

ZARZUELAS MURCIANAS.
LA CONSTRUCCIÓN DE UNA IDENTIDAD
A TRAVÉS DE LOS LENGUAJES MUSICAL Y LITERARIO

Enrique ENCABO FERNÁNDEZ
Universidad de Murcia
enrique.encabo@um.es

RESUMEN: A finales del siglo XIX y comienzos del XX, el espectáculo privilegiado por las clases urbanas en España es la zarzuela y sus diversas ramificaciones. El objetivo de este texto es observar el discurso generado por las zarzuelas de carácter regional, en este caso en la ciudad de Murcia. Diversos escritores y compositores de la ciudad de Murcia escribieron y estrenaron zarzuelas de temática regional que, aunque hoy olvidadas, transmiten información sobre “lo murciano” y la visión de este concepto en el cambio de siglo. Aunque las zarzuelas de temática murciana más exitosas serán aquellas compuestas por autores no regionales (*La alegría de la huerta*, *La parranda...* o la ópera *María del Carmen*), resulta interesante detenerse en la visión que los autores murcianos tienen de Murcia, tanto en la elaboración de una pretendida lengua huertana (el panocho) como en la narración musical a partir de determinadas músicas consideradas propias.

Palabras clave: Murcia, zarzuela, siglo XIX, música, regionalismo.

ABSTRACT: The main popular show in Spain in the fin-de-siècle is zarzuela. The aim of this paper is to observe the discourse generated in the zarzuela, in this particular case in the city of Murcia. Several writers and composers of this city wrote an important number of regional thematic zarzuelas, though now quite forgotten, they give us information about “Murcia” and the vision of its own self in this period. Although the most successful regional thematic zarzuelas are not composed by regional authors (*La alegría de la huerta*, *La parranda...* or the opera *María del Carmen*), it is interesting to focus on the vision that these authors had about Murcia, not only about the creation of a pretended literary language (panocho) but also the musical narration from certain compositions considered as “the real music of Murcia”.

Key words: Murcia, zarzuela, 19th century, music, regionalism.

Durante la segunda mitad del siglo XIX (especialmente en el último tercio) y primeras décadas del siglo XX, se produce en nuestro país (siguiendo el modelo de otras naciones europeas) un fuerte movimiento de construcción de identidad nacional, fenómeno caracterizado por una ideología promovida por el Estado liberal y los valores de la clase social impulsora de éste, es decir, la burguesía. Movimiento conservador, tradicionalista, fundamenta la cohesión nacional en torno a cuatro ideas esenciales: nación, raza, historia y lengua. Las particularidades de España en este momento histórico provocan que desde el Estado central la acción centrada en la construcción de la identidad nacional sea débil e ineficaz (provocando las consabidas quejas del grupo del 98, con pensadores claves como Unamuno o Ganivet, y aun de intelectuales posteriores, como Ortega y Gasset, que siguen expresando sus preocupaciones sobre la idea de España), apareciendo al mismo tiempo los regionalismos, que en su fuerte ideologización, avanzan hacia los modernos nacionalismos en determinados territorios (especialmente Cataluña y País Vasco, aunque también de manera más moderada en Galicia y en la región valenciana). Aunque en otros lugares de la geografía la construcción de la identidad regional se realizó de modo menos beligerante y no tuvo como fin la creación de una identidad excluyente, su importancia no es menos relevante, procurando determinadas imágenes y mitos sobre “lo propio” que aún hoy viven en el pensamiento colectivo.

La construcción de la identidad nacional en esta época se lleva a cabo en diversos frentes y nunca de manera sencilla. Prensa, tribunas públicas, discursos políticos..., pero también el arte, en sus diferentes manifestaciones, proyecta una imagen y transmite una serie de valores y creencias al servicio de la sociedad a la que se dirige. No por casualidad, Danto ha denominado el de este período artístico el “arte en la edad de la ideología”.¹ La zarzuela (y los espectáculos teatrales afines) participan de este proceso, aunque de un modo velado. Cierto es que la principal función de este tipo de espectáculos es la de entretener, agradar, aspecto que consigue dada la popularidad y el mercado económico que es capaz de generar en su época; pero esto no evita que a través de sus personajes y situaciones, de la resolución de sus tramas (siempre de modo amable) y de los diversos episodios que en ellos se ofrecen (extraídos del mismo pueblo al que se dirigen) exista un patriotismo, si se quiere de tono populachero, una moral (conservadora y ligada a la religiosidad popular) y una muestra de lo que el español “es” o “debe ser” (Encabo 2007: 187-189). Decimos el español, y aún puede ampliarse esta idea: la zarzuela y el género chico ofrecen una vertiente regionalista, en la que, junto a la vaga definición de lo que el español es, se ofrece una gama de tipos (el gallego, el andaluz, el aragonés...) que, en un principio dibujados desde Madrid, pronto comenzarán a ser reivindicados por los propios habitantes de estas regiones, estableciéndose negociaciones culturales sobre la identidad de los representados.

1. Danto destaca, entre otras características, el hecho de que en esta época se fundaran ciertas ideas filosóficas acerca de qué es el arte, en una distinción exclusivista entre el arte que ella aceptaba (el verdadero) y todo lo demás, considerado como no verdaderamente arte (Danto 1999: 67).

En el caso de Murcia, no se ha prestado una especial atención a este proceso de creación de identidad regional (o de regionalización de la cultura), a pesar de que una rápida aproximación a los textos e ideas de los principales protagonistas de este movimiento demuestra la existencia de éste. Repartida por libros y prensa encontramos la idea del “murcianismo”, el término empleado para expresar este movimiento (de tintes regeneracionistas) de construcción de una identidad propia: Martínez Tornel, desde su poderoso *Diario de Murcia*, llama constantemente a sus paisanos a ser “buenos murcianos”, mientras que Andrés Baquero y Pío Tejera instan al estudio de la literatura regional, e intelectuales como Andrés Blanco aspiran a puestos políticos desde donde llevar a cabo su acción “murcianista”..., movimiento urbano, burgués y de carácter conservador, que acciona en torno a la recuperación de la historia que, a su vez, sirve para legitimar el progreso. Restauración de viejos cultos (como el de la Virgen de la Arrixaca), excavación de ruinas arqueológicas (como las del castillo de Monteagudo), “restauración” (o invención) de los Juegos Florales, celebración de centenarios y edificación de monumentos públicos... son algunas de las manifestaciones visibles de este movimiento colectivo. Es importante destacar este carácter colectivo de sus acciones; a propósito de éste, y de la labor de Fuentes y Ponte, declarará Díaz Cassou desde Madrid su apoyo incondicional al (en palabras del erudito y abogado) “auténtico renacimiento cultural” que se vive en Murcia en la época.²

Movimiento, como decimos, urbano, burgués y conservador. Es lógico, a tenor de estas premisas, que en Murcia, como en tantos otros lugares, el espectáculo privilegiado por la clase social encargada del movimiento de construcción de la identidad murciana sea el teatro. A menudo se ha repetido que la Murcia de finales del siglo XIX era una ciudad triste, atrasada culturalmente y con escasas inquietudes intelectuales. Nada más lejos si observamos la cartelera teatral de la ciudad. Resumiendo, quizás en exceso, podemos decir que el espectáculo predilecto de los murcianos de la época en las tablas es el drama y la zarzuela.³ La ópera, dada la escasa afición y el alto coste de las compañías, nunca llegó a radicar fuertemente en la ciudad de Murcia, a pesar de que hubo notables campañas y esfuerzos a favor de ésta. En contraposición, no se escatimaron gastos para atraer a la ciudad las principales compañías dramáticas

2. *El Diario de Murcia*, 8-V-1886.

3. A pesar de “lo distinguido” del público del teatro, la prensa de la época recogió alguno de los insólitos comportamientos del público, de los que Antonio Crespo da cuenta en su anecdotario del Teatro Romea de Murcia. Así, en el año 1874, los silbidos y las peticiones de repetición durante las obras hacían que “el templo de las musas se convirtiera en una plaza de toros”; un año después, hubo una curiosa manifestación de desagrado durante una representación, que consistió en abandonar el teatro y dejar solos en la escena a los actores. En muchas ocasiones, las pugnas y luchas no se daban entre actores y público, sino entre el público de galerías y el de butacas: “los de arriba no se cansaban de pedir repeticiones de escenas para disfrutar más de sus 15 céntimos de entrada; los de abajo pateaban para que no se repitieran, porque alargaban demasiado las funciones” (Crespo 2001: 233). Algunos de los comentarios suscitados en la prensa informan igualmente del proceso de construcción de la identidad murciana; así, la queja de Martínez Tornel, pidiendo que el teatro “no sirviera para bailes de copas, ni reuniones políticas, ni para oír gorgoritos flamencos [...]” (Crespo 2001: 39), privilegiándose los espectáculos “edificantes”, entre los que las zarzuelas regionalistas tienen un lugar destacado.

del país, y tanto las compañías de Rafael Calvo y Antonio Vico como las de Julia Cirera o María Guerrero (casada, además, con el murciano Fernando Díaz de Mendoza), visitaron en repetidas ocasiones los teatros de Murcia. Respecto a la zarzuela, en Murcia se estrenaron los principales éxitos madrileños, y los murcianos pudieron apreciar de primera mano los libretos y melodías que gozaban del favor del público general. Aprender e imitar; junto a la recepción de obras comienza la creación de otras, y entre éstas, las de carácter y ambientación murcianas.

A la hora de aproximarnos a las zarzuelas murcianas de la época, hay que distinguir entre las zarzuelas escritas por murcianos y las zarzuelas de ambientación murciana. La diferencia no es arbitraria, dado que aquellas obras firmadas por murcianos gustan tanto como las de ambientación murciana, y, en ocasiones, gustan casi exclusivamente por el nombre que las firma. Las obras de Echegaray (adoptado murciano) y, muy especialmente, Fernández Caballero, son esperadas y aplaudidas con impaciencia, y al ser reseñadas en la prensa no se deja de destacar lo murciano de su autoría.⁴ Esta situación a menudo lleva a curiosas paradojas, como instar a los escritores murcianos más destacados a nivel nacional, caso de Federico Balart, a escribir para el teatro, labor ésta por la que el poeta de Pliego no mostró especial afición. Es sabido que en la época existió lo que se denominó “la colonia murciana”, esto es, un grupo de escritores e intelectuales murcianos afincados en Madrid y que desde la capital defendían los intereses de la región de Murcia a nivel cultural y político. La labor teatral de algunos de sus miembros (como, por ejemplo, Juan José Herranz) siempre fue destacada desde la prensa murciana e integrada dentro del murcianismo que todo lo presidía.

Sin embargo, atendiendo a la información que nos pueden proporcionar sobre las ideas y mitos que ofrecían, resultan más interesantes las zarzuelas de ambientación murciana. En este caso, podemos distinguir dos etapas, en consonancia con lo que sucede con el espectáculo zarzuelero a nivel nacional. La primera etapa corresponde a la segunda mitad del siglo XIX, y está caracterizada por una serie de tentativas encaminadas a construir un lenguaje propio capaz de ser trasladado a las tablas.⁵ No está de más recordar que éste es también el momento de la “invención” del panocho, motivado a

4. El compositor murciano más renombrado a nivel nacional es, sin duda, Manuel Fernández Caballero (1835-1906). Autor extremadamente prolífico, resulta curiosa la poca atención que prestó a su región natal en sus partituras; en el catálogo de obras de Fernández Caballero encontramos piezas escénicas próximas a la zarzuela grande, al género bufó (*Los sobrinos del Capitán Grant*), la parodia teatral (*El dúo de la Africana*), la zarzuela regionalista (*Gigantes y cabezudos*)..., y, sin embargo, solo encontramos una pieza digna de ser considerada “murciana” por su contenido: *Los huertanos*, con libreto del murciano Antonio Osete, y estrenada en 1905 en el Teatro de la Zarzuela de Madrid.

5. Aunque se ha señalado repetidas veces que la primera zarzuela ambientada en Murcia es *Las Labradoras de Murcia*, de Antonio Rodríguez de Hita y Ramón de la Cruz, de 1789, ésta no queda incluida en el repertorio que estudiamos por varias razones; en primer lugar, la zarzuela del XVIII poco tiene que ver con la del XIX, época en la que se convierte en un auténtico producto de consumo capaz de dinamizar una importante red de teatros a través de la codificación de su lenguaje; por otra parte, es en el XIX cuando aparece la conciencia de construcción de la identidad regional (o nacional) ligada a valores burgueses. No obstante, es interesante destacar cómo, en esta época, los alumnos del Conservatorio de Madrid representan, precisamente, *Las Labradoras de Murcia*, el 28 de mayo de 1896 (Subirá 1957: 75).

su vez por la exigencia de espectáculos teatrales como los grandes desfiles alegóricos también instituidos en esta época, esto es, el Bando de la Huerta y el Entierro de la Sardina (a los que seguirán muchos otros como la Batalla de las Flores o el Coso Blanco).⁶ Desde el momento en que el panocho es inventado, y por la contradicción que en sí encierra, supone un modo de expresión problemático: nacido como burla urbana de los modos de hablar huertanos, cuando pase a formar parte de los esfuerzos por la construcción de la identidad regional, se tratará de dignificar otorgándole carácter literario. En relación con el panocho, existe otra problemática a la hora de reconocer las zarzuelas murcianas de la época. Quizá puedan parecer pocas en conjunto, pero no hay que olvidar el carácter oral de la poesía, que en esta época y en Murcia, vive una época de esplendor, más que en su modalidad leída, como espectáculo recitado, declamado e incluso teatralizado. En las numerosas veladas literarias que se dan en la ciudad en estos años, conviven las poesías recitadas con los números musicales, conformando un espectáculo que, sin ser una zarzuela (sin poseer unidad argumental), se asemeja demasiado a éste. ¿Quiénes son los principales autores de esta primera etapa? Podríamos responder brevemente indicando que prácticamente los mismos que los cultivadores de la poesía regionalista o panocha. Destacaron especialmente el médico Juan Antonio Soriano Hernández (con apropósitos como *Ca presona pa su ese*, estrenado en el Teatro Romea de Murcia en 1887), el escritor Ricardo Sánchez Madrigal (del que destaca su obra *La Dolorosa*, estrenada en 1881, sobre el célebre paso de Salzillo) y el periodista Mariano Perní (que alcanzó notable éxito con *La última carta*, estrenada en 1898) en el campo de la literatura.⁷ En el estrictamente musical, encontramos un fenómeno similar. Julián Calvo, Mariano García, Joaquín Verdú... musicalizan los libretos que se les ofrecen, pero al mismo tiempo son los autores de los principales cancioneros de la época (Encabo 2006: 107). Recolectores de folklore por tanto y, como recopiladores, autores de notables presencias, pero también ausencias, que conforman la música que “es” murciana y la que no. Jotas, seguidillas, parrandas... comienzan a ser privilegiadas (en consonancia con el espíritu del *Volkgeist*) frente a

6. En efecto, como Luis Valenciano Gaya señala, el “Bando de la Huerta” (situando el primero en el año 1854, escrito por Joaquín López) juega un papel importante como preparación del “Entierro de la Sardina”: petición de luminarias, de colgaduras, de bestias de uno u otro tipo para la cabalgata aparecen en estos primeros textos. Por otra parte, tanto los primeros bandos como la preparación de los primeros desfiles alegóricos salieron de las boticas, entre las que destaca la del señor Rubio en el Barrio de San Antolín (Valenciano Gaya 1981: 16-28).

7. Es difícil precisar si estas piezas se ofrecieron con o sin música en la época, pues el carácter improvisado de muchas de sus representaciones posibilita que se dieran ambas circunstancias. Por otra parte, casi todos los nombres de la literatura regional de la época probaron fortuna en el teatro, con obras musicalizadas o no: en 1873 se estrenó *Un hallazgo a tiempo*, zarzuela de costumbres murcianas en un acto, original de Ignacio Basterrechea, la letra, y de Fernando Verdú, la música; Martínez Tornel daba a conocer en 1874 *El hijo de su paere* y *Murcia de mi corazón* en 1881, esta última con música de Fernando Verdú; Fuentes y Ponte estrena *Mary Cruz Verde* en 1875, zarzuela de costumbres murcianas en tres actos, con música del maestro Esteban Capdepón; Frutos Baeza escribe, junto al músico Julián Calvo, *Correo interior*, estrenada en 1889...

otras músicas consideradas urbanas, contaminadas, tales el flamenco o aquellas que no se creen “propias” de una huerta más idealizada que conocida.

Este tipo de espectáculos siguen las pautas de aquellos que triunfan en Madrid: espectáculos breves (a menudo intercalados en obras más largas o concebidos como final de fiesta de una velada literaria),⁸ cuya principal finalidad es constituir un solaz, un entretenimiento, característica que no impide que ofrezcan una imagen de Murcia y de los elementos que conforman su identidad. Anecdóticas resultan las revistas a la manera de las representadas en Madrid (de las que hoy siguen siendo conocidas *La Gran Vía* o *El año pasado por agua*), donde se suben a escena los personajes y acontecimientos relevantes del año en la ciudad de Murcia. El periodista Joaquín Arques consiguió uno de los éxitos más sonados con la revista *Murcia* (con música de Muñoz Pedrera), estrenada el 23 de octubre de 1888, en la que, “al estilo de *La Gran Vía*, salían al escenario personificados por los artistas, la Glorieta, el Malecón, el jardín de Floridablanca, el Casino, los teatros locales, la Diputación, el Ayuntamiento, los distintos periódicos [...]; todo ello con oportunos chistes y una música muy agradable” (Crespo 2001: 214).⁹

En 1896 se representa en Murcia *María del Carmen*, de Feliú y Codina. Sin ser una zarzuela, la expectación y acogida de este drama ambientado en Murcia suponen el inicio de una segunda etapa en la que se fijan y consolidan los atributos dados a la identidad murciana en la escena. *María del Carmen* es una obra regionalista, que sigue la estela de *La Dolores* o *Miel de la Alcarria*, del mismo autor. Más allá de la entusiasta recepción de la obra, nos interesa destacar que, en las críticas escritas a propósito de su representación, ya observamos el interés por reflejar con “fidelidad” los asuntos y habla de la huerta. Pío Tejera detallaba desde *El Diario de Murcia* cómo el

8. Antonio Crespo señala la costumbre de la época de representar en el Teatro Romea una obra importante, clásica o moderna, y finalizar la sesión con un sainete o juguete cómico en un acto, fórmula que respondía a un sagaz conocimiento del público, que, tras la tensión de lo dramático, gustaba relajarse con la gracia sencilla de la estampa humorística (Crespo 2001: 42). Igualmente, Crespo, al destacar la labor como empresario de Taberner (en 1892) señala los procedimientos de éste: “alternar las funciones por horas con otras completas; estrenar diversas piezas, en algunos casos de compositores de prestigio —Chapí, Caballero...—; dar oportunidad a alguna obrita de autor local, y atreverse —con todo el riesgo que ello suponía— con algún drama no lírico, o con zarzuelas “grandes” como *La bruja* y *Jugar con fuego* —que puso en escena unos días después— o, más adelante, con *Los sobrinos del capitán Grant* y *Las campanas de Carrión*. Se comentó favorablemente que la compañía ofrecía “una desconocida variedad de obras y de géneros”. Con *Jugar con fuego*, y en los días siguientes, actuó satisfactoriamente en los intermedios el velocipedista portugués Serriny, con su unicycle, o sea, un vehículo con una sola rueda” (Crespo 2001: 310).

9. Joaquín Arqués volvió a cultivar el género con una obra en un cuadro en verso, escrita a propósito de la representación en el Teatro Romea de *Certamen Nacional*, de Perrin, Palacios y Nieto, en 1889; en la obra de Arqués “salían como personajes los principales proyectos de obras que necesitaba Murcia. Cada uno de ellos pretendía ser más importante y, al final, todos se convencían de que tenían que esperar aún mucho tiempo. El autor [...] fue muy aplaudido y llamado a escena, porque acertó a plantear problemas que preocupaban en la ciudad: manicomio, palacio de Justicia, cuartel, puente nuevo, defensa contra las inundaciones, etc.” (Crespo 2001: 228). El músico Pedro Muñoz Pedrera fue autor de numerosas obras escénicas, algunas de ellas en colaboración con Arqués: *Murcia* (1888), *Murcia Mercantil* (1889), *Mala sangre* (1892), *Monín* (1892), *Bernal y compañía* (1893), *El martes se la llevan* o *Al monte, al monte* (1895), *El príncipe Angelín* (1896)... (Crespo 1997: 108-109).

autor había tenido que efectuar cambios en el modo de hablar panocho, por estar poco familiarizado el público nacional con este tipo de expresiones. Menos comprensivo se mostró Vicente Medina, quien escribiría *El Rentó* precisamente como contrapartida a *María del Carmen*, como un intento de mostrar en escena la “auténtica esencia” de lo murciano (Medina 1999: 11-12). *María del Carmen*, desde el punto de vista musical, supone también la llegada de Enrique Granados a Murcia para conocer de primera mano los cantos y bailes populares que darán cuerpo a su ópera (estrenada en 1898). Este fenómeno se repetirá en la figura del madrileño Federico Chueca, quien tras su visita a Murcia, estrenará *La Alegría de la Huerta* (en el Teatro Eslava de Madrid, en 1900, con libreto de Enrique García Álvarez y Antonio Paso), zarzuela de motivos murcianos que, junto a *La Parranda* del granadino Francisco Alonso (estrenada en el Teatro Calderón de Madrid, en 1928, libreto de Luis Fernández Ardavín), son las dos piezas de repertorio más célebres basadas en ambientaciones murcianas, ambas de esta segunda época. Lo murciano a nivel nacional ha quedado consolidado. ¿Y en Murcia? En Murcia las zarzuelas creadas en la ciudad decrecen, aunque no así la actividad musical. Son los años en que Bartolomé Pérez Casas estrena en Madrid la suite *A mi tierra* (1905), escrita sobre motivos murcianos, al tiempo que se produce un relevo generacional, en el que figuras como Martínez Tornel o Fernández Caballero son sustituidas por Jara Carrillo o Emilio Ramírez.¹⁰

Precisamente, podemos considerar al compositor Emilio Ramírez como una figura de transición entre estas dos épocas. Hijo del músico y crítico Antonio Ramírez, comienza también realizando críticas periodísticas sobre la actividad lírica de la ciudad. Esto le posibilita entrar en contacto con miembros de la generación anterior, y así, en 1908, estrena *Fuensanta*, zarzuela de costumbres murcianas con libreto del veterano José Martínez Tornel.¹¹ Ramírez fue un músico y compositor ajeno a las nuevas tendencias musicales de comienzos del siglo xx; entre sus producciones, de marcado tinte localista y alejadas de la vanguardia compositiva, encontramos piezas como himnos procesionales, el himno a la Virgen de la Fuensanta, el himno a Murcia... y varias piezas escénicas de diferente duración (*La voz de la sangre*, de 1910, *Nazareno Colorao*, de 1923...). Su obra coral *Cuadros Murcianos* puede funcionar a modo de muestra de su trayectoria: obra anacrónica desde el punto de vista musical, en 1946 aún emplea los motivos musicales presentes en los cancioneros de la segunda mitad del

10. En el ámbito estrictamente musical, encontramos en la época la aparición de motivos murcianos en composiciones de maestros reconocidos a nivel nacional e incluso internacional. Así, Manuel de Falla incluirá en sus *Siete canciones españolas* (1915) la “Seguidilla Murciana” y “El Paño”, mientras que Conrado del Campo y Gregorio Boudot estrenarán la zarzuela regionalista *Aires de la sierra* (1909).

11. El argumento de esta zarzuela puede ser ilustrativo de la representación de la imaginada vida huertana en la escena: Fuensanta desea casarse con Diego, hombre bueno pero atormentado por la muerte de su madre; el tío Juan, padre de Fuensanta, sin embargo, quiere acordar el matrimonio de su hija con el rico Pepe. Al tener este último una hija ilegítima (a la que finalmente reconoce), la boda no es posible y, finalmente, los amores de Fuensanta y Diego triunfan. Para José Antonio Molina Sánchez, la obra exalta la “imagen del murciano tradicional, hombre duro y sufrido, pero profundamente religioso, de costumbres sobrias y serenas”, rechazando el conflicto social en Murcia (Molina Sánchez 2004: 339-340).

siglo XIX. Junto a una “música tradicional” aparecen “motivos tradicionales”: escenas de la huerta centradas en oficios atávicos, cantos religiosos, una explosión de júbilo ante una boda..., nuevamente una bucólica huerta, alejada de modos de vivir difíciles ante las adversidades meteorológicas y de los modos de explotación de la tierra, que consolida una imagen conformista alrededor del altar y las viejas estructuras del poder.

Nos encontramos, por tanto, ante unos materiales cuyo valor artístico no fue suficiente para superar la cita con el olvido que habían de tener años después de su estreno. Desde nuestro punto de vista, no nos interesa reivindicar su mayor o menor valor artístico (siempre atribuido), sino la aportación que suponen al proceso de construcción de identidad regional de Murcia.¹² Coincidiendo con la recuperación del pasado histórico de la ciudad de Murcia (principalmente, aunque también de la región) y con el auge de la literatura en Murcia (regionalista o no), encontramos un conjunto de obras destinadas al entretenimiento, pero en las que se ofrecen los valores característicos de los procesos de construcción de identidades decimonónicas: la historia como legitimadora del presente y el futuro, la lengua propia (en este caso, el panocho, invención literaria realizada desde la ciudad), la raza (entendida como “lo propio” frente a “el otro”) y la nación (o, en este caso, la región, primando el color local en las producciones teatrales). Estos cuatro ejes son legitimados y propagados por la clase social dirigente; en el caso de Murcia, una pequeña burguesía con fuertes vínculos con la nobleza y los propietarios de la tierra, que, mediante sus producciones artísticas, reproduce el orden social establecido, a través del respeto a las tradiciones y de una religiosidad de tinte claramente conservador. En la construcción de la identidad regional a través de las zarzuelas se ofrece la imagen de una huerta amable, exenta de conflictos, donde sus habitantes son felices mediante el conformismo, siendo los protagonistas de estas zarzuelas hombres y mujeres sanos, nobles, alegres y tenaces ante la adversidad. Todo ello cantado y bailado a través de parrandas, jotas, seguidillas..., y no de otros ritmos que, aunque igualmente presentes, no se consideran “murcianos”.¹³ El valor de estas obras (independientemente de que algunas de ellas sobrevivieran a la fecha de su estreno) deriva de su comprensión dentro de un movimiento ideológico característico de la época, del que aún hoy podemos encontrar huellas en nuestra memoria colectiva.

12. Por ejemplo, en 1917 Jara Carrillo aludía a esta actividad teatral al inicio de su artículo «Murcia, vergel de artistas», en el que reclamaba un Conservatorio para la ciudad: “Pablo López ha sacado a la escena a dos artistas murcianos; al tenor Blaguer y al barítono Gil, y ensaya en estos momentos una zarzuela del periodista Blanco y Rojo y anuncia una noche de homenaje al insigne maestro y glorioso paisano, Manuel Fernández Caballero” (Jara Carrillo 1966: 115).

13. Como Juan Antonio Ríos ha señalado a propósito de lo sainetesco en el cine español, ideología y música pueden combinarse perfectamente para, aunando los dos lenguajes, dotar de mayor fuerza a su discurso: “los personajes de este tipo de películas nunca podían “pecar” a los sones de un organillo o escuchando a Pepe Blanco y Lolita Sevilla en las costumbristas escenas de los bailes y verbenas populares. Para transgredir, aunque fuera temporalmente, los límites de lo permitido, necesitaban una música adecuada, es decir, extranjera” (Ríos Carratalá 1997: 133). En este sentido, los temas pretendidamente folklóricos y huertanos sirven para mostrar una sociedad amable, “buena”, deseada, frente a otro mundo impropio, contaminado, cuyas músicas son los cuplés, las músicas extranjerizantes o el flamenco.

BIBLIOGRAFÍA

- CRESPO, A., *El teatro Romea de Murcia en el Siglo XIX*. Murcia: Real Academia Alfonso X el Sabio 2001.
- , «Apuntes sobre compositores murcianos del siglo XIX», *Murgetana* 94 (1997), 107-116.
- DANTO, A. C., *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Paidós 1999.
- ENCABO, E., *Música y nacionalismos en España. El arte en la era de la ideología*. Barcelona: Erasmus Ediciones 2007.
- , «Las primeras recolecciones de cantos populares en Murcia: entre el *Volkgeist* y el esteticismo», en: VV.AA.: *III Jornadas Nacionales Folclore y Sociedad*. Madrid: CIOFF-MEC 2006, 95-115.
- JARA CARRILLO, P., *Retazos periodísticos (prosa y verso)*. Murcia: Sucesores de Nogués 1966.
- MEDINA, V., *Antología Poética*. Madrid: Castalia 1999.
- MOLINA SÁNCHEZ, J. A., «Los forjadores de la antropología en Murcia. José Martínez Tornel (1845-1916)», *Revista Murciana de Antropología* 11 (2004), 327-345.
- RÍOS CARRATALÁ, J. A., *Lo sainetesco en el cine español*. Alicante: Universidad de Alicante 1997.
- SUBIRÁ, J., «Saavedra Fajardo y el murcianismo musical», *Murgetana* 10 (1957), 71-94.
- VALENCIANO GAYA, L., *Las mascaradas murcianas del siglo XIX. Bando, Testamento y Entierro de la Sardina*. Murcia: Academia Alfonso X el Sabio 1981.