

CHORIZOS Y POLACOS

Zarzuela en tres actos

Libro de **LUIS MARIANO DE LARRA**

Música de **FRANCISCO ASENJO BARBIERI**

FICHA TECNICA

Escenografía	WOLFGANG BURMANN
Figurines	ELISA RUIZ
Dirección del Coro	IGNACIO RODRIGUEZ
Coreografía	ARNOLD TARABORRELLI
Coreografía del fandango	ALBERTO LORCA
Realización de la escenografía	ENRIQUE LOPEZ - T. BAYNTON CARMINA BURANA
Realización del vestuario	CORNEJO
Utilería	MATEOS
Caracterización	ADOLFO PONTE y MANUELA GARCIA FRAILE
Ayudante de dirección	CARLOS RODRIGUEZ

ORQUESTA DE LA COMUNIDAD DE MADRID CORO DEL TEATRO LIRICO NACIONAL

Dirección Musical	ODON ALONSO
Dirección de escena	JUANJO GRANDA (Basada en el montaje original de José Luis Alonso)

CHORIZOS Y POLACOS O LAS TRIBULACIONES DEL TEATRO MUSICAL ESPAÑOL

Jorge Fernández Guerra

Hace ahora ocho años se reponía en el Teatro de la Zarzuela de Madrid *Chorizos y Polacos* (libro de Larra, hijo, y música de Barbieri). El acontecimiento era importante ya que, tras su estreno en 1876 en el Teatro Príncipe Alfonso de Madrid, no se tenía noticias de montajes posteriores. José Luis Alonso, a la sazón Director Artístico del Teatro de la Zarzuela en esos años, apostaba fuerte por este montaje y se hacía cargo de la compleja dirección escénica con su habitual maestría para el manejo de grupos y con un especial cariño hacia una obra cuya pervivencia hoy le debemos. Digamos, de entrada, que la presente reposición se basa en el montaje del director desaparecido y que no hay mejor homenaje para un director escénico que prolongar en el tiempo esa cosa tan efímera que es una puesta en escena.

La reposición del 84 fue un notable éxito de sala, fuera de ella (crítica y demás) fue acogida con respeto e incluso con alguna punzada. El crítico de un importante diario (aunque no el musical sino el teatral) condenaba la obra recomendando que volviera al

olvido de donde había salido. Lo cierto es que, fuera de la sala, si tuvo admiradores se mantuvieron en un tono discreto, mientras que los detractores levantaron bien la voz, aunque, con el paso del tiempo, creo que el buen recuerdo predomina. Recuerdo perfectamente esa reposición, me encontraba yo bastante interesado por el teatro lírico y *Chorizos y Polacos* me causó una extraordinaria impresión (lo que no me ocurre fácilmente con la zarzuela) y aún tengo en la memoria esa producción. Iría más lejos, incluso, y diría que cuando recibí el encargo de componer una ópera de cámara dos años más tarde, ciertos aspectos de concepto de esta obra me influyeron. Explico todo esto porque es posible que yo haya leído en esta zarzuela cosas distintas a las que percibieron otros, especialmente ese sector de nuestra cultura que la recibió entre la frialdad y una sensación de agrado no vinculante. Voy a intentar hablar de esto.

Singularidad de Barbieri

La figura de Barbieri es excepcional, su trayectoria artística, cultural e



intelectual fue modélica, su vida espléndida. Aventurero romántico en su juventud, erudito en la vejez, esplendoroso y equilibrado en la madurez, soñador siempre. Es, en suma, una de esas personalidades que fascinan desde cualquier punto de vista y en nuestro siglo XIX no abundan. ¿Qué le falta, entonces, para mantener una presencia constante en nuestra vida cultural? Quizá (y digo sólo, quizá) sea debido a que el núcleo de su vida estuvo dedicado a una misión imposible: la restauración o la creación del teatro lírico español.

En el mundo del teatro musical Barbieri lo fue todo, desde los puestos más humildes en su juventud, apuntador, repetidor, cantante, tramoyista... hasta los más elevados en su plenitud artística, director de orquesta, empresario, compositor (por supuesto) e incluso diseñador arquitectónico del foso del Teatro de la Zarzuela. Esto en el orden práctico. En su evolución musical y cultural, Barbieri fue pasando del lógico italianismo (siempre lleno de vitalidad, recordemos su *Gloria y Peluca*) hasta el descubrimiento de lo español y de lo popular; probó, también, cualquier modalidad escénica (zarzuelas largas, cortas, bufas, etc.) y no dejó de insistir en unos arquetipos teatrales capaces de calar. Tampoco olvidó al público ni al éxito ni a los aspectos económicos. En

resumen, Barbieri se nos presenta como el único que entendió cabalmente la problemática del teatro musical, es decir, ese fenómeno en el que deben de cuajar el talento artístico, la infraestructura teatral, el gusto y apoyo del público y una temática propia rica y digna como para elevar un acontecimiento popular a las alturas de un hecho cultural nacional. Dicho de otra manera, se trata de un evento artístico en el que no es posible obviar lo colectivo. Barbieri tuvo un instinto infalible para mantener alguna clase de actividad en todos los ámbitos que hacen posible el teatro musical. Estuvo en el origen de la zarzuela moderna cuando, con *Jugar con fuego*, salvó el frágil proyecto del grupo de los «cinco», supo de la necesidad del éxito, hizo zarzuelas bufas cuando éstas se convirtieron en un fenómeno de sociedad. También en sus zarzuelas (en las que se conocen hoy que no pasan de diez sobre un corpus de setenta y tres) es siempre el autor que va más lejos, el que hace más música en proporción a la palabra hablada y el que se ocupa más seriamente de que no falten conjuntos (dúos, tríos, etc.) ni momentos arquetípicos como finales musicales de brillo, de acto y de obra, además de un sinfín de detalles que harían muy prolijo este comentario. Barbieri es consciente, también, de que el teatro lírico es una tarea colectiva y

no va a dejar de lado los gustos del público. Sin entrar en detalles de la temática, los rasgos de los personajes, y la raíz popular en la que profundiza, hay un detalle general muy significativo: no se saldrá del género cómico que es el único en el que cuajó nuestro idioma cantado. Por otra parte, el vitalismo de Barbieri se desenvolvería aquí a las mil maravillas.

Sin embargo, me resulta difícil pensar que un artista tan lúcido no se diera cuenta de que, finalmente, había perdido la partida. La España de su momento no le siguió en la aventura de crear un teatro lírico nacional, la zarzuela aún produciría ejemplos notables a través de hijos espirituales suyos como Bretón, Chapí o Chueca, pero la colectividad española había fallado, víctima de su cortedad de miras y, por supuesto, de la enorme dificultad del empeño. Algo, sino mucho de esto, planea sobre la aparentemente simpática historia de *Chorizos y Polacos*.

La Tonadilla idealizada

Chorizos y Polacos tiene un argumento situado en las peripecias del teatro español (madriñeo) de la segunda mitad del siglo XVIII, ese período abusivamente llamado goyesco. Los personajes y los hechos son reales aunque libremente combinados. Los chorizos y los polacos eran fanáticos

admiradores de sus respectivas estrellas tonadilleras y, naturalmente, encarnizados rivales de la competencia cuyos espectáculos reventaban sistemáticamente hasta que el afrancesado Conde de Aranda cortó la situación con esa frialdad que caracterizaba a los ilustrados españoles. Los chorizos tenían su feudo en el Teatro del Príncipe y los polacos en el de la Cruz, ambos municipales. El del Príncipe es, o mejor dicho, antecede al actual Teatro Español de la Plaza de Santa Ana. El de la Cruz desapareció definitivamente en 1859 y estaba situado en lo que hoy es el cruce de la calle de la Cruz con Espoz y Mina, un lugar inmundo hoy día que demuestra el carácter de desidia y autodestrucción que tiene Madrid frecuentemente, aunque justo es reconocer que ahí siguen vendiéndose las mejores patatas «bravas» de la ciudad. En ese mismo teatro, el de la Cruz, nació la vocación musical de Barbieri cuando a los catorce años comienza a frecuentarlo debido al hecho de que su abuelo materno era allí alcaide.

Los personajes principales de *Chorizos...* son, ya lo hemos dicho, reales: el tío Tusa, jefe de los chorizos, José Espejo, actor especializado en «vejetes» y jefe de los polacos, las dos tonadilleras, la Figueras y, sobre todo, la Caramba, estrella de la época que causó sensación durante unos años antes de

sucumbir a un arrepentimiento enfermizo que le llevó a la tumba en dos años entre mortificaciones y penitencias. También es real Don Preciso, el autor de tonadillas y, desde luego, los personajes que se citan sin aparecer, Moratín y Don Ramón de la Cruz. No menos real es el barrio, el de los actores comprendido entre el Paseo del Prado, la Plaza de Santa Ana y la calle de Atocha. La Plaza de San Juan, en la que transcurre el primer acto y en la que vivía Moratín, está expresamente indicada en el libreto. El barrio, en el que vivió Cervantes, Lope de Vega, Quevedo y Góngora fue durante más de 300 años un barrio de la farándula. El único personaje principal de la obra que no es real, el Conde del Puente, es el más barbieriano de todos, don Juan y oportunista pretende de una sola carambola el amor de ambas tonadilleras y saldrá chasqueado de una forma que recuerda mucho a la del Marqués de Caravaca de *Jugar con fuego*.

La parte central de *Chorizos...* es la representación de una tonadilla (teatro dentro del teatro). Las tonadillas fueron un fenómeno popular de ambiguo recuerdo, para las generaciones de los zarzuelistas del XIX la tonadilla era algo así como lo que sería la propia zarzuela para los hombres del siglo XX: un capítulo más de nuestro imposible teatro lírico difuminado por la

decadencia y las limitaciones históricas. Barbieri, no obstante, lo recupera en busca de raíces en las que se fundan lo popular y lo autóctono. Es esclarecedora en este sentido la afirmación de Peña y Goñi: «La obra de Barbieri yo diría que puede juzgarse en dos palabras: es la tonadilla idealizada. Para hablar más claro y en términos menos sintéticos, diría que Barbieri ha agrandado el cuadro de la tonadilla encajándola de una forma incomparable en la ópera cómica y consiguiendo que el canto popular, realizado por las galas de su ingenio, sirva para destacar la individualidad musical quizá más desenuelta y característica de los compositores de este siglo».

Pero si una tonadilla real es el corazón de la gran tonadilla que resulta ser *Chorizos...*, ambas, la tonadilla real y la idealizada, son, sobre todo, metáforas de las desdichas del teatro lírico nacional o, según mi lectura como decía al principio, de su imposibilidad. No es posible sustraerse a las ácidas reflexiones que se velan tras la farsa. En la representación, el público (los chorizos y los polacos), es fetichista y cargado de razones, las divas tienen un comportamiento absurdo y caprichoso que no parece haber cambiado mucho, el autor (Don Preciso) fragilizado hará lo que sea con tal de comer, o al menos eso dice; pero entre líneas se oyen cosas terribles, así Espejo, jefe de

los polacos, actor y empresario dirá: «*Reniego de la vida del teatro, maldito sea el oficio de farsante*», el tío Tusa, jefe de los chorizos, también nos cuenta sus absurdos mandamientos escénicos: «*El que quiera ser gran comediante es preciso que abueque la voz... rechazar los segundos papeles sin saber si son buenos o no*», en cuanto a las féminas: «*Para ser comediante famosa no hace falta talento ni fe, basta solo una carta de rosa y una pierna de 'mírela usted'*». Todo esto entra, sin duda, dentro del género de la sátira sobre el mundo teatral pero no deja de destilar escepticismo, especialmente cuando llegamos al final de la obra: el Conde se ha llevado el oportuno chasco, la Figueras, que hubiera querido llevarse al Conde por lo legal, decide una boda de despecho con Espejo (cuyo significativo rol en las tonadillas era el de vejete engañado), la Caramba no consigue llevar a la vicaría al escurrizado Don Preciso y anuncia que seguirá haciendo las delicias de su público, pero hay un punto de resignación, los chorizos y los polacos son obligados por ley a reconciliarse, pero no sin anunciar que no es tan fácil acabar con costumbres tan arraigadas, osea que volverán. Después de anunciar un futuro tan deshilvanado para los personajes, el grupo, siguiendo la fórmula tradicional de distanciar la acción cantando al público, nos dice: «*Ya estas malas*

costumbres no existen y la vida del arte cambió, que los cómicos todos se adoran para bien del teatro español... y chorizos no bay ya ni polacos que silbidos le den al autor pues todas las obras magnificas son...».

Sobre un libreto tan bien trabado y tan gracioso como el que Luis Mariano de Larra le hizo a Barbieri (evidentemente a la medida de sus gustos) este final o es una debilidad o es la manifestación oculta de un desencanto. Quizá haya que recordar que *Chorizos...* es una de las tres últimas zarzuelas de Barbieri y es difícil, por tanto, creer en la ingenuidad. Para los que nos tomamos en serio a Barbieri solo es lógica la segunda opción, sea ésta consciente o inconsciente; esa frase «*pues todas las obras magnificas son*» tiene algo de terrible y resuena largamente en nuestros oídos salvo que nos la creamos literalmente y pasemos a convertirnos automáticamente en personajes de *Chorizos y Polacos*. Quisiera o no admitirlo él mismo, Barbieri acababa de tirar la toalla del proyecto de su vida, le quedaba, eso sí, el éxito personal, la holgura económica, los reconocimientos académicos múltiples y la sensación de ser útil a su amado país en otros ámbitos como la restauración del repertorio sinfónico o la musicología.

Chorizos y Polacos es una obra graciosa, con muy buena música y con

un tema interesante e ilustrativo, la trabazón argumental es eficaz; no es genial pero, a mi juicio, no hay ninguna zarzuela que lo sea ¿Por qué, entonces, no ha calado más? Curioso país éste, lleno de abogados de la zarzuela y, sin embargo, incapaces de defender una de cuerpo entero cuando se la ponen delante. Pero es posible que las distancias mantenidas frente a *Chorizos...* tengan su razón de ser. Creo que es una obra que desazona secretamente y

que el público no sabe objetivar las razones de tal desazón, para ello hay que ser barbierista (la única ideología musical posible en nuestro siglo XIX) y tener muy presente el traspiés histórico de no disponer de un teatro lírico español, hay que ser solidario con este fracaso (que, sin duda, fue el de Barbieri) para percibir una gran obra en *Chorizos...* y, sobre todo, una lúcida confesión.