La Picaresca (1851): *Rinconete y Cortadillo* en el origen de la zarzuela grande del siglo XIX

María Encina Cortizo / Ramón Sobrino
Universidad de Oviedo

Resumen
A mediados del siglo XIX, un grupo de artistas pretende recuperar la tradición lírica española, estableciendo la zarzuela desde las tablas del Teatro del Circo de Madrid. En este trabajo analizamos uno de los títulos que contribuyó a hacer nacer el género, *La Picaresca* (1851), zarzuela en dos actos, con texto de C. García Doncel y música de J. Gaztambide y F. Asenjo Barbieri. Los orígenes cervantinos del libreto –*Rinconete y Cortadillo* y el quijotesco Ginés de Pasamonte– plantean la recuperación de textos clásicos del Siglo de Oro como alternativa para la instauración de un género lírico hispánico que acabará fundado en la traducción y adaptación de textos de ópera cómica francesa de alta comedia. Se estudian los textos literario y musical, y la recepción de la obra a partir de diversas fuentes, principalmente hemerográficas.

Abstract
Toward the middle of the nineteenth century, a group of artists seeks to recover the Spanish lyric tradition, setting the zarzuela from the scenary of the Teatro del Circo in Madrid. In this paper we analyze one of the titles that helped give birth to the genre: *La picaresca* (1851), operetta in two acts, with text by C. García Doncel and music by J. Gaztambide and F. Asenjo Barbieri. The Cervantine origins of the text –*Rinconete y Cortadillo* and the quixotic Ginés de Pasamonte– pose the retrieval of classic Golden Age texts as a new, alternative way to the establishment of a Hispanic lyric, which will eventually be founded instead on the translation and adaptation of French high-comedy and comic-opera texts. We study the literary and musical texts, and the reception of the work from various sources, mainly journalistic ones.

1. EL CONTEXTO ASOCIATIVO: LOS ANTECEDENTES LÍRICOS DE *LA PICARESCA*

La Picaresca es uno de los títulos líricos que se estrena en los inicios del establecimiento del género en el siglo XIX, el año mismo de la creación definitiva de la zarzuela grande con el estreno de *Jugar con fuego* (1851) de Vega y Barbieri. Manifiesta la exploración de un camino, entre los muchos por los que el género intentó avanzar, como la zarzuela-*vaudeville* –cuyo ejemplo más representativo es *El novio y el concierto* (1839) de Bretón de los Herreros y Basilio Basili–, la tonadilla o zarzuela andaluza –género al que pertenecen las obras de

Recibido el 20/05/2013. Publicado el 16/09/2013

Mariano Soriano Fuertes de la década de los cuarenta y primeros cincuenta como *Jeroma, la castañera* (1843), *¡Es la Chachi!* (1845), *El ventorrillo de Alfarache* (1846), *La sal de Jesús* (1847) o *El Tío Caniyitas* (1850)– (Cortizo, 1996: 23-50) o las zarzuelas parodia de Agustín Azcona de mediados de los años cuarenta (Cortizo, 2012).

Como afirma Lolo (2007, p. 136), *La Picaresca* marca un punto de inflexión en lo que se refiere al empleo de la inspiración cervantina para el desarrollo del teatro lírico nacional. A pesar de que la obra fue un fracaso por causas ajenas a su calidad, sin duda García Doncel, Gaztambide y Barbieri pretendían a través de la misma vincular el género con la gran literatura española, buscando un referente literario que atrajera al público burgués.

El año de estreno de la obra, 1851, el género lírico español parecía comenzar a ver la luz al haber logrado éxito, en la temporada 1849-50, las zarzuelas en dos actos de Rafael Hernando (1822-1888), *El duende* (1849) y *Colegialas y soldados* (1849). A través de estos títulos, la zarzuela inicia su proceso de 'restauración', en definición de sus propios autores, logrando asentarse como espectáculo capaz de alcanzar un desarrollo dramático idéntico al de la francesa *opéra comique*, modelo al que Hernando aspiraba. El compositor, único maestro de música en el Teatro de Variedades durante la temporada 1849-50, admite que en el siguiente año cómico, 1850-51, se sumen a la compañía que mantiene en dicho teatro la empresa Gaona-Carceller, Francisco Asenjo Barbieri (1823-1894) y Joaquín Gaztambide (1822-1870), que unidos al barítono Francisco Salas (1812-1875) y al escritor Luis Olona (1823-1863) pretendían cultivar de forma productiva el género lírico nacional, con la intención de preparar el camino para el nacimiento de la ópera española.

La empresa se instala de nuevo al comienzo de la temporada 1850-51 en el Teatro de Variedades, tras haber sufrido este coliseo una importante rehabilitación arquitectónica (Fernández Muñoz, 1988: 249). Según el nuevo *Reglamento General de los Teatros del Reino* (1849), Variedades, denominado ahora Teatro Supernumerario de la Comedia, debe albergar además de teatro declamado –para lo que se refuerza la sección de verso de la compañía–, algunas representaciones líricas.

Tras las primeras representaciones de verso, el 17 de septiembre se repone la zarzuela *¡Tramoya!* (1850)[1], y el 14 de noviembre se estrena *Pero Grullo*, zarzuela en dos actos, con libro de A. Lozano y J. Mª de Larrea, y música de Cristóbal Oudrid (1825-1877), que venía así a unirse al grupo de compositores que trabajaban en el Variedades. Lamentablemente, la obra, para la que Oudrid reutilizó materiales anteriores como su *Rondalla aragonesa*[2], no alcanzó éxito alguno, no llegando tan siquiera a imprimirse su libreto.

Para superar este fracaso, todos los músicos de la compañía se suman con el fin de componer una obra que atraiga al público que a partir de noviembre sería tentado también por los efluvios líricos italianos del recién inaugurado Teatro Real[3]. El 19 de noviembre se estrena en Variedades *Escenas en Chamberí*, capricho

[1] Según afirma *La Época*, al teatro acude concurrencia numerosa, y la zarzuela de Barbieri, que se presenta tras la comedia nueva *El preceptor y su mujer*, «cada vez gusta más al público, y en ella Salas arranca siempre merecidos aplausos». «Noticias generales», n.º 497, 13-X-1850, p. 3.
[2] Cotarelo y Mori (1953: 279) afea esta actitud perezosa de Oudrid.
[3] El Teatro Real se inaugura el 19 de noviembre de 1850.

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

cómico-lírico-bailable de Olona, con música de Hernando, Barbieri, Gaztambide y Oudrid. A pesar del éxito logrado, la obra no pasa de ser un pastiche de escenas en las que lucir las facultades de la bailarina Petra Cámara, entonces el «embeleso de todos los aficionados al genuino baile español» (Cotarelo y Mori, 1953, 297).

A finales de ese mes de noviembre se anuncia en prensa que la empresa ha contratado a la soprano Cristina Villó, estupenda cantante de ópera, hija del director de la orquesta del coliseo, José Villó, que viene a reforzar más aún la compañía lírica instalada en el Circo. Así, Villó y Salas «podrán elevar a gran altura nuestra incipiente ópera nacional»[4].

A principios del mes de diciembre la empresa Gaona y Carceller decide alquilar el Teatro del Circo, para ubicar allí la sección lírica de la compañía, dejando en Variedades la sección de verso y decidiendo que la sección de baile, muy afamada en Madrid gracias a Petra Cámara y el coreógrafo Ruiz, actúe indistintamente en un teatro o en otro, según convenga. Y es que la apertura del teatro de la Plaza de Oriente en noviembre había dejado sin actividad al coliseo del Circo, que durante largo tiempo se había dedicado a la ópera italiana; éste gozaba de un mayor aforo que Variedades, así que, aún bajando los precios, produciría mejores rendimientos. Esta operación mercantil nos ofrece, por primera vez en la historia contemporánea del género, el intento de una empresa teatral de mantener actividad en dos teatros de forma simultánea, con tres secciones a sueldo: verso, canto y baile.

La Época se hace eco pronto del importante cambio en la empresa del Teatro de Variedades:

> La Empresa del Variedades, queriendo dar más ensanche a los trabajos artísticos de las compañías que con tanta aceptación del público reúne en su coliseo, y tratando de facilitar también el progresivo desarrollo de los espectáculos líricos, al par que la novedad posible y constante en los dramáticos y coreográficos, ha tomado a su cargo, previa real licencia competente, el teatro del Circo, para dar al mismo tiempo que en el de Variedades representaciones de zarzuelas, comedias y bailes españoles, alternando unas con otras, presentándolas a veces juntas, y procurando, en fin, combinarlas lo mejor que al servicio del público convenga. Queriendo también la empresa que estos espectáculos reúnan a la bondad que en sí tengan la economía para el público que tan benignamente los ha acogido hasta ahora, ha hecho una considerable rebaja en los precios de entradas y localidades del Circo, llevándola a un punto nunca acostumbrado. La entrada general cuesta 3 rs., los palcos 32, las lunetas 40, y las delanteras de anfiteatro y de galería 6 y 5. Por abono aún hay mayor rebaja[5].

[4] «Teatro de Variedades». *La España*, nº 814, 30-XI-1850, p. 4.

[5] *La Época*, Madrid, nº 539, 1-XII-1850, p. 4. Como los precios podrían aún parecer altos para el nuevo espectáculo de zarzuela, el teatro decide abrir un abono por treinta funciones, aplicando la

ISSN: 1594-378X

Teatro del Circo. Madrid

La buena calidad de la sección lírica permite aprovechar la manifiesta afición matritense por el arte lírico, programando en los beneficios funciones variadas, en las que la Villó introducía repertorio italiano que pudiera atraer público que ahora acudía al Teatro Real. Un ejemplo es el beneficio de la primera actriz Luisa Yáñez, celebrado el 28 de febrero, en el cual, además de la segunda parte de *El duende* (1851) de Olona y Hernando, se anuncia que Cristina Villó ha accedido a instancias de la beneficiada, a cantar «las variaciones de la ópera *Ipermestra* (1838), del maestro Saldoni, en las que tantos aplausos ha recibido de este público. Será acompañada por el cuerpo de coros, con los trajes y el aparato escénico que le corresponde»[6]. Y el 15 de marzo, en el beneficio de la bailarina Petra Cámara, la Villó interpreta el rondó de la ópera *Columella*[7].

Pero no era fácil mantener beneficios mercantiles con tres secciones trabajando en dos teatros a la vez, tal y como relata Barbieri en su legado:

> Llegamos a la época en que la empresa de Variedades y el Circo atravesaba una crisis y penuria que amenazaba una total ruina; el señor Gaona había agotado sus capitales y se hacía víctima de los prestamistas, para atender al pago de sus compromisos; el señor Carceller por su parte había mal-

siguiente rebaja: Palco principal y entresuelo (sin entradas): 32 reales vellón; Palco principal bajo (sin entradas); 16 r.v. ; Luneta (con entradas): 10 r. v. ; Delantera de anfiteatro (con entrada): 6 r. v. ; Asientos de anfiteatro (con entrada): 4 r. v. ; Delanteras de galerías (con entrada): 5 r. v. ; y Entrada general: 3 r. v.

[6] «Diversiones públicas». *Diario oficial de avisos de Madrid*, 28-II-1851, p. 4. Saldoni formaba parte, además, en ese momento de la Junta Consultiva de Teatros, lo que le colocaba en un lugar importante en caso de existir alguna dificultad empresarial.

[7] «Diversiones públicas». *Diario oficial de avisos de Madrid*, 14-III-1851, p. 4. Parece que podría tratarse de *Il ritorno di Columella* (1839) de Fioravanti, que la Villó ya había cantado en el T. de la Cruz en mayo de 1847; en dicha producción participó también Francisco Salas (Carmena y Millán, 1878, 97).

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

> gastado su dinero y el de sus socios en francachelas en las tiendas de *Los andaluces,* pensando tal vez que los tesoros del pobre Gaona no habían de tener fin; el gran peso que gravitaba sobre esta empresa era ya tan excesivo, que todos temíamos una quiebra próxima e irremediable por más que los empresarios hacían los mayores esfuerzos por continuar; Salas mismo había hecho préstamos a Carceller para que pudiera salir a puerto en medio de tales tempestades; pero todo era en vano, e imposible continuar manteniendo las tres grandes compañías que hasta el día estaban manteniéndose en los dos teatros, máximamente cuando en desaciertos la dirección derrochadora, no había pensado que su mala administración sería su ruina, tanto más segura cuanto más difícil es administrar bien dos teatros a la vez (Casares, 1994: 33).

Salas, que consideraba que la mejor manera de aumentar los ingresos era competir con el Teatro Real, decide que en su beneficio participen dos de los mejores cantantes italianos que habían trabajado en esa primera temporada del teatro de la Plaza de Oriente, Marietta Alboni y Giorgio Ronconi, tal y como relata Barbieri:

> Salas, que debía según contrato hacer su beneficio y que, como se ha dicho, había adelantado fondos a Carceller, procuró que dicho beneficio fuera lo más productivo posible; al efecto aprovechó la primera representación de *La Picaresca* y además comprometió a la Alboni y a Ronconi para que vinieran al Circo a cantar en la misma noche de su beneficio; para este fin anunció pomposamente dicho beneficio concebido en los términos siguientes:
>
> 1º *La Picaresca*, ópera-cómica en dos actos
> 2º Aria de la *Betly* por la señora Alboni
> 3º Acto tercero del [*Torquato*] Tasso por el señor Ronconi y Coros
>
> La función así dispuesta, se llevó Salas todos los billetes del teatro a su casa donde los vendió a unos precios excesivamente subidos y se anunció la representación para el lunes 24 de marzo; representación que el público esperaba con ansiedad; y nosotros seguíamos ensayando *La Picaresca,* cuando al llegar el día designado se vio Salas repentinamente atacado de una ronquera tan fuerte y pertinaz, que hacía imposible la ejecución del espectáculo (y sigue la historia de mis contrariedades). En tal estado fue preciso suspender la función ya ensayada, mas como la Alboni y Ronconi habían concluido su temporada en el Teatro Real y se marchaban de Madrid, no era posible dejar de hacer la función pronto, a no ser que Salas se conviniera a renunciar a sus ventajas, quitando la función y devolviendo el dinero al público, cosa muy difícil, porque como los precios eran convencionales, y además mucha parte del público había dado más de lo que

ISSN: 1594-378X

se pidió por sus billetes, era imposible cuando menos saber lo que había pagado cada uno. A todo esto, la ronquera de Salas se agravaba en vez de mejorar, la impaciencia del público iba en aumento, al paso que también la empresa del teatro, apurados sus recursos, no sabía ya qué partido tomar en tan azarosas circunstancias. A esto sólo hubiera habido un remedio que era devolver el dinero y renunciar a la Alboni y a Ronconi, pero como Salas antes que soltar la presa quería dejarse los dientes en ella, fue tanto lo que a Gaztambide y a mí nos rogó para que permitiéramos hacer nuestra obra que por fin nos resignamos al sacrificio, creyendo que podría esto contribuir al bien de la empresa en la que todos estábamos interesados.

Por fin se determinó la función para el viernes 29 de marzo de 1851, poniéndose en escena *La picaresca,* cuyo libreto fue puesto en música el primer acto por Gaztambide y el 2º por mí. La representaban Cristina Villó, Bardán, Salas, Testa, Fuentes, Aznar, Cortés y otros y estaba convenido en que Gaztambide dirigiera su acto y el aria de la Alboni y yo el mío y el acto del *Tasso* que cantaba Ronconi (Casares, 1994: 34).

Francisco Salas

El libro de esta zarzuela data del año anterior, de hecho ya en mayo de 1850 encontramos referencias a la misma en la prensa[8], y por las cartas enviadas por

[8] «Variedades. […] Los señores Doncel y Asquerino han escrito una ópera cómica en dos actos titulada *Rinconete y Cortadillo*». «Noticias Teatrales». *El Clamor público*, 14-V-1850, p. 3.

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

Doncel a Barbieri, en verano de ese año desde Barcelona, sabemos que el texto de la obra estaba casi terminado en julio de 1850.

Desde el 1 de enero de 1851 encontramos noticias hemerográficas que hablan del comienzo de los ensayos[9] que, según *El Heraldo*[10], comienzan el lunes 13 de enero, mientras se concluía la partitura tal y como era habitual[11]. Ya en febrero nos encontramos con la terrible noticia de la muerte de su autor, Carlos García Doncel, el día 8, de una larga y penosa enfermedad[12]. Y pocos días después, se nos anuncia que se están pintando decoraciones nuevas para la obra, añadiendo entonces que fue concluida por García Doncel pocos días antes de su muerte[13].

Ya a mediados de marzo se publica que «corren rumores sobre la próxima disolución de la compañía de Variedades y del Circo», añadiéndose ciertas variaciones en el personal de la compañía, previas al estreno de *La Picaresca*:

> ajustándose una hermana de la señora Villó en lugar de la señora Istúriz que se halla gravemente enferma. El tenor González ha roto su escritura y ha sido contratado para reemplazarle el señor Testa; se nos ha dicho que su verdadero apellido es Cabeza, pero que la empresa ha exigido que se anuncie con el de Testa porque de este modo tiene un sabor más italiano: la verdad en su lugar[14].

La opinión pública espera con ansia el estreno de la nueva obra lírica española, «pues en lo que va de año cómico sólo se han estrenado tres o cuatro zarzuelas que han dado de sí todo cuanto han podido: pero que no son suficientes para llamar la concurrencia que debía traer el citado espectáculo»[15].

La situación económica de la empresa no era buena, y a la presión pública había que añadir la competencia que suponían los beneficios de los otros teatros, como el de Vicente Calatañazor, actor y cantante cómico, verdadero talismán de las compañías teatrales, llevado a cabo el 20 de marzo en el Teatro del Drama. En el mismo, además de varias piezas declamadas, el beneficiado «cantará la parodia

---

9 F. M., «Revista de Teatros», *La Ilustración*, nº 1, 1-I-1851, pp. 2-3; *El observador*, «Gacetilla de la capital», Año III, nº 896, , 7 de enero de 1851, p. 3; *El Clamor público*, Madrid, nº 1989, 8-I-1851, «Crónica de teatros», p. 3; *Correo de los Teatros*, Año I, nº 8, 12-I-1851, p. 4.

10 «Gacetilla de la capital», *El Heraldo*, martes, 14-I-1851, p. 3.

11 *La Época* afirma el 26 de enero que no está aún concluida. «Noticias generales», año III, nº 586, 26-I-1851, p. 3. El libreto parece que ya estaba concluido el año anterior, a juzgar por las cartas que conservamos entre Doncel y Barbieri, que comentaremos posteriormente. Y según el *Diario Oficial de Avisos de Madrid* de 2-XI-1850, y *La España y El Clamor Público* de 3-XI-1850, el libreto, para esa fecha ya había sido aprobado por la Junta de Censura de los Teatros del Reino.

12 «Gacetilla», *La España*, nº 874, 9-II-1851, p. 4. Barbieri añade a esto: «Para colmo de las desdichas que pesaron sobre esta obra baste decir que murió su autor Doncel, cuando empezaban los ensayos. Ésta es la causa porque su libreto adjunto se imprimiera con fecha anterior a su representación» (Casares, 1994, p. 34).

13 *El Heraldo*, 26-II-1851. Parecidas palabras publica *El eco del actor*, nº 28, 10-III-1851, p. 221.

14 *La Ilustración*, 15-III-1851, «Revista de Teatros», p. 2.

15 «Gacetilla de la capital». *El Observador*, nº 952, 17-III-1851, p. 3.

ISSN: 1594-378X

del aria final de la *Lucia* [*di Lammemoor*], que tanto llamó la atención en las representaciones de *El sacristán de San Lorenzo*»[16].

El estreno de *La Picaresca* comienza a anunciarse para el lunes 24 de marzo, a las ocho de la noche[17], apareciendo ya en la cartelera teatral de los diarios de la capital la estructura completa de la función en beneficio de Salas, en cuya casa se podían comprar los billetes por adelantado como ya habíamos leído en el relato de Barbieri:

> 1º. Se pondrá en escena la ópera cómica nueva en dos actos y en verso, obra póstuma de don Carlos Doncel, música de los señores Gaztambide y Barbieri, titulada: *LA PICARESCA*
> Será exornada con todo el aparato que exige su argumento, estrenándose dos decoraciones pintadas al efecto por don Ramón Vázquez.
> 2º. Escena y aria de la ópera *BETLY*, del maestro Donizetti, por la señora Alboni
> 3º. Rondó final de la ópera *TORCUATO TASSO*, por el señor Ronconi y coros.
> 4º. Baile nacional
> Las personas que gusten adquirir billetes acudirán desde hoy sábado al domicilio del interesado, calle de Santa Isabel, nº 5, cuarto segundo de frente[18].

Pero finalmente, como ya sabemos por Barbieri, la obra debe esperar hasta el 29 de marzo, dada la pertinaz ronquera de Salas, y no es bien recibida, produciéndose días después la quiebra de la empresa.

> Resta sólo decir que Gaztambide al día siguiente fue la causa de que la empresa del teatro se declarara en quiebra; hecho que aún no le ha perdonado Salas, porque éste quería que continuasen los espectáculos de cualquier modo, a fin de reintegrarse él de un pico que le quedaba por cobrar del dinero que había dado a Carceller para pagar una nómina. ¡¡Pueden caber juntas más calamidades teatrales!! (Casares, 1994: 35)[19].

2. LA OBRA

Casi nada sabemos del proceso de composición de *La Picaresca*. Los datos que tenemos del autor del texto de la obra, Carlos García Doncel (1815-1850), son

[16] «Parte indiferente. Gacetilla de la capital», *El Heraldo*, 18-III-1851, p. 3. El éxito fue grande, como recoge la «Gacetilla de la capital» de *El Observador*, nº 955, 21-III-1851, p. 3.
[17] «Gacetilla de la capital», *El Observador*, nº 955, 21-III-1851, p. 3.
[18] «Diversiones públicas», *Diario oficial de avisos de Madrid*, 22-III-1851, p. 4 y 23-III-1851, p. 4. Parecido anuncio se publica en la sección «Espectáculos», de *La España*, nº 909, 22-III-1851, p. 4.
[19] *El Heraldo* de 2-IV-1851 afirma que la empresa se ha declarado en quiebra; y *El eco del actor* del 7-IV-1851 desea que «vuelva a resucitar pronto para bien de los muchos infelices que se quedarán en la calle!».

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

escasos. Escritor, periodista y dramaturgo español del romanticismo que a veces recurrió al seudónimo *Carlos G. Ephebus*, Doncel tenía relación con muchas de las figuras literarias relacionadas con las primeras zarzuelas, como Luis Olona, con quién publicó la novela *Los misterios de Madrid* (1845); Tomás Rodríguez Rubí, con quién firmó *La ceniza en la frente* (1849), o Luis Valladares Garriga, con el que escribió comedias como *Sobresaltos y congojas* (1841), *El que no corre, vuela* (1847) o *A mentir medraremos* (1850), y dramas como *Amor y nobleza* (1842) o *El guante de Coralino* (1844)[20].

El autor estaba intentando concluir el texto ya en julio de 1850, tal y como revelan dos cartas dirigidas por él a Barbieri desde Barcelona. En la primera de ellas, fechada el 20 de julio de 1850, Doncel escribe:

> Mi estimado amigo:
> Con los males y las prisas no pude, como quisiera, ver a Vd. antes de mi partida; supongo que Salas le habrá dado a Vd. toda la ración del 2º acto, pues la dejé concluida, según prometí. Dígame Vd. si tiene alguna duda o reparo acerca de la letra y póngame Vd. al corriente de cómo va saliendo la música, que no dudo será como ambos deseamos. Amigo, aquí a duras penas estoy tratando de hacer el poquísimo diálogo que me hace falta para rellenar el 2º acto, pero el calor pegajoso, la dejadez y soñera que brota de este clima, junto con mi mal endemoniado que, si no va a peor no se extirpa tampoco, me impiden ir tan listo como mi voluntad y deseo. No crea Vd., sin embargo, que me olvido de *La noche de truenos*; mucho me alegraría poder llevarla concluida. ¿Qué se hace Salas y donde anda? ¿qué se susurra de teatros?, aquí de ellos estamos modestísimamente, pues a lo único que se puede ir es a los conciertos matinales del Liceo, y éstos son sólo los domingos; hay que coger calor, y luego no bien nacerte cuando expirarte, porque apenas duran tres cuartos de hora engañifa como cosa catalana.
> Dése Vd. prisa a la música de la *Picaresca* y vea lo que le manda su amigo, C. G. Doncel (Casares, 1988: 617)[21].

Doncel cuenta para la escritura de la obra con la colaboración de Eduardo Asquerino, que, según se indica en el libreto en nota al pie, es autor de unos versos para la Escena II y otros para la Escena IV del Acto I[22].

---

[20] Doncel es retratado en el maravilloso cuadro de Antonio María Esquivel (1806-1857), *Los poetas contemporáneos o Una lectura de Zorrilla en el estudio del pintor*, de 1846, que actualmente se exhibe en el Museo Nacional del Prado, de Madrid.

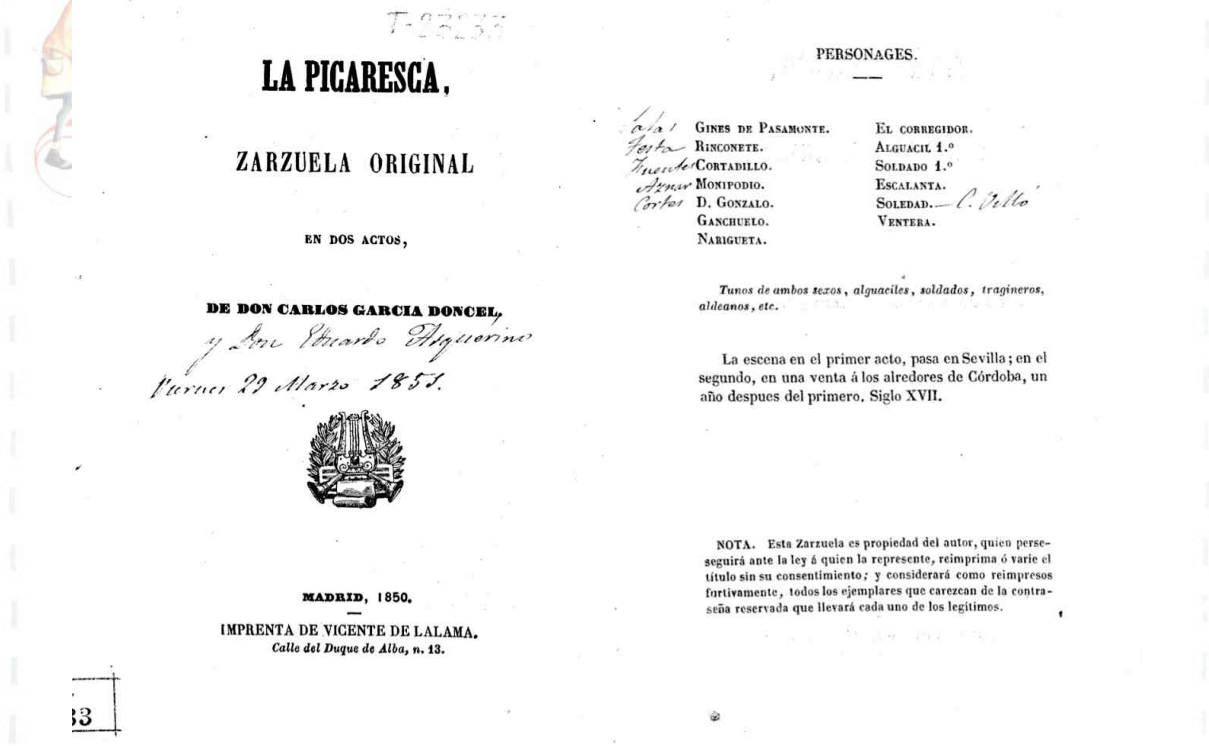
[21] La siguiente carta de la misma página, que carece de fecha, contiene un diálogo para el segundo acto que Doncel envía a Barbieri, probablemente días después, también desde la Ciudad Condal.

[22] «Desde este verso hasta el que dice: "Pero Dios pondrá remedio", así como la relación de la escena cuarta que empieza: "Yo servía a una dama cordobesa" y acaba con: «Tiene chiste, ¡ja, ja, ja!» está escrito por D. Eduardo Asquerino». Nota al pie 1, *La Picaresca*, Madrid, Imp. de Vicente de Lalama, 1850, p. 7. En la Biblioteca Nacional se conservan dos fragmentos del acto II, en copia manuscrita autógrafa con correcciones, las escenas VI a X, ambas inclusive, y otro, desde el final de

ISSN: 1594-378X

El asunto de la obra procede de la más clásica tradición picaresca española, tomando algunos personajes de *Rinconete y Cortadillo* y otros de *El Quijote*,

> con la incorporación de Ginés de Pasamonte que se hizo pasar por un "guachinango", es decir, por un negro del Nuevo Mundo, de ahí que utilizase el deje característico en su habla. Buena parte de la obra se centró en las fabulaciones de Rinconete y Cortadillo para desenmascarar al farsante, pues consideraban que les estaba engañando. En la propia trama del engaño reside el espíritu de la novela cervantina que adopta aquí una nueva forma de presentación (Lolo, 2007: 136).



LA PICARESCA,

ZARZUELA ORIGINAL

EN DOS ACTOS,

DE DON CARLOS GARCIA DONCEL,

y Don Eduardo Asquerino

Estrenada el 29 de Marzo de 1851.

MADRID, 1850.

IMPRENTA DE VICENTE DE LALAMA.
Calle del Duque de Alba, n. 13.

PERSONAGES.

Ginés de Pasamonte.	El corregidor.
Rinconete.	Alguacil 1.º
Cortadillo.	Soldado 1.º
Monipodio.	Escalanta.
D. Gonzalo.	Soledad.
Ganchuelo.	Ventera.
Narigueta.	

Tunos de ambos sexos, alguaciles, soldados, trageneros, aldeanos, etc.

La escena en el primer acto, pasa en Sevilla; en el segundo, en una venta á los alrededores de Córdoba, un año despues del primero. Siglo XVII.

NOTA. Esta Zarzuela es propiedad del autor, quien perseguirá ante la ley á quien la represente, reimprima ó varie el título sin su consentimiento; y considerará como reimpresos furtivamente, todos los ejemplares que carezcan de la contraseña reservada que llevará cada uno de los legítimos.

El acto primero se desarrolla en la Sevilla del siglo XVII, en el patio de la casa de Monipodio, centro del hampa hispalense donde se reparten el negocio los vagos y maleantes de la capital andaluza. La Escalanta arrastra a la guarida del jefe a Soledad, joven huérfana que vive con ella y ha querido fugarse de su tutela. Rinconete y Cortadillo se consideran perjudicados en sus intereses por los demás ladrones, ya que nunca les corresponden negocios interesantes, así que deciden separarse de la 'cofradía'. Unos hombres traen atado a Ginés de Pasamonte[23], al

la escena I hasta el fin del acto.

[23] Ginés de Pasamonte es uno de los galeotes liberados por Don Quijote, el único de los delincuentes del que sabemos su nombre. Sirve de unión entre las dos partes del Quijote: aparece como galeote al que Sancho ayuda a liberar y que roba el rucio a Sancho; reaparece una primera vez transformado en gitano sin ser reconocido –Sancho lo reconoce por el rucio que le había

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

que creen un peruano rico, pero ante la aparición en escena de los alguaciles, arrojan en una cueva a Ginés y huyen a esconderse, dejando sola a Soledad, que al oír las voces de Pasamonte, le libera enternecida y ambos huyen juntos.

En el acto segundo, el lugar de la escena es la Venta del Mirlo, en Córdoba y ha transcurrido un año. Nada es lo que parece. Monipodio es ahora el Ventero; Ginés se ha convertido en Maese Pedro y anda con su mono y con Soledad por los pueblos vecinos. En la venta está, entre otras personas, un embozado que lo oye y examina todo. De pronto llegan por diversos lados Rinconete, vestido de capitán con soldados de su compañía, y Cortadillo de comisario de la Inquisición con alguaciles. Ginés los reconoce, y para recobrar los papeles que le acreditaban el derecho a una herencia que se va a adjudicar en Córdoba y que los rateros le habían quitado en Sevilla y él había quitado antes en Lima a su dueño, don Gonzalo, dejándole malherido, hace que los auxiliares de cada uno de los dos granujas prendan al otro. Y cuando ya Ginés se cree seguro en posesión de los papeles, llega el corregidor, quien, además de desenmascarar al ladrón, le presenta el embozado, que es el verdadero dueño de los documentos y padre de Soledad, que también le había sido robada.

Revista de lenguas y literaturas

Francisco Asenjo Barbieri

Joaquín Gaztambide

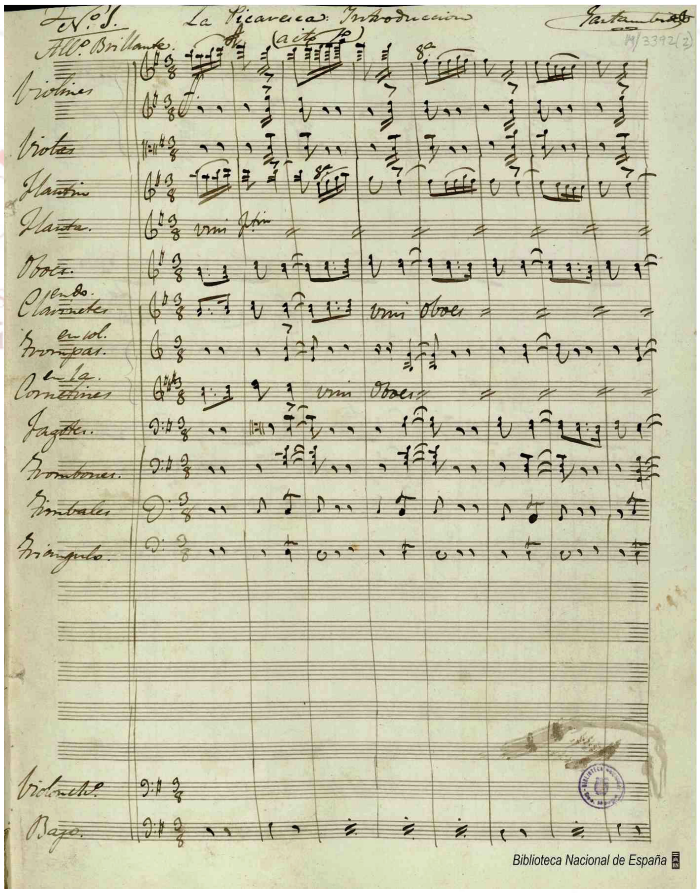
La estructura de la partitura, según anuncia el *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, presenta siete números musicales en cada uno de los dos actos: Obertura; Introducción del coro de ladrones; Dúo de Testa y Fuentes (Rinconete y Cortadillo); Romanza de la señora Villó (Soledad) y coros; dúo de la señora Villó y Salas; y Final con coro en el primero. Y Preludio; Baile coreado de mozas y mozos;

robado–, y una segunda vez, transformado en Maese Pedro el titiritero –el retablo de la libertad de Melisendra– sin ser reconocido tampoco. Al ser reconocido, desaparece. (García Barbón, 2007).

ISSN: 1594-378X

Aria de Salas y coro; Coro de alguaciles y soldados; Terceto de Salas, Testa y Fuentes; Cuarteto de la Villó, Salas, Testa y Fuentes, y coros de ambos sexos; y Final del señor Cortés, la señora Villó y coros de ambos sexos en el segundo[24].

Llevaremos a cabo un repaso de los números musicales de la obra a partir del manuscrito orquestal incompleto del primer acto, que procede del archivo de Gaztambide; y el manuscrito orquestal del segundo acto, de Barbieri, depositados ambos en la Sección de Música de la Biblioteca Nacional de España. También hemos consultado una parte de apuntar, correspondiente al acto II, que se ha conservado en el Archivo de la Sociedad General de Autores, en su sede madrileña.



Si bien Cotarelo indica que el acto I se abre con un preludio –al igual que el acto II, cuya música fue escrita por Barbieri–, en las fuentes musicales éste no aparece, iniciándose la obra con la Introducción:

Nº 1. Introducción y coro.

1-183	*Allegro brillante*	3/8	Sol Mayor	Introducción y Coro: «Monipodio el presidente…»
184-196	*Tiempo de Seguidillas*	3/4	Mi Mayor	Mozas: «Nosotras en el rostro…»
197-212			Do Mayor	Viejas: «Y los que se horripilan…»
213-248	*Tiempo 1º*	3/8	Sol Mayor	Coro: «Tiemble Sevilla…»
249-268	*A tiempo*	2/4	Sol Mayor	Coro: «El ruido de sus chanclas…»

[24] Nº 148, 28-III-1851, p. 4.

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

Se trata de un número seccional que integra introducción orquestal y coro inicial que repite el material melódico expuesto por la orquesta. La música presenta una sonoridad española, entre el ritmo de la jota y las figuraciones melódicas de canciones de moda del momento, como la *Cachucha*, metáfora sonora adecuada de lo que podría ser el sonido de Sevilla. Sigue una sección en «Tiempo de Seguidillas», según se indica en la partitura, que se corresponde con el inicio de la intervención de las mozas [«Nosotras en el rostro / y en nuestra labia…»] que continúa con la intervención de las Viejas [«Y los que se horripilan…»] trasladándose la música al área de Do Mayor. La tercera sección del número regresa al compás y al tiempo iniciales, aunque ahora tiene preponderancia el acento rítmico sobre la segunda fracción del compás, a modo de los contratiempos característicos de la antigua tirana. Al final del número aparece un fragmento de 20 compases –indicado en la partitura de orquesta como «Después de la introducción»–, que sirve de fin a la Escena I, correspondiendo al texto «El ruido de sus chanclas / anuncia que ya viene…», pasaje en el que, según la didascalia, «mientras han cantado los últimos versos, baja Monipodio pausadamente la escalera. Todos le saludan y le rodean». Esta sección es cantada por el coro con acompañamiento sólo de la cuerda.

Nº 2. Dúo de Rinconete y Cortadillo.

1-43	*Moderato*	2/4	Mi Mayor	Cortadillo: «Ya solos nos quedamos…»
44-82		4/4	Sol Mayor	Rinconete: «Amigo Cortado llegó la ocasión…»
83-132	*Andantino*	3/4	Mi menor	Rinconete: «Oye la base de mi proyecto…»
133-180			Mi Mayor	Rinconete: «Primeramente del Perulero…» Cortadillo: «Donde ostentando…»
181-241	*Allegro con brío* [Polonesa]	3/4	La Mayor	Rinconete: «A empresa tan magnífica…»

Es un número de estructura poliseccional, que se inicia con un *Moderato* durante el cual los pícaros, solos en escena, comienzan a hablar sobre su posible colaboración. En la segunda sección, en Sol Mayor, ambos deciden embarcarse en un nuevo proyecto; la melodía del pasaje es doblada y completada por los violines y las flautas. El *Andantino* siguiente consta, a su vez, de dos partes, la primera en modo menor, en la que Rinconete expone a su socio "la base" de su objetivo, y donde la melodía de los pícaros es doblada por violines y/o flautas; y la segunda en modo mayor, que repite una parte del texto expresando la resolución de ambos amigos a acometer una nueva vida. El número concluye con un *Allegro con brío*, en La mayor y ritmo de **polonesa**, donde los socios acuerdan correr con audacia a empresa tan magnífica. Al final del número, ambos personajes «se van precipitadamente por la puerta de la derecha, oyéndose enseguida ruido de voces hacia el mismo lado».

ISSN: 1594-378X

El **número 3**, que Cotarelo menciona como «romanza por la señora Villó (Soledad)» no se ha conservado en la partitura orquestal de la Biblioteca Nacional[25].

Nº 4. Cavatina de Ginés, con coro.

1-39	*Allegro agitato*	6/8	Re Mayor	Coro: «¿Qué es esto? A porrazos…»
40-41	*Andantino Moderato*	4/4		
42-68			Sol menor	Ginés: «Cuanto más en torno miro…»
69-83	*Allegro*		Do Mayor	Coro: «¡Ea, manos a la obra…»
84-109	*Tango*		Mi menor	Ginés: «De todo que *disen*…»
110-132			Mi Mayor	Ginés: «¡Ja, ja!, con mi astucia…»
133-156 (incompl)	*Più mosso*			Coro: «Cese, pues el fingimiento…»

El número 4 se inicia con un pasaje en *Allegro agitato* en el que se produce la llegada del arca dentro de la cual esta encerrado Ginés de Pasamonte. La música aumenta en intensidad –con indicaciones de *crescendo, más crescendo* y *más vivo y brillante*–, concluyendo la sección al levantar la tapa del arca y aparecer Ginés despavorido. La segunda sección, *Andantino Moderato*, tras dos compases de enlace tonal, se desarrolla en el área de Sol menor, y refleja la meditación de Ginés, atrapado por los ladrones pero dispuesto a salir airoso de la situación; la melodía de Ginés, de ámbito reducido, se elabora sobre figuraciones de corcheas, mientras los violines primeros presentan una bella melodía con abundantes figuraciones de semicorcheas; el pasaje concluye con una *cadenza* vocal de Ginés.

En el *Allegro* siguiente, el Coro se decide a robar el dinero y los papeles a su víctima; la música, en *ff*, revela la agitación del momento mediante abundantes escalas y trémolos en semicorcheas en la cuerda. Ginés decide fingir «un asombro estúpido, haciéndose el bobo y hablando como los negros» para hacerse pasar por «guachinango», esto es, en términos del español de América, por persona sencilla y de carácter apacible. Dado el engaño ultramarino que lleva a cabo el personaje, Gaztambide decide recurrir a una fórmula musical americana, empleando un bello **tango**, quizás el primero que se utiliza en una zarzuela, construido sobre un *ostinato* rítimico [de negra-silencio de corchea-negra-silencio de corchea en el bajo, y de silencio de corchea-dos semicorcheas-dos silencios de corchea-una negra con acento en violines segundos y violas]. El tango presenta una segunda parte en modo mayor, que se inicia cuando Ginés, aparte, canta «¡Ja, ja!, con mi astucia pararlos logré…»; y concluye con un *Più mosso*, a modo de *stretta*, en el que el coro

[25] Suponemos que correspondería a la parte central de la Escena IV, y sería la romanza de Soledad, que posiblemente se inicie en la parte central de la p. 16 del libreto, a partir del texto «Soledad me llamo…», y concluya al inicio de la p. 17 del libreto: «¡Ay, ay! / Pobre del que nace / con sino fatal!», pues tras este texto, el libreto indica respecto a Soledad: «(al acabar de cantar va a sentarse a un rincón separado de todos)». En la Biblioteca Nacional, M-3380, en el volumen donde se conservan las versiones orquestales de *A última hora* y *Al amanecer* de Gaztambide, la página final indica: «Romanza de Soledad en *La Picaresca*»; son los 7 compases iniciales de la mano derecha de la reducción para voz y piano, escritos en Sol menor y ¾.

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

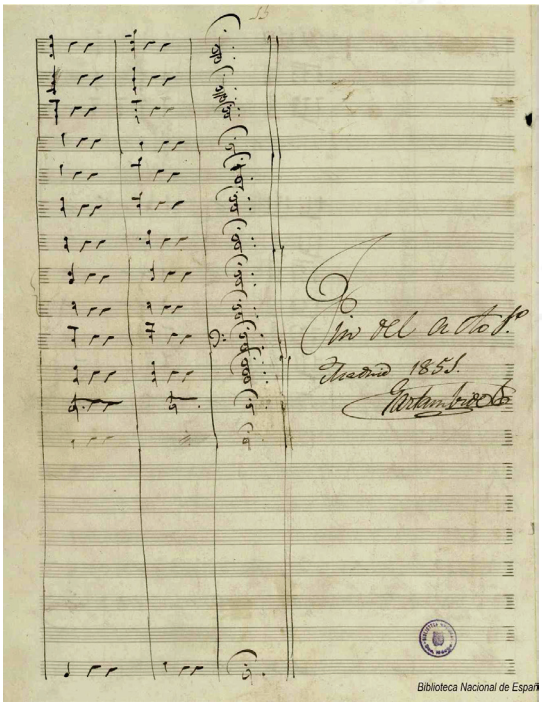
afirma que no le vale la ficción y conmina a Ginés –que canta una breve *cadenza* antes de concluir– a que entregue el dinero y los papeles. La partitura conservada presenta incompleto el final del número, del que faltan la cadencia conclusiva y una posible ampliación instrumental, en cambio, añade a continuación una segunda **Canción americana**, en Sol mayor y 6/8, de 60 compases, en la que Ginés canta el pasaje que se inicia con el texto «Yo soy guachinango…»; en este caso, la música recurre a un *ostinato* rítmico en la melodía [formado por una corchea anacrúsica-tres corcheas-corchea-negra acentuada a contratiempo, y en el compás siguiente una corchea-una negra-silencio de negra, para volver a comenzar en la última fracción del segundo compás la corchea anacrúsica dirigida hacia el compás siguiente].

El **número 5** tampoco se ha conservado. Cotarelo indica que es un «dúo por la señora Villó y Salas» (1953: 279), es decir, sería el dúo de Soledad y Ginés de Pasamonte que correspondería a la Escena VII del libreto.

Nº 6. Coro de tunos y alguaciles. Final 1º.

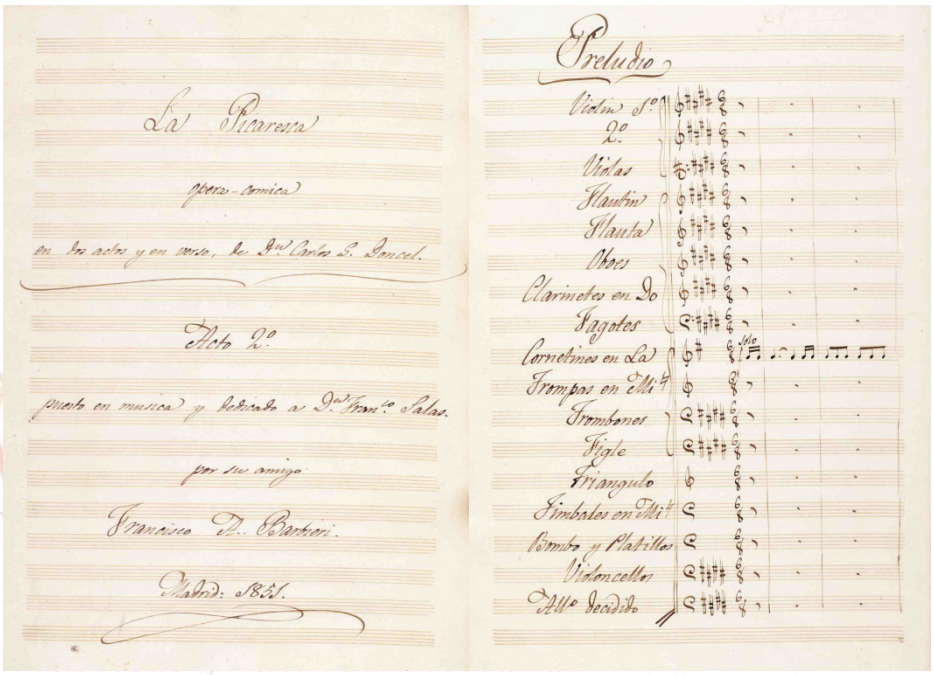
1-57	*Allegro vivo*	3/4	Sol Mayor	Coro de tunos: «¡Qué picardía!…»
58-86			Mi bemol Mayor	Coro de tunos: «Si al detenernos…»
87-101			Sol Mayor	Alguaciles: «No hay por fortuna…» Tunos: «Si al detenernos…»

El acto I concluye con un coro de tunos y alguaciles, que pretenden detener a los primeros. La música se limita a mantener un ritmo constante relacionado con el de **polonesa**, sirviendo la zona central del pasaje de mero contraste tonal y dinámico. En la última página de la partitura, el compositor escribe: «Fin del acto 1º. / Madrid 1851. / Gaztambide».



ISSN: 1594-378X

Acto II



Preludio del Acto II. De breves dimensiones, consta de tres secciones principales: *Allegro* a modo de introducción, *Andantino* y *Allegro final* a modo de *coda*:

0-31	*Allegro decidido*	6/8	Mi Mayor	
32-94	*Andantino*	3/8	[Mi menor, sin cambiar armadura, después Mi Mayor]	
95-116	*Allegro*	6/8	Mi Mayor	

Tras una breve introducción *Allegro decidido*, en el *Andantino* la Flauta y el Clarinete, acompañados por la cuerda y las trompas, presentan un tema en modo menor –sin cambiar la armadura de la tonalidad– de carácter españolizante, aunque tratado en el acompañamiento en estilo italiano. El breve *allegro* final sirve de *coda* en modo mayor.

Nº 1. Coro bailable [Fandango y Zapateado][26].

001-099	[Zapateado]	3/4	La Mayor	Introducción. Aparece en la parte de apuntar. Ausente en partitura orquestal, donde aparece después del Fandango.
1-139	*Aire de Fandango*	3/8	La menor	Introducción orquestal .
140-239	*Zapateado* [Seguidillas]	3/4	La Mayor	Coro: «Treinta candiles juntos con mecha ardiendo…»

[26] Coro: Tiples, Tenores, Bajos. Flauta y Flautín, Oboes, Clarinetes en La, Fagotes, Trompas en Mi, Trombones y Figle, Timbales, Triángulo y Bombo, Guitarras 1ª, Guitarras 2ª, Panderetas, Tiples, Tenores, Bajos, Cuerda. Última página: «Inmediatamente al nº 2».

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

Número destinado a ambientar la parte final de la escena I, situada en la Venta del Mirlo, en los alrededores de Córdoba, en la que se encuentran Monipodio convertido en ventero, el Embozado y la Ventera, junto a carromateros, trajineros, mozos, y adonde llegan varios mozos y mozas vestidos de fiesta con guitarras y panderetas. Las didascalias indican que «los de las guitarras se sientan a un lado; los que no bailan forman corro alrededor de los bailarines. Monipodio coge gruñendo la manta, y se va por la izquierda. Cantan y bailan». En la versión de la parte de apuntar, el número se inicia con una sección en ¾ y tonalidad de La mayor que corresponde a la sección final de la versión orquestal, y continúa con el fragmento en 3/8 y La menor. La versión orquestal comienza con un «**Aire de Fandango**» en 3/8 y La menor, en el que destaca una melodía interpretada por el oboe, para la que Barbieri indica: «este solo se dirá sin tomar aliento más que en las figuras de silencio». La melodía del oboe es acompañada por guitarras y cuerdas, y muestra un sabor andalucista, con recursos rítmicos como el uso de cuatrillos contra el acompañamiento medido o la utilización de acentos en la segunda fracción del compás. Se inicia a continuación una sección en ¾ y La mayor, designada como «**Zapateado**», en la que interviene el coro cantando un texto con estructura métrica relacionada con la **seguidilla** –«Treinta candiles juntos / con mecha ardiendo / no me encandilan, niña, / cual tus ojuelos; / que cuando miran / queman a fuego lento. / Ve meciéndote, gitana, / al compás de mis cantares, que tus giros singulares / todo el mundo ha de admirar. / Vamos, seguid la danza, / muchachas bellas, / no abandonéis cansadas / la tal faena; / no hay que pararse nunca, / que es una mengua»–, texto que no aparece en el libreto. La partitura indica «Zapateado» al inicio de la parte del coro, pero en realidad es un ritmo de seguidilla, que recuerda al de sevillana que utilizará Albéniz en *Sevilla* de la *Suite española* op. 47, escrita en 1886-1887.

Nº 2. Ginés de Pasamonte y coro[27].

0-127	*Allegro moderato*	6/8	Mi Mayor	Coro: «¡Chit!… ¿qué será?…»
128-142	*Allegro majestuoso*	3/4	[Mi menor, con armadura mayor]	Ginés: «Aquí está el único…»
143-224	*Allegretto*	3/4	[Mi menor, sin cambiar armadura, después Mi Mayor]	Ginés: «Es tan mirífico…»
225-415	*Aire de Vals*	3/8	Mi Mayor	Coro: «¿Quién duda que es el mono…?»

El número comienza con un toque del Clarín de armonía en Mi sobre la escena, «a lo lejos», para representar, como indica la acotación escénica, que «al finalizar el baile suena dentro un toque de trompeta y todos se levantan asombrados»; poco después se repite el mismo toque «más cerca», y otras dos veces en versión más breve, para dar paso a la aparición en escena de Ginés de Pasamonte, convertido en Maese Pedro, que a continuación sale a escena y anuncia el don pro-

[27] Flautín, Flauta, Oboes, Clarinetes en La, Fagotes, Cornetines en La, Trompas en Mi, Trombones y Figle, Timbales en Mi y Si, Bombo y Triángulo, Clarín de armonía en Mi (sobre la escena), Ginés de Pasamonte, Tiples, Tenores, Bajos, Cuerda.

ISSN: 1594-378X

fético del mono astrólogo con el que se va a desarrollar la Escena II. Ginés entra «con el traje descrito en el capítulo 25 de la segunda parte del *Quijote*; le acompaña Soledad, y otro muchacho que trae al mono y la trompeta. Soledad trae un traje caprichoso y lleva un estandarte con el mono pintado». La segunda sección del número, en *Allegro majestuoso*, permite a Ginés presentar al mono, y enlaza con un *Allegretto* en el que Ginés continúa narrando las cualidades adivinatorias del mono, empleando la música la técnica del *parlato orquestal*; la melodía del violín y clarinete evoca los rasgos hispano-italianos de la obra del maestro de Barbieri, Ramón Carnicer. La última sección, *Aire de* ***Vals***, permite el diálogo sobre este ritmo de danza entre el coro y el propio Ginés de Pasamonte.

Nº 3. Coro de Alguaciles y Soldados[28].

1-260	*Rápido*	2/8	La Mayor	Todos: «El mejor aposento…»

Construido sobre una única sección, *Rápido*, sin cambios de *tempo* ni compás, recurre con frecuencia a la imitación contrapuntística entre los pasajes melódicos de tenores y bajos, quizá para contraponer en diversas áreas tonales el antagonismo planteado por la demanda similar de un aposento para «un comisario del santo oficio» o para «un militar ilustre», respectivamente.

Nº 4. Terceto de Rinconete, Cortadillo y Ginés[29].

1-29	*Andantino*	3/4	Do Mayor	Ginés: «Todo está en calma…»
30-82	*Andante casi Allegretto*	6/8	Do Mayor	Ginés: «El que quiera algún secreto…»
83-151	*Allegro moderato*	4/4	Do Mayor	Rinconete: «¡Eh, buen hombre!…»
152-185	*Andante movido*	3/8	Do menor	Ginés: «El mono ya está hablando…»
186-215			Do Mayor	Rinconete y Cortadillo: «El mono ya está hablando…»
216-284	*Allegro moderato*	4/4	Do Mayor	Ginés: «Señores, juro a ucedes…»
285- 358	*Allegro moderato*	2/4	Sol Mayor	Ginés: «Es cosa admirable…»
359-361 cc.	*Andantino*	6/8	[Si Mayor]	Los tres: «Señores, muy buenas…»
362-440	*1º tempo*	2/4	Sol Mayor	Los tres: «¡Ja, ja, ja, ja!… Es cosa admirable…»

El terceto se inicia con un *Andantino* en ¾, en el que Ginés expone al espectador su intención de ejecutar el plan previsto anteriormente; sigue el *Andantino* en 6/8, donde Ginés anuncia, bajo los balcones de Rinconete y Cortadillo, la capacidad adivinatoria de su mono, y ambos pícaros escuchan desde su ventana lo que se dice; la música recurre a acentuaciones cambiadas en la melodía de Ginés, que evocan elementos de la **tirana**. En el *Allegro moderato*, Rinconete y Cortadillo, interesados por las revelaciones del mono, deciden bajar y pagar al falso maese

[28] Flautín, Flauta, Oboes, Clarinetes en La, Fagotes, Cornetines en La, Trompas en Mi, Trombones, Figle, Timbales en La y Mi, Triángulo, Bombo y Platillos, Alguaciles (tenores 1º y 2º), Soldados (Bajos), Cuerda.

[29] Flautín, Flauta, Oboes, Clarinetes en Do, Fagotes, Cornetines en Si b, Trompas en Sol, Trombones, Figle, Timbales en Sol, Triángulo, Rinconete, Cortadillo, Ginés, Cuerda.

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

Pedro, que les cobrará un ducado por respuesta; la música muestra con ironía la falsa solemnidad del momento. Sigue un *Andante movido* en modo menor, en el que Ginés se pone «a escuchar al mono pasándole de un lado a otro y haciendo aspavientos y visajes de asombro»; la técnica empleada por Barbieri para el pasaje es la del *parlato orquestal*, realizando la melodía principal del pasaje el clarinete; la sección concluye con un cambio de modo a Do mayor. En el *Allegro moderato* siguiente, en 2/4, Ginés expresa su asombro por las cosas que le ha revelado el mono, e indica a cada pícaro que el otro es un tunante o un bribón, y les habla del documento falsificado y de la herencia en Córdoba; la sección concluye con una cadencia de la flauta, durante la cual Ginés vuelve a conferenciar con el mono. En el *Allegro moderato* siguiente, en 2/4 y Sol Mayor, Ginés indica a cada pícaro que haga prender al otro; el pasaje emplea un ritmo relacionado con la **polka**; se interrumpe en un brevísimo *Andantino* de 3 compases, en el que los tres dicen, con socarronería, «señores, muy buenas–», como si se fueran a acostar; y concluye con un *1º tempo* a modo de coda cadencial que anticipa el cierre del número final del Acto II de *Jugar con fuego* (1851).

Nº 5. Cuarteto de Soledad, Ginés, Rinconete y Cortadillo con coro de Alguaciles, Soldados, Mujeres y coro general.

1-50	*Andante*	4/4	Si bemol Mayor	Coro: «No se mueve ni una mosca…»
51-167	*Andantino*	3/4	Si bemol Mayor	Coro: «Pisemos quedo…»
168-369	*Allegro*	2/4	Si bemol Mayor	Soldados: «Por la justicia del rey…»

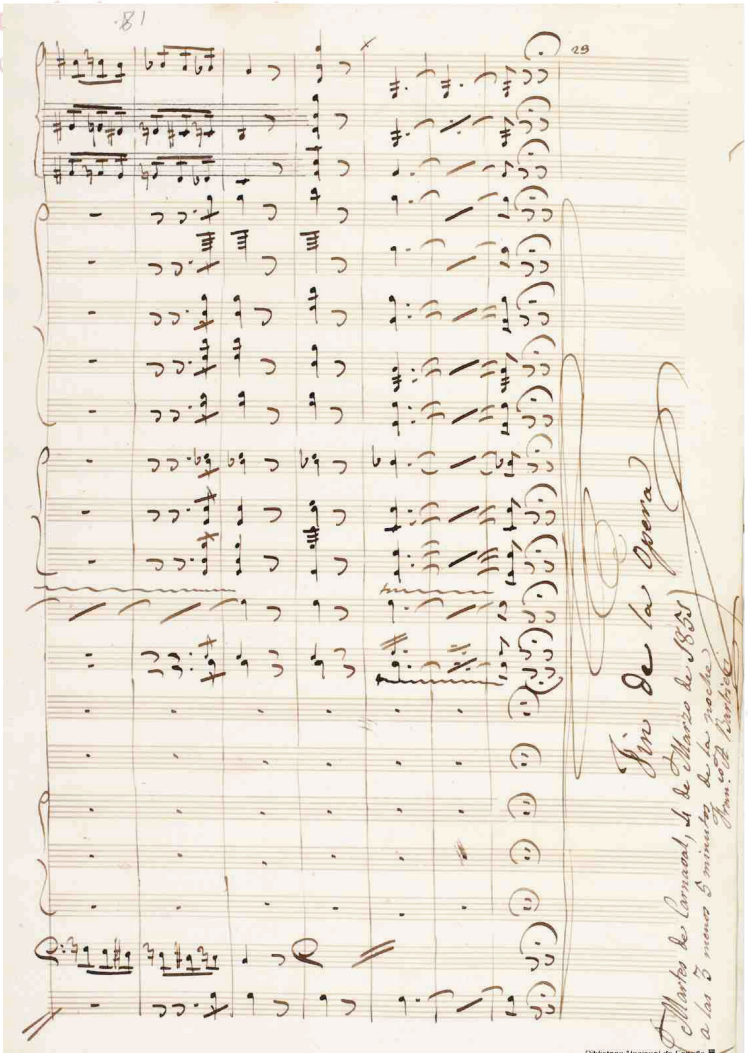
El número se inicia con una introducción orquestal y un pasaje del coro en el que, con el máximo silencio posible, dice que van a ir con sigilo al aposento; Ginés y Soledad comentan el éxito de su plan; por su parte Rinconete y Cortadillo, desde sus respectivas ventanas, atienden a ver si es su gente la que acude para cumplir sus instrucciones. El *Andantino*, en sigilo, contrapone la llegada de los alguaciles a la puerta de Rinconete con la de los soldados a la de Cortadillo; interviene la cuerda y los oboes doblando al coro, y los fagotes para doblar a Rinconete y Cortadillo; participando también, junto con los clarinetes, en pasajes acentuados musicalmente. El número concluye con un amplio *Allegro*, en el que participan los cuatro personajes junto a los coros de alguaciles, soldados y los coros de mujeres y del pueblo; la acción se inicia cuando los alguaciles y los soldados entran sigilosamente en los respectivos cuartos, y mientras Rinconete y Cortadillo están asomados al balcón, se apoderan de ellos.

Nº 6 [Final]. Soledad, Don Gonzalo, coro general.

1-93	*Andante*	3/4	Sol Mayor	Soledad: «Por la Virgen pura…»
94-113	*Allegro moderato*	4/4	Sol Mayor	Embozado: «¿Dejó vuestra madre alguna señal?»
114-163	*Allegro animado*	3/8	Sol Mayor	Soledad: «Mirando estoy mi dicha…»
164-178	*Menos Allegro*			Soledad: «Mas no, que el padre mío…»
179-258	*1º tiempo*			Soledad: «La suerte se ha cansado…»
259-273	*Menos Allegro*			Soledad: «Mas no, que el padre mío…»
274-297	*1º tiempo*			Soledad: «La suerte se ha cansado…»
298-326	*Más movido*			Soledad: «¡Sí!, de hacerme suspirar…»

ISSN: 1594-378X

El número comienza con un *Andante* cantado por Soledad en diálogo con el coro y D. Gonzalo, en ¾ y ritmo próximo a la **polonesa**, que anticipa la sonoridad del número 3, Romanza de Félix, de *Jugar con fuego* (1851) de Barbieri; la sección concluye con una cadencia virtuosística de Soledad, sobre el texto «dejadme llorar». La segunda sección, *Allegro moderato*, a modo de transición en la que discurre la acción, permite la anagnórisis, el reconocimiento por D. Gonzalo –el Embozado– de su hija, mediante la medalla que le había dejado su madre. La obra concluye con un *Allegro animado*, en 3/8, que permite el *lieto fine* y el lucimiento de la soprano. La música evoca una canción de sonoridad andaluza, con algunos giros modales y algunos intervalos melódicos de 2ª aumentada, e incluye figuraciones escalísticas, trinos y constantes subidas al Si agudo para demostrar las cualidades vocales de la soprano Cristina Villó; el número concluye con una coda *Más movido*. En la última página de la partitura de orquesta escribe Barbieri: «Fin de la ópera / (Martes de Carnaval, 4 de marzo de 1851 / a las 3 menos 5 minutos de la noche. / Franco. A. Barbieri)».



http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

3. EL ESTRENO Y LA RECEPCIÓN CRÍTICA

Aunque el reparto era adecuado[30], la trama partía de la mejor tradición literaria de nuestro país y la música estaba bien escrita, era variada e incidía en algunos de los ritmos característicos que se habían puesto de moda en el repertorio coetáneo, la obra fracasó por las circunstancias inadecuadas de su estreno. Barbieri recuerda el hecho en sus memorias:

> Llegó la hora de la función y el teatro se llenó de público aristocrático[31] y por consecuencia poco aficionado a la zarzuela y en esta época menos aficionado que en la que escribo estas líneas. Empezó la representación anunciando la ronquera de Salas, que era atroz, y esto ya puso al público de mal humor; oyó el primer acto con cierto disgusto al percibir que dicha ronquera no era una leve indisposición, sino que Salas se hallaba en tal estado que ni se le entendía hablando ni cantando. Esto, unido a la impaciencia del público que lo que deseaba era oír a los artistas italianos, contribuyó y no poco al mal éxito de la obra. En el intermedio me anunció Salas que era preciso cortar su aria porque su mal, que por momentos se agravaba, le impedía cantarla; yo desesperado accedí y me puse a dirigir la orquesta en el 2º acto, en la disposición de espíritu que se puede imaginar pero con un valor, el de la desesperación, del que yo no me creía capaz hasta entonces. Así vi pasar el 2º Acto y así sufrí los silbidos que se oyeron al llegar el reconocimiento que hay al final de la obra. A pesar de todo, la música tuvo pasajes en los que no sólo agradó, sino que tuvo aplausos, sobre todo en las piezas de ambos actos que no cantaba Salas.
>
> Por fin cantaron los italianos y se acabó la maldita función, no sin haber públicamente, entre los bastidores, dicho Salas que él nos compraría la desgraciada obra para sufragarnos de tan gran perjuicio. Sin embargo la compra no sólo no se efectuó, sino que los pobres autores ni cobraron el tanto por ciento que nos correspondía después de haber contribuido a que Salas se metiera en el bolsillo los pingües productos de su beneficio a costa del sacrificio de nuestro amor propio y de nuestros intereses materiales.
>
> ¿Y merecía la obra tan mal recibimiento?…, yo creo que no, y hasta me atrevo a asegurar que hubiera gustado en otras circunstancias, tal es la idea que yo tengo de su música, y sin contar para nada con el amor propio de autor, la cual tenía un sello muy característico español y algunas piezas buenas,

[30] *Ginés de Pasamonte*: Francisco Salas, barítono; *Rinconete:* Testa; *Cortadillo*: Francisco Fuentes ; *Monipodio*: José Aznar; *Don Gonzalo:* Cortés; *Escalanta:* María Bardán, característica; y *Soledad:* Cristina Villó, soprano.

[31] Era un tipo de público que iba al Real a escuchar ópera italiana, y Salas había conseguido arrastrar al Circo con la presencia de Ronconi y la Alboni.

ISSN: 1594-378X

> como son, la romanza de Soledad, el dúo entre Rinconete y Cortadillo, el coro de alguaciles y soldados y el terceto (Casares, 1994, 34-35).

La prensa informa de forma breve de la ejecución, coincidiendo todas las fuentes en la indisposición de Salas[32], e incluso en cierta indisposición también de Ronconi[33].

Velaz de Medrano hace un detenido análisis de la función. Tras recurrir en la primera parte del texto a una metáfora culinaria, afirma:

> Dos cantantes, la Alboni y Ronconi, llamaron principalmente la atención del público, y éste se componía en parte de personas asiduas al Teatro Real que nunca concurren a la *zarzuela española* y para quienes *La Picaresca* no solamente no podía tener interés alguno, sino que hasta debía ser mirada con prevención. La indisposición del beneficiado, a quien no le era posible cantar ni hablar, el asunto mismo del libro, la falta de unidad en la ejecución, y la impaciencia de los concurrentes, que sólo ansiaban el momento de ver aparecer a la Alboni; la subida, por último de las localidades: todo contribuyó a que *La Picaresca* del difunto señor Doncel, puesta en música por los señores Gaztambide y Barbieri, sólo alcanzara un mediano éxito.
>
> Con otro público menos prevenido que el de antes de anoche; con el poderoso auxilio de Salas, que hubiera dado importancia al papel de Ginés de Pasamonte, y habría contribuido a que el todo de la ejecución fuera menos imperfecto, la zarzuela, a pesar de su languidez y escasa gracia, hubiera logrado mejor fortuna, pues la música que han escrito los dos jóvenes compositores españoles tiene trozos demasiado lindos para no ser apreciados, aún por aquellos mismos que más antipatía demuestran hacia la opereta española. El poco silencio que reinaba en el teatro, lleno completamente; la falta de claridad con que están presentadas algunas situaciones que aparecieron mucho más enmarañadas en la citada noche en razón a la desgraciadísima ejecución de la pieza; y lo estrictamente que se ciñó el autor, en ciertos pasajes, a reproducir algunos de la novela de Cervantes, *Rinconete y Cortadillo*, no tan conocida por lo visto de ciertas gentes (a juzgar por algunos diálogos que oímos en el teatro) como lo supuso el malogrado señor Doncel, fueron causa de que la generalidad del público no comprendiera una palabra del primer acto, y escasamente algo del segundo.
>
> El resultado ha sido desgraciado, no hay para qué ocultarlo. Cuando restablecido Salas vuelva a poner en escena la nueva

[32] "Crónica de teatros", *El clamor público*, 30-III-1851, p. 3.
[33] *El Heraldo*, 29-III-1851.

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

> opereta, creemos que será mejor recibida. Entonces también podrá apreciarse la música, pues hasta ahora no se han oído los mejores trozos, por haber desempeñado Salas una *parte muda* que no llegaron a prever los autores; el conjunto se mejorará a no dudarlo, y los coros y piezas con concertantes producirán el efecto debido.
> ¿Qué diremos de la Alboni? Que cantó magníficamente su aria de la *Betly*, interrumpida con los más estrepitosos aplausos de la numerosísima concurrencia. El público pidió la repetición. Ronconi, aunque enfermo y mal de voz, dio pruebas de su grande inteligencia en el final del *Tasso*[34].

Otros textos, como el que publica el *Correo de los Teatros*, destacan la gran calidad y variedad de la música, y la buena calidad de la interpretación, a pesar del terrible catarro de Salas; también reciben parabienes los dos cantantes italianos[35].

Esa misma publicación, en una colección de artículos que publica al año siguiente, para celebrar el establecimiento ya de la zarzuela grande tras el estreno en octubre de 1851 de *Jugar con fuego*, tiene palabras verdaderamente alentadoras para *La Picaresca*:

> ¡*La Picaresca*! ¡Qué recuerdos tan desgraciados tiene esta obra para sus autores, y para la empresa que cerró sus puertas al constante espectador y al porvenir del arte lírico!… ¡qué lástima de trabajo musical y literario, digno por cierto de mejor suerte y de haber sido siquiera escuchado y atendido algunas noches por el público! Muchas calamidades sufrió esta ópera cómica en su primero y único estreno, y mucho tiempo se esperó su aparición recomendada por muy buenos antecedentes, pues pertenecía a la pluma del malogrado joven don Carlos Doncel, y a la reputación de los señores Gaztambide y Barbieri. Era el beneficio del señor Salas, y estaba anunciado con una pieza que después cantaba la *signorina* Alboni, próxima a dejar la corte y el Teatro Real en aquellos días; lo cual si bien era una novedad que dio una entrada inmensa al beneficiado, puso en el caso a éste de aprovecharse de la galantería de aquella célebre cantatriz, y dar la función sin los suficientes ensayos, y lo que fue peor, estando el señor Salas ronco, cansado de tanto trabajo y comprometido con un público a quien ya no podía faltar[36].

Y en el artículo siguiente, continúa valorando la obra:

---

34 Eduardo Velaz de Medrano, «Folletín. Revista musical. Teatro del Circo. Beneficio de D. Francisco Salas. *La Picaresca*. Noticias». *La España*, nº 916, 30-III-1851, p. 1.

35 Año I, nº 19, 30-III-1851, p. 1.

36 «Origen y progresos de la zarzuela u ópera cómica española hasta la tan aplaudida *Jugar con fuego*. Artículos cuarto y quinto». *Correo de los Teatros*. Año II, nº 12, 15-II-1852, pp. 2-3.

ISSN: 1594-378X

El libreto de *La Picaresca* era bueno y de diferentes formas y estilo que muchos de los que se habían presentado hasta entonces; sin embargo, no interesó su argumento al público, a pesar de ser bien conocido y popular, pues estaba tomado de la célebre novela de Cervantes *Rinconete y Cortadillo*. Buen lenguaje y situaciones legó su autor a los compositores en su obra póstuma, y si las circunstancias que ya hemos dicho antes, y algunas escenas y diálogos pesados, no hubieran contribuido tan desgraciadamente a su mala ejecución, *La Picaresca* se hubiera salvado y se contaría entre las zarzuelas de éxito y de adelanto en la escena lírico–dramática. El malogrado joven don Carlos Doncel no llegó a ver su obra ni aún en los ensayos; pues de lo contrario, en esta ocasión no hubiera dejado de corregir alguna parte de su libreto, y vigilado más por su primera representación.

La partitura fue de dos ingenios bastante diferentes, pues con facilidad se conocía que el primer acto era debido al señor Gaztambide, y que el segundo lo trabajó muy concienzudamente el señor Barbieri. Nunca hemos aprobado estas duples cooperaciones, y con verdad sea dicho, damos la preferencia en este trabajo al autor de *Tramoya*. Sólo una noche oímos esta zarzuela y algunos de sus ensayos, poco recordamos del mérito de sus piezas, que eran muchas y buenas. La sinfonía perteneciente al señor Gaztambide nos llamó la atención por su buen corte e instrumental, habiendo logrado esta composición hacerse popular y digna de la constante reproducción en nuestros teatros. Lo demás del acto de este maestro era bueno, sin ser notable. No se vio en sus melodías y formas líricas al autor de *La mensajera*; y después de ésta también debemos decir que el señor Gaztambide se imita mucho, y trabaja con prisa y mucha confianza. No debe de hacer así en adelante, pues que la ópera cómica española cada vez va exigiendo más de los compositores. Recordamos con gusto una *balada* que cantó la señora Villó, y un dúo de ésta y el señor Salas, bastante bueno. El segundo acto tenía piezas de gusto y consideración […]

El desgraciado éxito de esta zarzuela fue origen a pocos días de grandes disturbios, y por último de cerrarse el teatro de la plazuela del Rey, concluyendo como pudo la empresa. El señor Salas no pudo salvar por entonces la ópera cómica nacional, y con su beneficio (que no fue malo), se suspendieron los espectáculos y los sueldos de tanto artista como se había refugiado en aquel teatro[37].

[37] «Origen y progresos de la zarzuela u ópera cómica española hasta la tan aplaudida *Jugar con fuego*. Artículo sexto». *Correo de los Teatros*. Año II, nº 14, 29-II-1852, p. 3.

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

Bibliografía

CARMENA Y MILLÁN, L. (1878) *Crónica de la ópera italiana en Madrid. Desde 1738 hasta nuestros días*. Madrid, Minuesa. Ed. facsimilar: Madrid, ICCMU, 2002. Copia digital, URL: http://bibliotecadigital.rah.es/dgbrah/i18n/consulta/registro.cmd?id=5998

CASARES, Emilio (1988) *Francisco Asenjo Barbieri. Documentos sobre música española y epistolario*. E. Casares editor. Madrid, Fundación Banco Exterior, Vol. 2.

----- (1994) *F. A. Barbieri. 1. El hombre y el creador*. Madrid, ICCMU.

----- (1994) *F. A. Barbieri. 2. Escritos*. Madrid, ICCMU.

CORTIZO, Mª Encina (1996-97) «La zarzuela romántica. Zarzuelas estrenadas en Madrid entre 1832 y 1847», *Cuadernos de Música Iberoamericana. Actas del Congreso Internacional "La zarzuela en España e Hispanoamérica. Centro y periferia, 1800-1950"*, 2 y 3, pp. 23 - 50.

----- (2007) «Las zarzuelas-parodia de Agustín Azcona. Una nueva confrontación del *belcanto* italiano con el casticismo sainetesco». "Trashentes rete piscium…", *Homenaje a Don Rául Arias del Valle. Archivero de la Catedral de Oviedo*, *Studium Ovetense*, 12 y 13, pp. 335-366.

CORTIZO, Mª Encina (2012) «Las zarzuelas parodias de Agustín Azcona: una parodia literario-musical en el origen de la zarzuela española decimonónica», *Mundus vult decipi. Estudios interdisciplinares sobre falsificación textual y literaria*, Madrid, Ediciones Clásicas, pp. 113-126.

COTARELO Y MORI, Emilio (1953) *Historia de la Zarzuela o sea el drama lírico en España desde su origen a fines del siglo XIX*. Madrid, Imp. de Archivos. Ed. facsimilar: Madrid, ICCMU, 2001.

FERNÁNDEZ MUÑOZ, Ángel Luis (1988) *Arquitectura teatral en Madrid. Del corral de comedias al cinematógrafo.* Madrid, Avapiés.

GARCÍA BARDÓN, Salvador (2003) «Ginés de Pasamonte en *El Quijote*". http://blogs.periodistadigital.com/aeu.php/2007/03/19/gines_de_pasamonte_en_el_quijote (25-III-2013).

JURADO ZAFRA, Pepi, «Carlos García Doncel». Grupo de Investigación del Cuento Español del siglo XIX, GICES http://gicesxix.uab.es/showAutor.php?idA=285 (20-II-2013)

LOLO, Begoña (2007) «Cervantes y el *Quijote* en la música española (siglos XVII-XIX). Una difícil recepción». *Cervantes y El Quijote en la música. Estudios sobre*

la recepción de un mito. B. Lolo ed. Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia / Centro de Estudios Cervantinos, pp. 118-150.

SOBRINO, Ramón (1998) «Joaquín Gaztambide: la necesidad de una recuperación». *Mito y realidad en la historia de Navarra. Actas del IV Congreso de historia de Navarra*. 2 vols, Pamplona, pp. 455-466.

----- (1999) «Gaztambide Garbayo, Joaquín», *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 5. Madrid, Sociedad General de Autores y Editores.

Artifara
Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X