

RESUMEN

La presente investigación se articula a partir de un eje temático específico; Federico Chueca y Joaquín Valverde y su zarzuela La Gran Vía. Nuestro interés no tiene que ver con un análisis estrictamente formal de la obra, sino con el estudio de las conductas y de los comportamientos atribuidos a los personajes femeninos por parte de los compositores en función de su condición social y de género. Más allá de la pertinente contextualización de los autores, del proceso creativo y del contenido de esta zarzuela, profundizaremos en el análisis de la relación entre la caracterización musical y la argumental. Los personajes femeninos se convierten, por lo tanto, en nuestro objeto de estudio principal.

Palabras clave: zarzuela, personajes femeninos, estereotipos género.

ABSTRACT

This research is based on a specific thematic axis: Federico Chueca and Joaquín Valverde and his zarzuela La Gran Vía. Our interest is not related to a strictly formal analysis of the work, but rather to the study of the behaviors and the conduct attributed to the female characters by the composers according to their social and gender condition. Beyond the pertinent contextualization of the authors, the creative process and the content of this zarzuela, we will go deeper into the analysis of the relationship between the musical characterization and the plot. The female characters become, therefore, our main object of study.

Keywords: zarzuela, female characters, gender stereotypes.

La Gran Vía: Nuevas aproximaciones a la Zarzuela desde los Estudios de Género
The Great Way: New approaches to Zarzuela from Gender Studies
Pp. 14 a 35

**LA GRAN VÍA:
NUEVAS APROXIMACIONES A LA ZARZUELA DESDE LOS ESTUDIOS
DE GÉNERO¹**

**THE GREAT WAY:
NEW APPROACHES TO ZARZUELA FROM GENDER STUDIES**

Mg. Aarón Pérez-Borrajo
Universidad de Salamanca
España

Mg. Esteban Lagos Rodríguez
Universidad Pontificia de Salamanca
*España**

1. Introducción

El objetivo principal de esta investigación consiste en proponer y efectuar un acercamiento a la zarzuela *La Gran Vía* a partir de una nueva perspectiva mediante la cual ahondar y profundizar en cuestiones de género. En este sentido, los objetivos específicos con los que trabajamos consisten en examinar el proceso de creación y gestación de dicha obra, observar la cohesión y la coherencia entre el plano argumental y musical y analizar el diseño de las caracterizaciones de los personajes femeninos y su correspondiente escenificación musical siempre y cuando ésta exista. Es necesario aclarar desde un primer momento, que la identificación y teorización sobre las atribuciones de género presentes en *La Gran Vía* únicamente se circunscribirá a los personajes femeninos. No obstante, esperamos que esta investigación contribuya a la consolidación y a la aparición de nuevos estudios orientados al análisis de las implicaciones de género en la música escénica española.

¹ Esta investigación ha sido desarrollada bajo dirección de la Profesora Dra. Judith Helvia García Martín de la Universidad de Salamanca, España.

* Correos electrónicos aaronborrajo@usal.es, u162008@usal.es Artículo recibido el 29/02/2020 y aceptado por el comité editorial el 13/07/2020

Este artículo se construye a partir de la definición de dos hipótesis principales como punto de partida. La primera de ellas tiene que ver con la conexión entre la zarzuela, al igual que todas sus variantes estilísticas y los estratos sociales más populares. Esta idea nos permite considerar la existencia de similitudes y correspondencias entre los comportamientos y actitudes que muestran los personajes femeninos en escena y las convenciones sociales propias de la época en la que *La Gran Vía* fue compuesta. Por otro lado, nuestra segunda hipótesis se basa en que, si se desarrollan diferencias entre los personajes masculinos y femeninos a nivel teatral y dramático, la caracterización y escenificación musical de cada uno de ellos también deberá reflejar esta cuestión. Ambas dimensiones artísticas, por lo tanto, se encuentran en plena sintonía a la hora de configurar este producto musical.

El marco teórico a partir del cual se desarrolla esta investigación se corresponde con la estrecha relación que Marcia Citron establece entre la musicología y los estudios de género. Concretamente, nos interesa su visión del concepto de “género” como un apartado más, dentro de un entramado superior y complejo. Es decir, a pesar de tener relevancia y validez como campo de trabajo per se, se trata de una valiosa categoría analítica aplicable al estudio de la actividad y de los contextos sociales que la música lleva aparejada. Dicha autora respalda una de las tesis principales de este artículo; La música sirve para construir y definir lo masculino, lo femenino y la sexualidad². En este sentido, nuestras motivaciones a la hora de llevar a cabo el análisis de los personajes femeninos de *La Gran Vía*, parten de aquello que Pilar Ramos sintetiza de la siguiente forma; “La necesidad de estudiar a las mujeres como objeto y sujeto histórico, así como el papel que ha tenido el género en la historia y en la historiografía”³.

Para efectuar una aproximación efectiva a los personajes femeninos de *La Gran Vía*, hemos diseñado un modelo de análisis que incide en los parámetros más significativos de cada uno de ellos. Éste, revela incluso la presencia de jerarquías y de relaciones de poder, se centra en los siguientes aspectos; La existencia y participación en un número musical, el nombre o denominación, el contenido de su intervención y su lenguaje o registro, el estatus económico, la posición social y las connotaciones de carácter sexual que pueden desprender.

La primera cuestión –la existencia de un número musical– únicamente incumbe a dos personajes femeninos, lo que resulta sumamente significativo. En ambos casos, reflexionaremos sobre las implicaciones de género, ocultas tras

² Al respecto, puede ser de interés la siguiente fuente: Citron, Marcia (2000). *Gender and the musical canon*. Urbana: University of Illinois Press.

³ Ramos López, Pilar (2010). “Luces y sombras en los estudios sobre las mujeres y la música”, *Revista Musical Chilena*, 213, p. 8.

selección del formato musical que realizan los compositores (tango). La segunda cuestión –el nombre o la denominación– denota la situación socioeconómica de cada uno de los personajes; Doña Virtudes frente a La Lidia. Asimismo, el anonimato al que los compositores someten a algunos de los personajes femeninos también demuestra su limitada relevancia en el desarrollo general de la zarzuela.

La tercera cuestión tiene que ver con el contenido y tipo de lenguaje, mediante el cual los personajes femeninos se expresan. Este ámbito no sólo se encuentra ligado al plano argumental, sino con el registro verbal que los compositores asignan a cada personaje, caracterización que también se encuentra en consonancia con su posición socioeconómica. El cuarto aspecto –el estatus económico– se manifiesta en la diferencia que existe entre aquellas mujeres que necesitan desempeñar un trabajo para poder sobrevivir y aquellas que no. El primer supuesto revela una cierta degradación social, al mismo tiempo que prueba la existencia de relaciones de poder entre mujeres al servicio de mujeres. Debemos tener en cuenta que, en este período de transición entre siglos, trabajar fuera del propio ámbito doméstico implicaba la necesidad imperiosa de proveer un sustento al núcleo familiar, o incluso la obligación de ser autosuficiente ante una situación de orfandad, viudedad o soltería. Sin lugar a duda, esta situación de precariedad económica se halla vinculada a la idea de fracaso social.

El estatus social, la quinta cuestión en la que profundizaremos, define las posibilidades y el estilo de vida que cada mujer puede alcanzar, lo que contribuye a forjar el carácter, las actitudes y las conductas que los personajes femeninos exhiben. Dentro de este ámbito también podríamos hacer referencia a otros aspectos como la influencia del prestigio familiar en la percepción social sobre un individuo, la aprobación o la condena colectiva en función de su adecuación a los estándares morales, etc. Por último, en la sexta cuestión –las connotaciones sexuales asociadas a los personajes femeninos– entran en juego todos los parámetros mencionados anteriormente. En este punto no sólo influye la dimensión estrictamente artística, teniendo en cuenta la tipología del formato musical seleccionado por los compositores, sino el estatus económico y social de cada figura.

De acuerdo con las convenciones de la época, las mujeres de baja extracción social serán propensas a mostrar comportamientos reprobables debido a la consolidación en el imaginario colectivo de una estrecha relación entre el concepto de “mujer pública”⁴ y lo inmoral.

⁴ La acepción que la Real Academia Española asigna a este término es más que significativa: “prostituta”.

2. *La Gran Vía*

La Gran Vía puede ser considerada por derecho propio, como una de las obras de mayor trascendencia, impacto y difusión mediática dentro del género musical de la zarzuela española. Esta pieza resulta peculiar incluso desde su momento de gestación, debido al elevado número de agentes culturales que intervinieron de manera colaborativa en el proceso de creación. Esta obra es fruto del esfuerzo de los compositores como; Federico Chueca Robles (1846-1908) y Joaquín Valverde Durán (1846-1910), a los cuales deberíamos añadir la figura del libretista Felipe Pérez y González (1854-1910)⁵.

Este binomio musical, en base al éxito obtenido y a la infinidad de críticas favorables, decidió continuar con esta dinámica de trabajo creando otras zarzuelas de relativo éxito a las que nos referiremos posteriormente. *La Gran Vía*, estrenada el 2 de junio de 1886 en el Teatro Felipe (Madrid), es uno de los ejemplos musicales más relevantes a la hora de abordar la relación creativa entre Federico Chueca y Joaquín Valverde. Esta obra fue programada de manera ininterrumpida durante cuatro años en el Teatro Apolo (Madrid), a lo que deberíamos añadir diferentes representaciones en países como Italia, Francia o Inglaterra⁶. Debemos tener en cuenta que, en un género de consumo inmediato como la zarzuela, pocas obras fueron capaces de mantenerse en escena durante períodos tan largos⁷.

El primero de los compositores mencionados anteriormente, Federico Chueca Robles, tuvo unos inicios realmente complicados en el ámbito musical. A pesar de su vocación artística y de su formación en piano y teoría musical en el Conservatorio de Madrid, se dedicó en un primer momento al mundo de la medicina, debido a presiones familiares. Finalmente, sería el compositor y musicólogo Francisco Asenjo Barbieri (1823-1894) quien le rescataría y le devolvería al circuito musical español, reforzando e impulsando a una de las figuras compositivas más relevantes dentro de la zarzuela⁸.

Una de las primeras composiciones de Chueca de la que tenemos constancia es *Lamentos de un preso* (1867),⁹ la cual conmemora sus inicios como estudiante. Sin embargo, su primer éxito en música escénica no llegaría hasta *La canción de*

⁵ Felipe Pérez y González fue un periodista, escritor y folklorista español. Licenciado en derecho, colaboró con diferentes publicaciones periódicas como *El Motín*, *El Progreso*, *El Liberal*, *Blanco y Negro*, etc.

⁶ Stevenson, Robert (2002). "Chueca, Federico", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie (editor). London: Macmillan Publishers Limited, vol. 5, pp. 819-820.

⁷ Moro, Tomás (1983). *Historia de la música española. 6. Siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial, pp. 1-368.

⁸ Casares Rodicio, Emilio (2006). *Diccionario de la Zarzuela: España e Hispanoamérica*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales.

⁹ La edición de *Lamentos de un preso* editada en 1867 en Madrid por M. Salazar incluye la siguiente dedicatoria: "Á D. Francisco Asenjo Barbieri". Este hecho refuerza la hipótesis relativa a la influencia de Barbieri en los inicios de la carrera musical de Chueca.

la Lola (1880), la cual permaneció en escena durante dos años en el Teatro de Variedades (Madrid). La importancia de esta obra también radica en que supuso el comienzo del género chico en España¹⁰. Se estima que su producción total de ambos compositores asciende a 37 zarzuelas, las cuales están compuestas en su mayoría por un único acto, rasgo característico del género chico. No obstante, también es necesario añadir que la orquestación de muchas de ellas pertenece a Joaquín Valverde¹¹.

Este último, el segundo de los compositores anteriormente mencionados, inició sus estudios musicales en Badajoz –su ciudad natal– donde formó parte de diversas orquestas y bandas militares. En 1862 se trasladó a Madrid para continuar con su educación musical en el Conservatorio de Madrid bajo la dirección de Emilio Arrieta (1821-1894) y de José de Aranguren (1821-1903). Especializado en el ámbito de la dirección orquestal y de la composición, su corpus musical está formado por un conjunto de 30 zarzuelas. La colaboración con otros compositores fue una constante durante su trayectoria, más allá de su conocida relación con Federico Chueca. Ejemplo de ello puede ser su vínculo artístico con otros autores como Tomás Bretón (1850-1923), Julián Romea (1848-1903), Manuel Fernández Caballero (1835-1906) o Tomás López Torregrosa (1868-1913)¹².

Algunas de las obras de mayor éxito de Joaquín Valverde fueron las siguientes; *La canción de la Lola* (1880), *La Gran Vía* (1886), *Cádiz* (1886), *De Madrid a París* (1888), y *El año pasado por agua* (1889). Todas ellas comparten un aspecto en común; la presencia y la intervención de Federico Chueca en su creación. Esta relación entre ambos artistas se inició en 1876, desarrollándose de manera continuada hasta la última década del siglo XIX. En ella, cada uno de los compositores desempeñaba una función sumamente específica. Mientras que Federico Chueca aportaba creatividad y originalidad, Joaquín Valverde generaba una consistencia y una solidez musical sobre las líneas diseñadas¹³.

El género zarzuelístico en el que *La Gran Vía* se inserta, supuso para muchos agentes culturales de la época la culminación de todos los esfuerzos orientados a la construcción de un teatro lírico nacional español. El éxito social de esta obra, fue el resultado directo de la utilización deliberada de una gran parte de aquellos estereotipos pretendidamente españoles con los que el público se

¹⁰ García Gallardo, Cristóbal L. (2019). "Del género "desnudo" al arte: la llegada del género chico a Huelva", *Hoquet*, 7, pp. 5-21.

¹¹ Alier, Roger y Aviñoa, Xosé y Mata, F. X. (1986). *Diccionario de la Zarzuela*. [S.l.]: Ediciones Daimon.

¹² Lamb, Andrew (2002). "Valverde, Joaquín", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie (editor). London: Macmillan Publishers Limited, vol. 26, pp. 234-235.

¹³ Alier (1986). *Diccionario de la Zarzuela...*, pp. 1-368.

¹⁴ Castro, Demetrio (2008). "Tipos y aires. Imágenes de lo español en la zarzuela de mediados del siglo XIX", *Ayer*, 72, pp. 57-82.

sentía identificado¹⁴. Concretamente, *La Gran Vía* responde a la tipología de revista encuadrada dentro del género chico (de procedencia francesa). Esta propuesta musical está compuesta por un único acto mediante el cual se pasa revista a la actualidad social del momento desde un punto de vista satírico. Dicho formato se caracteriza por la condensación sistemática de escenas sin una conexión aparente o manifiesta entre sí, dando lugar a un espectáculo ligero pero sugerente. Demetrio Castro se refiere a este modelo musical de la siguiente forma; “Piezas por lo general cortas, normalmente en un acto, con tramas elementales y hasta sin más trama que un tenue hilo conductor para hilvanar cuadros e interpretaciones musicales”¹⁵.

La zarzuela, debido a su estrecha relación con una supuesta representación del “ser cultural y musical español”, exhibe una fuerte resistencia respecto a influencias italianas e injerencias externas. El género chico al que se adscribe *La Gran Vía* está fuertemente conectado con el folklore urbano. Los compositores toman prestados aires populares para la composición musical que, posteriormente, revierten en la sociedad española, la cual asume rápidamente estas creaciones como propias¹⁶. Por otro lado, el enaltecimiento nacional es una de las razones más poderosas que podemos esgrimir a la hora de justificar el éxito de este género. La zarzuela es por y para los españoles. Esta exaltación nacionalista, tal y como indica Lerena, también se desarrolla de manera implícita a partir de la selección de formatos musicales realizada por el compositor, este sería el caso del pasodoble¹⁷.

Regresando a *La Gran Vía*, a pesar de que esta obra diste mucho de ser un ejemplo paradigmático, queda patente el interés de algunos agentes culturales en tratar de involucrar al Estado español en la consolidación y sublimación estética de la zarzuela, como el auténtico reflejo de la idiosincrasia musical nacional frente a una Europa todavía en construcción¹⁸.

La zarzuela, a diferencia de la ópera, estuvo dirigida y orientada a una audiencia integrada por estratos populares que realmente se sentían identificados con lo que sucedía en escena. Los perfiles socioeconómicos de los personajes y las convenciones de género, presentes en el ámbito artístico eran compartidos por el público¹⁹. Por otro lado, la implantación de políticas destinadas al control del precio de las entradas, evitó que se reprodujesen situaciones acontecidas

¹⁵ Castro (2008). “Tipos y aires...”, p. 72.

¹⁶ Gómez Amat, Carlos (2004). *Historia de la música española. 5. Siglo XIX*. Madrid: Alianza Editorial, pp. 1-352.

¹⁷ Lerena, Mario (2015). “De la plaza de toros al teatro de ópera: idiosincrasia y (socio) semiosis del pasodoble escénico”, *Quadriivium: Revista Digital de Musicología*, 6.

¹⁸ Castro (2008). “Tipos y aires...”, p. 72.

¹⁹ Barce, Ramón (1987). “La ópera y la zarzuela en el siglo XIX”, *España en la música de Occidente*. Emilio Casares Rodicio (editor), Ismael Fernández de la Cuesta (editor), José López Calo (editor). Madrid: INAEM, pp. 145-153.

en el resto de Europa. Destinar el consumo de la música escénica a unos pocos mediante barreras económicas²⁰. Debemos entender que la zarzuela, al igual que otros géneros musicales, supuso una excusa para generar un contacto e intercambio social, amplificando y democratizando estas posibilidades al convertirlas en accesibles para las clases más populares. En concreto, *La Gran Vía* disfrutó de una gran relevancia y aceptación social por parte del público español, cuestión que también se manifiesta en las numerosas críticas musicales positivas realizadas con motivo de su estreno;

“Anoche se estrenó en este teatro [Teatro Felipe], con gran éxito, una revista en cinco cuadros, titulada *La Gran Vía*, original la letra de don Felipe Pérez, y la música de los maestros Chueca y Valverde. El libro está escrito en prosa y verso, y todo el diálogo salpicado de ingeniosos chistes que hacían constantemente al público prorrumper en estrepitosas carcajadas. (...) Los autores de la obra se presentaron en escena al final ininidad de veces entre una tempestad da aplausos. *La Gran Vía* se representará en el Teatro Felipe toda la temporada, con entradas como la de anoche, que fue un lleno completo”²¹.

A la hora de analizar *La Gran Vía*, asistimos a una *revista madrileña cómico-lírica, fantástico-callejera*. Pese a estar compuesta por un único acto, dispone de cinco cuadros en los que aparecen múltiples números musicales; *Somos las calles, somos las plazas*, como introducción y polka de las calles; *Caballero de Gracia me llaman*, como vals del Caballero de Gracia; *Pobre chica la que tiene que servir*, como tango de Menegilda; *Pobres amas las que tienen que sufrir*, como tango de Doña Virtudes; *Soy el rata primero*, como jota de los ratas; *Yo de la yernocracia*, como el coro de niños; *Somos los marineritos*, como mazurca de los marineritos; *Somos la crem*, de Gomosa y Sietemesinos; *Yo soy el Eliseo*, como chotis del Eliseo Madrileño; *La ra la ra*, como final con el coro; *Soy salvaguarda de la sociedad*, como vals de la seguridad; y, finalmente, *Ustedes, por lo visto, han comprendido ya*, como pasacalle de los sargentos.

Como ya ha sido comentado con anterioridad, esta obra está compuesta por un único acto que carece de una trama común o compartida por los cinco cuadros o pequeños sainetes que la integran. Dicha zarzuela no dispone de un argumento definido, sino que aborda la realidad del momento a través de la escenificación de diferentes episodios y situaciones en las que se plasma una intencionalidad crítica sustentada en la realización de alusiones políticas²². No obstante, es preciso aclarar que el recurso de la sátira no sólo se emplea

²⁰ Castro (2008). “Tipos y aires ...”, p. 72.

²¹ Anónimo (1886). “Teatro Felipe”, *La Iberia. Diario Liberal*, 9646 (sábado 3 de julio de 1886), p. 3.

²² Chueca, Federico y Valverde, Joaquín y Pérez y González, Felipe (2008). *La Gran Vía: revista madrileña cómico-lírica, fantástico-callejera en un acto*, ed. crítica María Encina Cortizo y Ramón Sobrino. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, pp. 1-270.

para atacar a la dimensión política, sino también para arremeter contra las convenciones y prototipos sociales madrileños, entre las cuales se encontrarían definitivamente las caracterizaciones de los personajes femeninos basadas en criterios de género.

Si pasamos a examinar el contenido argumental de los cinco cuadros o pequeños sainetes que componen *La Gran Vía*, observaremos que el primero de ellos alude al revuelo y a la agitación que genera en los diversos personajes la inauguración de la Gran Vía madrileña. Las calles y las plazas afectadas por este hecho se reúnen con aires reivindicativos y acuden a visitar a Doña Municipalidad, quien está a punto de dar a luz a la nueva vía. Mientras tanto, el Caballero de Gracia aprovecha para cantar su copla y, junto a Don Comadrón, aconseja a todos que se vayan a dar un paseo y así esperar al nacimiento de la polémica calle.

En el Cuadro II, tras un breve interludio orquestal, la acción transcurre en una pequeña plaza a las afueras de Madrid. En este lugar indeterminado, mientras que el Caballero y el Paseante debaten sobre la incompetencia política y la situación de estancamiento social que ésta ha provocado, Menegilda aguarda por su pareja para entrar en el barrio de La Prosperidad (encarnado en la figura de un indigente). Este recurso de personificación o de prosopopeya²³ es empleado de manera sistemática para la representación del resto de barrios: Pacífico (centro de broncas), Injurias (centro de insultos), etc. En este segundo cuadro también hacen acto de presencia los Tres Ratas, quienes roban relojes y carteras hasta que son detenidos por las autoridades. Sin embargo, el hecho de que finalmente logren escabullirse, también sirve para cuestionar de manera explícita la eficacia de las fuerzas del orden.

El Cuadro III se ubica en la famosa Puerta del Sol, una de las plazas madrileñas más concurridas a finales del siglo XIX. Aquí aparecen nuevos personajes como Doña Sinceridad o la Fuente, quien anticipa al Caballero y al Paseante su futura desaparición. En nombre del progreso, el Ayuntamiento pretende destruirla para poder diseñar así nuevas rutas de tranvía. Mientras tanto, el Paleto (patán) entra en escena y aprovecha para desvalijar a los dos personajes masculinos anteriormente mencionados, aprovechando como distracción el acalorado debate que ambos mantienen sobre la responsabilidad cívica y política del gobierno. Finalmente, para clausurar este sainete, aparece un grupo de Marineritos representados musicalmente mediante un coro femenino.

En el Cuadro IV se escenifica el encuentro entre el Caballero y el Paseante en el Eliseo, una sala de baile de mala reputación ubicada en la parte superior

²³ La prosopopeya es un recurso literario, una figura retórica basada en la extrapolación de características y propiedades humanas a seres u objetos incapaces de poseerlas por sí mismos.

de la calle Velázquez y frecuentada por “criadas, portadores y cocineros”. Finalmente, en el último y quinto Cuadro, asistimos al nacimiento de la Gran Vía. La celebración popular con motivo de la creación de esta extraordinaria calle, tiene mucho que ver con el optimismo general ante una visión futurista de Madrid, hecho vinculado a la relevancia del concepto de progreso durante este período. Todo este desarrollo argumental se encuentra representado musicalmente por una marcha y por un desfile general.

3. Caracterizaciones y roles femeninos

Antes de iniciar este apartado, es preciso aclarar que las conductas a las que aquí nos referimos no son innatas ni nacen junto al individuo. Los personajes femeninos las aprenden y las asimilan a través de la observación directa del entorno en el que cada uno de ellos se inserta. Desde nuestro punto de vista, es la cultura²⁴ perteneciente a un ámbito espacial y temporal específico, la que condiciona y define las caracterizaciones de estas figuras. Consideramos que antes de iniciar el análisis de la construcción de los personajes femeninos de *La Gran Vía* conviene tener en cuenta lo siguiente: “La conducta y los roles de género (...) tienen tres modelos de influencia principal para explicar la forma en la que la información es cognitivamente procesada: la imitación a través de modelos, la influencia de la experiencia representativa y la influencia a través de la instrucción directa”²⁵.

Lo cierto, es que absolutamente ningún personaje femenino de esta zarzuela parece ser económicamente autosuficiente. Por otro lado, sus roles argumentales carecen de un gran impacto en el desarrollo general de la obra y por ello tampoco son personajes recurrentes. Se evidencia, por lo tanto, una subordinación material y argumental respecto a la figura masculina²⁶, más allá de la dependencia emocional que posteriormente analizaremos. La superioridad del hombre no sólo no se discute ni se pone en duda, sino que todo debate queda zanjado al entender que esta cuestión responde a parámetros biológicos y científicos²⁷. Al respecto, Nazira Álvarez comenta lo siguiente; “A la creación de los roles y los estereotipos sociales surge paralelamente un tipo de violencia simbólica, cuando estos son usados para controlar, autorregular y coaccionar la conducta de las mujeres en los estereotipos”²⁸.

²⁴ Podemos partir de la definición del concepto de cultura como el conjunto de creencias y comportamientos socialmente compartidos y transmitidos por una comunidad.

²⁵ Álvarez Espinoza, Nazira (2016). “La moral, los roles, los estereotipos femeninos y la violencia simbólica”, *Revista Humanidades*, 6, p. 12.

²⁶ Veiga Barrio, María Isabel (2010). *La construcción de las relaciones de género en el teatro andaluz contemporáneo*. Granada: Universidad de Granada, p. 265.

²⁷ Ramos López, Pilar (2013). “Una historia particular de la música: la contribución de las mujeres”, *BROCAR*, 37, pp. 207-223.

²⁸ Álvarez (2016). “La moral ...”, p. 5.

En nuestra opinión, todo en *La Gran Vía* parece girar en torno a una relación entre géneros fundamentada en el desequilibrio y en la sumisión, lo que genera una suerte de sometimiento psicológico que casi llega a ser la razón que justifica la existencia de alguno de los personajes femeninos. También en esta línea, Eva Rieger afirma que la música interviene y colabora en la imposición de preceptos burgueses durante el siglo XIX, uno de los cuales es nuevamente la subordinación de la mujer respecto al hombre. Por ello, una vez más, podemos referirnos a la existencia de una cultura musical masculina en Europa durante este período²⁹. En definitiva, las caracterizaciones de los personajes femeninos de *La Gran Vía* no sólo responden a las convenciones de la época, sino que dependiendo del tratamiento por el que opten los compositores, la *performance* de esta zarzuela contribuirá a desacreditar o a perpetuar estos estereotipos de género. Recursos como la sátira o la comedia son fundamentales a la hora de decantar esta situación hacia un escenario o hacia otro.

3.1. Menegilda

El personaje de Menegilda no entra en escena hasta el Cuadro II. Ella encarna y representa a todas aquellas mujeres que han tenido que luchar y adaptarse a situaciones complicadas para poder sobrevivir. En su caso, la solución que encuentra es la de trabajar en el servicio doméstico de algunas casas de la burguesía madrileña. Realizar este tipo de tareas, cuestión socialmente vinculada al ámbito femenino, es su modo de supervivencia. Paradójicamente, la importancia de su labor está a la par de la degradación social a la que se ve abocada debido a la vulgaridad de sus obligaciones³⁰. Resulta interesante observar que todas las empleadas domésticas son seleccionadas por la esposa y dueña de la casa, Doña Virtudes. Es decir, el sistema patriarcal genera un modo de opresión terriblemente efectivo basado en criterios de clase. Éste empodera de manera ilusoria a aquellas que disfrutaban de un estatus económico y social superior para que ejerzan, posteriormente, una labor de represión sobre sus iguales para así perpetuar una posición de privilegio.

Federico Chueca y Joaquín Valverde encuentran en las dificultades y en los obstáculos vitales de Menegilda el medio adecuado para justificar su carácter picaresco. Esto mismo podría servir para explicar sus intentos de obtener el máximo beneficio personal a costa de escabullirse, en la medida de lo posible, de sus obligaciones contractuales. Otro aspecto fácilmente identificable es la victimización que este personaje realiza sobre sí mismo al pretender exponer

²⁹ Rieger, Eva (1986). "¿Dolce semplice? El papel de las mujeres en la música", *Estética feminista*. G. Ecker (editor). Barcelona: Icaria, pp. 175-196.

³⁰ Simón Palmer, María del Carmen (1982). *La mujer madrileña del siglo XIX*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, p. 17.

tanto su situación personal como las tropelías y los abusos a los que se ha visto sometido. El argumento que Menegilda emplea de manera recurrente está relacionado con los recortes que Doña Virtudes realiza sobre su salario y mantenimiento.

La transgresión de Menegilda no sólo tiene que ver con el hurto a su patrona o con evitar tareas y responsabilidades, sino con el acto de seducción y sugestión sobre los hombres de la casa, sin importar edad o condición social, maridos, hijos, etc. Ella misma lo relata del siguiente modo; “Yo no sé que paso, / que mi ama a la calle me echó; / pero al darme el señorito / la cartilla y el parné / me decía por lo bajo: / “Te espero en Eslava tomando café”³¹. Definitivamente, la animadversión que Doña Virtudes le profesa también se debe a sentirse amenazada en un plano afectivo y familiar. Por otro lado, la carga sensual y cautivadora que el personaje de Menegilda posee, se observa de igual modo en los diálogos que mantiene con el Caballero, personaje articulador en *La Gran Vía*. Asimismo, su papel sirve para plasmar el tópico del maltrato por parte del compañero íntimo. Se expone al castigo físico por parte de su pareja por el mero hecho de coquetear con el Caballero.

A pesar de que Menegilda se aproxima a lo que podríamos denominar adulterio, debemos destacar la ausencia de infidelidades en los personajes femeninos. Esta cuestión, bajo nuestro punto de vista, se debe a la aceptación y al interés social en reforzar la premisa de que la fidelidad femenina responde a factores naturales y biológicos³². Sin embargo, no encontramos una explicación clara que justifique el comportamiento dual de este personaje. Mientras que en presencia de su pareja adopta una actitud de sumisión, con su ausencia exhibe un desparpajo natural. En definitiva, observamos la simultaneidad de dos Menegildas –la cohibida y refrenada frente a la provocadora y rebelde– las cuales se encuentran determinadas por el acompañamiento, o no, de una figura masculina.

Consideramos que este tipo de conductas no son innatas, sino que son resultado de un largo proceso de aprendizaje cultural a partir de la observación empírica de lo considerado como “socialmente aceptable”³³. La escenificación artística y musical de este tipo de prácticas sociales, testimonio de convenciones establecidas en un tiempo y lugar determinados, no es más que un poderoso refuerzo de éstas. Su incumplimiento conlleva una sanción que va desde el castigo físico, hasta el desarraigo y aislamiento social. Con respecto a Menegilda, es

³¹ Chueca, Federico y Valverde, Joaquín y Pérez y González, Felipe (1886). *La Gran Vía: zarzuela en un acto*. Madrid: Pablo Martín, p. 2.

³² Mañueco Ruiz, Ángela (2002). *La mujer en el teatro español del período de la Segunda República*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, p. 449.

³³ Álvarez (2016). “La moral...”, pp. 1-32.

probable que su comportamiento cercano al “libertinaje” acarree consecuencias cercanas a la primera punición a la que nos acabamos de referir. Doña Virtudes, tal y como abordaremos en el siguiente apartado, ejercerá contra ella un tipo de violencia completamente diferente.

El número musical de Menegilda, no destaca únicamente por la plasmación sonora de la carga seductora que caracteriza a esta figura, sino por superar en complejidad armónica al resto de números ejecutados por personajes masculinos hasta el momento. A través de una estructura formal y modelo bipartito, los dos compositores construyen una línea melódica con un diseño mucho más sinuoso que las escuchadas con anterioridad, potenciando este aspecto mediante la utilización sistemática de *rubatos* y *tenutos*³⁴. Entendemos que el protagonismo que adquiere el ámbito melódico en este número musical responde a la necesidad artística de representar la peligrosa y pecaminosa sensualidad sobre la que se construye el personaje de Menegilda³⁵.

Federico Chueca y Joaquín Valverde proponen juegos armónicos entre Mi m y Mi M, formulando una lucha dual por el control y dominio de un centro tonal que incluso podría ser extrapolable a la bipolaridad que sostiene el personaje de Menegilda. Por otro lado, esta situación musical poco tiene que ver con episodios musicales precedentes, en los que dominan sin discusión áreas tonales afianzadas en Do M o Sol M. La escenificación de la sensualidad que define a este personaje, cuestión a la que ya nos hemos referido, también se representa en el ámbito musical a partir del ritmo de habanera y de la asociación inmediata que éste genera en el imaginario colectivo, respecto a una obra de la magnitud histórica de *Carmen* de Bizet estrenada en París en 1875³⁶. El formato de tango a partir del cual se desarrolla la intervención musical de este personaje, denominado por los compositores como “Aire de Americana”, amplifica y acrecienta esta sensación en el espectador.

3.2. Doña Virtudes

Doña Virtudes, al igual que Menegilda, hace acto de presencia en el Cuadro II. La dinámica y el rol argumental de este personaje se encuentran definidos desde el mismo momento en el que la observamos, escuchando el número musical de Menegilda a hurtadillas. Sólo la crítica feroz de esta última es capaz

³⁴ Los *rubatos* y los *tenutos* contribuyen a reforzar el carácter seductor y engatusador del personaje de Menegilda a través del juego con la flexibilidad del *tempo* y la duración de las figuras. Estos dos aspectos dotan y proporcionan una mayor libertad a la hora de adaptar el discurso musical a la carga connotativa que este personaje posee.

³⁵ En relación con esta cuestión, resulta reveladora la indicación que aportan los compositores al inicio del Tango de Menegilda: “(Con acento chulesco)”.

³⁶ Al respecto, puede ser de interés la siguiente fuente: McClary, Susan (1998). **Georges Bizet: Carmen**. Cambridge: Cambridge University Press. En este libro, la autora efectúa una novedosa aproximación a esta obra canónica a partir del análisis de conceptos como género y clase.

de hacer que revele su presencia, excusando y defendiendo su posición ante el Caballero y el Paseante. Doña Virtudes, ama desconfiada y prevenida cuya experiencia avala dicha suspicacia, encarna la antítesis de Menegilda. En base a nuestro análisis crítico, percibimos la existencia de un conflicto entre ambas, en tres niveles estrechamente conectados; lo textual, lo musical y lo teatral o escénico. Este nuevo personaje femenino, en definitiva, podría representar a aquella figura adulta y con fuerte carácter que controla tanto el correcto funcionamiento de su entorno, como a todos aquellos que entran o intervienen en él³⁷.

Su discurso musical, consiste en un alegato en contra de las criadas que se aprovechan de la bondad de sus amas, en contra de las criadas que faltan a sus obligaciones y que no cumplen con sus responsabilidades y en contra de las criadas que transgreden los límites de la moral y de la decencia al introducir a extraños en el hogar. La infracción de Menegilda, a su juicio, no se limita a la práctica de tales actos, sino al perjuicio y a la corrupción que ella supone para todos los que la rodean. Ella misma lo confiesa con anterioridad; “Yo iba sola por la mañana a comprar / y me daban tres duros para pagar: / y de sesenta reales gastaba treinta, / o un poco más, / y lo que me sobraba me lo guardaba en un melitar”³⁸. Según Doña Virtudes, el virus que ella representa debe ser erradicado para impedir así el fomento de comportamientos similares en otras sirvientas todavía honradas y sensatas. Personalmente, consideramos que las dos figuras en las que hemos profundizado hasta ahora responden a la perfección a la tesis que plantea Pilar Ramos sobre la dualidad en la escenificación tradicional del personaje femenino; desde la *femme fatale* a la guardiana del hogar y de la familia³⁹.

Limitar el papel de Doña Virtudes a la gestión del hogar y al cuidado de sus hijos sería un error, ya que también presenta una nueva dimensión, la del matrimonio. Este nuevo rol supone la máxima representación, e incluso culminación, del concepto de amor vigente durante este período. No obstante, también deberíamos añadir la idealización de este tipo de uniones como medio para alcanzar un reconocimiento social. Por ello, no deja de ser paradójico que, paralelamente a la ensoñación del género femenino sobre este sacramento, dicho enlace supusiera una barrera y un impedimento para el género masculino⁴⁰.

Comprendemos, por lo tanto, que la animadversión que Doña Virtudes profesa a Menegilda también puede ser motivada por el temor a perder el afecto del que algún día fue destinaria.

³⁷ Mañueco (2002). *La mujer...*, p. 148.

³⁸ Chueca, Valverde, y Pérez y González, (1886). “*La Gran Vía...*”, p. 2.

³⁹ Ramos López, Pilar (2003). *Feminismo y música: introducción crítica*. Madrid: Narcea, p. 81.

⁴⁰ Mañueco (2002). *La mujer...*, p. 209.

El número musical de Doña Virtudes se construye y se diseña a partir de un simple proceso de *contrafacta* respecto a la intervención musical de Menegilda. Es decir, a pesar de que el texto es radicalmente diferente, la distancia interválica de su línea melódica es exactamente idéntica. Este episodio musical vuelve a estar protagonizado por el mismo “Aire de americana” al que nos hemos referido anteriormente, por el mismo ritmo de habanera, por las mismas áreas tonales de Mi m y Mi M, e incluso por el mismo diseño melódico.

No obstante, lo importante es que el resultado final y el efecto que el material musical produce en el espectador es completamente distinto. El objetivo de Doña Virtudes, consiste en ridiculizar a Menegilda a través de un recurso tan básico como el de la parodia. La finalidad de este mecanismo responde a lo que Pilar Ramos sintetiza del siguiente modo; “Dependiendo de quién, cómo, con qué música y dónde se cante, un texto puede adquirir significados muy diferentes”⁴¹. Sin embargo, a pesar de tantas semejanzas formales, el conflicto argumental entre ambos personajes, también se escenifica en el ámbito musical a partir de aspectos como la tímbrica, los registros y tesituras, los recursos expresivos y los efectos vocales que la intérprete debe realizar.

3.3. Doña Sinceridad

El personaje de Doña Sinceridad, aparece en escena en el Cuadro III con una intervención exclusivamente hablada. Ella declama, no canta. Tratada con compasión y condescendencia por el Paseante y el Caballero, hilos conectores entre los diferentes cuadros de esta zarzuela, ella representa a todas aquellas mujeres dedicadas abnegadamente al cuidado su familia. Concretamente, su labor consiste en atender a sus yernos, infantilizados y retratados como niños, mediando en sus constantes disputas. Doña Sinceridad actúa como red de seguridad de unos “hijos de”, quienes, a pesar de ocupar cargos políticos en el Congreso, son incapaces de valerse por sí mismos. La crítica política que se esconde tras la caricaturización de estos personajes está reforzada burdamente por el cuestionamiento de su masculinidad, hecho refutado en la exhibición pública de la dependencia vital que mantienen.

Federico Chueca y Joaquín Valverde construyen esta figura con una intención muy concreta, la de inducir al espectador a sentir lástima y admiración ante el estoicismo vital que Doña Sinceridad exterioriza y demuestra. Ésta cuida de manera desinteresada a aquellos que han quebrado su familia, a los que la han conducido a la ruina personal y todo ello debido a su fe ciega en un concepto erróneo de lealtad, claramente patriarcal que ni siquiera es recíproco. Sin embargo, al mismo tiempo, este personaje sirve para transmitir de una

⁴¹ Ramos (2010). “Luces y sombras...”, p. 15.

forma concreta y definida lo que se espera de una madre o cabeza de familia. El sacrificio incondicional de quien no aguarda nada a cambio.

La sociedad española perteneciente al período histórico en el que *La Gran Vía* fue estrenada, podía aceptar y asumir que obrar de tal modo se debía a una naturaleza basada en criterios de género. Llegados a este punto, por lo tanto, nos introducimos plenamente en la dimensión de la maternidad, concepto que parece pertenecer en exclusiva a la mujer, y al que ésta definitivamente consagra su vida. Ellas no sólo procreaban, sino que una de las funciones más importantes que debían desempeñar era la de educar a sus hijos, situación vigente incluso durante el siglo XX. Los embarazos, resultados anhelados dentro de las dinámicas maritales, solían ser sistemáticos y continuos debido a la elevada tasa de mortalidad infantil. Sin embargo, era habitual que el cuidado de los niños pertenecientes a las familias madrileñas más solventes –como podría ser el caso de Doña Virtudes o Doña Sinceridad– fuera responsabilidad de amas de cría procedentes del norte peninsular⁴².

Si para estas mujeres, su fin vital era la gobernanza del hogar, si su máxima aspiración personal era la maternidad alcanzada mediante el matrimonio⁴³, nos enfrentamos, pues, a la escenificación argumental de unos roles de género ciertamente reduccionistas. No es de extrañar, entonces, que aquellas mujeres en estado permanente de soltería fuesen catalogadas como fracasadas sociales⁴⁴. El mundo doméstico parece suponer su espacio propio y si escapan de éste es porque algo sucede. Baja condición social o degradación moral. Aquellas figuras femeninas subversivas respecto al orden patriarcal establecido, son inmediatamente catalogadas como “mujeres públicas”. Se enfrentan de manera directa al peso de la religión y al de una supuesta tradición⁴⁵. La fórmula de lo bueno frente a lo malo, de lo doméstico frente a lo público, no es más que un mecanismo de control social a partir del empleo de la moral católica como sistema de medición. En definitiva, productos artísticos como *La Gran Vía* sirven para respaldar y refutar modelos de conductas basados en criterios de género, siempre bajo una inocente categorización de ocio y entretenimiento.

3.4 Grupo de Mujeres

La presencia del Grupo de Mujeres en *La Gran Vía*, se limita específicamente al Cuadro III. Éste está compuesto por tres mujeres que dialogan entre sí, sin que ninguna esté involucrada en un número musical. El contenido de la conversación es banal y superficial, pero revela al espectador la clase social y económica a la

⁴² Simón (1982). *La mujer madrileña...*, p. 7.

⁴³ Mañueco (2002). *La mujer...*, pp. 107-108.

⁴⁴ Simón (1982). *La mujer madrileña...*, p. 17.

⁴⁵ Veiga (2010). *La construcción...*, p. 88.

que supuestamente pertenecen. La dinámica en la que se encuentran inmersas parece consistir en una sistemática superación de los destinos vacacionales de cada una de ellas. Todas viajan a un lugar de más prestigio y exclusividad que el anterior. Autores como J. Piñeiro también apuntan nuevas posibilidades; “(...) la voluntad de aparentar una posición económica desahogada por parte de la pequeña burguesía [Grupo de Mujeres] (que finge un viaje de vacaciones ocultándose en el hogar)”⁴⁶. ¿Es casualidad que sea un hombre el que cierre un coloquio tan ridículo como este? Desde nuestro punto de vista, no. La figura masculina se encarga de ridiculizar a estos personajes femeninos frente al público al evidenciar la simpleza de sus comentarios. él juzga, él corrige y él cierra.

Nuestros dos compositores dan cabida en este pequeño sainete al prototipo de mujer madrileña presuntuosa, aburguesada y completamente condicionada por el “qué dirán”. Federico Chueca y Joaquín Valverde buscan reflejar esta naturaleza de clase a partir de los contextos estivales a los que estos tres personajes femeninos hacen referencia; San Sebastián (Euskadi), Aguas Buenas, Cauteret. Dichas localizaciones responden a lugares ampliamente conocidos por la calidad de sus aguas termales, así como por la selecta procedencia de sus usuarios. Por otro lado, esta selección se encuentra vinculada de manera evidente a la dinámica de viajes medicinales tan apreciados y valorados a finales del siglo XIX.

Definitivamente, en este Cuadro los compositores realizan una crítica mordaz a la obsesión por aparentar y pretender demostrar un estatus superior por parte de mujeres que no son autónomas ni autosuficientes. Una vez más, la parodia satírica es el elemento vehicular elegido para llevar este proceso a cabo, cuyo éxito se corresponde con el beneplácito que le brinda un público que entiende que tales perfiles dramáticos se corresponden con convenciones sociales presentes en su tiempo. Ambos autores plantean, por lo tanto, la subordinación de estos personajes femeninos a una figura masculina, ya que presumiblemente de ésta dependerá el mantenimiento de tal estilo y nivel de vida. Estas tres señoras ejercen, en cierto sentido, el rol de mujer codiciosa⁴⁷, a la vez que vulnerable, que vive en una suerte de competición social continua.

3.5. La Lidia

La Lidia entra en escena en el Cuadro IV con una intervención breve y exclusivamente hablada. Este personaje no dispone de ningún papel musical. Ella encarna un perfil profundamente marcado por la nostalgia, entendiendo

⁴⁶ Piñeiro Blanco, Joaquín (2018). “Las huellas del discurso regeneracionista en seis zarzuelas del tránsito del siglo XIX al siglo XX”, *Historia* 396, 8, p. 238.

⁴⁷ Mañueco (2002). *La mujer...*, p. 156.

que todo tiempo pasado siempre fue mejor. Representa a la mujer española de bajo estrato social –hecho probado incluso por el artículo que antecede a su nombre– adherida a la rememoración sistemática de lo vivido como medio para escapar de la precariedad del presente. Con el fin de evidenciar su disconformidad natural respecto al presente en el que se ubica, los compositores encuentran en la tauromaquia el mecanismo perfecto. Vincular al personaje de La Lidia con esta “fiesta nacional y popular”, poseedora de una carga simbólica altamente identitaria, evidencia que Chueca y Valverde consideraron que la mejor caracterización de la mujer española de baja condición era aquella basada en una estética andaluza y castiza. Ambos corroboran y perpetúan, a pesar del componente satírico presente en *La Gran Vía*, gran parte de los estereotipos culturales asociados a la sociedad española desde Europa.

3.6. Personajes alegóricos

Esta categoría de personajes abre una nueva vía de análisis que, a pesar de que no se vaya a abordar ni a desarrollar en profundidad en este artículo, sería muy interesante tener en cuenta en futuras investigaciones. A lo largo de *La Gran Vía* nos encontramos con numerosas figuras que representan calles, barrios, objetos, teatros, etc. La gran mayoría de ellas son representadas por personajes femeninos mediante técnicas alegóricas y de prosopopeya. El hecho de que la puesta en escena de estas figuras sea llevada a cabo por mujeres no implica que deban ser consideradas como personajes femeninos, sería necesario realizar una indagación mucho más completa.

No obstante, podemos percibir que la caracterización de estos personajes se construye a partir de comportamientos y atribuciones basadas en criterios de género. El número introductorio en el que calles y barrios se reúnen para hablar sobre el nacimiento de la Gran Vía es un buen ejemplo para detectar e identificar tópicos como el de chismosa, ociosa, con opinión para todo, pendiente de los demás, etc. La vinculación implícita del género femenino a tales estereotipos se manifiesta en el hecho de que son mujeres las que dan vida a estos personajes. Finalmente, estas pautas conductuales no son más que consideraciones identitarias compartidas por todos aquellos individuos que conforman una comunidad específica, en este caso el público español consumidor de zarzuela⁴⁸. Hablamos de convenciones sociales que influyen en todas las cuestiones y aspectos pertenecientes a la vida cotidiana, el fenómeno musical y artístico no puede huir de ello. En definitiva, en lo referente a estos personajes alegóricos, asistimos a la transmisión y a la reafirmación de comportamientos específicos asignados arbitrariamente a partir de las referencias que proporciona el factor de género.

⁴⁸ Álvarez (2016). “La moral...”, pp. 1-32.

4. Conclusiones

Este artículo y su contenido pueden ser sintetizados en dos conclusiones específicas y concretas. La primera de ellas tiene que ver con el estatus jerárquico que ocupan los personajes femeninos dentro de la zarzuela. A pesar de la relativa importancia que puedan tener, ninguno de ellos ostenta la consideración de figura protagonista y articuladora en lo argumental o en lo musical. Su presencia se circunscribe a su actuación en divertimentos y en escenas transitorias características de la tipología de revista, sirviendo el Caballero y el Paseante como verdaderos hilos conductores en esta obra musical. En este sentido, la caracterización de todos los personajes que aparecen en *La Gran Vía* no es más que la escenificación y ratificación de la visión europea sobre el prototipo del ciudadano español y de su imaginario cultural y social durante el siglo XIX: “Espontáneo, sencillo, directo, natural, noble pese a la ignorancia (...), alegre en la penuria”⁴⁹.

Nuestra segunda conclusión, la supeditamos al espacio físico en el que aparecen y se encuentran los personajes femeninos. Un rasgo común, fácilmente identificable por parte del espectador, es que todas ellas están vinculadas al ambiente y a las labores domésticas. Menegilda es sirvienta en una casa, Doña Virtudes es la propietaria de dicha propiedad, Doña Sinceridad se encarga del cuidado de sus “hijos” políticos, etc. La mayoría encajan a la perfección en este rol, e incluso aquellas que podrían rebatirlo y enfrentarse a él no lo hacen, caso de La Lidia o del Grupo de Mujeres. A pesar de la presumible vida independiente de la primera, rechaza asistir a un evento taurino y, por lo tanto, público. El espectador asiste a un acto de renuncia y de autonegación. El Grupo de Mujeres, por su parte, responde al perfil de mujer mantenida y dependiente, lo cual provoca una profunda contradicción si atendemos a su presuntuosa puesta en escena. En nuestra opinión, a la hora de reflexionar sobre estas cuestiones siempre debemos tener en cuenta que la zarzuela, como cualquier producto artístico, sirve para reforzar aquellos estereotipos, conductas y actitudes compartidas socialmente⁵⁰.

La transmisión de tópicos identitarios a la que acabamos de hacer referencia es un aspecto de gran interés. Si nos remontamos a la fecha de estreno de *La Gran Vía* (1886), es posible que las cargas connotativas positivas asociadas a algunos de los personajes femeninos no se correspondiesen con las atribuidas a las mujeres intérpretes que daban vida a dichas figuras. Es decir, su mera presencia sobre el escenario era un desafío frente a la reafirmación conductual que ellas mismas estaban llevando a cabo a partir de su acto performativo. El

⁴⁹ Castro (2008). “Tipos y aires...”, pp. 78-79.

⁵⁰ Castro (2008). “Tipos y aires...”, p. 79.

concepto de “mujer pública” siempre implica provocación. El mundo del teatro y de la escena era considerado como, en palabras de María I. Veiga Barrio, una profesión orientada a; “putas, maricones y drogadictos”⁵¹. Por ello, si estas profesionales pretendían desarrollar de manera activa su carrera profesional se encontraban ante la imposibilidad de generar un mundo familiar e íntimo⁵². Nuevamente retomamos el concepto de conciliación al que hace referencia Pilar Ramos⁵³.

Por último, nos gustaría señalar futuras líneas de investigación que desde nuestro punto de vista pueden arrojar resultados sumamente interesantes. Una de ellas son las posibilidades que Federico Chueca y Joaquín Valverde observan en el lenguaje como elemento relevador de la procedencia de clase. Los diversos usos que los personajes de *La Gran Vía* hacen de él, contribuyen a retratar las diferentes posiciones y estratos sociales en los que se encuentran inmersos. La denominación de las mujeres que aparecen en esta zarzuela resulta una primera cuestión evidente. Se trata de un nivel etimológico en el que se define de manera simple, pero efectiva, su estatus socioeconómico, de Doña Virtudes y Doña Sinceridad a La Lidia.

Continuando en el ámbito lingüístico, observamos choques entre clases sociales –más allá del laísmo típicamente madrileño–⁵⁴ no sólo en los errores gramaticales reflejados de manera consciente en el libreto, sino también en la presumible dicción de las palabras. El empleo de un vocabulario coloquial y vulgar responde a una finalidad descriptiva. El uso erróneo de cultismos también permite poner de manifiesto la ignorancia de ciertos personajes (diferencia destacable entre zarzuela y ópera)⁵⁵. Para finalizar, consideramos que el examen de la importancia y del peso del acento con el se canta y declama todavía es una cuestión pendiente. Dicho aspecto no sólo identifica y ubica geográficamente al personaje, sino que le asocia una potente carga connotativa que el espectador recibe y asimila de manera inconsciente.

⁵¹ Veiga (2010). *La construcción...*, p. 86.

⁵² Rieger (1986). “¿Dolce semplice?...”, p. 190.

⁵³ Ramos (2013). “Una historia particular...”, p. 217.

⁵⁴ Moreno Fernández, Francisco (1988). “Anotaciones sobre el laísmo, el laísmo y el loísmo en la provincia de Madrid”, *Epos: Revista de Filología*, 4, pp. 101-122.

⁵⁵ Castro (2008). “Tipos y aires...”, p. 73.

BIBLIOGRAFÍA

- Alier, Roger y Xosé Aviñoa, y F. X. Mata (1986). **Diccionario de la Zarzuela**. Ediciones Daimon.
- Álvarez Espinoza, Nazira (2016). "La moral, los roles, los estereotipos femeninos y la violencia simbólica", *Revista Humanidades*, 6, pp. 1-32.
- Barce, Ramón (1987). "La ópera y la zarzuela en el siglo XIX", **España en la música de Occidente**. Emilio Casares Rodicio, Ismael Fernández de la Cuesta, José López Calo (Editores). Madrid: INAEM, pp. 145-153.
- Casares Rodicio, Emilio (2006). **Diccionario de la Zarzuela: España e Hispanoamérica**. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales.
- Castro, Demetrio (2008). "Tipos y aires. Imágenes de lo español en la zarzuela de mediados del siglo XIX", *Ayer*, 72, pp. 57-82.
- Chueca, Federico y Joaquín Valverde y Felipe Pérez y González (1886). **La Gran Vía: zarzuela en un acto**. Madrid: Pablo Martín.
- Chueca, Federico y Joaquín Valverde y Felipe Pérez y González (2008). **La Gran Vía: revista madrileña cómico-lírica, fantástico-callejera en un acto**, Ed. Crítica María Encina Cortizo y Ramón Sobrino. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales.
- Citron, Marcia (2000). **Gender and the musical canon**. Urbana: University of Illinois Press.
- García Gallardo, Cristóbal L. (2019). "Del género «desnudo» al arte: la llegada del género chico a Huelva", *Hoquet*, 7, pp. 5-21.
- Gómez Amat, Carlos (2004). **Historia de la música española. 5. Siglo XIX**. Madrid: Alianza Editorial.
- La Iberia. Diario Liberal*. "Teatro Felipe", 9646 (sábado 3 de julio de 1886), p. 3.
- Lamb, Andrew (2002). "Valverde, Joaquín", **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. Stanley Sadie (editor). London: Macmillan Publishers Limited, vol. 26, pp. 234-235.
- Lerena, Mario (2015). "De la plaza de toros al teatro de ópera: idiosincrasia y (socio) semiosis del pasodoble escénico", *Quadrivium: Revista Digital de Musicología*, 6.

- Mañueco Ruiz, Ángela (2002). **La mujer en el teatro español del período de la Segunda República**. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. <https://eprints.ucm.es/3259/1/T16644.pdf> consultado el 02 de agosto del 2020.
- McClary, Susan (1998). **Georges Bizet: Carmen**. Cambridge: Cambridge University Press.
- Moreno Fernández, Francisco (1988). "Anotaciones sobre el leísmo, el laísmo y el loísmo en la provincia de Madrid", *Epos: Revista de Filología*, 4, pp. 101-122.
- Moro, Tomás (1983). **Historia de la música española. 6. Siglo XX**. Madrid: Alianza Editorial.
- Piñeiro Blanco, Joaquín (2018). "Las huellas del discurso regeneracionista en seis zarzuelas del tránsito del siglo XIX al siglo XX", *Historia* 396, 8, pp. 221-248.
- Ramos López, Pilar (2003). **Feminismo y música: introducción crítica**. Madrid: Narcea.
- Ramos López, Pilar (2010). "Luces y sombras en los estudios sobre las mujeres y la música", *Revista Musical Chilena*, 213, pp. 7-25.
- Ramos López, Pilar (2013). "Una historia particular de la música: la contribución de las mujeres", *BROCAR*, 37, pp. 207-223.
- Rieger, Eva (1986). "¿Dolce semplice? El papel de las mujeres en la música", **Estética feminista**. G. Ecker (editor). Barcelona: Icaria, pp. 175-196.
- Simón Palmer, María del Carmen (1982). **La mujer madrileña del siglo XIX**. Madrid: Ayuntamiento de Madrid.
- Stevenson, Robert (2002). "Chueca, Federico", **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. Stanley Sadie (editor). London: Macmillan Publishers Limited, vol. 5, pp. 819-820.
- Veiga Barrio, María Isabel (2010). **La construcción de las relaciones de género en el teatro andaluz contemporáneo**. Granada: Universidad de Granada.