



GRADO EN FILOLOGÍA HISPÁNICA

Recepción y crítica de *La Isla de San Balandrán*

Zarzuela ilusoria en un acto

Alumna: María Toledo Escobar

Tutora: Isabel Clúa Ginés

14 de junio de 2019

ÍNDICE

1. Introducción.....	2
2. La zarzuela.....	3
2. 1. El origen de la <i>zarzuela antigua</i>	4
2. 2. El origen de la zarzuela moderna: el drama lírico español.....	5
2. 3. El género chico.....	6
2. 4. La figura de las suripantas.....	8
3. <i>La Isla de San Balandrán</i>	11
3. 1. Biografía del autor.....	12
3. 2. Representaciones.....	13
3. 3. Ediciones.....	14
4. Recepción.....	15
4. 1. Artículos en periódicos.....	15
4. 2. Artículos en revistas.....	18
4. 3. Otros textos.....	21
5. Conclusiones.....	22
Bibliografía.....	25
1. Fuentes primarias.....	25
1. 1. Manuscritos.....	25
1. 2. Impresos.....	25
1. 3. Artículos.....	25
1. 4. Obras literarias.....	26
2. Bibliografía general.....	26

1. Introducción

En el presente trabajo me dispongo principalmente a estudiar la recepción, tanto por parte de la crítica como por parte del público, de la zarzuela titulada *La Isla de San Balandrán* estrenada en el Teatro de la Zarzuela de Madrid en junio de 1862.

La obra trata la historia de dos hombres españoles que llegan a una isla donde el poder lo ostentan las mujeres y no los varones. Es interesante ver cómo se desarrolla el relato con todo lo que esto conlleva. Decidí investigar esta pieza por su argumento, ya que la primera vez que tuve constancia de ella al leer la Carta V de Bécquer, el autor comenta su parecido con las historias mitológicas de las Amazonas y me llamó la atención la trama tan fantástica. Al leer el libreto, me di cuenta de que lo que el autor había construido era una sociedad matriarcal, totalmente opuesta a la España de la época, aderezada además con tintes exóticos para hacerla más atractiva al público. Dado que en el XIX la sociedad era completamente patriarcal y la mujer estaba tan reprimida, me pareció que sería interesante investigar la reacción de la crítica y del público con respecto a ese tema. Además, conforme avancé en la búsqueda de documentos, descubrí que la zarzuela disfrutó de mucho éxito durante la segunda mitad de siglo en lugar de sufrir el rechazo de la audiencia como yo en un principio pensaba que sucedería.

Empezaré definiendo qué es la zarzuela a rasgos generales y cuál fue su origen. Profundizaré más en particular en el género chico, al cual pertenece esta pieza, e introduciré posteriormente a la figura de la suripanta, ya que es de gran relevancia en el teatro comercial de la época y en este caso en específico. Las suripantas surgieron tras el estreno de *El Joven Telémaco* en 1866, cuatro años más tarde del estreno de *La Isla de San Balandrán*, y dada la cantidad de similitudes que tienen ambas obras con respecto a los papeles femeninos, esto significaría que esta última es un precedente de la anterior. Además, al seguir con la investigación, encontré pruebas de que Arderús fue uno de los actores protagonistas de *La Isla de San Balandrán* en su debut y teniendo en cuenta que él fue el fundador de los Bufos Madrileños, compañía con la que se estrenó *El Joven Telémaco*, y una de las personas más interesadas con respecto a la creación de las suripantas, me es inevitable pensar que ambos casos están enlazados.

Seguiré introduciendo más en profundidad la obra en sí, resumiendo más en detalle el argumento de la zarzuela y lo pondré en relación con el género al que pertenece. Seguidamente presentaré al autor del libreto con una pequeña biografía, ya

que es poco conocido en la actualidad, para que de esta manera se entienda mejor cómo influyó su obra en el teatro cómico musical. Además he recogido información sobre las representaciones que me han suscitado más interés, para demostrar que era una pieza conocida en muchas partes de España y no solo en Madrid. También hablaré de las distintas ediciones del texto que existen actualmente, de las cuales he podido estudiar tres, el primer manuscrito y dos versiones impresas, que están digitalizadas y disponibles *online*.

Para analizar la acogida de la obra voy a estudiar y comparar diversos textos periodísticos, algunos de ellos del mismo año del estreno de la función, aunque también comentaré otros posteriores que me parecen bastante importantes. Asimismo, mencionaré documentos de otra índole que hacen referencia a esta obra y tratan temas que ayudan a esclarecer cuál era la postura de la época en general.

A la hora de buscar información he estudiado sobre todo artículos pertenecientes a la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España que hablan de la zarzuela en cuestión, algunos de carácter más subjetivo que otros, pero que me han permitido tener una concepción general de la obra por parte de la audiencia. He decidido dividir estos textos en periodísticos, que son los más cercanos a la fecha de estreno, de revistas, que son posteriores, algunos incluso con una diferencia de varios años, de manera que la visión temporal sea más extensa y permita examinar con mayor claridad cómo cambia la recepción de la obra a lo largo del siglo. También he encontrado textos literarios bastante conocidos que hacen mención a *La Isla de San Balandrán* y me ha parecido oportuno comentar la percepción que tenían algunos los literatos para con esta obra. Además, el hecho de que se mencionara el título en estos textos significa que había gran cantidad de lectores que ya la conocían.

2. La zarzuela

Para disponer de una mayor comprensión acerca de la obra que nos ocupa, es necesario definir el término «zarzuela».

La zarzuela es un teatro musical que combina partes instrumentales con partes vocales, además de partes habladas en algunos casos. Podría considerarse como el equivalente español de la *opéra-comique* francesa o del *singspiel* alemán, aunque esto no es del todo exacto, ya que las características de estos géneros son ligeramente diferentes. Igualmente es común comparar la ópera clásica italiana con la zarzuela

española, pero la verdad es que esta equiparación es algo superficial ya que dentro de ambos géneros hay multitud de subgéneros que son muy diversos entre sí. Asimismo la razón principal por la que no es posible compararlos es el hecho de que la ópera no tiene fragmentos hablados, mientras que la zarzuela, como he dicho anteriormente, a veces sí se sirve de este tipo de discurso.

La realidad es que no existe un único modelo de zarzuela, por lo que es difícil definirla exactamente. Dependiendo de la obra cambia el número de actos, el tipo de argumento e incluso las formas musicales, elementos que además evolucionan según las modas de la época.

2. 1. El origen de la *zarzuela antigua*

Según el crítico musical Alberto González Lapuente¹, los primeros indicios del origen de este género nos sitúan en el siglo XVII ya que la primera vez que se documenta la palabra «zarzuela» es en un auto sacramental de Lope de Vega titulado *De los Cantares*, donde el dramaturgo escribe «mudan aquí el bayle, y dicen el de la zarzuela»². El texto hace referencia a una quinta de recreo situada en El Pardo, cerca de Madrid, llamada la Zarzuela por la cantidad de zarzas que la rodeaban y donde se organizaban espectáculos teatrales a los que asistía Felipe IV. En este lugar se empezaron a representar obras que alternaban palabra hablada con música, las cuales podemos considerar el germen de la zarzuela moderna. A partir de 1656 destacó principalmente Pedro Calderón de la Barca, letrista de las que podemos denominar *zarzuelas antiguas*.

Como expuso Juan Carlos Talavera, actor y dramaturgo, en su conferencia de 2011 sobre la historia del teatro musical español³, es más adelante, durante el reinado de Felipe V y con la presencia de la corte de ascendencia francesa que tenía unos gustos más refinados, cuando se empezó a sentir en estos círculos una mayor preferencia por la ópera italiana. Fue Carlo Broschi, cantante y músico italiano a quien el rey español mandó llamar a su corte, quien introdujo en el país la cultura y músicas italianas, de ahí la influencia de esta en la zarzuela. Sin embargo, a finales del siglo XVIII el gusto del pueblo y de algunos sectores de la burguesía seguía fiel al costumbrismo español, lo que

¹ González Lapuente, Alberto (2013) *La zarzuela en un acto: música representada*, Fundación Juan March, Madrid, p. 5

² deVega y Carpio, F. L., (1778), *Colección de las obras sueltas, assi en prosa como en verso, de D. Frey Lope Félix de Vega y Carpio, del hábito de san Juan. Tomo XVIII*, ,imprenta de Don Antonio de Sancha, Madrid, p. 547

³ Talavera, J. C. (2012) *Sobre la historia del teatro musical español: la zarzuela y sus alrededores*, Universidad de Mayores de Experiencia Recíproca, Madrid, p. 5-6

dio lugar al resurgimiento de piezas musicales como el sainete y la tonadilla, a las que se les acabó denominando de manera general «zarzuela». Estas piezas breves, normalmente de carácter cómico protagonizadas por personajes populares a veces incluían críticas hacia el gobierno o hacia personajes ilustres, lo que provocó el rechazo de este sector de la sociedad.

2. 2. El origen de la zarzuela moderna: el drama lírico español

Se la llamó también zarzuela grande o zarzuela romántica y en un principio pretendía asemejarse a la ópera italiana, considerada más noble ya que era más seria y de más calidad. Sin embargo, estos intentos no surtieron efecto, ya que de nuevo, el gusto por lo nacional salió a flote, sobre todo con la figura de Francisco Asenjo Barbieri, músico y literato que pretendía realzar la zarzuela española y que incluso fundó en 1856 la revista *La Zarzuela: periódico de música, literatura y nobles artes*. Este tipo de zarzuela disfrutó de mucho éxito entre 1850 y 1880.

Con respecto a la estructura, solía disponer de 3 actos, asemejándose de esta manera a la ópera, además se incluía un preludio musical y predominaba el texto cantado sobre el hablado. La música sin embargo bebía más de la influencia española culta e incluso popular. En lo referente al argumento, era habitual que girara en torno al drama histórico, preferentemente de tema español, lo cual es normal en una época plagada de nacionalismos, sobre todo en arte y literatura. Además, estos temas normalmente versaban sobre gestos heroicos de los cuales solía ser protagonista el mismo pueblo.

A raíz del auge de este tipo de espectáculo, era necesario un espacio donde poder representar las funciones, por lo que a partir de 1850 se empezaron a construir teatros burgueses en las ciudades más importantes, lo que enorgulleció a la burguesía e hizo que se tuviera una buena visión de la cultura española. Además, se instalaron circuitos eléctricos, lo que supuso un avance tecnológico muy positivo para el mundo del espectáculo.

En definitiva, la zarzuela tuvo una gran evolución hasta llegar a lo que conocemos hoy en día como zarzuela moderna, siendo despreciada por las clases altas que la consideraban un género poco noble, para pasar a ser acogida por la burguesía que la convirtió en un espectáculo propio y más al servicio de la clase media-alta.

2. 3. El género chico

En la segunda mitad del siglo XIX, las clases más pobres empezaron a mostrar también interés por el teatro, por lo que los empresarios, ante este nuevo mercado que llenar, inventaron un nuevo concepto llamado *teatro por horas*. Los precios eran notablemente más asequibles y las tramas más al gusto de las clases bajas, incluyendo escenas cotidianas y de carácter cómico. Además fueron muchos los compositores que quisieron componer libretos para estas pequeñas piezas ya que vieron en ellas la posibilidad de darse a conocer de forma más rápida y eficaz⁴.

Cabe destacar en este punto a los Bufos Madrileños, compañía de teatro fundada por Francisco Arderús en 1866 siguiendo el modelo de los *Bouffes Parisiens* de Jacques Offenbach. Esta compañía pretendía unir elementos tanto de la zarzuela grande como de la chica, usando muchos personajes y números musicales, sin dar demasiada importancia a la calidad vocal y anteponiendo lo burlesco sobre todo. El objetivo de Arderús siempre fue complacer al público, sobre todo a las clases menos pudientes, como cuenta en sus memorias⁵. Como empresario era consciente de que en España había mucho gusto por la comedia y que la gente apreciaría un género similar al de Offenbach por lo que «organiza una red publicitaria eficaz: carteles llamativos, contactos estrechos con la prensa y los políticos, periódicos entregados, una editorial donde publica su "Repertorio de los Bufos". Escribe mucho, incluso sus memorias en 1870, tiene teatro propio, organiza giras en provincias y hasta en Portugal. Monta espectáculos de lujo para la buena sociedad madrileña [...] pero también del público en general. A los miembros de su compañía les exige profesionalidad y seriedad en los ensayos. Y a cambio les paga bien» (Salaün, 2011).

El género chico nace debido a los cambios sociales del siglo que propiciaron una revolución en 1868, la Gloriosa y el Sexenio Democrático consiguiente con el corto reinado de Amadeo de Saboya y el intento de una Primera República. Debido a estos acontecimientos, la gente con niveles sociales más bajos, empezaba a tener más relevancia en la sociedad, lo que conllevó que asistieran al teatro como lo hacían las clases más pudientes.

Además este género, como subraya Pilar Espín, es una culminación del teatro breve ya que reúne todas las características de los géneros menores de épocas anteriores

⁴ Véase Espín Templado, M.P. (1995), *El teatro por horas en Madrid (1870-1910)*, Madrid, UNED.

⁵ Véase VÍllora, P.M.(2007), *Teatro frívolo*, Fundamentos, Madrid, p. 13-17

tales como sainetes, jácaras o tonadillas. Podría decirse que protegió este tipo de espectáculo clásico y además gestó el germen del teatro cómico sucesivo⁶.

Generalmente, el argumento de este tipo de teatro gira en torno a hechos cotidianos con los que los espectadores podían empatizar, era una especie de comedia del pueblo donde ellos mismos eran los protagonistas, acabando de esta manera con el romanticismo y las grandes y ostentosas representaciones de la ópera y la zarzuela grande. Además este género no pretendía hacer crítica social, era simplemente un divertimento. Si por algún motivo la trama tocaba en algunos casos temas más controvertidos, estos se trataban de una manera liviana e incluso jocosa y no se les concedía mayor importancia tanto por parte del autor como de los espectadores. El final de la pieza, siguiendo acorde con el resto de la función, solía ser feliz y a gusto de todo el mundo.

Normalmente, en el escenario se mostraban todos los tópicos que formaban parte de la vida rural española, desde los personajes, donde podían encontrarse gandules chulapos, hermosas jóvenes con una personalidad fuerte, vigilantes, municipales, toreros, criadas, vendedores, vecinos, labradores... hasta el decorado donde se exponían piezas de estilo costumbrista tales como utensilios de labranza, abanicos, botijos, mantillas y mantones de Manila, sombrillas y organillos. Sin duda, con esa mezcla de elementos, no son pocos los títulos de zarzuelas que se vienen a la mente: *La Verbena de la Paloma* (1894), *La del manojo de rosas* (1934), *El baile de Luis Alonso* (1896), *La Revoltosa* (1897)... Podría decirse que en el escenario se mostraba una concentración, quizá algo exagerada, de lo que era la realidad del momento.

Sin embargo, en el caso que vamos a estudiar, el argumento dista mucho de las escenas costumbristas tan representativas del género chico, ya que se trata de un tema fantástico, o como indican los autores, una zarzuela ilusoria. No obstante, esto tan poco es un hecho insólito, ya que hay muchas obras que, para alejarse de los argumentos más tradicionales, apostaban por temas históricos como en el caso de *La Corte de Faraón* (1910), mitológicos en el caso de *El joven Telémaco* (1866) e incluso dotan tramas más costumbristas de sucesos fantásticos, tal es el caso de *La Gran Vía* (1886) donde el mobiliario público cobra vida y conversa con los demás personajes.

⁶ Espín Templado, M. P. (2009), *El teatro lírico español en la segunda mitad del siglo XIX: claves de su popularidad*, UNED, Madrid

Dentro del género chico se pueden encontrar diversos subgéneros, de los cuales el sainete y la revista fueron quizá los que más éxito cosecharon en la época. El primero está compuesto únicamente por un acto y el argumento es contemporáneo a la fecha de escritura. De nuevo, el entorno es rural y castizo y la trama es simple, sin mucho enredo y con el final feliz que caracteriza este tipo de obras. Estas características hacen que podamos incluir *La Isla de San Balandrán* dentro del subgénero del sainete, ya que, aunque el entorno de la obra sea un lugar imaginario, la trama sí que se desarrolla en un tiempo coetáneo a la escritura, el argumento es sencillo y el final es feliz. El segundo subgénero es la revista que, aunque también tenga una corta extensión, está compuesta por una serie de escenas que se van complementando, sin apenas argumento que enlace la historia. Además el nombre viene dado por la función de la obra, que era la de poner al día, «pasar revista», de asuntos sociales, culturales o políticos.

La Isla de San Balandrán, estrenada en 1862 se sitúa justo en el centro de toda esta serie de cambios en el mundo del teatro. Se podría considerar una de las primeras obras que promovió la transformación de la escena y por ello es interesante estudiar las particularidades que más llamaron la atención en la época.

2. 4. La figura de las suripantas

Dado que en *La Isla de San Balandrán* el cuerpo de coros femenino es de especial importancia, he decidido ponerlo en relación con la figura de las suripantas. Aunque cronológicamente estas aparecieran oficialmente como tal 4 años después, en el estreno de *El Joven Telémaco*, ambos tipos de personajes son idénticos, tanto, que en un primer momento confundí al ejército de la reina Magnolia con las figuras creadas por Arderius, quien, de hecho, realizó uno de los papeles protagonistas de esta zarzuela. Al profundizar más a fondo en la investigación, descubrí que estas similitudes no eran casuales, sino que hay un trasfondo que las une y que parece haber sido pasado por alto. Arderius, además de empresario era actor, y conocía perfectamente el gusto de la gente por el género bufó y en especial por las coristas. Al protagonizar *La Isla de San Balandrán* vio en estos personajes femeninos una fuente de ingresos que explotar y decidió copiar el modelo para crear posteriormente a sus famosas suripantas, ya que como mostraré más adelante, las características de ambas son prácticamente las mismas.

Puesto que la mayor repercusión para con esta cuestión es más evidente a causa del éxito de las suripantas, empezaré contextualizándolas y explicando su origen y recepción.

A raíz del éxito cosechado por este nuevo tipo de espectáculo, los empresarios empezaron a pensar nuevas maneras de atraer a más gente. El teatro comercial era fuente de innovaciones, ya que al ser tan popular, los ingresos permitían un mayor presupuesto para las funciones, lo que se resumía en unos decorados más elaborados, juegos de tramoyas más llamativos, mejor vestuario y más actores corales. Todos estos elementos hacían que el resultado fuera más espectacular, de manera que la gente seguía acudiendo en masa a ver todas esas novedades que no tenía el teatro más clásico. Era, en resumen, una empresa que se reinventaba continuamente en una especie de ciclo movido siempre por el dinero.

El Joven Telémaco, estrenada en 1866 por la compañía de los Bufos Madrileños, fue el inicio del *boom* de toda esta serie de invenciones con el objeto de atraer a más público. En ella aparecía un coro de mujeres jóvenes cantando con picardía una canción pegadiza en un idioma inventado. Fue ese el inicio de las suripantas, que, al cosechar tanto éxito después de la representación, se empezaron a explotar en las demás zarzuelas comerciales.

Eusebio Blasco, autor del libreto del *El Joven Telémaco*, explicó en un artículo fechado en 1871, el origen de este nuevo tipo de personaje. El texto, titulado «Las suripantas» (Víllora, 2007: 37-42), relata cómo al escribir lo que él pretendía que fuera una zarzuela cómica más, se le ocurrió introducir una canción pegadiza en un idioma imaginario similar al griego, con palabras que no significaban nada:

Suripanta-la-suripanta,
maca-trunqui-de-somatén;
sun fáribun, sun fáriben,
maca-trúpiten-sangasimén.
(Blasco, Eusebio, 1866)

Además de esta letra tan particular, la música resultó ser también muy pegadiza, lo que hizo que gustara aún más a la gente, que terminó por cantar la melodía por las calles a modo de broma. Asimismo, el hecho de que esta escena fuera representada por

las jóvenes coristas vestidas de manera exótica, terminó por asegurar el éxito de la pieza.

El propio Blasco relata en el texto cómo el empresario del teatro, es decir, Francisco Arderús, que como mencioné en el apartado anterior, fue el fundador de los Bufos Madrileños con el propósito de adaptar los *Bouffes Parisiens* al panorama español, «se había propuesto presentar al público de Madrid un género nuevo dentro del género especial de la zarzuela» (Víllora, 2007: 38). Para hacer más sorprendente el espectáculo, Arderús decidió que el coro de voces femeninas debía estar compuesto por jóvenes sin experiencia en el escenario que compitieron para el papel. Según Blasco, el éxito del estreno fue en parte debido a estas jóvenes que «alegraron por su buen ver, su soltura inesperada, sus maneras desenvueltas y sus pantorrillas izquierdas (entonces todavía no enseñaban más que una)» (Víllora, 2007: 39-40). A partir de entonces, la gente empezó a llamarlas «suripantas» por la popular canción que interpretaban.

La fama de este coro se debía principalmente al descaro que mostraban las muchachas al interpretar a estos personajes. En la época en la que se desarrolló el género, no solían verse en espectáculos públicos a mujeres ligeras de ropa, como se muestra en el texto del autor, enseñar una pantorrilla por aquel entonces ya era escandaloso. La curiosidad hacía al público acudir en masa al teatro y como consecuencia, las suripantas iban aligerando su vestuario poco a poco para mantener el interés de los espectadores.

Si se juzga a día de hoy el papel que desempeñaban estas coristas, sin duda la actitud de Arderús sería tachada de machista, ya que su intención era principalmente la de ganar dinero a costa de exponer el cuerpo de unas cuantas jovencitas. Sin embargo, la situación es más complicada. El texto de Blasco también le sirvió para excusar el hecho de haberse servido de este tipo de personajes ya que también relata la situación de las muchachas, que vivían en una sociedad donde el mercado laboral pensado para ellas era muy precario. Nadie las obligaba a realizar este tipo de trabajo, eran ellas las que lo decidían por cuenta propia puesto que solían ser jóvenes a las que les gustaba el mundo del espectáculo y que querían ganar más dinero del que podrían aspirar con otro tipo de trabajos. El autor también deja claro que no se trataba de una labor indecorosa porque a pesar de mostrar partes de su cuerpo que normalmente iban cubiertas, las suripantas seguían yendo vestidas.

También es cierto que estas muchachas solían tener amantes que les proporcionaran un dinero extra, como comenta el libretista en su artículo, pero de nuevo

se trata de una elección por parte de las jóvenes porque no estaban obligadas a ello. Este es un tema complejo, pues cabe preguntarse si de haber sido la situación social del XIX diferente y haber podido optar a otro tipo de trabajos, estas mujeres hubieran elegido esta ocupación, o por el contrario era esta la única salida más allá de la costura u otras tareas típicamente femeninas.

Desde otra perspectiva, sin embargo, se puede considerar a este tipo de personajes como una especie de empoderamiento femenino en el que la mujer empieza a realizar por iniciativa propia y en un ámbito público un trabajo socialmente mal visto. De alguna manera, el irse deshaciendo de prendas de ropa también es un gesto de liberación de cánones sociales. En mi opinión, dependería del caso en concreto de cada una de estas jóvenes ya que habría quien lo hiciera por necesidad y quien lo hiciera por gusto para intentar escapar del encorsetamiento al que se veían sometidas en su día a día.

3. La Isla de San Balandrán

La Isla de san Balandrán es una zarzuela ilusoria en un acto y en verso, estrenada en el teatro de la Zarzuela de Madrid el 12 de junio de 1862.

La obra empieza con la llegada de dos hombres españoles, Juan y Luis, a una isla en la búsqueda de un sitio más próspero en el que vivir. Al poco tiempo se encuentran con la guardia real, compuesta exclusivamente por mujeres y encabezada por Dalia, la general, quien les cuenta que están en la isla de san Balandrán, un país regido por mujeres («Unas hacemos la guerra / ó gobernamos los pueblos, / otras estudian las ciencias / y ejercen las profesiones, / otras cultivan la tierra, / y todas con su trabajo / á sus familias sustentan» (Picón García, 1864: 13)), donde los hombres realizan las tareas que en la España del XIX les estaban reservadas solo a las mujeres («Cuidan cosas domésticas, / y como cumple a su sexo, / repasan la ropa vieja, / hacen dormir a los niños, / guisan, nos calzan y peinan, / y para matar el ocio, / bordan, hilan y hacen media». (Picón García, 1864: 13)). Es en definitiva, una especie de mundo al revés. A los protagonistas, en un principio, esto les resulta divertido e incluso bueno para ellos ya que creen que así no tendrán que trabajar, porque todo depende de las mujeres. Sin embargo, una vez los llevan ante la presencia de la reina Magnolia, que elige a Luis como futuro esposo sin consentimiento de este, los hombres deciden alzarse contra el gobierno matriarcal, ya que se dan cuenta de que prefieren los derechos que ostentan los

hombres en España y poder tomar sus propias decisiones antes de depender por completo del género femenino.

Al final los varones terminan tomando el poder, cambiándose los roles de una manera un tanto absurda al vencer a la guardia de la reina con abrazos, sin mostrar el ejército real en ningún momento resistencia alguna.

3. 1. Biografía del autor

Dado que se trata de teatro musical, los autores son dos. La música pertenece a Cristóbal Oudrid (1825-1877) pianista, director de orquestas y compositor de zarzuelas⁷. La letra es obra de José Picón García (1829-1873), arquitecto, escritor, periodista y dramaturgo. Puesto que no vamos a estudiar el contenido musical de la obra, nos centraremos en la figura de José Picón y los trabajos que publicó.

José Picón García, tío del célebre escritor Jacinto Octavio Picón, nace en Madrid en 1829. Empezó su carrera en el ámbito de la arquitectura, aunque tras perder las oposiciones a la cátedra, empieza a dedicarse a la literatura en la que ya había debutado anteriormente con unas crónicas sobre un viaje artístico que realizó a Salamanca, publicadas en el *Semanario Pintoresco Español*. En 1857 empieza a frecuentar las tertulias literarias en casa de Cruzada Villaamil, donde leyó una sátira contra las corridas de toros y donde un año después anunció dos nuevas comedias. En 1859 recibe grandes elogios por parte de la prensa tras el estreno de la comedia *El Solterón*, por lo que pasa a abandonar definitivamente la arquitectura para dedicarse a la literatura por completo. En 1873 su mujer y su hermano deciden trasladarlo a un manicomio de Valladolid, donde muere unas semanas después de su llegada.

Algunas de sus obras son *Memorias de un estudiante* (1860), *Anarquía conyugal* (1861), *Entre la espada y la pared* (1861), *La isla de San Balandrán* (1862), *El médico de las damas* (1862), *La corte de los milagros* (1862), *La doble vista* (1863), *El hábito*

⁷ Cristóbal Oudrid Segura, nació en Badajoz el 7 de febrero de 1825, de descendencia flamenca, su familia se instaló en Extremadura a principios del XIX. Su padre, que era músico militar le transmitió el gusto por la música, en especial por el piano, que le permitió en 1844 al llegar a Madrid, entablar relación con Baltasar Saldoni, a dar conciertos y recibir clases. La zarzuela *La venta del Puerto o Juanillo, el contrabandista*, estrenada con éxito en 1846 en el Teatro del Príncipe fue su debut teatral. En 1849 formó parte de la Sociedad Lírico-Española junto con el compositor Joaquín Gaztambide (1822-1870), el barítono Salas (1812-1875), Barbieri (1823-1894) y los compositores Hernando, e Inzenga (1828-1891), empresa que terminó por abandonar en 1853 debido a problemas económicos. En 1860, comenzó sobre todo a escribir zarzuelas breves, alguna incluso para la compañía de Bufos Madrileños de Arderús, como *Bazar de novias* (1867), *Café-teatro y restaurant-cantante* (1868) o *El demonio de los bufos* (1874). Durante los últimos diez años de su vida, colaboró con la orquesta de la Sociedad de Conciertos de Madrid, dirigiéndola durante los años 1874- 1876. Falleció en Madrid el 13 de marzo de 1877. Véase Cortizo Rodríguez, M. E. *Cristóbal Oudrid Segura*, Real Academia de la Historia, Madrid.

no hace al monje (1870), versión de una comedia de Eugène Scribe y *Los holgazanes* (1871), todas de carácter satírico y cómico. Pero sin duda, su obra más conocida es *Pan y Toros*, zarzuela estrenada en 1864 en el Teatro de la Zarzuela de Madrid, con música de Francisco Asenjo Barbieri, pieza que después de pasar 3 años siendo representada sin interrupción, es prohibida por Isabel II por exhibir referencias antimonárquicas, ya que presenta a Manuel Godoy como uno de los antagonistas, aunque también es posible que la reina se sintiera resentida por el liberalismo que Picón mostró en trabajos anteriores, como *La Corte de los Milagros*, obra que luego dio título a la novela de Valle-Inclán.

3. 2. Representaciones

Como ya he mencionado anteriormente, la obra se estrenó el 12 de junio de 1862 en el teatro de la Zarzuela y a este primer estreno se sumaron numerosas representaciones a lo largo de los años debido a la popularidad de la que gozó entre el público tanto en Madrid como en otras partes de España. Según lo que he podido investigar sobre las representaciones, y a modo de ejemplo, ya que en realidad fueron muchas más, pero no dispongo del espacio y tampoco creo que sea necesario mencionarlas todas, nombraré algunas de las más relevantes.

Cuatro años después de su estreno, el 14 de octubre de 1866, *La Isla de San Balandrán* llegó a Las Palmas de Gran Canaria. El que la función tuviera lugar tan lejos de Madrid se debió principalmente, y según mi criterio, a que, además del éxito en la capital, algunas leyendas con respecto a esta isla fantástica la sitúan cerca de las islas Canarias por lo que es natural que los canarios sintieran curiosidad con respecto a la zarzuela, no en vano repitieron función el 16 de noviembre del mismo año. Además, veintiocho años después, el 30 de diciembre de 1894 también hay registrada una función en la capital de las islas, lo que hace pensar que aun después de tanto tiempo, la obra seguía siendo bastante popular.

También en 1866 hubo una función en Palma de Mallorca, lo que significa que la zarzuela no era querida solo por los canarios debido a la supuesta localización de la isla, sino que el éxito debía de deberse también a otro tipo de causas.

Un poco más adelante en el tiempo, el 29 de abril y el 5 de mayo de 1874 se registran dos representaciones, en este caso en el Teatro Principal de Almería, también una ciudad bastante alejada de las anteriores, además, entre 1875 y 1881 (no he podido encontrar el día exacto de la función) la obra se llevó a Oviedo a través de la sociedad La Castalia, de nuevo en un lugar sin relación con los anteriores. Para terminar con los

ejemplos, en octubre de 1890 hubo una representación en Écija y seis años después, tres más, entre abril y septiembre.

3. 3. Ediciones

En lo referente a las ediciones del libreto de la zarzuela, el primer texto que se encuentra es el manuscrito, firmado por el autor, José Picón, conservado en la Biblioteca Nacional y digitalizado por la misma en su página web, no tiene fecha de escritura, además no incluye el nombre del compositor de la música, simplemente aparecen puntos suspensivos donde debiera estar el mismo, por lo que deducimos que Picón no contaba todavía con la ayuda de Cristóbal Oudrid y este no habría compuesto nada aún, así que cabe la posibilidad de que el manuscrito pueda ser bastante anterior a la fecha de estreno, ya que Picón habría necesitado tiempo para buscar un compositor y Oudrid otro tanto para componer la música, aunque esto son meras suposiciones. Asimismo, según se puede deducir por las descripciones de los periódicos de la época, la música era mediocre e incluso copiaba pasajes de zarzuelas anteriores, por lo que también es probable que se compusiera rápido y sin concederle mucha importancia.

La primera edición impresa de la que se tiene constancia es de 1862, el mismo año del estreno, siendo impresa en Madrid por la Imprenta de Cristóbal González. De esta edición, un ejemplar se encuentra en la Biblioteca Británica. Además está digitalizado y se puede consultar mediante Google Books.

La segunda edición de la obra, según mi investigación, es de 1864, dos años después del estreno, es prácticamente igual a la anterior, impresa igualmente por Cristóbal González. Esta edición tiene también un ejemplar digitalizado que se encuentra en la plataforma Archive y pertenece a la Universidad de Carolina del Norte en Chapel Hill. Es además, es el que he tomado como referente a la hora de realizar el trabajo.

La tercera edición es de 1889 impresa de nuevo en Madrid, esta vez en la imprenta de José Rodríguez. También hay otro ejemplar al que no he tenido acceso, con fecha de 1902 que se encuentra en *Thomas Fisher Rare Book Library* en la universidad de Toronto, Canadá, y que, según los distintos buscadores, se trata de una copia del manuscrito original.

4. Recepción

Ahora pasaré a comentar la recepción de la obra en prensa y en revistas del siglo XIX, contemporáneos a las fechas de representación de la obra, así como en textos literarios que creo puedan llegar a resultar interesantes para el estudio de la recepción de la zarzuela.

4.1. Artículos en periódicos

No son numerosas ni extensas las críticas que he podido encontrar en periódicos, aunque sí resultan bastantes útiles para poder tener una mejor visión de la evolución en la recepción por parte del público.

Las primeras menciones que encontramos de la obra corresponden a una crónica de teatros de *El Clamor público* y a una mención en las noticias generales de *La Época*, ambas con fecha de 13 de junio de 1862, es decir, justo un día después de la primera representación. El primer periódico dice así:

[...] Sería muy bonita indudablemente, si fuera menos disparatada y mucho menos inmoral.

No deja de tener chistes de cierto género y alusiones, con permiso del señor Ferrer del Rio, como la de los versos últimos, alusivas al vecino Emperador.

El público aplaudió el aparato con que está presentada en escena [...]

La música, según dijo don Vicente, es del maestro Oudrid; pero creemos que no se refería por lo menos al himno final, que recordamos haber oído hace años. (s. a., 1862: 4)

Esta crítica posiblemente considere indecorosa la obra debido a la trama, la cual gira en torno al gobierno matriarcal, además de por las cantidad de escenas absurdas de las que está plagada, no en vano es una zarzuela ilusoria y cómica. Sin duda, el tono del autor es subjetivo y piensa que las burlas con respecto al género masculino y femenino quedan fuera de lugar. Es interesante que el periodista califique en general de mediocre esta obra, aunque realmente tampoco se trate de una historia muy memorable, lo cierto es que gustó al público y conforme avanzamos en el tiempo notamos que termina por ser una zarzuela bastante conocida por la sociedad de finales del XIX y muy representada en todo el país. De todas formas, este desacuerdo ente crítica y teatro comercial siempre ha sido muy común, incluso a día de hoy es normal encontrar discrepancias entre los dos sectores.

Como ya mencioné en el tercer apartado, es llamativa la mención a la música, acusando de plagio a su autor, como también se indica en otras críticas. En general la

cuestión musical no fue del agrado de muchos, por lo que se duda que fuera uno de los motivos de la fama de la obra. Desgraciadamente no he encontrado ni partituras ni representaciones para poder analizarlas más detenidamente y compararlas con otras zarzuelas de la época y poder así confirmar lo que afirmaban los críticos.

El fragmento de *La Época* presenta un tono menos subjetivo centrándose más en la opinión del público:

Con éxito muy lisonjero para sus autores [...]

[...] tiene un argumento escesivamente fantástico y abunda en situaciones y chistes cómicos de efecto muy saliente que agradaron mucho á los espectadores, haciéndoles tener de continuo la risa en los labios. (s. a., 1862: 3)

En este caso el autor considera como algo bueno el que la obra abuse en efectos cómicos ya que es algo que gusta a la gente. Además, comienza señalando el éxito del estreno lo que significa que ya desde un principio iba a ser una obra que podría gozar de bastante popularidad. Por otra parte, no hace mención directa a la sociedad matriarcal de la isla, lo que yo personalmente pensaba que sería una de las polémicas más importantes. Si bien la obra acaba por enseñar que el poder siempre han de tenerlo los hombres, lo cierto es que las mujeres gozan de mucha autonomía durante la mayor parte de la función mientras que los hombres son incapaces de hacer nada por sus propios medios. Supongo que son estos hechos los que el periódico trata de «fantásticos» y de «chistes cómicos de efecto muy saliente», sin darle mayor importancia al asunto.

Dos días después del estreno, el *Diario Oficial de Avisos de Madrid* publica en su sección de variedades una pequeña reseña de la obra. En ella se hace referencia de nuevo al éxito obtenido y se tilda al argumento de «original y gracioso». Aquí, a diferencia de en los textos anteriores, el autor dice explícitamente que el cambio de papel con respecto a los sexos dará lugar a «graciosas situaciones» (Suárez, A., 1862:4). Por lo que, efectivamente, para la sociedad del XIX, el hecho de que exista una nación donde las mujeres sean superiores a los hombres, no es más que una simple comedia, sin más repercusión, lo que por otro lado, es normal, ya que no podemos juzgar el supuesto feminismo de hace dos siglos como el actual.

El comentario hace más énfasis en el final de la obra, cuando uno de los protagonistas masculinos, tras ganar contra las mujeres y tomar el poder de la isla y reestablece los papeles habituales de hombre y mujer, además de ensalzar el nacionalismo español. Esto, por lo visto, hizo alzarse en vítores al público, lo que de

nuevo ensalza el hecho de que esta obra en ningún momento hizo reflexionar sobre la posibilidad de una sociedad más igualitaria.

Sin embargo, lo más interesante de la crítica el siguiente fragmento:

[...] y figúrense a los señores Calatañazor y Arderius requebrados y solicitados, ya por una reina como la señora Rivas, ya por un general como al señora Fernández, ya por un ministro como la señora Bardan. (Suárez, 1862: 4)

Este texto es la prueba de que el propio Arderius, al que podemos denominar co-creador de las suripantas, fue uno de los actores protagonistas de *La Isla de San Baladrán* en su estreno, por lo que, como ya mencioné en el apartado 2. 4., es natural que también basara su propio teatro en este en el que ya había participado. Debía de conocer por experiencia propia el éxito de este tipo de papeles femeninos, de manera que lo que Blasco contaba en su artículo⁸ sobre la novedad acerca de estos personajes, no es completamente cierto, sino que había un trasfondo, las suripantas ya existían, solo que no tenían un nombre propio y Arderius sabía que si imitaba el patrón tendría una popularidad asegurada. El por qué a día de hoy solo se conocen en mayor medida a las suripantas y no a sus predecesoras es que quizá se ha ido olvidando a las anteriores al ser ensombrecidas por los grandes números musicales y los grandes espectáculos de los Bufos Madrileños que muy probablemente fueran más vistosos y de más calidad que los de *La Isla de San Baladrán*.

Siguiendo con otros artículos, el mismo día, *La Época* publica de nuevo en sus noticias generales un pequeño párrafo sobre la zarzuela, aunque en este caso no lo comentaré, ya que se trata de fragmentos exactamente iguales a los del periódico anterior, suponemos que ambos usaron la misma fuente de información.

El 15 de junio, tres días después del estreno, *El Clamor Público* hace una crítica un poco más profunda de la zarzuela en su sección de folletín, la revista de la semana. El autor, J. García de la Foz hace un resumen completo de la obra de manera objetiva, sin entrar en debates éticos sobre el papel de la mujer, de hecho, no le da importancia alguna («Hasta aquí, todo bien»). Sin embargo resulta interesante que el motivo por el que recomienda ir a ver la representación sea por «ver las pantorrillas femeninas» (García de la Foz, 1862: 1) ya que, las protagonistas de la obra vestían con armaduras similares a las que portaban las guerreras amazónicas, lo que hace pensar que el éxito de la pieza también es debido al vestuario, ya que era una oportunidad de ver un

⁸ Véase nota 8.

espectáculo en la época un tanto subido de tono. Este comentario hace recordar a las palabras de Eusebio Blasco que cité al final del segundo punto; «alegraron por su buen ver, su soltura inesperada, sus maneras desenvueltas y sus pantorrillas izquierdas (entonces todavía no enseñaban más que una)». Encontramos de nuevo otra similitud más entre las coristas de *La Isla de San Balandrán* y las suripantas de Arderíus, en ambos casos eran un grupo de coristas jóvenes que enseñaban partes del cuerpo, en específico las pantorrillas, con el fin de atraer al público masculino.

Un poco más adelante en el tiempo, el 8 de julio del mismo año, aparece una alusión en el *Boletín de Loterías y de Toros* de Madrid, que no le dedica mucho espacio a la obra, aunque no obstante, alaga el papel de la general Dalia, representado de nuevo por Lola Fernández. Lo califica como «gracioso» y de la actriz dice que demostró «donaire y travesura» (s. a., 1862: 3) cuando en la obra este personaje es el más serio de todos y el único que muestra algo de cordura en los momentos más disparatados, lo que significa que, o bien la obra era para el público de la época una simple comedia sin mucha profundidad, o bien la propia actriz caracterizó a su personaje de un manera pícaro, recordemos, actitud tan presente en las suripantas y que tanto solía gustar a los espectadores.

Sea como fuere, si se percibió así el argumento de la zarzuela, quiere decir que este no tuvo repercusión directa en la percepción social de la obra, aunque bien es cierto que al igual que ya comentaba Blasco en su artículo, es en estos asuntos donde la mujer empieza a realizar trabajos diferentes que poco a poco la van empoderando y en el caso específico de *La Isla de San Balandrán*, esto se ve tanto dentro de la obra como fuera de la misma.

4. 2. Artículos en revistas

Al tratarse de prensa especializada, las reseñas y críticas que aparecen en las revistas son más extensas que las de los periódicos. Además perduran más a lo largo del tiempo, lo que aporta una visión más extensa e informa de cómo influyó *La Isla de San Balandrán* en la sociedad española con una perspectiva más dilatada del tiempo.

La primera publicación en revistas que hace referencia a la obra que estudiamos corresponde a *El Correo de la Moda*, concretamente al número 455, con fecha del 34 de junio de 1862, doce días después de la primera función. En esta pequeña crítica, el autor Antonio Arnao reprueba el que se prejuzguen las obras sin esperar a la opinión del

público que es en realidad quien decide el éxito de las mismas. Como ya se ha visto en la sección anterior, las primeras reseñas de la zarzuela no fueron buenas, y sin embargo al poco tiempo *La Isla de San Balandrán* terminó siendo muy alabada por el público e incluso por la crítica. Ahora bien, lo verdaderamente interesante es que esta reseña pertenece a una revista para mujeres (álbum de señoritas), algo que resulta llamativo teniendo en cuenta la trama de la obra. Sin embargo lo que se destaca es su «gracioso asunto»:

Su autor, el Sr. Picón, la denomina zarzuela ilusoria, y en efecto lo es por cuanto su gracioso asunto pasa en un mundo que puede llamarse mundo al revés [...] *La Isla de San Balandrán* es una broma que no pierde el carácter de culta por más que sus tintas sean subidas y exageradas, como lógicamente tenían que serlo dado el principio sobre el que está fundado el argumento. (Arnao, 1862: 183)

De nuevo se considera a la obra como comedia por su argumento. El hecho de que las mujeres tengan el poder y los hombres se vean relegados a un segundo plano no es más que motivo de burla. También es necesario tener en cuenta que el artículo está escrito por un hombre, desgraciadamente no hay documentos firmados por mujeres que nos ayuden a descubrir cuál era el punto de vista femenino con respecto al tema.

Se vuelve a hacer referencia a la música de Cristóbal Oudrid, tachándola de escasa y de plagio al copiar temas de obras anteriores, por lo que las composiciones no pudieron ser motivo del éxito del que disfrutó la pieza, como ya comenté en el apartado anterior, tras la crítica en la sección de crónica de teatros del *Clamor Público*.

En el número posterior de la misma revista, Antonio Arnao vuelve a hacer mención a la zarzuela. Esta vez se cuenta un poco del argumento de la misma y se añaden unos versos, correspondientes al encuentro de la general Dalia con Luis y Juan, los dos españoles que migran a la isla.

DALIA: Unas hacemos la guerra
 Ó gobernamos los pueblos,
 Otras estudian ciencias
 Y ejercen las profesiones,
 Otras cultivan las tierras,
 Y todas con su trabajo
 Á sus familias sustentan

JUAN: (Esto es una ganga chico) (Arnao, 1862: 191)

Este fragmento muestra el alivio de los hombres que creen que, al gobernar las mujeres y trabajar ellas, sus vidas serán mucho más sencillas, aunque al final descubren que no es así, ya que mantener el honor de sus familias y que sean las mujeres quienes

impongan los matrimonios concertados hace que los hombres terminen por querer retomar el control de sus vidas y acaben por rebelarse contra la reina. Esto es interesante porque es una manera de empatizar con el sexo opuesto, pero parecer ser que el público no lo consideró de esta manera ya que aceptaron como bueno el desenlace en el que las mujeres quedaban de nuevo bajo el poder de los hombres. Antonio Arnao termina diciendo que «su índole era graciosa y ocasionada á chistes» (Arnao, 1862: 191), lo que evidencia que no existía una lectura más ética o filosófica del tema, lo cual, por otro lado es perfectamente normal, ya que no hay que olvidar que se trata de una zarzuela cómica, fantástica y comercial, por lo general alejadas de tramas políticas o con críticas muy sutiles. La audiencia solo acudía para pasar un buen momento.

Otra pequeña mención sin mucha importancia aparece en la *Revista Ibérica*: “[...] el público podrá reírse y entretenerse con *La isla de San Balandrán* y *Por seguir á una mujer*, pero siempre responderá con su asistencia y sus aplausos á todo lo que reúna ingenio, talento y mérito”. (Morayta, 1862: 482)

Advertimos nuevamente que la crítica no consideraba esta zarzuela como una buena obra, sino como simple entretenimiento.

Cambiando casi por completo de tema, es curiosa la referencia que aparece en *Ilustración Artística*, en la publicación del 15 de octubre de 1883, veintiún años después del debut. Se trata de un pequeño cuento de José Ortega Munilla, padre de Ortega y Gasset, en el que se relata la historia de un hombre viudo que decide no casarse, ya que encuentra injusto que sea el hombre quien obligue a la mujer a hacerlo, después de reflexionar sobre la injusta sociedad del siglo en el que vive: “¡Abajo las trabas despóticas! Yo juro no casarme sino con aquella que se sirva hacerme una declaración en regla. La isla de San Balandrán es una utopía realizable. ¡Viva la isla de San Balandrán!” (Ortega Munilla, 1883: 331)

Veintiún años después, la zarzuela aún es reconocible y además vemos un cambio en el pensamiento de la época, empieza a considerarse el valor ético de la obra y a razonar con respecto a las diferencias entre hombres y mujeres, separando el tema cómico, de la trama en sí. En mi opinión, esto puede deberse a que con el tiempo se consiguió mirar a la zarzuela con una visión más panorámica, quedando quizá más presente el argumento en la mente de muchos que su sentido burlesco.

Un año después en la *Revista Contemporánea* de mayo-junio se hace referencia a ella como una obra que «tiene gracia y está bien escrita» (Ramiro, 1884: 228), además de seguir representándose en el Teatro del Príncipe Alfonso.

El escritor canario Francisco González Díaz habla en un artículo que publica en *La Ilustración Artística* el 22 de enero de 1900 sobre el pueblo de la Atalaya en Gran Canaria, pueblo en el que las mujeres, llamadas *talayeras*, con similitudes al personaje de la serrana, eran las que dominaban a los hombres, haciendo una comparación con las costumbres que se llevan a cabo en *La Isla de San Balandrán*. De ellas el autor cuenta que están desapareciendo en medio del progreso urbano, aunque muestra cierta admiración hacia su modo de vida (González Díaz, 1900: 411).

Por último en un número de la revista satírica *Juan Rana* publicado el 3 de mayo de 1901, en una de las columnas se pone como excusa la obra para poner de relieve que eran en realidad las mujeres las que manejaban las compañías teatrales y que además conseguían éxito en su empresa. Asimismo alude también a dos versos de la zarzuela *Gigantes y Cabezudos* de Miguel Echegaray estrenada en 1898: “¡Si las mujeres mandasen/ En vez de mandar los hombres!”

Sin embargo, al tratarse de una revista satírica no podemos tomar totalmente en serio lo que autor relata ya que, aunque los datos que nombre sean ciertos, no se puede asegurar que comulgue con el *protofeminismo* que empezaba a florecer en la época.

4. 3. Otros textos

Aunque la aparición de *La Isla de San Balandrán* en textos de índole literaria es escasa, lo cierto es que me parece interesante dejar constancia de ello.

La primera mención bien se pondría incluir en el punto de textos periodísticos ya que se trata de la Carta V de que Bécquer publica en el *El Contemporáneo* el 26 de junio de 1864, aunque he decidido considerarla en este apartado por leerse normalmente las cartas en su conjunto como obra literaria. En este caso el autor habla sobre el pueblo de Añón de Moncayo y las mujeres que viajaban todos los días hasta Tarazona para negociar con la leña. Deja constancia de su admiración por soportar un clima y una geografía tan desafortunada: «[...] ello es que en este pueblo hay algo de lo que nos refieren las fábulas de las Amazonas o de lo que habrán ustedes tenido ocasión de ver en *La Isla de San Balandrán*.» (Bécquer, 1864)

En el caso de Bécquer, los comentarios hacia estas muchachas carecen por completo de tono irónico y su comparación con las guerreras mitológicas y los personajes de la zarzuela solo persigue el objetivo de plasmar un respeto hacia las jóvenes añoneras. En la carta se estima su duro trabajo y cómo ellas lo afrontan de una

manera tan positiva, incluso se las compara con las damas de la corte, debido a las claras diferencias entre personalidades y situaciones, llegando un casi a ridiculizar a las mujeres de la nobleza por tener un carácter demasiado sensible.

Parece ser que el poeta no veía con malos ojos el hecho de que las mujeres de Añón realizaran trabajos que socialmente les estaban asignados a hombres y no solo eso, sino que elogia su esfuerzo y carácter. Esto hace suponer que el argumento de la zarzuela tampoco le debiera de haber parecido «inmoral» o meramente cómico ya que la situación de las añoneras no distaba mucho de la de las isleñas.

La siguiente mención aparece en *La Regenta* (1885) de Clarín donde Visitación considera a Víctor Quintanar como un «marido de la isla de San Balandrán» (Clarín, 1885) por dejar a su mujer desfilarse en la procesión del Viernes Santo. Se deduce pues que la obra era conocida al menos por el público culto para entender esa referencia. Tampoco se puede extraer mucho más ya que se trata de una obra literaria, no aporta nada la visión que pueda tener Visitación sobre la zarzuela y tampoco se tiene la seguridad de que sea esa misma visión la que pudiera haber tenido Clarín. De todas maneras lo único que se puede inferir es que estaba mal visto que la mujer tomara sus propias decisiones sin que el marido la controlase.

Por último, también hay una alusión en la novela *La Espuma* (1890) de Armando Palacio Valdés cuando uno de sus personajes, Clementina, dice: «La verdad es que bien mirado, yo le estoy haciendo el oso a ese muchacho. Parezco una dama de la Isla de San Balandrán» por intentar cortejar con demasiado énfasis a un muchacho. De nuevo el problema a la hora de comentar el fragmento es el mismo que en el caso anterior. Lo único diferente es que aquí parece que la carga negativa por asemejarse en algo a los personajes de esta obra, es menor, ya que el papel de Clementina está dotado de más determinación y autonomía.

5. Conclusiones

En general *La Isla de San Balandrán* fue durante la segunda mitad del siglo XIX bastante conocida. Esto fue debido principalmente a que gustó al público por sus tintes de comedia ya que encontraban gracioso el cambio de papeles entre los sexos, cosa que aún sigue sucediendo en la actualidad, no son pocos los *sketches* en los que aparecen hombres disfrazados o haciendo papeles femeninos. Se deduce que fue este en parte uno

de los principales motivos, pues las actuaciones, en muchos periódicos de la época, se consideraban mediocres, al igual que la música.

Sin embargo, el éxito de la zarzuela, a mi parecer, fue debido a las actrices que encarnaban los roles principales. El hecho de que vistieran de una manera exótica y dejando entrever partes de su cuerpo, hizo sin duda que incrementara el interés del público masculino principalmente. De hecho, el ejemplo más directo lo tenemos con la gran acogida que tuvieron las suripantas cuatro años después del estreno de *La Isla de San Baladrán*. Arderius, que estuvo presente durante las representaciones, era consciente de que las coristas eran un gran reclamo para el público y supo aprovechar eso en su propio negocio.

En mi opinión, no creo que se deba solo al vestuario que usaban las actrices, sino que la personalidad con la que por lo general se dota a este tipo de personajes juega también un papel muy importante. Normalmente son jóvenes con de carácter pícaro y con mucha fuerza, algo que las diferencia del prototipo de mujer sumisa y recatada que parecía ser el único verdaderamente válido. Quizá el público encontraba en ello algo singular y atrayente, lejos de la monotonía diaria.

El motivo principal por el que me decidí a realizar este trabajo fue el interés por estudiar cómo la sociedad del XIX afrontó el tema de que hubiera una zarzuela donde el poder lo tuviera el sexo femenino, aunque lo cierto es, al parecer, que eso no importó en demasía, simplemente lo consideraban gracioso y algo imposible de alcanzar. Sin embargo, creo que con la inclusión de la mujer en el ámbito teatral y más con este tipo de papeles, la situación empezó a cambiar poco a poco y casi sin percibirse, hubo un empoderamiento y una liberación por parte del sexo femenino. Además, con el paso de los años, las referencias a la zarzuela obvian el carácter cómico de la misma y terminan percibiendo únicamente su argumento de una manera más profunda, incluso llegando a manifestar cierta simpatía y admiración hacia este tipo de mujeres fuertes e independientes, lo que hace considerar que quizá empezó a haber una reflexión por parte de la sociedad del XIX.

Por otra parte, hubiera sido interesante tener alguna opinión femenina, quizá esta zarzuela hizo pensar a alguna mujer que también ellas podían llegar a tener la misma fuerza del sexo opuesto, al igual que las suripantas empezaron a trabajar en algo que estaba mal visto socialmente solo por gusto sin que les importase en demasía la opinión pública, aunque eso nunca lo sabremos.

Con respecto a la fecha límite de estudio, me pareció correcto elegir 1901 como última fecha de recepción porque quería estudiar sobre todo la recepción de la sociedad en la segunda mitad del XIX, además conforme más avanzan los años, las menciones a *La Isla de San Balandrán* van siendo cada vez más escasas y menos interesantes desde el punto de vista del estudio.

De cualquier modo, en mi opinión es bastante curioso que una pieza como esta gozara del éxito obtenido y no terminase siendo relegada a un segundo plano tal y como apuntaban las primeras críticas. Aunque se trate de un espectáculo comercial pensado para ganar dinero y provocar risas, lo cierto es que José Picón se arriesgó al escoger un tema tan controversial como el cambio de papeles de los dos sexos, ya que, aunque al final terminen imponiéndose los hombres, durante toda la obra se suceden chistes que perfectamente podrían no haber gustado a la audiencia, aunque extrañamente no fue el caso.

Teniendo en cuenta las malas actuaciones, la música deficiente y su argumento excesivamente fantástico e incluso, según algunos, de carácter inmoral, lo cierto es que esta obra tenía bastantes probabilidades de fracaso. Sin embargo, fue el cuerpo de coros quien consiguió que triunfara prácticamente a nivel nacional. Si no hubiera sido por todas esas mujeres que dieron vida a los personajes femeninos, la zarzuela sería todavía menos conocida. Al igual que Arderús tenía en gran estima a sus suripantas por haberlo alzado al mundo de la fama, los autores de esta obra también debieran de agradecer a las estas actrices el haber dado vida a las singulares habitantes de la isla de San Balandrán.

Bibliografía

1. Fuentes primarias

1. 1. Manuscritos

Picón García J. (1862?). *La Isla de San Balandrán*. Manuscrito no publicado, Biblioteca Nacional Española, España.

Picón García J. (1902). *La Isla de San Balandrán*. Manuscrito no publicado, Thomas Fisher Rare Book Library, Universidad de Toronto, Canadá.

1. 2. Impresos

Picón García J. (1862). *La Isla de San Balandrán*. Imprenta de Cristóbal González, Madrid.

Picón García J. (1864). *La Isla de San Balandrán*. Imprenta de Cristóbal González, Madrid

Picón García J. (1889). *La Isla de San Balandrán*. Madrid.

1. 3. Artículos

Arnao, A. (24 de junio de 1862). Teatros. *El Correo de la Moda*, p. 183

Arnao, A. (30 de junio de 1862). Teatros. *El Correo de la Moda*, p. 191

Caramanchel (3 de mayo de 1901) *La Isla de San Balandrán*. *Juan Rana*, p. 2

Crónica de teatros (13 de junio de 1862). *El Clamor Público*, p. 4

García de la Foz J. (15 de junio de 1862). Folletín. *El Clamor Público*, p. 1

González Díaz, F. (25 de junio de 1900). La «talayera». *La Ilustración Artística*, p. 411

Morayta M. (julio, agosto y septiembre de 1862). Revista de Teatro. *Revista Ibérica*, p. 482

Noticias generales (13 de junio de 1862). *La Época*, p. 3

Noticias generales (14 de junio de 1862). *La Época*, p. 3

Ojeada teatral. (8 de julio de 1862). *Boletín de Loterías y de Toros*, p. 3

Ortega Munilla J. (15 de octubre de 1883). La Duende. *Ilustración Artística*, p. 331

Ramiro (mayo-junio de 1884). *Revista de Teatros. Revista Contemporánea*, p. 228

Suárez, A. (14 de junio de 1862). *Variedades. Diario Oficial de Avisos de Madrid*, p. 4

1. 4. Obras literarias

Bécquer, G. A. (2012). *Gustavo Adolfo Bécquer Obras Completas*. Cátedra, Madrid.

García-Alas y Ureña, L (2019). *La Regenta*. Barcelona: Red Ediciones S. L.

Palacio Valdés, A (2017). *La Espuma*. Textos.info, Menorca.

De Vega y Carpio, F. L., (1778), *Colección de las obras sueltas, assi en prosa como en verso, de D. Frey Lope Félix de Vega y Carpio, del hábito de san Juan. Tomo XVIII*, imprenta de Don Antonio de Sancha, Madrid.

2. Bibliografía general

Barreiro Sánchez, S. (2009) *La escena madrileña en la segunda mitad del siglo xix: Francisco Arderús y los Bufos madrileños*, Universidad de Alcalá, Alcalá.

Barreiro, J. (2007) *Los contextos del couplé inicial canción, sicalipsis y modernidad*, Dossiers Feministes.

Bolaños Donoso, P (2007) *Cartelera teatral de Écija (1890-1899)* (artículo de investigación), Universidad de Sevilla, Sevilla.

Cortizo Rodríguez, M. E. *Cristóbal Oudrid Segura*, Real Academia de la Historia, Madrid. Recuperado de <https://dbe.rah.es/biografias/7622/cristobal-oudrid-segura>

Cruz Moya, O. (1998) *La cartelera teatral almeriense de 1874 a través de la prensa diaria* (artículo de investigación), Universidad de Gerona, Gerona.

Espín Templado, M. P. (1995), *El teatro por horas en Madrid (1870-1910)*, UNED, Madrid

Espín Templado, M. P. (2011), *La escena española en el umbral de la modernidad: estudios sobre el teatro del siglo XIX*, Tirant Lo Blanc, Valencia.

Esteve Vaquer, J. J. (2018) *La prensa local como fuente para el estudio de la actividad lírica palmesana en el siglo xix: una visión general* (artículo de investigación) Centre d'Investigació Musical de la Seu, Mallorca.

- Feito, J. M. (2010) «*La isla de San Balandrán*». *La zarzuela sobre un país regido por las mujeres* [periódico digital] Recuperado de <https://www.lne.es/opinion/2010/08/19/isla-san-balandran/957054.html>
- García Sánchez, B (2016) *La sociedad La Castalia y su actividad musical en Oviedo (1875.1889)* (trabajo Fin de Máster), Universidad de Oviedo, Oviedo.
- González Lapuente, Alberto (2013) *La zarzuela en un acto: música representada*, Fundación Juan March, Madrid.
- López Cabrera, M. M. (1995) *El teatro en Las Palmas de Gran Canaria (1853-1900)* (tesis doctoral) Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid.
- Navascués Palacio, P (2015) Los autores. Arquitectos, pintores y dibujantes. *El legado de al-Ándalus. Las antigüedades árabes en los dibujos de la Academia*, p. 63-79
- Salain, S. (2011), *Les spectacles en Espagne (1875-1936)*, Presses Sorbonne Nouvelle, París.
- Talavera, J. C. (2012) *Sobre la historia del teatro musical español: la zarzuela y sus alrededores*, Universidad de Mayores de Experiencia Recíproca, Madrid.
- Víllora, P. M. (2007), *Teatro frívolo*, Fundamentos, Madrid