la paloma.pdf](http://www.zarzuelaoviedo.es/programas/libreto-laverbena-de-la-paloma.pdf).

La revoltosa

www.zarzuelaoviedo.es/ficha.php?id=23&tab=festivallirico.

La Gran Vía

www.arcadiajerez.com/gestión/contenidos/agenda/libretos/Libroto%20Gran%20Via.

Luisa Fernanda

www.zarzuelaoviedo.es/programas/libreto-luisafernanda.pdf.

Doña Francisquita

[www-](http://www-arcadiajerez.com/gestión/contenidos/agenda/libretos/LibrotoFrancisquita)

arcadiajerez.com/gestión/contenidos/agenda/libretos/LibrotoFrancisquita.

* * *

Sofía M. Carrizo Rueda obtuvo el título de Licenciada en Letras, en la Facultad de Letras de la Universidad Católica Argentina, con Diploma de Honor, y el de Doctora en Filosofía y Letras, en la Universidad Complutense de Madrid, con la calificación de “Sobresaliente *cum laude* y recomendación de publicación”. Actualmente, es Profesora Titular Ordinaria de "Teoría y Análisis del Discurso Literario", en la Carrera de Letras de la Facultad de Filosofía y Letras de la UCA e Investigadora Principal del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Es autora de tres libros y de más de cien artículos sobre temas de Literatura Española, Literatura Colonial Hispanoamericana y Teoría y Análisis del Discurso Literario. Se ha dedicado, particularmente, al estudio del género “relato de viajes”, a la poesía lírica del Siglo de Oro y a las relaciones de la literatura con la música. Ha sido Directora del Departamento de Letras de la Facultad de Filosofía y Letras de la UCA y, actualmente, es Directora de la Carrera de Doctorado en Letras de dicha Facultad. Dirige desde 1999, la revista *LETRAS*, perteneciente a la Facultad de Filosofía y Letras de la UCA.

* * *