

Los Toros En La Música Escénica Española

José Salvador Blasco Magraner¹ & Francisco Carlos Bueno Camejo²

Abstract

The festival of bullfighting has had a strong presence not only in the Spanish music, but also in those imaginary immortal opera composers such as Bizet and Verdi. It has to be considered that the Spanish thing came into vogue during the European Romanticism as the artists of that time were attracted by everything that symbolized what was genuinely Spanish as bandits in Sierra Leone, the narrow and dangerous roads, the bullfighting and the happiness of its people. This article covers the bullfighting theme in both Spanish music and opera. In the case of Spanish music, the research is focused on the impact of the bulls in the top hispanic musical forms as tonadilla, zarzuela, taurine opera, ballet and pasodobles.

Keyword: Bulls, Zarzuela, Opera, Spanish Music, Ballet, Pasodoble.

1. La Tonadilla Escénica

La tonadilla nació como género musical para la escena en España a mediados del siglo XVIII. La comedia española, en el teatro hablado, tenía siempre tres actos, y existía la costumbre de aprovechar los entreactos con pequeños números teatrales que solían concluir con alguna canción. Entre el primer y segundo acto se representaba un *entremés*, y entre el segundo y tercero, un *sainete*. Las primeras tonadillas, acompañadas generalmente a la guitarra, actuaban a modo de conclusión de estos números durante los entreactos. De manera que había dos tonadillas: una tras el entremés y otra tras el sainete³. La tonadilla escénica del siglo XVIII supone la aparición definitiva de lo que Gilbert Chase denomina *lenguaje español*⁴.

Luis Misón, compositor y oboísta de la Real Capilla en Madrid, renovó el género e introdujo el acompañamiento orquestal, con lo que las tonadillas adquirieron entonces mayor entidad. Con Pablo Esteve y Blas de Laserna, el género se afianza; de modo que llega a sustituir al entremés, y las comedias se intermedian con la tonadilla y el sainete, las dos caras de la moneda del género músico-teatral. El sainete es recitado, pero tiene música, a veces mucha música, y la tonadilla es cantada, pero tiene personajes y algún texto recitado. Las tonadillas son breves, teniendo una duración media de un cuarto de hora.

Los principales compositores fueron los madrileños José Palomino y Antonio Guerrero; los catalanes Luis Misón y Pablo Esteve, o los navarros Pedro Aranaz y Blas de Laserna. Estas tonadillas conjuntaban letras llanas, sencillas, populares, con músicas pegadizas, fáciles de tararear y muchas veces netamente folclóricas, con coplas de seguidillas, fandangos, etc.

¹ Associate Professor. Dept of Music History. University of Valencia. E-mail: j.salvador.blasco@uv.es

² Associate Professor. Dept of Music History. University of Valencia. E-mail: francisco.bueno@uv.es

³ GROUT, Donald. and WILLIAMS, Hermine.: *A short History of Opera. Fourth Edition*. New York, Columbia University Press, 2003, p. 551.

⁴ ROMERO FERRER, Alberto. y MORENO MENGIBAR Andrés.: *Manuel García: de la tonadilla escénica a la ópera española*. Cádiz, Universidad de Cádiz, 2006, p. 165.

En algunas de ellas se describen corridas de toros, ya sea en la parte central o en las *seguidillas* finales. Esto ocurre, por ejemplo, en las tonadillas de Pablo Esteve titulado *El torero, la maja y el petrimetre (1779-1780)*, o en *La Hortelana*. Al retratar a los *majos* madrileños, muy populares en Lavapiés, frente a los *petimetres* LaDel Prado, Blas de Laserna los asocia con las fiestas de los toros, como es el caso de *Los majos de los toros (1780)* y *El torero y la maja*. No faltan las celebraciones de corridas con los astados en las fiestas mayores matritenses del mismo autor, como *El novillo de la tarde de San Isidro (1783)* y *La tarde de San Isidro*. Cuando la tonadilla era de tema taurino, por cierto, participaban clarines y atabales, hoy los timbales, como en nuestras fiestas taurinas actuales.

2. La Zarzuela

La primera de las zarzuelas que pasamos a analizar, por su trascendencia, es *Pan y toros*. Se trata de una *zarzuela grande*, con música de Francisco Asenjo Barbieri y libreto de José Picón. Fue estrenada el 22 de diciembre de 1864 en el teatro de la Zarzuela de Madrid. Sin embargo, tres años después, en 1867, fue prohibida por Isabel II. Empero, no obstante, poco duró tal veto; toda vez que, al año siguiente, tuvo lugar la revolución conocida como *La Gloriosa*, que acabaría con la monarquía de Isabel II. Barbieri dignifica en ella la Tonadilla Escénica. No en vano, Micaela Laserna, hija del compositor navarro, fue madrina y protectora de Barbieri. Pese al título taurino, Barbieri pretende profundizar en el mundo popular y el madrileñismo⁵.

El argumento de *Pan y toros* narra la supuesta, pero no inverosímil, conspiración fraguada por unos cuantos españoles, liberales de verdad, ansiosos de conseguir que el rey Carlos IV gobernase por sí mismo, en vez de vivir sometido a Manuel Godoy, favorito de su esposa. José Picón, el libretista, retrata la época que le tocó vivir al pintor Francisco de Goya. Así, personajes importantes de la trama son: el propio pintor aragonés; Pepita Tudó, la amante de Godoy; la Duquesa de Alba; Jovellanos; la tonadillera La Tirana; y los toreros Pepe-Hillo, Pedro Romero y Costillares, entre otros personajes. A título de curiosidad, el torero Costillares había sido novio de María Pulpillo y Barco, una alumna granadina de Blas de Laserna, con quien luego él contraería segundas nupcias, tras enviudar de su primera esposa, María Teresa Adán y Guillorme, madre de la madrina y protectora de Francisco Asenjo Barbieri.

El argumento, histórico, representa dos bandos. De una parte, Godoy y sus partidarios, Doña Pepita, la Duquesa, el Corregidor y el General, quienes serían el símbolo del oscurantismo, o de otra forma, la imagen del mal, que luchan por mantenerse en el poder. De otra parte, Jovellanos -que aparece como héroe salvador-, apoyado por Goya, la Princesa de Luján, Floridablanca, el Capitán Peñaranda, el Abate, los toreros y el pueblo, ejemplificarían el BIEN, con deseo de que el Rey Carlos IV esté informado de lo que ocurre en España. Esta *zarzuela grande* incluye una canción de Pepe-Hillo titulada *En Zeviya Costiyares*. Asimismo, la admiración de Barbieri hacia la tonadilla y la música del pasado es patente en el uso de la contradanza, al comienzo del Acto II: *la grave contradanza le gusta a Don Manuel*.

El 16 de abril de 1904, se llevó a cabo la *premièræen* el Teatro Eslava de Madrid del sainete lírico en un acto titulado *La Torería*, con texto de Antonio Paso y Asensio Mas y música de José Serrano. El argumento narraba la historia de un juvenil banderillero y un experimentado matador de la cuadrilla que se disputan el amor de una misma mujer. Ella está enamorada del más joven; sin embargo, la madre de ésta prefiere al mayor de los varones por la seguridad económica que éste ofrece a su hija. A pesar de haberse retado entre ellos al finalizar la corrida, el banderillero salva la vida del matador recibiendo la cornada destinada a éste último en pleno ruedo. Este heroico acto provocará la amistad de entrambos y los jóvenes podrán casarse en paz. Para el periódico *El Heraldo de Madrid*, Paso y Asensio, con espíritu observador y temperamento artístico, habían subido al escenario un pedazo de vida que se repetía todos los domingos en la plaza de toros de Madrid⁶. Fue muy celebrado el segundo cuadro que representaba el tendido de una corrida de toros. La tercera de las zarzuelas que hemos escogido es *Curro el de Lora*. Es una zarzuela en dos actos, el segundo dividido en tres cuadros, en prosa y verso. El libreto fue escrito al alimón por José Tellaeche y Manuel de Góngora y Ayustante. La partitura fue compuesta por Francisco Alonso. Fue estrenada el 29 de octubre de 1925 en el Teatro Apolo de Madrid, que entonces era el *Sancta Sanctorum* del género zarzuelístico.

⁵CASARES RODICIO, Emilio.: *Francisco Asenjo Barbieri. 1. El hombre y el creador*. Madrid, Instituto Complutense de Estudios Musicales, 1994, p. 326.

⁶*El Heraldo de Madrid*, 17 de abril de 1904.

En el papel femenino estelar, encarnando a Lola, una soprano valenciana: Selica Pérez Carpio. El Madrid de la época tenía una vida teatral intensa y unas tertulias animadas en los saloncillos de los teatros Apolo, Zarzuela y Eslava⁷. Alonso trabajó simultáneamente con *La linda tapada* y *La bejarana*, ambas fueron estrenadas en 1924, y *Curro el de Lora*. Fue ésta una zarzuela con la que Francisco Alonso se encariñó profundamente; hasta el punto de considerarla su zarzuela preferida. Para él, fue lo mejor que había escrito hasta aquél momento, la obra que está más en la línea de la *zarzuela grande* española. La partitura estaba terminada antes del verano de 1925 cuando el compositor se desplazó a Fuenterrabía para, una vez allí, instrumentarla.

El estreno fue un fracaso. Pese a todo, Francisco Alonso no se arredró. Continuó considerándola su obra preferida. Hubo un día, incluso, en que propuso convertirla en ópera. Hay una bonita anécdota, muy taurina, que viene a colación: cuando Anastasio, un portero de la famosa calle Recoletos de Madrid, le dio la condolencia por el fracaso, el músico granadino le contestó: No lo sienta. Como los toreros, Anastasio, después de una mala tarde, viene un día un buen toro y se hace la faena de la temporada. Y así fue. Esa tarde llegó tres meses después con *La calesera*.

El argumento describe los amores y rivalidades entre dos bandoleros, Curro y El Ecijano, quienes pugnan por Lola Cortés. El mundo taurino está presente como trasunto en el Acto I de *Curro el de Lora*, toda vez que Lola asiste a una corrida de toros en un cortijo cordobés, en compañía de su amiga Trini. Ésta última es acometida por un astado, que se desmanda por el burladero; aunque, por fortuna, Trini es salvada merced a la valiente intervención de un desconocido.

Es clara la influencia de *El Gato Montés*, compuesta por Manuel Penella, la cual se había estrenado 8 años antes, cosechando un enorme éxito. Están presentes, al igual que en la ópera de Manuel Penella Moreno, los bandoleros y la gitana, amén del trasunto taurino. Es indudable también la huella de la ópera *Carmen* de Bizet. Creemos que no es baladí la antigua profesión de Lola, cigarrera, y la presencia de un francés, Richemond, pretendiente de Trini, un papel confiado a un tenor cómico, en la zarzuela *Curro el de Lora*.

3. La Ópera.

3.1. La Factura Hispánica: La Ópera Taurina *El Gato Montés*.

La ópera *El Gato Montés* se estrenó en el Teatro Principal de Valencia el 22 de febrero de 1917 y en el Gran Teatro de Madrid el 1 de junio del mismo año. Tenía previsto su estreno pocos días antes en el Teatro Apolo de Valencia; pero, en el Ensayo General, el barítono Rausell, -quien encarnaba el personaje masculino estelar de Juanillo El Gato-, se disparó accidentalmente una escopeta, resultando herido en una pierna.

El estreno fue un éxito y los espectadores llevaron en hombros al compositor hasta su casa, en Valencia⁸.

Es una ópera en tres actos y cinco cuadros, con libreto y música de Manuel Penella Moreno. Se le define a esta ópera como *ópera taurina*, porque el universo de los toros constituye la esencia dramática y argumental de esta partitura. Véase el argumento a continuación.

Soleá es novia de Rafael el Macareno, un torero en la cresta de la ola, ensalzado y mimado por un grupo de amigos. Entre ellos, su picador Hormigón y el Padre Antón, un sacerdote muy taurino. Llega el torero a su cortijo, después de una cogida y antes de su reaparición en la Maestranza de Sevilla. En el cortijo le esperan su novia, la familia y la cohorte de amigos. Es allí, en medio de una fiesta improvisada, cuando una gitana, al decirle la buenaventura, le pronostica que un toro le causará la muerte. El asunto es tomado a chanza por los festejantes. Súbitamente aparece Juanillo, un bandido apodado El Gato Montés, que viene a reclamar los que es suyo: A Soleá. Ésta, ya a solas con el Padre Antón, le confiesa que no puede olvidar su antiguo amor por Juanillo, quien se echó al monte por ella.

Más tarde, en un rifirrafe entre el bandolero y el torero, el bandolero Juanillo, El Gato Montés, emplaza al torero de la siguiente manera: si no se deja matar esa tarde en la plaza lo hará él. El final no puede ser más trágico: Rafael fallece en la plaza, Soleá muere de pena y Juanillo, -para evitar su detención-, pide a su colega Pezuño que le dispere al corazón y también muere.

⁷ MONTERO ALONSO, José.: *Francisco Alonso*. Madrid, Espasa Calpe, 1987, p. 61.

⁸ ALIER, Roger.: *Ópera*. Ma non troppo, Barcelona, 2007, p. 552.

En medio de las dificultades para crear una ópera española, siempre con la oposición ancestral de las *troupes*-compañías de ópera italiana-, *El Gato Montés* constituye un caso insólito. Sobre todo, por el éxito apoteósico durante su estreno, con varios años de permanencia en el cartel. En otro orden, la combinación del *verismo* con el *andalucismo mágico*, -aunque tópica-, no era obsoleta durante la monarquía de Alfonso XIII. El *verismo* estaba presente en el libreto. Sólo hacía siete años que Puccini había sido aclamado en el Metropolitan de Nueva York con otro melodrama sentimental entre un bandolero y una chica huérfana: *La fanciulla del West* (10 de diciembre de 1910). Tal y como afirmaron los defensores de Penella, su partitura no desmerecía a las de autores vivos de éxito como Leoncavallo, Giordano o Mascagni.

Por otro lado, el *andalucismo mágico*, lleno de presagios funestos, que inunda la obra, resulta análogo a la imagen sensual y fatalista explotada por pintores contemporáneos de prestigio (Zuloaga, Beltrán Massés o Julio Romero de Torres). E incluso el propio Manuel de Falla, con su única ópera, *La vida breve* (estreno español en Madrid, el 14 de noviembre de 1914), con quien comparte, incluso, el mismo nombre de la protagonista. En cuanto al argumento taurino, el mismo año de 1917, Blasco Ibáñez cosechó un triunfo internacional con su adaptación cinematográfica de *Sangre y arena*. Seis años antes, la novela del escritor valenciano Vicente Blasco Ibáñez ya había subido a un proscenio teatral, gracias a la zarzuela homónima compuesta por los músicos Pablo Luna y Pascual Marquina, con libreto de Emilio García del Castillo y Gonzalo Jover.

El Gato Montés recoge todos los tópicos del españolismo al uso: el torero, el bandolero, la gitana, el cura, la «maresita», el Sol, el vino (manzanilla). Con todo, y pese a sus evidentes convencionalismos, no puede decirse que la ópera respondiera a una estética obsoleta. El *andalucismo mágico* y el *verismo* estaban en boga en aquél momento. Penella se preocupa por dar personalidad musical a los principales personajes de su obra: el carácter apasionado de Rafael, la actitud ambigua de Soleá, la naturaleza desenfadada y divertida de Hormigón, e incluso, la figura anecdótica pero importante de la Gitana. Todos ellos se hallan reflejados en la partitura con detalles y elementos rítmicos y melódicos que les dotan de una personalidad distinguida, siempre dentro del color eminentemente andaluz de la partitura, con las alusiones al ambiente torero que suponen el uso frecuente del tiempo de *pasodoble*, los detalles rítmicos característicos de la *seguidilla* y la aparición del curioso *garrotín* gitano bailado por los acompañantes de la Gitana en el patio de la casa del Acto I.

3.2. La Ópera Comique Francesa: *Carmen*.

Carmen es una *opéramique francesa* en cuatro actos con música de [Georges Bizet](#) y libreto de [Ludovic Halévy](#) y [Henri Meilhac](#), basado en la novela homónima de [Prosper Mérimée](#), publicada por vez primera en 1845, la cual a su vez posiblemente estuviera influida por el poema narrativo *Los gitanos* (1824) de [Aleksander Pushkin](#). Mérimée había leído el poema en *ruso* en 1840 y lo tradujo al francés en 1852. La ópera de Bizet fue estrenada en la *Opéra-Comique* de París el 3 de marzo de 1875. Se trata de una *opéramique* por la inclusión de diálogos hablados. Además, el Acto I contiene algún elemento de humor, como la parodia de los niños en el cambio de la guardia.

El breve preludio nos introduce en el ambiente y en el drama. En éste predominan tres temas, que son siempre de una gran plasticidad. Primero un motivo animado y brillante, soberbio y luminoso como el cielo de Sevilla. Pocas veces se ha compuesto una música más brillante: en la tonalidad de La Mayor está escrito el preludio de Lohengrinde Wagner, la vital Séptima Sinfonía de Beethoven, la Sinfonía Italiana de Mendelssohn, etc. El segundo tema es triunfal y ostentoso, en Fa Mayor: pertenece al torero Escamillo. Se produce un tumulto de júbilo: el famoso torero granadino entra en la taberna. El libreto afirma que *<promete ser tan famoso como Montes y Pepe-Hillo>*. Responde al brindis de bienvenida con su conocida canción, que describe una corrida de toros. Es una Marcha en donde la orquesta aporta los elementos melódicos, mientras el barítono-bajo incorpora fragmentos recitados. En última instancia, podría considerarse un aria con coro, en dos partes simétricas.

3.3. La Ópera Italiana: *La Traviata*.

Existe una curiosa relación entre la ópera y el mundo taurino por parte de los críticos decimonónicos. Y es que ellos tanto se prodigaban en los ruedos como en los teatros. El más relevante acaso sea Peña y Goñi, cuya erudición en el repertorio de Verdi era comparable a los conocimientos que él poseía sobre las figuras de Guerrita, Lagartijo y de Frasuelo, insignes toreros.

En el Acto II de *La Traviata* de Verdi aparecen algunos personajes disfrazados de toreros en el baile que tienen lugar en casa de Flora, concretamente en la Escena II del Segundo Acto. Gastón, amigo de Alfredo, con sus amigos, se disfrazan de toreros y de picadores que vienen de Madrid. El texto del libreto glosa y ensalza la figura de Piquillo, un torero vizcaíno que se enamoró locamente de una andaluza. Ésta, para concederle su mano, le exigió al diestro vasco que matase cinco toros en una corrida. Piquillo, lógicamente, consiguió su propósito y la andaluza le entregó su mano y su corazón. El recurso de Verdi a los toreros, picadores, junto con los gitanos, ya lo realiza en otras óperas, como los zingaros de *Il Trovatore*. En rigor, es un hecho episódico, colorista y de escasa importancia.

3.4. El Ballet: *Corrida De Feria, De Salvador Bacarisse*.

Salvador Bacarisse estrenó el ballet *Corrida de Feria* en el Teatro Español de la capital de España, el 23 de abril de 1932, a cargo de la Orquesta Filarmónica de Madrid. Realmente, aquél estreno fue la *Suite* del ballet. El argumento lo escribió su primo Mauricio, poeta. Salvador Bacarisse compuso este ballet para Antonia Mercé y Luque, de apodo La Argentina. El argumento de este ballet presenta el enfrentamiento de las relaciones amorosas de una «bailaora» con un torero, su antiguo amante, de quien tiene un niño, por un lado, y «el contrabandista», nuevo amante, por otro lado. Finalmente, la *bailaora* opta por el contrabandista, con quien acaba huyendo. Todo ello ocurre en el patio de una casa del barrio sevillano de San Bernardo, en una tarde de corrida de toros en la Feria de Abril. Una vez más, la tipología andaluza formada por el torero, el bandolero o contrabandista, y el amor de una mujer entre ellos.

4. Los Pasodobles Taurinos.

Según la hipótesis del musicólogo catalán José Subirá, el *pasodoble* procede de la tonadilla escénica. Mariano Sanz de Pedre, en cambio, explica los pasodobles a partir de danzas que se introdujeron en España durante el siglo XVII, especialmente el pasacalle. La tercera de las teorías es la de Manuel Delgado Iribarren, quien achaca su procedencia a un tipo de marchar militar, de compás binario, que debió de generalizarse en España durante el siglo XVIII. Con el transcurso del tiempo, el pasodoble taurino llegó a convertirse en el género más amplio y característico de todos los estilos del pasodoble⁹. Sea como fuere, el pasodoble tuvo una extraordinaria fortuna en el teatro lírico, como se comprueba fácilmente al repasar el altísimo porcentaje de zarzuelas que lo incluyen para ambientar la acción de la obra en el mundo taurino. Esto ocurre, por ejemplo, en las siguientes zarzuelas: *Pan y Toros*, *El Sargento Federico*, *El Barberillo de Lavapiés*, *El molinero de Subiza*, *La Gran Vía*, *Agua Azucarillos* y *Aguardiente o El Bateo*, durante la centuria decimonónica. Ya en pleno siglo XX, *Don Manolito*, *La del Manojó de Rosas*, *La Calesera*, *Molinos de Viento*, o *El niño judío*.

Los pasodobles taurinos son aquellos referidos bien a diestros o a personajes de la fiesta, bien a temas relacionados con las corridas de todos; así como, igualmente, a aquellos que son clásicos y frecuentes en los repertorios taurinos. Como escribió un gran compositor de pasodobles de fama taurina –baste un botón de muestra como 'España cañí'–, el músico mayor del ejército Pascual Marquina (1873-1948), junto al ritmo, sabor y brevedad: debe ser pausado, impetuoso, alegre, pero al mismo tiempo con un cierto deje sentimental. Quizás el más conocido de todos ellos, dentro del mundo de la zarzuela, sea el *Pasodoble Pan y toros*. En rigor, no es un pasodoble, puesto que se trata de 'La marcha de la *manolería*' de la zarzuela *Pan y toros* de Barbieri, que ya hemos analizado.

⁹MARCO, Tomás.: De la música como tauromaquia. En: GARCIA-BAQUERO GONZALEZ, Antonio. y ROMERO DE SOLIS, Pedro. (editores): *Fiestas de toros y sociedad*. Sevilla, Fundación de Estudios Taurinos y Universidad de Sevilla, 2003, p. 638.

5. Bibliografía, Prensa Y Archivos Consultados

Alier, Roger.: *Ópera. Ma non troppo*, Barcelona, 2007.

Casares Rodicio, Emilio.: *Francisco Asenjo Barbieri. 1. El hombre y el creador*. Madrid, Instituto Complutense de Estudios Musicales, 1994.

Grout, Donald. And Williams, Hermine: *A short History of Opera. Fourth Edition*. New York, Columbia University Press, 2003.

Marco, Tomás.: De la música como tauromaquia. En: García-Baquero González, Antonio y Romero De Solís, Pedro. (editores): *Fiestas de toros y sociedad*. Sevilla, Fundación de Estudios Taurinos y Universidad de Sevilla, 2003.

Montero Alonso, José.: *Francisco Alonso*. Madrid, Espasa Calpe, 1987.

Romero Ferrer, Alberto. y Moreno Mengibar Andrés.: *Manuel García: de la tonadilla escénica a la ópera española*. Cádiz, Universidad de Cádiz, 2006.

5.1. Prensa Consultada

El Heraldo de Madrid, 17 de abril de 1904.

Revista *Comedias y Comediantes*, Madrid, 1 de mayo de 1911.