

LA VERBENA DE LA PALOMA EN ARGENTINA.  
JUSTICIA CRIOLLA

POR

ANA ISABEL BALLESTEROS DORADO  
*Universidad Complutense de Madrid*

Sabido es el gran éxito de la zarzuela española entre los públicos hispánicos. También es bien conocida la clara influencia de las piezas españolas de género chico en las creaciones de autores hispanoamericanos a finales del siglo XIX y primera mitad de la presente centuria.

Ya en otra parte<sup>1</sup> he tratado sobre un cantable de *La gran vía* y su reflejo en una zarzuela arrevistada argentina, *De paseo en Buenos Aires*. Así pues, de los tres espectáculos de este tipo más influyentes sobre los elaborados en Argentina, aquí sólo se hará referencia a uno de los otros dos: *La verbena de la Paloma*.<sup>2</sup>

*La verbena de la Paloma*, estrenada en medio de dos defunciones muy sentidas, la de Arrieta (13 de febrero de 1894) y la de Barbieri (19 de febrero de 1894), pertenece a la madurez artística y humana de su autor literario, Ricardo

---

<sup>1</sup> "La gran vía" en Argentina. "De paseo en Buenos Aires", en *España en América y América en España* (Actas del III Congreso Argentino de Hispanistas, 19-23 de mayo de 1992; en prensa).

<sup>2</sup> Se cuenta con una edición relativamente reciente, tan excelente como pueda pedirse, a cargo de R. Alier, de 1983. Citaremos siempre por esta edición. Se da el caso, menos frecuente de lo que parece, de no existir variantes entre el texto original y el impreso en las publicaciones sucesivas a la de Velasco de 1894. Probablemente el recitado y cantado del estreno tampoco se distanciará del que se publicó en primer lugar. Sobre la filiación de las zarzuelas argentinas a las españolas, citaremos las palabras que Castagnino recoge de Rafael Alberto Arrieta y con las que se identifica, respecto al resonante éxito que acompañó a *La verbena de la Paloma* en Buenos Aires, ya en 1894: «Simultáneamente representada en varios teatros de la ciudad, y en algunos dos, tres y hasta cuatro veces por noche, de acuerdo con el novedoso y económico fraccionamiento del espectáculo por secciones, la afortunada *Verbena* paseó el mantón de Manila por todos los barrios, acompañada por el trocete de los caballos de tranvía...» (1988, p. 113).

de la Vega,<sup>3</sup> sin que su inspiración en un hecho real disminuya su acierto al dibujar con una fiabilidad y lógica absolutas toda una vida a través de una sola historia.<sup>4</sup>

Partimos de un hecho constatado: la aceptación de *La verbena de la Paloma* como modelo en su género, como pieza cumbre de una forma de espectáculo unida a su perdurabilidad.<sup>5</sup> Y, en cuanto modelo, susceptible de influenciar,

<sup>3</sup> Para contar con algunos datos de referencia sobre Ricardo de la Vega, puede mirarse el libro de Pilar Lozano Guirao (1963) o la antología editada por Federico Carlos Sainz de Robles (1943, pp. 1073-1076). A pesar de ser, indudablemente, *La verbena* (estrenada en el teatro Apolo la noche del 17 de febrero de 1894) la obra más famosa de su autor —y, quizás, una de las más renombradas entre las de su género— la crítica no mostró ante el libreto el entusiasmo que se observa ante otras: el gacetillero encargado el 18 de febrero de la reseña en *El liberal*, que firma J. A., le achacaba al asunto ser, quizá «demasiado pequeño, aun dadas las modestas condiciones que exige el género a que la obra pertenece, sin que la fábula ofrezca en su desarrollo la variedad que fuera de desear, ni esté bastante acentuado el dibujo de los caracteres que en la obra intervienen». El de *El Correo* (1894, pp. 1-2) sostiene que «no está a la altura de otros de Ricardo de la Vega, sin decir por esto que carece de mérito»; y Eduardo Bustillo puntualiza (22 de febrero de 1894, p. 115) que la pieza es «un sainete que se apunta en sus escenas de exposición, pero que después no tiene aquel natural e interesante desarrollo que distingue a muchas obras del ingeniosísimo autor en algunos completos sainetes».

<sup>4</sup> Pilar Lozano Guirao (1963, pp. 112-113) y Mariano Sánchez de Palacios (1985, p. 17) recuerdan cómo la acción fundamental de la zarzuela está basada en un hecho real: los celos del cajista encargado de desentrañar la letra de nuestro autor.

<sup>5</sup> Un buen metro es el precio que el público está dispuesto a pagar por algo. Y antes de haberla visto por primera vez, produce asombro que se pagara, según lo consigna Pedro Bofill en *La época* dos y hasta tres duros por una butaca, cuando ya una peseta no hubiera sido un regalo. Y es que, dice M. M. G., «la entrada fue un lleno de los que dejan memoria en las taquillas» (cit.). De momento alcanzó la popularidad suficiente como para representarse desde la noche del 18 de febrero en la "cuarta de Apolo" —se estrenó en la sección segunda, según lo habitual y, también, conforme al uso corriente, cuando una obra contaba con el aplauso clamoroso del público, pasó a la cuarta, donde permaneció pese a que otros estrenos podían haberle arrebatado tal prerrogativa: el 22 de febrero se estrenó *La noche de San Juan* y el 31 de marzo *Un viaje de los demonios*; ni siquiera lo logró *La de vamonos*, parodia de la galdosiana *La de san Quintín*, con libreto del que hizo el de *La gran vía*, estrenada el 26 de febrero en el mismo teatro Apolo con mucho éxito también. Sólo el 29 de junio cede su puesto a la estrenada siete días antes, *Las amapolas*, de Arniches y Lucio, con música de Torregosa, y se representa en la primera sección a las 8.30. Luego rodó por diversos teatros temporada tras temporada y, en palabras que Antonio Espina escribía hace treinta y tantos años, «sigue tan de actualidad para los públicos de habla española como cuando la representaron por primera vez en Madrid [...] música y letra se hallan en esta obra en perfecto equilibrio de valores

como en efecto sucedió. Se trata, pues, de mostrar cuáles serán esos rasgos o aspectos que la convierten en definición perfecta de su género. Si de *La verbena* decía M. M. G. en *El globo* con motivo del estreno:

Hay grandísima novedad en el sainete, sin salirse del corte clásico, porque *La verbena de la Paloma* pasa, como dice la acotación de *Manolo* don Ramón de la Cruz «en mitad de la calle, para que todo el mundo la vea» [...] busca notas nuevas y miga en la trabazón escénica del sainete, que siempre pecó de falta de interés, comparado con la comedia, como sucede con el cuadro de costumbres si se compara con la pintura histórica... (1894, p. 3)

Se trata, pues, de la perfecta incardinación de una obra en su género, con las peculiaridades suficientes como para añadir un plus, una diferencia que al mismo tiempo suponga la superación del género al tiempo que lo defina con mayor claridad.

Un realismo verosímil y unas escenas fieles en su pintura mimética del mundo popular madrileño a finales de siglo aseguraron su buena acogida, notas que también podrían definir *Justicia criolla*, aunque no puedo ser partidaria de hacerla descender de *La verbena*, como se ha dicho.<sup>6</sup>

Tres son los motivos argumentales en torno a los que se articulan las dos zarzuelas: La fiesta-baile, que sirve de marco ambiental y que permite entre los personajes fáciles encuentros sin forzarlos, el amor de un hombre y una mujer jóvenes y solteros, reñido por la presencia de uno o varios rivales que encienden los celos del varón, y la disputa o pelea finales que hacen desembocar la acción en un desenlace con la unión supuestamente feliz de los dos jóvenes. En realidad, resulta muy frecuente encontrar al menos uno de estos tres motivos en cualquier pieza del género. Aquí coincide que se unen los tres y aparecen en las dos obras.

*La verbena* cuenta además con una ambientación madrileña popular hasta en sus más mínimos detalles, en todos los componentes de cada diálogo. *Justicia criolla* hace gala de ese mismo populismo, pero corresponde a las maneras, usos, léxico y tratamiento argentinos. Si hubiera inspiración en la zarzuela española, habría sido de lo que podríamos denominar el "espíritu", la forma popular propia de cada pueblo, no un remedo del habla madrileña.

---

y de inspiración. Todo en *La verbena de la Paloma* alcanza un grado de perfección que justifica plenamente su celebridad» (1959, p. 644).

<sup>6</sup> En *Breve historia del teatro argentino* (s.f. p. 69), *Justicia criolla* se estrenó en el teatro porteño Olimpo, el 20 de septiembre de 1897, y también allí acompañó a la obra un éxito sin precedentes.

Se puso en duda la destreza de Ricardo de la Vega en el estudio psicológico de los personajes (ver nota 3), sin detenerse, no obstante, a probarla; una cierta profundización permite afirmar que precisamente uno de los rasgos que resplandecen es la modernidad en la estructura del planteamiento, el contar con todos los recursos a su alcance (verbales y no verbales, implicaciones, presuposiciones, inferencias que el espectador ha de extraer) para lograr esa caracterización.

El primer cuadro nos presenta, por un lado, una interesante conversación dentro de su banalidad, entre don Sebastián y don Hilarión, que los define perfectamente en sus cualidades: uno habla de sí mismo, de su experiencia y sus problemas fisiológicos. El otro, don Hilarión, le aconseja y responde no desde sí mismo, sino según los conocimientos propios de su profesión. A esto contribuye el uso del impersonal,

Se administra en píldoritas  
y el efecto es siempre igual (1983, p. 34)

de la generalización,

el que suda con frecuencia  
vence toda enfermedad

o la utilización de "la ciencia" como sujeto:

Hoy la ciencia lo registra  
como muy perjudicial (1983, p. 35)

Ricardo de la Vega no ha obligado a ningún personaje a llamarlo 'boticario', ha preferido dar los datos valiéndose de la propia manera de conducirse verbalmente el personaje para que, sin ninguna dificultad, el público deduzca su ocupación, al tiempo que le prepara para identificarle más tarde como 'el' boticario, pues es éste, y no gratuitamente, el atributo predominante que lo designa.

Y así consigue un efecto más verosímil para el espectador, pues ve «ser» a un sujeto, con lo que asentirá mejor a la pintura hecha que si se le guía la opinión etiquetándole por medio de otro personaje.

Por otra parte, la naturalidad y el decoro del diálogo vienen dados por las edades de ambos personajes, que ponen de manifiesto el interés por la fisiología propio de esa edad.

La idoneidad de las tan conocidas «coplas de don Hilarión» (1983, pp. 46-47) reside en la habilidad del autor para poner en boca de un personaje las motivaciones que, si no justifican, sí explican un comportamiento censurable. Las coplas son la glosa de aquel refrán con que don Sebastián ha apoyado su

ironía malpensada: "cuanto más viejo, más pellejo." Don Hilarión va yuxtaponiendo sus móviles: le gustan las mujeres, no le importa "el qué dirán", se encuentra rejuvenecido, no puede resistir a la pareja de chulapas con las que sale, que se deshacen por verle contento.

Para presentar a Julián tampoco recurre el autor literario a otros personajes. Y más que servirse de exclamaciones de dolor busca el contraste y la expresión que demuestre y aclare, sin nombrarlo, el sufrimiento.

Sus primeras palabras «unos ríen y otros / lloran de verdad» nos descubren, desde la aparente impersonalización, su estado de tristeza anímica y también a través de ese contraste que posteriormente se resolverá con la presentación de los jóvenes que van a la verbena. La selección de un tema, la emotividad, implica la preocupación del hablante por él. El detalle de añadir 'de verdad' a 'otros lloran', viene a romper la simetría inclinando el énfasis hacia la parte del llanto y no de la risa, y añade la nota grave sin llegar al tono trágico. Así, se vislumbra una causa seria en esa tristeza.

« Su negación a la pregunta de la señá Rita: «¿Qué tienes?», con su «¡Yo, más!» indica, y no precisamente desde la ironía, lo contrario de lo dicho, un sufrimiento que, por lo hondo, cuesta en principio verse expuesto de cualquier manera, y sólo ante la insistencia en la petición de comunicación por parte de la señá Rita, quien ha entendido perfectamente el sentido de su '¡Yo, más!', se desahoga. Primero, igual que antes, con la generalización en la que se incluye discretamente, siguiendo en un ritmo o excitación crecientes, con la metáfora que, sin alzarse a vuelos poéticos, expresa dentro de un decoro que raya en lo genial la intensidad de la pena,

Bigornia del herrador  
es este corazón mío.  
Cuantos más golpes le dan  
más duro está el maldecfo... (1983, p. 37)

para acabar con la razón concreta, que hasta el momento se nos había hurtado:

¡Y por una morena chulapa me veo perdío  
y a la cara me sale el coraje  
que tengo escondío! (1983, p. 38)

Al mismo tiempo, el contrapunto de la señá Rita merma dramatismo a la cuestión con la trivialidad de sus remedios:

Si a la cara te sale el coraje  
que estaba escondío,

deja ya a la morena chulapa  
y ten más sentío (1983, p. 38)

También el juego de cartas distrae y resta dramatismo a la escena, pero las expresiones sueltas tienen la virtud de ahondar en la realidad universalizadora de la situación, como si orientara al espectador hacia una visión total,

TABERNERO: Las cuarenta.

MOZO 1: Bueno.

MOZO 2: Si te fallo el as,  
ni acusas cuarenta,  
ni veinte, ni ná.

TABERNERO: A vosotros antes  
os tocó ganar (1983, p. 37)

es la buena suerte de la baraja en el tute, relacionada en la mente del espectador con la buena baza de la vida por la simple cercanía textual de ambas, junto con la consideración del relativismo y el peligro a que las dos están sometidas por la interposición de terceros.

También ese "adelanto" en las ciencias de que hablaban al comienzo don Sebastián y don Hilarión implica un relativismo en cuanto a algo en principio tan seguro como se supone que es lo científico. En las últimas palabras de la pareja, situadas tras las quejas de Julián, se observa la mutación de las cosas al paso del tiempo, la pérdida de la buena salud, nota recurrente respecto a otra pérdida, la de Julián, pues su pena sólo se entiende por contraste con una alegría anterior, por un desengaño:

HILARIÓN: ...Antes yo me reía de todo  
y ya no me río... (1983, p. 38)

Pero para no cargar de negatividad todos los diálogos, la final intervención de los jugadores de cartas deja en tablas la partida, como índice de otra forma de relativismo: ¿perder a una mujer es una pérdida o una ganancia?:

No sabemos ni quién ha ganado  
ni quién ha perdido (1983, p. 38)

Se pone sobre el tapete, pues, un gran acierto constructivo y de suma originalidad en el autor que, sin remachar su hallazgo, lo muestra modestamente. La variedad de enunciaciones sobre las mismas implicaciones y presuposiciones extraídas de contextos y referentes diversos, distrayendo la atención de una anéc-

dota a otra, procura en realidad una mejor focalización sobre un contenido vital idéntico, latente en todas ellas.

Ya en este momento estamos en condiciones de exponer cómo el populismo de la zarzuela viene marcado por los oficios de los personajes, oficios que los sitúan social y económicamente:

- Mucho se ha hablado (y en muchos momentos de la pieza se menciona) de Julián como cajista de imprenta. En él se observa ante su modesto trabajo el orgullo de la pobreza decente:

Y que un honrado cajista  
¡maldita sea la...!  
que gana cuatro pesetas  
y no debe ná... (1983, p. 61)

- Éste mismo, al comentar el suceso del coche, en su alusión a la excusa puesta por Susana de habersele hecho tarde para ir al «obrador» —taller— y haber tomado un coche para ir a «entregar» (1983, p. 42), deja presupuesta la actividad a la que se dedica, aunque, con mala intención, el muchacho se fije en la ambigüedad del término para echar tierra en su propio tejado.

El gacettillero de *El globo* llamó a Susana «ribeteadora» (1894, p. 3), por lo tanto asoció esta mención con la fabricación del calzado, mientras que Mariano Sánchez de Palacios dice que las Casta y Susana de la realidad eran oficiales de modista (1985, p. 17), cosa que se acerca mejor a la alusión de la zarzuela. Según el estudio de Adela Núñez Orgaz (1989, pp. 439-448), su posición solía ser muy precaria, por lo ínfimo de sus salarios (por más que en 1914 las oficiales de modista, entre todos los tipos de trabajo en costura, eran las que más ganaban) y la situación con respecto a los patrones de los talleres donde trabajaban, que podían retrasar o negar la paga por razones tan nimias como llegar cinco minutos tarde a entregar.

Por otra parte, habían de contar con largos períodos de paro, normalmente de tres a cuatro meses. Y en cuanto a su consideración social, dice Adela Núñez Orgaz:

...este término (modistillas) iba unido a la imagen de jóvenes bulliciosas, frecuentadoras de bailes y verbenas, de moralidad dudosa... (1989, p. 439)

- La imposibilitada madre de Julián había sido cigarrera de la fábrica de Embajadoras, según Mariano Sánchez de Palacios (1985, p. 17), mujeres que, en opinión de Sergio Vallejo Fernández Cela, manifestaron una gran conflictividad social y laboral en el siglo XIX (1986, pp. 135 y ss.).

Frente a éstos, y el negocio con que cuentan el Tabernero y la señá Rita, están el boticario y don Sebastián, cuya posición social más elevada, pero no tanto como para despreciar a los otros personajes, viene caracterizada por detalles como la deixis social que implica el "don" añadido a sus nombres, a diferencia del "señá" que precede al de Rita o "tía" para Antonia; también por el hecho de que don Hilarión puede afrontar el gasto de pasear en coche a las jóvenes, desempeñar sus mantones de Manila, regalarles vestidos de telas costosas pues,

no han de salir a todas horas  
con un vestido de percal (1983, p. 47)

Y, por supuesto, en su sospecha de que Casta y Susana le quieran «por mi dinero nada más». Pero no existe una distinción de clases a pesar del empleo o no del "don". Sólo aparece un amago, que podría no serlo, en doña Severiana, cuando le ordena a su sobrina: «Hazme el favor de no bailar con el hojalatero», como si en la marca profesional estuviese el motivo de su mandato, de ahí que su marido tercie,

¿Y qué más da el hojalatero, que el vidriero, que el plomero, que el tapicero, que el carpintero, que el cerrajero, que el bastonero, que el confitero...? (1983, p. 70)

con lo que se revela la diferenciación entre la persona y el oficio. Es evidente que ni en doña Severiana ni en don Sebastián existe una discriminación de profesiones y, por otra parte, la réplica del marido no explicita más que las más humildes, las propias del grupo social en el que, según esto, se incluye, pero la referencia utilizada por su esposa, en vez del nombre propio o el apellido, da lugar al equívoco aprovechado por don Sebastián para bromear. De rechazo queda implicada en la escena una ausencia de separación social. De modo que ese "don" parece tener que ver únicamente con una cuestión económica.

Por otro lado, el análisis de un momento culminante en *La Verbena* demuestra una serie de atributos definitorios de un chulo y una chula madrileños. Hasta el momento ni en la música ni en las acotaciones se aportan datos sobre señales prosódicas suprasegmentales. Pero en la escena V del cuadro II su importancia garantiza la coherencia y la caracterización perfectas.

Ante todo se advierte una mayor lentitud al pronunciar, como si se deseara una enfatización total de cada frase, junto con un tono neutro mantenido a lo largo de la enunciación, que no decae en los finales, en los que inclinan se sílabea, con lo que la tonicidad deja de estar restringida de la vocal acentuada de cada vocablo. Además se tiende a un timbre más grave. La música cumple

aquí una interesante función, pues, lejos de ocultar estas peculiaridades, las subraya. Éstos que vienen a ser fonostilemas del habla achulapada, connotan al mismo tiempo altivez, desdén o indiferencia ante el interlocutor,

¿Dónde vas con mantón de Manila?

¿Dónde vas con vestido chinés? (1983, p. 65)

y es todo un hallazgo lingüístico. La especificación del traje, acogándose al valor semántico del mismo, a la vez realza el interés en el hablante por conocer la relación entre tal sentido y sus consecuencias de una manera irónica, pues puede fácilmente intuirlo. Susana cumplirá todas las máximas en su respuesta,

A lucirme y a ver la verbena  
y a meterme en la cama después

y suma a su explicación una nota de desafío en su sinceridad y ausencia de temor, junto con la ambigüedad del último verso.

Además, Julián puede inferir que su anterior negativa a ir a la verbena con él: «Tengo que hacer» era un pretexto falso. No obstante, Julián no se acoge a esta contradicción, sino que, en una clara renuncia a su orgullo y a la posibilidad de un ataque ante una prevaricación manifiesta, prefiere recoger la negativa en sí de la muchacha,

¿Y por qué no has venido conmigo  
cuando tanto te lo supliqué?

y encontramos, en la respuesta de ella, algo que no tiene un posterior desarrollo (Ricardo de la Vega no lo explica, en realidad porque no hace falta; entra dentro de lo consabido el que con frecuencia la mujer sufra en cualquier unión amorosa), pero que concuerda con lo que anteriormente ha confesado ante las vecinas (p. 66) y puede ser el origen de un desvío justificado:

Porque voy a gastarme en botica  
lo que me has hecho tú padecer

Es importante esta respuesta, por la cantidad de información que proporciona, de muy distinto signo. En principio, se aprecia una falta de cohesión textual: ¿qué tiene que ver no ir con alguien a la verbena con la necesidad de tomar medicinas? La metáfora, doblemente metonímica, sirve a un tiempo para señalar al boticario como "remedio" o "sustituto" y para dejar sobreentendido que el culpable de que no se haya cumplido ese deseo expuesto por el chulo es el

propio Julián. Tampoco en este momento es capaz de aprovechar en su favor la respuesta de ella, y en lugar de valerse de las inferencias y las implicaciones prefiere sin réplica y, por lo tanto, cediendo, plantear una cuestión:

...¿y quién es ese chico tan guapo  
con quien luego la vais a correr?

Cualquier pregunta busca establecer una relación comunicativa, y responder supone aceptar el juego interactivo. A Julián le bastaba la primera, pues una vez logrado el objetivo existen otros cauces para extraer la información deseada. Pero el chulo se echa para atrás con las respuestas de Susana, y ante su contundencia, en vez de plantar cara y resistir, da un rodeo.

De esta última interpelación Susana ha de inferir que lo que desea es saber su opinión respecto al viejo, pues al boticario Julián ya lo conoce, y hasta le ha saludado. Naturalmente, la ironía empleada puede recalcarse con la entonación del actor. Hemos de notar que Julián no protesta aquí tampoco ante la contestación de ella:

...un sujeto que tiene vergüenza  
pundonor y lo que hay que tener.

La acepta sin más, como si acatara su opinión o la estimara válida. Esto supone su abdicación.

Su impericia o falta de argumentos le lleva a utilizar el último de ellos, los puños, vista la victoria de Susana sobre él, que no ha sabido orientar la discusión a su terreno, ni siquiera con su

¿y si a mí no me diera la gana  
de que fueras del brazo con él?

Julián pasa del tono indiferente y distante al agresivo. Queda patente en este «no dar la gana» una nota de posesividad. Sólo es capaz de decir algo así quien tiene —o se cree con— derecho a hacerlo, pero de inmediato provoca en la muchacha, desdeñosa desde el principio hasta el fin, el efecto contrario del deseado: si antes sólo iba a «lucirse y a ver la verbena» ahora su intención es irse «con él de verbena / y a los toros de Carabanchel», clara manifestación de que le ha denegado o hace caso omiso de aquel supuesto derecho.

La disculpa de Casta a don Hilarión, «Es un chico que la sigue, pero no se alarme usted», refleja con este diálogo su violación de la máxima de cantidad. Si ese fuera un simple "chico que la sigue" a Susana, no se habría puesto tan de manifiesto, mediante el simple derecho a preguntar, la relación de intimidad entre los dos jóvenes.

El desdén y orgullo achupalados que la señá Rita aconsejaba a su ahijado,

Si el cariño a la Susana  
se te ha acabado ya [...] y la ves que a la verbena  
con otro se va [...] Pues te muerdes la lengua  
y te vuelves pa atrás,  
y le dices al otro  
¡anda y guárdatela!

en Julián ceden ante una pasión más fuerte:

¡Yo la quiero de veras,  
y es la pura verdad!  
(Llorando)  
¡No le digo yo al otro  
anda y guárdatela! (1983, p. 61)

Este modo de tratar el autor a todos los personajes, con sus propias imágenes de representación, distintas en cada uno y a veces opuestas a las de los otros, sin añadidos que muestren la más ligera parcialidad en su mirada o manera de verlos, es un rasgo de modernidad y de perdurabilidad, pues aunque cambien los valores, los intereses o los gustos, un personaje sin etiqueta, con una idea de sí mismo que puede no coincidir con la imagen que de él tienen los otros o el público, con una idea de los demás personajes que tal vez no se adecúe a la realidad, resulta una perfecta analogía de lo que es el ser humano, cualquier ser humano.

En cuanto a *Justicia criolla*, no sé si, a pesar de la intención expresa del autor, que la denomina «zarzuela cómico-dramática», puede clasificarse dentro del género. Sólo se cuentan tres cantables y todo el peso de la acción descansa no sobre los mismos, sino en los diálogos. No obstante, es cierto que los tres cantables son perfectas muestras del género, por las situaciones en que se incardinan.

El primero corresponde a un coro de muchachas, análogo al que aparece en una zarzuela española bastante posterior, *La chulapona*, con la función de enmarcar la acción en un ambiente y en una situación creada antes de que aparezcan los protagonistas:

En cuanto acaben  
nuestros quehaceres  
a prepararnos para bailar,

porque esta noche  
 de sus talleres  
 nuestros amigos  
 aquí vendrán [...]  
 La vihuela su dulzura  
 lanzará en bordona y prima  
 y quebrando la cintura  
 habrá tangos y cuadrillas (1920, s.p.)

La mención de los talleres sitúa socialmente la obra, así como los tangos y las cuadrillas lo hacen geográficamente.

Ya aquí se manifiestan una serie de declaraciones, como si se contara con la existencia de un público ignorante a la obra sin hablarle directamente y que restan valor literario al conjunto precisamente por esa circunstancia.

El segundo cantable, entre personajes secundarios; tampoco desempeña un papel dentro de la acción principal. Se trata de una típica conversación entre gallitos pretenciosos que exponen sus éxitos con las mujeres:

JOSÉ: ...Supe en mi pueblo  
 ser un don Juan  
 y a las gallegas  
 enamorar,  
 y con la gaita  
 y el tamboril  
 ¡qué serenatas  
 las que yo di!  
 ¡qué de triunfos  
 obtuve yo!  
 Soy un gallego  
 conquistador.

BENITO: Arrastran los corazones  
 las portañas para mar,  
 como el río de la Plata  
 le arrastra a su seno el mar,  
 y este pueblo es un jardín.

El tercero es el único que se desarrolla en el marco de la acción. Se somete a las reglas del género pues responde al diálogo entre enamorados presente en toda zarzuela con tema directa o indirectamente amoroso, en este caso con sus toques de discusión debido a los celos de Fernando.

Lo original del cantable es que se produce a raíz de una canción que suena de fondo y escuchan los novios Fernando y Teresa, y que les sirve de referencia

para que no haga falta nombrar de otro modo el momento de la historia que viven. Es importante notar el uso del verso largo para el diálogo que no se sale de los límites de la emotividad contenida y la furia con que se acorta cuando Fernando deja escapar su ira y arremete verbalmente contra su amada:

- FERNANDO: ¿Por qué tiembles, mujer, a mi lado  
porqué sientes al verme terror?  
TERESA: Sorprendíme de pronto al mirarte  
pero el susto fue breve y pasó [...]  
FERNANDO: Basta de farsas  
sé tu traición.  
TERESA: ¡Rayos que maten  
mandadme Dios!  
CORO: Ese canto repetid  
que hace  
el alma  
revivir:  
proseguid.  
GUITARRISTA: La existencia es como el mar:  
nuestros sueños son espuma  
y la esperanza la bruma  
que lejos se ve flotar.  
Quiere las ondas surcar  
el hombre en sus ambiciones  
y hace rumbo entre ilusiones  
al amor de una mujer,  
le arrastra con su poder  
y naufraga en sus traiciones.  
FERNANDO: Es la historia de tu engaño  
lo que dice esa canción,  
jura amor por la mañana  
y a la tarde hace traición.  
TERESA: ¡Mi Fernando!  
FERNANDO: Terminemos  
¡Ahora mismo morirás!  
(Saca un puñal y avanza).  
TERESA: ¡Tú eres dueño de mi vida!  
¡Hierre! ¡Mata! ¡Terminad!  
(altiva y resuelta)  
FERNANDO: ¡Si no puedo, si te adoro!  
¡Si te mato muero yo! (Tira el puñal).  
TERESA: Pues escucha una palabra.  
FERNANDO: Ya no puedo, ¡adiós! ¡adiós!

Por lo que respecta a la acción, la doncella sacrificada por amor a su progenitor ya es un motivo típico en todo tipo de obras. El motivo del padre bebedor que pide dinero a su hija para beber, la manutención de la casa por la parte femenina, es decir, la aparición de los maridos y hombres en general como 'zán-ganos' frente a la laboriosidad de la mujer, son temas típicos.

Por lo tanto, excepto en este conato de celos fundados pero sobre un espejismo, no se encuentran puntos de contacto con *La verbena*, a pesar de haberla señalado como la fuente más clara de *Justicia criolla*.

### BIBLIOGRAFÍA

- Amaniel, en *El Imparcial*, 18 de febrero 1894, p. 2.
- Bofill, Pedro, en *La época*, 18 de febrero 1894, p. 2.
- Bustillo, Eduardo, en *La Ilustración Española y Americana*, VII, 22 de febrero 1894, p. 115; y XVII, 8 de mayo 1894, p. 283.
- Bretón, Tomás, *La verbena de la Paloma*. Barcelona: R. Aliet, Daimón, 1983.
- Castagnino, Raúl H., *Revalorización del género chico criollo*. Buenos Aires: Instituto de Turismo, 1977.
- Castagnino, Raúl H., "Vínculos hispanos y mediaciones académicas en el teatro porteño", en *BAAL*, LIII, 1988, pp. 113 y ss.
- El Correo*, 17-20 de febrero 1894, p. 3.
- Espina, Antonio, ed., *Las mejores escenas del teatro español e hispanoamericano (desde sus orígenes a la época actual)*. Madrid: Aguilar, 1959.
- Gallo, Blas Raúl, *Historia del sainete nacional*. Buenos Aires: Quetzal, 1959.
- Gómez de la Serna, Gaspar, *La población de Madrid en los primeros años del siglo*. Madrid: Ayuntamiento, 1984.
- Hidalgo Monteagudo, Ramón; Ramos Guarido, Rosalía; Revilla González, Fidel, *Madrid galdosiano*. Madrid: La Librería, 1990.
- Hidalgo Monteagudo, Ramón; Ramos Guarido, Rosalía; Revilla González, Fidel, *Madrid literario*. Madrid: La Librería, 1990.
- J.A., en *El liberal*, 18 de febrero 1894.
- Lozano Guirao, Pilar, *Vida y obras de Ricardo de la Vega*. Madrid: Sucesores de Nogue, 1963.
- M.M.G., en *El Globo*, 18 de febrero 1984, p. 3.
- Núñez Orgaz, Adela, "Las 'modistillas' de Madrid, tradición y realidad (1884-1920)", en *La sociedad madrileña durante la Restauración*, Madrid: Comunidad, 1989.
- Ordaz, Luis, *El teatro en el río de la Plata. De los orígenes hasta nuestros días*. Buenos Aires: Leviatán, 1959.

- Sainz de Robles, Federico Carlos, ed., *El teatro español. Historia y antología. (Desde sus orígenes hasta el siglo XIX)*. Madrid: Aguilar, 1943.
- Sainz de Robles, Federico Carlos, *El Madrid de Galdós*. Madrid: Ayuntamiento, 1967.
- Sánchez de Palacios, Mariano. *Madrid en sus verbenas. Sinfonía literaria en dos tiempos*. Madrid: Ayuntamiento, 1985.
- San José de la Torre, Diego, *Gente de ayer. Retablillo literario de comienzos de siglo*. Madrid: Reus, 1952.
- Soria, Ezequiel, *Justicia criolla*. Buenos Aires: El Teatro Nacional, 1920.
- Taullard, A., *Historia de nuestros viejos teatros*. Buenos Aires: Imprenta López, 1932.
- Vallejo Fernández Cela, Sergio, 1986, "Las cigarreras de la Fábrica Nacional de Tabacos de Madrid", en *Madrid en la sociedad del siglo XIX, I y II*, Madrid: Comunidad, pp. 135 y ss.