


7-2009

La escena madrileña en la segunda mitad del siglo XIX: 1866, el año de los bufos

Sergio Barreiro Sánchez

Follow this and additional works at: <http://digitalcommons.conncoll.edu/teatro>

 Part of the [Spanish and Portuguese Language and Literature Commons](#), and the [Theatre and Performance Studies Commons](#)

Recommended Citation

Barreiro Sánchez, Sergio. (2009) "La escena madrileña en la segunda mitad del siglo XIX: 1866, el año de los bufos," Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies: Número 23, pp. 293-322.

This Article is brought to you for free and open access by Digital Commons @ Connecticut College. It has been accepted for inclusion in Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies by an authorized administrator of Digital Commons @ Connecticut College. For more information, please contact bpancier@conncoll.edu.

The views expressed in this paper are solely those of the author.

■ La creación de la compañía Bufos Madrileños y su irrupción escénica, pródiga en sensualidad, burla y grotesco, arrastró al público de Madrid al desenfreno y al disfrute de la moda bufa en los convulsos años que antecedieron y sucedieron a la revolución de 1868. Partiendo del exiguo dinamismo de la escena madrileña en septiembre de 1866, examinaremos el género que se introdujo y dinamitó la carcomida estructura teatral de la segunda mitad del siglo XIX.

1.MOTIVOS HISTÓRICOS. HACIA LA IMPORTACIÓN Y EL REPLANTEAMIENTO DE UN GÉNERO

El fin de la segunda guerra carlista hace que la sucesión de los gobiernos liberales en el poder sea cada vez más inestable. Con la aprobación del decreto de amnistía en 1849, muchos absolutistas y carlistas se pasan a las filas de los liberales moderados volviéndose éste partido más conservador. Los liberales progresistas, alejados del poder, conspiran intentando derrocar los gobiernos favorecidos por la reina Isabel II. Esta inestabilidad política da como resultado cortos períodos de gobierno alternados en los que los liberales de tendencias progresistas y demócratas salen peor parados en el reparto de poder. Numerosos levantamientos militares y revueltas públicas se producen con el apoyo de ambos grupos, que tras reunirse en el exilio, deciden unir sus fuerzas con el objeto de efectuar la firma de un pacto a favor del derrocamiento de Isabel II (Ubieto, 1979: 638-639).

Durante esta época, el teatro triunfa no ajeno a los turbulentos procesos políticos, pero al margen de éstos. El auge económico de las ciudades tras las primeras reformas llevadas a cabo por los gobiernos liberales¹ representó para los artistas y profesionales de la escena un próspero mercado. El potencial aumento de público que acarrearía la expansión de las ciudades hizo que los empresarios dedicados al espectáculo

¹ No obstante al quebradizo equilibrio político que caracteriza la década de los cincuenta del siglo XIX, se establece un periodo de reformas que lentamente irá sacando al país del enclaustramiento absolutista. Reformas principalmente económicas como la apertura al capital extranjero, el establecimiento de la bolsa y la implantación del ferrocarril que vertebrará a España y ayudará al auge y florecimiento de las economías locales. Estas disposiciones rubricarán la apertura al desarrollo industrial de las principales ciudades españolas (Ubieto, 1979:607). Las ciudades, que no estaban preparadas para la modernidad, tienen que derribar sus murallas medievales y acometer ensanches para albergar la nueva población que crece paralelamente al desarrollo de sus industrias. Hasta ese momento, la mayor densidad poblacional se encontraba en un entorno rural empobrecido y devastado por las continuas guerras. La industrialización y el necesario desplazamiento a las ciudades en busca de trabajo para sobrevivir, darán lugar al surgimiento de una nueva clase social, la clase obrera, resultado incuestionable del desarrollo industrial. Su existencia como clase urbana se complementa con la conquista de espacios propios, espacios donde el teatro no permanece indiferente.

ofreciesen una variada programación y explorasen nuevas fórmulas que reportasen contento además de seguridad en la venta de billetes.

En 1865 se registra la existencia de 296 teatros, con 150.800 localidades, en la península e islas adyacentes. El total de funciones realizadas en esos 296 teatros se elevó a 11.369, de las cuales 8.031 fueron dramáticas, 1.039 de ópera y 2.299 de zarzuela. La provincia de Madrid contaba con 15 teatros, solo superada por las provincias de Barcelona con 41 y Cádiz con 16. En lo relativo a Madrid capital, existían operativos 7 teatros con un total de 11.872 localidades, los cuales tuvieron un total de 1.210 funciones, con 747 funciones dramáticas, 187 de ópera y 276 funciones de zarzuela (1866, «Sucesos Estadísticos. Teatros» en Los Sucesos, [I, N.º 63, 13 de diciembre]: 250)

Madrid bullía en el espectáculo público, mientras que el Teatro Real albergaba exclusivamente la ópera italiana, teatros como el Príncipe, el Circo, el Novedades, el Variedades y la Zarzuela, programaban comedias y dramas en verso o zarzuelas durante los meses que comprendían el año teatral. Convivían además en la escena madrileña, bailes y conciertos organizados por diferentes sociedades, como los que se llevaban a cabo en el Circo de Paul o en los salones de Capellanes, frecuentes espacios de reunión social. Los toros ocupaban también un lugar especial en el gusto popular, y en la temporada navideña, la ciudad se inundaba de teatrillos que ofrecían funciones con temas acordes a las fechas.

La actividad de los teatros en Madrid era referente de la vida de una ciudad en tránsito hacia la modernidad. El gusto teatral de entonces reflejaba los diferentes estratos que componían la sociedad. Los espectáculos más refinados y cultos convivían con el circo, las peleas de animales y toda clase de excentricidades.

Este pródigo movimiento generaba beneficios, por lo que muchos buscaron en la empresa del entretenimiento una solución ante la angustiosa situación económica que atravesaba el país². En 1866 tiene lugar un nuevo agravamiento de las tensiones sociales como resultado de la recesión que asola a Europa³. El flujo de la inversión extranjera

² Esta publicación satírica de la época ironiza sobre el negocio teatral, la crítica y la gran cantidad de aspirantes a actores que probaban suerte en los escenarios intentando ganarse la vida: Si te juzgas incapaz/ de hacer nada de provecho,/ si firme intención has hecho/ de dejar la ciencia en paz,/ si has mirado pertinaz/ el estudio con horror,/ si al francés tienes amor/ y traduces mal y pronto.../ mira, chico, no seas tonto,/ debes hacerte escritor./ Si el desdén duro y perverso/ de la inspiración recibes,/ y, por mas que haces, escribes/ mal en prosa y mal en verso. /Si eres en todo el reverso/ de un poeta tolerable.../ sigue, querido, incansable/ y corrige a los demás,/ porque tú a ser llegarás/ un crítico respetable./ Si eres feo como un coco,/ bizcas, y tuerces la boca;/ si tu voz es mala y poca,/ tartamudeas un poco,/ tienes posturas de loco/ y te mueves a menudo.../ hazte cómico, y no dudo/ un momento, que quizás/ antes de un año, serás/ un actor muy concienzudo (1868, El papelito [Siglo I, papelito 5, 3 de mayo]: 3).

³ A principios del año 1866 tiene lugar el alzamiento del general Prim en Villarejo de Salvanés, en junio los sargentos del cuartel de San Gil se levantan en armas contra el gobierno moderado y poco después el propio Prim será elegido en Bélgica presidente del Comité Revolucionario.

se paraliza de golpe y las acciones de la bolsa se desploman quebrándose la buena racha económica que se había conseguido en la década anterior. Es notable que en tiempos de crisis los espectáculos públicos cobren fuerza. El pueblo, harto de revoluciones y amotinamientos que lo mantienen sumido en la más absoluta miseria, intenta distanciarse de su realidad llenando los teatros. La escena estaba lista para el cambio, sólo se necesitaba la receta certera de un espectáculo *nuevo*, revitalizado en el gusto y la necesidad catártica de la nación.

1.1. El género bufo

El término bufo procede de la ópera italiana⁴ y se ha extendido su utilización para definir a un tipo de espectáculo que relaciona en sí mismo el uso de lo cómico, lo popular y lo melódico. Aunque la convivencia de estas tres categorías en una misma obra a lo largo de la historia del teatro se puede reconocer en distintos períodos, no es hasta principios del siglo XIX que se fusionan e integran en un mismo concepto escénico. De esta unión se desprenden determinados patrones estéticos que se manifiestan en la construcción del hecho teatral llevado a cabo por Francisco Arderius y los *Bufos Madrileños* a partir del año 1866. Hemos intentado establecer estos patrones y los ordenamos a continuación definiéndolos como características de género:

Uso de tipos cómicos: La utilización de personajes populares, fácilmente reconocibles que representan vicios, virtudes o caracteres generales propios de la naturaleza humana. Esta morfología de personajes varía según el lugar y la época, adaptándose a los contextos pero sobreviviendo en ellos las particularidades que los convierten en tipos.

Presencia de valor social. Cuadro de costumbres o caricatura política: La burla, lo grotesco, la sátira y la risa han estado desde siempre relacionados con el enjuiciamiento o la exposición desde la escena de temas sociales. La mayoría de las obras del género (aun sin proponérselo), por su temática, son reflejo de su tiempo. Su compromiso social existe en menor o mayor grado en relación a las circunstancias y a la visión e

⁴ Ya a comienzos del siglo XVIII, la ópera era un espectáculo de masas, arraigado a una larga tradición. Es en Nápoles, donde tiene lugar la aparición de la *ópera bufá*, que aportará al género lírico una revitalización en sus tramas y un nuevo trazado de sus personajes. Se denominó ópera bufa a aquellas obras que reflejaban temas de la vida cotidiana donde los personajes y las situaciones podían ser fácilmente reconocibles por el espectador, ya que su temática estaba basada en la observación y reproducción de tipos sociales de la época. Reproducía calles, plazas, aldeas que los espectadores podían reconocer, planteaba intrigas, aventuras y sentimientos tan reales como los de la vida misma, tan diferentes a su vez de los *elevados* problemas que enfrentaban a los anquilosados héroes mitológicos, protagonistas de las grandes operas. Además, se cantaban en la lengua del pueblo: el napolitano.

intencionalidad de sus autores o intérpretes. En la mayoría de los casos no existe en estas obras un activo pensamiento político, sino que incordiar es un ejercicio de seguridad y aceptación en la búsqueda del coqueteo con el espectador sin querer desairar demasiado al poder establecido.

Obras de corta duración. Esta característica responde a dos causas diferentes, en primer lugar a la estructura heredada de la ópera italiana: los *intermezzi* son en la ópera como los *entremeses* en el teatro, contruidos para entretener y hacer reír en los entreactos de alguna *obra seria* con el propósito de agilizar los cambios escenográficos y de vestuario de un acto a otro. Estas pequeñas obras tanto en la escena teatral como operística, terminarían por desprenderse de su lastre y comenzar a brillar con luz propia al comprender sus autores que eran siempre bien recibidas por el público, ya que estaban aderezadas con los especiados ingredientes de lo popular. La otra causa de la brevedad de las obras está en los cambios que tuvo que adoptar el género para sobrevivir a épocas duras, marcadas por la competencia entre las compañías de espectáculos y las crisis económicas.

Fábula simple: Argumento por lo general basado en temas sencillos, aunque algunas tramas puedan resultar especialmente complicadas por el uso que se hace en ellas de recursos propios del género: enredos, malentendidos, escenas simultáneas, conflictos vistosos y atrayentes. Guiños, utilizados para mantener la atención del público y que están salpicados en la observación de la actualidad o en la parodia de temas conocidos.

Presencia de ambientes exóticos y temas mitológicos: El tratamiento de temas relacionados con; parajes inexplorados, islas paradisíacas o sobre reconocidos espacios y personajes de la mitología, es una característica que responde principalmente al siglo XIX, en el que convive la herencia neoclásica con el romanticismo.

Uso obligatorio de la parte musical. Musicalidad y ritmo: El surgimiento de lo bufo como mutación de un género lírico dramático, implica normas y reglas heredadas, siendo justamente el nuevo uso que se hace de ellas lo que determina su triunfo como nueva forma. La música es un elemento fundamental del que no podía prescindir, y por tanto el canto y los bailes tenían que permanecer para que el género mantuviera la variedad y el atractivo. El aporte estuvo en sustituir los recitativos por la palabra hablada, humanizando la trama y acercándola a la realidad cotidiana para hacer a los personajes representados mucho más próximos y reconocibles. El ritmo también es fundamental porque aplicado al argumento y a la interpretación obliga a que el desarrollo sea fluido y la pieza no caiga en la monotonía. Las alegres melodías que caracterizan las partituras de las obras del género, muchas veces facilonas y pegajosas, son un ejemplo del uso de lo melódico como estrategia para ganar la aceptación del espectador.

Carácter paródico. El uso de la burla y la parodia de temas serios es una característica que el género explota a la perfección. Arrancar la risa es fácil siempre que se reconozca el objeto parodiado. Por eso los orígenes del género están unidos a las versiones satíricas de piezas muy conocidas por el público y cuyo valor se encuentra en la profundidad del ojo crítico del autor para descubrir los entresijos de esas obras y dar su particular versión del original mediante la caricatura y la farsa. Algunas parodias han superado las obras que las originaron, convirtiéndose éstas en obras de innegable validez. Existe, incluso, la parodia de parodias, tema que será frecuente en los bufos.

Importancia de la relación con el público. La relación de complicidad y dependencia que establece el bufo con el público es quizá el rasgo principal que ha influido en la conformación de las características anteriormente expuestas. El carácter popular y la necesidad de una relación abierta y retroalimentadora con el espectador es lo que ha pesado más a la hora de determinar los derroteros del género, su evolución y legado.

Teniendo en cuenta lo expuesto hasta este punto, podríamos aventurarnos a calificar lo que sería un patrón común en las obras del género bufo:

Obras de corta duración que intercalan en su trama números musicales con utilización del canto y del baile para lucimiento de los tipos cómicos que representan, donde la sencillez del argumento, el entorno y el habitual uso de la parodia se fundamentan en la observación del contexto social, a fin de establecer un vínculo inmediato con el espectador.

Ahora bien. ¿Por qué encajó esta fórmula de espectáculo en la sociedad española de la época? En primer lugar, por la existencia de un amplio gusto por los géneros lírico musicales de carácter popular que le antecedieron: la tonadilla escénica y la zarzuela, y en segundo lugar, por la gran tradición de la risa y la burla presente en el teatro español de los siglos XVII y XVIII. A finales de este último siglo, sainetes y entremeses, se ganan su lugar como formas independientes de espectáculo teatral. Estas dos razones histórico-teatrales, unidas a las condiciones político-sociales del período, hacen que los espectáculos del género bufo posean, el referente de novedad y tradición necesario para instaurar un fenómeno de masas. Si a ello sumamos el panorama de crisis del género lírico a mediados del siglo XIX, se comprenderá el triunfo del género bufo. Así sintetiza este panorama la investigadora María Encina Cortizo en su libro *Emilio Arrieta. De la ópera a la zarzuela*:

El teatro musical a finales de la temporada de 1865-1866 parecía haberse aletargado, reclamando nuevos esquemas que le ayudaran a conseguir de nuevo el favor del público. En agosto de 1866 la zarzuela sufre el mayor ataque de su historia en la pluma de Antonio Vinageras, periodista de El Reino que acusa al género de ser

responsable de la decadencia de la literatura dramática, ataque duramente contestado por Barbieri. El género lírico parecía completamente olvidado por las empresas teatrales, siendo solo el Teatro Real y el de Variedades - donde se había establecido la compañía bufa de Arderius-, los únicos coliseos que presentaban espectáculos musicales. El Circo había abandonado el género para dedicarse al teatro de declamado. (Cortizo, 1988: 345)

Francisco Arderius, un hombre de la escena, supo captar la imagen de ciudad bohemia y alegre, a la par que descontenta y alocada que proyectaba Madrid e introdujo en la capital un género teatral procedente de Francia.

[...] en París había visto los bufos, ¿Por qué no ha de haber también bufos en Madrid? [...] En esta bendita tierra somos muy aficionados a reírnos. Ni los males de la madre patria, ni los años de mezquinas cosechas, son causas suficiente para quitarnos en buen humor; por consiguiente tenemos algo de bufos en nuestro ser. ¡Pues habrá bufos en España! (De San Martín, 1870a: 21)

1.2. Francisco Arderius, el hombre y su entorno

Nacido en Evora, Portugal, en 1836, de padre español y madre francesa⁵, fue actor, cantante y empresario, convirtiéndose desde la fundación de los *Bufos Madrileños* en el gestor del principal fenómeno teatral español que reinó sin competencia durante los años “pre” y “pos” revolucionarios⁶. Comenzó desde muy joven su carrera de actor vinculado a la zarzuela por mediación de su tía María Bardan⁷, renombrada cantante característica de la época. Aunque no poseía buena voz para el canto⁸, si fue reconocido por sus contemporáneos, el singular talento que poseía como actor en roles característicos⁹.

Hablar de Arderius como intérprete, queda pequeño ante la descomunal empresa que sagazmente supo conducir con buen destino en los convulsos años de *La Gloriosa*. En los años anteriores a la revolución del 68, el negocio teatral, estaba en permanente

⁵ Hoy que me he decidido á publicar mis memorias, con mi fe de bautismo en la mano, veo que nací en el año 1836 [...] mi padre era andaluz; mi madre francesa y mi abuelo materno oriundo de Génova. (De San Martín, 1870b: 7-8)

⁶ Jamás actor ni público alguno ha hecho su carrera artística con más rapidez, andando más despacio que D. Francisco Arderius, actor celeberrimo, nacido en Portugal, aplaudido en la Zarzuela y coronado en los Bufos Madrileños (1866, «Nuestros grabados. D. Francisco Arderius» en *Los Sucesos*, [I, Nº 72, 23 de diciembre]: 1)

⁷ Fue aceptado como corista en la compañía del teatro Jovellanos (luego actuaría en la del Circo y finalmente en la Zarzuela).

⁸ [...] su voz tiene poca extensión, pero en cambio es bastante mala (De San Martín, 1870c: 29). El propio Arderius cuenta que fue ese el elogio que le refirió el empresario Joaquín Gaztambide al escucharlo cantar.

⁹ En mi larga carrera no he conocido un actor de naturalidad tan exquisita. Desde sus comienzos en el teatro de la Zarzuela lo demostró así. Aquél Pancho de La vieja, el médico de *El loco de la Buhardilla*, el característico de *Las astas del toro*, *Por un Inglés*, *Campanone*, *La gramática*, *La trompa de Eustaquio*, y mil podría citar, no tenían rival. Más tarde en el género bufo, *Robinson*, *El Rey Midas*, *El General Bumbún de La Gran duquesa*, los tres personajes creados por él en la zarzuela *Los Infiernos de Madrid* y el célebre doctor Mirabel de *Los sobrinos del capitán Grant*, representa su labor más notable. Arderius no brilló en el arte por el género al que se dedicó. Las circunstancias le arrastraron a la explotación del género bufo, con el que ganó una fortuna, es cierto; pero si hubiera cultivado la comedia sería su nombre más glorioso. (Rubio, 1927: 56)

crisis, y fue justamente este hombre con su particular olfato y con su vocación por cultivar el género lírico quien, tras su viaje a Francia en 1865, importará a Madrid la fórmula de la ópera bufa de Offenbach¹⁰ que tanto éxito estaba recogiendo en el país vecino.

Desde el comienzo de su aventura, el empresario que fue Francisco Arderius, supo agenciarse un público al que le gustaba complacer y que se dejaba seducir incluso con los más estrafalarios episodios¹¹. Convirtió su empresa en un próspero negocio publicitario, utilizando todo tipo de actividades afines que le proporcionaran unos cuantos reales más y el contenido *del respectable*: las rifas, la publicación de almanaques y de un periódico semanal, son algunas actividades, no necesariamente de naturaleza teatral¹², con las que su creador, además de proporcionar información y propaganda de su teatro, exponía con desparpajo la ideología bufa.

Francisco Arderius se asoció con las figuras musicales más importantes de la época. Gracias a su carisma y a sus magníficas dotes de administrador pudo contar con la colaboración de los más significativos creadores de aquel momento, compositores y libretistas: Francisco Asenjo Barbieri, Emilio Arrieta, Cristóbal Oudrid, José Rogel, Manuel Fernández Caballero, Manuel Nieto, Eusebio Blasco, Abelardo López de Ayala, Rafael María Liern, Narciso Serra, José Picón, Francisco Campodrón, Salvador Granés, Ricardo de la Vega, Luis Mariano de Larra, Miguel Ramos Carrión, Ricardo Puente y Brañas, Mariano Pina Domínguez y otros muchos, escribieron o compusieron para los bufos. Tan de moda se pusieron éstos entre los autores de entonces que eran frecuentes las colaboraciones entre varios de ellos como puro divertimento y sin poner demasiado rigor en la calidad de las obras, las cuales funcionaban siempre y cuando tuvieran suficientes atractivos para que la taquilla fuera exitosa¹³.

El episodio de los bufos se expresa como una presencia efímera dentro de la historia del teatro español pero sin duda dejó en su época una honda huella, desde su

¹⁰ El estreno de obra *La Serva Padrona* en París influirá determinadamente en el establecimiento de la ópera cómica francesa, que dará en la primera mitad del XIX las maduras obras de Jacques Offenbach representativas del género. De quién tomaría Francisco Arderius el modelo de sus *Bouffes parisiens* para la creación de los *Bufos Madrileños*.

¹¹ En *La cabeza de Arderius*, siguiendo el amplio y recurrido tema de la Cabeza parlante, Arderius se hizo colocar en un pedestal y respondía con sagacidad a las preguntas del público.

¹² Arderius (D. Francisco) es un mozo que indudablemente ha nacido para algo más que para bufo. La cuestión de hacienda la maneja como nadie. Cansado de exhibir cosas suyas y de los demás, ha concluido por hacer rifitas. La primera víctima de sus intentos rentísticos ha sido el brasero de la contaduría, rifado con gran contentamiento del público la noche del sábado en el coliseo del Circo (1867 «*Apertes*» en *El Sainete*, [I, Tercera época, 4 de diciembre]:4).

¹³ El teatro de los Bufos está en alza. Es el teatro de moda. El público y los críticos han comprendido que allí no deben ir más que a divertirse; y que el género de aquel teatro no está dentro de la crítica; por todo lo cual resulta lo que no podía menos de resultar; las obras se presentan sin pretensiones, el público las aprecia en toda su ligereza, y la empresa gana dinero (Blasco, 1866, «Ecos de Madrid» en *Gil Blas* [III, N.º 11, 8 de noviembre]: 4).

nacimiento en 1866 hasta su muerte en 1872, año en que su creador la abandona para dedicarse a la zarzuela seria. (Casares, 1996-97: 79)

El embeleso popular que arrastraron los bufos a todos los niveles sociales, la acelerada producción de espectáculos en función del buen negocio de la empresa y las notables carencias dramáticas existentes en sus obras, sacrificadas en la búsqueda de la espectacularidad de su propuesta escénica; hicieron del teatro de los bufos fácil presa del sector crítico conservador de la época. Es comprensible que uno de los más lúcidos estudiosos del período, lanzaran fieros ataques contra *la apoteosis de la grosería, de lo innoble y lo plebeyo*¹⁴ (Yxart, 1987: 79). Entre los muchos ataques que recibió Arderius y su teatro, éste, publicado en la *Revista y Gaceta Musical*, refleja el sentir de los incondicionales defensores de la zarzuela:

Bajo el punto de vista artístico los teatros son los que prácticamente manifiestan el verdadero estado del arte de una nación... Bien puede decirse que un solo teatro esencialmente lírico es el único que existe hoy en Madrid y el único tal vez en donde las manifestaciones del arte pueden apreciarse bajo su verdadero punto de vista; pues el otro, en donde la música figura de algún modo, y que se denomina de los Bufos, así como los demás en donde sólo figura el verso, no ofrecen en ningún modo ese interés musical que nos inspira el teatro de la Plaza de Oriente, a no ser que nos fijemos para ello en las medianas orquestas que funcionan en los entre actos y en las escenas de baile de los teatros de verso o bien en las graciosidades de la calle Magdalena –sede de los Bufos– [...] Si volviésemos a nuestra antigua tonadilla tal vez cultivando este género por los bufos, no tendríamos nada que decir, puesto que no renegábamos de nuestro origen, por más que fuésemos para atrás; pero cuando ha habido un tiempo no muy lejano, en que nuestra zarzuela preludiaba la ópera nacional, y cuando esta zarzuela, después de sus vicisitudes, se transformara en su agonía en un género servilmente imitado del extranjero, y en un género cuyo único y exclusivo objeto es hacer reír por medio de toda clase de despropósitos, entonces bueno es hacer constar toda la inconveniencia de semejante transformación. [...] El arte de la música en España no puede adelantar ni adquirir importancia alguna marchando por la mala senda que han abierto los Bufos madrileños; que esas piezas escritas ad hoc, mal zurcidas y dispuestas, dislocadas en ejecución y destinadas únicamente a promover la hilaridad del público, por más que sean precisas y necesarias. [...] Si hubiera ópera nacional, si hubiera zarzuela, tal vez estaría justificada la existencia de este espectáculo; mas no habiendo ni lo uno ni lo otro, no comprendemos cómo compositores de talento y que deben ser amantes de los progresos de la música en su nación, someten su ingenio a tales excentricidades, a no ser que echando a un lado todo deseo de prosperidad para el arte, crean que no se puede llegar más allá de donde ellos han llegado (1867, [*Revista y Gaceta Musical*, I, N.º 1, 6 de enero]: 3-4)

Siempre se le reprochó a Arderius que pusiera su talento y energías al servicio de un género que la mayoría de los críticos, periodistas y homólogos de profesión, entendían como el más vulgar rellano del arte. El propio Arderius fue acusado de corruptor del arte lírico nacional –severa e injusta acusación–. A pesar de todo ello, fueron sus

¹⁴ El caso de José Yxart es interesante y digno de comentario pues siendo un prestigioso crítico y notable estudioso del hecho teatral, tal como lo demuestran las profundas reflexiones plasmadas en *El Arte Escénico en España*, no pudo entender como contemporáneo que aquel movimiento que pasó como una *borrachera de champagne* y sobre el que su certero juicio es bastante claro: Arderius importó de París [...] una copia contrahecha y torpe de los bufos parisenses (Yxart: 1987: 79), fuera punto de partida para las reformas y los posteriores cambios relacionados con los géneros musicales en el teatro español de finales del siglo XIX y principios del siglo XX, cuya herencia histórica tiene en el panorama teatral contemporáneo extraordinaria vigencia.

excelentes cualidades de actor y las de hábil empresario las que hicieron que este particular hombre de la escena del siglo XIX asentara las bases para la transformación de un teatro que muchos ya habían acusado de anquilosado y muerto, sumergiéndolo en una auténtica revolución mediática, una especie de sarampión (Peña y Goñi, 1881: 590), que rescató al teatro español del muermo escénico del que repetidamente se quejaban los críticos y literatos de entonces. Si bien es cierto que el resultado estuvo muchas veces lejano de “lo artístico” y sí rematado por el precio de una butaca, éste contribuyó a marcar los derroteros por los que andaría con paso firme e imparable el nuevo teatro lírico. De este particular impulso, y partiendo de las fórmulas explotadas por los bufos, se nutrirán el teatro por horas, el género chico y la revista.

Arderius pasaría a la historia del teatro español como el fundador del género que puso patas arriba Madrid.

1.3. La temporada cómica 1866-1867

A mediados de septiembre de 1866 los teatros de Madrid fueron conformando su inicio de temporada. En La Zarzuela, el célebre actor y cantante italiano Ernesto Rossi, al frente de su compañía, triunfa con refritos de Shakespeare. En el Circo del Príncipe Alfonso la Compañía Ecuestre Gimnástica finaliza su temporada de verano (luego este coliseo será ocupado por los conciertos sinfónicos que Francisco Asenjo Barbieri organiza a finales de marzo y en abril del año 67). El teatro Real, casa de la ópera italiana, comienza su temporada en octubre, poniendo en escena de forma consecutiva obras como *La forza del Destino*, *Capuleti e Montecchi*, *Lucrecia Borgia*, *Elixir d'amor*, *Don Giovanni*, *La Cenerentola*, *Il Barbiere di Siviglia*, *Saffo*, *Martha*, *Faust*, *Macbeth*, *Otello*, etc. Una larga y provechosa temporada para la ópera italiana¹⁵. En abril actúa en el Real Tamberlick y la no menos célebre Borghi, que conquista a su paso por Madrid, algo más que los fragosos aplausos de los amantes de la ópera¹⁶.

El prestigioso actor dramático Julián Romea se establece en el teatro del Príncipe, desde donde comandará su troupe, mientras que el teatro del Circo abre sus puertas a una compañía lírico dramática y el Novedades alterna espectáculos de teatro dramático, aderezados con bailes de orquesta. Menor importancia refiere la actividad de los inicios de temporada en los teatros de Buenavista y del Recreo.

¹⁵ La temporada es prorrogada todo el mes de abril y luego le es concedido otro permiso hasta el 20 de mayo pero los empresarios deciden concluirla los primeros días de este mes.

¹⁶ Un artículo en *Los Sucesos*, refiere que sus majestades le regalaron a la soprano *un sublime aderezo de oro, perlas y brillantes* en premio a su soberbia interpretación del personaje de Desdémona en la ópera *Otello*. (1867, «Teatros» en *Los Sucesos*, [II, No 161, 9 de abril]:4)

La compañía dramática dirigida por Manuel Catalina, que contaba con la presencia de las destacadas actrices Matilde Díez y Teodora Lamadrid, inicia tardíamente la temporada en el teatro de la Zarzuela al finalizar las funciones la compañía de Ernesto Rossi.

Llamamos la atención sobre el hecho de que el teatro de la Zarzuela y el teatro del Circo, coliseos que históricamente cultivaron el género lírico dramático, se ven obligados a decantarse por el teatro de verso. El Circo comienza la temporada como habíamos dicho con una compañía que pone varias zarzuelas¹⁷, pero a mediados de octubre su nombre no conforma ya la cartelera teatral madrileña¹⁸. El 18 de noviembre encontramos la noticia de que dicho coliseo será ocupado por una compañía de verso (1866, «Diversiones» en *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, [N.º 1651, 18 de noviembre]:4), hecho que se concreta en diciembre. Esta reapertura del Circo es importante para comprender la magnitud del fenómeno bufo. Hasta ese momento, los teatros serios, el *Príncipe*, el *Circo*, el *Jovellanos*¹⁹, habían puesto en sus carteleras zarzuelas o dramas, habiendo incursionado en la comedia con mucha menor frecuencia. A partir del éxito de *El joven Telémaco* y la ascensión de los bufos al parainfo de la preferencia popular, el resto de los teatros de Madrid se decantaron por la comedia y comenzaron a incluir pequeños juguetes cómicos hasta que ésta dominó completamente la cartelera, primando las “comedias de magia” y los arreglos del francés. Llamativo es el caso del teatro *Jovellanos*²⁰, que en octubre programaba dramones como *Amor de madre o Sueños y realidades*, y en diciembre y enero títulos como *La jota aragonesa*, *El cuarto de mi mujer* o *Un marido como hay muchos*. Otro considerable cambio de repertorio tiene lugar en la programación del *Príncipe*, que de estrenar la última obra de *Zorrilla* a todo bombo²¹ y reponer el Tenorio entre octubre y noviembre, pasa a poner títulos como *El vecino de enfrente* o *Las dos Loretas*.

¹⁷ Entre las que destacan: *La cruz del valle*, *Un pleito*, *Una vieja*, *Un Caballero particular*, *Los diamantes de la corona*.

¹⁸ El domingo 14 de octubre se anuncia en *Los Sucesos* la próxima puesta de *El valle de Andorra*, por la compañía de zarzuela que regenta el teatro del Circo, el 16 de ese mismo mes ya no aparece ninguna referencia a la programación del coliseo en los diarios visionados.

¹⁹ El *Jovellanos* era el teatro de la Zarzuela, pero al ser ocupado por la compañía dramática de Manuel Catalina, prefirieron llamarlo en los carteles y programas con el nombre de la calle a la que daba su fachada. Es interesante recordar que el teatro de la Zarzuela fue promovido por la sociedad *La España Musical*, y su fundamental objetivo era promover el arte lírico dramático, o sea que su nombre como teatro de la Zarzuela ya estaba determinado desde antes de su conclusión en 1856.

²⁰ Recordemos que este teatro contaba con la presencia de las dos actrices dramáticas más reconocidas de la época.

²¹ Ante una numerosa y escogida concurrencia, se ha presentado el teatro del *Príncipe* el Sr. Zorrilla tras largos años de ausencia, a recibir el justo homenaje debido a su fama como poeta lírico [...] el Sr. Zorrilla solo ha buscado en ella un modo ingenioso de justificar su exhibición, para leer lindísimos versos en medio de la salva de aplausos con que le saludaban sus compatriotas (1867, «Los Teatros» en *Los Sucesos*. [II, N.º 24, 28 de octubre]: 4)

Es interesante hacer un paréntesis en lo concerniente a la intermitencia que existía en el trabajo de los teatros, situación coherente ante la seria crisis económica y política. En el teatro del Príncipe son suspendidas las funciones por la autoridad a principios de febrero (1867, «Los Teatros» en *Los Sucesos*, [II, N.º 110, 7 de febrero]:4) y una semana después se anuncian funciones de Romea en Barcelona (1867, «Los Teatros» en *Los Sucesos*, [II, N.º 119, 17 de febrero]: 4), concluyendo así la empresa las representaciones antes del final de la temporada. Este teatro no será ocupado nuevamente hasta septiembre de 1867. Como mencionamos antes, el Circo comienza con espectáculos líricos, la compañía quiebra y es sustituida por una de verso donde se ponen comedias de magia y aparato²², que a su vez se desvanece. En marzo de 1867 encontramos en dicho teatro una serie de conciertos alemanes presentados al unísono de los que tienen lugar en el Circo del Príncipe Alfonso, y luego a una compañía de zarzuelas que sumándose al aire ligero pone zarzuelitas en un acto, a la usanza de los bufos²³. Por esa misma fecha, el Jovellanos cambia de nombre y de compañía, apareciendo otra vez como teatro de la Zarzuela, pero continúa programando comedias²⁴.

El Buena Vista y el Novedades, que se mantienen en la línea de ofrecer comedias, bailes y cualquier otro entretenimiento, no resaltan demasiado y se mantienen apareciendo y desapareciendo de la cartelera teatral. Es significativo que tras cerrar la empresa del Novedades, éste sea arrendado por una asociación presidida por *Ferri*, renombrado escenógrafo, con el propósito de poner en escena *La espada de Satanás*, comedia de *Rafael Liern*, obra que triunfa tras su estreno y se mantiene en cartel durante un tiempo considerable.

En febrero se abre un teatro en el barrio de las pozas que también pone comedias, y a finales de abril el Circo de Paul programa juguetes cómicos. Esa temporada, todos los teatros de Madrid son fantasmas que con sus desvanecimientos hacen que la encantada escena madrileña se rinda a la programación del Variedades.

A excepción del Real, ningún teatro de Madrid aquella temporada pudo soportar el arrollador avance de los bufos.

²² Debemos resaltar que es en este teatro donde estrena Gutiérrez de Alba su revista 1866-1867, que alcanzaría mucho éxito y se constituirá desde ese momento como género que repasa los principales acontecimientos de un lapso temporal.

²³ A finales de abril se estrena un arreglo de Frontaura traducción de una ópera bufa italiana, titulado *¿Eran dos? ¡Pues ya son tres!*, obra que fue duramente criticada por su mala calidad.

²⁴ El 9 de marzo es suspendida la función anunciándose que la nueva compañía ensaya para poner en escena la semana próxima la comedia nueva *Quiero y no puedo*, comedia en tres actos y en verso.

2. ESTRATEGIAS PARA LA FUNDACIÓN DE UN GÉNERO. PRIMERA CAMPAÑA DE LOS BUFOS MADRILEÑOS, 1866-1867

“Bajo esta piedra está Luisa
durmiendo eternos sueños;
murió una noche de risa
en los Bufos Madrileños”²⁵

Si algo supieron hacer bien los bufos, fue venderse. Quizás no tuviesen grandes cantantes, quizás asesinasen a ojos de sus contemporáneos de una vez y por todas a la descalabrada zarzuela. Podía acusárseles de muchas cosas, de groseros, de corruptores del arte, de burdos, de irrespetuosos, de ramplones, pero todo Madrid sabía que, en el teatro de los *Bufos Madrileños*, se podía pasar un buen rato cuando apeteciese porque estaba activo todas las noches, que Francisco Arderius se hacía rico y que los artistas a los que contrataba en su empresa podían respirar tranquilos al menos hasta el final de la temporada cómica, pues recibirían su paga sin los sobresaltos que se tienen cuando no se venden localidades.

Y es que sus propósitos como empresa estuvieron claros desde el principio, divertir y cobrar por ello: *Distraer la imaginación con pensamientos risueños y agradable diversión, es la única aspiración de los Bufos Madrileños* (Arderius, 1867, «Correspondencia» en Gil Blas, [IV, N.º 61, 2 de mayo]: 4). Para ello Francisco Arderius estableció las pautas de una certera estrategia empresarial desde el inicio de su aventura.

2.1. Elección del espacio de representación

El Teatro de Variedades, situado en el número 40 de la calle Magdalena (Fernández, 1988a: 249), entre las calles Santa Isabel y Ave María, fue la sala que albergó a los bufos en su primera temporada²⁶.

El Variedades contaba con dos fachadas, una que daba a la calle de la Magdalena y la otra a la calle de la Rosa. El escenario, con una apertura de boca de 7,30 metros, una profundidad aproximada de 16,90 metros, y una altura de telar de 13,25 metros (Fernández, 1988b: 252), aunque bien dispuesto para la capacidad total del teatro, poco más de unas 600 personas aproximadamente, no lo hacía un espacio ideal para representaciones de *gran espectáculo*. Ésta sería la causa principal por la que Arderius

²⁵ (1871, Almanaque Profético ilustrado de Los Bufos Arderius para el año 1871 : 80).

²⁶ El teatro de Variedades, situado como sabe todo el mundo en la calle de la Magdalena, fue el lugar escogido por mí para dar á conocer al público mis ensueños (De San Martín, 1870d: 22).

se decantase por el teatro del Circo para la segunda temporada bufa en Madrid²⁷. Aún contando con esa aparente deficiencia el teatro de Variedades era el espacio ideal para el lanzamiento de una nueva empresa teatral. Era un coliseo conocido, valiosamente situado en una céntrica calle de la capital y aunque pequeño, en relación con la capacidad de sus localidades, si lo comparamos con el Circo o la Zarzuela, poseía ese encanto irresistible que otorga historia y tradición a ciertos lugares.

Desde su inauguración el 6 de junio de 1843 como sala teatro²⁸, hasta su destrucción por un incendio el 28 de enero de 1888, coincidirán en él eventos determinantes para la historia de la escena lírica española. Allí mismo, antes de los bufos, se había estrenado la zarzuela *El duende* de Hernando, primera zarzuela considerada romántica. Tras los bufos este teatro fue sede y lugar de consolidación del género chico.

Al Variedades se le conoció además como “de la compañía Francesa”, “Francés” o “Supernumerario de la Comedia”. Arderius lo rebautizó esa temporada 1866-67 como el teatro de los *Bufos Madrileños*, y así lo reflejó la prensa desde el comienzo de la temporada.

2.2. Figuras de las que se rodeó Arderius

A comienzos de temporada la compañía de los Bufos Madrileños era pequeña, aunque llegó a crecer considerablemente finalizando ésta. Con el éxito de las obras y la buena recepción del público verificamos cómo aumenta, al mismo nivel de los ingresos y el enfebrecido entusiasmo popular, el número de actores y colaboradores de los bufos. La compañía conformada al inicio por las figuras femeninas: Hueto, Checa, Pelaez, Gómez, Rubio, Bardan, Rey, Ruiz, García, Alcaráz, Tarida, España, Larraz, Fonfrede, Macias, Herreros y Gallegos, y masculinas: Arderius, Cubero, Escriu, Orejón, Marrón, Jiménez, Castillo, García, Arderius (Federico) y Alveras (1866, «Gacetillas» en *La Patria*, [II, N.º 491, 11 de septiembre]:4), llegó a tener a finales de temporada casi cincuenta personas sobre el escenario, sin contar a músicos de la orquesta y personal del teatro. Hay que señalar que aquella incipiente compañía, la había formado Arderius a inicios de temporada con unos pocos familiares y amigos de profesión, de los que resaltamos a su tía María Bardán, a su hermano Federico y a su inseparable compañero de reparto en el Teatro de la Zarzuela, Ramón (Alejandro) Cubero.

Habíamos mencionado con anterioridad que importantes escritores y músicos

²⁷ Es durante la segunda temporada en el teatro del Circo cuando Arderius decide cambiar el nombre de *Bufos Madrileños*, por el de Bufos Arderius, temeroso de que tras la fortuna del género apareciese algún avisado que intentara desbancarlo de su lugar como fundador de los bufos españoles: *De este modo, queda resuelto el problema de mi inmortalidad*, expresa.

²⁸ La finca que lo ocupaba se había utilizado antes como espacio para juegos de pelota y salón de baile. Posteriormente al incendio del teatro se construirán parte de los inmuebles que ocupan la finca en la actualidad.

se acercaron al bufo. Los cantantes, autores y compositores de zarzuela más destacados de la época no dudaron en volcarse hacia el género al ver la acogida que éste despertó en el público. Se percataron de cómo cada noche rebosaba de concurrencia el teatro de Variedades en un momento en que la actividad en el resto de los coliseos de Madrid era menos afortunada. Otra razón de peso fue que al no existir ninguna compañía activa que empleara a cantantes o que se dedicara a la zarzuela, era Arderíos el único empresario que podía contratarlos.

Entre septiembre de 1866 y mayo de 1867 se estrenaron obras de aproximadamente una veintena de autores y fueron programadas reposiciones de otros tantos en el teatro de los bufos. Arderíos vislumbró que con lo bufo podía llenar su teatro usando invenciones de toda índole espectacular; parodias de obras o de personas conocidas; improvisados beneficios que sacudieran el muermo de la programación; llevar al escenario desde las ideas más descabelladas hasta las producciones más costosas. Pero por encima de todo eso, tenía claro que necesitaba basar sus obras en textos: textos atractivos que se acomodasen al género, textos que pudieran hacer que el teatro estuviese lleno a reventar durante un mes sin necesidad de bajar la obra de cartel. Por ello alentó continuamente a escribir y a componer para el género:

[...] La Empresa, que cree un deber suyo dar á Vd. cuenta de la formación de esta compañía, para que pase, si gusta, a enterarse de los talentos y de las fisonomías, le ofrece desde luego este teatro, que es muy grande y muy capaz de dar pingües utilidades a todo autor, para que Vd. se sirva escribir zarzuelas bufas de éxito seguro, serán representadas y puestas en escena con todo el aparato que su argumento requiera. Asimismo desea se sirva Vd. permitirle representar las obras de su repertorio, siempre que el público venga á verlas, con lo cual todos estaremos contentos y gordos. En una palabra; la Empresa confía en que Vd. contribuirá, a dar todavía más vida al género bufo madrileño, para solaz y contentamiento de la humanidad hipocóndrica (1867, «Cabos Suelos» en *Gil Blas*, [IV, N.º 96, 31 de agosto]: 4)

Gracias a esta visión de su creador, en el teatro de los Bufos Madrileños (Bufos Arderíos), se estrenaron algunas de las obras lírico dramáticas más importantes durante este periodo de la historia del teatro español²⁹.

Otro recurso que aprovechó Arderíos como ventaja para su empresa fue el de contratar espectáculos o figuras invitadas, programándolos en su teatro integrados al ejercicio de los bufos, ampliando así la actividad de su empresa más allá de los marcos de la compañía y dotando las funciones de un novedoso atractivo³⁰.

²⁹ Podemos resaltar los estrenos de: *El Joven Telémaco*, *Un sarao y una soirée*, *Robinson*, *Los sobrinos del capitán Grant*, *Pepe Hillo* entre otras.

³⁰ Notables personalidades artísticas del periodo como el actor cómico Francisco Caltañazor, la pianista Eloisa D'Herbil, los célebres ilusionistas Antonio Cervi, Giraldi o Luis Ari, la compañía de baile español de los hermanos Fernández, o la compañía de bailarines franceses, son ejemplos de la atención de Arderíos por ofrecer a su público un espectáculo variado y dinámico.

2.3. Prensa y publicidad

Francisco Arderús utilizó el poder de divulgación que le ofrecía la época, y pasó de colocar unos pocos cartelones anunciando la compañía en septiembre del año 1866, a editar un periódico con el único propósito de defender los intereses de su empresa. *La Correspondencia de los Bufos* vio la luz el 16 de febrero de 1871³¹ y, aunque apenas vivió unos meses, dejó constancia de gran cantidad de información sobre sus protagonistas. La principal causa por la que Arderús se decidió a fundar su propio periódico se halla en la enorme oposición de que fue presa el género³².

La empresa mantenía informado de su programación a varios diarios de la capital, a los que mandaba notas breves sobre lo que sucedía cada noche en su teatro.

Los Bufos siguen su carrera triunfal. El sarao y la soirée ha venido a remachar el clavo. El imperio de Arderius se ha consolidado...por estas Pascuas. El cartel de los Bufos, que inserta gacetillas dando cuenta de lo que pasa en aquel teatro, dijo lo siguiente: «Anoche se estrenó en este teatro El sarao y la soirée, y obtuvo un éxito de los mayores que registran los fastos teatrales. ¡Qué suerte tiene ese pillo de Arderius! » Y todo es verdad en estas líneas. (1866, «Cabos sueltos» en *Gil Blas*, Madrid, [año III, N.º 22, 16 de diciembre]: 4)

A través de estas notas, de la impresión de la *Correspondencia*... y de otras pequeñas publicaciones, se aseguraban los bufos de que los espectadores sintiesen curiosidad por lo que ocurría de puertas adentro en su teatro. Las encendidas polémicas sobre el género presentes en la prensa entre partidarios y detractores del bufo, resultaban rentables para la empresa por el interés que dichas discusiones despertaban entre los lectores. Ejemplo de estas desavenencias, característica propia de la prensa del siglo XIX, es la postura que tienen alrededor del quehacer de la compañía de los Bufos Madrileños, Carlos Frontaura en *El cascabel* y Luis Rivera en *Gil Blas*. Ambos, periodistas y escritores, extendían su particular pulso de contrarios valores sobre literatura y política a sus respectivos periódicos.

2.4. Estética y recursos escénicos

En las producciones de los bufos se hace énfasis en el carácter espectacular de la naturaleza musical y cómica, potenciando la teatralidad y la efectividad visual sobre la construcción de la trama. Primaba el espectáculo, no la obra, la forma, no la profundidad del contenido. Es por esto que el género necesitaba más que cantantes

³¹ La correspondencia de los Bufos no tiene más misión que la de defender a tinta y pluma los intereses morales y materiales del teatro de los Bufos Arderús (1871, «Advertencia importante» en *La Correspondencia de los Bufos*, [I, 1, 16 de febrero]: 1).

³² Esta tirante relación con la crítica se agudizó a partir del estreno de los *Misterios del Parnaso* de Luis Mariano de Larra, tras la apertura de la primera temporada de los Bufos Madrileños en el teatro del Circo en septiembre de 1867.

virtuosos, actores polifacéticos que aunque siendo malos cantantes, pudiesen convencer al público con la creación de sólidos tipos cómicos. Contratar buenos actores característicos era siempre una inversión rentable para la empresa³³.

La espectacularidad en el género bufo debe mucho al papel jugado por los escenógrafos, figurinistas y decoradores del siglo XIX. La escenografía de la época usaba telones pintados situar la acción en un contexto determinado. El público aplaudía las decoraciones a veces, tanto o más, que al desempeño de sus intérpretes. Nos encontramos, pues, en algunos casos, ante excelentes artistas dedicados al arte escenográfico, con un gran dominio del paisaje y, por tanto, del color y de la perspectiva.

En el teatro de los bufos donde abundaban los temas mitológicos y las tramas de sus obras podrían desarrollarse lo mismo en exóticos escenarios como el infierno, el Olimpo o en alguna isla remota de las antípodas, era frecuente que las pinturas de sus telones fueran ampliamente reconocidas por el público³⁴.

El gusto por lo foráneo, en especial por el arte o la moda proveniente de Francia, es un elemento representativo del período. El género bufo se había importado de París y con él se afianzó en el público madrileño la fascinación por el cancan. Con el nombre de Suripantas, fueron conocidas popularmente las coristas del teatro de los bufos. El término se generaliza después del éxito de uno de los números musicales cantados por el coro femenino en *El joven Telémaco*³⁵.

Estas *graciosas y bonitas* señoritas (1867, «*Revista y Gaceta musical*» [I, N.º 34, 25 de agosto]: 182), eran escogidas a conciencia cada temporada con el fin de formar el atractivo coro y embelesar al espectador masculino. La aparición de las suripantas era un golpe de efecto espectacular en las obras del género. No podemos imaginarnos el bufo sin los sensuales

³³ Este fue otro de los éxitos de Arderius, dotar a los bufos de los mejores actores característicos que pudiese contratar cada temporada. Sobre este hecho ironizaba Frontaura: Con los Bufos se vá este año al Circo el señor Caltañazor. La empresa ganará en ello sin duda. Pero es sensible que Caltañazor que tanto contribuyó a la prosperidad de la Zarzuela, vaya a contribuir hoy a acabar de matarla. La empresa del teatro de la Zarzuela le hizo proposiciones para formar parte de la compañía de verso que actuará este año en dicho teatro, pero el Sr. Caltañazor ha preferido a los Bufos, que deben estar ufanos de esta preferencia. Lola Fernández una actriz de mucha inteligencia, cuyo puesto está también en los teatros de declamación, también parece que va a formar entre los Bufos. Y el bufo mayor o príncipe de los bufos, ingrato con los que han bufado con él en los dos primeros años, prescinde y reniega de ellos (1868, «*Cascabeles*» en *El Cascabel*, VI, N.º 428, 2 de agosto]: 4).

³⁴ El trabajo para los bufos de dos grandes escenógrafos y figurinistas: Luis Muriel Amador y Francisco Plá, fue muy destacado por la prensa. Las decoraciones de este último llamaron mucho la atención esa primera temporada sobresaliendo las realizadas para la loa y del busto en *Tanto corre como vuela* o la plaza de Venecia pintada para la escenografía del acto segundo de *Francifredo dux de Venecia*.

³⁵ La letra del coro dice lo siguiente: Suri panta, la suri panta/ Suripanta de somaten/ Makatruki de somatén/ Sun faribún, sun faribén/ Maka trúpiten sangarinén (Blasco, 1866:26). El uso de la jitanjáfora, término literario utilizado para definir palabras o construcciones gramaticales que buscan sonoridad y no significado, fue un recurso muy utilizado de los textos del teatro de los bufos plagado de juegos de palabras, retruécanos y elementos cacofónicos

y provocadores coros o bailes de las suripantas. Conducían a la platea al frenesí con su simple presencia en escena. Arderius siendo un hábil empresario, sacaba partido de esa situación colocando chispeantes carteles que anunciaban que *de orden de la empresa se prohíben los accidentes y los desmayos bajo la multa de cinco duros*. Pero a su vez, su condición de hombre de teatro, de encantador y consciente seductor de masas, defendía con particular recelo el trabajo de las coristas en sus escritos personales:

Estas lindísimas criaturas, bastante calumniadas por la generalidad de las gentes, son hijas que mantienen a sus ancianas madres, o jóvenes que se mantienen a si mismas, luchando como tantos seres desgraciados que hay en el mundo, con la horrible miseria (De San Martín, 1867e: 65)

La presencia de estas ninfas evocadoras del deseo fue uno de los mejores hechizos que lanzaron los bufos para incrementar las ganancias de la empresa³⁶. A golpe de descubrimientos de hombros y pantorrillas, y de entretejidos diálogos subidos de tono, las suripantas provocaban en el público cada noche un concienzudo alboroto:

- Doctor, mire Vd. como se ha quedado mi niño
- Efectivamente, está flaco.
- Sólo en Vd. confío. ¡Cúrele Vd. al muchacho!
- ¿Qué padece?
- Que se ha enamorado como un loco de una corista de los Bufos
- ¡Ah! ¿Si? Pues ya sé el remedio, ya sé el remedio.
- A ver doctor, diga Vd. pronto.
- Haga Vd. que le den una cucharadita de corista por la mañana y otra por la tarde. (Blasco, 1866, *Gil Blas*, [III, N.º 11, 8 de noviembre]: 4)

2.5. Organización de las sesiones y movilidad de la programación

Las funciones estaban organizadas de lunes a domingo y este último día se organizaban dos sesiones, una de tarde y otra de noche. También había dobles funciones los días festivos. Por ejemplo, en fin de año se organizaron funciones dobles desde el domingo 23 de diciembre hasta el martes 1 de enero de 1967, con una sola función el día de Nochevieja. La primera función de la sesión de la tarde comenzaba a las 16:30 y las funciones de noche a las 20:30. De lunes a sábado las sesiones daban comienzo a las 20:30. Sin embargo, a finales de temporada, al coincidir con la llegada del verano, los horarios de domingo (los dos últimos del mes de mayo de

³⁶ *Gil Blas* dejaba esta nota sobre el estreno de *El motín de las estrellas*, refiriéndose a la desnudez de las suripantas y desvelando la falsa moral de la época: Digan lo que quieran los timoratos, lo cierto es que en el rigodon acançado con que termina el *Motín de las Estrellas*, hace furor. Una de estas noches me tocó estar al lado de un buen señor, que a pesar de sus años se alegraba de ver a las estrellas en paños menores, y aplaudía los pasos de empeño con que amenizan el baile las actrices. Arrepentido, sin duda, dijo al bajarse el telón: - Esto es picante, y no sé cómo la censura lo ha permitido (1866, «Murmillos», en *Gil Blas*, [III, N.º 18, 2 de diciembre]:4).

1867) variaron y fueron a las 17:00 la función de tarde y a las 21:00 la de noche. Cada función la constituían dos o tres piezas breves dependiendo de la extensión de las mismas. Por lo general, cada día se ponía de una a tres obras de un acto. Y cuando había un estreno de una pieza de tres actos sólo se representaba esa obra. En la primera temporada esto ocurre solamente con el estreno de *La suegra del diablo*, el resto de la programación la componen obras de uno o dos actos.

Existen dos tipos de obras en la programación de los bufos: los estrenos y las reposiciones³⁷. Una empresa teatral del siglo XIX para sobrevivir obteniendo beneficios debía mantener cierta movilidad de la cartelera. Bajo un criterio de funcionalidad basado en la buena taquilla, se ponían en escena obras con gran rapidez, subiendo semanalmente como mínimo dos obras nuevas al cartel, pudiendo ser estrenos³⁸ o reposiciones. En las primeras dos semanas del inicio de la temporada en 1866, se subieron a escena seis obras diferentes. Luego, a lo largo de los casi siete meses de temporada, esta movilidad jamás cesó.

2.6. Obras

El sábado 22 de septiembre con el estreno de *El joven Telémaco*, con música de José Rogel y texto de Eusebio Blasco comenzaría la temporada para los Bufos Madrileños. El estreno estaba acompañado de la reposición de *Un caballero particular*³⁹ de Frontaura y Barbieri. Esta primera función en el teatro de los bufos, y en particular, el estreno del Telémaco, establecería el tipo de pieza, la forma y el modo de creación por el que se ajustarán los espectáculos del género, respondiendo a las necesidades de un teatro que bebía de las influencias francesas, en cuanto a lo espectacular y lo

³⁷ Cuando usamos el término *reposiciones*, nos referimos a aquellas obras estrenadas con anterioridad al año 1866 en Madrid y que eran ya conocidas por actores y público. La compañía de los Bufos Madrileños, las retoman para acompañar otras piezas expresamente realizadas para el teatro de los bufos.

³⁸ Eran obras que había que ensayar como mínimo tres semanas para que su desempeño fuera exitoso, ya que la premura podía llevarlas al fracaso y verse obligados a sacarlas de cartel, lo que significaba una gran pérdida de tiempo y dinero para el empresario si tenemos en cuenta la cantidad de actores que integraban el reparto y el personal implicado en la puesta en escena. Tomemos como ejemplo una de las más representadas: *Un sarao y una soirée* que contaba con diecinueve actores (aproximadamente el número promedio que usaba la empresa para los estrenos), más el coro, la orquesta y el personal administrativo del teatro. Esto significaba una cuantiosa inversión para Arderius (sin contar el permanente gasto de vestuario y decoraciones para los estrenos, el mantenimiento del teatro y el pago a los autores o arreglistas). Un fracaso en tales condiciones, bien podría haber supuesto el quiebre de la empresa. Por ello la selección de las obras era de tanta importancia como el trabajo para la preparación de las mismas. Esta imponente maquinaria nunca se detenía, siempre había algo que hacer. Se vivía por, para y en el teatro.

³⁹ Esta zarzuela en un acto había sido estrenada el 28 de junio de 1858 en el Teatro de la Zarzuela, con magnífica recepción de público. Una lindísima pieza (COTARELO Y MORI Emilio, 2000: 634) que se mantuvo en cartel de manera casi ininterrumpida durante más o menos cincuenta años después de su estreno.

exótico, pero dejando claro un aire burlesco completamente español. Un *reír a la española* que nunca abandonó a ninguna producción del teatro de Arderius⁴⁰.

Seguidamente se repusieron acompañando al estreno de *El joven Telémaco* varias zarzuelas en un acto, *Las cartas de Rosalía* el día 27, *Los cómicos de la legua*⁴¹ para la primera sesión del domingo 30, *Los dos ciegos* el día 1 de octubre, *El amor y el almuerzo* el día 4, *Por amor al prójimo* el día 7 y *Soy mi hijo* el 8 de octubre⁴². El siguiente estreno fue la parodia que realizaron los bufos sobre el drama *Kean*, que titularon, *Can o el genio del desorden*. La primera parodia de actualidad en el teatro de los bufos fue esta obra de Manuel del Palacio, escrita expresamente para que Alejandro Cubero parodiara la figura del célebre trágico italiano Ernesto Rossi. (1866, «Los Teatros» en *Los Sucesos*, [I, N.º 12, 14 de octubre]:47)

La siguiente obra estrenada por los bufos fue, *¡Me escamo!* De esta pieza en un acto con texto de Manuel Nogueras y música José Rogel, no hemos encontrado apenas información, lo cual, nos hace pensar que si bien no fue un fracaso, tampoco agradó demasiado. Puesta en escena el sábado 20 de octubre, acompañando a *El joven Telémaco*, sólo fue representada en ocho ocasiones esa temporada. Desaparece de cartel el domingo 28. El estreno de *¡Me escamo!*, fue acompañado por la reposición de *Las amazonas del Tormes*, zarzuela en un acto de Emilio Álvarez y José Rogel.

El 27 de octubre se estrenó *Cubiertos a cuatro reales* de Manuel Osorio y Bernard y José Inzenga Castellanos⁴³. La obra logró buena acogida siendo los autores llamados a escena (1866, «Variedades» en *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, [N.º 1631, 29 de octubre]:4).

⁴⁰ El apoteósico éxito que arrastró tras de sí el *Telémaco*, lo reflejaba *La Patria* en su edición del lunes 1 de octubre de 1866, nueve días después del estreno: El joven Telémaco es una ganga para el teatro de los Bufos Madrileños. El público que llena todas las noches el antiguo coliseo de Variedades, prodiga sus aplausos a la obra, a los actores y a los autores, haciendo repetirles tres o cuatro piezas de música y llamando a los últimos a la escena (1866, «Gacetillas» en *La Patria*, [II, N.º 508, 1 de octubre]:4).

⁴¹ Esta zarzuela de tres actos se representaba según la ocasión siendo el tercer acto el más representado en la temporada. Cada acto tenía un título específico, el primero daba nombre a la zarzuela, el segundo se titulaba *El camino del patíbulo* y el tercero *I feroci romani*.

⁴² Estas obras habían sido estrenadas en Madrid con anterioridad y todas tenían en común ser piezas breves y resultonas, que habían alcanzado fácil éxito. Habían sido representadas en otras ocasiones por parte de los integrantes de la compañía, eran bien conocidas por los profesionales y el público, lo que las hacía ideales para dar movilidad a la programación del teatro.

⁴³ La representación de la pieza *Cubiertos a cuatro reales*, puesta por primera vez en escena el sábado último, agradó bastante; y á no dudar habría gustado más, si no dañara el interés que inspira, el demasiado movimiento y animación que en ella dominan. Su ligera música se escuchó con interés, y su desempeño, encomendado a los principales actores, fué tan perfecto como era de esperar. En suma, nada perderán nuestros lectores con asistir á su representación, pues los tipos que representa y mas de uno de sus chistes, alegran el animo y entretienen, que es cuanto van a buscar los asiduos asistentes a Variedades (1866, «Gacetillas» en *La Patria*, [II, N.º 534, 31 de octubre]:4).

Es curioso que mientras se representaba el *Don Juan* de Zorrilla, a propósito del día de difuntos, el teatro de los bufos y sus colaboradores, en este caso particular Saco, Blasco, Palacio y Rogel, estrenaran, con objeto de ser representada como homenaje al cumpleaños número 30 de Arderius, una loa donde como *Don Juan* salvado por el juicio divino, Arderius abandonaba la dura piedra de un busto para recibir los aplausos de un sorprendido público (1866, «Variedades» en *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, N.º 1637, 4 de noviembre]:4). *Tanto corre como vuela* se estrenó el 2 de noviembre. La loa compuesta en honor del príncipe de los bufos españoles (1866, [Variedades, *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, N.º 1631, 29 de octubre]: 4) fue un pretexto más para el divertimento. Un ejemplo eficaz de cómo supieron utilizar los bufos la *parodia* y la *relación con el espectador* para lograr un producto de agrado⁴⁴.

La zarzuela en dos actos *Un cuadro, un melonar y dos bodas* fue el primer gran fracaso de la compañía de los bufos. Escrito a cuatro manos el libreto y a seis la música no fue una colaboración feliz como otras que vieron la luz en la temporada⁴⁵. La obra fue puesta el lunes 12 de noviembre y el martes 13, y tras el mal rato que hizo pasar el público a los actores⁴⁶, fue retirada de cartel.

Tras el fracaso de *Un cuadro, un melonar y dos bodas*, siguieron las reposiciones de cuatro obras ya conocidas y una parodia. *Por un inglés, La isla de San Balandrán, La*

⁴⁴ [...]No hay para qué decir á dónde llegará una burla que empieza en el anuncio y tiene por protagonista al director del teatro donde se presenta. La parodia toca allí sus últimos límites: parodia de cosas y parodia de personas. Quien principia por reírse de si mismo, tiene carta blanca para reírse de todo el mundo, sin que nadie se ofenda. – Arderius, embadurnado de yeso el rostro, y representando (de medio cuerpo arriba) el papel de su propio busto, recibe con marmórea inmovilidad los presentes [...] Comienza luego la lectura de versos encomiásticos, donde poetas y actores echan el resto, imitando, con la perfección apetecible, el estilo y ademanes de los modelos que se proponen; y por último, todos cantan, bailan y retozan, empezando por el busto que animado por el bullicio general, abandono su plinto para participar en la fiesta. [...] Si alguien puede correr peligro con estas orgías de buen humor, no es por cierto el personaje que las ocasiona, sino el teatro en que se celebran. Sin embargo, en el estado actual del público no hay más remedio que seguir por esa senda. La compañía de los Bufos comenzó la temporada con El joven Telémaco, lo cual fue como principiar un aria por el do de pecho. Para hacer reír al espectador que acaba de escuchar la suripanta es forzoso echar mano de todos los remedios heroicos. A este paso, sabe Dios qué recursos se emplearán, andando el tiempo, para poner en movimiento el músculo cigomático de los abonados al teatro de los Bufos (Balart, 1866, «Teatros» en *Gil Blas*, [III, N.º 11, 8 de noviembre]: 1-2)

⁴⁵ Los autores han hallado el modo de llenar sus dos actos sin derrochar una brizna de ingenio ni malgastar un solo dicho agudo, una sola ocurrencia, feliz, una sola frase digna de memoria (1866, «Teatros» en *Gil Blas*, [III, N.º 14, 18 de noviembre]: 1)

⁴⁶ Esta obra fue ampliamente silbada: La Zarzuela Un cuadro un melonar y dos bodas, estrenada en el teatro de los Bufos (Variedades), es un arreglo de los Sres. Muro y Henales, al que han puesto música los señores Rogel, Inzenga y Cepeda: lo decimos a los que no puedan llegar a ver esta obra. Los artistas hicieron esfuerzos por salvarla; pero por lo visto el público no agradeció estos esfuerzos (1866, «Los Teatros» en *Los Sucesos* [I, N.º 38, 14 de noviembre]: 131).

cola del diablo, *La parodia de Hermann* y *El juicio final*, fueron escogidas con todo aplomo para compensar el desastre⁴⁷.

Los siguientes dos estrenos del 24 de noviembre fueron recibidos con agrado y contribuyeron a mantener al atención del público en el teatro de los bufos⁴⁸. *El conjuro*, fue un arreglo que hiciera Ayala de un entremés de Calderón, *El dragoncillo*, en cuyo argumento podemos reconocer otro famoso entremés, *La cueva de Salamanca*, de Miguel de Cervantes. Ayala manosea⁴⁹ la obrita de Calderón especialmente para el teatro de los bufos madrileños⁵⁰. Según cuenta Eusebio Blasco en sus *Memorias íntimas*, Ayala se reía de los artículos serios escritos por muchos colegas *contra espectáculo tan inofensivo*.

Por eso se decide a colaborar con los bufos planteándose como *una instructiva travesura* tomar a uno de sus autores entrañables, Calderón, *para ver si viendo que también Calderón ha hecho bufonadas, no se tome en serio ni se combate esto, que no tiene nada de particular ni hace perjuicio a nadie* (Blasco, 1904: 139)

El motín de las estrellas. Fue presentado por sus autores⁵¹ como un disparate-

⁴⁷ El 15 de noviembre se pone inmediatamente en escena *Por un inglés* con texto de Larrea y Cuende y música de Mariano Vázquez esta obra había sido estrenada con enorme éxito en el teatro de la Zarzuela en el año 1861. Las magníficas interpretaciones de Arderius y Cubero como *El Barón y Balduque*, fue la principal razón para que la retomaran con urgencia intentando mantener a flote la programación. Junto a *La isla de San Balandrán* y *Tanto corre como vuela* se pretende hacer que *el respetable* se sienta cómodamente agasajado. El día 18 se pone en escena *La cola del diablo*, Teresa Rivas la había estrenado en el Circo con gran éxito en 1854 (COTARELIO Y MORI, 200: 493). Cubero también la había hecho con anterioridad quizás por ello fue puesta en escena con tanta rapidez. Intentando dar variedad en los espectáculos los días 19 y 20 de noviembre Arderius realiza su parodia del célebre prestidigitador Hermann. En el año 1860 ya lo había hecho en una obra estrenada en el teatro de la zarzuela, *Entre Pinto y Valdemoro o la doble vista*: Arderius se hizo admirar se hizo admirar de todo el público, porque copió con tanta habilidad la fisonomía, el gesto y el modo chapurrado de hablar de Hermann, que atrajo infinito número de gentes al teatro (COTARELIO Y MORI, 2000: 709) Es perfectamente comprensible que Arderius *se sacara de la manga* como un habilidoso truco esta reposición. *El juicio final*, de Rafael García Santisteban y Miguel Albelda, había sido estrenada en el teatro de la Zarzuela en marzo de 1862, logrando arrancar el aplauso del exigente público que había silbado y pateado convirtiendo en rotundos fracasos los cinco estrenos anteriores a esta pieza. En dicho triunfo tuvo un protagonismo capital Arderius con su papel de Don Crispulo Bemol (COTARELIO Y MORI, 2000: 794). Razón de suficiente peso para subirla a cartel el 23 de noviembre de 1866 en el teatro de los bufos.

⁴⁸ El teatro de los Bufos ha tenido la suerte de ver aplaudidas dos obras en una misma noche. *El motín de las estrellas* es una bufonada chistosa, ligera y oportuna. ¿Qué más se le puede pedir? (Balart, 1866, «Teatros» en *Gil Blas* [III, N.º 17, 29 de noviembre]:1).

⁴⁹ Así versa en el libreto de *El Repertorio de los Bufos Madrileños* publicado por la imprenta de José Rodríguez en 1866.

⁵⁰ Es curioso el punto de vista que tiene de los bufos Abelardo López de Ayala, importantísima figura cultural y política de la época, y la postura que asume ante las críticas que los diarios a veces destinaban a las obras representadas en el teatro de la calle Magdalena.

⁵¹ La obra con música de José Rogel fue escrita a seis manos: Manuel Palacio, F. Moreno Godino, E. Saco fueron los autores. En *Gil Blas*, y a modo de chanza tras el fiasco de *Un Cuadro, un melonar*. . . se publicaban estos versos con relación al próximo estreno de *El motín de las estrellas*: Aunque emigren del suelo/ y a esferas más superiores/ pretendan alzar el vuelo,/ sentiré que a los autores/ se les vaya el santo al cielo (1866, «Teatros» en *Gil Blas*, [III, N.º 14, 18 de noviembre]: 4).

lirico astronómico-bailable en un acto. Con cancán incluido y nuevos trajes para el cuerpo de coros y baile, la obra alcanzó considerable éxito representándose en veinte ocasiones en la temporada. El 29 de noviembre se repone *El niño*, pieza en un acto de Mariano Pina con Música de Barbieri⁵² y el 5 de diciembre se programa *El sistema homeopático*⁵³.

Un sarao y una soirée es, después de *El Joven Telémaco*, la obra más relevante de la temporada. Desde su estreno el 12 de diciembre estuvo en cartel diariamente, excepto el sábado 5, que fue suspendida la representación⁵⁴, hasta el martes 15 de enero, alcanzando unas treinta y seis funciones consecutivas. Su aceptación fue completa por parte de la crítica y el público⁵⁵. Con el éxito del *Sarao y la Soirée* y manteniendo la estabilidad de la obra en cartel hasta completar casi cinco semanas, el teatro de los bufos estrenó otras cuatro piezas breves de forma sucesiva: *De tejas arriba* estrenada 22 de diciembre, *El pavo de Navidad* 24 de diciembre⁵⁶ y los dos conciertos del 27 de diciembre y el 12 de enero⁵⁷ de 1867.

⁵² Estrenada en el Teatro de la Zarzuela el 15 de junio de 1859 se mantuvo en repertorio varios años. Escrita por Pina con soltura y salpicada de un diálogo chispeante enfatizaba su música sencilla, aunque muy pegajosa, haciéndose muy popular la obra por una seguidilla que cantaba la actriz Elisa Zamancois. (COTARELIO Y MORI, 2000: 677-678) Las zarzuelitas con temas de actualidad eran bien recibidas por el público madrileño, que gustaba ver cuadros ingeniosos que retrataran costumbres de la época como el famoso dúo cómico que bailaban los protagonistas al estilo de los más fervientes seguidores de la moda que frecuentaban los salones de Capellanes.

⁵³ *El sistema homeopático* es una pieza de Miguel Pastorfido que hemos encontrado aislada dentro de la programación de los bufos. El 5 de diciembre era anunciada pero no hemos hallado referencia a esta obra en la bibliografía consultada.

⁵⁴ Ese día la función fue suspendida por el fallecimiento de la actriz y tía de Arderius, María Bardán: El domingo fue muy aplaudida en los Bufos la graciosa obrilla *Un sarao y una soirée*, cuyas representaciones habían sido suspendidas con motivo del fallecimiento de la notable característica doña María Bardán (1867, «Los Teatros» en *Los Sucesos*, [II, N.º 84, 8 de enero]:4).

⁵⁵ Las críticas reflejan el deslumbrante éxito de la zarzuela que por su sátira social, su frescura y actualidad, pasó a ser una de las obras más importantes del género escritas en España: [...] verdad es que la obra lo merece, porque, sin otras pretensiones que la de presentar en dos sencillos cuadros el contraste de las costumbres de dos épocas que forman la antítesis mas completa, no obstante existir muchas personas que han alcanzado a entrambas, está llena de oportunos chistes y enriquecida con una música deliciosa. Tanto los jóvenes autores del libro, señores Lustonó y Ramos, como el Sr. Arrieta, que lo es de la música, fueron llamados varias veces a escena en el primero y segundo acto, y saludados con repetidos aplausos. Los felicitamos cordialmente por su bien ganado triunfo, y auguramos a la empresa honra y provecho para largo tiempo (1866, «Los Teatros» en *Los Sucesos*, [I, N.º 64, 14 de diciembre]: 4).

⁵⁶ Francisco Asenjo Barbieri colabora con los bufos poniendo música a *De tejas arriba* y *El pavo de Navidad*, respondiendo así al llamado que le había hecho Arderius de escribir para el género. La correspondencia entre Arderius y Barbieri, publicada por Emilio Casares Rodicio en *Papeles de Barbieri*, es una muestra del esfuerzo de Arderius por lograr que los principales compositores de la época se acercaran al bufo. La gran amistad que une a Barbieri y Arderius será el germen del apoyo que el músico manifiesta hacia el teatro de los bufos. Arderius retomará continuamente éxitos anteriores del compositor adecuándolos a la voz del género.

⁵⁷ Estos dos conciertos fueron la parodia de los exitosos conciertos organizados por Barbieri en diciembre en el Circo del Príncipe Alfonso y Baltazar Saldoni en enero con los alumnos del Conservatorio de música y declamación. En estas parodias, además del particular modo bufo al nombrar las partes musicales de que estaban compuestos, se puede apreciar también la presencia de la improvisación y participación activa que se daba al público en el teatro de los bufos (1867, «Diversiones» en *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, [CIX, N.º 12, 12 de enero]:4).

El estreno de *La isla de las monas* de Miguel Pastorfido y la reposición de *El sombrero de mi mujer* tuvieron lugar el 16 de enero de 1867, ambas obras pasaron sin penas ni glorias por la cartelera tras el triunfo del *Sarao y la soirée*⁵⁸. El 25 de enero se estrena *Francifredo dux de Venecia*, texto de Mariano Pina y música de Rogel. Esta obra viene a retomar el buen curso de los exitosos estrenos, siendo una obra facilona y abundante en recursos comunes para hacer reír sin mucho esfuerzo y encajando plenamente en el gusto del público, harto ya, de dramones románticos plagados de doncellas y burladores. Fue, tal vez, su fórmula de chafo melodrama, parodiado con seriedad y bien adornado con la guasa de un macarrónico italiano, lo que maravilló a los espectadores, siendo premiado por el público y a su vez fieramente atacado por la crítica⁵⁹.

El 5 de febrero se estrenarían otras dos obras en un acto: *La trompa de Eustaquio*, *Hacer el oso* y se repondría *Un beso y un bofetón* de Pastorfido. *Hacer el Oso*, no interesó y el público la condenó al olvido, no pasando de ese fin de semana. Tuvo cinco únicas funciones y el domingo 10 de febrero era bajada de cartel. Mientras que la Trompa de Eustaquio, se llevó los laureles de la noche y contó con veintitrés representaciones durante el resto de la temporada⁶⁰.

⁵⁸ Aplaudimos el ingenio del Sr. Pastorfido, pero lamentamos la sobrada libertad que resalta en la mayoría de sus obras; chistes de ese género hacen poca gracia al público sensato (1867, «Los Teatros» en *Los Sucesos*, [II, N.º 93, 18 de enero]: 4). Concluidas ya las representaciones de *Un sarao y una soirée*, que tantos aplausos y entradas ha proporcionado a los Bufos Madrileños, tendrá lugar hoy miércoles en ese afortunado teatro la primera representación de la zarzuela en un acto titulada *La isla de las Monas* y *El sombrero de mi mujer*, zarzuela también en un acto (1867, «Los Teatros» en *Los Sucesos*, [II, N.º 91, 16 de enero]:4).

⁵⁹ [...] lamentamos que el público no tenga ocasión de aplaudir otra cosa un poco más seria en materia de música española. (1867, *Revista y Gaceta musical* [I, N.º 5, 3 de febrero]: 27) La zarzuela *Francifredo dux de Venecia*, estrenada en el teatro de los Bufos (Variedades), es una colección de chistosos disparates, que enoja con razón a los críticos, pero que regocija a los que solo van al teatro a disipar la melancolía: Así fue que hubo aplausos para el autor del libreto, D. Mariano Pina; para el de la música, juguetona y graciosa, Sr. Rogel; para el Sr. Plá, pintor de una buena decoración final; para las Sras. Checa y Hueto, y los Sres. Arderius, Cubero y Orejon, que desempeñaron la obra, y sobre todo, para las coristas, que excitaron el entusiasmo del sexo feo con sus trajes de bateleras. (1867, «Los Teatros», *Los Sucesos*, [II, N.º 101, 27 de enero]: 4) El teatro de los Bufos ha aumentado la lista de sus éxitos con el Francifredo, dux de Venecia. Esta producción, que no es otra cosa de una deliciosa parodia de las obras del género romántico, está sembrada de chistes y desatinos capaces de conmover a un prestamista. Se ven en ella la mano del autor de *Los dioses del Olimpo*, y las piernas de las individuos del cuerpo de coros [...] Son también notables en Francifredo varias piezas de música y la preciosa decoración final. La escena esta bien representada, y fuera de que Dios conceda voz a Arderius, no queda nada que pedir. (1867, «Cabos Suelos» en *Gil Blas*, [IV, N.º 35, 13 de enero]: 4).

⁶⁰ Esta misma obra había sido estrenada en otro teatro pocos días antes y pasó casi desapercibida: Dos zarzuelas en un acto se estrenaron anteanoche en el teatro de los Bufos Madrileños. La primera, titulada *Hacer el oso*, es un arreglo en verso, de cierta piececita francesa muy disparatada. La segunda lleva el título de *la trompa de Eustaquio*, y es la misma que noches pasadas se estrenó en el Príncipe con el título de *Los dos sordos*. Sin Embargo *la trompa de Eustaquio* gusta y hace reír al público, y esperamos proporcione muchas entradas: Los señores Arderius y Cubero hicieron su papel con gracia, y fueron aplaudidos. Don Juan Catalina y el Sr. Villamala, se presentaron en la escena cuando el público pidió el nombre de los autores. (1867, «Los Teatros» en *Los Sucesos*, [II, N.º 110, 7 de febrero]: 4)

El 16 de febrero se repone *El suplicio de un hombre*, de Federico Bardan y José Rogel. La obra alcanzó siete representaciones siendo aplaudida por el desempeño actoral: [...] la señorita Hueto y el Sr. Arderius, que hicieron pasar al público un rato delicioso. El Sr. Arderius, sobre todo, desempeñó su difícil papel a las mil maravillas (1867, «Los Teatros» en *Los Sucesos*, [II, N.º 120, 19 de febrero]:4). A continuación se estrenarían otras dos obras *Don Carnaval* y *Doña Cuaresma* el 25 de febrero y *Bazar de novias* el 9 de marzo⁶¹. *Don Carnaval* y *Doña Cuaresma* de Gutiérrez de Alba y Lázaro Núñez Robres fue ese tipo de pieza, al igual que *El pavo de Navidad*, escritas para una determinada época del año. Estas obras eran retiradas de cartel teniendo éxito y con pocas representaciones. Si analizamos otros estrenos de la temporada, esta clase de espectáculos solo eran funcionales entre fechas concretas. Aun así, aguantaban el tirón de la taquilla y se mantenían más tiempo del periodo razonable para el que fueron creadas. *Bazar de novias* por su parte se mantuvo mucho más tiempo en cartel. El texto de Mariano Pina es gracioso y las situaciones que crea se hacen merecedoras de una sonrisa. La música de Oudrid está pensada como complemento de la acción, y la simple lectura de la pieza invita a recrear la atmósfera sonora adecuada para la misma. Es una obra propia del género, y en ella juega un importante papel *el coro de jovencitas* de buen ver, que, como indica el título, tienen un atractivo protagonismo.

El 10 de marzo se repone *Frasquito*⁶² y el 23 se estrena *La suegra del diablo*. Esta obra, es la primera colaboración entre Eusebio Blasco⁶³ y Emilio Arrieta para los bufos, y surge con la estructura de la zarzuela grande, en tres actos, como respuesta del escritor ante las críticas que se ensañaban en demostrar que en el teatro de la calle Magdalena no se ponían obras serias. Es la quinta obra con más representaciones esa temporada, veintiuna, si tenemos en cuenta que se estrenó en marzo, apenas un mes antes de que ésta terminara. La obra se representaba en solitario, en la sesión de la tarde o la noche (o en ambas), puesto que su extensión le impedía compartir cartel. Es atrayente el hecho de que por primera vez la compañía suspenda dos funciones, para ensayo y

⁶¹ Nótese que los estrenos se van distanciando al tener la compañía hasta el momento y en cartel, nueve estrenos activos.

⁶² Esta obra, tomada del francés y cuyo origen era un vaudeville llamado *Edgard et sa bonne*, había sido traducida anteriormente y estrenada como comedia con el título de *Ándese usted con bromas*, por Ramón Valladares y Saavedra. Después sería retomada por Ricardo de la Vega y estrenada como zarzuela en un acto el 24 de marzo de 1859, consiguiendo extraordinario éxito. Cotarelo atribuye su triunfo a la buena música que le puso el maestro Caballero, que fue muy aplaudida y repetida algunas de sus piezas, puesto que el texto era muy conocido (COTARELIO Y MORI, 2000: 672). Cubero formaba parte del reparto en su estreno y es posible que se la propusiera a Arderius.

⁶³ *La suegra del diablo*, lleva por título la última obra dramática de nuestro amigo Blasco, estrenada con gran éxito en los Bufos. Mucho se ha dicho y escrito en contra de las suegras. Quizá merezcan todavía más. Blasco la hace mucho más temible que al diablo, y no se atreve a llevarla al infierno, porque desconcertaría el orden establecido en aquellas regiones (Rivera, 1867, «Lo que corre por ahí» en Gil Blas, [IV, No52]. 1).

montaje de un espectáculo⁶⁴. *La suegra del diablo* se mantuvo durante dos semanas continuadas en cartel sin que fuera puesta ninguna otra obra⁶⁵. Es otro hecho de importancia en relación a este estreno.

El empuje que imprimió *La suegra del diablo* en la cartelera aún estaba fresco cuando los bufos lanzaron otro éxito, ¿*Quién es el loco?*, un arreglo de Adolfo Llanos de Alcaraz de un cuento de Edgar Allan Poe, con música de José Rogel. Se estrenó con muy buena recepción el lunes 8 de abril, pero solo contó con nueve representaciones puesto que la temporada tocaba a su fin y coincidió con el lapso existente entre el viernes 12 y el sábado 20, espacio en que no se efectuaban representaciones de acuerdo a lo dispuesto en el *Decreto Orgánico de Teatros del Reino*, que prohibía las representaciones de espectáculos festivos desde comienzos de la Semana Santa hasta el sábado de Gloria.

A finales de la temporada, la actividad en el teatro de los bufos fue vertiginosa. Mantuvieron la reposición de los éxitos y estrenaron o repusieron varias piezas pequeñas en funciones beneficio a favor de los miembros de la compañía y personal administrativo de la empresa. El 21 de abril se estrenan dos obras de Adolfo Llanos de Alcaraz: *Un muerto de buen humor* y *El Ajuste de una tiple*, el 27 de abril se estrena *El café cantante* de Gutiérrez de Alba y se reponen *Los parvulitos* mientras que el 3 de mayo se representa la tonadilla, *Los cómicos nuevos o el mio bandullo*. El último estreno de la temporada fue *El porvenir de los Bufos*, que se proponía a manera de revista⁶⁶, hacer un repaso de todas las obras estrenadas dando cierre a la temporada antes de marchar

⁶⁴ Los días 21 y 22 de marzo permanece cerrado el teatro al público con el propósito de preparar la nueva zarzuela.

⁶⁵ El cuento popular fantástico, en tres actos y en verso, que con el título de *La Suegra del diablo*, se estrenó anoche en el teatro de los Bufos, alcanzó un éxito extraordinario, [...] La distinguida concurrencia que ocupaba todas las localidades de aquel, celebro todos los chistes de que esta plagado el dialogo del cuento, aplaudió sin cesar las situaciones cómicas en que abunda, y pidió diversas veces la repetición de música, que es liadísima, perfectamente adecuada a la obra, y que con la maestría que le distingue a compuesto el Sr. Arrieta. Al final del segundo acto y al de la zarzuela fueron llamados a la escena los autores y los actores, entre los que se distinguió notablemente el Sr. Escru, para quien fueron los honores de la fiesta, merced al singular donaire con que representó el chistoso personaje que retrataba. El Sr. Arderius, asimismo, fue muy aplaudido, y también las Sras. Hueto y Ruiz Y el señor Orejón. En suma, la zarzuela del Sr. Blasco, primera en tres actos que se ha presentado en el teatro de los Bufos, ofrece a la empresa un porvenir dorado (1867, «Los Teatros» en *Los Sucesos*, [II, N.º 148, 24 de marzo]: 283).

⁶⁶ [...] en conjunto la revista, aunque sin las formas ni condiciones para ser considerada una obra dramática, llena su objetivo, que es el de entretener una hora al audito-rio. Estas obras de circunstancias no pueden aspirar más que a un aplauso transitorio, tributado más bien que a la obra a la parte cómica que en sí tienen los asuntos que le sirven de base. (Pérez Galdós, 1923: 128)

la compañía de gira durante el verano⁶⁷. Con la función del martes 7 de mayo de *El porvenir de los Bufos*, se cierra oficialmente la temporada, aunque luego se realizaría otra función el sábado 11 de mayo⁶⁸.

La temporada de 1866-1867, comprendida entre el sábado 22 de septiembre de 1866 y el sábado 11 de mayo de 1867, terminó para los bufos con un total de CUARENTA Y SEIS ESPECTÁCULOS puestos en escena, de los cuales VEINTISIETE fueron estrenos y DIECINUEVE reposiciones. El total de funciones aproximadas en la temporada fue de SEICIENTAS VEINTISIETE FUNCIONES, de las cuales QUINIENTAS TRES fueron funciones de estrenos y CIENTO VEINTICUATRO de reposiciones⁶⁹.

Esto quiere decir que la empresa teatral de Francisco Arderius significó un estímulo para la creación de obras originales de escritores y compositores de la época, quienes encontraron en los Bufos Madrileños un espacio para la proliferación de su obra y una manera directa para la obtención de beneficios económicos en una etapa de crisis socio-política, que afectaba a la producción y la gestión teatral en Madrid y el resto de España.

Los éxitos de la temporada fueron *El joven Telémaco* con **setenta y nueve representaciones**, y *Un sarao y una soirée*, con **cincuenta y ocho**. Alcanzaron también gran éxito *Francifredo Dux de Venecia*, *La trompa de Eustaquio*, *La suegra del diablo*, *El pavo de Navidad*, *El Conjurado*, *El motín de las Estrellas*, y *Bazar de novias*, oscilando cada una de ellas entre las veintiséis y las dieciocho representaciones en la temporada. Además podemos catalogar como obras de éxito, teniendo en cuenta algunas particularidades que las hizo ser menos representadas⁷⁰, las siguientes: *Cubiertos a cuatro reales*, *Tanto*

⁶⁷ La obra una suerte de declaración de existencia y principios, donde Arderius, además de ensalzar las excelsitudes del género bufo, promete volver la próxima temporada con el fin de seguir cosechando el nuevo género y continuar divirtiéndose con él al público madrileño: En el teatro de los Bufos, se estrenó el viernes una revista original del Sr. Granés, titulada *El Porvenir de los Bufos*. Es un juicio contradictorio en que el autor quiere demostrar las excelencias del nuevo género ante la acusación de sus detractores, la Tragedia, la Zarzuela y el Drama. El juguete tiene mucha gracia y está escrito con una facilidad de versificación digna de Serra. Inicia entre nosotros un género nuevo y admiramos en él la estricta imparcialidad con que juzga en todas las producciones representadas en el teatro de la calle de la Magdalena (1867, «Apartes» en *El Sainete*. [I, Segunda época, 12 de mayo]: 4).

⁶⁸ La última función de la temporada se realizó en beneficio de los empleados de la administración del teatro y estuvo compuesta por: *Un caballero particular*, *El joven Telémaco* y *Un sarao y una soirée*.

⁶⁹ Véase la programación de la temporada 1866-1867 en los anexos de la Tesis doctoral, *Recepción y Proyección de la compañía Bufos Madrileños en Madrid, 1866-1869*, Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Filología, Universidad de Alcalá.

⁷⁰ Algunas de estas obras eran simplemente puestas en escena con un motivo de corto plazo, como las parodias o los apropósitos; otras de ellas coincidieron con el final de la temporada, teniendo menor oportunidad de representaciones. Pero, tanto la programación como la prensa consultada demuestran que atrajeron gratamente la atención del público.

corre como vuela, ¿Quién es el loco?, Can o el genio del desorden, Un muerto de buen humor y El ajuste de una tiple. Entre los estrenos podemos mencionar también rotundos fracasos como *Un cuadro, un melonar y dos bodas, De tejas arriba o Hacer el oso.*

La mayor parte de las reposiciones utilizadas para dar movilidad a la programación cumplieron su propósito de acompañar al estreno y complementar las sesiones. El niño, Los cómicos de la legua, Un caballero particular, Las cartas de Rosalía, El amor y el almuerzo, alcanzaron cada una un considerable número de funciones, entre las dieciséis y las once, a lo largo de la temporada.

3. CONCLUSIONES

“¿Se han parado ustedes alguna vez a considerar lo que dan de sí trescientos sesenta y cinco días? Trescientos sesenta cinco días representan:

Para Arderius, trescientos sesenta y cinco llenos del teatro de los Bufos;

Para Colmenares, trescientos sesenta y cinco vacíos del teatro del Circo; [...] (1867, «Reflexiones de año nuevo», en *Gil Blas*, [IV, N.º 27, 3 de enero]: 1)

La primera temporada de los bufos en Madrid fue un triunfo absoluto. Gozaron del interés del público, lograron su empeño de hacer reír, y lo más importante, instauraron una fórmula, inédita hasta el momento, de espectáculo rentable y efectivo. Así lo reconoce Arderius en sus *Confidencias*:

El dios éxito coronó mi empresa y hoy en todos los teatros de Madrid, desde el humilde café cantante hasta el aristocrático... (excusamos de nombrarlo), hay una tendencia tan marcada hacia el género grotesco, que trasciende a cien leguas de distancia. (De San Martín, 1867f: 22)

Y era muy cierto, la bufomanía se había desatado en Madrid y muy pronto se extendería por toda la península:

En Cádiz se ha formado una compañía de Zarzuela, con el título de Bufos gaditanos, habiendo ya comenzado á actuar en el teatro del Balón con el arreglo Los cómicos de la Legua. Parece que seguirán poniendo el repertorio de la compañía de Bufos madrileños. (1867, «Teatros» en *Los Sucesos*, [II, N.º 240, 14 de julio]:4)

La *Revista y Gaceta Musical* se dolía y mofaba del hecho de que muy pronto habría bufos gallegos, asturianos, etc. (1867, [*Revista y Gaceta musical*, I, N.º 34]:182) Y es que ese año sesenta y siete hubo, antes de los gaditanos, un basto dinamismo bufo en Sevilla, con una compañía y varios estrenos. También en Valencia se estrenó *Telémaco en la Albufera*, zarzuela en un acto de Liern y Rogel que trataba de aprovechar el éxito de *El joven Telémaco*.

La eclosión bufa se hizo tan grande que su influencia llegaría a América,

haciéndose plazas fuertes del género las principales ciudades de Cuba y México.

Los Bufos Madrileños, con su irrupción, marcaron de golpe el quehacer teatral de la época, dándole un vuelco hasta el momento desconocido. Esta nueva forma de expresión en la escena española abrió un camino inesperado en la recepción y en el planteamiento estructural del espectáculo teatral en España. Una verdadera fiebre social, una psicosis por la risa y el divertimento se apoderó de Madrid. Ramón María de Valle-Inclán refleja así aquella euforia popular:

¡Me gustan todas, me gustan todas! En los cafés, los jugadores de dominó; en las redacciones, el gacetillero, en las tertulias de camilla y botijo, el gracioso que canta los números de la lotería; en el gran mundo, las tarascas más a la moda, los pollos en cambio de voz, los viejos verdes, todos los madrileños, en aquella hora de licencias y milagros, canturreaban algún aire aprendido en el teatro de los bufos. (Valle Inclán, 2002: 1436)

Tras la aparición de los bufos en Madrid, medió el gusto teatral decantándose hacia el reconocimiento de insipientes y novedosas formas en la escena como el uso de lo grotesco, cuya presencia reconocemos en los exagerados *tipos característicos* del bufo. Las vivaces y pegadizas melodías de sus obras influyeron en el crecimiento, la edición y la venta de partituras de música popular⁷¹. El auge de los bufos contribuiría, en un futuro no muy lejano de aquella primera temporada, a la creación del teatro por horas y a la instauración del género chico como forma teatral predominante de la escena madrileña en los años que sucedieron al impacto del género.

El teatro de los Bufos Madrileños (Bufos Arderíus) prevaleció durante una década sobre el resto de los teatros de Madrid hasta que el público declinó su gusto hacia el tipo de espectáculos que planteaba el género chico. Habían resistido triunfalmente a una de las etapas más difíciles por las que atravesó el teatro español en el siglo XIX. Funcionaron como empresa porque sus propósitos estaban claros: divertir y cobrar por ello. Ofrecían lo que se quería ver sobre un escenario, y Francisco Arderíus siempre se mantuvo alerta para medir el entusiasmo popular y brindar a *su público* un espectáculo acorde con las necesidades del momento histórico que le había tocado vivir.

Estos diez malos versos de una improvisada escena entre Arderíus y Cubero ilustran los meritos ganados por la compañía aquella primera temporada de 1866-1867:

Con el Sarao y el Telémaco

⁷¹ La partitura de la habanera *Me Gustan todas de El joven Telémaco*, tuvo gran venta en los años siguientes al estreno del Telémaco.

Llevo ganados un dineral,
Y si esto sigue, á fe de Paco,
El mismo Roschild me va á envidiar.
Tose Cubero, se estira y dice:
Chiquillo no digas eso
Mira que vas a desafinar.
Arderius haciéndose justicia:
Más desafino cuando canto
Y me aplauden á rabi.....ar.
(1867, «Apartes» en *El Sainete*, [I, N.º 12, 26 de febrero]: 4)

Referencias bibliográficas

- ARDERIUS, F. (1867), «Correspondencia» en *Gil Blas*, [año IV, N.º 61, 2 de mayo]
BALART, F. (1866), «Teatros» en *Gil Blas*, [año III, N.º 11, 8 de noviembre]
____ (1866), «Teatros» en *Gil Blas*, [año III, N.º 17, 29 de noviembre]
BLASCO, E. (1866), *El joven Telémaco, Repertorio de los Bufos Madrileños*. Imp. José Rodríguez: Madrid.
____ (1866), «Ecos de Madrid» en *Gil Blas*, [año III, N.º 11, 8 de noviembre]
____ (1904), *Memorias Intimas*. Leopoldo Martínez: Madrid [tomo IV]
CASARES RODICIO, E. (1996-97), «Historia del teatro de los Bufos, 1866-1881. Crónica y dramaturgia» en *Cuadernos de Música Iberoamericana*, Madrid: Fundación Autor, [vol. 2-3]
____ (ed.) (2002), *Diccionario de la Zarzuela España e Hispanoamérica*, Madrid: ICCMU, [2 vols.]
CORTIZO, MTM E. (1998), *Emilio Arrieta. De la ópera a la zarzuela*. Madrid: ICCMU, Colección Música Hispana Textos. Biografías.
COTARELO y MORI, E. (2000), *Historia de la zarzuela o sea El drama lírico en España, desde su origen a finales del siglo XIX*, Madrid: ICCMU, Colección Retorno.
DE SAN MARTÍN, A. (1870), *Confidencias de Arderius. Historia de un bufo, referida por D. Antonio de San Martín*. Madrid: Imp. Española.
FERNANDEZ MUÑOZ, Á. L. (1988), *Arquitectura teatral en Madrid. Del corral de comedias al cinematógrafo*, Ed. El Avapies, Madrid.
FRONTAURA, C. (1868), «Cascabeles» en *El Cascabel*, [año VI, N.º 428, 2 de agosto]
PEÑA Y GOÑI, A.. (1881), *La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX. Apuntes históricos*, Madrid: Imprenta de El Liberal.
PEREZ GALDÓS, B. (1923), *Nuestro teatro*. Renacimiento: Madrid.
RIVERA, L. (1867), «Lo que corre por ahí» en *Gil Blas*, [año IV, N.º 52, 31 de marzo]
RUBIO, P. (1927), *Mis memorias*. Madrid: Librería de Fco. Beltrán.
UBIETO, A. (1979), *Introducción a la Historia de España*, Barcelona: Editorial Teide [1963]
VALLE-INCLAN, R. (2002), *El Ruedo ibérico II. Viva mi dueño*, en *Obra completa Tomo I*. Madrid: Espasa Calpe, [2 vols.]
YXART, J. (1987), *El Arte Escénico en España*, Barcelona: Editorial Alta Fulla.

Recurso hemerográfico

- ____ (1866), «Apartes» en *El Sainete*, Madrid, [año I, Primera época, 4 de diciembre]
____ (1866), «Diversiones» en *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, Madrid, [N.º 1651, 18 de noviembre]
____ (1866), «Cabos Suelos» en *Gil Blas*, Madrid, [año III, N.º 22, 16 de diciembre]
____ (1866), «Gacetillas» en *La lealtad*. Diario Religioso-Monárquico, Madrid, [año I, N.º 184]
____ (1866), «Gacetillas» en *La Patria*, Madrid, [año II, N.º 491, 11 de septiembre]
____ (1866), «Gacetillas» en *La Patria*. Madrid, [año II, N.º 508, 1 de octubre]
____ (1866), «Gacetillas» en *La Patria*. Madrid, [año II, N.º 534, 31 de octubre]
____ (1866), «Los Teatros» en *Los Sucesos*, Madrid, [año II, N.º 12, 14 de octubre]
____ (1866), «Los Teatros» en *Los Sucesos*, Madrid, [año II, N.º 24, 28 de octubre]
____ (1866), «Los Teatros» en *Los Sucesos*, Madrid, [año II, N.º 38, 14 de noviembre]

- ___ (1866), «Murmillos» en *Gil Blas*, Madrid, [año III, N.º 18, 2 de diciembre]
- ___ (1866), «Nuestros grabados. D. Francisco Arderius» en *Los Sucesos. Diario político ilustrado*, Madrid, [año I, N.º 72, 23 de diciembre]
- ___ (1866), «Teatros» en *Gil Blas*, Madrid, [año III, N.º 14, 18 de noviembre]
- ___ (1866), «Sucesos Estadísticos. Teatros», en *Los Sucesos*, Madrid, [año I, N.º 63, 13 de diciembre]
- ___ (1866), «Variedades» en *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, Madrid, [N.º 1631, 29 de octubre]
- ___ (1866), «Variedades» en *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, Madrid, [N.º 1637, 4 de noviembre]
- ___ (1867), *Almanaque musical y de Teatros*. Madrid: Imp. de Gaspar y Roig [1er año, 1868]
- ___ (1867), «Apartes» en *El Sainete*, Madrid, [año I, N.º 12, Segunda época, 26 de febrero]
- ___ (1867), «Apartes» en *El Sainete*, Madrid, [año I, N.º 12, Segunda época, 12 de mayo]
- ___ (1866), «Diversiones» en *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, Madrid, [N.º 12, 12 de enero]
- ___ (1867), «Cabos Sueltos» en *Gil Blas*, Madrid, [año IV, N.º 35, 13 de enero]
- ___ (1867), «Cabos Sueltos» en *Gil Blas*, Madrid, [año IV, N.º 96, 4]
- ___ (1867), «Los Teatros» en *Los Sucesos*, Madrid, [año II, N.º 84, 8 de enero]
- ___ (1867), «Los Teatros» en *Los Sucesos*, Madrid, [año II, N.º 101, 27 de enero]
- ___ (1867), «Los Teatros» en *Los Sucesos*, Madrid, [año II, N.º 110, 7 de febrero]
- ___ (1867), «Los Teatros» en *Los Sucesos*, Madrid, [año II, N.º 119, 17 de febrero]
- ___ (1867), «Los Teatros» en *Los Sucesos*, Madrid, [año II, N.º 148, 24 de marzo]
- ___ (1867), «Los Teatros» en *Los Sucesos*, Madrid, [año II, N.º 161, 9 de abril]
- ___ (1867), «Los Teatros» en *Los Sucesos*, Madrid, [año II, N.º 240, 14 de julio]
- ___ (1867), *Revista y Gaceta Musical*, Madrid, [año I, N.º 1, 6 de enero]
- ___ (1867), *Revista y Gaceta Musical*, Madrid, [año I, N.º 5, 3 de febrero]
- ___ (1867), *Revista y Gaceta musical*, Madrid, [año I, N.º 34, 25 de agosto]
- ___ (1867), «Reflexiones de año nuevo» en *Gil Blas*, Madrid, [año IV, N.º 27, 3 de enero]
- ___ (1868), *El papelito*, Madrid, [Siglo I, papelito 5, 3 de mayo]
- ___ (1871), *Almanaque Profético ilustrado de Los Bufos Arderius para el año 1871*, Madrid: Imp. Española.
- ___ (1871), *La Correspondencia de los Bufos*, Madrid, [año I, N.º 1, 16 de febrero]