

Del teatro a la milicia, las primeras manifestaciones de zarzuela en el repertorio para banda

From the Theatre to the Military: First Manifestations of Zarzuela in the Wind Orchestra Repertoire

Miguel Ángel Ríos Muñoz
Universidad Complutense de Madrid

Fecha de recepción: 2 enero 2017

Fecha de aceptación: 7 febrero 2017

Resumen

Zarzuela y banda son dos conceptos vinculados con una historia cercana a los ciento setenta años. El repertorio para banda de música vio un potencial en los arreglos de las zarzuelas que se escuchaban en los teatros españoles durante el siglo XIX y XX. En el presente artículo se plantea buscar las primeras manifestaciones, no del empleo de la banda en el teatro sino del uso de la música del teatro fuera de este. Francisco Asenjo Barbieri, uno de los padres de la zarzuela isabelina, será responsable en el proceso. Dos son las obras vinculadas a su producción que se estudiarán: *Seguidillas de la zarzuela Gloria y peluca* y *Tanda de rigodones de la zarzuela Jugar con fuego*.

Abstract

Zarzuela and the wind orchestra are phenomena with intertwining histories for nearly 170 years. The potential for expanding the repertoire for wind orchestra transpired in the practice of transcribing popular zarzuelas performed in Spanish theatres during 19th and 20th centuries. The present article considers early manifestations of the use of theatre music outside of these institutions. Francisco Asenjo Barbieri, one of the prominent figures of the zarzuela isabelina, features prominently in this process. Two works linked to its production are examined: *Seguidillas de la zarzuela Gloria y peluca* and *Tanda de rigodones de la zarzuela Jugar con fuego*.

Palabras clave

Zarzuela, Barbieri,
Música militar,
Transcripciones, Siglo XIX.

Keywords

Zarzuela (Spanish *opéra-comique*), Barbieri, Military Music, Transcriptions, 19th Century

Introducción

Hoy en día nos parece algo habitual, casi de marcada obligación, que en el repertorio para las bandas que pueblan todo el territorio español se encuentre en muchos de sus conciertos algún título que haga referencia a la zarzuela. Las galas líricas, tan del gusto del público, suelen recurrir a romanzas, dúos y coros de obras tan conocidas como *El barberillo de Lavapiés* o *La verbena de la Paloma*, incluyendo además preludios y pastiches del canon de la zarzuela. Es la zarzuela por tanto un género lírico del que se han nutrido las bandas de música para generar parte de su repertorio.

Con cierta perspectiva temporal, hemos sido capaces, desde los estudios de musicología y desde otras ópticas como la filología, de buscar cuáles fueron los orígenes de la zarzuela y crear una historia que sitúa sus comienzos en el siglo xvii, con las obras de Calderón y Lope de Vega, hasta llegar al siglo xx en el que, tristemente, desaparece la nueva producción para crearse el canon. Surge entonces una pregunta para comprender mejor la permeabilidad de la zarzuela en las bandas: viendo la dilatada vida del género, ¿cuándo encontramos las primeras manifestaciones de la zarzuela en el repertorio de las bandas de música?

Para intentar dar respuesta a dicha pregunta nos centraremos en el estudio de las fuentes musicales conservadas, siendo estas básicamente dos obras conservadas en la Biblioteca Nacional de España en el fondo personal de Francisco Asenjo Barbieri. Las circunstancias que envuelven a estas piezas nos acercarán al pensamiento musical del considerado padre de la zarzuela decimonónica para poder comprender qué

función desempeñaba esta música; con lo que ya desde el principio adelantamos al lector algunas pinceladas de la respuesta a la pregunta planteada.

A la búsqueda de los primeros indicios

El uso del término zarzuela se remonta al siglo xvii, cuando en el palacio que comparte nombre con el género se interpretaban obras que aunaban partes cantadas con otras habladas. Estas obras del siglo xvii y xviii no tuvieron relación con las bandas del momento, o por lo menos no se han encontrado referencias. Habría que esperar hasta mediados del siglo xix para que concurrieran varias circunstancias que harían que la zarzuela ampliara su espacio de desarrollo, no limitándose únicamente a los teatros. La creación de la denominada zarzuela restaurada, isabelina o decimonónica, cambiaría radicalmente la lírica española, puesto que nace algo nuevo que poco tiene que ver con la zarzuela anterior, excepto el nombre. En realidad no se mira hacia el pasado, la zarzuela del siglo xix sigue los modelos de la *opéra-comique* francesa, con texto en español y ciertos toques de carácter autóctonos. Estas obras se abren a un público más general –en comparación con la del siglo xviii– que ha ido creciendo con el tiempo debido a los diferentes acontecimientos socio-económicos de finales del siglo xviii, lo que permite a la burguesía, funcionarios, y en general, a quien pudiera pagarse una entrada, asistir a las representaciones. A esto habría que sumar el creciente interés por el concierto público, que aunque fue bastante tímido al principio del siglo –en comparación con otros centros culturales como Viena o Pa-

rís–, se vio reforzado con el asociacionismo de la segunda mitad del siglo XIX, lo que fomentó la creación de orquestas y bandas¹.

Los intentos de crear una ópera nacional llevaron a los compositores que estaban activos en la década de los 40 del siglo XIX a implantar esa zarzuela «restaurada», con obras como *El duende* o *Colegiales y soldados* de Rafael Hernando. Pero la obra que asienta las bases del género, dándole el prestigio y la fama necesaria para perdurar en el tiempo, sería *Jugar con fuego*, zarzuela en tres actos estrenada el

6 de octubre de 1851 en el Teatro del Circo, con libreto de Ventura de la Vega y música de Francisco Asenjo Barbieri. La historiografía ha tratado a este compositor como uno de los padres de la zarzuela por dicha obra –compartiendo paternidad con Hernando y Joaquín Gaztambide–, y así lo demuestra la numerosa documentación que de él se conserva en su propio legado de la Biblioteca Nacional de España². Dentro de este fondo, que donó a la institución, se conservan varias obras para banda como se aprecia en la tabla 1.

Obra	Signatura (BNE)
<i>Tanda de rigodones de la zarzuela Jugar con fuego</i>	M.BARBIERI/70
<i>Seguidillas de la zarzuela Gloria y peluca</i>	M.BARBIERI/87/2
<i>El soldado español: paso doble</i>	M.BARBIERI/103
<i>Pieza para banda militar</i>	M.BARBIERI/105
<i>Pieza para banda militar</i>	M.BARBIERI/106
<i>Pieza para banda militar</i>	M.BARBIERI/107
<i>Paso doble</i>	M.BARBIERI/119
<i>Paso doble</i>	M.BARBIERI/120
<i>Paso doble</i>	M.BARBIERI/121
<i>Pieza para banda</i> [1842]	M.BARBIERI/125
<i>Paso doble</i> [1843]	M.BARBIERI/130
<i>El estudiante: paso doble</i> [1848]	M.BARBIERI/34
<i>Paso doble</i> [1848]	M.BARBIERI/64
<i>Il bajocco: paso doble</i> [1850]	M.BARBIERI/67/2
<i>Sinfonía para orquesta y banda militar compuesta sobre motivos de zarzuelas</i> [1856, ed.1873]	M/4216
<i>La artillería española: polka</i> [1859]	M.BARBIERI/78
<i>Jota del regateo: coro y banda</i> [1861]	MC/4420/64
<i>Marcha triunfal</i> [1866]	MP/225/6
<i>Oración</i>	[C. Cor]
<i>La batalla de Garigliano: paso doble</i>	[C. Cor]
<i>Cazadores de Talavera: paso doble</i>	[C. Cor]

Tabla 1: Listado de obras para banda de F. A. Barbieri³

¹ SOBRINO, Ramón. «La música sinfónica en el siglo XIX». *La música española en el siglo XIX*. Emilio Casares, Celsa Alonso (eds.). Oviedo, Universidad de Oviedo, 1995, pp. 279–323.

² CASARES, Emilio. *Francisco Asenjo Barbieri. 1. El hombre y el creador*. Madrid. ICCMU, 1994.

³ IGLESIAS, Nieves. *La música de Francisco Asenjo Barbieri en la Biblioteca Nacional*. Madrid, Biblioteca Nacional, 1998.

Como se aprecia en el vaciado de su obra para banda, los pasodobles tienen un lugar destacado dentro de su producción para dicha agrupación. Esto se debe principalmente a su vinculación con la milicia nacional, ya que según informa Peña y Goñi «se contrata de primer clarinete en la banda del 5º Batallón de la Milicia Nacional con el espantable sueldo de tres reales diarios»⁴. Sabemos muy poco sobre su faceta como músico militar en comparación con el resto de su vida, el Barbieri musicólogo y cronista estaba todavía por emerger en su totalidad. Cuántos años estuvo ejerciendo el puesto de clarinetista es una incógnita, pero es posible que se viera truncado por el robo de su clarinete cuando vivía en la calle de la Cruz nº 5; debía de ser el año 1843 –según indica el profesor Emilio Casares–⁵. Así parece reflejarse en las últimas palabras en una dedicatoria del *Paso doble* de 1843 que reza: «Compuesto y dedicado a la Banda del 5º Batallón de la M. N. de Madrid y en particular a D. Carlos Leandro Majeste, clarinete principal y director de ella; por Franc[isc]o Asenjo Barbieri, individuo cesante de dicha banda»⁶. Su relación con la banda militar supone un periodo de producción centrado en los años 40, que no retomará a lo largo de su carrera salvo en contadas ocasiones cuando compone alguna obra suelta, siendo la más popular su *Sinfonía para orquesta y banda militar compuesta sobre motivos de zarzuelas*, que se interpretó en la inauguración del Teatro de la Zarzuela en 1856.

⁴ PEÑA Y GOÑI, Antonio. «Barbieri», *Boletín de la Real Academia de San Fernando*, I-1894, p. 12.

⁵ CASARES, Emilio. *Francisco Asenjo Barbieri...*, p. 73.

⁶ *Paso doble* 1843, E-Mn: M.BARBIERI/130.

Dos son las obras que pertenecieron a Barbieri, las cuales se vinculan directamente con los primeros años de la zarzuela isabelina, a saber: las *Seguidillas de «Gloria y peluca»* y la *Tanda de rigodones de «Jugar con fuego»*. Previamente al éxito de *Jugar con fuego* en 1851, Barbieri había trabajado en el terreno de lo lírico con *Il Buontempone*, una ópera en tres actos de 1847, pero la primera zarzuela que estrena sería *Gloria y peluca* en 1850 en el Teatro Variedades. La composición se integra dentro del conjunto de obras de los años 40 que buscan un teatro lírico nacional, como *Colegialas y soldados* o *El duende* de Rafael Hernando. En ellas se da un gran protagonismo a lo cómico, a la alternancia de lo hablado y lo cantado –como la *opéra comique* francesa–, así como a elementos musicales españoles. En este caso, son unas seguidillas que evocan la tonadilla clásica y que son cantadas por los protagonistas, el peluquero y músico Marcelo Pelusa y María, enamorada de este, pero que no soporta sus pretensiones musicales con una ópera que había compuesto.

Las seguidillas «Dejad al pensamiento», tercer número de la zarzuela, son las elegidas para la versión para banda que se encuentra dentro del legado de Barbieri. La elección de dicho número se adentra en el pensamiento nacional del momento, puesto que se elige el número más ligado a la tradición española y no otros vinculados más a la italiana, que no desaparece de estas primeras propuestas de zarzuela. No sabemos con exactitud la información relativa al estreno y también desconocemos si se trata de una adaptación para esta agrupación por el propio Barbieri o por otro músico, pues la obra no está firmada. No parece descabellado pensar que el padre de la zarzuela fuera

también el primero en llevar esa música de la orquesta a la banda, ya que sus circunstancias laborales y las relaciones que entabló en esa primera etapa de su vida propiciaron que así fuera.

Con respecto a la *Tanda de rigodones de «Jugar con fuego»* para banda, tampoco sabemos las circunstancias de su estreno –si es que se llevó a cabo–. Sí es conocido el encargo que hace de esta pieza la reina María

Cristina, pero en versión para orquesta. La que había sido regente de España y madre de Isabel II había encargado a Barbieri esta composición para un baile en su palacio de la calle de las Rejas tras el enorme éxito de su estreno. El manuscrito autógrafo de la versión para orquesta se conserva también en la Biblioteca Nacional, por lo que podemos constatar que las dos obras son iguales, simplemente lo que cambia es la instrumentación⁷.



Imagen 1: Detalle de la portada de la *Tanda de Rigodones de la zarzuela Jugar con fuego*

Datación

Al no tener disponer de la firma, ni la fecha de la pluma del propio Barbieri, quien era muy detallista a este respecto en casi la totalidad de sus manuscritos, surge el problema de datación para saber si realmente fueron estas dos obras las primeras zarzuelas cuya música, en parte, traspasó la orquesta para adentrarse en el repertorio para banda. Para ello, los reglamentos que intentaban estandarizar las plantillas de las bandas y charangas nos pueden aportar luz al respecto. Las dos composiciones comparten una plantilla muy

similar, aunque con un par de diferencias, lo que podría manifestar la creación de estas obras en dos momentos diferentes. Las maderas comparten el uso de requinto, flautín y clarinetes. En los metales, bugles, trompas, cornetines, clarines, trombones bombardino, fígle y bajo aparecen en ambas partituras. Las diferencias radican en el uso de bombardino en *Jugar con fuego*, así como la posibilidad de emplear fiscornos en vez de bugles. La plantilla se completa en ambos casos con la percusión, formada por bombo y redoblante.

⁷ *Tanda de rigodones de la zarzuela Jugar con fuego* para orquesta. E-Mn: M.BARBIERI/67/1.



Imagen 2: Primera página del manuscrito de las *Seguidillas de la zarzuela Gloria y peluca*

Sabemos por las fechas de estreno de las zarzuelas que estas partituras no pueden ser anteriores a 1850 y 1851, por lo que tenemos delimitado un lado de la línea temporal en la que datar las obras. Las normativas que regulaban las plantillas de las bandas militares colindan el final de esa línea, pues van variando con el empleo de nuevos instrumentos y el abandono de otros. Este hecho queda reflejado para nuestro caso en la nueva plantilla de 1859, en la que aparece el empleo de flauta en re bemol, así como fagot y contrafagot, entre otros, siendo estos instrumentos los más significativos para su datación⁸. En este

marco cronológico, que oscila por lo tanto entre 1850 a 1859, podemos plantear la hipótesis de que su ejecución debió de llevarse a cabo en fechas próximas a los estrenos de las respectivas zarzuelas. Pese a no saberlo con exactitud, gracias a la franja temporal en la que se puede circunscribir las obras, sí podemos hablar de las primeras manifestaciones de zarzuela en el repertorio para banda.

Tratamiento y funcionalidad

El tratamiento que tienen las dos obras es completamente diferente y responde cada una a dos tendencias de la época dentro del repertorio para banda. Las *Seguidillas de Gloria y peluca*, si se comparan con el original de la zarzuela, son una transcripción literal para banda. Encontramos

⁸ Archivo General Militar (Segovia), sección 2ª, división 10ª, legajo 291 en SANTODOMINGO, Antonio. *La Banda de Alabarderos (1746-1939). Música y músicos en la Jefatura del Estado*. Tesis doctoral. Director: Víctor Sánchez Sánchez. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2015, p. 135.

abundantes partituras de números sueltos de óperas, instrumentados para banda de obras sobre todo de Verdi, por lo que estas seguidillas se adhieren a ese nutrido repertorio de piezas líricas.

El procedimiento para los rigodones, sin embargo, es totalmente diferente, puesto que no se centra en un solo número de la zarzuela *Jugar con fuego*. Toma los motivos más llamativos de la misma, transformándolos o presentándolos sin modificaciones como podemos observar en la tabla 2. La elaboración de los mismos se puede clasificar en libre, apegada o estricta –en la primera se toman algunos elementos modificándolos considerablemente, en la

siguiente esos elementos son más reconocibles, para acabar con la última en que los materiales son casi literales, salvando alguna modificación rítmica–. Los rigodones entrarían dentro del repertorio de bailables tan de moda en los años centrales del siglo XIX, que nutrieron de música los salones, cafés, ateneos y demás centros de reunión y esparcimiento. Como en el caso anterior, encontramos muchas obras bailables dentro del repertorio para banda, pues las diferentes danzas como polkas, vales, rigodones y demás bailes eran del gusto del momento y fueron evolucionando según el capricho del público.

Orden	Origen de material	Elaboración	Base textual
Nº 1	Final Acto I (nº 5)	Libre	-
	Transición del nº 2	Libre	-
Nº 2	Final nº 2, con coro y repetición	Apegada	<i>Marquesito, qué dulce victoria</i>
Nº 3	Final coro nº 1	Estricta	<i>Donosa tapada</i>
Nº 4	Introducción Acto I	Estricta	-
	Final nº 12 «Coro de los locos»		<i>Suene, suene</i>
Nº 5	Nº 12, «Coro de los locos»	Estricta	<i>Oh, marqués de Caravaca</i>
	Final Acto II, nº 8	Libre	<i>Y pudo tal mandato</i>

Tabla 2: Tanda de rigodones de *Jugar con fuego*⁹

La funcionalidad de estas dos obras viene determinada por elementos musicales, tales como el compás y la agógica. Recordando la vinculación de Barbieri con la milicia nacional en esos años, deducimos que estas obras debieron estar destinadas a una banda militar y así se confirma en la portada de la tanda de rigodones. La finalidad de mucha música para banda, sobre todo los pasodobles, era la de ser utilizada para los momentos de desfile, en los cuales era necesario que el compás utilizado fuera binario y el pulso se mantuviera a lo largo de la obra. Como podemos apreciar en el ejemplo 1, en

un extracto del principio de las *Seguidillas de Gloria y peluca*, el compás utilizado es un 3/8, además de emplear al final de la obra un *ritardando*. Con estos dos simples elementos se llega a la conclusión de que la obra no fue pensada para ser utilizada en momentos de desfile, por lo que surge la siguiente pregunta: ¿dónde tenían cabida estas obras?

⁹ MUÑOZ, MARIO. *El tragaluz instrumental de Barbieri: recuperaciones de música sinfónica en un entorno lírico*. Trabajo fin de grado. Directores: Víctor Sánchez y Álvaro Torrente. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2015, p. 44.

¹⁰ BARBIERI, FRANCISCO A. «Las músicas militares», *La Ilustración Nacional*, Madrid, 30 mayo 1885, pp. 211-225.



Ejemplo 1: Comienzo de las Seguidillas de Gloria y peluca, papel de requinto.

Según el pensamiento de Barbieri, la música ejerce una acción directa e inmediata sobre nuestra alma y sobre nuestros sentidos¹⁰. La ideología de Hegel, omnipresente durante el siglo XIX, está vigente en los diversos testimonios que Barbieri dejó en vida, y más aún en uno titulado *Las músicas militares*¹¹. En esta conferencia, que impartió en el Centro Militar en 1885, hace un recorrido de la presencia de la música desde la época bíblica de Moisés hasta el siglo XVII. Para él, la música tiene el poder de «despertar el sentimiento belicoso, de excitar valor, de inspirar a todos los que combaten por la patria una noble emulación, un santo entusiasmo, sustituyendo en ellos el temor del peligro, a la idea de la muerte, a todas las vagas y funestas preocupaciones»¹², todo ello con la melodía precisa y el ritmo específico. Pero no en todo momento se necesita despertar este tipo de pasiones destinadas al campo de batalla y las maniobras, sino que debe haber momentos de descanso y esparcimiento dentro de la vida militar y musical, por lo que se distinguen dos espacios para la música militar.

La función de la música fuera del campo de batalla contribuye a la alegría en el campamento o guarnición, según indica Barbieri, algo totalmente opuesto a la primera propuesta. Dentro del júbilo de la música para el esparcimiento podemos encuadrar las dos

obras estudiadas, puesto que los ritmos, las melodías, así como la agógica no despiertan en el alma ese sentimiento belicoso del que habla Barbieri, sino todo lo contrario. El baile es entretenimiento y sociabilidad, y las seguidillas despiertan sentimientos pacíficos.

Conclusiones

Pese a no poder atribuir la autoría de las dos transcripciones a Barbieri, sí podemos afirmar que las primeras manifestaciones de zarzuela en el repertorio para banda –encontradas hasta la fecha–, tomaron como referencia dos obras del compositor madrileño, siendo estas *Gloria y peluca* y *Jugar con fuego*. La zarzuela traspasó con estas piezas el umbral del foso de la orquesta para llenar de música las bandas militares, un hecho que se acrecentará a lo largo de todo el siglo XIX y primera mitad del siglo XX. El tratamiento literal de un número y la adopción de temas para convertirlos en una tanda de rigodones fue la manera de presentarse la zarzuela en los años centrales del siglo XIX siguiendo el gusto del público, lo que derivará en el empleo de la miscelánea de temas en años sucesivos. Barbieri, padre de la zarzuela en el teatro, puede considerarse también padre de la zarzuela en la banda, nutriendo el repertorio para banda de seguidillas, rigodones, temas y coros por muchos años más.

¹¹ La conferencia se puede leer en: CASARES, Emilio. *Francisco Asenjo Barbieri. 2. Escritos*. Madrid. ICCMU, 1994, pp. 420-431.

¹² *Ibid.*, p. 420.