

La Serie Universitaria de la Fundación Juan March presenta resúmenes, realizados por el propio autor, de algunos estudios e investigaciones llevados a cabo por los becarios de la Fundación y aprobados por los Asesores Secretarios de los distintos Departamentos.

El texto íntegro de las Memorias correspondientes se encuentra en la Biblioteca de la Fundación (Castelló, 77. Madrid-6).

La lista completa de los trabajos aprobados se presenta, en forma de fichas, en los Cuadernos Bibliográficos que publica la Fundación Juan March.

Los trabajos publicados en Serie Universitaria abarcan las siguientes especialidades:
Arquitectura y Urbanismo; Artes Plásticas;
Biología; Ciencias Agrarias; Ciencias Sociales;
Comunicación Social; Derecho; Economía; Filosofía;
Física; Geología; Historia; Ingeniería;
Literatura y Filología; Matemáticas; Medicina,
Farmacia y Veterinaria; Música; Química; Teología.
A ellas corresponden los colores de la cubierta.

Edición no venal de 300 ejemplares que se reparte gratuitamente a investigadores, Bibliotecas y Centros especializados de toda España.

Fundación Juan March



FJM-Uni 199-Per
Doña Francisquita y La villana : dos
Izquierdo Alberca, María José.
1031693



Biblioteca FJM

Fundación Juan March (Madrid)

SERIE UNIVERSITARIA



Fundación Juan March

María José Izquierdo Alberca

Doña Francisquita y La villana.
Dos zarzuelas basadas en textos
de Lope de Vega

FJM
Uni-
199
Izq
199

Fundación Juan March

Serie Universitaria



199

María José Izquierdo Alberca

Doña Francisquita y La villana.
*Dos zarzuelas basadas en textos
de Lope de Vega*



Fundación Juan March
Castelló, 77. Teléf. 435 42 40

Madrid-6
Fundación Juan March (Madrid)

*Este trabajo fue realizado en la Biblioteca de Teatro de la
Fundación Juan March.*

Los textos publicados en esta Serie Universitaria son elaborados por
los propios autores e impresos por reproducción fotostática.

Depósito Legal: M-5963-1983

I.S.B.N.: 84-7075-265-0

Ediciones Peninsular. Tomelloso, 37. Madrid-26

Fundación Juan March (Madrid)

I N D I C E

	<u>Página</u>
INTRODUCCION	5
Un éxito inolvidable: de <i>La discreta enamorada</i> a <i>Doña Francisquita</i> . . .	9
<i>Doña Francisquita</i> : Temas y personajes	14
<i>Doña Francisquita</i> : Estructura y escenarios	25
La herencia clásica: de <i>Peribañez y el comendador de Ocaña</i> a <i>La villana</i>	28
<i>La villana</i> : Temas, personajes y escenarios	31
CONCLUSION	39
BIBLIOGRAFIA Y NOTAS	41

INTRODUCCION.

Pocos momentos ha habido en nuestro teatro más interesantes que los epígonos del siglo pasado y los inicios de éste. Todo el género musical y el denominado "género chico" que se representaron hasta 1936 constituyeron un conjunto de manifestaciones escénicas de gran interés. Los estudios académicos no les han prestado la atención debida, pero todavía nuestros padres y abuelos recuerdan con delicia obras como La corte de Faraón o La Revoltosa. Aún hoy cualquier buen aficionado al teatro reconoce el atractivo escénico de estas representaciones.

Afortunadamente, esta línea de teatro popular se mantiene viva, si no en los escenarios oficiales, sí al menos en los marginales y en los gustos de la gente. El arte de Pavlovski, que ahora parece fascinar a los intelectuales, no es más que otra manifestación de esta corriente paralela a los escenarios oficiales. En estos momentos se pueden oír voces que alaban su espectáculo y los aficionados a la "revista" claman por el apoyo a este género. Más difícil, sin embargo, nos resultará oír o leer alguna declaración en favor de la zarzuela. Nadie parece desear la revitalización del género más aplaudido en los últimos años del siglo.

Soy consciente de lo recortado de mi colaboración. Es este un modesto estudio que, sin embargo, podría servir como muestra del valor literario y escénico de dos zarzuelas (Doña Francisquita y La villana), su herencia clásica y su interés como muestra de un género que ha sabido atraer al teatro a todo tipo de públicos durante más de cincuenta años.

Decidí emprender este trabajo por afición al teatro musical. También por huir de los aburridos temas de erudición literaria. No me fue difícil encontrar el material, pues la familia Fernández-Shaw había recogido en unos interesantes cuadernos todo tipo de documentación de prensa acerca de la zarzuela. Sobre la obra de Carlos y Guillermo Fernández-Shaw aparecían recopilados articu-

los de prensa, programas de las representaciones, apuntes de los autores, etc. Gracias a mi trabajo como ayudantes de la Biblioteca en la Fundación Juan March y a la ayuda de la familia, he podido estudiar las obras y sus ecos en la prensa del momento.

Al poco tiempo de comenzar el trabajo advertí que las anotaciones y artículos de prensa mostraban, como un iceberg, el aspecto más atractivo de una corriente teatral que tuvo suma importancia en sus días y en el desarrollo del teatro posterior. Estas obras intentaban renovar los caducos y acartonados escenarios decimonónicos. Pero nada se sabía de estas obras. Ningún estudio especializado hablaba de estas zarzuelas. En algún caso habían constituido verdaderos éxitos populares. En muchos de ellos los autores habían conjugado un buen libreto, escrito con gracia y bien construído, con una excelente melodía. Las canciones de La Villana que interpreta Montserrat Caballé y las sonatas de Doña Francisquita se han repetido de generación en generación y ya pertenecen a nuestro acervo cultural. Y, sin embargo, ningún libro dedicado a este género ofrece el nivel intelectual que el tema requiere.

Tampoco los autores parecen recabar la atención de los estudiosos del teatro, a pesar de la ingente cantidad de obras que llevaron a los escenarios. Nadie, salvo T.V.E. y el Teatro de la Zarzuela, parecen prestar atención a unas obras que hace años fascinaron a España y América. Aunque ningún profesor norteamericano las haya estudiado, me consta que la zarzuela gusta. Y mucho. No es difícil deducir que su valor artístico y su resultado ante el público actual dependen de una buena dirección, pero también de que actores y empresarios abandonen los cerrados conceptos sobre el teatro que parecen impedir sus representaciones. La zarzuela no es solamente un género para un público conservador y castizo. El público joven e, incluso, el erudito pueden disfrutar con una representación de una zarzuela en la que se cuidan todos los detalles. ¿No se plantea con éxito la "popularización" de la ópera? Mucho más fácil, me parece, es conseguir que el público vuelva a confiar en la zarzuela.

Elegí Doña Francisquita por ser una de las zarzuelas más famosas, y completé el estudio con otra obra, no tan conocida, pero que también tenía sus orígenes en el teatro clásico español, La Villana .

Mi trabajo ha consistido en establecer un estudio comparativo entre la labor de los zarzuelistas, Guillermo Fernández-Shaw y Federico Romero, y la comedia heredada de Lope de Vega. La base del estudio ha sido la comparación y el cotejo textual, en segundo término, la recogida del material periodístico que surgió a raíz del estreno de las obras. El aspecto musical de las zarzuelas queda pendiente de análisis, mi tarea se ha limitado a un estudio literario.

Un primer avance de este trabajo fue mi ponencia en el I Congreso Internacional sobre Lope de Vega y los orígenes del teatro. El estudio concluido ha sido mi Memoria de Licenciatura. Dirigida por el Dr. Amorós, fue presentada en la Universidad Complutense de Madrid el 14 de diciembre de 1981, y obtuvo la calificación de Sobresaliente.

He evitado en este resumen de mi trabajo algunos aspectos del estudio de las obras más propiamente académicos: la métrica de las comedias y zarzuelas; la información sobre el tratamiento de algunos tipos literarios que aparecen en las obras; el capítulo dedicado a la personalidad y la obra del músico, Amadeo Vives, etc.

Ha sido mi intención, en todo momento, mostrar de una forma sencilla cómo se ha llevado al escenario actual un texto clásico, y las modificaciones que el nuevo género musical han impuesto sobre el texto de Lope de Vega. Siguiendo un criterio de sencillez máxima, he eliminado aspectos eruditos, he simplificado la información bibliográfica y las notas finales del estudio, hasta trasladar al presente resumen solamente aquellas anotaciones que considero imprescindibles y la información sobre los textos básicos.

Mi trabajo es minúsculo, pero, quizá, no exento de todo valor. Poco nuevo se puede decir acerca del talento creador de Lope de Vega. Mucho, en cambio, hay que estudiar aún sobre la producción "menor" de los epígonos del siglo pasado.

Parejas de autores como la del presente trabajo, como Perrín y Palacios. Autores como Sinesio Delgado o Tomás Luceño aparecen hoy como autores interesantes y figuras de un indudables valor histórico-literario. Los estudios y trabajos que poseemos sobre el tema son de escaso valor, pues más que análisis objetivos son defensas desmedidas de un tipo de teatro que se pierde.

Creo, finalmente, que mostrar atención hacia este tipo de representaciones puede curarnos de cierta fobia muy del momento. Divertirse con el teatro es tan viejo y noble como sus orígenes mismos y un fin loable en cualquier caso. La historia de nuestro teatro nos muestra una riquísima veta escénica que despectivamente se ha venido juzgado como de puro "divertimento" y que es preciso estudiar objetivamente. En el caso concreto de la zarzuela cabe destacar otro aspecto nada despreciable: la conjunción de texto y música dentro del mismo escenario. Si logramos desprendernos de pasados prejuicios y valorar el esfuerzo creativo que la zarzuela supone, habremos adelantado bastante en la recuperación de nuestra cultura teatral.

Un éxito inolvidable: de LA DISCRETA ENAMORADA a
Doña Francisquita.

Doña Francisquita es una zarzuela basada en una comedia de Lope de Vega: La discreta enamorada, compuesta entre 1604 y 1608. Aunque a su vez la comedia lopesca estuvo inspirada en un cuento de Boccaccio, los elementos introducidos por Lope proporcionan a la nueva comedia la proyección social que requiere en su época. La localización de la obra es la ciudad de Madrid y se integran en ella los conflictos generacionales en un esquema de "comedia de enredo".

La zarzuela se compuso por encargo del músico Amadeo Vives y se estrenó en el teatro Apolo la noche del 17 de octubre de 1923.⁽¹⁾ Para entonces los libretistas Federico Romero y Guillermo Fernández-Shaw ya tenían una larga experiencia en el género musical y la obra se recibió con un éxito que dura hasta nuestros días. A los veinte años de su estreno sus autores habían recogido más de quince millones de pesetas. La clave del éxito, del ruidoso triunfo que atestigua la prensa del estreno, quizás haya que buscarlo en el acierto de la adaptación de los autores y, sin duda, en el encanto de los escenarios castizos que unidos a unas melodías deliciosas supieron crear un ambiente en escena que superaba al de la comedia de Lope.

Las críticas del estreno fueron, en general, positivas. Sin duda, la música fue la que captó de manera más firme el aprecio del público. A algunos críticos les pareció un argumento largo en exceso, a pesar de haber reducido a tres los cuatro actos iniciales, y hubo también quien criticó los anacronismos lingüísticos. Enrique Díez-Canedo señalaba desde su crónica de El Sol el final moratiniano de la zarzuela y la espléndida creación de la "enamorada" como los aciertos más notables de la representación.

La zarzuela recoge con indudable acierto los ambientes de un Madrid ya trazado por Barbieri y que recuerda las creaciones de D. Ramón de la Cruz.

Enrique de Mesa escribe sobre el éxito del estreno y califica a la zarzuela de "ópera española". Desde las páginas de La Época, Fernández-Almagro señala el valor de la adaptación, su

gracia escéncia y el respeto por el texto clásico. Todos coinciden en desear una pronta rehabilitación para un género que ya conocía su declive.

La obra que toman como modelo los zarzuelistas es una comedia construida desde la perspectiva del contraste. En La discreta enamorada se enfrentan dos líneas de actuación: la oposición entre Fenisa, la protagonista, y Gerarda, la "mujer libre"; dos edades, Belisa y el Capitán Bernardo (padres de los jóvenes amantes) frente a Fenisa y Lucindo ; dos tipos de mujer, la joven Fenisa (discreta, honesta e inteligente) frente a su propia madre, vieja ridícula y frente a Gerarda, la mujer apasionada, pero veleidosa. Pero lo que Lope de Vega quiere mostrar con tal enfrentamiento femenino es una actitud diferente frente al amor: la pasión que envuelve a Gerarda, rodeada de hombres, armada de celos y desdenes frente a la discreción y aparente ingenuidad de Fenisa, una joven que no dudará en aprovecharse del amor del viejo para conseguir sus fines.

Aunque el argumento llega a un grado de complicación notable, Lope soluciona el conflicto con el triunfo de amor sobre los celos. La victoria de los jóvenes enamorados sobre la "concupiscencia" de los viejos.

Parece evidente que toda la red constructiva de la comedia está organizada con elementos conocidos por la literatura. Ni el tratamiento del tema del enamorado, ni la diferencia generacional, ni la misoginia de los personajes son originales de Lope. Sin embargo, la organización de todos estos materiales se expresa como un enfrentamiento social y psicológico que dan a la obra una profundidad de la que carecía el cuento italiano.

La ciudad de Madrid, con sus paseos nocturnos, sus galanteos por plazas y callejas y sus individuos más atractivos han llegado a la zarzuela. Mejor dicho, se han intensificado. Madrid deja de ser un escenario adecuado para convertirse en Doña Francisquita en personaje principal y centro neurálgico del desarrollo de la zarzuela.(2)

Hay en la zarzuela un claro deseo de idealización de la ciudad y cargarla de connotaciones literarias. La zarzuela está ambientada en 184... (sic) Por estudios históricos sabemos que en la primera mitad del siglo XIX Madrid no era sólo una ciudad alegre y divertida, sino que también era el exponente máximo de la corrupción administrativa y del subdesarrollo del país. Una visión más objetiva de la España de aquellos momentos nos descubre el lamentable estado de abandono de las clases populares (protagonistas de la zarzuela), las jornadas laborales de más de once horas, la inestabilidad política que estalla en los sucesos de Barcelona en 1843 y las revueltas progresistas de Alicante, Cartagena y Murcia. Sin duda, los dibujos de Gustave Dorée para la serie L' Espagne y los Episodios Nacionales de Galdós pueden darnos una imagen gráfica más exacta del estado de la población española del momento.

Pero los autores de Doña Francisquita han buscado la documentación ambiental en las Escenas matritenses de Mesonero Romanos, donde la "gracia matritense" se ha convertido en el motivo de alabanza de la ciudad. Se ha elegido una visión descriptiva ausente de base crítica y los elementos del costumbrismo han pasado a determinar la ambientación de la obra. Tipos sociales como la lañadora, el buhonero, el botillero y los grupos artísticos de bohemios y románticos contribuyen al tono festivo y desenfadado de la obra. Ésta se inicia con escenas del carnaval y a lo largo de ella desfilan por el escenario tipos característicos del momento, los antes señalados, los cómicos del Teatro de la Cruz, los enamorados paseando por el Prado, los bailes populares de Cuchilleiros, etc. Se pretende de esta manera crear un cuadro social de época. La datación histórica es intencionadamente imprecisa y el espíritu que muestra la zarzuela es de jovialidad y buen humor.

Madrid es la ciudad predispuesta al amor donde los jóvenes románticos cortejan a las modistillas, los viejos se enamoran de las jóvenes y todo se diluye entre mazurcas, boleros y fandangos.

No se puede negar que la obra causó un fuerte impacto. Su lenguaje directo y chistoso, sus escenas de grupo, el colorismo del atrezzo, la partitura, con notas románticas entre el popularismo y la nostalgia, etc. todos estos elementos incitan a gozar de la representación.

Aparecen también recuerdos del teatro de Bretón de los Herreros, pero nada queda, en cambio, del periodismo crítico de Larra. Los dibujantes Alenza, Miranda y Lameyer parecen observar la realidad con mirada más profunda. Quizás debamos recordar unas coplas de Luis de Tapia. En 1923 el diario La opinión publicaba unas poesías satíricas que nos pueden ayudar a entender el "espíritu" de la época, la fiebre xenófoba y de exaltación castiza del momento:

Coplas del día

Doña Francisquita
 música bonita...
 Do-re-mi-fa-sol...
 ¡Ruge la cazuela
 de empaque español!
 ¡Ya iba siendo hora
 de oír la sonora
 música de aquí!
 ¡Dúos, seguidillas,
 tangos, jacarillas,
 lindo Marabú...
 ¡La española gana
 vibra en la guitarra
 que rasgues tú!
 ¡Baste ya del rubio
 arte del Danubio,
 crema y violín!...
 ¡Basta de princesas!
 ¡Canten en calesas
 majas de postín!
 ¡Populares musas
 dancen en los foros
 de un arte de ley!
 ¡y en patrio solfeo,
 que reine Amadeo!...
 ¡Amadeo, rey!

¡Ya iba siendo hora
de oír la sonora
música de aquí!...
En este momento
lloran de contento
Barbieri y Chapí!

Luis de Tapia, ya casi olvidado, ofrece unos datos valiosos aun dentro de su extremado tradicionalismo.

DOÑA FRANCISQUITA. Temas y personajes.

La discreta enamorada presenta doce personajes en escena:

Belisa, la madre; Fenisa, su hija ; El Capitán Bernardo, padre del galán; Lucindo, su hijo ; Hernando, criado de Lucindo; Leonardo, ídem.; Gerarda, dama y óponente de Fenisa; Doristeo, gentil-hombre pretendiente de Gerarda; Finardo, ídem.; Fulminato, Liseo y Fabio, criados.

La zarzuela, en cambio, ofrece un repertorio mucho más amplio. Se mantienen los personajes fundamentales de la obra lopesca, salvo los criados, y se añaden treinta y siete personajes a los grupos de románticos y románticas. Es evidente que esta ampliación de tipos en escena corresponde al deseo de los autores de crear un amplio fresco social.

Sin mencionar los grupos de románticos, creados por imperativos musicales, aparecen tipos extraídos del artículo de costumbres y el más puro tipismo hispánico. He aquí la nómina de la zarzuela: doña Francisca, la madre; doña Francisquita, la hija; don Matías, padre del galán; Fernando, su hijo; Cardona, amigo de Fernando; Aurora la Beltrana, cómica de La Cruz y oponente de doña Francisquita; Lorenzo Pérez, botillero y pretendiente de Aurora; Juan Andrés, calesero y pretendiente de Aurora; Irene la de Pinto, amiga de Aurora; doña Liberata, vieja beata; doña Basilisa, ídem.; la buhonera; la novia; la madrina; una mamá; dos niñas; una maja; la aguadora; la naranjera; la mujer del jornalero; la hija del jornalero; dos boleras; el liberal; el cura; el lañador; el novio; el padrino; el aguador; tres cofrades; tres dependientes; un miliciano; un torero; un guitarrista; un jornalero; un hombre; dos mozos y el sereno.

Como ya he señalado anteriormente, Fernández-Shaw y Romero siguen básicamente el argumento de la comedia de Lope. Su adaptación no varía sustancialmente los elementos básicos de la comedia. Sin embargo, introducen modificaciones escénicas y elementos que con-

-tribuyen a dar a la zarzuela un carácter espectacular.

Se mantienen bajo diferentes nombres los protagonistas principales de Lope. Desaparecen los criados, puesto que en la ambientación popular decimonónica no responden a la realidad social de la zarzuela. Igualmente, los caballeros Doristeo y Finardo son suplantados por un botillero, Lorenzo, y un calesero, Juan Andrés. El resto de los personajes introducidos en la zarzuela cumple un papel decorativo puen no intervienen directamente en el desarrollo de la obra.

También la ambientación se mantiene en una estación festiva. Lope de Vega señala al comienzo de la comedia que "es santa la estación" lo que justifica los cantos y paseos nocturnos por el Prado. En Doña Francisquita el carnaval aparece como la época más apropiada para la diversión y el disfraz y para que la ciudad de Madrid se convierta en protagonista colectivo.

La temática amorosa, los celos y la diferencia de edad entre los enamorados son el argumento que sustenta el enredo de la comedia del Siglo de Oro. Sin ningún cambio esencial pasa a la obra moderna, aunque la verosimilitud se tambaleé ante el excesivo engaño.

Doña Francisquita, como Fenisa, aparecen enamoradas desde el comienzo de la obra de un galán que ignora sus sentimientos. Se calcan de la comedia clásica algunos detalles: Francisquita, joven tímida, decide dejar caer su pañuelo al pasar junto al joven, igual que Fenisa. Ambas protagonistas se lamentan de que su amor no sea correspondido y de tener que enfrentarse al falso puritanismo de sus madres. La dama Fenisa ha sido adaptada al mundo popular y cercano al público del siglo XX: Francisquita vende tortas a la puertade su casa, pero ambas figuras, Fenisa y Francisquita, se rebelan contra la opresión materna. Los monólogos de autoexculpación aparecen con gran semejanza:

Doña Francisquita: ¿Qué galán ronda mi plaza?
 ¿Qué vieja hace terciaria?

¿Qué carta me has sorprendido?

¿Qué encaje, bordado o cinta

¿Que tú no me regalaras

o que no hiciese yo misma?

(...)

Pero, madre, por ventura,

¿tú fuíste santa de niña? (DF.291-296 ;

299-230) (5)

Fenisa:

¿Qué mancebo me pasea

destos que van dando talle?

¿Qué guijas desde la calle

me arroja, porque lo vea?

(...)

¿Qué vieja me vino a ver?

¿Qué billete me has hallado

con palabras deshonestas?

(...)

¿Qué cinta, que no sea tuya

o comprada por tu mano?

¿Qué chapín, qué toca?

(...)

¿Fuíste santa, por tu vida,

en tu tierna edad? (DE. 357-360;

364-366;

369-371;

385-386.)

Este personaje femenino ha heredado de Fenisa su coquetería y astucia. También Francisquita se burla picaronamente de Fernando en la escena del merendero y se repite el desmayo fingido de la dama. En ambas obras los viejos resultan engañados y sólo Hernando y Cardona conocen la secreta intención de la enamorada.

Al igual que la dama de la comedia, la protagonista de la zarzuela decide jugar con el viejo para conseguir al joven. La face-

ta hipócrita es común al carácter de ambas protagonistas. Aunque hay algunos rasgos diferenciadores como la posición social de Francisquita, que la obligaba a trabajar y la ausencia de alusiones misóginas, tan abundantes entre los personajes de Lope, se puede concluir que el papel de "discreta enamorada" ha pasado sin excesivas modificaciones a la zarzuela.

El joven galán, descrito en la zarzuela como "un estudiante con ribetes de poeta" padece, como Lucindo, por un amor no correspondido, el de la "mujer libre", en este caso una cómica del Teatro de la Cruz. Fernando sufre ante los celos de Aurora, como Lucindo se atormenta ante Gerarda. En ambos casos se trata de jóvenes inexpertos, bisoños en las artes amatorias y que deben ser orientados por sus acompañantes: Hernando, en la comedia y Cardona, en la zarzuela. Estos acompañantes cumplen las características fundamentales del "donaire" del teatro clásico. Complemento a la altivez del caballero, el "gracioso o donaire" se mueve mejor en el mundo cotidiano y orienta y aconseja al joven caballero. En el enfrentamiento bipolar de esta pareja masculina se puede observar, una vez más, la construcción antitética y complementaria de los personajes de la comedia y que ha pasado a la zarzuela. Cardona, como Hernando, es más vivo y despierto que el enamorado, sus expresiones rezuman gracia y sarcasmo, buen humor. Junto al personaje de la oponente femenina (Gerarda/Aurora) es la figura del amigo del galán la que nos parece hoy más atractiva.

La figura que hereda el atributo de "gracioso" es un individuo realista, pragmático, como corresponde al complemento del enamorado ciego. Siempre aconseja al galán la solución más útil y es también el primero que aprecia las intenciones secretas de la dama. Cardona, el amigo de Fernando, es un personaje extremadamente jovial en sus expresiones. A veces su comicidad se basa en alguna ironía sexual:

Cardona	¿Que lo siente?
Aurora	Sí,
	porque estoy que abraso... (alargándole
la mano)	tóqueme usted aquí.

Cardona No soy guitarrista. (DF. 2637-3641)

En otros momentos se burla descaradamente de la inocencia de su amigo:

 No se lo digas, melón,
 que hay que conocer
 el corazón de la mujer. (DF. 52-55) y se
enfrenta a su romanticismo con expresiones populares:

 Fernando Me gusta mucho Francisca

 Cardona ¡Como que la niña es pocha! (DF. 1366)

Escéptico, algo misógino y siempre más cerca de la visión real de la mujer que Fernando:

 El garbo es un miriñaque;
 el fuego, la poca edad;
 el aroma... droguería... (DF. 213-215)

Su misoginia característica, heredada del personaje de Lope, es un complemento a la exaltación romántica de Fernando. Cardona no duda en calificar a Francisquita de "costal de paja" (DF. 10) o en tildar a Aurora de "hidrófoba" (DF 1360).

Al igual que Hernando, es un pícaro que gusta de la fiesta y la broma. Con grandes recursos cómicos y decidido a ayudar a su joven amigo, desarrolla dos de sus aficiones: la comida y la poesía. Cardona ejerce como poeta aficionado. Su habitual autocrítica es una fina ironía acerca del desgastado lenguaje amoroso:

 Y qué dulce voz la tuya...

 ¡Si es almíbar! ¡Si es compota! (DF. 1684-1685)

Gerarda representa un tipo femenino trazado según los tópicos misóginos. Atenta contra los varones de la obra, se burla de ellos, satiriza su dolor. Es inteligente y no se deja seducir por bellas palabras, es, en definitiva, quien sabe utilizar los celos como arma mortal. En la comedia de Lope este personaje aparece con una fuerza pasional contradictoria, agresiva, pero que también sabe rendirse ante el dolor del fracaso. Gerarda está orgullosa de sí misma y se burla de sus pretendientes:

Vaya a poner esta tienda
a las indias del Perú.
Todas estas niñerías
de cuentas y espejuelos
para bobas son anzuelos
no conmigo argenterías. (DE, 103-108),

no se deja engañar fácilmente, es una ejemplo de "mujer dura":

¡Oh, qué gracioso fingir!
Dígale a su Durandarte
que me suelo yo reír
de tretillas tan groseras. (DE. 806-810) que

irrita al caballero con su obstinada burla:

¡Ah, mi señor Beltenebrós!
¿De qué se finge valiente
si está de verme temblando?
Muestre su pulso, ¿a ver la frente?
¡Jesús, que se está abrasando!
¡Qué temerario accidente!
¡Hola, lleva a aquel celoso
dos tragos de agua de azar! (DE, 814-820)

y que se debate entre el amor y los celos. No es un personaje trazado de una pincelada, sino que admite modulaciones, contradicciones, errores.

Aurora la Beltrana ha heredado del personaje de Gerarda esa expresión dura, pero se trata de una mujer que nos recuerda más a un típico femenino romántico que a una mujer contradictoria.

Hernando resume en unos versos la opinión de la época acerca de las mujeres como Gerarda:

Una mujer libre y loca
 es como mona, que coca
 a los niños que la miran;
 pero cuando llega el hombre
 que tiene gobierno y palo,
 espúlgale con regalo,
 y no hay voz que no le asombre. (DE 279-285)

Sin llegar a alcanzar el atractivo temperamental de Gerarda, Aurora la Beltrana es también la oponente femenina de Francisquita. Se mantienen en este personaje la mayor parte de los rasgos del personaje clásico, pero aderezados con un lenguaje directo, popular e ingenioso. En el personaje de la cómica se representa la gracia de Madrid :

Soy madrileña
 porque Dios ha querido
 que así lo sea.
 ... Y en mis amores siento igual
 que una moza de Embajadores. (DF. 1132-1136)

Aurora es una cómica famosa, con muchos admiradores, seductora, encerrada en un mundo popular de bailes y jaleo que le restan al personaje el atractivo pasional de Gerarda. Segura de sí misma se burla de los adoradores:

Aurorilla la Beltrana
 soberana del bolero,
 no se rinde por zalemas
 ni se vende por dinero.
 En la calle del Soldado
 come, duerme y vive sola.
 El que quiera conquistarla
 pida la vez en la cola. (DF 42-49).

Cuando más se acerca al personaje de Gerarda es cuando se nos muestra con ese lenguaje acerado:

Fernando Tú responde, que de mí
no se vuelva en su vida acordar.

Aurora Por mi parte... tururú
que en latín significa, que en paz.

(DF. 572-575)

pero su lenguaje es excesivamente burlón, está tan cerca del tipo de la "cómica" que se aleja del de la "enamorada". Además de satírica, Aurora es autoritaria y dura. Es un personaje trazado con tintas agudas, con tonos agresivos, que insulta y salpica sus diálogos de expresiones como "narices" (DF. 1858); "que te zuezan" (DF. 1835); "que te emplumen" (DF. 2657), etc.

Al igual que Gerarda, oscila entre los celos vengativos:

¡Pues de esta mujer
te vas a acordar! (DF.1830-1841) y

la intensidad lírica:

Fernando, ven,
que todavía
seré tu amor
y tu alegría.

¡Si estoy leyendo en tus ojos
que tu verdad es la mía! (DF. 1772-1777)

El lenguaje aparece aquí como un elemento diferenciador entre ambos personajes. La actuación y el temperamento son semejantes, sólo la expresión más dura de Aurora traza y ofrece un personaje achulado, extraído del mundo del sainete y que contrasta fuertemente con Francisquita. La obra viene a justificar el amor de la joven discreta y tímida y a enseñarnos que la actitud de Aurora quema los auténticos sentimientos.

Enfrentados a los jóvenes enamorados aparecen en ambas obras los padres de éstos: Belisa y el Capitan Bernardo en Lope; doña Francisca y D. Matías en la zarzuela.

La madre de la joven es en ambas obras una mujer puritana y con cierta trasnochada coquetería. Al igual que el padre del protagonista, concibe esperanzas de amor con un joven, contraviniendo así una de las leyes de las obras: el amor sólo es válido cuando se establece entre los jóvenes.

Los viejos son presuntuosos, ingenuos y envidiosos. En La discreta enamorada es su hija quien expresa las críticas más duras hacia la vieja coqueta:

¡Oh, santas de privación!
 Cuando no pueden comer,
 les pesa de ver con dientes
 a las otras. ¿Que esto intentes?
 No me espanto, eres mujer. (DE. 477-481)

Belisa queda encerrada entre la misoginia de Lope y sus atributos de vieja ridícula:

¡Que me cogió a descuido! Mas no importa;
 ponerme quiero menos largas tocas;
 consultaré el espejo, ¡Ay, mi Lucindo!
 Si tú me quieres, cuanto so y te rindo.
 (DE. 1864-1867)

¿Acaso no es esto loco amor? Engañada por su hija, juzgada como loca, ridiculizada en sus esperanzas, Belisa se convierte en un personaje cómico dentro de su dramático deseo de agradar:

Belisa
 ¿Es posible que os agrade
 y que os parezca tan bien? (DE. 2173-2174)
 Hernando (fingiendo ser Lucindo)
 Esas tocas reverendas
 ese estupendo monjil,
 ese pecho varonil... (DE. 2185-2187)

ese chapín enlutado
 que pisa el suelo más grave
 es un frisón recién herrado (DE. 2189-2191)
 (...)

Ese manto en que consiente
 ser el amor manteado
 esa encarnada nariz
 donde amor destila y saca
 ámbar, mirra y tacamaca
 más que el Arabia feliz. (DE. 2199-2204)

También doña Francisca desea un amor juvenil:

... si yo consiguiera
 que un mozo tan guapo
 viniera por mí!...
 Yo no puedo vivir
 sin la dulce ilusión
 de un apuesto galán
 que me llame al balcón ... (DF. 2081-2091)

El viejo enamorado también siente la soledad. Ambos, la madre de la joven y el padre del galán, son viudos, y también los dos deciden enamorarse.

El capitán Bernardo y D. Matías son dos antiguos soldados, con algún rasgo del fanfarrón y una gran dosis de inocencia y paciencia. Una y otra vez son burlados y convertidos en el personaje cómico de la obra. Enfrentados con sus hijos, celosos de su juventud y entre permanentes arranques de mal humor, se ven obligados al final de la obra a aceptar el "sentido común". La joven hija es la que se encarga de restituir las cosas a su orden primitivo: sólo los jóvenes pueden sentir libremente el amor, sin miedo a ser burlados; los viejos y la mujer libre, por el contrario, no entran en este círculo del "buen amor".

D. Matías acepta al final de la zarzuela el resultado que se le asigna:

D. Matías: Tenéis razón...He sido un visionario
que se apartó en mala hora de su senda.
El amor nunca mira el calendario
porque lleva en los ojos una venda.

(DF.3112-
3115)

Esta parece ser la solución al conflicto, muy dentro del universo de Moratín. Los personajes de la comedia del Siglo de Oro han pervivido en un género nuevo, aderezados de tipismo, contagiados del ambiente costumbrista y rezumando humor, pero tampoco los zarzuelistan osaron romper el círculo de limitaciones amorosas.

Doña Francisquita:

ESTRUCTURA Y ESCENARIOS.

La discreta enamorada desarrolla parte de su complicada acción en un solo escenario: la casa de Fenisa (exterior/interior) y una calle de Madrid. En el acto II el escenario varía y aparece el Prado, para concluir de nuevo, tras muchos avatares en casa de la dama. La mayor parte de las escenas se desarrollan al atardecer. El acto final se desarrolla íntegramente en la calle de los protagonistas y las diferentes escenas nos muestran únicamente la casa de Fenisa y la de Lucindo. Por el contrario, los escenarios de la zarzuela ofrecen una riqueza y variedad mayores. El primer acto se inicia en una plaza de Madrid, en este entorno se lleva a cabo la presentación del primer cuadro social y de los personajes fundamentales, pero desde diferentes ángulos de la plaza: soportales, atrio de la iglesia, casa de Francisquita. El acto II supone una salida del entorno habitual y, siguiendo los pasos de Lope, se nos muestra el Canal, lugar de reuniones y fiestas populares. Los protagonistas se hallan en "el merendero de la Constitución". Todas las escenas se desarrollan también al atardecer. El último acto de la zarzuela está dividido en dos cuadros. El primero nos muestra una calle de Cuchilleros donde se desarrolla la verbena de Carnaval y la actuación de Aurora. Todo el acto tiene un desarrollo nocturno.

Comparando ambas obras es fácil observar que el acto I de la comedia de Lope tiene como finalidad plantear la acción posterior, es decir, señalar el amor de Fenisa por Lucindo y los celos de éste ante Gerarda. Sólo aparece un momento de tensión dramática, se trata del enfrentamiento entre padre e hijo a causa del enredo de Fenisa.

La zarzuela, por el contrario, ofrece desde el inicio gran cantidad de personajes en escena, algunos de ellos claros exponentes del costumbrismo de la época (lañadores, buhoneras, aguadores).

Aunque la acción sigue con fidelidad los movimientos de los personajes lopescos, se advierte en la zarzuela una intensa actitud

decorativa, de animación de grupos. Se puede hablar incluso, de la insistencia en el aspecto cómico de algunos de estos tipos.

Aparece también el primer enredo, pero el tono ligero queda patente cuando el enfrentamiento padre-hijo queda interrumpido por la irrupción alegre y musical de una boda. En este instante los zarzuelistas suspenden la tensión para introducir un "intermezzo" musical en que estudiantes y modistillas intercambian coplas de alabanza a la gracia y discreción de las madrileñas. La tensión dramática se trunca ante el dinamismo y agilidad teatrales que suponen las escenas de grupo.

En este primer acto se adelanta en la zarzuela la acción de la comedia de Lope de Vega. Hay un encuentro entre Fernando y Francisquita en que ambos entonan un dúo de enamorados. Finalmente, para insistir en el tono festivo de la obra, la acción finaliza con un "cuadro animadísimo", al igual que el inicio.

Algo semejante a lo que acontece en este primer acto se desarrolla en el siguiente. Mientras que Lope sólo introduce un elemento musical (los músicos del Prado) y complica considerablemente la acción en casa de Fenisa, la zarzuela mantiene los detalles de la comedia: disfraces, desmayos, declaraciones, sospechas. etc., pero insiste en el aspecto colorista y animado. No hay ninguna escena de interior. Todo el acto tiene por escenario el Canal y este contexto permite que la creación del fresco social sea uno de los mejores momentos de la zarzuela. Bailes populares, representantes de oficios del momento, realismo costumbrista, etc, en este acto los autores han prescindido del enredo dramático de la comedia para desarrollar al máximo las posibilidades escénicas del texto.

El acto final de la obra clásica desarrolla en un espacio muy reducido el desenlace de tan inverosímil complicación. Todo ocurre en la casa de la protagonista. El final aceptado por todos, el baile de Cuchilleros, el contexto popular y el buen humor reinante en las últimas escenas configuran los últimos momentos de Doña Francisquita como un homenaje a los patios arnichescos.

También se abre la escena con los grupos de románticos y el segundo cuadro ofrece el famoso "Marabú" de la Beltrana. Es del acto en que los zarzuelistas se permiten una mayor libertad y el final feliz se ve animado con la aparición en escena de todos los grupos, tipos y personajes de la obra. La impresión final es de una gran alegría y bullicio.

Es evidente que en la zarzuela el argumento literario ha pasado a un segundo plano, y que su estructura teatral no tiene otra motivación que la búsqueda de la consecución de cuadros escénicos en los que la música se superponga al desarrollo de la intriga lopesca. Los motivos musicales y la intención decorativa se convierten así en el elemento determinante de la acción.

La herencia clásica:

De PERIBÁÑEZ Y EL COMENDADOR DE OCAÑA a La villana.

La villana es una zarzuela basada en el drama Peribañez y el Comendador de Ocaña. Es esta una de las obras de Lope de Vega por las que la crítica ha mostrado mayor predilección. Los enfrentamientos sociales e ideológicos de nuestro conflictivo Siglo de Oro se amnistian en esta obra en medio de un mundo en que se resumen los ecos de la poesía popular. No resulta extraño que la tensión dramática y política que Lope desarrolla en esta obra pudiera ser atractiva para los adaptadores a la zarzuela. La serenidad de Casilda y la sobriedad del labrador se manifiestan durante la obra por medio de un lenguaje sencillo, poético, cargado de densidad. Frente a este matrimonio en equilibrio, la imagen de D. Fadrique, el noble, aparece como el perturbador de la apacible vida del labriego. El comendador llega a la maldad siguiendo una pasión: Casilda. La idílica y propagandística imagen que del mundo rural propone la obra, la distancia de pensamiento que el lenguaje de los nobles y los labradores evidencia, la abundancia de cantos y bailes populares, etc., son motivos que justifican el valor del drama y su pervivencia bajo otra disposición escénica: la zarzuela. Para su versión musical, los adaptadores, Fernández-Shaw y Romero, sometieron la compleja trama de la comedia original a una reducción escénica y modificaron la estructura de ésta con la intención de aligerar el dramatismo loopesco y dotar a la zarzuela de una visión menos apegada a la historia que la que plantea el tema clásico. Como hicieron con otra obra (La discreta enamorada), en la versión musical se ha transformado el enfrentamiento social en un conflicto pasional. Todo el argumento hubo de adaptarse a la partitura y, de esta forma, abundan en la zarzuela las escenas de grupo. Los tipos populares y los ambientes extraídos del tipismo castellano reciben un tratamiento de excepción.

También desearon los autores de la zarzuela dar a ésta un tono menos dramático y tenso que el que desarrolla Lope de Vega. A esta

intención responde la incorporación de algunos personajes que no aparecen en la obra de Lope. Olmedo, Juana Antonia, Roque, Blasa y Quintanilla salpican la zarzuela de una comicidad sencilla y ayudan a eliminar en el escenario parte de la tensión que se crea en la hacienda del rico villano.

Los escenarios cortesanos y las alusiones históricas han sido suprimidos en La villana. La intención de sus creadores no es la misma que movió a Lope de Vega a crear un drama de gran tensión social, sino que aquellos han prescindido de los aspectos socio-históricos en gran medida con la única intención de mostrarnos una comedia sujeta únicamente a las leyes del amor. En medio de un gran fresco folclórico donde prevalece un interés decorativo, el drama Peribañez se transforma en una comedia lírica que desarrolla un enfrentamiento amoroso.

Parece evidente, creo, el interés de Fernández-Shaw y Romero por dotar a la zarzuela de una ambientación que no traicionase el mundo lopesco. Se ha procedido a una recreación teatral que ha ido más allá de la obra tomada como modelo, pero que ha sabido incorporar algunos elementos propios del estilo de Lope, aunque no aparecían en el drama original. Los adaptadores aparecen, así, como conocedores en profundidad de los estudios y comentarios a la obra del creador y debemos alabar su profundo respeto por el teatro clásico. La intriga secundaria, la figura del "donaire", la visión irónica del mundo de los nobles son ejemplos del esfuerzo de los autores por documentarse ante la composición de la obra. La fecha del estreno, 1927, puede ayudarnos a entaender el ambiente cultural en que se gestó la obra y cómo pudo influir en el gusto del público el clima de aprecio y conocimiento de la literatura clásica que se vivía en aquellos momentos. Amadeo Vives indagó en la colección de Cotarelo con el fin de buscar inspiración para los temas populares de la partitura y los autores del libreto conocían los estudios de Menéndez Pelayo sobre Lope, al menos eso

nos hace pensar la supresión del pintor que ya parecía una figura inverosímil a D. Marcelino.

La zarzuela se estrenó el 1 de octubre de 1927 en el Teatro de la Zarzuela ⁽⁶⁾. Todas las críticas, tanto las del estreno como las posteriores, insisten en señalar el enorme valor de la partituran. Se llegó, como en el caso de Doña Francisquita a pensar que se había llegado a crear una ópera española. El éxito de La villana, aunque no llegó nunca a superar el de Doña Francisquita, fue notorio y todos los articulistas insistieron en el esfuerzo realizado por el músico, Amadeo Vives. A la zaga del éxito musical también hubo alabanzas para los adaptadores. Uno de los críticos más exigentes de aquellos días, Enrique Díez Canedo, en su crónica del estreno aparecida en el diario El Sol, se lamenta de que, en su opinión, se ha mantenido poco la arquitectura del texto de Lope. Sin duda se refiere a las innovaciones que los adaptadores introdujeron en el desarrollo de la acción a fin de poder adaptar un texto literario clásico a una partitura compuesta con anterioridad.

De La villana se alabó su elegancia y sobriedad, la sabia utilización del lenguaje de los campesinos y su respeto hacia el texto clásico. Fernández-Almagro, desde las páginas de La Voz, comenta la sencillez de su lenguaje, vivo aún entre los aldeanos de Toledo, y la astucia de los adaptadores para esquivar el pastiche literario. Pero, sin duda, fue Amadeo Vives quien recogió el mejor juicio por su trabajo. Cuenta Adolfo Sánchez Carrer en El heraldo de Madrid del día siguiente al estreno que oyó comentar a Ramón Pérez de Ayala el éxito de la representación y que éste, huyendo del tono pedante, exclamó divertido que "decididamente en España hay dos figuras para las que el público guarda su mayor predilección, Vives y Belmonte" ⁽⁷⁾.

La villana. Temas, personajes y escenarios.

La acción de La villana sigue, en general, los pasos de la tragedia modelo. Sin embargo, hay que señalar omisiones y novedades que contribuyen a modificar la intención de la obra. En el acto I de la tragicomedia clásica la acción se realiza en diferentes escenarios: la casa de Peribañez, la casa del comendador, la catedral de Toledo; frente al escenario único de la zarzuela: el patio e interior de la casa del labrador. El escenario final del primer acto de la obra de Lope es sustituido por una breve escena en los campos, en el exterior de la casa del protagonista. También han sido eliminadas las escenas que se desarrollan en la casa del noble, sus monólogos amorosos y las conversaciones con su criado en que urden la desgracia del labriego. La visita de los villanos al pintor toledano y el posterior descubrimiento del retrato han desaparecido en la zarzuela y todo el primer cuadro de ésta nos ofrece la boda de los aldeanos, el accidente con el toro, la declaración de amor del comendador y las muestras de cariño entre los recién casados. Las escenas XI-XII del drama de Lope quedan ocultas al espectador, quizás para conseguir una mayor complejidad e intriga en la obra.

Entre las variaciones escénicas es relevante la introducción en la zarzuela de un encuentro nocturno entre Olmedo, criado de la hacienda de Peribañez, y D. Fadrique. Ambos se sorprenden roncando a Juana Antonia, una segadora, y a Casilda, respectivamente. La visión del comendador como un enamorado enloquecido por los celos no coincide exactamente con la imagen del déspota orgulloso que ofrece Lope. Aún censurando a D. Fadrique cierto "voyerismo", la escena de la ronda nocturna con el criado nos acercan de forma más humanizada a la imagen del comendador.

El acto II de la comedia clásica plantea el nudo dramático: ofensa y agresión al labrador y acoso de Casilda. También es en este acto donde se ponen de manifiesto las cualidades del protagonista popular: buen cristiano, respetado por sus vecinos y criados, justo, trabajador, etc. Enfrentados a la ética natural

de Casilda y Peribañez aparece Inés, licenciada y amiga de Casilda, quien no duda en convertirse en la tercera de D. Fadrique. En La Villana son una pareja, Roque y Blasa, tíos de Casilda, los que encarnan los más bajos intereses y no dudan en traicionar a su sobrina ante los ofrecimientos de David, el judío. Este personaje sustituye al pintor de la obra de Lope. Trae la intriga y la co-dicia a la casa del labrador y aparece con una función claramente negativa, frente a la inocencia del pintor toledano, pero, a la vez, se trata de una creación de gran efecto escénico.

Este segundo acto de La villana aparece dividido en dos cuadros, aunque mantiene la acción original. En el cuadro primero, que se desarrolla en la cocina de la casa de Peribañez, asistimos a una discusión acerca de la necesidad de que los villanos vayan a la guerra y a la seducción de Roque y Blasa por parte de David, el judío que actúa de tercero del comendador. Al finalizar este cuadro se produce la primera visita de D. Fadrique a Casilda y el rechazo de ésta. No se mantiene, por tanto, la serie de escenas que se desarrollan en la sala de cofradías de Ocaña, ni la explicación de Leonardo que aclara la intervención de Inés, ni vemos a Luján internarse en la hacienda disfrazado de segador. La conversación entre Inés y Casilda aparece en su personaje variante (Blasa) en el cuadro II y no en el comienzo del acto como ocurre en Lope. Las escenas en la casa del pintor se sustituyen en la zarzuela por la información que David arroja sobre Peribañez en la venta de Quintanilla.

Exceptuando la venta y la era de Peribañez, donde éste escucha la canción de la "capa parda", el único escenario es la casa del rico villano. En la comedia de Lope, por el contrario, no existe esta concentración espacial, sino que vemos una mayor variedad de escenarios: la casa del comendador, la cofradía de Ocaña, la catedral y la casa del pintor.

Asistimos durante el acto III al desenlace del conflicto. En el drama lopesco Peribañez solicita ser nombrado caballero en medio de un ambiente de incitación a la guerra. Desfilan los villanos y, mientras, Inés y Leonardo traman un nuevo encuentro entre D. Fadrique y Casilda. Cuando D. Fadrique ha conseguido entrar en la habitación de la labradora aparece Peribañez que, iracundo, lava su ofensa con la muerte de Inés, Luján y el comendador. La obra concluye con el perdón de la reina hacia el villano justiciero no sin antes mostrar un cuadro histórico que evidencia la justicia real.

Casi nada de toda esta variada acción ha pasado a la zarzuela. Los adaptadores han confeccionado un tercer acto excesivamente corto, dividido por un intermedio musical en dos actos que destruyen la tensión acumulada progresivamente en escena. Eliminadas las referencias históricas y el interés literario del desfile de los villanos, este final de la zarzuela resuelve la acción con rapidez, sin que el espectador presencie los gritos de venganza con que Peribañez entra en escena, ni la clemencia que grita el comendador. Sólo se nos ofrece la aparición del labrador y las escenas finales en que éste consigue el perdón real.

En este último acto no ha sido la "arquitectura lopesca" lo que se ha alterado, sino la intención catártica y liberadora que la matanza en escena suponía para el espectador del siglo XVII.

La villana no consigue esos efectos de justicia social, ni persigue otros intereses que dotar a la obra de un final feliz, decorativo y apoteósico.

Los adaptadores han mantenido los protagonistas básicos del drama (Peribañez, Casilda, D. Fadrique), pero, a la vez, han eliminado de la escena las figuras de los criados del comendador (Marín, Luján, Leonardo), así como la figura del Condestable, la del pintor, Belardo (alter ego del propio Lope), Gómez Manrique y todo el acompañamiento de regidores, pajes y secretarios de la corte.

Al lado de los principales personajes aparecen otras creaciones de Fernández-Shaw y Romero, algunas, como Roque y Blasa, tíos de Casilda, de su propia invención; otros, como Olmedo, segador, extraídos del contexto teatral del teatro de Lope. Junto a Roque y Blasa, David y Olmedo, se introducen en escena tipos provenientes del folclore toledano: Quintanilla, el ventero, gañanes, labradores, segadores, gente del Rey y del pueblo de Toledo. El reparto de la zarzuela queda notoriamente engrosado con la introducción de abundantes escenas de grupo que contribuyen a la creación de cuadros de época y a la animación y multitud en el escenario.

El día del estreno, 1 de octubre de 1927, el reparto de la zarzuela quedó así: Casilda, Juana Antonia, Blasa, Peribañez, D. Fadrique, David, Roque, Olmedo, Miguel Angel, Chaparro, el Rey, el licenciado, Quintanilla, un mayoral, dos labradores, elpregonero, Garcés, Paredes, tres gañanes, labradores y labradoras acomodados, segadores, trilladores, espigadoras, caballeros y damas de la corte de Enrique III, heraldos, soldados del Rey, ballesteros, oficiantes de la procesión y gente del pueblo de Toledo.

Muy en la línea del sainete aparecen Roque y Blasa. Esta pareja, con un humorismo popular, representan a los villanos egoístas y avaros, pero, sobre todo, son una pareja de viejos ridículos. Cuando David entra en casa del villano consigue burlarles sin dificultad pues su simplicidad les hace víctimas de los enga-

ños del maligno mensajero:

Roque Es mágico, Blasa
 todo esto que pasa.
 (...)
Blasa ¡Es un brujo!
 ¡Luzbel le trujo! (LV. 1029-1037)

Son precisamente ellos, la cómica pareja de aldeanos, los que se convierten en introductores del comendador. Blasa llega a cumplir el papel de tercera que en la comedia desarrolla Inés:

Blasa Tú no puedes ser feliz
 con un marido tan hosco (LV. 1378-1379)

 Se pasa el día en sus trigos...
 ¡Qué abandono! (LV. 1383-1384)

Roque y Blasa desaparecen de la escena después de la segunda visita del comendador a Casilda. Su acción contrasta con la honradez y lealtad de los otros criados, Juana Antonia, Olmedo y Miguel Angel. Como pareja inseparable, glotona, carentes de la agudeza del resto de los villanos, ofrecen una imagen cómica y ridícula del labriego. Frente a ellos, el matrimonio Miguel Angel-Juana Antonia, apoyan en su humorismo y gracia sus virtudes de lealtad, honradez y patriotismo. Se trata de una pareja joven, paradigma de los valores tradicionales españoles y cercanos al tópico clásico de "alabanza de aldea". En algún momento actúan cómicamente, como cuando fingen disputar:

Juana Antonia Cállate insolente

Miguel Angel Ténte, lenguaraz.

(Los dos acercándose cómicamente y amenazándose en sendos apartes

 Cuando estemos solos,
 me las pagarás. (LV. 5-12) y aun-
que Juana Antonia coquetée con Olmedo y se sienta atraída por D.
Fabrique, al que llama el más guapo caballero
 de estos contornos (...) (LV.753-55)
 es tan enamoradizo (...)
 ¡que a mí me gusta por eso !

(LV.759-60)

ninguno de ellos consigue quebrantar el firme amor que siente hacia M. Angel:

Juana Antonia

Es fuerza
que a Miguel Angel no dejo
más que vaya a la frontera. (LV.3009-11)

Miguel Angel es un criatiano viejo que no hace remilgos al vino

¡Bien está que alabe el vino

porque éste es trago de rey! (LV...2-113) y

hasta obliga a beber al judío David en la venta de Quintanilla. Cuando David aparece, con su atuendo y su misterioso origen, se crea un ambiente de intriga en el cuadro. La acotación lo describe como "un judío marchante que avanza solemnemente apoyándose en un alto bordón" (LV. p. 39). Es un personaje extraído del timismo toledano, Su figura se introduce con una intención decorativa, de falso costumbrismo. Encarna al tipo malévolo y perverso. Taimado, preocupado por las joyas, David introduce la corrupción en la casa del honrado campesino y provoca un grave incidente con Peribañez. Hay una absoluta falta de veracidad histórica en el tratamiento de este personaje, pero no es eso lo que importa a los autores de la zarzuela porque crea en el escenario, con sus sayones, sus perlas, sus ocultamientos, etc. una intensificación colorista, novelesca, de pura invención.

Una función bien distinta es la que cumple el personaje de Olmedo. Sin duda uno de los aciertos de los creadores. Conocedores del teatro de Lope de Vega, Fernández-Shaw y Federico Romero han sabido llevar a la zarzuela una versión del "gracioso" de Lope que no aparece en el drama original. Su introducción en la zarzuela es de un gran efecto. Se trata de un segador perspicaz, intuitivo, chistoso y con visos de poeta. Expectador de la guerra, sabe reírse de sí mismo y de su calidad de hombre de cam-

po, así al presenciar el desfile de labriegos exclama:

mejor me quedara aquí (...)
 Bien sé que Enrique el Tercero
 cuando me vea la pinta
 que esíay de mí! tan distinta,
 de la que pinta un guerrero
 dirá: Señor ballestero
 vuesa merced va engañada,
 porque aunque esté bien armada
 y acicalada y compuesta,
 debajo de la ballesta,
 se os está viendo la azada. (LV. 3056-3065)

Olmedo conoce perfectamente las limitaciones de un villano, y no se rebela ante ellas, sino que se burla y se escapa de ir a la guerra. Cómicamente interesado por todo lo material, cobarde, sin aires de héroe, se nos presenta muy cerca del realismo a ras de tierra que caracteriza a la figura del "gracioso".

También es misógino y con sus expresiones irónicas hacia las segadoras hace reír a los otros labradores y al espectador:

Como te dejen entrar
 en batalla con la lengua
 ibuen desmoche va a hacer
 en las huéstes sarracenas! (LV.3050-3053) le dice

a Juana Antonia.

En el acto I de la zarzuela es él quien entona una canción de fiesta del más puro estilo tradicional:

Segador,
 este anocheçdo vanse a desposar
 una labradora con un labrador.
 Es él-el más rico mozo del lugar,
 y ella la más guapa de este alrededor.
 Hoy no hay que segar,
 segador. (LV. 186-192) y más adelante

pone sus crícas en versos irónicos, remedos de letrillas popula-

res: a la fuente de la zarza
 a beber van las mujeres,
 porque dicen que se curan
 con el agua de la fuente.
 Unas van por lo que sufren,
 otras van por lo que temen,
 unas dicen que está fría,
 otras cuantas que caliente. (LV.1731-1738)

El resto de los protagonistas del drama lopesco: Casilda, D. Fadrique, Peribañez han pasado a la zarzuela con sus caracteres originales. Ha sido en la creación de los personajes secundarios donde los adaptadores se han apartado del modelo. Cabe señalar, sin embargo, que la eliminación de todas las escenas que se desarrolla en la casa del noble y la venganza final del villano tienden a limar la imagen terrible que el comendador supone en la obra clásica. D. Fadrique nos parece más cercano al "loco enamorado" en la zarzuela, en sus andanzas nocturnas, junto a criados, en sus rondas ante la alcoba de Casilda y, finalmente, en su solicitud de redención por el amor:

D. Fadrique a Casilda Si la gloria me das
 me arrancarás de Lucifer,
 y así me redimirás.
 (LV.3212-15)

En La villana, como en Doña Francisquita, todo lo puede el amor.

CONCLUSIÓN.

Parece evidente que el interés primordial de Guillermo Fernández-Shaw y Federico Romero ha sido adaptar las situaciones creadas por Lope al imperativo musical de Amadeo Vives. Ambas comedias habían constituido grandes éxitos de público y de crítica. Se trataba de adaptar obras de fama y de gran aprecio por parte de los estudios académicos. En este intento los zarzuelistas respetaron el esquema constructivo de Lope, pero hubieron de integrar sus aciertos escénicos en un contexto más cercano y atractivo para el espectador de nuestro siglo.

En ambas obras la obligada adaptación a una composición musical previa determinaba la eliminación de escenas y discursos alejados del gusto del género musical. Así, en Doña Francisquita, la zarzuela construida con mayor libertad, se sustituye el siglo XVII por el atractivo momento de la primera mitad del siglo XIX. Los motivos debieron ser de interés escénico. Las estampas románticas y las resonancias galdosianas contribuyeron, junto con la influencia del "género chico", a eliminar aspectos históricos ligados al contexto lopesco y sustituirlas por escenas de grupos y evocaciones populares. El interés por no ocultar la melodía tras el texto hace que en el conjunto de las zarzuelas destaquen las escenas de Carnaval, los bailes colectivos y las estampas de grupo.

A pesar de que los rasgos básicos de los personajes no han sufrido alteraciones definitivas, el enredo y los motivos platónicos de las obras clásicas han quedado postergados ante el movimiento, las variaciones ambientales y el colorido final de la obra.

Las expresiones castizas, propias del lenguaje arnichesco y sacadas de los personajes galdosianos contribuyen (en el caso de Doña Francisquita) a crear un ambiente cargado de evocaciones literarias, pero alejado de la intención de la obra modelo. Con todo, pese a ser la obra que se aparta más de su modelo, fue Doña Francisquita la obra mejor acogida y en la que público y críticos cifraron sus esperanzas con vistas a la renovación del género.

También La villana fue aplaudida en sus días, quizás apoyado el triunfo por el clima cultural propicio al Siglo de Oro que se fomentaba en aquellos años veinte. El conflicto ideológico del drama original queda en la zarzuela diluido en un cuadro social al que se le han mermado dramatismo y violencia. No obstante, la creación de personajes como Olmedo o David salvan a la zarzuela de una esquemática simplificación.

En La villana se hace patente, más que en ninguna obra, la intención desdramatizadora de la zarzuela. El intermedio musical que divide el tercer acto rompe la tensión anterior y provoca un final acelerado y fácil.

En otro sentido, parece incuestionable la preponderancia dada a la partitura sobre el texto. Todo está sometido a un allucimiento musical, como si se temiera el "no aprecio" por parte del público del texto clásico. Curiosamente el público de hoy no parece entusiasmarse con las melodías de las zarzuelas. Casi se podría decir que se trata de un género llamado a desaparecer. ¿Han cambiado tanto los gustos del público? ¿Faltan creadores nuevos? ¿Qué futuro se puede esperar de un género que fue el rey de la escena durante décadas? Me permito un cierto optimismo respecto al teatro musical en general, no tanto, desde luego, respecto a la zarzuela. Sin embargo, hemos de reconocer que posee un atractivo escénico indudable, sus diálogos y situaciones y su dinamismo teatral la convierten en un género con leyes propias y, desde luego, de interés. Quizás el camino sea, como dije al comienzo, una valoración objetiva y desinteresada del género, quizás volcar toda la creatividad en su renovación. En cualquier caso se trata de un camino necesario hacia la recuperación de nuestro pasado cultural.

Ediciones utilizadas:

VEGA CARPIO, Félix Lope de. La discreta enamorada, en Obras de Lope de Vega, Madrid, R.A.E., 1890-1913.

Peribañez y el comendador de Ocaña. Madrid, 1969, 2ª ed., Ed. de Zamora Vicente.

ROMERO, Federico y FERNANDEZ-SHAW, Guillermo. Doña Francisquita. Comedia lírica en tres actos, el último dividido en dos cuadros, inspirada en "La discreta enamorada" de Lope de Vega. Música de Amadeo Vives. Madrid, Industria Gráfica, 1923. 3ª ed.

La villana. Zarzuela en tres actos, dividida en siete cuadros, basada en la tragicomedia de Lope de Vega "Peribañez y el comendador de Ocaña" Música de Amadeo Vives. Madrid, Suc. de Rivadeneira, 1927.

Bibliografía sobre la zarzuela :

COTARELO Y MORI, Emilio. Orígenes y establecimiento de la ópera en España hasta 1800. Madrid, 1917.

DELEITO Y PIÑUELA, José. Origen y apogeo del género chico. Madrid, 1949.

FERNANDEZ-CID, Antonio. Cien años de teatro musical en España. (1875-1975). Madrid, 1975.

FERNANDEZ-LUNA, Concha. La zarzuela, Madrid, 1954.

- GARCIA DE LA VEGA, Julián. El género lírico, Madrid, 1959.
- LLADÓ, Jose María. Zarzuelas famosas, Barcelona, 1956
- MUÑOZ, Matilde. Historia del teatro en España, Madrid, 1965.
- PEÑA Y GOÑI, Antonio. España, desde la ópera a la zarzuela, Madrid, 1967.
- SUBIRÁ, José. Temas musicales madrileños, Madrid, 1971.
- TEATRO LIRICO ESPAÑOL. R.T.V.E. /S.l., s.i., s.a./

NOTAS:

- (1) El reparto del estreno de la obra quedó así en sus principales papeles: Francisquita, Srta. Isaura; Aurora, Sra. Raga; Doña Francisca, Sra. Lázaro; Don Matías, Sr. Güell; Fernando, Sr. Casenave y Cardona, Sr. Palacios.
- (2) German Bleiberg en su Diccionario de la literatura española señala cómo el madrileñismo fue una constante del género chico que heredó la zarzuela grande como la insistente aparición de Madrid encuadros al fresco, patios de vecindad, paseos, parques y verbenas.
- (3) La visión de Mesonero Romanos puede detectarse fácilmente en la zarzuela. En este caso mediante dos obras que los autores debieron conocer: Escenas matritenses y el Nuevo Manual histórico-topográfico-estadístico y descriptivo de Madrid.
- (4) Luis de Tapia ha vuelto a ser conocido gracias a los esclarecedores datos que ofrece Andrés Amorós en su obra Vida y literatura en "Troteras y danzaderas".
- (5) Las siglas que utilizo de aquí en adelante son:
- DE- La discreta enamorada.
- DF- Doña Francisquita.
- P- Peribañez y el comendador de Ocaña-
- LV- La villana.

Las citas remitan a las ediciones utilizadas y que señalo en la bibliografía.

- (6) El reparto de La villana el día de su estreno quedó así en los principales papeles:
- Casilda, Srta. Herrero; Peribañez, Sr. Gorgé; D. Fadrique, Sr. Guitart; David, Sr. Redondo del Castillo; Olmedo, Sr. Palacios; Juana Antonia, Srta. Cadenas; Miguel Angel, Sr. Palacios.

(7) En mi Memoria de Licenciatura adjunto un ejemplar xerigrafía de las críticas del estreno de ambas zarzuelas. En este tipo de resumen no ha sido posible reproducir ninguna de ellas.



FUNDACION JUAN MARCH

SERIE UNIVERSITARIA

TITULOS PUBLICADOS

Serie Marrón

(Filosofía, Teología, Historia, Artes Plásticas, Música, Literatura y Filología)

- | | |
|--|--|
| 1 Fierro, A.:
Semántica del lenguaje religioso. | 60 Alcalá Galvé, A.:
El sistema de Servet. |
| 10 Torres Monreal, F.:
El teatro español en Francia (1935-1973). | 61 Mourão-Ferreira, D., y Ferreira, V.:
Dos estudios sobre literatura portuguesa contemporánea. |
| 12 Curto Herrero, F. Fco.:
Los libros españoles de caballerías en el siglo XVI. | 62 Manzano Arjona, M.:
Sistemas intermedios. |
| 14 Valle Rodríguez, C. del:
La obra gramatical de Abraham Ibn Ezra. | 67 Acero Fernández, J. J.:
La teoría de los juegos semánticos. Una presentación. |
| 16 Solís Santos, C.:
El significado teórico de los términos descriptivos. | 68 Ortega López, M.:
El problema de la tierra en el expediente de Ley Agraria. |
| 18 García Montalvo, P.:
La Imaginación natural (estudios sobre la literatura fantástica norteamericana). | 70 Martín Zorraquino, M.ª A.:
Construcciones pronominales anómalas. |
| 21 Durán-Lóriga, M.:
El hombre y el diseño industrial. | 71 Fernández Bastarache, F.:
Sociología del ejército español en el siglo XIX. |
| 32 Acosta Méndez, E.:
Estudios sobre la moral de Epicuro y el Aristóteles esotérico. | 72 García Casanova, J. F.:
La filosofía hegeliana en la España del siglo XIX. |
| 40 Estefanía Álvarez, M.ª del D. N.:
Estructuras de la épica latina. | 73 Meya Llopart, M.:
Procesamiento de datos lingüísticos. Modelo de traducción automática del español al alemán. |
| 53 Herrera Hernández, M.ª T.:
Compendio de la salud humana de Johannes de Ketham. | 75 Artola Gallego, M.:
El modelo constitucional español del siglo XIX. |
| 54 Flaquer Montequí, R.:
Breve introducción a la historia del Señorío de Bultrago. | 77 Almagro-Gorbea, M., y otros:
C-14 y Prehistoria de la Península Ibérica. |

- 94 Falcón Márquez, T.:
La Catedral de Sevilla.
- 98 Vega Cernuda, S. D.:
J. S. Bach y los sistemas contrapuntísticos.
- 100 Alonso Tapia, J.:
El desorden formal de pensamiento en la esquizofrenia.
- 102 Fuentes Florido, F.:
Rafael Cansinos Assens (novelista, poeta, crítico, ensayista y traductor).
- 110 Pitarch, A. J., y Dalmases Balañá, N.:
El diseño artístico y su influencia en la industria (arte e industria en España desde finales del siglo XVII hasta los inicios del XX).
- 113 Contreras Gay, J.:
Problemática militar en el interior de la península durante el siglo XVII. El modelo de Granada como organización militar de un municipio.
- 116 Laguillo Menéndez-Tolosa, R.:
Aspectos de la realeza mítica: el problema de la sucesión en Grecia antigua.
- 117 Janés Nadal, C.:
Vladimir Holan. Poesía.
- 118 Capel Martínez, R. M.:
La mujer española en el mundo del trabajo. 1900-1930.
- 119 Pere Julià:
El formalismo en psicolingüística: Reflexiones metodológicas.
- 126 Mir Curcó, C.:
Elecciones Legislativas en Lérida durante la Restauración y la II República: Geografía del voto.
- 130 Reyes Cano, R.:
Medievalismo y renacentismo en la obra poética de Cristóbal de Castillejo.
- 133 Portela Silva, E.:
La colonización cisterciense en Galicia (1142-1250).
- 134 Navarro Mauro, C.:
La terapia de pareja según la teoría sistémica.
- 138 Peláez, M. J.:
Las relaciones económicas entre Cataluña e Italia, desde 1472 a 1516, a través de los contratos de seguro marítimo.
- 142 Reyero Hermosilla, C.:
Gregorio Martínez Sierra y su Teatro de Arte.
- 144 Arnau Faidella, C.:
Marginats a la novel·la catalana (1925-1939): Llor i Arbó o la influencia de Dostoievski.
- 148 Franco Arias, F.:
El vocabulario político de algunos periódicos de México D. F. desde 1930 hasta 1940 (Introducción). Estudio de Lexicología.
- 149 Muñiz Hernández, A.:
El Teatro Lírico del P. Antonio Soler.
- 159 Amigo Espada, L.:
El Léxico del Pentateuco de Constantinopla y la Biblia Medieval Romanecada Judeoespañola.
- 160 Merino Navarro, J. P.:
Hacienda y Marina en Francia. Siglo XVIII.
- 167 Trapero Trapero, M.:
Pervivencia del antiguo teatro medieval castellano: la pastorada leonesa.
- 175 Manzorro Pérez, M.:
Técnicas tradicionales y actuales del grabado.
- 176 Maldonado López, A.:
Terapia de conducta y depresión: un análisis experimental de los modelos conductual y cognitivo.
- 177 Jiménez Gómez, M.ª de la C.:
Aproximación a la Prehistoria de El Hierro.
- 178 Izquierdo Benito, R.:
Precios y salarios en Toledo en el siglo XV (1400-1475).
- 179 Romera Castillo, J.:
La Poesía de Hernando de Acuña.
- 181 Bernal Rodríguez, M.:
Cultura popular y Humanismo: Estudio de la «Filosofía Vulgar», de Juan de Mal Lara.

- 186 Sesma Muñoz, J. A.:
Transformación social y revolución comercial en Aragón durante la Baja Edad Media.
- 189 Moya Espí, C.:
Interacción y configuración en el pensamiento de Dilthey.
- 190 López Torrijos, R.:
La mitología en la pintura española de los siglos XVI y XVII.
- 191 Rojo Martín, M.ª del R.:
Evolución del movimiento vanguardista. Estudio basado en La Gaceta Literaria (1927-1932).
- 194 Gotor Sicilia, A.:
La variable revista en la literatura científica.

