



QUADRIVIUM

REVISTA DIGITAL DE MUSICOLOGIA

15

(2024)



Exotismo y orientalismo escénico español: Las obras estrenadas en el teatro Apolo de Madrid entre 1900 y 1913

Jonathan Mallada Álvarez

RESUM

Amb l'arribada del segle XX, noves formes i models teatrals es van obrir pas a l'abigarrat panorama musical madrileny, generant una tendència rupturista amb el sistema anterior del gènere noi. La fragmentació dels espectacles, la seva –generalment– pitjor qualitat literària i musical juntament amb la introducció de ritmes estrangers i l'adopció de temàtiques on la sicalipsi jugués un paper fonamental van ser algunes de les senyes d'identitat. Tot i això, dins d'aquest format, la via que millor acceptació va trobar al Teatre Apolo de Madrid va ser la de l'orientalisme. Entre el 1900 i el 1913, diferents obres es van estrenar amb gran èxit al coliseu del carrer d'Alcalá apostant decididament per aquesta temàtica. A través de l'anàlisi d'algunes d'aquestes sarsueles podem dirimir que els recursos emprats eren deutors de la imatge d'exotisme que ja s'havia generat dècades abans i que totes aquestes obres actuaven més com a producte que com a paradigma reflex de la societat del moment.

Paraules Clau: Teatre Apolo; orientalisme; exotisme

RESUMEN

Con la llegada del siglo XX, nuevas formas y modelos teatrales se abrieron paso en el abigarrado panorama musical madrileño, generando una tendencia rupturista con el sistema anterior del género chico. La fragmentación de los espectáculos, su –generalmente– peor calidad literaria y musical junto con la introducción de ritmos extranjeros y la adopción de temáticas donde la sicalipsis jugara un papel fundamental fueron algunas de sus señas de identidad. Sin embargo, dentro de este formato, la vía que mejor aceptación encontró en el Teatro Apolo de Madrid fue la del orientalismo. Entre 1900 y 1913, diferentes obras se estrenaron con gran éxito en el coliseo de la calle de Alcalá apostando decididamente por esta temática. A través del análisis de algunas de estas zarzuelas podemos dirimir que los recursos empleados eran deudores de la imagen de exotismo que ya se había generado décadas antes y que todas estas obras actuaban más como un producto que como paradigma reflejo de la sociedad del momento.

Palabras Clave: Teatro Apolo; orientalismo; exotismo

ABSTRACT

With the arrival of the 20th century, new forms and theatrical models made their way into the motley Madrid musical panorama, generating a tendency to break away from the previous system of the genre chico. The fragmentation of the shows, their –generally– poorer literary and musical quality together with the introduction of foreign rhythms and the adoption of themes where sycapsis played a fundamental role were some of their identifying features. However, within this format, the path that found the best acceptance at the Teatro Apolo in Madrid was that of orientalism. Between 1900 and 1913, different works premiered with great success in the coliseum on Calle de Alcalá, betting decisively on this theme. Through the analysis of some of these zarzuelas we can conclude that the resources used were indebted to the image of exoticism that had already been generated decades before and that all these works acted more as a product than as a paradigm reflecting the society of the moment.

Keywords: Apolo Theater; orientalisme; exotism

RECEPCIÓ / RECEPCIÓN / RECEIVED: novembre 2024 / noviembre 2024 / November 2024

ACEPTACIÓ / ACEPTACIÓN / ACCEPTANCE: desembre 2024 / diciembre 2024 / December 2024



Introducción

A finales del siglo XIX el género chico se convertiría en el modelo de ocio más demandado por la sociedad madrileña –y española– hasta el punto de monopolizar los coliseos de la capital del país. Desde el estreno de la revista *La Gran Vía* (1886) y, particularmente, durante los años noventa de la centuria decimonónica, el esplendor del sainete madrileño supondrá el triunfo definitivo de este formato. La adopción de este sistema llevó aparejada la construcción de múltiples teatros, salas y barracones que permitían satisfacer los gustos de la ociosa población madrileña, constituyendo para el hispanista David Thatcher «un indicador del gran interés por el teatro que demostraba tener [...] un público que no quería renunciar a uno de sus pasatiempos más queridos» (1994: 38).

Sin embargo, a principios del siglo XX, la escena española entraría en ebullición ante la multiplicidad de cambios y tendencias que sufren los espectáculos imperantes hasta la fecha, merced a nuevas formas de consumo que atomizan y revisten de gran atractivo la primera década de la pasada centuria, al menos en lo que al ocio se refiere. Todo ello de forma paralela a la crisis galopante que atravesará el género chico, cuyo sistema dará muestras de agotamiento –según advierte el catedrático Sobrino– en torno al año 1905, hecho que acentuaba la ausencia de un rumbo claro en el teatro lírico español (1996-1997: 213-220) y que coincide, cronológicamente, con el fallecimiento de los compositores y libretistas que, hasta ese momento, habían sustentado la escena española¹.

No obstante, podemos adelantar este proceso varios años hasta situarlo en el cambio de siglo. A partir de 1897 se ponen de moda las piezas picantes, que dedicaban más atención a los encantos físicos de las intérpretes que a sus capacidades estrictamente vocales (Salaün, 1990: 33). Por si fuera poco, se observará una tendencia más que evidente hacia espectáculos menos costumbristas y tradicionales que los sainetes madrileños, poniendo de manifiesto la gestación del llamado «género ínfimo» de forma paralela a la etapa de mayor esplendor del género chico. De esta manera, si tomamos como paradigma el teatro Apolo de Madrid –el más importante durante las fechas en que nos movemos– descubriremos, entre 1893 y 1896, números coreográficos que imitan la danza serpentina de Loïe Fuller, cuplés interpretados por el transformista italiano Leopoldo Frégoli y las primeras funciones del incipiente cinematógrafo (Mallada, 2023: 213-334). Incluso, ya en los primeros años del XX, la adopción de ritmos extranjeros que, vencidas la resistencia y consideración iniciales, sufrirían un proceso de resignificación como elementos exóticos de la nueva modernidad imperante.

Paralelamente, la temática de las obras, incluso las que todavía mantenían cierta estética costumbrista, se decantaban cada vez más hacia un argumento que ahondaba en la visualidad y lo sicalíptico –entendiendo este concepto según la definición de Salaün de: «la perversión del género chico en ínfimo mediante el erotismo» (1990: 42)–. De entre todas ellas, seguramente la más significativa sea *El género ínfimo*, pasillo estrenado en julio de 1901 con libreto de los hermanos Álvarez Quintero y música de Tomás Barrera y Quinito Valverde. La impresión que causó en la prensa coetánea madrileña esta obra nos evidencia la popularidad ya alcanzada –a principios de siglo– por las variedades y el cuplé. Encabo explica que, a partir de 1903, la expansión del género será asombrosamente rápida, encontrando cupletistas por toda la geografía española, con un género ínfimo que ya no se circunscribirá a los salones y barracones y se adueñará de teatros como Eslava y Romea, añadiendo más presión a los coliseos clásicos como Apolo o La Zarzuela (2019: 18).

¹ Casos de Ricardo de la Vega (1839-1910), Javier de Burgos (1842-1902), Federico Chueca (1846-1908), Joaquín Valverde Durán (1846-1910) o Ruperto Chapí (1851-1909) por citar sólo los más conocidos.

Exotismo y orientalismo en el teatro Apolo (1900-1910)

Precisamente, el acomodado estatus del teatro de la calle de Alcalá, así como su burguesa concurrencia jugaron en contra de la exacerbada sicalipsis que se vivía en otras salas y coliseos madrileños. De hecho, la primera cupletista española en actuar en solitario en Apolo será Consuelo Vello Cano –La Fornarina– en una fecha tardía como 1913 (Mallada, 2024: 9-20). En el escenario que nos ocupa, la sensualidad que vertebraba buena parte de las obras estrenadas en la primera década del XX, vendría definida por un orientalismo que afectó a los parámetros musicales y textuales, entendiendo aquí el concepto de lo «oriental» según las ideas de Raymond Schwab cuando afirma que esta palabra describía un entusiasmo por todo lo asiático como sinónimo de lo exótico, misterioso y profundo (1950: 28-35) o como sintetiza Edward Said, para simbolizar la realidad cuya estructura acentuaba la diferencia entre lo familiar –Europa, Occidente, «nosotros»– y lo extraño –Oriente, el Este, «ellos»– (2002: 38-48).

Todo esto corre parejo al interés que despertaba el exotismo en el continente europeo, un hecho recurrente a lo largo de la centuria decimonónica –incluso anterior a los orígenes del movimiento Romántico– a través de numerosas producciones artísticas que funcionan como altavoz de esta tendencia en toda Europa y que propiciarán los viajes de diversas personalidades del mundo de la literatura y las artes en busca de los referentes culturales del Al-Ándalus medieval (López García, 2011: 20-56). Lily Litvak, estudiosa de la temática musulmana en España, explica esta mirada a Oriente como la «antítesis del trillado racionalismo que ya resultaba insuficiente», añadiendo que suponía una «pérdida de fe en la razón», y la recuperación del poder del irracionalismo, de la alteridad y del escapismo hacia lo diferente en cualquiera de los sentidos (1985: 24).

Sin embargo, la imagen que nuestro país proyectaba desde la óptica de las potencias centroeuropeas en el tránsito al XX era muy distinta de la realidad. Dividida en lo político, con una maltrecha economía y la pérdida del imperio colonial americano, España no pudo generar una praxis orientalista como sí hicieron otras naciones europeas – hecho que se evidencia, por ejemplo, en la escasa representación española en los Congresos internacionales de orientalistas celebrados entre 1873 y 1912; de los cuales ninguno se desarrolló en España (López García, 2011: 363)–, centrando nuestras miradas hacia África, continente con el que poseíamos una relación mucho más cercana. Las tensiones entre España y las plazas del norte de África fueron una constante desde los últimos años del siglo XIX. Entre 1893 y 1894 tuvo lugar la primera Guerra del Rif que se saldaría con 20 millones de pesetas para España y el asentamiento en suelo marroquí.² Durante 1908 y 1909 se intensificaría el conflicto y ello desencadenaría la movilización de los reservistas que, unido a una serie de batallas perdidas por la causa española acabarían minando la imagen del gobierno y desembocando en la «Semana Trágica». Bajo esta situación se estrenan diversas obras en el teatro Apolo de Madrid con una gran acogida por parte del público donde el orientalismo jugará un papel fundamental y se convertirá en un elemento central de las piezas.

Estrenada en diciembre de 1901, *Quo vadis?* es una «zarzuela de magia disparatada» cuya autoría recae sobre Sinesio Delgado y Ruperto Chapí. El protagonista de la obra, Aniceto Monsalve, será un hombre que viva de la mendicidad y que verá interrumpido su sueño ante la aparición de un hada, quien le entregará un mágico amuleto –un panecillo francés– para rescatar a una princesa de un poderoso y malvado brujo. El panecillo, que permite viajar a diferentes épocas, sirve de pretexto para ofrecernos cuadros que van desde fastuosos salones palaciegos a lóbregas salas de tortura de la Inquisición, la casa del Cid, el emirato de Córdoba o a la Roma del emperador Nerón, todo ello con

² En función a beneficio de la campaña en el teatro Apolo, verificada el 9 de noviembre de 1893, se recaudaron 2.073 pesetas y cuarenta céntimos. *La Iberia*, 11 de noviembre de 1893, p. 3.

un personaje completamente desactualizado, ridiculizado por el hechicero en cada uno de los cuadros y generando situaciones hilarantes ante sus múltiples intentos de comer, sin éxito, el panecillo que porta como talismán.

Con respecto al sexto cuadro, el libro nos aporta la información que exponemos a continuación:

Salón del palacio de los emires de Córdoba. Esta decoración ha de ser espléndida y de marcado carácter morisco, si no, no vale. El fondo se abre sobre una magnífica terraza con alféizar calado que da sobre la campiña.³

En este caso, los musulmanes atacan al reino cristiano y, Aniceto, incapaz de controlar a su caballo, acabará capturado por la princesa Fátima, que interpretará un romance morisco donde Chapí, en palabras de Iberní, acude a los habituales recursos tímbricos –numerosos tresillos e intervalos de segunda aumentada– para recuperar ciertas sonoridades exóticas (2003: 579). El éxito cosechado por esta obra motivó la realización de una segunda parte –titulada *¡Plus ultra!*– donde Monsalve viaja a Menfis y a la torre de Babel, lugar en el que se interpreta un coro con un texto carente de significado (Delgado, 1902: 48) muy en la línea de las suripantas de *El Joven Telémaco*.

Otra obra que gozó de gran popularidad –alcanzando las 355 representaciones hasta 1913– fue *El perro chico*, «viaje cómico-lírico» en un acto y siete cuadros, con libro de Carlos Arniches y Enrique García Álvarez y música de Joaquín Valverde Sanjuán y José Serrano, estrenada el 5 de mayo de 1905. La acción se sitúa en Madrid, Granada y África en, como era habitual en los sainetes, «época actual» (Barce, 1995: 201-215). El argumento se basa en el encuentro de Pérez, con el perdido perro «¡Pum!» del clown Witiza por el que el ofrece una recompensa de 5.000 pesetas. A partir de ahí, Pérez –en compañía de Don Cástulo que es quien financia el viaje– perseguirá sin descanso al artista para entregarle al can y cobrar la recompensa, dando a pie a situaciones de gran comicidad.

Llegados a Granada con el perro, se enterarán de que Witiza ha partido hacia Tánger y que ofrece una recompensa mayor todavía, veinte mil pesetas. Pérez y Cástulo zarpan hacia el norte de África y, tras un naufragio de su embarcación, se separan: mientras que Cástulo es capturado por las tropas del Rif que pretenden ajusticiar a los cristianos que se encuentren, Pérez sobrevive como músico ambulante. Finalmente, ambos socios se encontrarán, aparecerá también Witiza y le devolverán a Pum, al que el clown rechazará por la corpulencia y gordura adquirida gracias a los cuidados que le habían proporcionado, durante todo ese tiempo, los dos madrileños.

Este último cuadro, ambientado en Tánger, aparece indicado en el libro de la siguiente manera:

Zoco en un poblado africano del Norte. Casuchas miserables a un lado y otro de la escena. En el telón de foro el principio del desierto y a la izquierda, muy lejos, se ven las altas palmeras de un oasis. Luz viva y radiante. Con respecto a la escena primera se señala: Al hacerse la mutación aparece en el zoco una multitud abigarrada de bereberes y judíos, vendiendo los primeros en grandes canastos hortalizas y frutos y los segundos, en grandes cajones, collares de cristal, zapatillas, alfanjes, esencias, etcétera. Hombres y mujeres árabes discurren por el zoco en alegre algazara. Moros kabileños y de rey con sus espingardas cruzadas sobre la chilaba y su bolsa de pólvora pendiente de la cintura, pasean por el zoco.⁴

Estas decoraciones, a cargo de Amalio Fernández, fueron muy alabadas por la crítica, considerándolas *El Liberal* «lo mejor del estreno» (6 de mayo de 1905: 2). En semejante ambiente tiene lugar una «escena oriental» con esclavas, eunucos, músicos y moros del rey, donde toda la sugestión visual alcanza cierta correspondencia en el plano musical con un *tempo* que va del *lento* inicial al *allegro moderato* para dar pie a la intervención de Zulima y Zoraida, en melodías dobladas en la orquesta, donde se advierte algún ornamento y unos cromatismos que nos

³ Delgado, Sinesio (1901): *Quo vadis?*, Madrid, Sociedad de Autores Españoles, p. 39.

⁴ Arniches, Carlos y García Álvarez, Enrique (1905): *El perro chico*, Madrid, Sociedad de Autores Españoles, pp. 36 y 37.

evidencian esa sonoridad supuestamente oriental, parámetros que, en palabras de Ralph Locke, obedecen a la concepción de la historia de la música en términos, principalmente, estilísticos (2010: 44), algo que el musicólogo francés Jean-Pierre Bartoli destaca como una combinación de procedimientos que evocan la alteridad –cultural y geográfica– a través de la utilización de unidades de significado que parecen tomadas de un lenguaje artístico extranjero (2000: 65).

Un año más tarde –en 1906– nos encontramos *El rey del petróleo*, «viaje extravagante» de Perrín y Palacios con música de Chapí, donde muchos de los elementos que hemos visto en la obra anterior, se repetirán. En esta ocasión, el magnate norteamericano Hamilton confesará a su guía por Granada, Rodríguez, que ha venido huyendo de su prometida porque se ha enamorado de una mujer de El Cairo. Ambos urden un plan que consiste en hacer pasar a Rodríguez por un millonario «rey del petróleo» con la esperanza de que su prometida, al ver su riqueza, se enamore de él y libere a Hamilton de su compromiso. Tras varios viajes a Algeciras y El Cairo, Hamilton terminará aceptando a su mujer y Rodríguez a la suya.

La Alhambra será el escenario que se evoque durante buena parte de esta obra. Por ejemplo, en el cuadro primero, los protagonistas se encontrarán en el interior del mirador de Lindaraja, pero también en el último, desde El Cairo, tendremos inspiración en la ciudad nazarí, tal y como explica el libro:

Gran terraza árabe cubierta, exacta reproducción del Patio de los Leones de la Alhambra de Granada, sin la fuente. Al fondo gran balaustrada de mármol que ocupa todo el fondo y dos grandes arcos de elevada altura, desde donde se ve toda la vista de El Cairo. Efecto de noche. La luz debe iluminar la escena. Tiestos grandes con naranjos y limoneros. Lámparas árabes colgadas de los arcos apagadas y que se iluminarán a su tiempo como todo el resto de la decoración. A la izquierda, en primer término, una puerta de entrada a un retrete o camarín con un tapiz caído. A la izquierda, en segundo término, tapiz en el suelo y estrado, formado por el tálamo judío con almohadones. A la derecha otro estrecho más pequeño formado de almohadones también. Libres las cajas laterales. Todos los detalles que den carácter a la decoración.⁵

Este espacio, enmarcado en el desenlace de la obra, dará pie a una serie de interpretaciones musicales sucesivas que enfatizan cierto carácter festivo con el que culmina la acción: una marcha turca, una danza nubia y un gran baile turco. La primera de ellas, iniciada por el viento madera, conforma un número típicamente coral sin mayores pretensiones. La danza de las esclavas nubias sí tendrá figuraciones más cortas, en ritmo ternario y con un fraseo mucho más definido. El gran baile lo protagoniza el coro en dos voces con un discreto acompañamiento en la cuerda mediante notas tenidas. Es decir, al margen de que tomen números «turcos» para tratar de simbolizar lo egipcio, no nos encontramos elementos musicales demasiado evocadores de esta característica salvo el uso de panderetas y pífanos. Toda esta recreación vendría motivada más por el elemento textual, con algunas referencias –«Ay, Albaicín granadino» o «Ardan los perfumes sagrados de oriente»– y onomatopeyas –«Ahhlá»–, que permanecen en el imaginario colectivo como identitario de lo oriental.

Siguiendo a Bartolí, los autores de todas estas piezas no optarían por el empleo de préstamos y citas realistas, sino de construcciones fantásticas de figuras exóticas –ya asentadas en décadas anteriores– no siendo la falta de originalidad obstáculo para la eficaz comunicación establecida entre el creador y su público (2000: 65). O como expresaba Edward Said, el interés no radicaba tanto en que fuera oriental, sino en que lo pareciera (2002: 47).

⁵ Perrín, Guillermo y Palacios, Miguel de (1906): *El rey del petróleo*, Madrid, Sociedad de Autores españoles, p. 39.

Tan sólo una semana después se verificó el estreno de *El Pollo Tejada*, aventura cómico-lírica de Arniches y García Álvarez con música de Quinito Valverde y José Serrano. Aquí se narran las aventuras amorosas de Tejada – prototipo de viejo verde–, vencedor en una apuesta con Juanito Vázquez por conquistar a la bella Loe que actuaba en el Circo, mientras la artista cree reconocer en Tejada a su padre biológico a través de una vieja fotografía que su madre le había entregado. En medio del embrollo, el celoso marido de Loe descubrirá a Tejada y lo perseguirá con la intención de darle muerte. Tejada logra escapar huyendo en un globo aerostático del que perderá el control para aterrizar en el patio de la suntuosa mansión de un opulento moro de estirpe regia. El enredo estará servido cuando descubra que ese patio es una de las estancias del harem y que Amabiar, Kamar, Nur, Zaida y Dalia intentarán ocultarlo y protegerlo para que no sufra la ira de su señor.

La decoración se describe en los siguientes términos:

Al foro, espaciosos arcos de estilo mozárabe, dan salida a una amplia terraza, limitada por otros arcos más pequeños, cuyos espacios están cerrados por espesas celosías pintadas de verde. En el primer término a la derecha otro arco, cubierto por un tapiz oriental, da paso al lugar donde se bañan las mujeres del harem. En el primero y segundo términos, a la izquierda, otros dos arcos dan acceso a habitaciones interiores. El suelo del patio de mosaico blanco y negro. En las esquinas amplios mace- tones sostienen altas palmeras. Una fuente de mármol en el centro. En los primeros términos, hacia el centro, divanes y asientos bajos de estilo Oriental. Almohadones en el suelo, cerca de los asientos. Tiestos con flores y grandes pebeteros rodean la fuente. Sobre el patio, abierto a la luz, se ve un cielo azul purísimo. En el fondo, por el entramado de las celosías, entran los primeros rayos de un sol brillante.⁶

El erotismo de esta obra se plasma perfectamente en las situaciones generadas en las estancias, donde Tejada interpretará «El tango de la canariera». Desde su pequeña introducción escuchamos unos tresillos sobre palabras de cierta relevancia textual como «mora», «madurita» en un salto interválico enfatizado por las flautas cuyas intervenciones serán respondidas por tres pequeñas frases una tercera menor cada vez más grave y con cierto aire conclusivo. Además, la repetición de algunas palabras para luego realizar una ligera inflexión de tempo, junto a la adición de onomatopeyas e interjecciones —«jamatelá»—, contribuirán al carácter picante de este número que tanto agradó a la crítica, señalando el «escaso interés de los tres primeros cuadros» (*La Correspondencia de España*, 30 de mayo de 1906: 3).

Conclusiones

A modo de conclusiones podemos destacar que la evocación oriental de estas obras viene más delimitada por los planos visual y textual que puramente musical. Sin duda, el ambiente que ha suscitado mayor curiosidad para plasmar en las obras ha sido la esfera privada: las estancias privadas, el harem o las esclavas musulmanas, todo ello desde la vista de un europeo medio del siglo XIX y principios del XX donde primaban los estereotipos. De este modo, y aunque las particularidades geopolíticas españolas no originaron un colonialismo africano durante la centuria decimonónica, las constantes relaciones con Marruecos y la evocación de nuestro pasado andalusí casi monopolizaron estas obras, con especial predilección hacia Granada y la Alhambra, donde se disponían todos los elementos que se consideraban exóticos y orientales dentro del imaginario colectivo sin importar la multiplicidad y riqueza cultural que implica este concepto. Un ejemplo de ello lo encontramos en el cuarto cuadro de *El rey del petróleo*: una casa en El Cairo, imitando el patio de los leones de la Alhambra y donde se interpretan marchas turcas y bailes nubios.

⁶ Arniches, Carlos y García Álvarez, Enrique (1906): *El pollo Tejada*, Madrid, Sociedad de Autores Españoles, p. 28.

Musicalmente los recursos empleados en la composición de estos números son más bien escasos. Sí encontramos importancia del viento madera, con melodías sencillas que pueden estar ornamentadas mediante algún floreó, tresillos o cierto cromatismo; onomatopeyas y palabras inventadas, en tempo preferiblemente ternario y con cierta predilección hacia tonalidades en modo menor. La introducción de algunos instrumentos poco frecuentes en la orquesta aportaría el color característico cargado de exotismo y evocador de lo oriental.

En el aspecto dramático observamos cierta relajación formal que se adivina en la nomenclatura de las obras («viaje cómico lírico», «aventura»...), muchas de las cuales adoptan cuadros típicos del sainete y los yuxtaponen a otros más propios de la revista o la opereta, casos de *El Perro Chico* o *El Pollo Tejada*. Del mismo modo, esta laxitud afecta al aspecto dramático, donde se aprecia una utilización indistinta de la prosa y el verso, un hecho que permitía mayor libertad a los autores, máxime en un sistema como los género chico e ínfimo que fomentaba las colaboraciones. El uso del lenguaje también tendrá cierto peso. Al margen de la aparición de personajes tipo, se adoptará una especie de metonimia donde estos personajes sean exponentes de lo español en contraposición a los extranjeros que salpiquen todas estas obras con su presencia. Se trata de equiparar los diferentes mundos por medio de tópicos y estereotipos donde lo español tratará de imponerse por medio de un lenguaje castizo en oposición a los préstamos y galicismos que aparezcan en los textos.

Los aires de modernidad vendrían definidos aquí por un contexto de plena actualidad en los personajes que aparecen en las obras analizadas. La bella Loe que supuestamente seduce Tejada y actúa en los circos no parece distar mucho de la bailarina Loie Fuller. Del mismo modo, en *El rey del petróleo* se aludirá al transformista italiano Leopoldo Frégoli o a los globos aerostáticos y tampoco faltará el componente de crítica política.

Siguiendo los postulados de Bartolí –donde se apunta a una función puramente comunicativa del orientalismo– y de Locke, no podemos abstraernos del contexto en que se insertan tanto las obras como los elementos exóticos en ellas introducidos y la recepción del público. En este caso, al margen de su valor intrínseco, el número de representaciones que alcanzaron las situaron como las favoritas del público madrileño y contribuyeron, de forma decisiva, al asentamiento del género ínfimo y las variedades en la escena musical española.

Bibliografía

- Arniches, Carlos y García Álvarez, Enrique (1905): *El perro chico*, Madrid, Sociedad de Autores Españoles.
- (1906): *El pollo Tejada*, Madrid, Sociedad de Autores Españoles.
- Barce, Ramón (1995): El sainete lírico (1880-1915) dentro Alonso, Celsa y Casares, Emilio (eds.): *La música española en el siglo XIX*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 195-244.
- Bartoli, Jean-Pierre (2000): «Propositions pour une définition de l'exotisme musical et pour une application en musique de la notion d'isotopie sémantique», *Musurgia* VII/2: 61-71.
- Delgado, Sinesio (1901): *Quo vadis?*, Madrid, Sociedad de Autores Españoles.
- (1902): *¡Plus ultra!*, Madrid, Sociedad de Autores Españoles.
- Encabo, Enrique (2019): «Introducción. Más allá del canon: erotismo, deseo y frivolidad» dentro Encabo, Enrique (ed.): *Miradas sobre el cuplé en España: Identidades, contextos, artistas y repertorios*, Madrid, ICCMU, 9-38.
- Litvak, Lily (1985): *El jardín de Alá. Temas del exotismo musulmán en España (1880-1913)*, Granada, Don Quijote.
- Locke, Ralph P. (2010): *Musical exoticism: images and reflections*, Cambridge, Cambridge University Press.
- López García, Bernabé (2011): *Orientalismo e ideología colonial en el arabismo español (1840-1917)*, Granada, Universidad de Granada.

- Mallada, Jonathan (2023): *El teatro Apolo de Madrid entre 1886 y 1913: estudio de la «Catedral» del Género Chico a través de fuentes hemerográficas digitales*. Tesis doctoral dirigida por la catedrática María Encina Cortizo, Oviedo, Universidad de Oviedo, Facultad de Filosofía y Letras.
- (2024): «Profanando la catedral del género chico: La Fornarina se apodera del teatro Apolo de Madrid» dentro Aráez Santiago, Tatiana y otros (eds.): *Cuplé y canción española: escenarios de representación*, Madrid, Dykinson, 9-20.
- Perrín, Guillermo y Palacios, Miguel de (1906): *El rey del petróleo*, Madrid, Sociedad de Autores españoles.
- Salaün, Serge (1990): *El cuplé (1900-1936)*, Madrid, Espasa-Calpe.
- Schwab, Raymond (1950): *La Renaissance orientale*, París, Payot.
- Sobrino, Ramón (1996-1997): «La crisis del género lírico en la primera década del siglo XX: una revisión de las fuentes hemerográficas», *Cuadernos de música iberoamericana*, 2-3: 213-233.
- Tatcher Gies, David (1994): *El teatro en la España del siglo XIX*, Cambridge, Cambridge University Press.

Hemerografía

- El Liberal*, Madrid, 6 de mayo de 1905.
- La Correspondencia de España*, Madrid, 30 de mayo de 1906.

Jonathan Mallada Álvarez

jonathanmallada@hotmail.com

Doctor en Musicología (con mención internacional) por la Universidad de Oviedo, donde ha cursado los estudios de Historia y Ciencias de la Música –consiguiendo el Premio Fin de Grado– y el Máster interuniversitario en Patrimonio Musical. Ha sido contratado predoctoral FICYT y FPU y su línea de investigación, en torno al teatro lírico de la segunda mitad del siglo XIX y primeras décadas del XX, le ha llevado a participar en una treintena de congresos nacionales e internacionales. Paralelamente a su labor investigadora, desde el año 2018 ejerce como crítico musical en el diario La Nueva España.

Cita recomendada

Mallada Álvarez, Jonathan. 2024. “Exotismo y orientalismo escénico español: Las obras estrenadas en el teatro Apolo de Madrid entre 1900 y 1913”. *Quadrivium-Revista Digital de Musicología* 15 [enllaç] [Consulta: dd/mm/aa].