EL ROSTRO DE LA LÍRICA Y LA FAMA
IMÁGENES FOTOGRÁFICAS DE LA ZARZUELA

Concha Baeza

Cuando la égloga *Maruxa* se estrenó en el Teatro de la Zarzuela, el público ya podía conocer, antes de entrar en la sala, el aspecto general de la escena y de sus principales protagonistas: el diario *El País* había publicado esa mañana un posado sobre las tablas con los responsables del título y un retrato de la jovencísima protagonista, Ofelia Nieto, ataviada como Maruxa y abrazada a su corderito. Era el 28 de mayo de 1914.

Autores e intérpretes ante el estreno de *Maruxa*, zarzuela de Luis Pascual Frutos, con música de Amadeo Vives. A la derecha la protagonista Ofelia Nieto. Foto Vandel, Madrid. Prensa escrita. *El País*, 28 de mayo de 1914.

Pocos días después, y además de conocer el éxito arrollador que Vives cosechaba con su obra, los aficionados a la lírica podían contemplar muchos otros detalles de la representación que se ofrecía en el coliseo de la calle de Jovellanos, puesto que se fueron publicando abundantes imágenes de ella: sus protagonistas ataviados para la escena, los decorados, el aspecto de la fiesta aldeana o la incorporación de animales. Era el material aparecido en *Mundo Gráfico* (3 de junio), *Nuevo Mundo* (4 de junio), *La Ilustración Artística* (8 de junio) y en la *Revista Musical Hispanoamericana* (en el número 6). Por su parte, el siempre espectacular semanario *La Esfera* regalaba a los aficionados en su edición del 6 de junio unos espléndidos retratos de Vives firmados por Campúa y una imagen del músico rodeado de ovejas al finalizar un ensayo (foto de Salazar). Un despliegue gráfico que no se cerraría aún, pues *Mundo Gráfico* todavía informaba con fotos de una representación veraniega del título en los pinares barceloneses de Vallvidrera (25 de agosto) y otra, benéfica, en la madrileña Torrelodones (13 de septiembre).

Amadeo Vives con su hijo en el Parque de El Retiro. Foto Campúa, Madrid. Prensa escrita. *La Esfera*, 6 de junio de 1914.

Era 1914, el año que muchos historiadores señalan como el auténtico pórtico del siglo XX. Era el inicio de la modernidad y era también la época en que alcanzaba su mayoría de edad la prensa gráfica, ese nuevo modo de conocer sin leer gracias a la fotografía impresa.

La prensa ilustrada había echado a andar décadas atrás, pero en este momento se había convertido en un medio maduro y de gran repercusión popular que mostraba las maravillas del mundo moderno en unas cuantas páginas semanales repletas de fotografías. Cada número ofrecía imágenes fasci-

nantes: el primer barco atravesando el Canal de Panamá, los aeroplanos, la electrificación de las ciudades, el escándalo de las sufragistas inglesas y, por supuesto, el último triunfo del maestro Vives. La fotografía se aliaba así con la prensa para lograr una difusión de la actualidad lírica que arrojaba cifras sin precedentes. Los datos oficiales de 1920 hablan de tiradas semanales de 60.000 ejemplares (*La Esfera*), de 75.000 (*Nuevo Mundo*), de 100.000 (*Blanco y Negro*) y hasta de 120.000 (*Mundo Gráfico*).

Cuando se estrenó *Maruxa* habían pasado setenta y cinco años desde que la fotografía se presentara en público. En ese tiempo, los autores e intérpretes de la lírica nacional pasaron de ser solo nombres en los carteles anunciadores a convertirse en rostros conocidos. Y las representaciones de grandes títulos dejaron de ser un recuerdo en la memoria de los aficionados o una crónica periodística para conservarse en imágenes. La cámara fotográfica había capturado para la historia algo que, en esencia, es efímero.

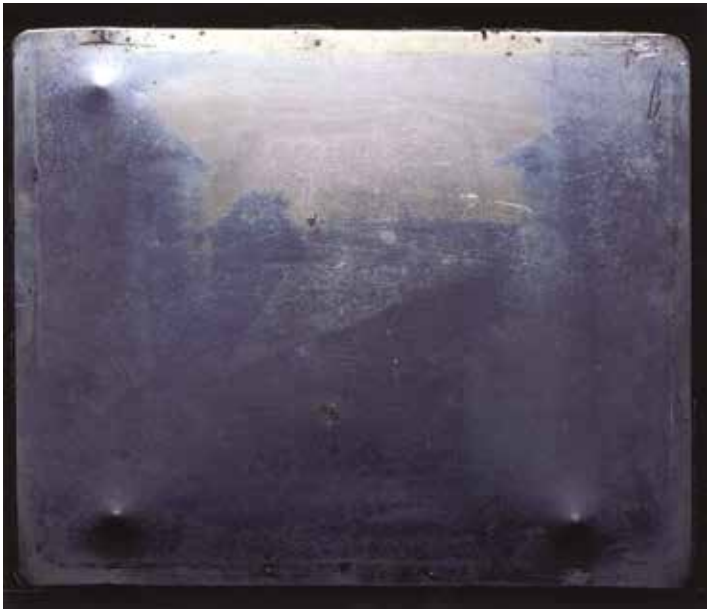
Un prólogo impreso en placas plateadas

La fotografía se mostró al mundo, oficialmente, el 19 de agosto de 1839 en París, en la Academia de las Ciencias. Allí, el matemático, físico y astrónomo François Arago presentó a un pintor de decorados teatrales y de dioramas llamado Daguerre que, junto a su socio ya fallecido, había logrado capturar imágenes por procedimientos fisicoquímicos. Ese era un objetivo en el que trabajaban científicos de medio mundo y, curiosamente, lo había hecho realidad un simple creador de espectáculos visuales; al menos aparentemente, pues el nombre del socio científico, Niépce, quedó en la sombra durante años. El invento presentado, que tomó el nombre de daguerrotipo, tuvo un éxito inmediato: las universidades, academias y sociedades científicas del mundo replicaron el experimento inmediatamente.

Pero el daguerrotipo desbordó pronto los muros de la academia porque la burguesía se lo apropió para convertirlo en símbolo de estatus: las mejores familias reclamaban sus

retratos con la moderna técnica y las grandes ciudades comenzaron a recibir a los primeros daguerrotipistas. Eran tipos trashumantes que, si no eran franceses, afectaban serlo. Se instalaban en una población, realizaban retratos de los notables del lugar y seguían su camino.

Los daguerrotipos son artefactos bellísimos, de nitidez extraordinaria aunque muy frágiles. Se trata de piezas únicas que se hacían impresionando una placa de cobre recubierta de plata pulida que requería una larga exposición; la toma podía suponer más de diez segundos de inmovilidad para el o la modelo. Los retratos al daguerrotipo son escasos, especialmente en España, a pesar de lo cual pueden encontrarse piezas interesantes en colecciones públicas o privadas. Por desgracia, solo en algunos casos se ha podido identificar a sus protagonistas.



Vista desde la ventana en Le Gras. Daguerrotipo. Nicéphore Niépce, 1826. The University of Texas, Austin, colección Harry Ransom Center's Gernsheim.

No tenemos constancia de que se conserven daguerrotipos de autores o intérpretes de la zarzuela, aunque sí contamos con la imagen de una protagonista de las tablas íntimamente relacionada con uno de los epicentros de la lírica española: el madrileño Teatro del Circo. Es el retrato de una bailarina de la escuela bolera que, hacia 1850, posó con castañuelas y un gesto de ese baile español en sus brazos. Hablamos de un daguerrotipo espléndido, coloreado a mano y en un formato extraordinariamente grande, de placa entera (algo más de 16 x 21 cm). El personal experto del Instituto del Patrimonio Cultural de España, donde se conserva esta joya, supone que se trata de la gran Marie Guy-Stéphan, bailarina admiradísima en la época, que actuaba en Madrid, en el citado coliseo, en 1850.

Así que, salvo que la archivística nos depare alguna agradable sorpresa, para disfrutar de retratos fotográficos de quienes encarnaban la lírica en la España en esa época habría que esperar un poco más.

El éxito exige un retrato: las *cartes de visite*

El éxito del daguerrotipo había sido grande, pero la comunidad científica continuó buscando vías alternativas (y más baratas) para capturar imágenes. Se obtuvieron positivos únicos en vidrio y en hojalata y finalmente se optó por un camino aparentemente más largo... pero más interesante: el de realizar un negativo para, después, conseguir cuantas copias en papel se desearan. Los primerísimos clichés fueron de papel encerado pero, desde 1852, eran cristales que se debían tratar en el momento con colodión húmedo. Suponían un procedimiento incómodo, pero con este sistema ya estaban sentadas las bases definitivas de esta técnica. Así que, a partir de los años cincuenta del XIX, utilizando registros en negativo y copias en papel, la fotografía se dedicó a capturar y a multiplicar la realidad: los monumentos, los paisajes y las personas, incluyendo a escritores, escenógrafos, compositores y cantantes del género lírico.

Gracias a ella, hoy podemos saber qué aspecto tenían Barbieri en 1853, Oudrid y el gran Arrieta en 1857 o Espín y Guillen en 1859, pues todos posaron ante una cámara. También son de 1859 las fotos que se conservan de Josefa Murillo, cantante lírica, y de Luisa Santamaría, primera tiple que fue del Teatro de la Zarzuela. Y de Luisa García, corista en el mismo coliseo, tenemos hasta tres fotografías correspondientes a 1857, 1859 y 1860. Sus imágenes han llegado hasta nosotros en copias sobre papel a la sal que se conservan en la Biblioteca Nacional de España. Salvo la más temprana de Barbieri, que es un poco más pequeña, el resto de las piezas tienen dimensiones que rondan los 30 x 25 cm. Y todas tienen otra característica en común y es que pertenecen a la colección de positivos fotográficos que reunió el pintor Manuel Castellano, un fabuloso fondo formado por 22.000 fotografías incluidas en álbumes que la institución conserva desde 1871.

Pero la mayoría de las fotografías que coleccionó Castellano, que era también actor, amigo de Barbieri y buen conocedor del ámbito teatral, no eran positivos tan grandes, sino las llamadas *cartes de visite*, un invento que el fotógrafo francés Disdéri lanzó en París en 1854 y que desató el furor mundial por los pequeños retratos personales.

Disdéri hizo una modificación a la cámara para realizar varias tomas en el mismo negativo y conseguir así múltiples positivos, aunque fueran mucho más pequeños. Hablamos de fotografías de tan solo 9 x 5,4 cm (frente a los 30 x 25 anteriores) que se montaban sobre cartones cuya dimensión coincidía con el formato de las tarjetas de visita. De ahí el nombre. La gran ventaja del formato es que hacía descender el precio de los retratos considerablemente.

La propuesta de Disdéri tuvo escasa repercusión inicialmente. Pero en 1859, Napoleón III posó para él. El fotógrafo comenzó a vender copias del retrato del emperador y se inició así una fiebre que alcanzó a todo el planeta: era la *tarjetomanía*.

Bailarina de la escuela bolera, con castañuelas. Posible retrato de Marie Guy-Stéphan quien actuaba en el Teatro del Circo de Madrid. Daguerrotipo. Hacia 1850. Instituto del Patrimonio Cultural de España (IPCE), Ministerio de Cultura y Deportes.

Josefa Murillo en *Amar sin conocer,* zarzuela de Luis de Olona, con música de Joaquín Gaztambide y Francisco Asenjo Barbieri. Papel a la sal. 1859. Biblioteca Nacional de España (BNE), colección Manuel Castellano.

Desde ese 1859, fotógrafos de todo el mundo incorporaron los pequeños retratos a su catálogo. Se retrataban la aristocracia, la alta burguesía y las familias modestas; las jóvenes posaban con sus mejores galas, los ingenieros o letrados con elementos de su oficio y los clérigos con sus vestiduras talares. Los amigos y conocidos se intercambiaban retratos, las tarjetas con los famosos del momento —reyes, poetas o artistas de zarzuela— se vendían en las casas de fotografía y, en los salones de la burguesía, era de buen tono mostrar el álbum fotográfico de la casa, en el que se coleccionaban las imágenes. "¡Qué gusto el hacerse multitud de retratos e irlos repartiendo como pan bendito!", ironizaba un periodista en plena manía popular[1].

Las *cartes de visite* fueron una moda universal durante los años sesenta del siglo XIX que aún perduró con fuerza durante los setenta. Con ellas también se globalizó una estética: cortina en el fondo, columnas, una alfombra, algunas sillas o escabeles... De Montevideo a Berlín y de Cádiz a Estambul los resultados son tan parecidos que las copias solo se distinguen por el cartonaje que ponía cada fotógrafo; y las personas retratadas se diferencian solo por los atuendos que permiten reconocer a la aldeana, al juez, a la acaudalada burguesa o a los amigos bohemios.

Al volver a los álbumes de Castellano en busca de los rostros de la lírica encontramos de nuevo a Barbieri, ahora en pequeño formato, en tomas datadas en 1858, 1860 y 1861; están también nombres eternos como Manuel Fernández Caballero y otros menos recordados como José Manzocchi, Ignacio Ovejero, Cleto Moderati o José Picón, el autor de *Pan y toros*.

La nómina es larga. Allí están los cantantes de zarzuela Josefa Mora, Teresa Rivas, Ramón Cubero, Santiago Santa Coloma, Francisco Salas, Manuel Sanz, Adamina Moya, Matilde Esteban, Enriqueta Toda, Teresa Istúriz o Antonia Uzal. También

[1] "Fotografías (conclusión. IV)", *El Mercantil de Valencia,* Valencia, 19 de septiembre de 1862.

Napoleón III y la emperatriz Eugenia. *Carte de visite*. André Adolphe-Eugène Disdéri. Hacia 1865. Metropolitan Museum.

están varias tiples —La Bernal, La Cárdenas, La Aguado— y unas cuantas coristas del Teatro de la Zarzuela —La Conchini, La Modesta, Concha Pérez, La Rey, Mariquita Nogales o, posando juntas, La Filomena y la Gallega—.

Y si los manteos y los birretes, las togas y las puñetas habían declarado la identidad de algunos retratados, los artistas también llevaron hasta el estudio del fotógrafo sus mejores vestuarios. Ahí están Trinidad Ramos en *La hija del regimiento*, Elisa Zamacois vestida para *Catalina*, María Soriano en *Entre mi mujer y el negro*, Tirso de Obregón en *El juramento*, Manuel Sanz en *Un pleito* y Teresa Istúriz en *El vizconde*.

La colección Castellano, de origen incierto por más que el pintor fuera un gran coleccionista, recoge una buena cantidad de retratos de esta edad temprana de la fotografía en papel. Pero estas tarjetitas fueron muy populares y suelen aparecer con bastante facilidad en archivos y bibliotecas, tiendas de antigüedades y portales de compraventa *online*. La ventaja de esta colección frente a otros corpus es que en muchos de estos positivos están anotados los nombres de los personajes retratados.

Y es que la identificación es una de las mayores dificultades a la hora de rastrear la imagen de la lírica en aquellas décadas, más allá de quienes ocuparon la primera fila. Porque, ¿cómo hacemos para emparejar las imágenes —decorados similares, las mismas poses en anónimos y en personajes célebres— con esos nombres que quedaron registrados en los libretos, los carteles o la prensa del momento? Cuando el pequeño retrato ha permanecido asociado a una saga familiar, es posible que quede memoria de ese nombre; así localicé unas fotografías que conservaban los Díaz de Tuesta García correspondientes al libretista valenciano José Campos Marté, que en algún momento hizo tándem con Vicente Lleó y cosechó éxitos locales[2]. Pero con demasiada frecuencia, las

[2] Imágenes publicadas en Concha Baeza Loro, “Antonio García. Cómo se forma una imagen”, en *Antonio García, fotógrafo* (Valencia:

Elena Zamacois en *Catalina*, zarzuela de Luis de Olona y música de Joaquín Gaztambide, entre otras imágenes. *Cartes de visite*. 1859. Biblioteca Nacional de España (BNE), colección Manuel Castellano.

fotografías de esos años llegan a nuestras instituciones sin contexto y con escasas posibilidades de una identificación correcta. En ocasiones puede encontrarse una reproducción del retrato en una revista editada décadas después, pero la tarea es más que compleja.

Al margen de que hoy podamos identificar a sus protagonistas, resulta evidente que, con las *cartes de visite*, se inauguró una época de abundancia de imágenes personales que ya no tendría vuelta atrás. El formato democratizó la fotografía y los artistas vieron cómo su rostro se multiplicaba por todo el mundo... siempre que ya fueran artistas consagrados: en ese momento, la fama precedía al deseo ciudadano de poseer su retrato.

Generalitat Valenciana, 2007), 230.

Y como todo lo que causa furor, también la *tarjetomanía* pasó de moda. En la década de 1880, se normalizaron nuevos formatos fotográficos (con dimensiones muy variadas según los posibles usos y los bolsillos de quien hacía el encargo). También se consolidaron nuevas herramientas y nuevas estéticas, aunque quedaría ya para siempre en la sociedad la idea de que casi cualquiera podía hacerse un retrato al menos una vez en la vida. Lo que había sido privilegio de las élites durante siglos, era ya un hecho al alcance de cualquiera.

Compartiendo el éxito (y un autógrafo) con los seguidores

Un retrato en la vida —en el compromiso, el matrimonio o la muerte— podía servir para burgueses o labradores. Pero no para quienes buscaban la aprobación del público. Así, cuando regalar el propio retrato había pasado de moda para la población general, las personas relevantes —pintores, poetas, toreros o estrellas de la zarzuela— siguieron ofreciendo su imagen en abundancia. Las fotos ya no se vendían en las casas especializadas: ellos mismos ofrecían su retrato. Mejor con una dedicatoria. Los y las artistas utilizaban la magia de la fotografía para acrecentar su fama buscando que, además de su nombre, también su rostro y su figura fueran conocidos, reconocidos y recordados. Además, los nuevos materiales fotográficos les brindaban más posibilidades expresivas en el estudio.

A partir de 1882, los fotógrafos comenzaron a trabajar con nuevos negativos. Seguían siendo grandes placas de vidrio, pero más cómodas y con mayor sensibilidad, lo que exigía menos tiempo de exposición. Esto hizo posible una fotografía cada vez más natural que los grandes intérpretes supieron aprovechar. Y logró también que los profesionales pudieran salir del estudio para registrar algo más que vistas de monumentos. Ahora era posible entrar en las viviendas o visitar los teatros, capturar el bullicio de la ciudad y fotografiar grandes acontecimientos. La fotografía comenzaba a aproximarse al concepto de la instantánea.

“A D. Casimiro Espino / su afma. amiga / Dolores Franco de Salas”. Hacia 1880 la tiple dedicó un retrato suyo tomado en el estudio valenciano de Antonio García. Ese positivo nos muestra a la modelo con una cuidada iluminación lateral que dibuja el agraciado rostro y el gesto soñador de la cantante, envuelta en una mantilla clara y adornada con vistosas joyas. Con esa misma mantilla posa en otra imagen, menos delicada, que conserva el Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques (MAE) de Barcelona. Ambas fotos nos hablan de una época de plenitud personal de la cantante y confirman que su belleza no era un halago de la prensa. Otras imágenes nos relatan su carrera: las que se hizo en dos estudios de Madrid (el de la Viuda de Amayra y Fernández y el de E. Otero) o en otro de Barcelona (el de Antonio Esplugas) con el vestuario de la *Catalina* de Gaztambide y de *El grumete* de Arrieta (todas en el MAE). Hay una más en el Museu Nacional d’Art de Catalunya en la que aparece con traje varonil. Y aún otra del estudio valenciano de García, donde se presenta con traje de madrileña castiza, probablemente vestida para su gran creación: la Paloma de *El barberillo de Lavapiés*.

No pretendo hacer una relación exhaustiva de los retratos conservados de Dolores Franco, sino mostrar que la costumbre iniciada en los años sesenta del XIX se había convertido en una necesidad para los artistas según avanzaban los años ochenta. Si en los años de la *tarjetomanía* la repetición de la imagen era consecuencia del éxito, a partir de esa década fue una parte inherente del mismo: en cuanto tenían un buen resultado, los y las protagonistas de la lírica española acudían al estudio para posar con las galas y los gestos de ese título. El estudio fue siempre un pequeño escenario que los artistas utilizaron para realzar su personalidad y potenciar su imagen. Con los nuevos materiales fotográficos, lo fue más. Los vestuarios, poses y gestos de un papel concreto, los aditamentos del género y la interpretación de un estilo propio quedaban registrados allí. La tiple cómica, la soprano dramática, el galán...

Dolores Franco de Salas. Fotografía. Antonio García, hacia 1880. Colección de Miguel Ángel Ríos Muñoz. “A D. Casimiro Espino / su afma. amiga / Dolores Franco de Salas”.

Su afma amiga

La imagen era creada a medias entre intérprete y fotógrafo: Lucrecia Arana retratada con traje de militar, Julia Fons con atuendo sicalíptico, el barítono Severo Uliverri con patillas de *bocajacha*. Al regalar copias de estas fotografías, los artistas se entregaban simbólicamente a su público.

Ahora bien, aunque se consideraran un regalo, las fotografías de ese momento no eran un recurso al alcance de cualquier simple aspirante a estrella, porque hacer copias en abundancia y de buen tamaño suponía un gasto importante. Y si se regalaron tantas y tan buenas, incluso en grandes formatos, era por la importancia que les otorgaban a estas imágenes tanto las estrellas de la lírica como el público, que las consideraba como un talismán. De hecho, algunas debieron estar expuestas en espacios privados a juzgar por las marcas que se aprecian en algunas imágenes conservadas hoy, a saber después de qué peripecias, en museos como el de Barcelona (MAE) o el de Almagro (Museo Nacional del Teatro).

Julia Fons en *La mujer divorciada*, [adaptación castellana de José Juan Cadenas con adaptaciones musicales de Vicente Lleó de la opereta *Die geschiedene Frau* de Víctor León con música de Leo Fall]. Tarjeta postal. C. Y. C., hacia 1911. Museo de Historia de Madrid

Solo hacia finales del XIX las copias fotográficas comenzaron a abaratarse con la introducción de un nuevo formato: el de tarjeta postal. Eran positivos más pequeños que los precedentes (9 x 14 cm), más ligeros (sin cartonajes secundarios) y más económicos: estaban dirigidos a un público cada vez más popular. Y su introducción conecta directamente con una importante novedad técnica de esos años: la multiplicación de la fotografía a través de la imprenta. Una novedad que supuso la entrada de nuevos y definitivos actores en el juego de la imagen de la zarzuela: la prensa ilustrada y las postales.

Belleza, revistas y postales

Volvamos a la Franco de Salas. "Da a la zarzuela valor y brillo, / y además de esto, ¡qué hermosa es / la Palomita de *El barberillo / de Lavapiés!*" Con esta composición y una caricatura de la cantante abría *Madrid Cómico* su edición del 26 de octubre de 1884. Era costumbre de este semanario llevar a su portada grabados de personajes de relumbrón. Lo que destaca en este caso es que la caricatura se basa, literalmente, en la fotografía que la Franco se había hecho en el estudio de García: ahí están el tocado y la flor, el chal y los madroños de la maja. Es evidente que el caricaturista tomó un atajo.

La prensa ilustrada, iniciada en España con el *Semanario Pintoresco Español* en 1836, utilizaba las imágenes, de momento solo grabados, como un elemento informativo[3]. *El Museo Universal* primero (desde 1857) y su sucesora *La Ilustración Española y Americana* (a partir de 1869) marcaron la pauta de las publicaciones ilustradas elegantes, aunque convivieron con otras de espíritu popular y pocas pretensiones estéticas. Pero tanto unas revistas como otras se ayudaron de la fotografía hasta que, entrada la década de 1890, se pudieron reproducir las fotografías directamente.

[3] Bernardo Riego, "La fotografía como fuente de la historia contemporánea: las dificultades de una evidencia", en *Actas de las Jornadas sobre "L'imatge i la Recerca Històrica"* (Girona: Ajuntament de Girona, 1990), 167-178.

Dolores Franco de Salas en *El barberillo de Lavapiés*¡ [zarzuela de Luis Mariano de Larra con música de Francisco Asenjo Barbieri]. A la izquierda *Madrid Cómico*, 26 de octubre 1884. A la derecha fotografía de Antonio García, hacia 1874. Museo Nacional del Teatro.

Nacieron entonces cabeceras en las que la fotografía era protagonista y que hicieron envejecer repentinamente los elegantes grabados de *La Ilustración*. Se crearon *Blanco y Negro* (1891), *Nuevo Mundo* (1894), *Vida Galante* (1898), *Mundo Gráfico* (1911) y *La Esfera* (1914) con un nuevo modo de hacer periodismo que nos permite hoy rastrear la imagen de la lírica española del momento. Cada semana se publicaban informaciones sobre el género. En los primeros años noventa utilizando fotografías de estudio y, según se aproximaba el nuevo siglo, con imágenes de los escenarios. Ahí están protagonistas, títulos, coliseos.

Tomemos a modo de ejemplo *Nuevo Mundo* y repasemos algunos números. El 1 de octubre de 1896 aparece un perfil sobre la cantante Ángeles Montilla con tres retratos suyos; el 9 de junio de 1897, dos imágenes de Lucrecia Arana en *La viejecita* (como anciana y como soldado); y ese año, el 28 de julio, su doble página central incluye las escenas más im-

portantes de *Agua, azucarillos y aguardiente*. Todas ellas son imágenes tomadas en el estudio. Pero desde 1898, aparecen los registros del interior de las salas: con el número del 2 de marzo sabemos cómo lucía *Los hijos del batallón* de Chapí y con el del 28 de noviembre, vemos el estreno de *María del Carmen*, de Granados. Los reporteros ya están asistiendo a los espectáculos.

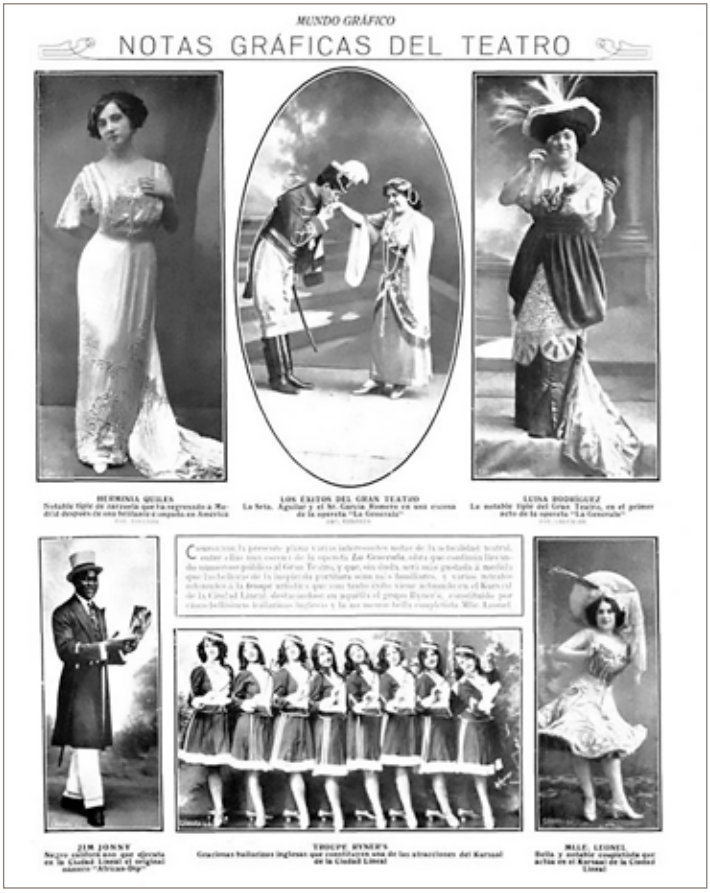
Abrimos ahora *Mundo gráfico*. En sus páginas interiores, además de los consabidos retratos de artistas —espléndida Luisa Rodríguez en el primer acto de *La Generala* (10 de julio de 1912)— vemos escenas de *El capataz* (6 de diciembre de 1911), *Los juglares* (20 de diciembre de 1911), *La canción del trabajo* en Sevilla (14 de febrero de 1912), *Las hermanas frescales* (28 de febrero de 1912), o *La novia del torero* (8 de enero de 1913).

Y aún hay que añadir las publicaciones ilustradas especializadas en espectáculos. La quincenal *El arte de El Teatro* (1906), la guía titulada *Eco Artístico* (1909), la efímera *Pharos* (1912) y, sobre todo, la espléndida *Comedias y Comediantes* (1909 a 1912) resultan auténticos tesoros por la abundancia de su material y su calidad de impresión. Abrir un número cualquiera de esta última equivale a descubrir joyas como el reportaje gráfico dedicado a *La corte de Faraón* (de 8 de febrero de 1910).

A partir del nuevo siglo, las revistas incorporaban los materiales netamente informativos en sus páginas interiores. Sus portadas, en cambio, estaban ocupadas casi invariablemente por mujeres hermosas cuidadosamente fotografiadas por grandes artistas de la cámara. En ellas se alternaban nombres míticos del teatro hablado, la danza o el cuplé —María Guerrero, Tórtola Valencia o la Chelito— con las caras bonitas de la zarzuela. Citamos algunas aparecidas en *Nuevo Mundo*: María Palou (27 de diciembre de 1911), Paula Cortés (14 de febrero de 1912), Carlota Paisano (13 de noviembre de 1912) o Peligros Pujol (8 de enero de 1913).

Y mientras las revistas se llenaban de imágenes del género, las tarjetas postales se convertían en el otro gran fenómeno propagandístico.

Como formato postal, las cartulinas llevaban circulando desde el último tercio del XIX. Pero los últimos años de siglo, la Unión Postal Universal globalizó su uso y unificó su formato, suceso que coincidió en el tiempo con el momento en el que


MUNDO GRÁFICO

NOTAS GRÁFICAS DEL TEATRO

HERMINIA QUILES

LOS ÉXITOS DEL GRAN TEATRO

LUISA RODRÍGUEZ

JIM JONNY

TROUPE RYNER'S

MLLE. LEONEL

"Notas gráficas del teatro", *Mundo Gráfico*, Madrid, 10 de julio de 1912. Incluye fotografía de Luisa Rodríguez en el primer acto de *La Generala*, arriba a la derecha.

la fotografía daba el salto a la imprenta. Entonces se desató la nueva moda del coleccionismo postal y empresas como la fototipia Thomas en Barcelona y la editorial Hauser y Menet en Madrid editaron postales por miles. Y no solo vistas urbanas o paisajes. El engranaje empresarial del teatro convirtió los rostros de la farándula en general y de la zarzuela en particular en piezas coleccionables. Se hacían series con los nombres más famosos de la lírica o con los títulos de éxito. Y hasta los y las aspirantes a la fama tenían sus postales. Casi siempre, fueran famosos o no, con sus nombres indicados en la imagen.

Hoy basta con hacer una búsqueda simple en los portales de compraventa de materiales *vintage* para encontrar, sin solución de continuidad, postales con el rostro de personajes míticos y nombres olvidados de la escena de las primeras tres décadas del siglo XX. Junto a Julia Fons, Elena Salvador o Rosita Montesinos tenemos a Julia Gómez, Matilde Rodríguez, Consuelo Baíllo, Rosario Soler, Purita Montoro, Pilar Martí... Y

Plaza de Oriente, Madrid. Fotografía. Hauser y Menet, 1890. Biblioteca Nacional de España (BNE).

también tarjetas de *Las bribonas*, *La corte de Faraón* o *Luisa Fernanda*. Un aluvión en toda regla.

Hubo otros usos de las imágenes que generaba la zarzuela y multiplicaba la imprenta: sirvió como base para cromos y para cajas de cerillas, para carteles anunciadores y para portadas de partituras. Todo fue posible mientras el género, en cualquiera de sus expresiones —seria o ligera, castiza o sicalíptica— fue amado por el público de forma masiva.

Una coda sin sorpresas

Pasaron setenta y cinco desde la presentación de la fotografía hasta ese 1914 del estreno de *Maruxa*. En estas décadas, la fotografía y la lírica española hicieron hallazgos técnicos y estilísticos, tuvieron éxitos, cruzaron sus caminos y se enriquecieron mutuamente. La fotografía había puesto rostro a los grandes nombres de la lírica.

Los setenta y cinco años siguientes, en cambio, hubo pocos cambios realmente críticos, salvo la introducción de rollos de 35 mm y cámaras más ligeras que hicieron la fotografía ubicua. En este largo recorrido, la cámara siguió con su doble tarea con respecto a la zarzuela: retrataba en el estudio a los protagonistas de la lírica (hubieran adquirido fama o no) y registraba en las tablas aquellos espectáculos que se hacían realidad noche tras noche. Durante unos años, tuvimos fotografías de aquellas funciones diversas y fascinantes que enamoraban al público y eran capaces de rivalizar con el cine o el fútbol. Tiempo después, nos llegaron imágenes de un espectáculo en retroceso.

En 1991, Kodak comercializó su primera cámara fotográfica digital. Esa misma década nacía la World Wide Web (o web) y, con ella, un nuevo espacio de conocimiento, de archivo y de amplificación de las imágenes de la lírica. Pero esa es ya otra historia.