

EL GAITERO (1896): COSTUMBRISMO LEONÉS IDEALIZADO EN EL TEATRO POR HORAS

EL GAITERO (1896): IDEALIZED LEÓN COSTUMBRISM IN THE THEATER BY HOURS

Andrea GARCÍA TORRES

Universidad de Alicante

andrea.garciatorres@ua.es

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-0941-6283>

Resumen:

Este artículo examina la zarzuela *El gaitero* (1896) como un ejemplo de la concepción mistificada de la cultura leonesa en el contexto del género chico del Madrid finisecular. Hay en esta obra representación de costumbres, trajes, música y arquitectura, que sirvieron de carta de presentación idealizada de la montaña leonesa para el público de la capital asistente al teatro por horas, pero que responde a una visión reduccionista del territorio llena de tópicos y estereotipos. Aunque existen numerosas zarzuelas regionalistas vinculadas con distintos lugares de la geografía española, el caso de *El gaitero* es algo raro y casi excepcional para León.

Palabras clave: León, gaitero, zarzuela, género chico, teatro por horas.

Abstract:

This paper examines the zarzuela *El gaitero* (1896) as an example of the mystified conception of Leonese culture in the context of the small-genre (*género chico*) in the turn-of-the-century Madrid. In this work there is a representation of customs, costumes, music and architecture, which served as an idealized overview of the mountains of León for the audience of the capital attending the theater by hours, but which responds to a reductionist vision of the territory, full of clichés and stereotypes. Although there are many regionalist zarzuelas linked to different parts of the Spanish geography, the case of *El gaitero* is something rare and almost exceptional for León.

Keywords: León, pipe player, zarzuela, género chico, theatre by hours.

Lo regional en la zarzuela breve: dos concepciones diferentes

El estreno de *El gaitero* (1896), zarzuela en un acto compuesta por Manuel Nieto, con libreto de Guillermo Perrín y Miguel de Palacios, se produce en una coyuntura histórica en que, más allá de sus límites geográficos, pareció existir cierto interés en la cultura de León. En el ámbito musical, por ejemplo, se publicaron poco después *Las mil y una canciones populares de la Región Leonesa* (1910), en las que Venancio Blanco recogió un "aire de gaita" que supone todavía un hito a la hora de documentar la relevancia de este ins-

trumento en la zona. También colecciones como *Canciones Leonesas para Piano* (1909) y *Seis canciones leonesas* (1910), de Rogelio Villar, en las que están presentes la evocación de la montaña leonesa y del Bierzo, marco geográfico idealizado que acoge la trama argumental de la zarzuela de Manuel Nieto. Asimismo, están los trabajos de Ramón Menéndez Pidal, que daría a conocer en 1906 *El dialecto leonés*, un estudio que, aunque él consideraba tan solo una "recolección de formas dialectales" (Menéndez Pidal, 1906: 13), marcó indudablemente un punto de inflexión en el conocimiento de la lengua asturleonese.

Los autores del libreto, Guillermo Perrín y Miguel de Palacios, recrearon en *El gaitero* una intriga rural de enredo amoroso y conspiración que tiene como protagonista a un músico local que regresa desde Madrid a la aldea donde creció. Aunque el lugar de la acción es indeterminado, el libreto menciona la villa de Rodanillo –una pedanía del municipio de Bembibre, en la comarca del Bierzo– como un lugar próximo al que es posible llegar a pie desde la localidad donde se desarrolla la trama de *El gaitero*. La emigración a Madrid desde regiones del norte de España, como Galicia, Asturias o León, generó en el público capitalino un interés casi exótico por las particularidades de las costumbres, rasgos físicos y habla de las gentes llegadas de estas zonas que el teatro del género chico plasmó con asiduidad. Se generó así una relación de alteridad entre los emigrantes residentes en la “villa y corte”, los personajes representados en la escena y el público propiamente madrileño que asistía al teatro.

El centralismo impulsado por el régimen y los ideales propios de la Restauración fueron hasta cierto punto responsables de la estrecha relación que el género chico mantuvo con el Madrid decimonónico, pues sus obras discurrían, normalmente, en los barrios populares y suburbios de la capital. La recreación ambiental del contexto sociocultural en el que se desarrollan estas obras breves va más allá de las meras menciones en el libreto. Para Salaün (2011), el género chico utilizó las calles de los pueblos y las ciudades españolas más distintivas, los sonidos recogidos en ellas y los personajes que las recorren, todo con la finalidad de recrear la realidad del momento todo lo posible. Sin embargo, y a pesar del supuesto realismo apuntado por Salaün, hay que precisar que el modo en que estos títulos conciben la realidad sobre el escenario es muy idealizado, centrado en resaltar los aspectos más positivos de la vida diaria de los personajes humildes que los protagonizan, con la intención de hacer estos espectáculos muy comerciales. El papel que tiene la gaita en esta zarzuela es, precisamente, el de ubicar y contextualizar la acción de un modo amable e idealizado.

En *El gaitero* la historia de amor entre Mari-Rosa y el gaitero Juan tiene una dimensión

universal, poco sujeta a la tierra, pues bien podría localizarse en Madrid o en cualquier otro lugar y apenas se vería modificada. La contextualización idílica del campo que albergan las zarzuelas de temática rural escritas en español existentes dentro del sistema del género chico es un rasgo definitorio, pero asimismo extensible a otros tipos de teatro lírico coetáneo. Para que estas localizaciones tuvieran efectividad, era importante que el lugar donde se ubicaba la obra no fuera conflictivo en materia regionalista y no atentara contra la unidad nacional; una característica inherente al teatro del género chico, que abordaba la actualidad pero sin comprometerse excesivamente en términos ideológicos, sobre todo en la década de 1890, en la que los regionalismos comenzaron a estar en auge.

Esta podría ser una de las razones por las que los autores decidieron contextualizar *El gaitero* en León y no en Galicia, por ejemplo, que *a priori* contaba con una tradición gaitera más conocida. De todas formas, autores como Rafael Núñez insisten en la compatibilidad que existía aún en la segunda mitad del siglo XIX entre la defensa de la tierra natal o el lugar de procedencia –independientemente de que se expresaran o no en castellano– y la exaltación de una patria común, la española, compartida con el resto de las regiones (Núñez Florencio, 2004). Para de Riquer (1990), la disociación entre lo nacional y lo regional se produce porque durante largo tiempo se ha elaborado un discurso histórico unitario donde la reivindicación de las naciones y las regiones se ha visto marginada.

Una denominación adecuada para este tipo de obras podría ser la de zarzuelas de temática rural, escritas en castellano y alejadas de los postulados regionalistas. Esta etiqueta se opone a los títulos escritos en las hoy lenguas cooficiales del estado, los cuales proliferaron tras la revolución de 1868. *El gaitero* cuenta con una temática rural, en el sentido de que tiene la pretensión de recrear el color local de la montaña leonesa a través de personajes, decorados y música, y se adscribe, además, a la estética de las “zarzuelas pueblerinas” melodramáticas, a las que hacen referencia Deleito y Piñuela (1949) y Espín Templado (2008). Ubicada en una aldea lejana para el imaginario de la población madrileña, en ella no

hay atisbo, sin embargo, de reivindicación regionalista y ofrece una visión sobre el campo conservadora, heredada de los postulados románticos, a modo de patria chica y sin reivindicaciones territoriales, que, igualmente, quiere desvincularse del espacio común regionalista del teatro breve finisecular centrado en Andalucía.

Por lo apuntado, conviene establecer una clara diferenciación entre las zarzuelas que, aun pese a haberse inspirado en las provincias están creadas desde supuestos nacionales, y no solo no intervienen en los debates regionalistas, sino que apoyan la unidad nacional; y aquellas obras líricas que utilizan el idioma como herramienta de reivindicación y tienen un campo de acción más localizado.

El gaitero se alinea con las zarzuelas melodramáticas, entre las que Espín Templado (2008) incluye *Gigantes y cabezudos* (1898), *La tempranica* (1900) o *La alegría de la huerta* (1901), que la filóloga tilda de “regionales”. Pero hay que revisar la aplicación del concepto en estos casos, sobre todo si se tienen en cuenta las zarzuelas escritas en catalán, valenciano y gallego. *El gaitero* es anterior a todas las citadas y, además, recoge todos los parámetros característicos de la zarzuela de inspiración rural. El hecho de que no haya formado parte del canon del género chico se justifica porque este no se mueve por el grado de innovación que presentaban las obras al estrenarse con respecto a los modelos preexistentes, sino por el éxito que los nuevos títulos alcanzaban, aun a pesar de que todos sus elementos estuvieran ya más que consolidados en la escena lírica.

La aportación novedosa de *El gaitero* reside en desplazar la habitual localización madrileña del sainete y llevarla a las provincias, generando así un universo nuevo de personajes y paisajes rurales muy definidos que sirvió de inspiración en la década de 1920 para la restauración de la zarzuela grande. Fue precisamente esta marcada diferencia en la norma, que situaba la acción de la zarzuela en la capital o en un lugar imaginario, una de las razones por las que la prensa valoró de un modo tan positivo esta zarzuela.

El color local de *El gaitero* tiene un punto de exotismo, conseguido por Perrín, Palacios y Nieto a través de pequeños detalles, como por ejemplo el uso de la gaita o un vestuario que imita

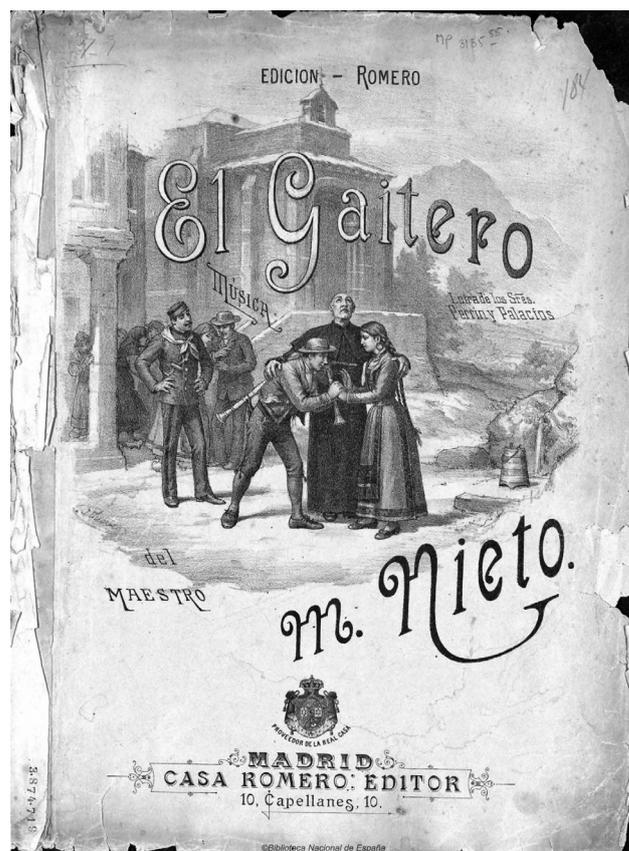


Imagen 1. Portada de la partitura de *El gaitero*, editada por Casa Romero en 1896.

los trajes tradicionales, tal y como aparece en la portada de la partitura. El instrumento recogido en ella (Imagen 1) es una gaita de fuelle –o fole– en la que se observa el roncón rematado en campana, el puntero cónico y el soplete, aunque también es posible intuir la bolsa contenedora de aire –de “pelleyu” o piel animal– y los farrapos. La gaita de fuelle, especialmente común en el occidente de León, se ha usado –y se usa– en las comarcas de Cabrera, Bierzo, Maragatería, Valdería y Cepeda (San Mateo Gil, 2013). Asimismo, ha sido histórica y tradicional la presencia de gaiteros asturianos en la ribera del Órbigo y en otras áreas de montaña más o menos próximas al Principado (José Ignacio Suárez García, comunicación personal, mayo de 2021). El primer sector mencionado, el occidente leonés, es el territorio donde supuestamente está ambientada la escena de *El gaitero*, zona situada en el macizo montañoso conocido como Montes de León, y no en la cara sur de la Cordillera Cantábrica

como podría esperarse, aunque no está claro que para los autores y el público finisecular madrileño existiese gran diferencia, ya que lo que se pretendía en esta obra era recrear un paraje idílico alejado del bullicio de la capital. Para Suárez Pérez (1999)¹ los músicos tradicionales han sido tomados habitualmente como referente simbólico de la identidad popular y, en el caso de *El gaitero*, de una región muy específica. Ocurre igual con determinados instrumentos, como la gaita, que remite de forma inmediata y a modo de tópico aceptado en el imaginario común a las provincias de Galicia, León o Asturias. La presencia de la gaita en León está documentada, por ejemplo, en el pórtico de la catedral de León y en la colegiata de Toro, en Zamora. La fiesta de la boda que se celebra en esta zarzuela es una de las cuestiones que mayor atención atrae en los cancioneros, como en el de Berrueta (1941); pero en la revisión de la partitura de *El gaitero* no se han encontrado coincidencias con temas tradicionales leoneses. En este sentido, un diario local aseguró que la música de *El gaitero* no tenía de leonesa más que el título (“Teatro”, 1897), en contraste con lo publicado por la prensa nacional al estrenarse la zarzuela en Madrid.

La utilización del traje tradicional es otro recurso al que este tipo de zarzuelas recurrió con asiduidad, por su pintoresquismo y, una vez más, por el color local que aporta. En *El gaitero* está muy presente y las indicaciones del libreto lo señalan como un elemento necesario para representar esta zarzuela ya desde la segunda escena. La historia del género chico está llena de situaciones como esta; por ejemplo, en *Gigantes y cabezudos* el traje regional adquiere protagonismo para ayudar a ubicar también la acción de la zarzuela en Aragón, aunque en este caso haya detrás un interés nacionalista unificador muy marcado. En el teatro breve finisecular el traje tradicional funciona como símbolo contextualizador de la región en la obra representada, con la salvedad de que su aparición no tiene por qué reivindicar ningún ideal territorial diferen-

ciador de índole regionalista.² Los supuestos trajes regionales que aparecen representados en la portada de la partitura (Imagen 1) prescinden del tradicional dengue y del habitual pañuelo atado en la cabeza en el caso de la protagonista femenina, Mari-Rosa. Por su parte, el ropaje de gaitero que debería llevar Juan no se ajusta a la indumentaria acostumbrada para esta actividad, aunque recuerda al traje tradicional masculino de la Maragatería, con chaqueta y pantalón a juego y el sombrero de ala ancha.³

Espín tiene muy clara la simbología que aparece en el corpus dramático del teatro por horas para incrementar el regionalismo a través de “vestidos, ambientes, canciones, bailes y lenguaje” (Espín Templado, 2008), y en cierta medida tiene razón; pero más que regionalismo intrínseco, lo que proyecta esta serie de obras breves es una imagen predecible de la región, llena de tópicos manidos pero muy arraigados en el imaginario del público madrileño finisecular a quien estos títulos estaban dirigidos en un primer momento, y que puede reproducirse en un lugar distinto manteniendo los mismos parámetros de representación tan solo con modificar aspectos puntuales.

Queda dicho más atrás que la fiesta de la boda que se celebra en esta zarzuela es una de las cuestiones que mayor atención ha atraído en los cancioneros, como en el de Berrueta (1941). Los cancioneros leoneses contienen en sus recopilaciones un número importante de cantos de boda, de cuna, de trabajos y faenas relacionados con el campo, pero tales piezas no están plasmadas en la partitura de esta zarzuela en un acto. En el repertorio del género chico no es infrecuente encontrarse con ejemplos similares de cantos populares o himnos de distinta inclinación política conocidos por los asistentes a las funciones teatrales, pero en *El gaitero* estos cantos que podrían servir para dar ambientación a la acción dramática están modificados por melo-

2 Lo cual difiere de la postura sobre la función del traje regional expuesta por Jurado Luque (2011).

3 Para hacer la comparación con la portada ilustrada de la partitura, en lo referido a la indumentaria tradicional de distintas comarcas leonesas, se ha tenido en cuenta la información dada por Casado Lobato (1993).

1 Su trabajo está orientado a describir el perfil del músico popular en la actualidad, pero tiene igual vigencia a la hora de describir al protagonista de *El gaitero* como elemento simbólico para ayudar a contextualizar la acción de esta zarzuela al término del siglo XIX.

días de sonoridad y temática popular, pero sin vinculación directa a las labores del campo o las tradiciones locales.

La mayoría de los autores literarios y musicales de estas obras líricas inspiradas por el *Volkgeist* no son oriundos de las regiones que muestran en sus zarzuelas, por lo que la representación de estos lugares se hace ya desde “la mirada del otro”, a diferencia del conjunto de obras líricas escritas en lenguas distintas al castellano que desafiaron los ideales de la Restauración. Este es otro aspecto que Espín Templado (2008) esquiva y que choca de pleno con los ideales regionalistas expuestos por Jurado Luque (2011).

Hay también en *El gaitero* una exaltación de la tierra leonesa que se convierte asimismo en otro de los recursos fundamentales de este tipo de zarzuela:

¡Ay! Mi tierra de mi vida,
tierra de mi corazón,
otra tierra yo no quiero
que mi tierra de León. (Perrín y Palacios, 1898: 8).

Los principales estudios en torno a la zarzuela y los ideales regionalistas se llevaron a cabo con títulos contemporáneos a la dictadura de Primo de Rivera, por el movimiento de reacción creado para intentar impedir el distanciamiento de algunas regiones de los poderes centrales y “anular os sinais de identidade propios de Cataluña, País Vasco e Galicia” (Jurado Luque, 2011: 145). El testimonio de un autor del momento, Reveriano Soutullo, aclara que él querría crear un producto lírico con un “lenguaje universal único”, que huyera de los regionalismos (Jurado Luque, 2011: 146).

Lo que llama la atención en el caso de *El gaitero* es que la ambientación de la obra se lleve a cabo en la provincia de León y no en una de esas comunidades con más peso regionalista. Este hecho parece responder a que la montaña leonesa era conceptualizada como un paraje idílico que no suponía amenaza alguna para los ideales restaurados sobre la nación, de modo contrario a como hubiera sucedido de haberla situado en otro de los lugares citados. En este sentido, hay que tener en consideración una circunstancia in-

trínseca al desarrollo del género chico durante la década de 1890. Prieto Camiña (1929) apunta que, para que una obra sea gallega, el libretista y el compositor deben ser asimismo gallegos. En el aspecto lingüístico *El gaitero* no usa otra lengua que no sea el castellano, aunque sí presenta algunos giros característicos con los que se aporta un color pintoresquista para el Madrid finisecular, con cierto sentido exótico que no determina de forma taxativa su pertenencia a Galicia, Asturias o León (es el mismo tipo de lenguaje que utilizan los serenos habitualmente en el género chico). Además, su visión del campo se aleja de las reivindicaciones sociales, económicas y culturales a las que alude Jurado Luque (2011) para el caso de la zarzuela gallega. Es curioso y discutible también cómo este mismo autor trata de construir su ideal regionalista gallego en la zarzuela dejando de lado la música por el hecho de que el género chico utilizó las danzas tradicionales españolas en sus títulos sin implicar regionalismo alguno, o incluso sin aludir a los lugares a los que tradicionalmente se vinculaban las danzas cuando estas aparecen “gramaticalizadas” (Barce, 1996-1997: 124).⁴

En esta zarzuela, más allá de la acción argumental, trasciende un canto a la tierra, en alusión a la región de nacimiento del protagonista que, en este caso, lejos de entrar en conflicto con asuntos de índole nacionalista, potencia aún más este sentimiento, en una posición bastante alejada de los títulos de la década de 1870, en la que abundaron las obras teatrales breves escritas en catalán o valenciano, más reivindicativas en términos idiomáticos y también muy pegadas a la tierra. *El gaitero* se alinea con las zarzuelas posteriores de las décadas de 1920 y 1930, como, por ejemplo, obras de Jacinto Guerrero, que explotan el mismo recurso del canto a la tierra. En esta zarzuela la exaltación queda reflejada en la romanza del protagonista, Juan, cuando vuelve a casa tras pasar un tiempo en Madrid. Puede verse en este momento el paralelismo con la romanza “Mi aldea”, de *Los gavilanes* (1923).

⁴ Barce (1996-1997: 124) se refiere a danzas “gramaticalizadas” cuando están descontextualizadas en el género chico y no mantienen vinculación con la región con la que tradicionalmente se asocian.

El estreno de *El gaitero* constituyó una excepción dentro del entorno crítico que en la prensa se desarrolló en contra del género chico, al que tanto se le reprochó su falta de moral. En este caso, medios de distintas ideologías alabaron esta zarzuela que evadía el conflicto de la independencia de Cuba y los acontecimientos internacionales para centrarse en narrar una historia idílica de tema amoroso.

El gaitero hereda la estética de la zarzuela grande de mediados del siglo XIX, pero adaptada al sistema por horas. En primer lugar, cuenta con una división en tres cuadros que separa la acción en imitación de los tres actos de las zarzuelas grandes. Cortizo (1995) señala la utilización de un lenguaje musical europeísta en estas obras de gran formato, que se contraponen a los rasgos musicales nacionales, cuya función es la de dar un color local. La utilización que, por regla general, tienen en el género grande los coros como números de apertura y su función de dotar a la obra de un contexto creíble aparece también en el caso de *El gaitero*. Es comprensible que, sobre la base de la extensa tradición que el Teatro de la Zarzuela tuvo en la promoción de la zarzuela grande durante la segunda mitad del siglo XIX, las zarzuelas en un acto que allí se estrenaban, una vez que este coliseo aceptó el sistema por horas, continuasen perpetuando algunos de los ideales de la zarzuela decimonónica en tres actos.

Para Jurado el uso del coro en la zarzuela gallega es uno de los aspectos definitorios que marcan el regionalismo, por el peso que él les atribuye en la tradición gallega (Jurado Luque, 2011). No obstante, este concepto habría que revisarlo porque el coro es fundamental y se postula como un personaje colectivo para la representación del pueblo rural en este tipo de zarzuelas, que aparece también en otras localizaciones como Aragón, sin necesidad de tener connotaciones regionalistas. En este caso actúa de ese modo, contextualizando la acción y conspirando en su resolución. Lo mismo sucede con los bailes populares, determinantes en materia regionalista, aunque *El gaitero* no hace uso de ellos, sino que se inclina por estructuras teatrales más convencionales. La particularidad del caso aragonés, por la que no genera conflicto ni confusión regional, es la me-

tonimia existente entre Aragón y España dentro del teatro por horas. Para Enrique Encabo (2007) es un fenómeno que se da excepcionalmente en la zarzuela *Gigantes y cabezudos*, de Caballero y Echegaray; pero lo cierto es que esta obra está lejos de ser una excepción, pues hay bastantes títulos que hacen alusión a ello. Sin salirse del catálogo de Nieto, *Certamen nacional* y *Los baturos* –ambas de 1888 y con temática aragonesa– son dos de ellas.

El imaginario popular español nacionalista del siglo XIX provoca que Aragón, Agustina y su defensa ante el invasor francés, encarnen los ideales de la nación, de forma similar a lo que ocurre asimismo con Andalucía y las Cortes de Cádiz, y que ello no interfiriese con la idea de nación centralizada. El teatro lírico de finales del XIX encontró en estas regiones ambientaciones y temas que no lo comprometieran ideológicamente con ninguna aspiración de descentralizar la nación, y que al mismo tiempo permitiesen exaltar los ánimos patrióticos del público, un recurso que dentro del género chico funcionaba con enorme éxito. De ahí su continua reaparición en incontables títulos, como por ejemplo *Gigantes y cabezudos* en Aragón, *La tempranica* en la sierra de Granada o *La alegría de la huerta* en la huerta murciana. Hay que recordar que la revolución cantonalista de 1873 empezó precisamente en Cartagena. Aunque la rebelión cantonal fue considerada como un movimiento “separatista” por el gobierno de la Primera República, la historiografía actual destaca que la rebelión únicamente buscaba reformar la estructura del estado, sin querer en ningún momento romper la unidad de España (Pérez Crespo, 1994).

La acción de *El gaitero* se sitúa en una aldea de montaña de León, lo que para Deleito ya constituía una excepción a la norma, que tendía a situar este tipo de argumentos en “pueblos pardos, indefinidos, iguales y uniformes” (Deleito y Piñuela, 1949: 351). En el primer número de música aparece la primera exaltación de la tierra leonesa. Asimismo, los trajes regionales aparecen recogidos en las acotaciones del libreto, e incluso la portada de la partitura los muestra. Toda la zarzuela gira en torno a los dos protagonistas, Mari-Rosa y Juan, conocido como el gaitero de León. Hay también un guiño a la si-

tuación de España en el panorama internacional, con exaltaciones de la patria que juran defender los soldados que vuelven de cumplir su misión en el ejército. Entre ellos vuelve Julián, quien estaba comprometido con Rosario; pero a su vuelta ella ya se había casado con otro hombre del pueblo.

El nudo y el desenlace del argumento son los siguientes: una noche Julián acude a casa de Rosario, y al salir es visto por Bernardo, su marido, aunque este cree que viene de visitar a Mari-Rosa. Cuando se lo echa en cara a ella antes de celebrarse su boda con Juan, este la oye, pero ella no lo desmiente por no dejar en evidencia a Julián y a Rosario. Tras ello, Juan amenaza con marcharse del pueblo a Madrid, con la intención de encontrar una vida mejor en la capital. Pero Mari-Rosa, destrozada ante su marcha, le confiesa que su actitud era un ardid para cubrir a Rosario. Juan la perdona y preparan su boda de nuevo para el día siguiente.

Puesta en escena y recepción

El gaitero tuvo muy buena acogida en el Teatro de la Zarzuela de Madrid, donde se estrenó el 25 de abril de 1896. La crítica y la historiografía sobre el género chico coinciden en que este título es el que tiene más calidad musical de todo el catálogo lírico del compositor que firma la partitura, Manuel Nieto. Deleito incluso se aventura a decir que “la pieza es una de las mejores del autor y de todo el género chico” (Deleito y Piñuela, 1949: 355). La empresa del Teatro de la Zarzuela quiso ofrecer al público representaciones por horas con la misma calidad que tenía el género grande (Deleito y Piñuela, 1949), lo que se traduciría en depurar el género chico tras eliminar los aspectos contestatarios y moralmente más comprometidos. Esta obra es muestra de ello, ya que tanto la acción dramática como los personajes y la organización de la partitura imitan las características de la zarzuela grande, comprimidas dentro del sistema por horas.

Para Guillermo Perrín y Miguel de Palacios, que destacaron sobre todo en el subgénero de la revista, la zarzuela *El gaitero* fue casi una excepción en su trayectoria profesional. Ambos autores habían estrenado justo unos días antes *Pedro Jiménez* (Perrín y Palacios, 1896), una come-

dia sin música, lo que prueba la versatilidad y la enorme labor de colaboración que desarrollaban en el panorama del teatro finisecular. Esta obra, bien acogida por la crítica, presenta algunas similitudes con *El gaitero* y, al igual que ella, tiene una estética conservadora, en la misma línea de una parte importante del género chico de los años 90, que se evade de las primeras tendencias sicalípticas que comenzaban a manifestarse entonces en España. Con *El gaitero* se pone de manifiesto la versatilidad dramática de Perrín y Palacios para abordar distintos subgéneros del teatro por horas, rompiendo así con la sátira política en la que se habían encasillado. *El gaitero* es muy interesante porque se encuentra en las antípodas estéticas de la revista lírica con la que tanta fama obtuvieron.

La crítica de *El gaitero* publicada en el diario conservador *La Época* al día siguiente del estreno afirma que los autores han dado en esta obra con una fórmula que sí se ajusta a lo que debe ser el género zarzuelístico “ahora y siempre” (“*El gaitero*”, 1896). A las dos semanas de su estreno, el Teatro de la Zarzuela programaba *El gaitero* tres veces al día en las dos sesiones de teatro por horas que diariamente ofrecía respectivamente por la tarde y por la noche (“Espectáculos par mañana”, 1896). El propósito de traer este testimonio es el de aportar pruebas que justifiquen el modo en el que muchas de las obras del género chico adquirieron un tono conservador según este espectáculo se fue consolidando en la escena, abandonando la marginalidad que tuvo en la década de los 70, y cómo fue teniendo acceso a él un público económicamente más desahogado, como consecuencia de programarse en los grandes y más lujosos teatros de Madrid, como este de la Zarzuela, el Príncipe Alfonso o el Teatro Apolo.

Para ello el procedimiento compositivo fue el de volver la vista a lo que había sido la zarzuela grande y adaptar sus temáticas, argumentos y personajes a modelos que, si bien no desaparecieron del género chico, sí pasaron a un segundo plano por detrás de los asuntos políticos, de actualidad y la estética chulesca. Aparecen, así, obras como esta que se alejan de los temas sicalípticos, considerados más inmorales por los medios más conservadores, pero cuya incursión



Imagen 2. Telón pintado para el cuadro primero, escena IV, de *El gaitero*, donde se puede apreciar la nieve en el suelo y en los tejados de las casas. Fuente: *Blanco y Negro* (2 de mayo de 1896, n. 261, p. 19).

dentro del mundo del género chico sirvió como elemento contestatario y modernizador dentro de este teatro breve.

La nieve que inundaba la montaña leonesa mientras Madrid soportaba las temperaturas estivales de finales de abril fue lo que más sorprendió de la puesta en escena de esta zarzuela. En la actualidad podría parecer un recurso teatral muy rudimentario, pero en 1896 no era frecuente que las decoraciones y los efectos visuales excedieran los márgenes de los telones pintados y algunas de las innovaciones en materia de iluminación que se fueron incorporando según terminaba el siglo. *El gaitero* destacó por ser la primera zarzuela que hizo nevar dentro de un teatro en España, contraponiéndose así a la historiografía del género chico y a las afirmaciones de la prensa que afirmaban que era un teatro para el reaprovechamiento de decorados y trajes, con una mínima inversión para sacar adelante sus obras, cuando precisamente títulos como éste ponen de manifiesto la enorme competencia que existía a

la hora de presentar las últimas novedades en el ámbito escénico y el cuidado con el que se planificaban las puestas en escena.

El efecto de hacer nevar en el Teatro de la Zarzuela constituyó un hito en la historia del teatro por horas en la capital. Poco tiempo antes habían conseguido hacer que lloviera en los teatros de Madrid. Luis Muriel fue el escenógrafo encargado de pintar tres decoraciones. La primera (Imagen 2) representaba “una encrucijada de calles tortuosas y pendientes [...] con un fondo de montañas nevadas, y un efecto de puesta de sol”. La segunda era “la modesta vivienda de un cura rural”. La tercera (Imagen 3), “un campo leonés cubierto de nieve, con montes lejanos, árboles, una fuente cantarina, brotando de una peña, donde llenaban las mozas sus herradas, y una iglesia con escalinata y arquitectura propia del país” (Deleito y Piñuela, 1949: 351-352). En las construcciones del pueblo que acoge la acción, la arquitectura que puede apreciarse en los telones pintados por Muriel recrea la piedra

en bruto mal cuadrada. Por otro lado, el tipo de los elementos arquitectónicos representados –viviendas, cuadras y tenadas– parecen responder más a los propios de la montaña oriental leonesa (Gutiérrez Álvarez, 2018) que a las características del occidente leonés, lo que redundará una vez más en la concepción unitaria, idílica e idealizada de la montaña leonesa.

La verosimilitud de la trama fue uno de los aspectos más alabados (Pérez Nieva, 1896), junto a las innovaciones que introdujeron en la lírica sobre asuntos rurales. Luis Gabaldón, en la revista *Blanco y Negro*, resume con mucho acierto el panorama temático habitual:

Llevamos muchos años de constante retruécano; de obritas de pueblo, donde el maestro no cobra nunca, el alcalde es un animal y el hijo del boticario siempre es memo (aunque ignoro el por qué); de jugueteos cómicos en los que al final se casan a un tiempo todos: el primo con la prima, el criado con la doncella, y un señor viejo que va de

visita a la casa con la mamá; dejémonos de las acreditadas revistas, donde es forzosa la apoteosis de la Virtud y el Trabajo y la Paz y la Caridad simbolizada por cuatro comparsas que no viven en paz; demos de mano a otras muchas cosas, y vayamos por otros caminos. (Gabaldón, 1896).

Para Deleito y Piñuela (1949), Julián Romea, que era el director de la compañía, fue quien más destacó en el estreno. La participación de la tiple riojana Lucrecia Arana como protagonista, junto a los actores José Moncayo y Julián Romea en los papeles de Juan y el Padre Justo, fue una estrategia comercial para atraer el interés del público hacia la nueva obra. Su presencia también justifica las exigencias musicales e interpretativas que se recogen en la partitura de *El gaitero*, y que marcan una diferencia considerable con los requerimientos interpretativos estándares de los títulos del género chico y de otras compañías que se dedicaron a él. Síntoma de que Arana podía marcar en *El gaitero* una diferencia dramática



Imagen 3. Escena del cuadro tercero de *El gaitero*, con telones pintados por Luis Muriel. Fuente: *Blanco y Negro* (2 de mayo de 1896, n. 261, p. 20).

y musical con las demás intérpretes del género chico es que la propia tiple recurrió a este título en numerosas jornadas celebradas en su beneficio. Los demás actores de la compañía, como Rossell, también fueron muy alabados por las crónicas (“Teatros”, 1896).

Esta zarzuela es interesante desde el punto de vista actoral para la pareja protagonista porque explota muy bien la faceta dramática de los personajes en cuestiones amorosas, ya que en *El gaitero* queda patente en escena el sufrimiento de los dos protagonistas ante el desengaño, a diferencia de otros títulos del género chico con características similares, donde todo se soluciona reconstruyendo las parejas de cualquier modo. Esta dimensión es interesante en primer término porque se distancia del género chico más común al explotar el dramatismo y la intriga como se había hecho en la zarzuela grande, al darle mayor profundidad al carácter de los personajes; y en ello radica la verdadera novedad de esta obra y la excepcionalidad con la que Deleito y Piñuela (1949) la define. Esta faceta dramática es importante desde el punto de vista interpretativo por la implicación que demanda de los actores, que los obliga a dejar atrás el perfil unidimensional de cómicos, lo que explica el interés en esta obra para las funciones en su beneficio, como ocurrió con Lucrecia Arana.

La prensa esperaba expectante el estreno de *El gaitero*, y eso se deja sentir en los anuncios que se publicaron antes del estreno, augurio del éxito subsiguiente. La crónica de *La Iberia* destaca la elegancia en la versificación del texto y afirma además que “el maestro Nieto ha trabajado también con gusto la partitura, pudiendo decirse sin exageración alguna que es la mejor que ha escrito desde hace mucho tiempo” (“Teatro de la Zarzuela”, 1896).

Aspectos musicales

Tras los elogios que recibió la partitura de *El gaitero* por parte de sus contemporáneos resulta pertinente analizar cuáles fueron las claves

de su éxito para ver las expectativas que tenía la crítica en un estreno del género chico y observar las diferencias con otros títulos que corrieron diferente suerte en la prensa, con independencia de su éxito. La edición para canto y piano publicada por Casa Dotesio fue adaptada por Melecio Brull (Nieto y Brull, 1896a), hermano del compositor de género chico Apolinar Brull y con quien Nieto desarrolló algunas colaboraciones durante 1896. Melecio Brull fue socio fundador y profesor de piano en el Instituto Filarmónico de Madrid, y ese mismo año también adaptó la partitura de *Cuadros disolventes* para la editorial de Dotesio (Nieto y Brull, 1896b).

La primera cuestión que llama la atención de la partitura es que algunos de los números requieren cierta especialización por parte de los actores. Los papeles protagonistas no son asumibles para artistas sin formación musical y algunos de los recursos que utiliza, como las largas cadencias con agudo final y coda en la orquesta, proceden de contextos operísticos y obran en detrimento de la utilización de las danzas populares españolas y de los ritmos de moda. En el aspecto formal la partitura de *El gaitero* se rige por la sucesión de escenas musicales que, si bien en otros títulos constituían una excepción que se ha considerado digna de estudio, en esta zarzuela va a ser la norma imperante, con algunas concesiones populares al pasodoble del segundo número.

No es que este estudio conceda mayor importancia a un género que a otro, pero parece que gran parte de la prensa lo hacía así, no por legitimar la propia ópera, sino porque la zarzuela grande –que sí era el modelo ideal que imitar para algunos sectores descontentos con el género chico– tomó de ella varios recursos operísticos (Barce, 1996-1997). Por otro lado, la orquesta está más trabajada que en otros títulos anteriores de Nieto: no se limita solo a ser un mero acompañamiento vocal sencillo, sino que tiene temas importantes y recurre a ritmos complejos.

Estructura temático-formal de los números musicales que constituyen la partitura de El gaitero			
n.º 1	Introducción y duo en cuatro partes	Coro Mari-Rosa Juan	1. Introducción orquestal y coro Ritmo: 4/4 Función: introducción Compases: 1-41 2. Presentación de Mari-Rosa Ritmo: 6/8 Personajes: Mari-Rosa Función: no se puede hablar de romanza o de cavatina de la protagonista porque la extensión es muy limitada y no guarda ningún tipo de relación formal con ellas. 3. <i>Tempo di mezzo</i> Mari-Rosa y Juan 4. <i>Duo</i> Mari-Rosa y Juan
n.º 2	Escena	Gumersindo Julián Mari-Rosa Casilda Juan Pedro Jaime Padre Justo	1. Diálogo de los personajes y algunas partes habladas sobre un acompañamiento ostinato (cc. 1-32)
	Transición	Coro general	2. Intervención del coro para recibir a los soldados (cc. 33- 46)
	Escena y romanza de Julián	Julián y partiquinos	3. Escena de la llegada (47-67) 4. Marcha militar (67-95). Introducción dialogada entre Julián, Pedro y Jaime, seguida de una segunda sección cantada.
n.º 2 1/2	Instrumental		Marcha militar
n.º 3 A	Nocturno	Voz fuera de escena	Escena de la nieve
n.º 3 B	Escena y final del primer cuadro (cuarteto)	Juan Bernardo Casilda Julián	Introducción. Estilo semi-recitativo.
n.º 4	Romanza de Mari-Rosa	Mari-Rosa	Sucesión de estrofas
n.º 5	Escena de los consejos y final del segundo cuadro	Mari-Rosa Juan Bernardo Coro Juan	1. Introducción dialogada entre Mari-Rosa y Bernardo (cc. 1-19)
			2. Escena. Exposición del problema de la infidelidad (cc. 20-81).
			3. Entrada de Juan (cc. 82-119)
			4. Terceto Rosa-Mari, Juan, Bernardo y coro (cc. 120-171)
n.º 6	Coro de la murmuración	Coro Casilda Mari-Rosa	1. Introducción. Diálogo de Casilda y coro. 2. Coro de la murmuración y entrada de Casilda
n.º 7	Final	Instrumental	

Tabla 1. Esquema de los siete números de música que constituyen la partitura de *El gaitero*.

A primera vista lo que más llama la atención es que los números de esta zarzuela, salvo por la excepción de la romanza de Mari-Rosa, no son números con una estructura formal cerrada y fija, sino todo lo contrario: presentan una forma orgánica en la que los personajes se van incorporando progresivamente según avanza la música, en la que además predomina el diálogo. Prescindir de números cerrados supone una característica importante de esta obra, que hace avanzar la acción durante los números de música traspasando los márgenes establecidos en estas obras líricas, en las que la parte musical estaba desligada del argumento.

Son en su mayoría números de conjunto complejos en los que, a pesar de lo que tras su estreno comentó la prensa sobre la incorporación de temas populares de la provincia de León, no aparecen citas de música de tradición oral. No hay constancia de ello, aunque el libreto de esta zarzuela introduce una acotación en la que se indica que “al levantarse el telón, la escena aparece sola y a lo lejos se oye al coro cantar una canción propia de la tierra, terminada la cual, aparecen Mari-Rosa y Juan, y cantan un bonito dúo” (Perrín y Palacios, 1896: 3) Sin embargo, los autores no ofrecen ni en el propio libreto ni en la partitura mayor indicación de esta canción. Con la

misma finalidad de aportar color local, en otra acotación el libreto de *El gaitero* hace mención al juego de los bolos en un plano secundario de la acción dramática, contextualizándola (Perrín y Palacios, 1898: 42). El deporte de los bolos leoneses es uno de los juegos tradicionales autóctonos de la región que cuenta en la actualidad con reglamentación (Martín Nicolás, 2002).

Es curioso el lenguaje operístico que presenta esta partitura. Pese a la tentativa de fidelidad por plasmar la montaña leonesa, apenas recurre a danzas populares urbanas o folklóricas tradicionales, y menos aún a aquellas vinculadas con la región leonesa que pudieran contextualizar auditivamente la acción de esta zarzuela. Si bien es cierto que el número 2 es una marcha de asunto militar cuyos temas musicales vienen esbozados en el número de música anterior (n.º 1) – como ocurre con el bajo *ostinato* –, esto es algo excepcional, dado que Nieto optó en *El gaitero* por una orquestación más compleja, cuya estética se aleja de los parámetros de sencillez musical más habituales del teatro por horas y propone una orquesta cuyo fin es mantener y centrar la atención en la línea melódica. El primer número, que arranca a modo de introducción para enmarcar toda la zarzuela, recuerda más los acompañamientos instrumentales de las óperas *belcantistas*

Ejemplo 1. Comparación del acompañamiento instrumental que aparece en el aria “Quanto è bella, quanto è cara” de la ópera *L’elisir d’amore*, de Gaetano Donizetti, cc. 9-11, y el primer número musical de *El gaitero*, cc. 25-27.

(véase Ejemplo 1) que a ninguno de los ritmos tradicionales o urbanos frecuentemente utilizados en el propio género chico y que conforman las “suites de danzas” (Barce, 1995).

El nocturno (n.º 3 A) se presenta como un momento para contemplar el paisaje leonés, y lo idealiza de una forma romántica mientras nieva, con una melodía instrumental en la cuerda que no deja de repetirse, en la misma línea del nocturno que presenta Tomás Bretón en *La verbena de la Paloma*. El costumbrismo de la escena se acentúa aún más con las coplas de un pastor que cuida su rebaño de ovejas. El número 3 B es un final dramático que hace escalar la tensión argumental al término del primer cuadro. Consta de una larga introducción instrumental seguida de un cuarteto que arranca en un compás de compásillo en un estilo declamado que, si bien no llega a ser un recitativo, se aleja del cantable en su línea melódica, cantable que aparece también precediendo otros números de la obra pero que no llega nunca a imponerse al término de este.

La “Escena de los consejos” y el final del segundo cuadro (n.º 5) es asimismo otro número compuesto. Se diferencia del anterior por la línea melódica cantable que está presente durante el transcurso de la estructura bipartita, en cuya primera parte aparece un diálogo entre los personajes de Bernardo y Mari-Rosa a ritmo de polka que evoluciona progresivamente con la incorporación de más personajes y el coro que conforman el número de conjunto que cierra el cuadro y que constituye el punto álgido de la tensión argumental de la historia, cuando Juan escucha por casualidad a Bernardo hablar de la supuesta infidelidad de Mari-Rosa y ella, para no descubrir a su amiga, asume las culpas de que se le acusa.

Para el “Coro de la murmuración” (n.º 6) el modelo que se sigue es el de *El dúo de La Africana* (1893) en el uso de las síncopas, con silencios intercalados y el diseño melódico de breve extensión en el que predominan las notas repetidas, recursos todos ellos que connotan sensación de inestabilidad y de secretismo en clave frívola, casi cómica. El precedente de *El dúo de La Africana* sirvió para que este tipo de coros se popularizase entre los nuevos estrenos del teatro por horas, un recurso importado de las prácticas de la zarzuela grande. Además de en *El gaitero*,

en la década de 1890 también en *Viento en popa*, una zarzuela de Giménez y Fiacro Yrayzoz estrenada en el 1894 (“Los estrenos. Eslava”, 1894), aparecen sendos coros que se alinean de nuevo con los que había en la zarzuela grande, como por ejemplo en *El dominó azul* (1853), *El juramento* (1858) o *El rey que rabió* (1891).

Después de *El gaitero*, Perrín, Palacios y Nieto solo escribieron dos títulos más juntos: *Cuadros disolventes*, también de 1896, y *La Mariflores*, en 1907. Las distintas inclinaciones estéticas de hacia dónde debía ir el género chico, que se agotaba conforme terminaba el siglo XIX, pudieron haber condicionado su colaboración. Perrín y Palacios continuaron escribiendo libretos supeditados a temas políticos y a temática sicalíptica junto con maestros más jóvenes que Nieto, como Giménez o Vives. Y, por su lado, el compositor quiso desvincular su producción lírica de estas tendencias, que se impusieron en los escenarios con cierto afán contestatario, y prefirió mantenerse en una línea más tradicional del género chico, sujeta a los usos de este teatro breve en la década de 1880 y principios de 1890.

Existe una adaptación de *El gaitero* para banda. Deleito fue el primero en advertir de su existencia (Deleito y Piñuela, 1949). A raíz de la buena reacción de la crítica y de los buenos comentarios vertidos por ella, en los que se hacía alusión a la elevada calidad musical de esta partitura de Nieto, surgió un popurrí para banda de música, de cuya interpretación en público se tienen noticias con posterioridad a la desaparición de Nieto y del sistema por horas. También se sabe que otros títulos de gran éxito, como el caso de *Cuadros disolventes*, contaron con posterioridad con este tipo de adaptaciones para banda de música. Lamentablemente no se conoce la fecha exacta de su composición, ni si el propio Nieto estuvo involucrado en ellas. Esta obra sobre motivos de *El gaitero* sigue en su composición la estética de las fantasías instrumentales para piano o violín del siglo XIX, que tienen como base obras líricas en las que los temas más destacados sufren una experimentación en el tratamiento que se da a la instrumentación y al desarrollo de las melodías utilizadas.⁵

⁵ La partitura de este popurrí para banda está custodiada en el archivo de la Banda Sinfónica Municipal de Música de Madrid.

Quizá una de las ocasiones más destacadas en las que se interpretó esta fantasía sobre motivos de *El gaitero* fueron los festivales de música española que se celebraron en El Retiro (Madrid) los días 17, 18, 19 y 20 de mayo de 1921 (Rodríguez Lorenzo, 2012: 15) y los días 7, 14, 15 y 21 de mayo de 1922 (“Música española. Los conciertos del Retiro”, 1922) en los que intervino la Banda de Música Municipal de Madrid. La iniciativa partió de la Comisión de Gobernación del Ayuntamiento de Madrid en 1921 para que la banda municipal realizase una serie de actuaciones centradas en divulgar el patrimonio musical español contemporáneo. En estas jornadas fueron numerosos los arreglos instrumentales extraídos de obras líricas que se interpretaron: una selección de *Cádiz*, *Curro Vargas*, *Mendi-mendiyan*, *La perfecta casada*, *Bohemios* o *La boda de Luis Alonso*, entre otros títulos escogidos. Pero los programas también contaron con páginas de música instrumental con un fuerte arraigo local, como fueron la jota *¡Viva Navarra!* de Joaquín Larregla, la *Suite murciana* “*¡A mi tierra!*” de Pérez Casas, *La procesión del Rocío* de Granados, o *Triana*, de la *Suite Iberia* de Albéniz. Este periodo de recepción tan dilatado en el tiempo de *El gaitero*, y sobre todo esta adaptación de sus números musicales al repertorio bandístico, solo se justifican por la buena aceptación que la partitura de esta zarzuela tuvo por parte de la crítica coetánea finisecular, dado que las adaptaciones para banda de títulos del género chico fueron escasas en comparación con el elevado número de estrenos del teatro por horas. La estética de los números musicales de *El gaitero* y su apuesta por modelos formales y patrones melódicos más cercanos a la zarzuela grande, en contraposición a los moldes rítmicos inherentes del género chico, fueron determinantes en la consideración favorable de esta obra breve.

Conclusiones

La zarzuela *El gaitero* es, dentro del género chico y que sepamos, el único caso que sitúa su acción en la provincia de León. Se adhiere a la estética más romántica y conservadora del teatro por horas, en oposición a las tendencias sincalípticas que comenzaban a imponerse en la escena madrileña finisecular. En vez de recurrir

a temas moralmente comprometidos para la sociedad finisecular, Guillermo Perrín, Miguel de Palacios y Manuel Nieto apuestan por dar un giro en la temática de sus colaboraciones para llevar a la escena una zarzuela que recurre a modelos teatrales pretéritos y ofrece una visión de la provincia leonesa diseñada para satisfacer el imaginario del público madrileño de finales del siglo XIX. La partitura prescinde de los ritmos folklóricos y urbanos inherentes al género chico, así como de la música tradicional leonesa, y ofrece una estética más cercana a la zarzuela grande que prioriza la melodía y los números musicales de mayor complejidad, lo que le valió el reconocimiento de la crítica contemporánea y de los cronistas de este teatro breve. Persiste, no obstante, la contextualización territorial a través de una arquitectura, costumbres, juegos y paisajes idealizados, así como de la gaita, instrumento este que se identifica entonces como distintivo de la región leonesa.

Referencias

- Barce, R. (1995). El sainete lírico (1880-1915). En E. Casares Rodicio y C. Alonso González ([Eds.]), *La música española en el siglo XIX* (pp. 195-244). Oviedo: Universidad de Oviedo, Servicio de Publicaciones.
- Barce, R. (1996-1997). La revista: aproximación a una definición formal. *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 2-3, 119-147.
- Berrueta, M. D. (1941). *Del cancionero leonés*. León: Proa, diario de FET y de las JONS.
- Blanco, V. (1910). *Las mil y una canciones populares de la Región Leonesa*, vol. 1. Astorga: Talleres gráficos de Ángel Julián.
- Casado Lobato, C. (1993). *La indumentaria tradicional en las Comarcas Leonesas*. León: Diputación de León.
- Cortizo, M. E. (1995). La zarzuela del siglo XIX. Estado de la cuestión (1832-1856). En E. Casares Rodicio y C. Alonso González ([Eds.]), *La música española en el siglo XIX* (pp. 161-194). Oviedo: Universidad de Oviedo, Servicio de Publicaciones.
- Deleito y Piñuela, J. (1949). *Origen y apogeo del “género chico”*. Madrid: Revista de Occidente.
- El gaitero* (26 de abril de 1896). *La Época*, p. 3.

- Encabo, E. (2007). *Música y nacionalismos en España. El arte en la era de la ideología*. Vilafranca del Penedès: Erasmus Ediciones.
- Espectáculos par mañana (9 de mayo de 1896). *La Justicia*, p. 4.
- Espín Templado, M. P. (2008). El arte escénico / Tipología de las formas teatrales breves dentro del género chico. El problema de las denominaciones. En J. Huerta Calvo (Dir.), *Historia del teatro breve en España* (pp. 817-852). Madrid: Iberoamericana Vervuert.
- Gabaldón, L. (2 de mayo de 1896). El gaitero. *Blanco y Negro*, n. 261, pp.19-20.
- Gutiérrez Álvarez, R. (2018). Arquitectura e infraestructuras ganaderas en la montaña oriental de León. *Promonumenta. Revista de la Asociación de Amigos del Patrimonio Cultural de León*, 15, 22-33.
- Jurado Luque, J. (2011). A zarzuela galega e as Irmandades da Fala. *Grial. Revista Galega de Cultura*, 192, 145-155.
- Los estrenos. Eslava (6 de abril de 1894). *El País*, p. 2.
- Martín Nicolás, J. C. (2002). *Juegos tradicionales y deportes autóctonos de Castilla y León*. León: Universidad de León, Secretariado de Publicaciones y Medios Audiovisuales.
- Menéndez Pidal, R. (1906). El dialecto leonés. *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 3ª época, 10, 128-172, 294-311.
- Música española. Los conciertos del Retiro (14 de mayo de 1922). *El Sol*, p. 4.
- Nieto, M. y Brull, M. (1896a). *El gaitero. Zarzuela en 1 acto. Reducción para canto y piano por M. Brull*. Madrid: Casa Dotesio.
- Nieto, M. y Brull, M. (1896b). *Cuadros disolventes. Zarzuela en 1 acto. Reducción para canto y piano por M. Brull*. Madrid: Casa Dotesio.
- Núñez Florencio, R. (2004). Del ayer legendario: el papel de los mitos en la cultura nacionalista. *Cuadernos de Pensamiento Político*, 2, 35-52.
- Pérez Crespo, A. (1994). Incidencia en la Región murciana del fenómeno cantonalista. *Anales de Historia Contemporánea*, 10, 285-307.
- Pérez Nieva, A. (4 de mayo de 1896). *Revista de Madrid. La Dinastía*, p. 1.
- Perrín, G. y Palacios, M. de (1896). *Pedro Jiménez. Comedia en dos actos y en prosa*. Madrid: Florencio Fiscowich, Editor.
- Perrín, G. y Palacios, M. de (1896). *El gaitero. Argumento de la zarzuela cómica en un acto y tres cuadros en verso, original de Guillermo Perrín y Miguel de Palacios, música del maestro D. Manuel Nieto*. Valladolid: Celestino González, Editor.
- Perrín, G. y Palacios, M. de (1898). *El gaitero. Zarzuela en un acto y tres cuadros*. Madrid: Florencio Fiscowich, Editor.
- Prieto Camiña, M. (20 de noviembre de 1929). Mis entrevistas con... hablando con la pianista América Otero. *Vida Gallega*, 431, s.p.
- Riquer, B. de (1990). Sobre el lugar de los nacionalismos-regionalismos en la historia contemporánea española. *Historia Social*, 7, 105-126.
- Rodríguez Lorenzo, G. A. (2012). Las zarzuelas de Ruperto Chapí en el repertorio de la Banda del Real Cuerpo de Guardias Alabarderos y de la Banda Municipal de Madrid: apuntes para el estudio de su difusión (1886-1931). En V. Sánchez Sánchez, J. Suárez-Pajares, V. Galbis López (Coords.), *Ruperto Chapí. Nuevas perspectivas*, vol. 2 (pp. 167-189). [València]: Institut Valencià de la Música.
- Salaün, S. (2011). Les scénographies espagnoles de la seconde moitié du XIX^e siècle. Quelques notes. En S. Salaün y M. Franco (Eds.), *Les spectacles en Espagne. 1875-1936* (pp. 211-231). Paris: Presses Sorbonne Nouvelle.
- San Mateo Gil, M. de (26 de febrero de 2013). "La influencia de la música tradicional leonesa en las regiones vecinas (Charla impartida en diciembre de 2009 en el acto de clausura de las IV Jornadas del Patrimonio Cultural de la Región Leonesa, organizadas por el Diario de León)". [Internet]. Disponible en <http://raigame.blogspot.com/2013/02/la-influencia-de-la-musica-tradicional.html>
- Suárez Pérez, H.-L. (1999). Aproximación a la figura del músico: panorámica socio-cultural. Tipologías y factores para conformar una identidad cultural y de género. *Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra*, 73, 145-155.
- Teatro (20 de octubre de 1897). *El Porvenir de León*, p. 2.
- Teatro de la Zarzuela (24 de abril de 1896). *La Iberia*, p. 2.

Teatros (11 de mayo de 1896). *La Correspondencia de España*, p. 2.

Villar, R. (1909). *Canciones Leonesas para Piano*, vols. I y II. Madrid: Sociedad Anónima Casa Dotésio.

Villar, R. (1910). *Seis canciones leonesas*. Madrid: Sociedad Anónima Casa Dotésio.

Recibíu: 30/06/2021

Acceptáu: 22/11/2021