

## 7. RUTAS Y REPERTORIOS DE LAS COMPAÑÍAS ESPAÑOLAS DE ZARZUELA EN PORTUGAL EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XIX

PILAR NICOLÁS MARTÍNEZ  
Universidade do Porto - CITCEM

**Resumen:** Este trabajo documenta la presencia de decenas de compañías españolas de zarzuela en Portugal entre 1856 y 1899, presentando un amplio repertorio. Entre ellas destacaron por su notoriedad algunas, como la compañía de zarzuela y baile de José González, que actuó en 1859 en el teatro de la ópera de Lisboa, el San Carlos y que contaba con cantantes que ya habían interpretado en diferentes teatros españoles y que actuarían posteriormente en Cuba y México. Dos compañías del Teatro Circo de Price de Lisboa contrataron en 1865 y 1866 a Elisa Zamacois, quien despertó pasiones en la capital portuguesa y que en 1869 localizamos en los teatros habaneros Tacón y Albu, formando parte de la compañía de Gaztambide, que posteriormente se desplazó a México. Incluso la compañía del Teatro Apolo de Madrid congregó en 1884 en la capital portuguesa a Fernández Caballero, Chapí y Ramos Carrión, quienes llegaron a ser condecorados por el rey D. Luis I de Portugal. Como último ejemplo, la compañía del maestro Cereceda que viajó a Lisboa en 1888, 1892 y en 1895, realizando en este último año una gira por otras ciudades portuguesas. Estas y otras agrupaciones contribuyeron a crear en Portugal un gusto por la zarzuela y un público fiel que conocía en profundidad el repertorio.

**Palabras clave:** compañías teatrales españolas, zarzuela, Portugal, itinerarios, estudios ibéricos.

## ROUTES AND REPERTOIRES OF SPANISH ZARZUELA COMPANIES IN PORTUGAL DURING THE SECOND HALF OF THE 19TH CENTURY

**Abstract:** *This essay studies the presence of dozens of Spanish zarzuela companies in Portugal between 1856 and 1899, presenting a broad repertoire. Among them, some stood out for their notoriety, such as the zarzuela and dance company of José González, which performed in 1859 at the Lisbon Opera House, the San Carlos, and included singers who had previously performed in different Spanish theaters and would later perform in Cuba and Mexico. Two companies from the Teatro Circo de Price in Lisbon hired Elisa Zamacois in 1865 and 1866, who stirred passions in the Portuguese capital and in 1869 was located in the Havana theaters Tacón and Albisu. Zamacois was part of the Gaztambide company, which later travelled to Mexico. Even the company from the Teatro Apolo in Madrid gathered in the Portuguese capital in 1884 Fernández Caballero, Chapí, and Ramos Carrión, who were decorated by King D. Luis I of Portugal. As a final example, the company of maestro Cereceda travelled to Lisbon in 1888, 1892, and in 1895, conducting a tour in other Portuguese cities in the latter year. These and other groups contributed to fostering a taste for zarzuela in Portugal and cultivated a loyal audience well-versed in the repertoire.*

**Keywords:** Spanish theater companies, Spanish lyric-dramatic, Portugal, itineraries, Iberian Studies.

### INTRODUCCIÓN

Las investigaciones que tienen por objeto de estudio reconstruir las relaciones culturales, literarias y musicales que tuvieron lugar en el siglo XIX entre España y Portugal no han prestado demasiada atención al género dramático ni al hecho teatral en sus diferentes manifestaciones: teatro declamado y teatro lírico. Si tenemos en cuenta la relevancia que el teatro tuvo en este periodo, la necesidad de profundizar en esta cuestión queda plenamente justificada como forma de ampliar el campo de los Estudios Ibéricos. Tal y como enfatiza David Thatcher Gies: “El teatro es, a la vez, reflejo y agente de

los cambios socioculturales del siglo XIX. Por esta razón, todo énfasis es poco para valorar la importancia del teatro del XIX: no es simplemente el tradicional ‘espejo de la sociedad’” (Gies 1996: 3).

Así, el objetivo de este trabajo es aportar un nuevo prisma al estudio de las relaciones culturales entre ambos países y los puentes que crearon con Iberoamérica, en un momento en que tanto Portugal como España sufrieron profundos cambios “en su estructura social, en su estabilidad económica y política, y en su autodefinición, es decir, en lo que llamamos hoy en día ‘identidad’” (Gies 2002: 175), transformaciones que se verán reflejadas en el teatro:

La reconstrucción de la evolución histórica de estas relaciones sistémicas entre las literaturas y culturas de la Península [es] uno de los objetos primordiales de los Estudios Ibéricos [...], de hecho, no es casual que los ensayos producidos en este campo tiendan a enfocarse sobre todo en los momentos de mayor contacto e interferencia: los siglos XVI-XVII [...], el tránsito entre los siglos XIX y XX o los periodos democráticos contemporáneos, fundamentalmente (Sáez Delgado y Pérez Isasi 2018: 8-9).

Nuestro trabajo ha profundizado en rastrear esas conexiones y, principalmente, la dimensión de la representación del teatro español decimonónico en Portugal: compañías teatrales, repertorio que subían a escena, teatros o salas donde actuaban, itinerarios, etc., prestando especial atención a la recepción que estas manifestaciones artísticas tuvieron en la crítica especializada y en los espectadores portugueses (Nicolás Martínez 2015, 2017 y 2018).

Para reconstruir los circuitos y las estancias de las compañías teatrales líricas españolas, nos hemos basado en datos extraídos de fuentes hemerográficas portuguesas, en concreto, de prensa periódica de tirada diaria. A partir de la información publicada en las secciones de espectáculos, se ha podido establecer el tiempo que cada compañía pasó en la ciudad, así como el repertorio que subió a escena. Además, con frecuencia se publicaban críticas sobre el desempeño de los artistas o las reacciones del público. Por ejemplo, para la ciudad de Lisboa se han cruzado datos de entre 1850 y 1899, obtenidos sistemáticamente de las siguientes fuentes: *Diário do Governo* (1835-1859), *A*

*Revolução de Setembro* (1840-1901), *Diário de Lisboa* (1859-1868) y *Diário Ilustrado* (1872-1910).<sup>1</sup>

Esta recopilación de datos ha permitido extraer una preciosa y variada información sobre las rutas que seguían las compañías, los periodos del año en los cuales realizan sus giras y el tiempo que pasaban en cada ciudad. Así, corroboramos las palabras de Ramón Sobrino, que ya desde el resumen de su artículo de 2018: “Circulación de repertorio y compañías teatrales en España a través de las fuentes hemerográficas: un camino por recorrer”, reivindicaba la necesidad de afrontar esta clase de investigación, aún poco frecuente, desde una perspectiva historiográfica de la microhistoria, pues

[...] arrojaría mucha luz sobre la cotidianeidad de nuestra vida teatral, de nuestra microhistoria teatral. Permitiría comprobar la existencia de circuitos de movilidad de compañías y artistas y su evolución. Además, mostraría cómo se extienden los repertorios a través de dichos circuitos, la velocidad de llegada de las obras nuevas a provincias o el éxito de determinados títulos y espectáculos (Sobrino 2018: 282).

Siguiendo estos hilos y tras entretejer las conexiones, se puede aseverar el papel prominente que la zarzuela restaurada tuvo en Portugal, pues sus principales ciudades, y en especial Lisboa, formaban parte de las habituales rutas que seguían las compañías dramático-líricas españolas en la segunda mitad del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX, debido tanto a la frecuencia de sus visitas al país como, en algunos casos, a su larga permanencia.

Antes de entrar en detalles sobre los pasos de algunas de aquellas compañías, conviene presentar un breve panorama del desarrollo que tuvo la zarzuela en Portugal, dado que tradicionalmente se ha considerado que este género no logró asiento definitivo en otros países europeos (Temes 2014: 18). En cambio, observamos que la difusión de la zarzuela decimonónica sigue

---

<sup>1</sup> La información recogida se ha ido compilando en una base de datos organizada por entradas que comprenden varios aspectos: detalles sobre la fuente periódica consultada, fecha concreta de cada actuación, localidad, sala teatral, tipo de función, título de la obra en español y/o traducida al portugués, autor del libreto y compositor, género y compañía dramática, indicando asimismo los intérpretes, en el caso de que se especifiquen.

en Lisboa una trayectoria parecida a la de las representaciones de las obras en otras ciudades españolas tras su estreno en Madrid. Que la presencia de la zarzuela en Portugal no fue exactamente puntual es algo que intuye cualquier especialista que haya estudiado las peripecias vitales de compositores y artistas o los itinerarios de las compañías; sin embargo, faltaba una visión de conjunto para comprender mejor el desarrollo de esta manifestación en el país vecino.

### I. LA ZARZUELA EN PORTUGAL: CONSOLIDACIÓN DE UN GUSTO

Como punto de partida, ofreceremos algunos datos generales sobre la zarzuela en la capital portuguesa entre 1850 y 1899, fenómeno que se replicó por todo el país, incluso en Açores o Madeira. En Lisboa se representaron en esos cuarenta y nueve años alrededor de 400 zarzuelas diferentes (en concreto, 387), predominando como es lógico el teatro musical de género chico, que constituye algo más de la mitad del cómputo, con 221 obras. A su vez, superan holgadamente las cien funciones zarzuelas como *El proceso del Cancán* (1873) del maestro Barbieri con libreto de Amalfi, seudónimo de Rafael María Liern; *La Gran Vía* (1886) de Federico Chueca y Joaquín Valverde, con libreto original de Felipe Pérez y González; *Cádiz* (1886) también de Chueca y Valverde con libreto de Javier de Burgos; *La verbena de la Paloma* (1894) de Tomás Bretón y libreto original de Ricardo de la Vega; y *Certamen nacional* (1888), compuesta por Manuel Nieto y libreto original de Guillermo Perrín y Miguel de Palacios. Y con más de cincuenta funciones: *Chateau Margaux* (1887), *Los africanistas* (1894), *El barberillo de Lavapiés* (1874), *Marina* (1855), *Jugar con fuego* (1851), *Campanone* (1860), *Toros de puntas* (1885), *El testamento azul* (1874) o *De Madrid a París* (1889).

Aunque *Jugar con fuego*, *Marina* o *Campanone* cuenten con la mitad de las actuaciones que tuvieron *El proceso del Cancán* o *La Gran Vía*, aquellas fueron interpretadas por un mayor número de artistas. Por lo tanto, ciertas zarzuelas grandes, a pesar de los años transcurridos desde su estreno, seguían agradando al público portugués y formaban parte del repertorio de un vasto número de compañías. Por ejemplo, *Jugar con fuego*, desde que se representó

por primera vez en Lisboa el 24 de abril de 1857, volvió a subir a escena casi todos los años hasta 1897, interpretada por veinticinco formaciones diferentes. Lo mismo pasó con la zarzuela de Emilio Arrieta *Marina*, cuyo estreno en Lisboa tuvo lugar en 1859 y continuó interpretándose por veinticuatro compañías españolas —y alguna más italiana— hasta 1898. Sin embargo, de las 150 actuaciones de *El proceso del Cancán* ochenta y cinco las representaron dos compañías entre agosto de 1878 y enero de 1880. De ambas formaba parte la tiple Romualda Moriones, que quedó definitivamente convertida en “La Seguidilla” para el imaginario de los lisboetas de esos años.

Tanto las obras más representativas de la primera etapa de la zarzuela grande como las del género chico fueron bien conocidas por los aficionados portugueses al teatro lírico español, pero también llegó a la capital la moda del género bufo con *El joven Telémaco* al frente. A ello contribuyeron las dos compañías que se autodenominaban los Bufos madrileños (la que formó el bailarín Manuel Guerrero primero y la original de Arderius un año después), que actuaron en la ciudad en 1867 y 1868. Al mismo tiempo, no olvidemos que José Rogel, uno de los compositores fundamentales para Francisco Arderius en el periodo de los bufos (Casares Rodicio 1996-1997: 80), fue maestro de orquesta a inicios de la década de los ochenta en el Teatro da Trindade, periodo en el que además de operetas francesas y alemanas volvieron a tocarse en esa sala algunas de sus propias composiciones como *Las Amazonas del Tormes* o *El último figurín*.

De hecho, se puede apreciar que las etapas por las que pasó la zarzuela en España en la segunda mitad del siglo XIX se produjeron de forma similar en Portugal. Por añadidura, según se aproxima el final del siglo, la diferencia temporal entre el estreno de obras clave de cada periodo en la capital española es cada vez menos significativa si se compara con la primera representación encontrada en Lisboa.<sup>2</sup> Por ejemplo, en el caso de la zarzuela

---

<sup>2</sup> Debe aclararse que puede existir un margen de error en la fecha anotada para el estreno de una obra en Lisboa, puesto que el dato se extrae de la prensa y, en ocasiones, una compañía puede tener su primera función en determinada noche y los diarios, por diversos motivos, no hacerse eco de la noticia. No obstante, se puso especial cuidado en precisar lo más posible estas fechas, por lo que se espera que ese margen de error no sea, en general, demasiado significativo.

grande observamos que las obras tardaron algunos años en llegar a la capital portuguesa salvo el caso especial de *El Duende* de Rafael Hernando con libreto de Luis de Olona, que mencionaremos a continuación. Consideramos que esta demora se debe a que la consolidación de un público fiel al género lírico español se va forjando lentamente durante las décadas de 1850 y 1860. Por otra parte, están comenzando a crearse los contactos entre los empresarios teatrales y las salas de representación y, por último, la movilidad por la península aún era muy deficitaria. La particularidad de *El Duende* es que su enorme éxito lo forjó una compañía portuguesa que actuó inicialmente en el Teatro D. Maria II, subiendo a escena una adaptación de la pieza traducida al portugués que se convirtió en una de las obras más representadas en los teatros de la capital durante la segunda mitad del siglo XIX (Bastos 1908: 297). El género bufo llegó con bastante rapidez a Portugal: sus obras más representativas no tardaron ni un año en ser conocidas por los espectadores de Lisboa y fueron interpretadas tanto por compañías españolas como por portuguesas que tradujeron los libretos. En el caso del género chico, el estreno en Lisboa de las piezas más célebres se produce, por lo general, tan solo unos meses después que en Madrid (tabla 7.1).

**Tabla 7.1:** Estrenos de zarzuela grande, obras de género bufo y género chico en Madrid y Lisboa.

ZARZUELA GRANDE	ESTRENO EN MADRID	ESTRENO EN LISBOA	DIFERENCIA APROXIMADA
<i>El duende</i>	6 de junio de 1849	2 de junio de 1850	Un año (Cía. Portuguesa)
<i>Jugar con fuego</i>	6 de octubre de 1851	24 de abril de 1857	Cinco años y seis meses
<i>El valle de Andorra</i>	5 de noviembre de 1852	1 de mayo de 1857	Cuatro años y cinco meses
<i>Los diamantes de la corona</i>	15 de septiembre de 1854	20 de mayo de 1857	Dos años y ocho meses
<i>Marina</i>	21 de septiembre de 1855	27 de abril de 1859	Tres años y siete meses
<i>El juramento</i>	20 de diciembre de 1858	1 de mayo de 1865	Seis años y cuatro meses

GÉNERO BUFO			
<i>El joven Telémaco</i>	23 de septiembre de 1866	11 de junio de 1867	Ocho meses
<i>Un sarao y una soirée</i>	12 de diciembre de 1866	13 de julio de 1867	Siete meses
<i>Los órganos de Móstoles</i>	14 de septiembre de 1867	29 de abril de 1868	Siete meses
<i>Robinson</i>	18 de marzo de 1870	Noviembre de 1871 <sup>3</sup>	Un año y ocho meses (Cía. Portuguesa)
<i>Pepe Hillo</i>	1 de octubre de 1870	Mayo de 1871	Siete meses (Cía. Portuguesa)

GÉNERO CHICO			
<i>La Gran Vía</i>	2 de julio de 1886	28 de mayo de 1887	Diez meses
<i>El año pasado por agua</i>	1 de marzo de 1889	27 de junio de 1891	Dos años y tres meses
<i>La verbena de la Paloma</i>	17 de febrero de 1894	9 de agosto de 1894	Cinco meses y medio
<i>Agua, azucarillos y aguardiente</i>	23 de junio de 1897	21 de octubre de 1897	Cerca de cuatro meses
<i>La Revoltosa</i>	25 de noviembre de 1897	3 de marzo de 1898	Tres meses

Las razones que explican esta relativa inmediatez son diversas. La principal es que en las últimas décadas del siglo, en las carteleras de Lisboa, Coímbra y Oporto, era normal encontrar espectáculos de zarzuela, dado que ya existía un público —de distintos estratos sociales— que era gustoso conocedor del repertorio y lo demandaba. A la vez, con la mejora de los medios de transporte, la asiduidad con la que los artistas españoles hacían giras aumentó. A este respecto, es ilustrativo apreciar cómo va creciendo el número de grupos de artistas de zarzuela que actuaron en Lisboa, pues en el periodo estudiado se ha documentado la presencia de sesenta. A estas deben sumarse otras seis que representaban un repertorio mixto de piezas declamadas y líri-

<sup>3</sup> En el caso de las obras interpretadas por compañías portuguesas, las fechas recogidas son aproximadas. Esto se debe a que en un principio costó identificarlas, pues no era raro que también se tradujesen los títulos y, por otro lado, la frecuencia del número de funciones era muchísimo mayor que el de las piezas interpretadas por las compañías españolas que actuaban en un teatro un periodo muy concreto de tiempo.



cas (tabla 7.2). Pese al considerable incremento de los años noventa, hay que matizar que la primera compañía que incluía zarzuelas en su repertorio llegó a Lisboa en 1856 (representando con éxito *Colegialas y soldados* del maestro Hernando). Por otro lado, en las décadas anteriores a los noventa, las estancias en la ciudad eran mucho más largas. Incluso con la inauguración del Teatro dos Recreios Whittoyne, en otoño de 1875, se asentó una compañía permanente de zarzuela que, aunque fue variando el elenco, permaneció en esta sala cuatro años.

**Tabla 7.2:** Compañías españolas de zarzuela documentadas en Lisboa, 1850-1899.

DÉCADA	COMPAÑÍAS ESPAÑOLAS DE ZARZUELA EN LISBOA
1850-1859	5
1860-1869	6
1870-1879	11
1880-1889	14
1890-1899	30

Con todo, el perfil de la mayoría de las compañías que llegan a Lisboa en primavera y verano coincide con la cuarta tipología de las actuaciones, que atiende a su localización geográfica, definidas por Ramón Sobrino como “compañías que desarrollan una temporada de otoño-invierno en Madrid —donde suelen estrenar repertorio nuevo—, otra de primavera en otra ciudad importante, y giras en provincias” (Sobrino 2018: 269). Aunque también se localizan compañías del tercer tipo, aquellas “que permanecen en un teatro en otoño, invierno y primavera, y realizan giras durante el verano” y, en menor medida, del quinto, “compañías que desarrollan su actividad realizando giras durante todo el año, generalmente en zonas geográficas definidas” (Sobrino 2018: 269). En este último caso, dos son los ejes que constituyen los itinerarios que solían seguir buena parte de estos grupos. Por un lado, el que enlazaba Badajoz con Évora y Lisboa; y, por el otro, el más frecuente que seguía la ruta de Lisboa hacia el norte pasando por Coímbra, Oporto y desde ahí hasta llegar a Galicia, donde solían actuar en los teatros

de Pontevedra, Santiago de Compostela y A Coruña. Tampoco se puede olvidar las compañías teatrales portuguesas que representaron para sus compatriotas zarzuelas con libretos traducidos. En los siguientes apartados nos centraremos en reconstruir la estancia de algunas de estas compañías en Lisboa y los circuitos de movilidad del grupo o de sus artistas, según los datos localizados en la prensa periódica, entrecruzados con la bibliografía especializada.

## 2. COMPAÑÍA ESPAÑOLA DE ZARZUELA Y BAILE DE JOSÉ GONZÁLEZ (1859)

Se trata de la segunda agrupación de la década de los años cincuenta, cuyo repertorio estaba compuesto íntegramente por teatro lírico. Sus intérpretes ya habían alcanzado reconocimiento en España. Destacaban entre ellos: José González, Isidoro Pastor, Manuel Crescj (o Cresci, aunque en la prensa portuguesa lo habitual es que su apellido aparezca escrito como Crescy) y Eloísa Barrejón. Sobresale el hecho de que actuaron en el teatro lisboeta de la ópera, como da cuenta Francisco da Fonseca Benevides en su estudio histórico de 1883 sobre el Real Teatro de San Carlos de Lisboa (Benevides 1993: 270-271), puesto que en el periodo al cual nos ceñimos solo otras dos compañías de zarzuela, en 1866 y 1870, subieron al escenario de esta sala. Su permanencia en Lisboa tuvo lugar entre el 25 de junio y el 16 de julio en el mencionado Teatro de San Carlos, dado que su actividad quedó interrumpida debido a la muerte de la reina consorte de D. Pedro V: D. Estefânia, fallecida el día 17 de julio de 1859. Por ese motivo, se cerraron los teatros y se impidieron los espectáculos públicos durante ocho días.<sup>4</sup>

Pese a que la prensa no lo especifica, creemos entender que la llegada de los artistas que conformaron este grupo y su partida fue progresiva, pues tenemos noticia de que en el Teatro do Ginásio actuó desde finales de abril hasta el 21 de junio la llamada Compañía española de zarzuela y ópera cómica, de la cual no tenemos más información que el título de las obras que representaron y la mención al bailarín y coreógrafo Ambrosio Martínez, que poco después también formará parte de la compañía de José González. Por

---

<sup>4</sup> *A Revolução de Setembro*, n.º 5161, 19 de julio de 1859: 1.

otro lado, localizamos a algunos de los intérpretes en el Teatro D. Fernando entre el 9 de octubre y 5 de diciembre de ese mismo año, aunque, por ejemplo, Eloísa Barrejón había sido sustituida por la tiple Ángela Moreno.

En el *Diccionario de la zarzuela*, coordinado por Emilio Casares, leemos una extensa entrada sobre el director de la compañía y tenor, José González Orejuela. A inicios de los años cincuenta, era “uno de los puntales del teatro del Circo” (Casares Rodicio 2002, vol. 1: 913). De hecho, Emilio Cotarelo y Mori hablando sobre el estreno de *El dominó azul* incluye las buenas críticas que recibió en la prensa de 1853 (2000: 399) y comenta sobre la temporada de 1852-1853 del Circo que “de hombres, como ya contaba con lo mejor, que eran Salas, Caltañazor, González, Calvet y Carceller, poco nuevo necesitaron” (Cotarelo y Mori 2000: 420-421). Sin embargo, tras las desavenencias entre la Sociedad Artística y Emilio Arrieta, la siguiente temporada se produjo un cambio de personal en el Teatro del Circo, por lo que salió José González, que según explica Cotarelo “quiso ir a correr mundo, dejando algo desamparada a la empresa, que no halló fácil sustituto a tan buen cantante y que además conocía todas las zarzuelas que se habían estrenado desde 1849” (2000: 423). Nos encontraremos a este destacado tenor granadino en Portugal en el verano de 1859 y sabemos que en 1860 formó parte de una compañía de zarzuela contratada para actuar en el Teatro Tacón de La Habana (Cotarelo y Mori 2000: 715).

El resto de los cantantes masculinos que integraban su compañía venían de trabajar en teatros andaluces. En 1858, el barítono Manuel Crescj actuaba en el Teatro Principal de Cádiz (Cotarelo y Mori 2000: 681). En el *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles* de Saldoni se le dedica una entrada con el nombre de D. Manuel Valle y Crescj comentando sobre él lo siguiente: “en 1860 había cantado de primer barítono en varios teatros de España y Portugal [...]” (Saldoni 1881, vol. 4: 356). Y, efectivamente, sabemos que Crescj se quedó solo en Lisboa tras disolverse esta compañía y, por ejemplo, en diciembre de 1859 se hizo una función en su beneficio en el teatro de D. Maria II en la cual cantó algunas canciones españolas, aún permaneció parte del invierno de 1860. Años después, en 1866, regresó a Lisboa formando parte de la Compañía española de zarzuela de José M.<sup>a</sup> Fuentes, a la que se aludirá a continuación. En 1868 localizamos a este barítono en Cuba y México (Casares Rodicio 2002, vol. 1: 574).

Con respecto al tenor cómico Isidoro Pastor, también lo situamos en Cádiz en la temporada de 1858-1859 y, después de su paso por Lisboa, tanto Pastor como Crescj fueron contratados para actuar en el Teatro del Circo de Madrid (Casares Rodicio 2002, vol. 2: 285). A su vez, en la temporada de 1858-1859 Cotarelo situaba a la tiple Eloísa Barrejón en Zaragoza (2000: 714) y en 1866 esta contralto de “voz robusta y afinada” viajó a Cuba disfrutando de un gran éxito en el Teatro Tacón de La Habana (Casares Rodicio 2002, vol. 1: 228). El resto de los miembros del grupo eran Marta Villar, el Sr. Palatín, el Sr. Riosa y el Sr. Cancheloti. Se sabe que interpretaron las siguientes obras: *Catalina*, *El diablo en el poder*, *Jugar con fuego*, *La cisterna encantada*, *Los magyares*, *Marina*, *El juramento*, *El lancero*, *El relámpago*, *Los dos ciegos* y *Un caballero particular*.

### 3. COMPAÑÍA ESPAÑOLA DE ZARZUELA DE JOSÉ M.<sup>a</sup> FUENTES (1866)

El estreno de esta formación ocurrió el 31 de marzo de 1866 en el Teatro Circo de Price y estuvo rodeado de gran expectación, pues ya desde el 9 de febrero iban apareciendo anuncios en los diarios lisboetas que informaban sobre la nómina de actores y las reformas emprendidas en la sala teatral para preparar este acontecimiento.<sup>5</sup> El empresario era José M.<sup>a</sup> Fuentes, quien en esa época regentaba también el Teatro San Fernando en Sevilla. Los periodistas afirmaban que su nombre al frente de la agrupación era garantía de que se iba a disfrutar de una excelente época de zarzuela. Incluso se decía que el Sr. Fuentes, durante el tiempo en que el cólera hizo estragos en Sevilla, continuó pagando la mitad de los sueldos a los artistas, pese a que el teatro estaba cerrado.<sup>6</sup> Cotarelo y Mori menciona a Fuentes asociándolo con la compañía que actuó en el Liceo de Barcelona en la temporada de 1855-1856, donde ejerció de director de escena (2000: 549). Por otro lado, el 3 de julio, se lee un anuncio en el cual se informa de una función en beneficio dedicada al director de la compañía: José Máiquez, y el director de orquesta era Santiago Ramos.<sup>7</sup>

<sup>5</sup> *A Revolução de Setembro*, n.º 7141, 17 de marzo de 1866: 2.

<sup>6</sup> *A Revolução de Setembro*, n.º 7111, 9 de febrero de 1866: 3.

<sup>7</sup> *A Revolução de Setembro*, n.º 7226, 3 de julio de 1866: 3.

Sin embargo, la gran noticia era que regresaba Elisa Zamacois, la tiple que había tenido un deslumbrante éxito el año anterior (Nicolás Martínez 2017: 389-391) y que contaba con una legión de admiradores en la capital. Su esperada reaparición no decepcionó a nadie. En su primera noche interpretó *Una vieja*, *Anzo Visconti* y *Nadie se muere hasta que Dios quiere* y logró “uma cousa difficílisma para muitos artistas, entusiasmar uma platéa, falar com paixão aos diferentes sentidos do espectador, e arrancar-lhe applausos sinceros, que é o mais bello e rico florão que póde armar a corôa d’um artista”.<sup>8</sup> Se realizaron dos funciones en su beneficio, una el 28 de abril y otra el 17 de julio. En estas noches la actriz y cantante siempre introducía algún guiño divertido para los espectadores. Por ejemplo, en la representación de *En las astas del toro* “a beneficiada executará a parte de maestro, vestida de homem, do mesmo modo que todas as senhoras executam os papeis de cavalheiros e estes os das senhoras”.<sup>9</sup> La otra primera tiple era Adela Rodríguez que gozó de buenas críticas, sobre todo en los papeles cómicos.<sup>10</sup> Cotarelo y Mori (2000: 832) dice de ella que había sido alumna del conservatorio y que debutó en el Teatro del Circo de Madrid en la temporada de 1862-1863, donde trabajaba con el barítono Manuel Crescj. Por su parte, Carolina Luján interpretaba los papeles femeninos secundarios.

El primer tenor era José Grau. Hizo, por ejemplo, el papel de Jorge en la zarzuela *Marina* y, al respecto, se comentó: “O Sr. Grau tem uma voz extremadamente melodiosa, e foi muito applaudido em diversos trechos”.<sup>11</sup> En la noche de su beneficio, el sábado 5 de mayo, se lució en *El dominó azul* y en *A rey muerto*.<sup>12</sup> El primer barítono era Manuel Crescj que, como se ha visto, ya era conocido y apreciado por el público lisboeta desde 1859. Por ello, el día del estreno de esta compañía fue aplaudidísimo por su interpretación en *Marina*; debido a su ejecución en las seguidillas y el tango, la audiencia le solicitó hasta tres veces “las honras de bis” y la crítica resaltaba que desde la última vez que visitó la ciudad: “tem feito sensiveis progressos e aperfeiço-

---

<sup>8</sup> *A Revolução de Setembro*, n.º 7154, 4 de abril de 1866: 2. En la transcripción de los textos portugueses se ha mantenido la ortografía de la fuente original.

<sup>9</sup> *A Revolução de Setembro*, n.º 7237, 15 de julio de 1866: 2.

<sup>10</sup> *A Revolução de Setembro*, n.º 7153, 3 de abril de 1866: 2.

<sup>11</sup> *A Revolução de Setembro*, n.º 7153, 3 de abril de 1866: 2.

<sup>12</sup> *A Revolução de Setembro*, n.º 7183, 8 de mayo de 1866: 2.

do o methodo do canto”.<sup>13</sup> Por cierto, Grau y Crescj volverán a coincidir en la misma compañía en 1868 representando en México y Cuba (Casares Rodicio 2002, vol. 1: 574). El primer tenor cómico era Isidoro Pastor, otro habitual en los teatros de Lisboa, apreciado y reconocido por representar junto a Crescj en 1859 y con Elisa Zamacois en 1865. En esta ocasión, recibió una gran ovación en *El secreto de una dama*: “A nova zarzuela está muito bem ensaiada e posta em scena, graças ao zelo e disvelos do sympathico e festejado tenor cómico D. Izidoro Pastor. O gracioso tenor tem sido muito applaudido [...], é o tenor cómico predilecto dos *dilettanti* da zarzuela”.<sup>14</sup> También dieron unas pocas funciones en el teatro de la ópera el San Carlos. La primera el 23 de abril contó con la visita “hasta el final” de la familia real. Luego, en mayo, actuaron el 3, 8, 16 y 30 (Benevides 1993: 316-317).

En junio, la compañía viajó a la ciudad de Oporto, donde su presencia —en la Invicta— también despertó gran interés. Acerca de este viaje se descubre una positiva crítica del famoso escritor Ramalho Ortigão, que en esta época trabajaba como crítico literario y folletínista en el periódico *O Jornal do Porto*.<sup>15</sup> Sin embargo, en el norte el negocio no fue muy lucrativo como se puede leer en la siguiente nota: “Apesar do merito dos artistas da companhia, a concorrência tem sido tão limitada ao theatro de S. João, que se vê obrigada a volver a esta capital”.<sup>16</sup> Por esta causa, regresaron a Lisboa y anunciaron un nuevo abono que comprendía otras veinte funciones: desde el 21 de junio hasta el 21 de julio.<sup>17</sup> Al día siguiente, la agrupación se despidió con una función extraordinaria en la que repetían la zarzuela en un acto *El niño y Las Amazonas del Tormes*, que debido al entusiasmo que provocaba en el público se podía ver al mismo tiempo representada en el Teatro da Rua dos Condes traducida al portugués. Esta compañía subió a escena un total de treinta y seis zarzuelas diferentes.<sup>18</sup>

<sup>13</sup> *A Revolução de Setembro*, n.º 7153, 3 de abril de 1866: 2.

<sup>14</sup> *A Revolução de Setembro*, n.º 7162, 13 de abril de 1866: 2.

<sup>15</sup> *O Jornal do Porto*, n.º 127, 7 de junio de 1866: 2.

<sup>16</sup> *A Revolução de Setembro*, n.º 7212, 15 de junio de 1866: 2.

<sup>17</sup> *A Revolução de Setembro*, n.º 7214, 17 de junio de 1866: 2.

<sup>18</sup> La lista completa es la siguiente: *¡Si yo fuera rey!*, *A rey muerto, Azón Visconti*, *Buenas noches, Sr. Don Simón*, *Campanone*, *Casado y soltero*, *Catalina*, *El diablo en el poder*, *El dominó azul*, *El estreno de una artista*, *El juicio final*, *El lancero*, *El loco de la guardilla*, *El niño*, *El*

## 4. COMPAÑÍA ESPAÑOLA DE ZARZUELA DEL TEATRO APOLO DE MADRID (1884)

Sin duda, la compañía dramático-lírica del Teatro Apolo de Madrid fue la más destacada de las que pasaron por Lisboa. Formaban parte de ella figuras de la talla del libretista Miguel Ramos Carrión, como director artístico, los maestros Manuel Fernández Caballero y Ruperto Chapí y los decorados estaban pintados por el escenógrafo Francisco González Candelbac, conocido por decorar el techo del Gran Teatro de Córdoba, inaugurado en enero de 1873. También sus intérpretes habían alcanzado gran reputación en España. Las primeras tiples eran Dolores de Franco y Salas y Dolores Cortés, que causaron igual admiración en Portugal. Otros ya habían actuado con éxito en Lisboa anteriormente como Miguel Soler, el director de escena y bajo serio que estuvo en el Teatro dos Recreios Whittoyne entre 1879 y 1880, o el tenor cómico Pedro Constanti, asiduo intérprete en la ciudad. También estaban los primeros tenores: Eduardo Bergés, que llegaba por primera vez pero que regresaría en la última década del siglo con su propia compañía, y Rafael Laffita. El primer barítono era Rafael de Arcos. Su estreno en el Coliseu dos Recreios se realizó el sábado, 7 de junio, y la última función fue el jueves, 10 de julio de 1884. En este mes solo dieron una función en beneficio, el 15 de junio, cuya recaudación iba destinada a las guarderías de S. M. la reina, D. Maria Pia de Saboia. A los pocos días de su estreno, 9 de junio, se publicaba la siguiente noticia en la cual resaltaban la calidad e importancia de esta compañía:

COLYSEU. Cantou-se ante-hontem a opera *Marina*, que muito agradou. Foi recebida com enorme entusiasmo a companhia hespanhola. Tem artistas de grande merito; bons artistas e bons actores. É a melhor e mais completa companhia de zarzuela que aqui tem vindo. Não póde mesmo haver melhor. Berges é um tenor notabilissimo, de primeira plana, com uma voz possante e firme de que sabe tirar todo o partido. Cortez é uma cantora distincta, com

---

*postillón de la Rioja, El sargento Federico, El secreto de una dama, En las astas del toro, Entre mi mujer y el negro, Estebanillo, Frasquito, Jugar con fuego, La colegiala, La hija del regimiento, Las Amazonas del Tormes, Las dos coronas, Las hijas de Eva, Las ventas de Cárdenas, Los magyares, Marina, Mis dos mujeres, Nadie se muere hasta que Dios quiere, Un caballero particular, Un pleito, Un tesoro escondido y Una vieja.*

muitos e bons recursos vocaes. Arcos, além de bom cantor, é excellente artista. Soler é um baixo cantante de primeira ordem. O maestro Chapí teve grande ovação pela maneira porque dirigiu a orchestra na opera, e Caballero foi applaudidissimo na symphonia.

Hoje repete-se a *Marina*, em recita para os srs. accionistas e portadores de obrigações. Amanhã sóbe á scena *El Barberillo de Lavapiés*.<sup>19</sup>

En sucesivas crónicas, se cuenta que la sala estaba habitualmente muy concurrida y que los principales artistas recibían calurosos aplausos. Por ejemplo, las representaciones de *Las dos princesas* (1879) y de *La gallina ciega* (1873) fueron ovacionadas, dado que los espectadores lisboetas no tenían dudas de que los directores de esta compañía eran el libretista y el compositor de ambas zarzuelas. De hecho, durante esta estancia, Ramos Carrión, Fernández Caballero y Chapí fueron condecorados con el “Hábito da Ordem de Cristo” por el rey D. Luis I de Portugal.<sup>20</sup> Con respecto al repertorio, representaron las siguientes doce zarzuelas: *Boccaccio*, *Campañone*, *Catalina*, *El barberillo de Lavapiés*, *El dominó azul*, *El hombre es débil*, *El sacristán de San Justo*, *Jugar con fuego*, *La gallina ciega*, *La Marsellesa*, *Las dos princesas*, *Mis dos mujeres* y, la ópera en tres actos, *Marina*. Unos meses después, a inicios de 1885, esta compañía inició una gira por Argentina y Uruguay, gracias a los contactos de Fernández Caballero con el empresario y compositor español Avelino Aguirre, afincado en Argentina desde tiempo atrás.<sup>21</sup>

##### 5. COMPAÑÍA ESPAÑOLA DE ZARZUELA DEL MAESTRO GUILLERMO CERECEDA (1888, 1892 Y 1895)

Fernández Caballero, Chapí, Barbieri, Bretón, Rogel o García Catalá fueron algunos de los compositores que estuvieron en Lisboa. A finales de siglo, se les suma Guillermo Cereceda, escenificando en la capital once de sus com-

<sup>19</sup> *Diário Ilustrado*, n.º 3988, 9 de junio de 1884: 2.

<sup>20</sup> *Diário Ilustrado*, n.º 3996, 17 de junio de 1884: 2; y *A Revolução de Setembro*, n.º 12552, 18 de junio de 1884: 1.

<sup>21</sup> Véase el ensayo de Nuria Blanco Álvarez en este mismo libro.



posiciones originales. En 1888 estuvo este último tres meses con su compañía en el Real Coliseu de Lisboa y representaron treinta obras diferentes; en 1892 subieron al palco del Coliseu dos Recreios veintiséis piezas distintas; y en 1895 actuaron en ambos coliseos durante dos meses e interpretaron otras veinte obras.

La visita de 1888 fue accidentada. Las primeras actuaciones fueron muy aplaudidas, escenificando *La Gran Vía* en dieciséis ocasiones y *Cádiz*, en veintisiete. Sin embargo, la prensa le reprochó la mala elección del repertorio, pues las puestas en escena de las adaptaciones al español de las operetas *Niniche*, *Una broma en carnaval* o *Fatinitza* se criticaron con ironía, tachándolas de muy aburridas, por lo que la asistencia reaccionó negativamente. Se compensó más tarde con el éxito de su zarzuela *Pepe Hillo* (1870), obra que curiosamente había triunfado en Lisboa en la versión traducida que realizó varios años antes una compañía portuguesa del Teatro da Trindade, pero que era la primera vez que la interpretaban artistas españoles en la ciudad. En el elenco destaca su mujer: la primera tiple Consuelo Montañés, perteneciente a una célebre familia de cantantes y cuñada de Isidoro Pastor. También viajaba con la pareja su hijo de cinco años: Felipito Cereceda, que actuaba en *La Gran Vía* realizando el papel de Rata 3.º y, según se cuenta, obtenía todas las noches una gran ovación.<sup>22</sup>

De su segunda estancia en 1892, lo más comentado fue la banda de cornetas que acompañaba al agrupamiento. Los espectáculos del maestro Cereceda daban especial protagonismo a una escenografía de gran aparato. En este caso, ideó una “vistosa” banda femenina disfrazada de oficiales de regimiento que acompañaba a la orquesta con su toque de corneta. Aquello despertó la atención de numerosos espectadores y en la función del 17 de abril, en la que subía a escena la zarzuela militar del propio Cereceda, *La espada de honor* (1892), la sala se llenó. Los cronistas relataron que las familias de primer orden habían alquilado los camarotes e, incluso, asistieron al espectáculo sus majestades *El-Rei*, la reina D. Amélia y el infante D. Afonso (figura 7.1).

Debido a la buena recepción, Cereceda repitió la receta en su tercera visita, la de 1895, donde vuelve a incorporar en sus espectáculos la banda

---

<sup>22</sup> *A Revolução de Setembro*, n.º 13763, 14 de julio de 1888: 2.



**Figura 7.1:** *Diário Ilustrado*, n.º 6858, 2 de mayo de 1892: 1.

de cornetas y a poner en escena su zarzuela *La espada de honor*, de la cual se realizó una parodia en portugués titulada *A espada de honra*, estrenada a finales de mayo en el Teatro de Variedades. Entre el elenco sobresale la joven primera tiple Pilar Delgado y Espejo, hija del primer tenor Juan Delgado, que había debutado tres años antes en el Teatro Príncipe Alfonso de Madrid. La primera función de la compañía levantó gran interés y el sábado, 9 de febrero, la prensa se hizo eco del evento:

COLISEO DOS RECREIOS. Chegou finalmente a grande noite. É hoje que se realiza n'este elegante Coliseo a inauguração dos espectaculos da nova empresa, estreando-se a companhia de zarzuela do distincto e bem conhecido maestro Cereceda, que tão brilhante epocha já teve em Lisboa.

As zarzuelas escolhidas para o espectáculo d'esta noite são: *Antolini*, *Jai Alai*, com musica do maestro Cereceda, e *El chaleco blanco* em que toma parte a brilhante banda de cornetas. No *Jai Alai* ha um jogo de pelotas, que muito deve agradar. A escolha do espectáculo e tudo mais, justifica bem o grande entusiasmo que ha por esta estreia.<sup>23</sup>

<sup>23</sup> *Diário Ilustrado*, n.º 7860, 9 de febrero de 1895: 3.

En esta tercera ocasión estuvieron en Lisboa hasta el 19 de marzo, después se fueron de gira por Portugal y regresaron a Lisboa entre abril y mayo. Interpretaron las siguientes obras: *¡¡Ya somos tres!!*, *Antolín*, *El chaleco blanco*, *El dúo de la Africana*, *El monaguillo*, *El rey que rabió*, *Jai-alai*, *Ki ki ri kí*, *La barca nueva*, *La bayadera o El proceso de la bella chiquita*, *La choza del diablo*, *La espada de honor*, *La liga de las mujeres*, *La verbena de la Paloma*, *Las amapolas*, *Los carboneros*, *Los dioses del Olimpo*, *Los dos cazadores*, *Los voluntarios* y *Salón-Eslava*. También se cantó el día de la fiesta artística del maestro Cereceda el entreacto musical *La estudiantina*.

#### CONSIDERACIONES FINALES

Las compañías españolas de zarzuela circularon habitualmente por Portugal en la segunda mitad del siglo XIX e incorporaron Lisboa a sus itinerarios, equiparando su actividad zarzuelera a la de otras ciudades de España adonde llegaban las piezas dramático-líricas después de su estreno en los teatros madrileños. Es interesante referir que los desplazamientos de los artistas a Portugal no eran tarea fácil y cómoda (Nicolás Martínez 2017: 387-388). No obstante, se sabe que existían conexiones por barco entre Lisboa y Oporto con A Coruña y Cádiz, ciudades españolas que contaban con una actividad teatral intensa. En referencia a Cádiz, José Luis Temes apunta que desde inicios del siglo XIX era “quizá la tercera ciudad española en actividad lírica” (2014: 25). Asimismo, se debe tener en cuenta la importancia del puerto de Lisboa en el transporte intercontinental de pasajeros, pues una gran compañía naviera con sede en Liverpool, *The Pacific Steam Navigation Company*, hacía escala en la ciudad, conectándola con importantes ciudades americanas. También son numerosos los artistas que llegan desde Madrid, por vía terrestre, sobre todo a partir de los años setenta, ya que el tren unió primero Lisboa con Badajoz (en 1863) y tres años más tarde con la capital española, aunque tardó dieciocho meses más en iniciar su explotación para pasajeros (Pedreira 2015: 282).

Los artistas que conformaban las cuatro compañías seleccionadas ofrecen pistas de sus dinámicas de movilidad, dado que observamos que viajaban con frecuencia entre ciudades y países, cambiando de compañías. Se han

mencionado ya algunos de los intérpretes de primer orden que visitaron Lisboa, incluso más de una vez: Manuel Crescy (1859, 1860 y 1866), Isidoro Pastor (1859, 1865 y 1866), Elisa Barrejón (1859), Elisa Zamacois (1865, 1866 y 1878), Dolores de Franco y Salas (1884), Dolores Cortés (1884) o Consuelo Montañés (1867 y 1888), pero se pueden mencionar más.<sup>24</sup> De ellos, muchos actuaron también en los teatros de Cuba, México, Argentina o Uruguay.

Todos estos datos permiten concluir que la buena recepción que tuvieron en Portugal movió a los empresarios a embarcarse en aventuras económicas más arriesgadas, probando suerte en los teatros de América. Por ejemplo, ya se ha comentado que tras el éxito de Elisa Zamacois en Portugal esta viajó a Cuba y México con la compañía de Joaquín Gaztambide. Con todo, no se ha referido que esta compañía intentó actuar en Lisboa antes de embarcar para La Habana, pues a finales de marzo de 1868 la prensa portuguesa comenta que el actor y director de escena del Teatro de la Zarzuela de Madrid, José María García, estaba visitando Lisboa con el fin de alquilar una sala en donde pudiera actuar una compañía de zarzuela de la que formaba parte la admirada Elisa Zamacois y cuyo director de orquesta sería Gaztambide.<sup>25</sup> La búsqueda de García fue infructuosa y finalmente no llegaron a actuar en Portugal. En realidad, parece que en ciertas épocas no era fácil para las empresas encontrar una sala libre y en condiciones para representar en Lisboa, pues la actividad dramática y circense era intensa.

Durante la investigación se constató que el público lisboeta conocía en profundidad el repertorio de la zarzuela y que, según se vanagloriaba la prensa, era exigente con respecto a la calidad del desempeño de los cantantes españoles. Por ejemplo, en 1894 la Compañía española de zarzuela de Enrique Cebada recibió una dura crítica debido a la falta de profesionalidad

---

<sup>24</sup> Entre otros: Juan Salces (1865, 1869, 1870 y 1879), Adela Rodríguez (1865 y 1879), Antonia Uzal (1869), Enriqueta Toda (1870, 1883 y 1897), Amalia Brieve (1867, 1869, 1876, 1877 y 1878), Rosendo Dalmau (1870), Dolores Perlá (1875 y 1876), Luis Cancellor (1875 y 1876), Romualda Moriones (1876, 1877 y 1878), Pedro Constanti (1878, 1880, 1884, 1887, 1889 y 1893), Eduardo Bergés (1884 y 1894), Matilde Franco (1889), María Montes (1889 y 1894), Bonifacio Prieto (1888) o María González “La portuguesa” (1894, 1895 y 1997).

<sup>25</sup> *A Revolução de Setembro*, n.º 7745, 28 de marzo de 1868: 2.

de sus componentes. El periodista afirmaba que solo se podía disculpar a la formación convencido de que “ignorava que vinha exhibir-se em uma das primeiras casas de espectaculos de Lisboa e perante um publico ilustrado e muito habituado áquella classe de espectaculos”.<sup>26</sup> Ante el panorama presentado parece lógico concluir que a las empresas españolas de teatro lírico les compensase económicamente desplazar a un número significativo de artistas (sobre todo en los meses de primavera y verano), creando a lo largo de la segunda mitad del XIX una estrecha red con representantes y salas teatrales portuguesas. Todo ello contribuyó a que Lisboa se convirtiese en una ciudad relevante para los grupos teatrales españoles que embarcaban para América o regresaban de sus giras en aquel continente.

## BIBLIOGRAFÍA

- BASTOS, António de Sousa (1908): *Dicionário do Theatro Portuguez*. Lisboa: Libânio da Silva.
- BENEVIDES, Francisco da Fonseca (1993): *O Real Theatro de S. Carlos de Lisboa. Desde a sua fundação em 1793 até á actualidade*. Lisboa: Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro.
- CASARES RODICIO, Emilio (1996-1997): “Historia del teatro de los Bufos, 1866-1881. Crónica y dramaturgia”, en *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 2-3: pp. 73-118.
- (2002): “González Orejuela, José”, en Emilio Casares Rodicio (dir.), *Diccionario de la zarzuela: España e Hispanoamérica*, vol. 1. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, pp. 913-914.
- (2002): “Crescj [Cresci], Manuel”, en Emilio Casares Rodicio (dir.), *Diccionario de la zarzuela: España e Hispanoamérica*, vol. 1. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, pp. 573-574.
- (2002): “5. Pastor, Isidoro”, en Emilio Casares Rodicio (dir.), *Diccionario de la zarzuela: España e Hispanoamérica*, vol. 2. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, pp. 285-286.
- (2002): “Barrejón, Eloísa”, en Emilio Casares Rodicio (dir.), *Diccionario de la zarzuela: España e Hispanoamérica*, vol. 1. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, pp. 227-228.

---

<sup>26</sup> *A Vanguarda*, n.º 992, 27 de marzo de 1894: 2.

- COTARELO Y MORI, Emilio (2000): *Historia de la zarzuela o sea el drama lírico en España, desde su origen a fines del siglo XIX*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ed. original 1934).
- GIES, David T. (1996): *El teatro en la España del siglo XIX*. Cambridge: Cambridge University Press.
- (2002): “‘Pentimento’: El anti-canon de la literatura decimonónica española”, en Luis Felipe Díaz Larios, Jordi Gracia, José M.ª Martínez Cachero, Enrique Rubio Cremades y Virginia Trueba Mira (eds.), *La elaboración del canon en la literatura española del siglo XIX*. Barcelona: Universitat de Barcelona, pp. 175-184. <https://bit.ly/3IBUH4S> [Consultado 14/07/2022].
- NICOLÁS MARTÍNEZ, Pilar (2015): *El teatro español en Lisboa en la segunda mitad del siglo XIX*. Tesis doctoral, Universidad Nacional de Educación a Distancia. <http://62.204.194.43/fez/view/tesisuned:Filologia-Mpnicolas> [Consultado 16/08/2023].
- (2017): “Notas sobre el teatro español en Lisboa en la segunda mitad del siglo XIX”, en *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 26: pp. 381-399. <https://doi.org/10.5944/signa.vol26.2017.19949> [Consultado 16/08/2023].
- (2018): “El repertorio teatral en español que se representó en Portugal entre 1850 y 1899”, en Fidel López Criado (ed.), *Espacios de libertad: nuevos modos, medios y motivos de creación literaria y comunicación social*. Santiago de Compostela: Andavira, pp. 307-316.
- PEDREIRA, Jorge (2015): “Guerras, afinidades e nacionalismos (1750-1910)”, en Artur Teodoro de Matos y João Paulo Oliveira e Costa (eds.), *História Portugal e Espanha: amores e desamores. 900 anos de fronteira partilhada*, vol. 2. Maia: Círculo de Leitores e Centro de Estudos dos Povos e Culturas de Expressão Portuguesa da Universidade Católica Portuguesa, pp. 153-328.
- SÁEZ DELGADO, Antonio y PÉREZ ISASI, Santiago (2018): *De espaldas abiertas. Relaciones literarias y culturales ibéricas (1870-1930)*. Granada: Comares.
- SALDONI, Baltasar (1881): *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*, tomo IV. Madrid: Imprenta de D. Antonio Pérez Dubrull.
- SOBRINO, Ramón (2018): “Circulación de repertorio y compañías teatrales en España a través de las fuentes hemerográficas: un camino por recorrer”, en José Ignacio Suárez García, Ramón Sobrino y María Encina Cortizo (eds.), *Música lírica y prensa en España (1868-1936): ópera, drama lírico y zarzuela*. Oviedo: Universidad de Oviedo, pp. 265-282.
- TEMES, José Luis (2014): *El siglo de la zarzuela. 1850-1950*. Madrid: Siruela.

PERIÓDICOS

*A Revolução de Setembro* (Lisboa, 1840-1901)

*A Vanguarda* (Lisboa, 1891-1937)

*Diário de Lisboa* (Lisboa, 1859-1868)

*Diário do Governo* (Lisboa, 1835-1859)

*Diário Ilustrado* (Lisboa, 1872-1910)

*O Jornal do Porto* (Porto, 1859-1892)