

Cádiz

MIGUEL ROA GARCÍA

Federico Chueca Robles, Madrid, 5-V-1846; Madrid, 20-VI-1908, es uno de los creadores líricos más destacados del siglo XIX y figura central dentro del Género Chico. Considerado por muchos como el más madrileño de todos los compositores de zarzuela, su obra se enraíza en Barbieri, quien siempre lo consideró su heredero y en un Madrid cuya alma supo captar como ningún otro autor.

Joaquín Valverde Durán, Badajoz, 27-II-1846; Madrid, 17-III-1910. Autor que permanece en la historia lírico-teatral de nuestro país por sus colaboraciones con Chueca, ocupándose más bien de la construcción formal y orquestación de las obras en las que trabajaron juntos.



Cádiz

Los compositores

Federico Chueca y Robles nace en Madrid el 5 de mayo de 1846, en la Torre de los Lujanes, sita en la Plaza de la Villa, de la que su padre era conserje y que antaño sirviera de prisión a Francisco I de Francia. En 1854 se matricula en el Conservatorio de Madrid, estudiando solfeo con don Juan Castellanos, piano con don José Miró y armonía con don Antonio Aguado, destacando por sus dotes y precocidad, según un comentario publicado en el *Diario de Madrid* al año siguiente y recogido por el profesor Casares en su Introducción a *Agua, azucarillos y aguardiente*, al igual que hicieran la doctora Cortizo y el doctor Sobrino en su edición crítica de *El bateo*.

Como Barbieri anteriormente, en 1863 inicia sus estudios de Medicina en la antigua Facultad de San Carlos, abandonando la carrera dos años después para dedicarse a la música por entero, simultaneando su trabajo como pianista en el Café Trijueque con las actuaciones veraniegas a orillas del Manzanares. En 1865 da con sus huesos en la cárcel del Saladero por su participación en los sucesos de la noche de San Daniel, en donde compone una tanda de divertidos valeses con el título de *Lamentos de un preso*, que orquestaría y dirigiría Barbieri en uno de sus conciertos en los Campos Elíseos. Al año siguiente, se vuelve a matricular en el Conservatorio y simultanea el estudio con su trabajo en los cafés

de Variedades, Varela y del Vapor.

Catorce años de trabajo y ejercicio de ese don de gentes que tantas simpatías y reconocimientos habrían de depararle en el futuro, le llevan a ser contratado como compositor por Felipe Ducazal en su famoso teatro Felipe y salta a primer plano en 1880 con el estreno, en el teatro Alhambra, de *La canción de la Lola*, que se mantendría en cartel durante tres temporadas. Con esta obra se inicia su colaboración con Joaquín Valverde y su dedicación al Género Chico. El teatro de Variedades le contrata como director de orquesta y maestro de coros durante el bienio 1882-84 con un salario de diez pesetas y allí, el 1 de agosto de 1884, dirige el estreno de la obra de Barbieri *De Getafe al Paraíso*. Al año siguiente, y compartiendo labor con Mariano Blázquez, llega a la dirección de la orquesta del teatro de Apolo. Extrovertido y polifacético como siempre, actúa como primer espada en una becerrada organizada por la empresa del Apolo. Llega 1886, y con él, el estreno de *La Gran Vía*, sin duda la obra más emblemática del Género Chico, y que, dos años después, será representada en cinco teatros a la vez. En el mismo año, el 20 de noviembre, con la consabida colaboración de Joaquín Valverde y sobre un libreto de Javier de Burgos Larragoiti, estrena *Cádiz*, que también le proporciona un gran éxito y que tanta importancia tendría en la vida del compositor a causa de su célebre "Marcha". Su imparable ascenso contempla en los años siguientes una serie de deliciosas aportaciones al Género, tales como *El año pasado por agua* (1889), *Agua azucarillos y aguardiente* (1897), *La alegría de la huerta* (1900) y *El bateo* (1901), que sitúan al autor en la cumbre de la popularidad y el reconocimiento.

La existencia de Federico Chueca se apaga el 20 de junio de 1908 y es enterrado en Madrid en medio de una impresionante manifestación de duelo popular.

Muchas voces autorizadas, a lo largo de nuestro siglo han incidido sobre el "casticismo" como motor en las creaciones de Chueca. Dejando de lado las tan traídas y llevadas afirmaciones de que si "Chueca sabía poca música", de si "Chueca era el "melódico" y Valverde el "armónico" o la especie difundida por colegas envidiosos sobre la abismal distancia entre Barbieri y su pretendido "hijo espiritual". Es cierto que Chueca nunca tuvo las inquietudes intelectuales de Barbieri, ni participó nunca de sus propósitos de "regeneración" de la música española, aún siendo tan vital y exhuberante como el autor de *Jugar con fuego*. Chueca sólo pretendió divertir y conmover a su público con obras sencillas, sin problemas, de un melodismo de la mejor ley y aportó una serie de felices hallazgos cada vez más valorados por profesionales, crítica y público. Es evidente que sus obras señeras son perfectas en forma y planteamiento y que sabía más música de lo que se le quiso reconocer. La frescura, la espontaneidad y la gracia de sus composiciones, basada en un espléndido melodismo, así lo atestiguan.

Joaquín Valverde Durán nació en Badajoz el 27 de febrero de 1846, formando parte desde muy joven, de una banda militar en calidad de flautín. Matriculado en el Conservatorio de Madrid, obtiene los primeros premios de Flauta (1867) y Composición (1870). En 1871 estrena su sinfonía *Batylo*, que le vale un premio de la Sociedad del Fomento de las Artes y escribe después unos estudios melódicos para flauta, utilizados como libro de texto en el Conservatorio de Madrid. A pesar de estos méritos, le es denegada la Cátedra de Flauta en las oposiciones de 1882, por razones que explicaría posteriormente en un folleto titulado *La*

flauta, su historia, su estudio (Madrid, 1886). Desde 1871, se muestra muy activo y entra en contacto con los compositores favoritos de las empresas, a fin de colaborar con ellos, actividad muy común en la época, dada la voracidad del público y la premura consiguiente de los teatros. Su labor como colaborador de tantos compositores populares, le asegurarían unos ingresos importantes, pero amargó no poco su vida. De los compositores con los que colaboró, Fernández Caballero, Julián Romea, Saco del Valle, Rogel, Bretón, López Torregrosa, etc., quien sin duda le diera más fama y provecho económico fue Federico Chueca, desde la inicial *La canción de la Lola* (1880), pasando por *Cádiz*, *La Gran Vía* y tantas otras. No obstante, su catálogo de obras en solitario es abundante y si, hoy permanece prácticamente en el olvido, en su época cosecharon éxitos halagüeños. Ya en sus últimos años colaboró asiduamente con su hijo, Joaquín Valverde Sanjuán, el después popularísimo Quinito Valverde. El maestro murió en Madrid el 17 de marzo de 1910, dos años después que Federico Chueca.

El caso de Joaquín Valverde clarifica ampliamente los modos que rigieron la producción de obras líricas hasta bien entrado el siglo XX. Tal como indicábamos más arriba, la instauración de las famosas cuatro funciones en Apolo cuyo ejemplo siguieron no pocos locales, aunque no todos ellos llegaron a tal número de representaciones, generó una continua demanda de obras. Los autores de entonces, aún siendo muy diestros en la composición y rapidísimos en la orquestación, no daban abasto y trataban de satisfacer las exigencias de las empresas en plazos cada vez más reducidos. Un somero vistazo al impresionante catálogo de estas décadas, arroja mucha luz sobre los procedimientos empleados por estos "matrimonios artísticos" en la gestación de sus obras. La técnica más habitual consistía en repartirse los números musicales y en el caso de las "obras grandes", de dos o más actos, uno de los autores, generalmente el de la casa, era quien escribía las melodías y armonizaba, mientras que el colaborador cargaba con la tarea de orquestar.

Al ser Federico Chueca un compositor archipopular y por haber firmado con Joaquín Valverde un gran número de títulos de éxito, el público se dividió entre los que negaban el pan y la sal a Valverde como melodista o a Chueca como armonizador y orquestador. Estas polémicas subsistieron hasta casi nuestros días y, aún hoy, existen profesionales de la crítica que siguen sosteniendo tales bobadas. A la luz de sus obras, única pista en que nos podemos basar, se comprueba que su trabajo estaba perfectamente organizado y que, en la mayoría de las partituras llegadas hasta nosotros, se evidencia la autoría de Chueca en melodías y armonías y la de Valverde en cuanto a construcción formal y orquestación. Lógicamente, estas diferenciaciones establecidas por el público amargaron en gran medida la vida de Joaquín Valverde y dieron origen a disgustos entre los dos colaboradores, que culminarían en la ruptura definitiva.

Vaya, para terminar, la creencia de que en nuestra época, nadie medianamente serio puede restar a Joaquín Valverde todo el mérito que le corresponde al lado de Federico Chueca.

La obra

Cádiz, cuyo libreto conocería al menos cuatro ediciones, fue publicado en 1887, es decir, al año de su estreno. En la cuarta edición aparece el reparto de éste, efectuado en Apolo el 20 de noviembre de 1886. En él constamos la actuación de trece señoras y dieciséis caballeros,

reparto copioso y más si tenemos en cuenta que muchos de ellos doblaban papel, o incluso triplicaban, caso del famosísimo Julio Ruiz. Al lado de actores y actrices "de toda la vida" velan sus primeras armas artistas como Rosario Pino y Loreto Prado, que tantos triunfos habían de conseguir posteriormente, tal como manifiesta el siempre nostálgico y fiable Deleito y Piñuela:

Con qué pena la vi representar allí, despidiéndose por última vez del teatro que tanto alegró mi infancia y mi adolescencia! Pero los tiempos eran otros. Los actores hallábanse descentrados. ¡Aquellas coplas del ciego que cantaba Julio Ruiz, sin voz, pero con una mímica deliciosa y que tenía que repetir docenas de cantables!. Otros dos papeles representaba con su vis cómica peculiar el graciosísimo cómico: "un negro" y "fay Casto". La Torre, la Guerra, el buen actor de comedias Ricardo Morales; en el papel de "Marqués", el viejo Sánchez Castilla, en el de "Don Cleto", Cruz. Todos los que estrenaron la obra, dieron enorme vida a sus personajes. En dos de los más secundarios, en los de "las niñas" que cantaban con los actores la famosa polca, se presentaron al público dos futuras celebridades, entonces casi en la lactancia artística: Loreto Prado y Rosario Pino¹.

Cádiz nos presenta un fresco variadísimo cuya acción transcurre en 1810, en plena Guerra de la Independencia, con un abigarrado grupo de personajes que viven una profusa serie de situaciones y con una escenografía que, aún hoy, resulta bastante complicada. Libreto muy afín al *Episodio Nacional* de Benito Pérez Galdós del mismo título,

Los autores titularon "Episodio nacional cómico-lírico-dramático" a su preciosa zarzuela, sin duda sugestionados por el *Episodio Nacional* de Pérez Galdós, que lleva el mismo nombre y versa sobre el mismo asunto: el asedio de Cádiz por las tropas napoleónicas hacia 1812, mientras el pueblo, convocado solemnemente en cortes, se daba la primera Constitución que tuvo España; la inutilidad de los esfuerzos realizados por los sitiadores; el alegre estoicismo de los sitiados desahogando en coplas, chistes, canciones su entusiasmo político, entreverado por su ingenio andaluz la afluencia de españoles de todas las regiones en aquel baluarte último de la independencia española; la abundancia de ingleses, nuestros aliados de entonces en lucha común contra Bonaparte y objeto de la más cordial acogida la animación de la vida gaditana en aquellos días trascendentales e históricos, los más gloriosos que ha vivido la ciudad².

Es evidente que esta generalización de Deleito no nos aclara mucho, por lo que creo se impone el sintetizar el argumento. Este es, por demás, enrevesado y el autor debió cerciorarse de ello, sugiriendo en el libreto original varios cortes, tendentes a aligerar la obra y facilitar su devenir. *Cádiz* se estructura en un número de personajes y escenas quizá excesivas que dan pie a números episódicos, posiblemente los más logrados de toda la obra y que, curiosamente, contribuyen a la unidad del argumento de forma importante, al no estar "metidos con calzador".

Partimos de un triángulo amoroso con la participación ¡cómo no! de un personaje secundario que ayuda a "los buenos". Don Cleto, contrafigura del tan repetido 'Don Bartolo' y, por supuesto, viejo, reaccionario y ridículo, es el tutor de la bella, joven y adinerada Carmen, a quien intenta conseguir por cualquier medio. Ella está enamorada de un oficial joven, Fernando, alistado en la lucha contra Napoleón y, en ausencia del galán, es ayudada por un amigo de éste, Lorenzo a fin de impedir que el viejo logre sus fines. Se constata de manera palpable el evidente paralelismo existente entre el cuarteto protagonista de *Cádiz* y el de *El Barbero de Sevilla* en sus roles correspondientes: Carmen-Rosina; Fernando-el Conde de Almagro; Don Cleto- Don Bartolo y Lorenzo-Fígaro. Curiosamente, la pareja enamorada no canta una sola nota. Clásico contrapunto a estos personajes es la pareja formada por Curra y el Rubio, con estupendas partes cantadas, tipos de extracción popular que contribuyen a la felicidad de Carmen y Fernando y, por supuesto, a la propia, en la más pura tradición de nuestro Teatro Clásico.

El coro representa la fuerza que aglutina a los personajes y toma a su cargo algunos de los números más importantes de la obra, al igual que personajes secundarios como "El Ciego", "Las Niñas y La Mamá", "Los Negritos", "Los Frailes", "Los Oficiales Ingleses" y tantos

otros que articulan una obra, cuando menos, entretenida. La victoria sobre los franceses, con la inevitable jota, el castigo del viejo reaccionario y los abundantes momentos de exaltación patriótica, redondean uno de los títulos más amados por nuestros abuelos. Es indudable que los dos actos, divididos en nueve cuadros y veintiocho escenas, conforman un abigarrado fresco histórico-popular en el que, al nacionalismo, el casticismo y un espléndido y consecuente trabajo musical de Chueca y Valverde, se agrega un gran talento para conectar con el gusto teatral de un público sencillo que vivía sus últimos años de bonanza, interrumpidos dramáticamente por la guerra colonial que se estaba incubando. La clave del éxito de Cádiz probablemente esté en estas palabras de Antonio Valencia:

La obra es graciosa y movida, aparte de la caracterización patriótica y bullanguera. Aparecen tipos de la época, ingleses de Wellington, un tutor al estilo de un don Bartolo sacristanero y redomado, petimetres y damiselas, clero regular, un galán patriota que ha luchado en el Dos de Mayo, un marqués de templado liberalismo y un enreao de fugas y escondites un tanto teatrales. Muchos coros y muchos vivas por un lado y muchas invectivas a Napoleón y al rey intruso, consiguen que tenga garra teatral para su tiempo³.

El libreto y su autor

Subsanada la conocida errata en su segundo apellido ("Sarragoiti" por Larragoiti, que es el correcto), cito textualmente a Federico Carlos Sainz de Robles:

Gran sainetero. 1842-1902. Natural del Puerto de Santa María, Cádiz). Estudió en la capital atlántica las primeras letras. A los dieciséis años se trasladó a Madrid con ánimo de estudiar la carrera de ingeniero de caminos. Muerto su padre en Filipinas, regresó a Cádiz y se dedicó de lleno a la literatura, colaborando en varios periódicos locales. Entre 1863 y 1865 volvió nuevamente a la capital de España; pero no pudiendo abrirse paso como autor dramático, y luego de colaborar en *El Contemporáneo*, protegido por el gran periodista José Luis Albareda, regresó a su tierra natal para desempeñar el cargo de oficial primero del Gobierno Civil gaditano. Desde 1870, todos sus afanes marchan a triunfar con sus obras ligeras, llenas de gracejo y de finísima observación de la realidad. La revolución de septiembre de 1868 le despojó de su cargo burocrático. Dirigió el periódico *La Palma*, y habiendo ya estrenado con éxito numerosos sainetes, pudo vivir de su pluma con relativa holgura, trasladándose por vez tercera a Madrid, de donde ya apenas si se ausentó, y muriendo en esta ciudad cuando le auroclaba el respeto del público y de la crítica. El mismo nos cuenta, y en verso, en *El Liberal* del 14 de marzo de 1894, cómo se decidió a vivir en Madrid:

Con esposa y con chiquillos,
y pasados mis abriles
y ligeros los bolsillos...,
¿qué hacer? a la mar pelillos
y me volví a los Madriles.

El tipo físico y la prestancia moral de Javier de Burgos eran radicalmente distintos a los de Ricardo de la Vega. Enjuto, con barba, quevedos y un leve ceceo, Burgos parecía un buen señor de provincias que viviera de una pequeña renta. Un buen señor triste que se sacara la risa de todas partes menos del alma, que recorriera los barrios bajos madrileños y se asomara a las tertulias de braserío y brisca de la clase media, con ánimo de matar el tiempo y con intención de pasar inadvertido. A Javier de Burgos había que instarle mucho para arrancarle el chascarrón (*sic*) hilarante, el sucedido grotesco, el comentario socarrón, la suspicacia cazuma envuelta en el edulcorante de los versos fáciles improvisados. Eso sí, una vez lanzado... Fue famoso su salero para contar y recitar. Ricardo de la Vega, espontáneo, desbordante, verboso, bromista impenitente curiosón, era el anverso de la medalla representativa del sainete madrileño entre 1870 y 1900⁴.

Javier de Burgos dejó a su muerte una producción teatral de sesenta y nueve títulos, cuya relación publica en su totalidad Alberto Romero Ferrer⁵ y de los que, para el actual conocedor, sólo resultan significativos *Cádiz* (1887), con música de Federico Chueca y Joaquín Valverde, *La boda de Luis Alonso* (1897), música de Jerónimo Jiménez, y *El baile de Luis Alonso* (1895), también con música de Jiménez de la que existe una comedia homónima.

Vayan, para terminar dos párrafos del profesor Romero Ferrer, que, a mi juicio, sintetizan las características del teatro de Javier de Burgos:

Uno de los rasgos más acusados de las obras de Javier de Burgos es el flamenquismo con que están trazados, con cierto carácter paródico, sus chulos, valentones y majos, personajes que atestaban la escena de la época⁶.

Destreza y esquematismo para la configuración de los personajes, escenarios comunes y cierto sentido periódico podrían ser los rasgos persuasivos de Javier de Burgos. Todo ello, unido a ese carácter fotográfico y conciso propio de un articulista de la época⁷.

La música

Antes de comentar la música de *Cádiz* por el orden de sus números, me he permitido dar un salto y hacer una digresión sobre su fragmento más emblemático, la célebre Marcha y lo que esta significaría en su éxito y posterior rechazo. A la incondicional acogida dispensada en 1886, se opondría la crítica furibunda surgida en el 98, como si una simple Marcha, aunque capaz de galvanizar años antes a las masas, se convirtiera en causante de la pérdida de nuestras antiguas colonias. Una vez más, el extremismo irracional transforma algo intrascendente en otro de nuestros seculares demonios, la popular Marcha paga los platos que rompieran militares y políticos, gentes totalmente ajenas a la vida teatral y al diario acontecer del género chico.

Cádiz fue uno de los mayores acontecimientos teatrales de fines del siglo pasado. Se eternizó en los carteles, recorrió España y hasta salió de ella, traduciéndose al alemán⁸.

Con ser todos los números de *Cádiz*, en su género de zarzuela popular, verdaderas joyas musicales, la Marcha culminó sobre todos en la impresión de la multitud. Ello fue su gloria y su ruina a la vez. Años después *La Marcha de Cádiz* era el título de una pieza regocijadísima de Celso Lucio y Enrique García Álvarez, con música de Quinto Valverde. La marcha auténtica pasó del escenario del Apolo a las bandas de todos los regimientos y los pianos de todos los cafés⁹.

Sigue Deleito y Piñuela narrando la historia de la "caída":

En 1898, cuando la guerra con los Estados Unidos exaltó la fiebre españolista, se trató de convertir aquella pieza, *La Marcha de Cádiz*, en himno nacional.

El Imparcial convocó un concurso para premiar la letra que mejor se acomodara a ella y el semanario *Gedeón* compuso una, insultando a yankees y filibusteros. A los sonos bélicos y ardientes de la gran marcha de Chueca, marcharon al "matadero" de Cuba y Filipinas nuestros soldados, ya no de mentirijillas, sino en una realidad muy triste, y entre sus propios ritmos regresaron vencidos, extenuados y cadavéricos. *La Marcha de Cádiz*, que acompañó y alentó, entre charangas, los vítores esperanzadores y los trágicos episodios de nuestra débil colonial, pareció después resposno fúnebre. Se la maldijo como exaltadora de la loca aventura, se hizo de ella un símbolo de la patriotería populachera. Y en la reacción que sucedió a la catástrofe, se la proscribió, se la arrinconó, cesó de oírse en parte alguna. Hasta se forjó contra ella la ridícula especie de que no era sino un vals austríaco, "faislado" por Chueca y puesto en tiempo de marcha. Pasaron treinta años, y, al conjuro de la Guerra de Marruecos, resucitada por Primo de Rivera, y que puso nuevamente de moda el patriotismo "lírico", «resucitó la ya histórica marcha, y con ella la zarzuela que le dio origen»¹⁰.

Años después Antonio Valencia participa de la misma opinión:

Cádiz, -marcha aparte, que por su música vibrante y por su efectismo teatral, era indefectiblemente aplaudida y vitoreada en las representaciones- ha sufrido la depreciación inherente a su contenido. Lo que significó el 98 fue inmisericorde con ella¹¹.

Cádiz se compone de un total de quince números musicales, correspondiendo siete al acto primero y ocho al segundo. Tres de ellos (1 bis, 11 y 12), son puramente ilación y otro (Nº 10, Marcha de la Constitución), es lo que se ha dado en llamar un "pretexto" para lograr un cuadro plástico vistoso y solemne, pero de escaso valor musical. Los números se suceden del siguiente modo.

Acto I: El Preludio se compone de dos secciones. La primera es la Jota de nº 13 que da fin a la obra y la segunda, la Polka de los ingleses y damiselas (nº 7). Curiosamente, esta segunda sección no fue nunca publicada en las ediciones de canto y piano de la época, pero de ello hablaremos al tratar de la edición.

Nº 1. Introducción y Diana. Consta de una primera sección escrita en 3/4 con una construcción rítmica de Seguidillas, aunque en tiempo más movido. A continuación un "puente" en tiempo lento a cargo de los frailes, seguido de Tiempo de Seguidillas. Segunda intervención de los frailes que desemboca en un Allegro, marcial, y que después del recitado de Lorenzo da paso a la "Diana" en Allegro 6/8, con breve intervención de la banda interna. Coro, orquesta y banda recrean el famoso motivo militar que casi todas las personas de mi generación hemos tarareado de niños y que también utilizara Cristóbal Oudrid en su antaño popular y actualmente depreciado Sitio de Zaragoza.

Nº 1 BIS. Breve número (13 compases) en tiempo de Seguidillas, escuchado en el número anterior al Coro. (Límpiate, que estás de huevo).

Nº 2. Dúo, Sevillanas y Caleseras. Comienza en 3/4, Tiempo de Bolero, que cantan Curra, el Rubio y el Coro femenino. A continuación, la sección central, calificada como Sevillanas por sus autores y que, en la práctica, no es sino una segunda parte del Bolero y que desemboca en las Caleseras, con las características onomatopéyicas de látigo y voces de arriero.

Nº 3: Pasacalle. Número interpretado por el Coro y de brioso carácter en el que el casticismo de Chueca se manifiesta desde el principio. Llegó a ser muy querido del público, por el que fue conocido como *El barrio de la Viña*, en alusión a su comienzo.

Nº 4: Barcarola. Es un bellissimo número coral con un enorme poder de evocación y una de las melodías más perfectas y delicadas que podemos hallar en la producción de Chueca, con un total equilibrio entre lo culto y lo popular.

Nº 5: Pasodoble (Final 1º). Es la famosa Marcha que da fin al Acto I y en la que intervienen Lorenzo, el Coro, la orquesta y la banda. Es un formidable número de conjunto y por su construcción y el brío, la gracia y la calidad de su música, se comprende, sin necesidad de más explicaciones lo que representó en el teatro musical de la época y los sucesos, comentados anteriormente, que provocara. Un pasodoble modélico.

Acto II: *Nº 6. Preludio, Tango flamenco, Panaderos y Zapateado.* El preludio se estructura en dos secciones. La primera es un esbozo de las Caleseras finales del nº 2 al que sigue una síntesis de la Barcarola, nº 4, para exponer de nuevo el tema de las Caleseras que da paso al Tango flamenco. Se suceden los Panaderos y después de un breve "puente" el Zapateado.

Nº 7. Polka de los ingleses y damiselas. Uno de los números más entrañables de la obra, por su delicadeza y poder caricaturesco. Aún siendo un sexteto —intervienen La Mamá, Dos Niñas, Dos Oficiales Ingleses y Don Cleto— la elección de la estructura por bloques no potencia las posibilidades de "juego" de tan numerosos personajes. A pesar de ello, es un

número francamente divertido al que favorece no poco la adopción del tiempo de Polka.

Nº 8. Coro y danza de los negritos. Comienza con el coro cantando una vibrante Jota que da paso a un "Tango" o "Tango-habanera", término adoptado para distinguirlo del Tango flamenco o "tanguillo", de carácter más rápido, (Ejemplo: Nº 6). Tanto la melodía como los hallazgos instrumentales son una delicia y potencian el ingenuo texto cantado en un falso "habanero" que, si bien carece de todo rigor lingüístico, no deja de tener su gracia. Finaliza con uno de esos "camelos" en los que Chueca fue maestro.

Nº 9. Canción del ciego. Junto a la famosa Marcha es, sin duda, el número "bomba" de la obra, no tanto por su jerarquía musical, ya que en la producción de Chueca y Valverde existen docenas de números mejores, cuanto por lo que significó la interpretación del famosísimo Julio Ruiz,—recordemos la genial alusión a éste en *El año pasado por agua*: "¿Su nombre? Julio Ruiz. ¿El actriz? ¡El actor! ¡Uy, qué horror!". Y por la oportunidad de poder añadir letras alusivas tanto a la vida cotidiana como a la situación política o a los comadros teatrales. Era el número ansiosamente esperado por las sorpresas que podían deparar las letras añadidas. Muchas de ellas fueron publicadas en las ediciones de la época y pueden consultarse en este estudio, y se convirtieron en tema de conversación en cafés y patios de vecindad.

Es un precioso número, de irregular construcción y en el que se advierte la mano de Chueca en las interrupciones y onomatopeyas.

Nº 10. Marcha de la Constitución. Escrita en 4/4, es interpretada por la banda, que, en la Coda da paso a la orquesta. Música de circunstancias o, como decíamos antes, "pretexto" para desarrollar un vistoso cuadro plástico. Musicalmente, no añade nada a la gloria de sus autores y hace buena la regla de tres atribuida a Poincarè de que "La música militar es a la música lo que la justicia militar es a la justicia".

Nº 11. Número de ilación, conocido en la época como *La tormenta*, no alcanzó ningún relieve, hasta el punto de ser omitido en las ediciones entonces publicadas. Es breve (77 compases en 2/4, Allegro agitato), y musicalmente, muy bello en su intento de caracterización, sin llegar a los formidables ejemplos que años antes brindara Rossini en *Cenerentola* y *Il Barbiere*.

Nº 12. Número instrumental compuesto por dos secciones. La primera es el "Tango flamenco" del nº 6, y la segunda, las "Caleseras", escuchadas en el nº 2.

Nº 13: Jota. (Final II). Con este número acaba la obra. Es la misma Jota escuchada en el Preludio, y su Introducción, muchas veces cortada, da paso a la Jota propiamente dicha que canta el Rubio con el Coro en su primera parte, éste tiene un cometido de acompañamiento, imitando a la rondalla, con un silabeo: "dágara, dágara" cuando menos, curioso, mientras el Rubio canta las dos coplas. Como número, es vibrante y vistoso, pero no posee esa vida de las grandes jotas incorporadas al patrimonio del pueblo por el teatro lírico español.

La presente edición ha sido realizada sobre la partitura manuscrita existente en la Sociedad General de Autores, dentro del Archivo Lírico de Partituras Originales (MPO) con el registro [TL-422] que aunque no está firmada y procediendo por comparación con originales existentes de Joaquín Valverde, se debe a éste con toda probabilidad. La partitura es un modelo de claridad, con poquísimas notas falsas (cuatro exactamente), lo que ha permitido una clarísima puesta en limpio. He seguido en todo momento las indicaciones de normalización adoptadas en anteriores ediciones del ICCMU, con la finalidad de unificar tonalidades de trompas y clarinetes, escribiendo en La estos últimos, sólo en un clarísimo pasaje, que de haber sido transportado a Si bemol, hubiese dificultado enormemente su lectura. Aún siendo inusual en una edición crítica, he tratado de compaginar la exigencia irremediable de fidelidad, con un criterio práctico, en lo que se refiere a los números 1, 5 y 10. En ellos, la intervención de la Banda (interna y en escena) presenta serias dificultades para aquellas compañías con pocos medios materiales para la producción de la obra. Por ello, y creyendo que la divulgación y el conocimiento de las obras es el fin primordial, he procedido a su arreglo, haciendo que los instrumentos de la orquesta suplan a los de la, tanta veces inexistente banda.

El número 1 no presentaba ninguna dificultad, ya que, al no intervenir los metales de la orquesta cuando toca la banda y al ser respuestas alternadas, he aprovechado aquéllos para su uso como banda.

Los números 5 -Marcha final del acto 1º- y 10 -*Marcha de la Constitución*-, han tenido que ser reorquestrados en su totalidad, facilitando así su interpretación. Para la presente publicación he optado por incluir las dos versiones, original y optativa, en su continuación, con el fin de hacer más sencilla la elección. En las versiones originales de estos dos números, he decidido publicar las intervenciones de la banda en dos sistemas, es decir, como reducción, facilitando así la lectura a los directores, y editando al final, como apéndices, las partituras completas de banda.

El número 9 -*Canción del Ciego*-, escrito originalmente en Do mayor, lo he transportado a Mi bemol mayor, siguiendo la indicación de la partitura original coincidente en las ediciones de canto y piano de la época.

Para la edición del libreto se han consultado diversas ediciones, sin que se hallan encontrado diferencias significativas entre ellas, no obstante éstas se señalan en notas a pie de página. Estas diferencias afectan sobre todo a la ortografía, y lo que hemos hecho es actualizarla de acuerdo con las normas ortográficas vigentes en la actualidad, excepto aquellos casos en los que la ortografía incorrecta es indicativa de una forma de habla vulgar, como ocurre con Curra y El Rubio. En los que sí hemos encontrado diferencias es en la letra de los cantables que aparecen en el libreto con la de la partitura original. En este caso se ha optado por unificar dichas fuentes siguiendo la partitura original y señalar dichos cambios por medio de corchetes. Cuando en los números musicales del libreto aparece "etc." indica que en la partitura original hay una repetición de versos que obedece a la estructura musical, pero que no se refleja en el libreto. Hemos respetado todo el contenido de la primera edición, que se repite con leves variaciones en el resto de las ediciones. Sólo hemos añadido al final del libreto que ahora se edita una copla de ciego más que no aparecía en los originales y que responde a añadidos posteriores a la fecha del estreno.

Dicha copla se ha tomado de la reducción para canto y piano de Pablo Martín Editor, de la Unión Musical Editores. Son añadidos que se debieron probablemente al éxito de la *Canción del Ciego*, lo que hizo que sus autores aumentasen la letra de sus coplas.

Las ediciones que hemos consultado son las siguientes: *Cádiz*. Episodio nacional cómico-lírico-dramático en dos actos, dividido en nueve cuadros, en verso, original de D. Javier de Burgos. Música de los maestros D. Federico Chueca y D. Joaquín Valverde. Madrid: Administración Lírico-Dramática, 1887. Idem. 4ª edición. Madrid: Administración Lírico-Dramática, 1887.

Idem. 4ª edición. Madrid: Administración Lírico-Dramática, 1887.

Idem. 7ª edición. Madrid: Arregui y Aruej, 1897.

Idem. 7ª edición. Madrid: R. Velasco impresor, 1897.

La presente edición ha sido realizada en el sistema Finale 2. 6. 7 Apple Macintosh © por el grafista Juan Antonio Rodríguez, a quien deseo agradecer su ímprobo trabajo y al que ruego me perdone la "mala vida" que le he dado durante tantos meses. Así mismo agradezco profundamente a mis compañeras Oliva García Balboa y Ana G. Peña su puntillosa y exhaustiva edición crítica del texto del libreto. También agradezco a mi gran amigo, el maestro Manuel Moreno Buendía, sus atinadas observaciones y la atenta caza de gazapos practicada en la reposición de *Cádiz* en el teatro de Madrid.

Notas

Deleyto y Piñuela, José. "Origen y apogeo del género chico". Madrid: Revista de Occidente, 1949. (pág. 157).

Ibid., pp. 152-3.

Valencia, Antonio. "El género chico. (Antología de textos completos)". Madrid: Taurus, 1962. (p. 138).

Sainz de Robles, Federico. "Ensayo de un diccionario de la Literatura, II. Escritores Españoles e hispanoamericanos". Madrid: Aguilar, 1953.

Romero Ferrer, Alberto. "El género chico. Introducción al estudio del teatro de fin de siglo (de su incidencia gaditana)". Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1993

Ibid., p. 81.

Ibid., p. 82.

José Deleito y Piñuela. Opus cit., pp. 157-9.

Ibid., pp. 156-7.

Ibid., pp. 156-7.

Valencia, Antonio. El género chico. (Antología de textos completos). Madrid: Taurus, 1962. (p. 138).